

Τζων
ΚΑΣΣΑΒΕΤΗΣ

33ο ΦΕΣΤΙΒΑΛ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΥ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ



II-00000000604



33ο ΦΕΣΤΙΒΑΛ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΥ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ 1992

ΔΙΕΥΘΥΝΤΗΣ: ΜΙΧΑΛΗΣ ΔΗΜΟΠΟΥΛΟΣ

Ευχαριστίες

Ευγνωμονούμε τις Διευθύνσεις και τους υπαλλήλους των Οργανισμών και Εταιρειών που μας διέθεσαν τις ταινίες του αφιρώματος: U.I.P.E.Π.E. (Γ. Τακαζιάδης), PROOPTIKI A.E. (Παντελής Μητρόπουλος, Ειρήνη Σουριανίδου), ET 2 (Παντελής Παπαγαλίδης), JT TV - FILM INTERNATIONAL (Γιάννης Τριανταφύλλης), APOLLO TV (Πάνος Σπυρόπουλος), CINEMATHEQUE SUISSE (Fredy Buache), A.F. M.D.-Paris (Anne-François Beylier), FILMS SANS FRONTIERES - Paris (Galeshka Moravioff), CASTLE HILL PRODUCTIONS - New York (Milly Sherman), COLUMBIA - Los Angeles, U.I.P - London, CINEMATHEQUE FRANCAISE (Alain Marchand).

Για το φωτογραφικό υλικό ευχαριστούμε τους: Fabiano Canosa (New York), MUSEUM OF MODERN ART (New York), Sam and Larry Shaw (New York).

Τέλος θα θέλαμε να ευχαριστήσουμε ιδιαίτερος τους: AL RUBAN (Faces Distribution - New York), ERIC VAUTHIER (Bruxelles), JUTTA JENSEN και ΓΙΩΡΓΟ ΚΑΛΟΓΕΡΟΠΟΥΛΟ (Νέα Υόρκη).

Το αφιρώμα στον John Cassavetes συνοδεύεται από μια έκθεση φωτογραφίας των Sam και Larry Shaw.

Το βιβλίο αυτό δημοσιεύεται με την ευκαιρία της αναδρομής Τζων Κασσαβέτης που οργανώθηκε από το 33ο Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης (6-15 Νοεμβρίου 1992), το συντονισμό της οποίας είχε ο Πατρίς Βιβάνκος.

Υπεύθυνοι της έκδοσης: Ειρήνη Δαφέρμου (Γραφική σύλληψη και μακέτα), Γιάννης Σολδάτος (Συντονισμός και έκδοση), Άννα Παναγιωτοπούλου (πληκτρολόγηση κειμένων), Μαύρα Γράφημα - Αφρούλα Φίλωνος (Desktop Publishing).

Έκδοση του Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης 1992
με τη χορηγία της ΕΡΤ Α.Ε.

**Εξώφυλλο: Ο Τζων Κασσαβέτης στην Αθήνα, τον Αύγουστο του 1981.
Φωτογραφία: Μαρία Παπαγεωργίου**

© φωτογραφιών: Sam & Larry Show

© 1992 33ο Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης
Επιμέλεια & εκτύπωση: Εκδόσεις ΑΙΓΟΚΕΡΩΣ

33ο ΦΕΣΤΙΒΑΛ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΥ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ

Τζων Κασσαβέτης

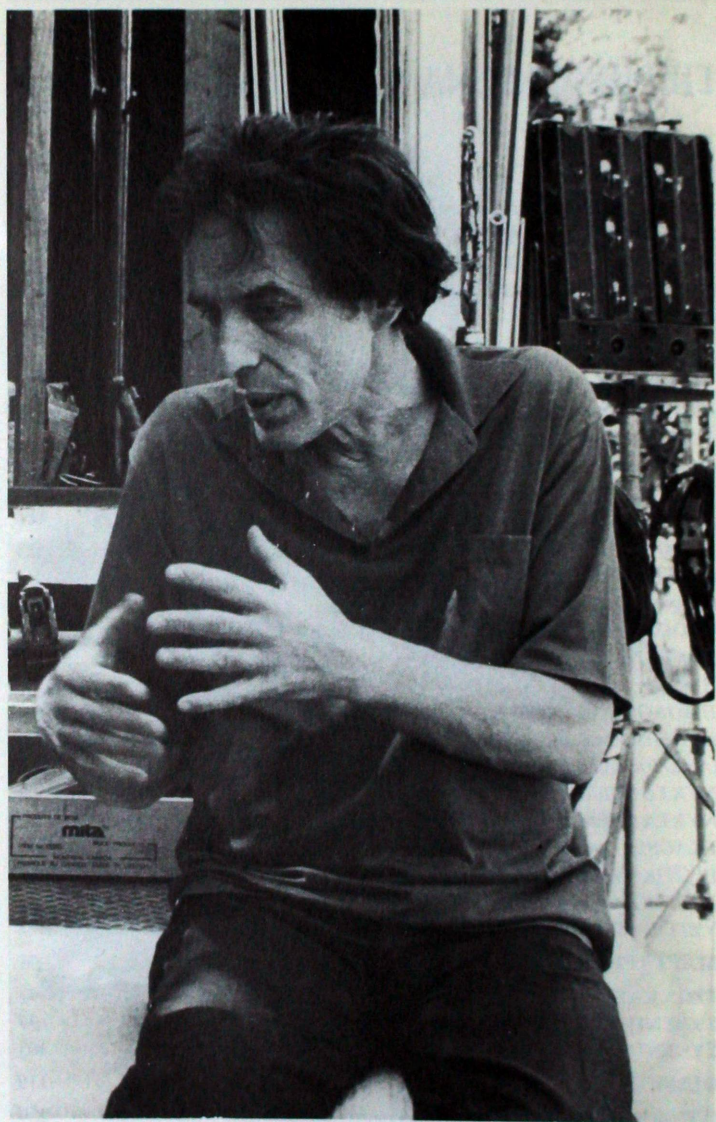
Επιμέλεια
ΝΙΚΟΣ ΣΑΒΒΑΤΗΣ



Από το γύρισμα του *Μια γυναίκα εξομολογείται*

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

ΠΑΡΟΥΣΙΑΣΗ	7
ΕΙΣΑΓΩΓΗ (Μιχάλης Δημόπουλος)	9
Ο ΠΟΛΕΜΟΣ ΕΝΟΣ ΑΝΕΞΑΡΤΗΤΟΥ ΜΕ ΤΟ ΣΥΣΤΗΜΑ - Μια βιογραφία (Νίκος Σαββάτης)	11
Ο ΚΑΣΣΑΒΕΤΗΣ ΓΙΑ ΤΟΝ ΚΑΣΣΑΒΕΤΗ	17
ΟΙ ΤΑΙΝΙΕΣ	31
ΣΚΙΕΣ... - Ντεμπούτο (Νίκος Φενέκ Μικελίδης)	33
ΣΚΙΕΣ - Με τα λιγιστά εφόδια (Νίκος Παπατάκης)	35
ΟΤΑΝ Ο ΠΟΘΟΣ ΠΡΟΣΤΑΖΕΙ - Το φιλμ τζαζ (Τιερού Ζους)	39
ΤΟ ΠΑΙΔΙ ΜΑΣ ΣΕ ΠΕΡΙΜΕΝΕΙ - Η ρήξη με το Χόλυγουντ (Μπερτράν Ταβερνιέ-Ζαν Πιερ Κουρσοντόν)	43
ΠΡΟΣΩΠΑ - Μια καρδιά που χτυπά (Ολιβιέ ντε Μπρυνέ)	45
ΣΥΖΥΓΟΙ - Ιστορίες καθημερινής απόγνωσης (Νίκος Σαββάτης)	51
Η ΕΜΠΕΙΡΙΑ ΤΩΝ ΣΥΖΥΓΩΝ (Μπεν Γκαζάρα)	55
ΜΙΝΙ ΚΑΙ ΜΟΣΚΟΒΙΤΣ - Η κωμωδία των νευρώσεων (Λωράνς Γκαβρών-Ντενί Λενουάρ)	57
ΟΛΟΙ ΟΙ ΗΘΟΠΟΙΟΙ ΕΙΝΑΙ ΣΤΑΡ (Σύμουρ Κασέλ)	59
ΜΙΑ ΓΥΝΑΙΚΑ ΕΞΟΜΟΛΟΓΕΙΤΑΙ - Η τρέλα και η οικογένεια (Γιώργος Μπράμος)	61
Η ΔΟΛΟΦΟΝΙΑ ΕΝΟΣ ΚΙΝΕΖΟΥ ΜΠΟΥΚΜΕΪΚΕΡ - Η Γραφειοκρατία της εμπειρίας. Ο Κασσαβέτης και το φιλμ-νουάρ (Αχιλλέας Κυριακίδης)	63
ΝΥΧΤΑ ΠΡΕΜΙΕΡΑΣ - Το θέατρο της ταυτότητας (Φρεντερίκ Ρισάρ)	69
ΝΥΧΤΑ ΠΡΕΜΙΕΡΑΣ - Απόσπασμα από το σενάριο (Τζων Κασσαβέτης)	73
ΓΚΛΟΡΙΑ - Gloria (Νίκος Σαββάτης)	77
ΕΡΩΤΙΚΗ ΘΥΕΛΛΑ - Ποτάμια αγάπης (Γιάννης Μπακογιαννόπουλος)	83
ΕΡΩΤΙΚΗ ΘΥΕΛΛΑ - Ένα παράξενο πάθος (Τζων Κασσαβέτης)	85
ΥΣΤΕΡΟΓΡΑΦΟ - Ο Κασσαβέτης και το θέατρο (Μπιλ Κρον)	91
ΜΑΡΤΥΡΙΕΣ	95
ΤΖΩΝ ΚΑΣΣΑΒΕΤΗΣ Ο ΔΑΣΚΑΛΟΣ ΜΟΥ (Μάρτιν Σκορσέζε)	97
ΣΥΝΕΝΤΕΥΞΗ ΤΖΙΝΑ ΡΟΟΥΛΑΝΤΣ (Τιερού Ζους)	99
ΣΥΝΕΝΤΕΥΞΗ ΜΕ ΤΟΝ ΑΛ ΡΟΥΜΠΙΑΝ	105
ΦΙΛΜΟΓΡΑΦΙΑ	119
Ο Τζων Κασσαβέτης ηθοποιός του κινηματογράφου	129
Ο Τζων Κασσαβέτης στο θέατρο	129
Ο Τζων Κασσαβέτης στην τηλεόραση	130



ΠΑΡΟΥΣΙΑΣΗ

«Πιστεύω ότι η μεγαλύτερη ηθική είναι να αναγνωρίζεις την ελευθερία των άλλων· να είσαι ο εαυτός σου και όχι να εξαρτάσαι από την κρίση άλλων που είναι διαφορετικοί από σένα.»

ΤΖΩΝ ΚΑΣΣΑΒΕΤΗΣ

Από το βιβλίο *Cassavetes on Cassavetes*
του καθηγητή κινηματογράφου
στο Πανεπιστήμιο της Βοστώνης Ρέυ Κάρνεϊ.



ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Ο Τζων Κασσαβέτης πέθανε στις 3 Φεβρουαρίου 1989. Για 30 ολόκληρα χρόνια η δημιουργική του παρουσία αποτέλεσε μια παρασπονδία για τον αμερικάνικο κινηματογράφο. Από την πρώτη του ταινία *Shadows* (1958), γυρισμένη σε 16 mm στους δρόμους της Ν. Υόρκης, με άγνωστους ηθοποιούς, μέχρι την τελευταία του, την κωμωδία *Big Trouble* (1980), που ανέλαβε για βιοποριστικούς, μάλλον, λόγους να ολοκληρώσει σκηνοθετικά ενώ είχαν ήδη προχωρήσει τα γυρίσματα από κάποιον άλλο σκηνοθέτη, από τον ανεξάρτητο και μάλιστα άντεργραουντ σκηνοθέτη του παρελθόντος μέχρι τον περιθωριακό μέσα στο ίδιο το χολιγουντιανό σύστημα, ο Κασσαβέτης ακολούθησε ένα δρόμο δύσκολο και τραχύ με μια επιμονή κι ένα πείσμα, που αποτελούν μια πρόκληση για το αμερικάνικο μοντέλο.

Η προσωπική αυτή πορεία του προξενεί σήμερα το θαυμασμό μας για δύο, τουλάχιστον, βασικούς λόγους. Πρώτα και κύρια για την διορατικότητα με την οποία ο σκηνοθέτης κατάφερε να διεισδύσει βαθιά στο φλοιό ενός κοινωνικού σώματος (την μεσοαστική τάξη της Αμερικής) και να καταδείξει με κριτικό και συχνά επιθετικό βλέμμα την παγίδα των αξιών που το περισφίγγει, αποκαλύπτοντας την χρεοκοπία του ζευγαριού, την κόλαση της οικογένειας, τον ίλιγο της μοναξιάς, την απογοήτευση από το μύθο της επαγγελματικής καταξίωσης. Απ' αυτή την άποψη, η ενότητα των ταινιών *Faces* (1968), *Husbands* (1970), *Minnie and Moskowitz* (1970), *Woman Under the Influence* (1975) και *Love Streams* (1984) είναι χαρακτηριστική. Το ζευγάρι αναλύεται, ανατέμνεται, απογυμνώνεται από μια κάμερα δηκτική που αποσυνθέτει τελικά κάθε συναισθηματικό μύθο και ρομαντική ψευδαίσθηση. Με τον Κασσαβέτη η κινηματογράφηση γίνεται «κλινική επέμβαση» που δε στοχεύει σε κάποια «θεραπεία», –πώς ο κινηματογράφος άλλωστε θα μπορούσε να θεραπεύσει τη σημερινή πολιτισμική νεύρωση;– ούτε περιορίζεται σε μια ψευτοαντικειμενική κοινωνιολογική απόσταση, αλλά αντίθετα παγιδεύει τη νεύρωση οπουδήποτε κι αν εκδηλώνεται: καταρχήν, βέβαια, πάνω στα πρόσωπα που η κάμερα, άλλοτε τρυφερά κι άλλοτε με σκληρότητα, ανιχνεύει εξαντλητικά, καταγράφοντας ακόμα και τις ελάχιστες πτυχές και συσπάσεις τους. Εδώ ακριβώς συναντάμε το δεύτερο παράγοντα της πρωτοτυπίας και της τόλμης του δημιουργού που αποτελεί και τον καθαρά κινηματογραφικό τρόπο αποτύπωσης των χαρακτήρων του. Πέρα από κάθε περιγραφικότητα, χωρίς ν' αναπαράγει μια προϋπάρχουσα της ταινίας πραγματικότητα, εξισώνει το πραγματικό με το φιλμικό χρόνο δημιουργώντας μπροστά στην κάμερα καταστάσεις –κάτι ανάλογο με χάπενιγς– όπου αφήνει ελεύθερους τους ηθοποιούς ν' αυτοσχεδιάζουν, πάντα όμως μέσα στα αυστηρά καθορισμένα όρια ενός προϋπάρχοντος σεναρίου. Αρκετοί απ' αυτούς δεν είναι επαγγελματίες: εκτός από τους μόνιμους συνεργάτες και φίλους του, Πήτερ Φωκ, Σύμουρ Κασέλ και Μπεν Γκαζάρα, επιστρατεύει τη μητέρα του, την πεθερά του, τα παιδιά του και βέβαια τη γυναίκα του, Τζίνα Ρόουλαντς, με την οποία άλλωστε, συνεργάστηκε επί 30 χρόνια.

Οι ηθοποιοί στις ταινίες του δε μμπούνται, ούτε και υποδύονται προκατασκευασμένους ρόλους. Είναι συστατικά στοιχεία της μυθοπλασίας, εγκλωβίζονται σ' αυτήν, όπως ακριβώς ασφυχτιούν μέσα στην παγίδα της ίδιας της ύπαρξής τους. Δεν αναπαράγουν χειρονομίες, εκφράσεις και ιδέες, αλλά αναδιοργανώνουν αυθόρμητα και βιωματικά, συγκινήσεις της ύπαρξής τους.

Η συγκεκριμένη επιφάνεια, λοιπόν, όπου έχουν χαραχθεί αισθήσεις και συναίσθημα – φανερά σημεία μιας «εσωτερικότητας» την οποία ο κινηματογράφος τις περισσότερες φορές καταγράφει ηθογραφικά – δεν είναι άλλη από πρόσωπα που πλημμυρίζουν δάκρυα, πάλλονται, ξεσπάνε σε λυγμούς ή γέλιο, «ανοίγονται» σ' ένα χείμαρρο λέξεων – ό,τι τελικά συνθέτει το υστερικό οπλοστάσιο σε όλη του την παροξυστική βία και την υπερβολή της θεατροποίησής του. Η μηχανή του Κασσαβέτη δεν παρατηρεί απλά και μόνο, αλλά πηγαioέρχεται, σταματάει, ξαναξεκινάει, αλλάζει γωνία και ξαναπαίρνει τον ατέλειωτο δρόμο της, με εντυπωσιακή κινητικότητα και ρυθμό. Μια τέτοια γραφή – στη κορυφή της με το *Faces* αλλά και με μια σπάνια αποτελεσματικότητα στο *Husbands*, στο *Woman Under the Influence* και στο *Love Streams* – δεν μπορεί παρά να ενοχλεί ή να δημιουργεί κάποια αμηχανία στο σημερινό θεατή που έχει συνηθίσει να καταναλώνει αδιαμαρτύρητα ανούσια, συμβατικά και τυποποιημένα προϊόντα.

Ακόμα κι όταν καταπιάνεται με το είδος του θρίλερ (*The Killing of a Chinese Bookie* και *Γκλόρια*) ο Κασσαβέτης δε χάνει το ρεαλιστικό και λυρικό ιδιότυπο στυλ του. Ίσως όσο πιο πολύ πλησιάζει το ρεαλισμό, τόσο πιο πολύ κυριαρχούν οι λυρικές του εκρήξεις. Η ουσιαστική καινοτομία του, όμως, βρίσκεται στους τρόπους που πλησιάζει και αποφορτίζει τους τυπικούς, κωδικοποιημένους χαρακτήρες των θρίλερ, συσκοτίζει την εξέλιξη και τη σαφήνια του μύθου, διαχέει ένα διαφορούμενο στοιχείο στην αφήγηση και στο στυλ της κινηματογράφησης. Παρ' όλες αυτές τις ριζοσπαστικές τομές στο κλασικό θρίλερ δεν αποδυναμώνεται η πλοκή, δε χάνεται η ένταση και η μαγεία της.

Ο Κασσαβέτης είναι ένας ουσιαστικός καινοτόμος και αληθινός δημιουργός. Ένας κινηματογραφιστής που δεν ανανέωσε μόνο την κινηματογραφική γραφή, αλλά και τον τρόπο που παράγονται, που φτιάχνονται οι ταινίες, έξω από τους νόμους, τα ήθη, τους κώδικες και τις δουλείες του Χόλλυγουντ.

«Ήμουν επαναστάτης στο ξεκίνημά μου, είμαι καταδικασμένος να παραμείνω, ακόμα κι αν δεν είναι πια της ηλικίας μου», είπε σε κάποια συνέντευξη. Πράγματι, μέχρι το τέλος της ζωής του, ο γιος των Ελλήνων μεταναστών με το αδύνατο πρόσωπο και το πυρετώδες βλέμμα, έμεινε πιστός στους χαρακτήρες των εξεγερμένων μοναχικών νέων ανθρώπων που ερμηνεύε στις αρχές της καριέρας του.

Ο ΠΟΛΕΜΟΣ ΕΝΟΣ ΑΝΕΞΑΡΤΗΤΟΥ ΜΕ ΤΟ ΣΥΣΤΗΜΑ

Μια βιογραφία

Ο Τζων Κασσαβέτης γεννήθηκε, στη Νέα Υόρκη, στις 9 Δεκέμβρη 1929. Μεγάλωσε στα εύπορα περίχωρα του Λονγκ Άιλαντ, όπου ο ελληνικής καταγωγής πατέρας του εγκαταστάθηκε με την οικογένειά του αφού τέλειωσε τις σπουδές του στο Χάρβαρντ. Δοκίμασε να παρακολουθήσει διάφορα μαθήματα σε μερικά πανεπιστήμια, στο τέλος όμως βρήκε το δρόμο του μπαίνοντας στην καλύτερη ίσως δραματική σχολή της Αμερικής, την Academy of Dramatic Arts της Νέας Υόρκης. Από αυτό το άντρο του Στανισλαφσκισμού και της Μεθόδου του Actor's Studio, ο Κασσαβέτης αποφοίτησε το 1953. Ο νεαρός φιλόδοξος και χαρισματικός ηθοποιός, αρχικά, έπαιξε σε διάφορες περιοδείες, ύστερα έγινε βοηθός σκηνοθέτη στο Μπρόντγουεη. Το Μάρτη του 1954, παντρεύτηκε τη νέα ηθοποιό Τζίνα Ρόουλαντς, τη σύντροφο της ζωής του, πρωταγωνίστρια των μισών ταινιών του και μητέρα των τριών παιδιών του. Μέσα στα τρία χρόνια που ακολουθούν, η τηλεόραση εκμεταλλεύτηκε το εκφραστικό του πρόσωπο και τη νευρική του κίνηση σε πολλές παραγωγές και ο κινηματογράφος δεν έμεινε πίσω. Προχωρώντας γρήγορα από μικρούς σε μεγάλους ρόλους –και μάλιστα σε σημαντικές ταινίες, όπως το *Έγκλημα στους δρόμους* του Ντον Σίγκελ και *Η άκρη της πόλης* του Μάρτιν Ριτ, του 1956 και οι δυο– ο Τζων Κασσαβέτης βρέθηκε στα 27 του χρόνια στο κατώφλι της τελικής αναγνώρισης από το Χόλυγουντ και το κοινό. Όμως ένιωθε ανήσυχος και ανικανοποίητος και δημιούργησε το στούντιο ηθοποιών Variety Arts Studio,

Από το γύρισμα των *Συζήτων*



όπου, δουλεύοντας με ερασιτέχνες, επεξεργάζεται το πρώτο υλικό των Σκιών. Η ταινία του γυρίστηκε στους δρόμους της Νέας Υόρκης, το 1957, και το ένα εικοστό του συνολικού της προϋπολογισμού (2.000 δολ. σε ένα τελικό κόστος 40.000) εξοικονομήθηκε από τις προσφορές των ακροατών ενός ραδιοφωνικού σταθμού, όπου ο Κασσαβέτης έδινε συνέντευξη για την ταινία του Μάρτιν Ριτ. Απευθυνόμενος άμεσα σ' αυτούς, ο επιδόξος σκηνοθέτης τούς είχε ζητήσει – αν πραγματικά ήθελαν να δουν μια ταινία με αληθινούς πρωταγωνιστές – να στείλουν χρήματα στο σταθμό.

Με τις Σκιές και με τον ανορθόδοξο τρόπο χρηματοδότησης τους ξεκινά μια από τις μεγαλύτερες περιπέτειες ενός ανεξάρτητου κινηματογραφιστή, που μπαίνει να γίνει στο Σύστημα, ενώ στο τέλος προσπαθεί να διατηρήσει το προσωπικό του όραμα ανέγγιχτο. Υπήρξαν δύο διαφορετικές Σκιές. Η πρώτη, είχε διάρκεια εξήντα λεπτά, γυρίστηκε σε οκτώ εβδομάδες σε 16 χιλ. (18.000 μέτρα συνολικά, 24 ώρες υλικό) και μονταρίστηκε σε ενάμιση χρόνο. Όταν, στο τέλος του 1958, προβλήθηκε σε δύο χιλιάδες κόσμο, σε τρεις μεταμεσονύκτιες, δωρεάν προβολές, η ταινία κέρδισε το θαυμασμό του πάπα του underground κινηματογράφου και εκδότη του περιοδικού *Film Culture*, Τζόνας Μήκας και το βραβείο της Πρώτης Ανεξάρτητης παραγωγής. Η αναγνώριση αυτή έγινε βίαιη απόρριψη, όταν τον επόμενο χρόνο ο Κασσαβέτης παρουσίασε τη δεύτερη εκδοχή των Σκιών: μια ταινία 87 λεπτών, με οκτώ καινούργιες σκηνές (που είχε γυρίσει σε δύο εβδομάδες και μοντάρισε σε τρεις μήνες). Εξοστρακισμένος από την οικογένεια της πρωτοπορίας και ήδη πατέρας ενός παιδιού, ο Τζων Κασσαβέτης που –εκτός των άλλων– έπρεπε να τακτοποιήσει τα χρέη των Σκιών (20.000 δολ.), υπογράφει με το NBC ένα πολύ καλό συμβόλαιο για την αστυνομική σειρά Τζόνι Στακάτο. Έπαιξε το βασικό ρόλο και κατάφερε να σκηνοθετήσει και πέντε επεισόδια.

Και η ιστορία του συνεχίζεται στο Χόλυγουντ. Η Παραμάουντ τού έκανε τη δελεαστική πρόταση να σκηνοθετήσει την ταινία που ήθελε με δύο όρους: να μην ξεπεράσει τα μισά του μέσου προϋπολογισμού και να χρησιμοποιήσει ηθοποιούς που είχαν συμβόλαιο μαζί της. Ο Κασσαβέτης πείστηκε, πήγε στο Λος Άντζελες και μέσα σε δυο εβδομάδες, έγραψε με τον Ρίτσαρντ Καρ το σενάριο *Dreams for Sale* (*Όνειρα για πούλημα*), που έγινε το *Too Late Blue* (ελληνικός τίτλος *Όταν ο πόθος προστάζει*), το 1961. Όμως η εμπορική αποτυχία της ταινίας περιπλέκει χειρότερα την ήδη εύθραυστη σχέση του με τα στούντιο.

Μετανιώνοντας τώρα για το απερίσκεπτα αισιόδοξο συμβόλαιο για πέντε ταινίες που του είχε κάνει, η Παραμάουντ δεν προχωρεί κανένα του σχέδιο. Το *The Iron Men* (*Οι σιδερένιοι άνθρωποι*), ένα σενάριο που ο Κασσαβέτης συνυπόγραψε με τον Ρίτσαρντ Καρ κι εξιστορούσε τις περιπέτειες μιας ομάδας μαύρων αεροπόρων, δεν έγινε ποτέ, παρά τους διάσημους πρωταγωνιστές του, Σίντνεϋ Πουατιέ και Μπάρτ Λάνκαστερ. Ένα άλλο σενάριο το *The Warhorse*, εγκαταλείφθηκε ακόμη πιο γρήγορα. Στο τέλος, για να αποδεσμευτεί, η Παραμάουντ τον παραχωρεί στη Γιουνάιτεντ Άρτιστις, όπου με παραγωγό τον παντοδύναμο τότε Στάνλεϋ Κράμερ, γυρίζει τη συγκινητική, αλλά ελάχιστα προσωπική ταινία του για τα παιδιά με ειδικές ανάγκες *A Child is Waiting* (Το

παιδί μας σε περιμένει, 1963). Η διαφωνία του με τον Κράμερ για το τελικό μοντάζ γίνεται το χειρότερο Βατερλώ του στο Χόλυγουντ. Ο παραγωγός του παίρνει την ταινία και τα στούντιο τού κλείνουν τις πόρτες. Επιστρέφοντας στη Νέα Υόρκη ανακαλύπτει ότι και εκεί το καλλιτεχνικό του κύρος έχει πληγεί από τη «λιποταξία» του στο εμπορικό Χόλυγουντ. Όμως, έστω και μόνος, είναι αποφασισμένος να προχωρήσει. Δουλεύοντας με τους φίλους και την οικογένειά του επενδύει, τα τέσσερα επόμενα χρόνια της ζωής του, τα κέρδη του από τις μεγάλες παραγωγές, όπου πρωταγωνιστεί (*Οι δολοφόνοι, Τα δώδεκα καθάρματα, Το μωρό της Ρόζμαρι*) και το ποσόν της υποθήκης του σπιτιού του, στα *Πρόσωπα*.

Τα *Πρόσωπα* ήταν μια ακόμη πιο επίπονη κινηματογραφική περιπέτεια με ακόμη πιο εντυπωσιακή στατιστική. Το σενάριο είχε 320 σελίδες, το γύρισμα κράτησε έξι μήνες, τραβήχτηκαν 90.000 μέτρα αρνητικού φιλμ 16 χιλ. και το υλικό που εμφανίστηκε είχε διάρκεια εκατόν τριάντα έξι ώρες! Όμως η ανταπόδοση στον ενθουσιασμό μιας συλλογικής δουλειάς έξω από τους χολιγουντιανούς μηχανισμούς ήρθε ανέλπιστα με τη σχετική εμπορική και φυσικά μεγάλη κριτική επιτυχία της ταινίας. Ακόμη και η συντηρητική Ακαδημία του Κινηματογράφου, άμεση επέκταση των στούντιο και καθρέφτης της ιδεολογίας τους, αναγνώρισε την ιδιοφυΐα του ασυμβίβαστου δημιουργού προτείνοντας τα *Πρόσωπα* για Όσκαρ σεναρίου.

Στα τριάντα εννιά του χρόνια λοιπόν ο Κασσαβέτης έχει κερδίσει το στοιχείο, μένοντας πιστός στα δικά του καλλιτεχνικά κριτήρια και μπορεί να ξαναδιαπραγματευτεί με το Χόλυγουντ. Η δεκαετία του εβδομήντα είναι αναμφίβολα η περίοδος της ωριμότητάς του, όπου οι πειραματισμοί του υπακούουν στη λογική της οργανωμένης, «μεγάλης» παραγωγής και σπρώχνουν τα κινηματογραφικά είδη (την κωμωδία, το φιλμ-νουάρ, το μελόδραμα) στα

Από το γύρισμα του *Μια γυναίκα εξομολογείται*



ορία τους. Οι πέντε ταινίες που έκανε στο διάστημα αυτό, *Συζύγοι* (1970), *Μίνι και Μόσκοβιτς* (1976) και *Νύχτα πρεμιέρας* (1978), αποτελούν και τη λαμπρότερη δουλειά του κασσαβετικού θιάσου (Τζίνα Ρόουλαντς, Σύμουρ Κασέλ, Μπεν Γκαζάρα και Πήτερ Φωκ). Όπως συμβαίνει πάντα, αυτή η εξαιρετική και απαιτητική εργασία δοκιμάστηκε στις συμπληγάδες της εμπορικότητας. Η Κολούμπια χρηματοδότησε τους *Συζύγους*, απογοητεύτηκε όμως από το μαύρο και απελπισμένο τόνο τους. Το *Μίνι και Μόσκοβιτς*, οπωσδήποτε η πιο «αισιόδοξη» και φωτεινή ταινία, του δημιουργού, διανεμήθηκε από την Γιουνιβέρσαλ. Το *Μια γυναίκα εξομολογείται* ήταν συμπαράγωγη του Κασσαβέτη και του Πήτερ Φωκ. Τα πράγματα δυσκολεύουν όμως με τα δύο τελευταία και ίσως πιο σημαντικά φιλμ της δεκαετίας. Η *δολοφονία ενός κινέζου μπουκνέικερ* ήταν η χειρότερη εμπορική αποτυχία και κόπηκε κατά 27 λεπτά χωρίς αποτέλεσμα. Η *Νύχτα πρεμιέρας* δεν βγήκε καν στο εθνικό δίκτυο της διανομής. Το τέλος της δεκαετίας είναι πολύ πιο σκληρό από ότι η αρχή της και στο μόνο που ελπίζει ο Κασσαβέτης, είναι να πουλήσει στην M.G.M το σενάριο της *Γκλόρια* για κάποιον άλλο σκηνοθέτη.

Από καθαρή τύχη βρίσκεται με ένα συμβόλαιο της Κολούμπια και σκηνοθετεί εκεί την *Γκλόρια* το 1980. Η τελευταία δεκαετία της ζωής του αρχίζει με μια επιτυχία και συνεχίζεται με έντονη θεατρική δραστηριότητα. Το 1981, ο Κασσαβέτης ανεβάζει στο Λος Άντζελες ένα θεατρικό τρίπτυχο με τίτλο *Three Plays of Love and Hate* (*Τρία έργα αγάπης και μίσους*). Το πρώτο από τα τρία έργα (*Love Streams, Knives και Third Day Comes*) γίνεται το σενάριο της *Ερωτικής θύελλας* που ο Κασσαβέτης σκηνοθετεί το 1981 για την Κάνον. Το 1982, αναλαμβάνει άλλο ένα σχέδιο με θεατρική καταγωγή: παίζει το ρόλο του Πρόσπερο στην εξαμερικανισμένη και κιτς διασκευή τηςσαιτηρικής *Τρικυμίας* που ο Πωλ Μαζούρσκι γυρίζει στην Αμερική και την Ελλάδα. Αλλά σίγουρα ο καλύτερος ρόλος που έπαιξε ποτέ στον κινηματογράφο είναι ο ρόλος του Ρόμπερτ Χάρμον στην *Ερωτική θύελλα* το πορτρέτο ενός τραυματισμένου και αλκοολικού συγγραφέα, καταδικασμένου να οβηήσει στη μοναξιά από την αρρώστια τού έρωτα.

Ο ίδιος ο Κασσαβέτης είναι πια άρρωστος και καταδικασμένος όταν, το 1985, αναλαμβάνει την τελευταία του ταινία *Big Trouble*, μια παραγγελία της Κολούμπια που είχε γράψει και ήδη είχε αρχίσει να σκηνοθετεί ο Άντριου Μπέργκμαν, με πρωταγωνιστή τον Πήτερ Φωκ. Τα υπόλοιπα κινηματογραφικά του σχέδια θα μείνουν απραγματοποίητα. Το *Son* (1985) ήταν η ιστορία ενός σύγχρονου μεσοία που έρχεται στη Νέα Υόρκη, αλλά κανείς δεν τον θέλει. Το *Begin the Beguine* του 1987, μια πολύ ενδιαφέρουσα προβολή των ηρώων των *Συζύγων* είκοσι χρόνια μετά, ήταν η ιστορία δύο ανδρών που προτιμούν πια να μιλούν και όχι να κάνουν έρωτα με τις γυναίκες (θα έπαιζαν ο Φωκ και ο Γκαζάρα). Το *She's Delovely* ήταν ένα σενάριο του 1980 που ο Κασσαβέτης ξαναγράφει το 1987 θέλοντας να πείσει τον Σων Πεν να παίξει τον πρώτο ρόλο. Τελικά η μόνη δουλειά που καταφέρνει να ολοκληρώσει πριν από το θάνατό του ήταν στο θέατρο. Ανέβασε το έργο του *A Woman of Mystery* το Μάιο του 1987, στο Λος Άντζελες με πρωταγωνίστρια την Τζίνα Ρόουλαντς.

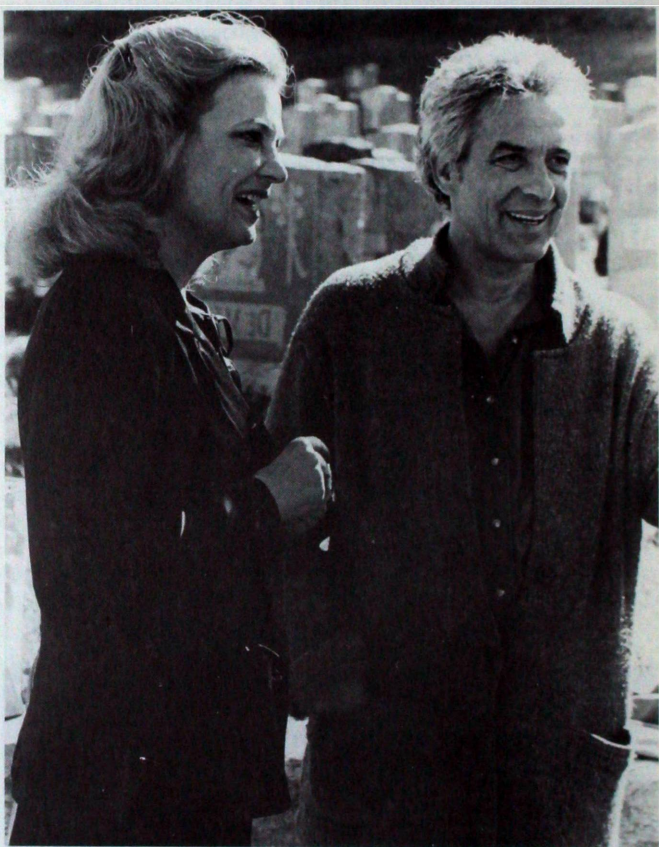
Ο Τζων Κασσαβέτης πεθαίνει στις 3 Φεβρουαρίου του 1989, ενώ –ειρωνικά–

το σενάριο του *Gloria II* κυκλοφορούσε στα γραφεία της Touch Stone Pictures. Το έργο του, μέχρι σήμερα, δεν έχει χάσει ίχνος από τη μοναδικότητά του και γίνεται το μέτρο όλο και περισσότερων σκηνοθετών, που αρνούνται την ψευτιά και τις συμβάσεις του κινηματογράφου. Η επιρροή του είναι ολοφάνερη στις ταινίες του Σκορσέζε, του Σπάικ Λη ακόμη και του Τζιμ Τζάρμους, του γάλλου Ζαν - Φρανσουά Στεβενέν και σε πολλές από τις πρόσφατες δουλειές ανεξάρτητων κινηματογραφιστών. Πέρυσι ο Σων Πεν αφιέρωσε την πρώτη του ταινία *Ο Ινδιάνος δρομέας* με αγάπη, «στη μνήμη του Τζων Κασσαβέτη».

Η βιογραφία του Τζων Κασσαβέτη στηρίχτηκε σε στοιχεία από τα βιβλία *John Cassavetes* των Laurence Gavron και Denis Lenoir (εκδ. Rivages 1986) και *John Cassavetes* του Thierry Jousse de l'etoile, Editions de l'Etoile, (εκδ. Cahiers du Cinéma) και από το άρθρο του Raymond Carney για τον Κασσαβέτη στο περιοδικό *Film Comment* (Μάιος-Ιούνιος 1989).

Ζόρα Λάμπερτ και Τζίνα Ρόουλαντς στο *Νύχτα προεμίρας*





Κασσαβέτης και Ρούλαντς στο γύρισμα της *Γλόρια*

Ο ΚΑΣΣΑΒΕΤΗΣ ΓΙΑ ΤΟΝ ΚΑΣΣΑΒΕΤΗ

Το καλοκαίρι του 1981, ο Τζων Κασσαβέτης βρέθηκε στην Ελλάδα για να κάνει μια ταινία σαν ηθοποιός. Ήταν η *Τρικινμία* του Πωλ Μαζούρσκι, μια μεταφορά του ομώνυμου σαιξπηρικού αριστουργήματος στη Νέα Υόρκη και την Ελλάδα της δεκαετίας του ογδόντα. Ο Τζων Κασσαβέτης έπαιξε ένα μεσήλικα τυπικό Αμερικανό αρχιτέκτονα σε κρίση, με μαγικές δυνάμεις. Στα διαλείμματα των γυρισμάτων στην Αθήνα, μας διηγήθηκε, με την ανεπανόληπτη, γεμάτη ενέργεια και χιούμορ ζωντάνια του, στις συνεντεύξεις, την ιστορία του στα περιθώρια του Χόλγουντ.

Πώς αρχίσατε να κάνετε ταινίες;

Συμπτωματικά. Ήμουν ηθοποιός και είχαμε φτιάξει ένα εργαστήριο στη Νέα Υόρκη. Είχα νοικιάσει αυτό το μέρος με το σκοπό να βρουν δουλειά διάφοροι φίλοι μου, ηθοποιοί. Όμως κανένας από τους φίλους μου, που ήταν άνεργοι, δε φάνηκε. Επειδή το είχα νοικιάσει για τρία χρόνια, έβαλα μια αγγελία στις εφημερίδες. Τότε μαζεύτηκαν... Κάναμε διάφορους πειραματισμούς, τίποτα το ιδιαίτερο. Αυτοσχεδιάζαμε πάνω σε κείμενα του Σαίξπηρ, του Αριστοφάνη κι άλλων, με σκοπό να μάθουν οι ηθοποιοί να μελετάνε και να δέχονται ορισμένες πραγματικότητες. Μια μέρα σκεφτήκαμε να προχωρήσουμε πάρα πέρα. Πολλές φορές οι ηθοποιοί δεν ξέχρουν να χρησιμοποιούν το σενάριο. Μαθαίνουν μόνο το ρόλο και δεν σκέφτονται τίποτα, γιατί δε χρειάζεται να σκεφτούν. Είναι μόνο ζήτημα μνήμης. Πειραματιστήκαμε, λοιπόν, στο να κάνουμε μια ολόκληρη δουλειά αυτοσχεδιαστικά. Ήταν η πρώτη μας ταινία, οι *Σκιές*. Νομίζαμε ότι δε θα στοίχιζε τίποτα. Μαζί μας ήρθαν και διάφοροι κινηματογραφιστές, όπως η υπέροχη Σίρλεϋ Κλαρκ, που έφερε και όλα της τα μηχανήματα, και ανακάλυψα τότε έναν ολόκληρο κόσμο από ταινίες και ανθρώπους που κάνουν ταινίες και αγαπούν τη δουλειά τους, τα μηχανήματά τους... Υπήρχαν ελάχιστα μηχανήματα γιατί κανείς δε δούλευε έξω από τα στούντιο, μόνο λίγοι ντοκιμανταριστές.

Ακούσαμε μια περιεργή ιστορία, ότι σε κάποια ραδιοφωνική εκπομπή ανακοινώσατε ότι θέλατε να κάνετε μια ταινία και συγκεντρώσατε έτσι 40.000 δολάρια;

Όχι. 7.500 δολάρια μαζεύτηκαν την επομένη. Ολόκληρη η ταινία στοίχισε 40.000 δολάρια, συμπεριλαμβανόμενου και του ταξιδιού μας στην Αγγλία, που ήταν και το μεγαλύτερο έξοδο. Ήταν όμως συναρπαστικό.

Και μετά τις Σκιές πήγατε στο Χόλγουντ και γυρίσατε το 'Όταν ο πόθος προστάζει. Μπορείτε να μας μιλήσετε γι' αυτή την περίοδο;



Οι ταινίες τζαζ: Σκιές και Όταν ο λόθος προστάζει



Ήταν μια περίοδος αποτυχίας. Οι καλύτερες ταινίες νομίζω είναι αυτές που βγαίνουν μέσα από ελεύθερη σκέψη και μέσα από ελεύθερες συνθήκες δουλειάς. Οι περισσότερες ταινίες που γυρίζονται προσπαθούν να αναπλάσουν τη ζωή ή μια κατάσταση που κάποιος πιστεύει ότι είναι καλή ταινία. Έτσι, όμως, νομίζω ότι οι ταινίες περιορίζονται.

Όταν γυρίζαμε τις *Σκιές* που μου άρεσε πολύ, όλοι νομίζαμε πως ήταν μια απείσιαι ταινία... όλα πήγαιναν στραβά: οι ηθοποιοί τσακωνόνταν, η μηχανή δε δούλευε, το μικρόφωνο έσπαγε... «Ποιος έσπασε το μικρόφωνο»... και κανένας δε σκεφτόταν πόσο σπουδαία θα ήταν η ταινία, αν θα γινόταν καλή ή κακή. Θέλαμε μόνο να εκφραστούμε, ο καθένας με το δικό του τρόπο. Εκεί βρίσκεται όλο το ενδιαφέρον της δουλειάς.

Αρκετά χρόνια αργότερα πήγα στο Χόλυγουντ. Η ταινία δεν είχε καν βγει στις αίθουσες, ήταν μόνο ένα πείραμα κι εγώ ήμουν πάντα ηθοποιός. Κάποιος, όμως, είδε μια προβολή στην Αγγλία, που ούτε καν ήξερα ότι είχε γίνει. Η ταινία άρεσε στον κόσμο κι αυτός έγινε, αργότερα, διευθυντής σ' ένα στούντιο. Γύριψε να με δει: «Είδα μια ταινία του Κασσαβέτη, ήταν καλή» «Ποιος είναι αυτός ο Κασσαβέτης;» του είπαν. «Είδα την ταινία του στην Αγγλία, άρεσε πολύ στον κόσμο.» Έτσι, με φώναξε και με ρώτησε αν είχα έτοιμο σενάριο. Δεν καταλάβαινα τι μου έλεγε. Ήμουν ηθοποιός, δεν ήμουν σκηνοθέτης. Πήγα και βρήκα ένα φίλο μου συγγραφέα: «Ντικ», του λέω, «θέλουν να μας δώσουν όλα αυτά τα λεφτά να κάνουμε ταινία.» «Τι τους απάντησες;» «ότι έχω σενάριο.» «Και τι θα γίνει τώρα;» «Τους είπα ότι θα το πάω τη Δευτέρα.» Ήταν Παρασκευή απόγευμα. «Ξέρω δύο δακτυλογράφους,» μου λέει, «θ' αναλάβεις να γράφεις εσύ το μισό κι εγώ το άλλο μισό.» Έτσι κι έγινε. Είχαμε κι οι δυο μεγάλη ανάγκη από λεφτά, ήμασταν τελειώς άφραγκοι. Γράψαμε μισό-μισό το σενάριο και το έδωσα στο Διευθυντή του στούντιο. Μου είπε ότι θα μου τηλεφωνούσε την επομένη. Ήταν το μοναδικό μας αντίγραφο και δεν είχαμε προφτάσει να διαβάσουμε ο ένας το κομμάτι του άλλου, γι' αυτό άρχισα να λέω στον Διευθυντή. «Δεν είναι πολύ καλό, οπωσδήποτε χρειάζεται πολλή δουλειά. Ελπίζω, όμως να σας αρέσει...» «Πάνω σε ποιο θέμα είναι;» «Θα το διαβάσετε και θα δείτε!» Παίρνω τον Ντικ: «Δεν θυμάμαι τι στο διάολο έγραφα, ήμουν μεθυσμένος.» «Κι εγώ το ίδιο.» Με παίρνει ο Μάρτυ Ράκαν, διευθυντής παραγωγής της Παραμάουντ και μου λέει. «Πολύ ωραίο, μην αλλάξεις τίποτα, τότε μπορείς ν' αρχίσεις το γύρισμα;» Πού να ξέρω, δεν ήξερα καλά-καλά πώς γίνεται μια ταινία, θέλω να πω δεν είχα ιδέα από τα μεγάλα στούντιο, ήξερα μόνο να δουλεύω στους δρόμους: παίρνεις κάποιον, του δίνεις και λίγο φαγητό και παίζεις... ξέρεις... και ξαφνικά, έπρεπε να δουλέψω διαφορετικά: «Α, όχι, δεν πρέπει να μιλάς στους κομπάρσους.» «Και πώς θα επικοινωνούμε;» «Μιλάς στο βοηθό σκηνοθέτη κι αυτός μιλά στους υπόλοιπους.» Στην προηγούμενη ταινία όλα είχαν γίνει όπως «δεν πρέπει να γίνεται μια ταινία», τυπώναμε όλο το υλικό, δεν ήξερα ότι έπρεπε να διαλέγω λήψεις, ο ήχος ήταν ασύγχρονος... και τώρα ήμουν σ' αυτό το μέρος, όπου ήξεραν να κάνουν ταινίες. Με ρώτησαν αν μου έφταναν δέκα μέρες: «Βέβαια», τους απάντησα. Τι ήξερα... δέκα μέρες, δυο μέρες, πενήντα μέρες, το ίδιο μου 'κανε! Τελειώσαμε το γύρισμα σε δέκα μέρες: «Εσύ στέκεσαι εκεί, εσύ εδώ», βάζαμε κάπου και τη μηχανή κι αυτό ήταν όλο... καθόλου διασκεδαστικό. Το πόσο χάρηκα όταν τέλειωσα το γύρισμα, δε λέγεται, το μισούσα. Το επόμενο που ξέρω είναι ότι ο Τζων Χιούστον και ο Κερκ Ντάγγλς είδαν την ταινία, ο καθένας χωριστά και του Κερκ του

άρεσε επειδή είχε πολλά γκρο πλάνα και για τον Χιούστον τι να πω, υποθέτω ότι ήταν απλώς ευγενής ο άνθρωπος: «Ω! υπέεεροχο, υπέεεροχο!!!». Έρχεται λοιπόν ο Διευθυντής του στούντιο και μου λέει: «Η ταινία σου άρεσε στον Χιούστον και στον Κερκ. Εμένα δε μου άρεσε τόσο πολύ, αλλά αυτοί τρελάθηκαν. Είσαι ένας καλλιτέχνης!» Έτσι άρχισα να υπογράφω συμβόλαια για μεγάλες ταινίες. Υπέγραψα για μια ταινία με τον Μπαρτ Λάνκαστερ, την Κλαούντια Καρντινάλε και τον Σίντνεϋ Πουατιέ που αναβλήθηκε. Ήταν απ' αυτά τα σενάρια που γράφονται και ξαναγράφονται 100 φορές κι όταν πια όλα είναι έτοιμα ο προϋπολογισμός έχει ανέβει τόσο πολύ που δεν μπορούν πια να ξεκινήσουν. Στο μεταξύ ο Μπαρτ Λάνκαστερ μου πρότεινε να φτιάξω το *A Child is Waiting*. Ο Άμπντ Μαν έκανε την παραγωγή. Όλοι δούλευαν αφιλοκερδώς, ήταν μια κοινωνική προσφορά για τα καθυστερημένα παιδιά. Δέχτηκα. Για τρεις μήνες δεν έκανα άλλο από το να συναντώ γονείς καθυστερημένων παιδιών. Δε μου άρεσε που έκανα την ταινία αυτή, μου φαινόταν άσκοπο. Αναγνώριζα πια κι εγώ τον εαυτό μου σαν αληθινό σκηνοθέτη βλέπεις. «Δεν ξέρω αν θέλω να κάνω την ταινία...» Όταν όμως γνώρισα τα ίδια τα παιδιά, τα πράγματα άρχισαν να μου φαίνονται διαφορετικά. Τα παιδιά είχαν αίσθηση του χιούμορ, γελούσαν το ένα με το άλλο. Σε γνώριζαν, και την επόμενη φορά που τα συναντούσες σε είχαν ξεχάσει, είχαν πολλή πλάκα. Και ξαφνικά ανακάλυψα ότι οι μεγάλοι ήταν πολύ δυστυχισμένοι, ενώ αυτά ήταν χαρούμενα! Ήταν υπέροχα. Σκέφτηκα ότι ο μόνος τρόπος, για να έχει ενδιαφέρον για μένα αυτή η ταινία, ήταν να μπορέσω να γελάσω με τα παιδιά. Ήθελα να χρησιμοποιήσω οπωσδήποτε μόνον άρρωστους, ανθρώπους με εγκεφαλικές βλάβες αλλά που είχαν την επόμενη να χρησιμοποιήσω ηθοποιούς. «Δεν είναι δυνατόν. Αν μου δώσετε τρία χρόνια καιρό ίσως κάτι μπορέσουμε να κάνουμε. Θα τους χτυπήσω στο κεφάλι για να μπορέσουν να παίξουν το ρόλο τους.» Τελικά χρησιμοποιήσαμε πολύ λίγους ηθοποιούς κι αυτούς στο φόντο.

Πήτερ Φοκ, Μπεν Γκαζάρα και Τζων Κασσαβέτης



Είναι αλήθεια ότι το μοντάζ το έκανε μόνος του ο Στάνλεϋ Κρόμερ; Δεν υπήρξαν ορισμένες διαφωνίες προς το τέλος της παραγωγής;

Έγινε αυτό που θα λέγαμε φυσιολογικές διαμάχες. Οι άνθρωποι έχουν εγωισμό. Και όλα στο Χόλυγουντ είναι φτιαγμένα έτσι ώστε να ικανοποιούν τον εγωισμό ενός κάθε φορά, και μετά, κάπου πρέπει να ικανοποιήσεις και το δικό σου εγωισμό.

Επιμείνατε να κρατήσετε τον έλεγχο του μοντάζ;

Δεν ήξερα, ούτε ξέρω, τίποτα από μπίζνες, ξέρω όμως ότι όταν τα πας καλά με κάποιον, όταν τους αρέσεις και σου αρέσουν, τα συμβόλαια είναι άχρηστα. Κι όταν τους μισείς και σε μισούν πάλι άχρηστα είναι.

Τελικά, πώς κατορθώσατε να συμφιλιώσετε τις προσωπικές σας κινηματογραφικές απόψεις με τις χολυγουντιανές μεθόδους;

Δεν τις συμφιλίωσα ποτέ. Ή μάλλον, έγινε ένα είδος όσμωσης. Ένα πράγμα που ποτέ δε θέλησα να μάθω, ήταν να δουλεύω σύμφωνα με το πρόγραμμα κι όμως, τελικά το μαθαίνεις κι αυτό. Γιατί στο βάθος του μυαλού σου ξέρεις ότι μπαίνουν πολλά λεφτά σε μια ταινία και ότι θα τα ξεδέσουν με το δικό τους τρόπο ό,τι κι αν πεις εσύ. Θα ανακατευτεί και το σωματείο... Όλοι θέλουν καταρχήν να βγάλουν λεφτά. Η ταινία έρχεται σε δεύτερη μοίρα, ίσως και σε τρίτη. Πρώτα, θέλουν να κάνουν φτηνή ταινία κι άσχετα από το πόσο ακριβή είναι, πρέπει οπωσδήποτε να γίνει φτηνότερη από τον προϋπολογισμό της. Είναι ένα παιχνίδι που παίζεται πάντα, όπως και τα συμβόλαια είναι ένα παιχνίδι. Μετά, πρέπει η ταινία να είναι κατανοητή. Οι κριτικοί χρησιμοποιούν αυτό τον όρο, «εύκολη να την καταλάβει κανείς», πράγμα τελείως ανυπόστατο. Νομίζουν ότι ο κόσμος δεν καταλαβαίνει, μα ο κόσμος μπορεί να καταλάβει περιφραμα, ο καθένας μπορεί να καταλάβει, απλώς δεν τους αρέσουν ορισμένα πράγματα. Και τρίτο πια, αν μπορούν να κάνουν καλή ταινία, τόσο το καλύτερο, φτάνει να έχουν καλύψει τα δύο προηγούμενα. Μ' αυτούς τους κανόνες γίνονται οι ταινίες. Κι από πάνω υπάρχουν κι άλλοι χιλιάδες κανόνες, κατασκευασμένοι εδώ και 50 χρόνια: κανόνες του σωματείου, κανονισμοί, πού μπορείς να σταθείς, πού πρέπει να πας, τι πρέπει να έχεις για να πετύχεις, ποιους δικηγόρους, ποιους ατζέντηδες, διαφωνίες, κυκλώματα, below the line, above the line, τα πάντα για να κάνουν τους ανθρώπους που φτιάχνουν ταινίες ξένους μεταξύ τους. Πολλές φορές μου καταλογίζουν ότι κάνω ταινίες πάντα με τους φίλους μου και το λένε για πολλούς σκηνοθέτες. Κανείς δε σκέφτηκε ποτέ: γιατί όχι; «Όχι, δουλεύω με ανθρώπους που δεν ξέρω», απολογούνται όλοι με πανικό. Μ' αρέσει να κάνω ταινίες με τους φίλους μου, με την οικογένειά μου. Όσο περισσότερο γνωρίζεις τους άλλους τόσο πιο εύκολη γίνεται η δουλειά.

Σε σχέση με τις πρώτες σας ταινίες η Γκλόρια είναι περισσότερο εμπορική ταινία. Είναι περισσότερο συμβιβασμένη;...

Όχι, δεν το πιστεύω αυτό. Αυτοί το πιστεύουν.

Εννοώ ότι είναι περισσότερο προσαρμοσμένη στο χολιγουντιανό μοντέλο...

Δεν νομίζω ότι το Χόλυγουντ έχει να κάνει τίποτα με τη δική μου δουλειά... και σε απορροφά μόνο όταν θέλεις να σε απορροφήσει. Αν δουλεύω σήμερα στην Αθήνα, δεν κάνω κανένα συμβιβασμό. Απλώς βρίσκομαι σ' ένα άλλο μέρος και είμαι ελεύθερος να πάρω ό,τι θέλω απ' αυτό. Αν αποφασίσω να κάνω μια ταινία θα την κάνω όσο καλύτερα μπορώ, αν τελικά δε βγει καλή, αυτό είναι άλλη υπόθεση.

Καταλαβαίνω την αξία των χρημάτων, γιατί όταν δουλεύω σε μια ταινία σαν κι αυτήν τώρα, κερδίζω τρομακτικά ποσά. Μ' αρέσει αυτή η ταινία, θα δούλευα και τζάμπα σ' αυτή χωρίς αυτό να σημαίνει πως θα έκανα τίποτα χωρίς αυτό. Ξέρω να κάνω τα πράγματα μόνο με έναν τρόπο κι αυτός είναι ο τρόπος που ξέρω να κάνω τα πράγματα. Δε θεωρώ την Γκλόρια συμβιβασμό, την θεωρώ πείραμα, όπως και κάθε άλλη ταινία μου.

Στην Γκλόρια χρησιμοποιείτε κάποιους κώδικες, όπως το παιδί ή το ταξί. Νομίζω, ότι στη Νέα Υόρκη, το ταξί είναι κάτι σαν νησί στον ωκεανό. Μπαίνεις μέσα στο ταξί και σώζεσαι...

Ναι, ό,τι κι αν συμβαίνει... Ποτέ δε σκέφτηκα η ονειρευτήκα ούτε τα μισά πράγματα απ' αυτά που ο κόσμος βλέπει ή μισεί σε μια ταινία κι αν είσαι σκηνοθέτης ο ίδιος, θα το ξέρεις. Κάνεις μια σκηνή σύμφωνα με την κεντρική σου ιδέα: μια γυναίκα, που δε συμπαθεί τα παιδιά, που δεν αντιπαθεί τα παιδιά, που ζει ανεξάρτητα, βλέπει ένα μικρό παιδί που κανέναν δε θέλει και γίνεται μια παράξενη μητέρα. Να πεις ότι κάθε γυναίκα, είτε το θέλει είτε όχι είναι μητέρα, αυτό είναι η ταινία. Όλα τα άλλα είναι μόνο: «αυτό το κτίριο δε λειτουργεί, ας χρησιμοποιήσουμε εκείνο το κτίριο», δεν υπάρχει τίποτα μεγαλοφυές σ' όλα αυτά.

Αυτό είναι το δεύτερο επίπεδο της ταινίας, το πρώτο είναι το παιδί...

Αυτό είναι το μόνο επίπεδο της ταινίας. Δε μ' ενδιαφέρει τίποτα άλλο. Αν κάποιος μου πει: «Αυτό το αυτοκίνητο είναι εντάξει για το πλάνο», δεν πρόκειται ποτέ να πω: «για στάσου, αυτό το αυτοκίνητο εγώ το είχα σκεφτεί μπλε,» είναι τρελό, είναι σαν να λες: «δεν μπορώ να κάνω έτσι την ταινία, γιατί είμαι μεγαλοφυΐα, όχι ένας απλός σκηνοθέτης, ή ένας απλός ηθοποιός.» Μπορείτε να φανταστείτε έναν ηθοποιό να λέει: «Α! εγώ δεν μπαίνω σ' αυτό το αυτοκίνητο, δεν είναι μπλε.» Αμέσως θα σκεφτόσαστε: τι στο διάολο παριστάνει αυτός, τώρα. Κι όμως κανείς δε λέει κάτι τέτοιο για τον ανόητο σκηνοθέτη που θέλει μπλε αυτοκίνητο ή που λέει: «έχω ένα όραμα» ή «ο ήλιος κρύφτηκε, δε συνεχίζουμε το γύρισμα» κι ας είναι καλοκαίρι. Τόση μεγαλοφυΐα δεν μπορώ να την καταλάβω. Γιατί όταν βλέπεις τα αποτελέσματά της το μόνο που βλέπεις είναι ένα μπλε αυτοκίνητο και καθόλου ταινία.

Προσπαθώ να μην είμαι σκηνοθέτης όταν κάνω μια ταινία. Σκέφτομαι: αν ήμουν ηθοποιός, πώς θα ήθελα να μου φερθούν, ή πώς θα εξηγούσα καλύτερα σε κάποιον φίλο μου την ιστορία, πώς μπορώ να γεννήσω έναν ενθουσιασμό για να θεραπεύσω την πληγή που αισθανόμαστε όλοι όσοι κάνουμε αυτό το μακρύ

μπερδεμένο γύρισμα. Το έργο δεν είναι ενός ανθρώπου. Ο κινηματογράφος είναι μια περίπλοκη και όμορφη τέχνη, γιατί ανακατεύονται πολλοί και είναι όλοι κομμάτι ενός ζωντανού οργανισμού. Δεν είναι το ίδιο σαν να γράφεις ή να ζωγραφίζεις. Εκεί είσαι μόνος, μπορείς να φτιάξεις το όραμά σου, αν τα μπλέξεις ή αν δεν είσαι ικανός... υπάρχει έδαφος, ορισμένοι κανόνες, αλλά η ταινία είναι η μία φωτογραφία μετά την άλλη, οι φωτογραφίες αυτές πρέπει να σε κάνουν να αισθανθείς κάτι, όχι και τόσο εύκολο. Γι' αυτό όποιος λέει: «μπορώ να το κάνω», ήδη μου γίνεται αντιπαθής, δε μου αρέσει η ταινία του, δε θέλω ούτε να τη δω.

Εσείς είστε και ηθοποιοί. Είστε και μπροστά και πίσω από τη μηχανή. Πώς αισθανόσαστε;

Αισθάνομαι ότι δίνω στο σκηνοθέτη τα πάντα όταν τον εκτιμώ κι ότι δε δίνουν τίποτα στους ηθοποιούς που εκτιμούν. Όταν παίζω σε μια ταινία, χρειάζομαι βοήθεια. Χρειάζομαι το σενάριο του σκηνοθέτη, χρειάζομαι τη μηχανή, όλοι πρέπει να βοηθήσουν. Ο ηθοποιός είναι, κατά τη γνώμη μου, ο μόνος που καταλαβαίνει τι είναι η ταινία. Ούτε ο συγγραφέας που ενδιαφέρεται για το γράψιμό του ούτε ο σκηνοθέτης που ενδιαφέρεται για τη σκηνοθεσία του, και μιλάω καταρχήν για τον εαυτό μου.

Ξεκινάω μια ταινία, είναι για τα χρήματα, είναι γιατί θα έρθω στην Ελλάδα... αυτοί είναι οι λόγοι που θέλω να παίξω στην ταινία, όταν όμως αρχίζει το γύρισμα, ξέρω ότι έχω μια τεράστια δουλειά μπροστά μου και το μεγαλύτερό μου πρόβλημα είναι πώς θα αισθανθώ στιγμιαία, με το που πέφτει η κλακέτα, ξανά και ξανά: «Σ' αγαπώ», 200 διαφορετικές λήψεις, 200 διαφορετικοί τρόποι. Κι αρχίζουν να σε μισούν κι αρχίζεις να τους μισείς, δε σου αρέσει αυτό που κάνεις, μένεις ανικανοποίητος, αισθάνεσαι γελοίος, απαίσιος, ψεύτικος, αλλά αυτό είναι καλό γιατί τότε γίνεσαι ηθοποιός, όταν αισθάνεσαι όλα αυτά τα απαίσια πράγματα και που μπορείς να τα μοιραστείς με άλλους ηθοποιούς. Το ίδιο ισχύει και για τους σκηνοθέτες. Γιατί δεν υπάρχουν ποτέ δύο σκηνοθέτες σε μια ταινία; Πείτε μου! Γιατί στο μυαλό του σκηνοθέτη υπάρχει μια εικόνα. Ο σκηνοθέτης είναι μοναχικό πρόσωπο κι είναι κι αυτό μέρος της δουλειάς: να είσαι μόνος, να

Το παιδί μας σε περιμένει: Τζίνα Ρόουλαντς και Τζούντι Γκάριαντ



είσαι κακός, να είσαι ισχυρός, να είσαι γλυκός, να είσαι ψεύτης. Οι ηθοποιοί δεν μπορούν να πουν ψέματα, εσύ πρέπει να πεις. Κινηματογραφείς μια γυναίκα και πρέπει στο τέλος να πεις: «Ήσουν πολύ καλή!» και λες ψέματα. Ο πρώτος ηθοποιός της ταινίας είναι ο σκηνοθέτης.

Τι γίνεται όμως όταν δουλεύετε με τη γυναίκα σας, που σας γνωρίζει πολύ καλά; Δεν μπορείτε να πείτε ψέματα και σ' αυτή.

Κάνουμε ταινίες μαζί και καταλαβαίνουμε ό ένας τον άλλο, όμως αυτό που καταλαβαίνουμε είναι ότι δεν ξέρω τίποτα γι' αυτήν και δεν ξέρει τίποτα για μένα.

Κάνετε πολλές πρόβες με τους ηθοποιούς σας;

Εξαργάται από τον ηθοποιό. Αν θέλει πρόβες, κάνουμε, αν όχι, δεν κάνουμε.

Πώς δουλεύετε στο γύρισμα; Κάνετε πολλές λήψεις για κάθε πλάνο, αλλάζετε πολλές γωνίες, όπως γίνεται π.χ. σ' αυτή την ταινία (η Τρικυμία, του Πολ Μαζούρσκι), όπου παίζετε τώρα;

Δεν ξέρω. Κάθε ταινία και κάθε φορά είναι διαφορετική. Δεν έχω δει ποτέ ένα σκηνοθέτη να είναι ίδιος, δυο φορές. Στο Σύζυγοι διασκέδαζα αφάνταστα. Στο γύρισμα γίναμε πολύ φίλοι με τον Πήτερ και τον Μπεν, ήταν μια «αντρική φιλία», γεμάτη συντροφικότητα και πειθαρχία, που βγήκε από μέσα μας χωρίς ποτέ να πούμε «πρέπει να γίνουμε φίλοι». Αντίθετα, στο *Μια γυναίκα εξομολογείται*, ήμουν αληθινός φασίστας, γιατί φοβόμουν. Δεν ήξερα τι έκανα, δεν ήξερα τη γυναικεία ματιά. Ήταν πολύ δύσκολο γύρισμα και δεν είχα καθόλου χρόνο για να χαζεύω.

Δε σας βοήθησε καθόλου η γυναίκα σας;

Γενικά μιλώντας, ποτέ άλλοτε δεν της φέρθηκα τόσο άσχημα. Αυτή όμως, πίστευε ότι περνούσε υπέροχα. Ήμουν φριχτός κι αυτή ήταν χαρούμενη όλη την ώρα.

Έχετε ένα ιδιαίτερο στυλ σκηνοθεσίας. Για παράδειγμα, δεν χρησιμοποιείτε αντίστροφες γωνίες...

Δε σκηνοθετώ με τον τρόπο που σκηνοθετούν άλλοι. Δεν έχω υπογραφή. Ξέρω ότι μια φωτογραφία είναι πάντα ωραία. Δεν εντυπωσιάζομαι όταν βλέπω κάτι αρμονικό. Η σκηνή μπορεί να παιχτεί και σε ένα άλλο κάδρο και να λειτουργήσει εξίσου καλά με το πρώτο, που ήταν τέλειο. Τριάντα πέντε χιλιάδες φωτογράφοι μπορούν να φωτογραφίσουν την τελειότητα. Δε μ' ενδιαφέρει. Κάθε πλάνο μπορεί να είναι καλό, όταν η ιστορία είναι καλή. Όταν κοιτάζω το πλάνο, το μόνο που με απασχολεί είναι: «ο ηθοποιός δε θα αισθάνεται άνετα σ' αυτή την καρέκλα». Δε θέλω ο οπερατέρ να λείει στον ηθοποιό: «Ελάτε να σταθείτε εδώ!» Ίσως τέτοιοι οπερατέρ να είναι καλοί για ορισμένους ηθοποιούς, εμένα όμως, δε μου αρέσουν, ακόμη κι αν φωτογραφίζουν καλά.

Προτιμάτε τα πλάνα με μεγάλη διάκριση;

Ναι, όσο μεγαλύτερα γίνεται. Στην *Γκλόρια*, όμως, δουλέψαμε διαφορετικά, με σύντομες σκηνές και μικρούς διαλόγους. Πάντοτε πίστευα ότι οι σύντομες λήψεις είναι εκνευριστικές: κοιτάξεις μέσα στη μηχανή και λες: «ΤΑΞΙ!!! ΤΑΞΙ!!!» ενώ ξέρεις την ίδια στιγμή ότι ένας κανονικός άνθρωπος θα έλεγε απλώς «Ταξί!». Δεν μπορείς, όμως, να κάνεις αλλιώς, γιατί είναι μια λήψη 10 δευτερολέπτων που την επαναλαμβάνεις συνέχεια. Προτιμώ λοιπόν να βάλω τον ηθοποιό να φωνάζει το ταξί μέσα σε μια μεγάλη σκηνή και να μη δώσω τόση σημασία σ' αυτό. Είναι δύσκολο να ξέρεις πόση σημασία έχει κάτι. Ο σκηνοθέτης θέλει να βγει κάτι καλό από τον ηθοποιό και έχεις και τον οπερατέρ που επεμβαίνει: «ΓΙΑΤΙ δεν έβαλες σωστά το χέρι σου;»

Μα εσείς μισείτε τους οπερατέρ!

Όχι! τους αγαπώ. Τους αγαπώ πολύ γιατί δουλεύουν πολύ καλύτερα, όταν δεν ξέρουν περί τίνος πρόκειται. Κάποιος τους λέει: «Θέλω να φαίνεται και το χερούλι». Ενώ, λοιπόν ο ηθοποιός παίζει και κινείται, ο οπερατέρ παρακολουθεί το χερούλι και καθάρει τη δράση, έτσι ώστε να έχει μέσα πάντα το χερούλι. Και στο τέλος: «Ωχ! μου ξέφυγε το χερούλι! να το ξανατραβήξουμε». Και, λοιπόν, τι τρέχει; δεν είναι παρά ένα χερούλι. Γι' αυτό, λοιπόν, προτιμώ να τους αφήνω τελείως μόνους τους να κάνουν ό,τι νομίζουν. Αν πέσω σε καλό οπερατέρ που έχει κάποιο μάτι, τόσο το καλύτερο. Δεν κοιτάζω ποτέ μέσα από τη μηχανή. Τι νόημα έχει; Το πολύ-πολύ να σε κάνει να πεις: «Θέλω να είσαι ελεύθερος, αλλά θέλω να κάνεις αυτό» ή «Σε παρακαλώ αυτοσχεδίασε, αλλά στάσου ακριβώς εκεί, μην πεις, μην πάρεις τσιγάρο, μη χαμογέλας, μην κουνίσεις, και προπαντός να αισθάνεσαι ελεύθερος.»

Επιμένουμε στο ιδιαίτερό σας κινηματογραφικό στυλ επειδή είναι τόσο διαφορετικό από το χολυγουντιανό. Θα το λέγαμε «ρεαλιστικό», σημαίνει τίποτα αυτό για σας;

Υποθέτω, δεν ξέρω. Νομίζω ότι τα πάντα είναι φαντασίες. Ασχολούμαι κυρίως με οικογενειακά προβλήματα. Εκεί τοποθετείται το προσωπικό μου ενδιαφέρον. Παιδιά, γέροι, νέοι, γκάγκστερ, δεν με ενδιαφέρει αν μεταξύ τους δεν υπάρχει κάποια σχέση πιο στενή από «καλημέρα σας, τι κάνετε;»

Είστε ανοιχτός σε υποδείξεις των ηθοποιών;

Είναι σαν τη σχέση του γονιού με το παιδί. Ξέρεις ότι στην ουσία το παιδί μπορεί να τα βγάλει πέρα μόνο κι ότι δε δίνει δεκάρα για σένα. Ξέρεις, ακόμη ότι δε χρησιμοποιείς σωστή γλώσσα με το παιδί. Κι όταν δε χρησιμοποιείς σωστή γλώσσα με την ταινία, είναι επόμενο να την πλησιάζεις κάπως διαφορετικά. Μ' αυτή την έννοια είσαι μόνος και δε συμμετέχεις σ' αυτό που γίνεται. Δε συμμετέχεις στη μηχανή, δε συμμετέχεις στο παίξιμο, στο γράφιμο του σεναρίου. Στην ουσία το μόνο που κάνεις είναι να φροντίζεις, όλοι αυτοί οι άνθρωποι να αισθάνονται καλά και το αποτέλεσμα να είναι ωραίο. Η σκηνοθεσία είναι μόνο επίβλεψη.

Χρειάζεται, όμως, να έχεις μια τρελή συμπεριφορά για να βγάλεις τα πράγματα που θέλεις σε μια ταινία. Αναρωτιέσαι πάντα: «Μήπως θα 'πρεπε να είμαι ευγενής;» δεν εννοώ ευγενής του τύπου «Χαίρετε, πώς είστε;» Εννοώ ουσιαστικά ευγενής. Όταν κάποιος έχει προβλήματα, πρέπει να τον ανακουφίζεις ή να του επιτίθεσαι; Και αυτό το πρόβλημα του να είσαι ανθρωπίνος, πρέπει να το ξεχάσεις στο γύρισμα. Για να είσαι σκηνοθέτης δεν πρέπει να είσαι ανθρωπίνος, δεν πρέπει να βοηθάς κανένα. Δεν μπορείς να πεις: «Κλαίει η καημένη.» Και τι μ' αυτό; «σκοτώστε την.» Έτσι βοηθάς τους ηθοποιούς και ο ηθοποιός που έχει προβλήματα ξαναγυρίζει σε σένα. Αυτός είναι ο καλύτερος τρόπος να απαλύνεις την αγωνία του. Αλλιώς, το μόνο που μπορείς να κάνεις, είναι να πεις: «Μην ανησυχείς καλή μου... οι δυσκολίες... τι να κάνουμε.» Δε βγαίνει τίποτα.

Έχετε στενή συνεργασία με τους σεναριογράφους σας;

Φτιάχνω μόνος μου τα περισσότερα σενάρια γιατί παίρνει πολύ χρόνο να μπεις μέσα στις ιδέες κάποιου άλλου. Δε θέλω να λέω: «Τι εννοείς μ' αυτό;... εδώ τι θέλεις να πεις;...» γιατί τότε όλοι αποξενώνονται από την ταινία.

Νομίζετε ότι έχετε επηρεαστεί από άλλους σκηνοθέτες, Ευρωπαίους ή Αμερικανούς;

Φυσικά, όλοι επηρεαζόμαστε από τον κινηματογράφο. Ίσως, όμως, να μη σκέφτομαι και τους σκηνοθέτες. Παλιότερα ταυτιζόμουν πάντα με τους ηθοποιούς, τώρα πιο πρόσφατα, με τη μηχανή, με το τεχνικό μέρος, με μερικά θέματα και με το στήσιμο του σεναρίου, που πάντα μ' ενδιέφερε.

Μπορείτε να σκεφτείτε κάποιον σκηνοθέτη που να σας έχει επηρεάσει περισσότερο;

Οι ταινίες που μου αρέσουν περισσότερο είναι οι ταινίες του Φρανκ Κάπρα. Ήταν ο μόνος που ήθελα να γνωρίσω, όταν πήγα στην Καλιφόρνια. Τον συνάντησα κάτω από πολύ άσχημες συνθήκες και δε με συμπαθήσε καθόλου, αλλά από τότε αιθάνομαι πολύ κοντά του.

Πιστεύετε ότι οι ταινίες σας είναι περισσότερο «ευρωπαϊκές» όπως υποστηρίζουν μερικοί κριτικοί;

Νομίζω ότι οι αμερικανοί κριτικοί όταν δεν ξέρουν τι να πουν για μένα, λένε ότι οι ταινίες μου είναι ευρωπαϊκές, και οι ευρωπαίοι κριτικοί, όταν δεν ξέρουν τι να πουν, λένε ότι είναι αμερικανικές.

Ωστόσο, πολλοί ευρωπαίοι σκηνοθέτες έχουν επηρεαστεί από αμερικανούς, όπως ο Γκοντάρ, και το αντίστροφο και υπάρχουν ορισμένες αναφορές...

Νομίζω ότι η ταινία βγαίνει μέσα από μιά βαθιά εσωτερική σκέψη. Δεν μπορείς να πεις ποτέ: «Θα κάνω αυτές τις αντιγραφές.» Δε με νοιάζει αν ο Γκοντάρ επηρεάστηκε από τον Χίτσκοκ ή οποιονδήποτε άλλον. Μπορεί κάτι να βγαίνει

που να θυμίζει κάτι άλλο, αλλά αυτό είναι φυσικό. Βασικά, με τον ένα ή άλλο τρόπο αφηγείσαι μια ιστορία και δεν είναι πάντα τόσο απλό να κάνεις κάτι διαφορετικό μόνο και μόνο για να είναι διαφορετικό. Οι αναφορές, ακόμη κι αν υπάρχουν, δεν έχουν σημασία. Δούλεψα με τον Πολάνσκι... αυτός είναι ο εαυτός του. Δε συνάντησα ποτέ κάποιον σαν κι αυτόν. Δε νομίζω ότι υπάρχουν επιρροές, όταν ο σκηνοθέτης είναι καλός. Οι καλοί σκηνοθέτες δε παράγονται από άλλους. Θέλω να πω ότι ο Ρενουάρ μπορεί να είχε διάσημο πατέρα, και πιθανόν να κληρονόμησε το μάτι του, αλλά αυτό είναι όλο. Ο κινηματογραφιστής Ρενουάρ ήταν ένας μεγάλος κινηματογραφιστής.

Σας αρέσει ο Ρενουάρ;

Τον λατρεύω, αλλά αυτό δε σημαίνει ότι μπορώ να κάνω ταινίες σαν τον Ρενουάρ, είναι τρελό. Δε μας αρέσουν καν οι ίδιες γυναίκες.

Αναρωτιόμαστε αν η Γκλόρια είναι το αντίστροφο μιας παραδοσιακής γαγκστερικής ταινίας. Γιατί η Γκλόρια μιλάει σαν άντρας, για παράδειγμα;

Μα δε μιλάει σαν άντρας. Κατά τη γνώμη μου μιλάει σαν κάτι που υπάρχει μέσα στη γυναίκα μου, που πάντα πίστευε ότι είναι πολύ καθωσπρέπει. Η ίδια ήταν της γνώμης ότι δεν μπορούσε να παίξει το ρόλο. Της λέω: «Θέλεις να τον παίξεις, μη σε νοιάζει αν μπορείς». Μόλις έβαλε επάνω της ένα ορισμένο φρόνμα και μόλις έπιασε το πιστόλι «Μπανγκ! Αχ, ναι...» και όλοι λέγανε: «Μα αυτή ξέρει πολύ καλά από όπλα». Μέσα στον καθένα υπάρχει η χαρά, του να μπορεί να παίξει κάποιο άλλο πρόσωπο.

Σας αρέσει να βοηθάτε τους ηθοποιούς ν' ανακαλύπτουν τον εαυτόν τους;

Δεν κάνω ταινίες για τους ηθοποιούς. Τις κάνω για μένα.

Κι όταν είστε ηθοποιός;

Τότε κάνω ταινίες για το σκηνοθέτη.

Το τέλος της Γκλόρια ήταν πραγματικά υπέροχο! γιατί το κάνατε μαυρόασπρο;

Κατά σύμπτωση. Τα πάντα είναι σύμπτωση. Σχεδιάζεις μια ταινία χρόνια και χρόνια, τίποτα, στο τέλος δεν γίνεται όπως το είχες σχεδιάσει. Ήταν λοιπόν μια σύμπτωση. Δουλεύαμε τη μουσική, και έγινε ένα μπερδέμα με τις κόπιες, τέλος πάντων, βγήκε έτσι. Εγώ το είδα και μου άρεσε. Στην Κολούμπια όχι. Στο τέλος είπαν: «Εντάξει, ίσως για την Ευρώπη να είναι καλό το μαυρόασπρο.» Στην Αμερική το βγάλανε σε χρώμα. Πάντως δε είχε τίποτα να κάνει με μένα όλο αυτό. Και στην πραγματικότητα δε μ' ενδιέφερε καθόλου.

Η Γκλόρια είναι ζωντανή στο τέλος;

Βλέπω ότι μπήκατε στο νόημα. Το νόημα είναι ότι δεν ξέρετε, σωστά; Μπορεί να είναι φαντασία, μπορεί και να ζει.



Ο Τζων Κασσαβέτης και η οικογένειά του στη Σκηνή γυρίσματος από το *Μια γυναίκα έξο μολογείται* (στο κέντρο η Κάθρι Κασσαβέτη).



Σύμουρ Κασέλ και Τζων Κασσαβέτης στο γύρισμα του *Μίμι και Μόσκοβιτς*

Ζει;

Αν θέλετε. Όπως θέλετε είναι.

Γιατί οι «τόσο» πλονζέ γωνίες λήψης στην ταινία;

Δεν ξέρω. Ίσως επειδή δούλευα με τρεις μηχανές, γιατί δε μ' αρέσει να τραβάω ξανά και ξανά ένα πλάνο. Παίρνει πολύ χρόνο...

Ετοιμάζετε καμιά καινούργια ταινία;

Ναι, αλλά δεν τη σκέφτομαι καθόλου μέχρι να τελειώσω αυτά τα γυρίσματα.

Προτιμάτε καμιά από τις ταινίες που έχετε κάνει;

Όχι, είναι όλες το ίδιο και μάλιστα νομίζω ότι είναι όλες η ίδια ταινία.

Και για να τελειώσουμε. Κατά την άποψή σας, ιδανική μέθοδος για το σκηνοθέτη είναι η απόλυτη ανεξαρτησία και ελευθερία επιλογής;

Ναι. Κι έτσι έκανα ο ίδιος για πολύ καιρό. Δεν μπορώ να συνεχίσω όμως, γιατί γέρασα. Δεν μπορώ πια να παίρνω τηλέφωνα και να παρακαλώ ανθρώπους να έρθουν να κάνουν πράγματα για μένα: «Ε, όχι πια, δεν μπορείς να συνεχίζεις έτσι», μου λένε. Και το ξέρω ότι δεν μπορώ. Δε νομίζω ότι θα συνεχίσω να σκηνοθετώ για πολύ καιρό ακόμη γιατί γίνομαι όλο και πιο περίπλοκος όσο γερνάω.

Τη συνέντευξη αυτή που πήραν οι Χρήστος Βακαλόπουλος, Κώστας Θεοφιλόπουλος, Μαρία Νικολακοπούλου και Μαρία Παπαγεωργίου δημοσιεύτηκε στο περιοδικό *Σύγχρονος Κινηματογράφος* τεύχος 30, 1981 στην Αθήνα τον Αύγουστο του '81. Απομαγνητοφώνηση: Μαρία Παπαγεωργίου.



Ο Τζων Κασσαβέτης στο γύρισμα των Σχιών

ΕΠΙΣΤΗΜΟΝΙΚΟ ΚΑΙ ΠΑΙΔΑΓΩΓΙΚΟ

ΕΡΓΕΙΟ

Α

ΟΙ ΤΑΙΝΙΕΣ

Οι ταινίες αποτελούν ένα σημαντικό μέσο για την εκμάθηση της ιστορίας, της γεωγραφίας, της φυσικής και της κοινωνίας. Μέσω των ταινιών, οι μαθητές μπορούν να παρατηρήσουν γεγονότα, να κατανοήσουν τις αιτίες και τις συνέπειες, και να αναπτύξουν κριτική σκέψη. Οι ταινίες μπορούν επίσης να χρησιμοποιηθούν ως εργαλείο για την ανάπτυξη της συνεργασίας και της επικοινωνίας μεταξύ των μαθητών. Η χρήση των ταινιών στο σχολείο μπορεί να κάνει την εκμάθηση πιο ενδιαφέρουσα και αποτελεσματική.



Σκίς: Λίλια Γκολντόνι

ΣΚΙΕΣ

Ντεμπούτο

Αυτό που ξεχωρίζει, ακόμη και σήμερα, στις *Σκιές*, είναι η όλη της σύλληψη, η εκπληκτική, απόλυτη ελευθερία της, η ακατέργαστη μορφή του υλικού της, από τους κόκκους στις εικόνες της και τους λειψούς φωτισμούς της, ως την ευμετάβλητη φωτογραφία της και τα μεγάλης διάρκειας πλάνα της με τους συνεχείς αυτοσχεδιασμούς των ηθοποιών της. Στοιχεία που σε μια άλλη ταινία θα περιγινότουσαν για ελαττώματα και που εδώ συμπεριλαμβάνονται ανάμεσα στις αρετές της.

Σε μια περίοδο όπου το αμερικανικό «αντεργκράουντ» πρόσφερε μερικές από τις καλύτερες ταινίες σκηνοθετών, όπως οι Τζόννας και Αντόλφους Μέκας, οι Ντένις και Τέρι Σάντερς, η Σίρλεϊ Κλαρκ, οι *Σκιές* εμφανίστηκαν σαν ένας μετεωρόλιθος που έφερε καινούργια πνοή στο είδος. Χωρίς κανένα σενάριο, με ηθοποιούς από μια σχολή της Νέας Υόρκης, κρυφά από την αστυνομία που κυνηγούσε συχνά το συνεργείο, με λιγοστά χρήματα (30 περίπου χιλιάδες δολάρια) που είχαν μαζευτεί από εισφορές (ύστερα από εκκλήσεις από το ραδιόφωνο), σε μια περίοδο που κράτησε τρία ολόκληρα χρόνια (η πρώτη βερσιόν της ταινίας είχε απορριφθεί από το σκηνοθέτη που ξαναγύρισε τις περισσότερες σκηνές), σε φιλμ των 16 χιλ., και που στη συνέχεια μεγεθύνθηκε σε 35 χιλ., και που η αρχική του διάρκεια ήταν έξι περίπου ώρες, ο Κασσαβέτης έφτιαξε τελικά μια ταινία των 81 λεπτών, υπόδειγμα και βάση έμπνευσης, στις δεκαετίες που θ' ακολουθήσουν, για τις ταινίες του «αντεργκράουντ» αλλά κι εκείνες της λεγόμενης σχολής της Νέας Υόρκης.

Ένα από τα θέματα της ταινίας είναι εκείνο των φυλετικών διακρίσεων, που ο Κασσαβέτης βάζει μ' έναν αρκετά πρωτότυπο τρόπο: μέσα από το χρώμα του δέρματος των δυο από τους πρωταγωνιστές της ταινίας (η ιστορία της αναφέρεται σε δυο αδέρφια, νέγρους, που ζουν, μαζί με την αδελφή τους, σ' ένα διαμέρισμα της Νέας Υόρκης, μόνο που, ενώ το δέρμα του ενός είναι μαύρο –Χιου Χερντ-, το δέρμα του άλλου –Μπεν Καρούδερς-, όπως και της κοπέλας –Λίλια Γκολτόνι-, είναι πιο ανοιχτό, με αποτέλεσμα να εκλαμβάνονται για λευκοί). Κι είναι ακριβώς το θέμα αυτό του χρώματος του δέρματος που μας οδηγεί στο άλλο, το ίδιο ενδιαφέρον, θέμα της ταινίας: εκείνο της απογοήτευσης, ιδιαίτερα μέσα από την ιστορία της Λίλια που όταν το λευκό αγόρι της την εγκαταλείπει, έχοντας ανακαλύψει πως αυτή είναι νέγρα, αναγκάζεται να προσαρμοστεί στη σκληρή κοινωνική πραγματικότητα και να δεχτεί για φίλο έναν ανιαρό νέγρο.

Βέβαια, η ταινία βάζει και άλλα θέματα, όπως εκείνο της φιλίας (τα δυο αδέρφια που τελικά συμφιλιώνονται), καθώς και της ζωής μιας μερίδας μαύρων της Νέας Υόρκης που ζουν μακριά από το γκέτο του Χάρλεμ, μερίδας βασικά διανοουμένων και σχετικά άνετων από οικονομικής πλευράς ανθρώπων. Πάνω όμως απ' όλα, η ταινία είναι ένα σχόλιο πάνω στα δυο κεντρικά πρόσωπα, τον Μπεν και τη Λίλια (ο Κασσαβέτης χρησιμοποιεί τα ίδια τα αληθινά ονόματα των ηθοποιών στην ταινία του), δυο πρόσωπα που η ιδιαιτερότητα του δέρματός τους, τους μετατρέπει σε αταξικά, ακόμη και α-φυλετικά, πρόσωπα, σε πραγματικές *σκιές*, τραγικά άτομα που περιφέρονται στα διάφορα μπαρ, ανάμεσα στον κόσμο της νύχτας και της ημέρας, χωρίς επιλογή άλλης πορείας πέρα από τη διαύγεια της κατάστασής τους που θα φέρει η τελική απογοήτευση, όπως στην περίπτωση της Λίλια.

Με την αμεσότητα του στυλ του, ο Κασσαβέτης κατάφερε να δώσει μια ζεστασιά και μια φρεσκάδα στο υλικό του, αποφεύγοντας, πολύ σωστά, τις οποιοσδήποτε αισθητικές αναζητήσεις που θα διαστρέβλωναν το αποτέλεσμα. Στοιχεία που ενισχύονται με τις πραγματικά θαυμάσιες ερμηνείες των ηθοποιών, ερμηνείες που έχουν την αυθεντικότητα των προσώπων που αυτοί υποδύονται και που δείχνουν τη σκληρή και επίπονη δουλειά της ομάδας. Μια ταινία που αντλεί το λυρισμό της από την ίδια τη γύρω ζωή και που ο Κασσαβέτης καταγράφει στο σελλούιντ με το δικό του, συναρπαστικό τρόπο, έναν τρόπο που θα αναπτύξει και θα τελειοποιήσει στις κατοπινές ταινίες του, ιδιαίτερα, στα *Πρόσωπα* και τους *Συζύγους*.

ΣΚΙΕΣ

Με τα λιγοστά εφόδια

Συνάντησα των Τζων Κασσαβέτη το 1959, στη Νέα Υόρκη. Κάποια γεγονότα σχετικά με τον πόλεμο της Αλγερίας με είχαν ωθήσει να εγκαταλείψω τη Γαλλία το 1958. Πιο πριν, στις αρχές της δεκαετίας του πενήντα, όταν διήθυνα το «Rose Rouge» (καμπαρέ-θέατρο της αβανγκάρντ), είχα ήδη ενδιαφερθεί για τον κινηματογράφο. Έκανα παραγωγή στο *Chant d'amour* του Ζαν Ζενέ, στο *Gitanos et Papillons* του Ανρί Γκριελ και σε μια μεσαίου μήκους ταινία μυθοπλασίας που χρησιμοποίησε τις μαριονέτες του Υβ Ζολύ μαζί με ηθοποιούς. Ένα από τα θεάματα (το *Cinémassacre* των Μπορίς Βιάν, Αλμπέρ Βινταλύ και Πιερ Καστ), η μεγαλύτερη επιτυχία στα χρονικά του παραπάνω θεάτρου, ήταν μια παρωδία, τόσο δηκτική όσο και αχαλίνωτη, όλων των κινηματογραφικών ειδών που κυκλοφορούσαν στην αγορά του Χόλυγουντ: γουέστερν, θρίλερ, ψευτο-ιστορικά έπη, μουσικές κωμωδίες κλπ. Τέλειωνε μ' ένα αφιέρωμα στον Τσάρλι Τσάπλιν. Βρισκόμαστε στις αρχές του μακαρθισμού. Ένα βράδυ (για να καταλάβετε τι είδους άνθρωποι σύχναζαν σ' αυτό το χώρο) αναγκάστηκα να αντιμετωπίσω ένα σκάνδαλο, με πρωταγωνιστή τόν Έντουαρντ Τζ. Ρόμπινσον, που ήταν τότε στο αποκορύφωμα της φήμης του. Φώναζε και χειρονομούσε βίαια, όπως μόνο οι αμερικανοί ηθοποιοί ξέρουν να κάνουν. Κραδαίνοντας μαινόμενος το πούρο του, με κατηγορούσε, μεταξύ άλλων, ότι προσβάλλω τη δόξα του Χόλυγουντ, της Μέκκας της παγκόσμιας τέχνης, παρουσιάζοντας ένα θέαμα που ήταν μόνο garbage¹, πως κανείς στον κόσμο δεν είχε το δικαίωμα να το κάνει αυτό, πως η Αμερική δεν κέρδισε τον πόλεμο με τη βοήθεια των μεγάλων στούντιο για να έχει μια τέτοια μεταχείριση, και ότι μόνο ο Τσάρλι Τσάπλιν είχε την εύνουια του θιάσου, γιατί είμαστε όλοι κομμουνιστές, κλπ, κλπ. Τον παρακάλεσα, όσο ευγενικά μπορούσα, να βγει αμέσως από την αίθουσα μαζί με τη μεθυσμένη κομπανία του από καλιφορνέζους φωνακλάδες.

Όταν πέρασε η στιγμή της έκπληξης, κι ύστερα του θυμού, μπροστά σ' ένα τέτοιο συνονθύλευμα αλαζονείας, χυδαιότητας και, εντέλει, βλακειάς, ένιωσα μια ευφορία, μια αγαλλίαση σχεδόν υστερική. Μια επίμονη πίκρα συνόδευε τη χαρά μου. Γιατί μια σειρά από σκετς που ήθελαν μόνο να είναι μια εύθυμη επίθεση ενάντια στα κλισέ των χολυγουντιανών παραγωγών, ενάντια στην πληνθητική δικτατορία που, ήδη, αυτές είχαν επιβάλει, και κατ' επέκταση, ενάντια στους πιο θεμελιώδεις προμαχώνες του θεάματος σε όλες τις μορφές του, αυτό το *Cinémassacre* λοιπόν, είχε καταφέρει να σπρώξει στα όρια της γελοιοτητας

1. Σκουπίδι.

και να αποδιοργανώσει έναν από τους κορυφαίους αντιπροσώπους του. Δυστυχώς, μέσα στην ικανοποίηση που πήρα, υπήρχε μια έντονη αίσθηση ματαιότητας, δεδομένης της άρρηκτης συνέχειας που φαινόταν να διέπει τις σχέσεις όλων των παραπάνω...

Αναφέρθηκα σε όλα αυτά, για να προσπαθήσω να φωτίσω και την αντιδρασή μου, μετά την προβολή της πρώτης ανολοκλήρωτης εκδοχής των *Σκιών*, και τη βαθύτερη αιτία της επιθυμίας μου να συνεισφέρω με όλες μου τις δυνάμεις στη συνέχιση της μέχρι τότε δουλειάς, ώστε το έργο να μπορέσει να υπάρξει σε ολοκληρωμένη μορφή.

Ο διευθυντής μιας αίθουσας ειδικευμένης στον προγραμματισμό «ευρωπαϊκών» ταινιών (γαλλικών κυρίως) του Paris Théâtre στη Νέα Υόρκη, μου είπε μια μέρα: «κάποιος συμπατριώτης σου γύρισε μια ταινία μεγάλου μήκους σε 16 χιλ. με πολύ μικρό προϋπολογισμό, σε συνθήκες εξαιρετικά δύσκολες, όπως καταλαβαίνεις. Η προβολή, που έγινε στην αίθουσά μου, ήταν μάλλον αποτυχία. Υπάρχουν όμως ενδιαφέροντα πράγματα σ' αυτό που είδα... Προσπάθησε να κάνεις μια προβολή, είμαι σίγουρος πως κάποια κομμάτια θα σου αρέσουν πολύ...» Δε χρειαζόμουν περισσότερα για να κινητοποιηθώ. Το ενδιαφέρον μου, το διευκρινίζω αμέσως, δεν είχε να κάνει με το αν ο σκηνοθέτης ήταν ελληνικής καταγωγής ή όχι... Είπα, λοιπόν, ότι μια τέτοια περιπέτεια, που πρακτικά είναι αδύνατον ν' αποπερατωθεί εξαιτίας των αυστηρών ρυθμίσεων της αμερικάνικης παραγωγής, αποκλείεται να μην έχει ενδιαφέρον.

Βέβαια, δεν αρκεί να θέλεις να στήσεις μια φτηνή παραγωγή, εφευρίσκοντας έξυπνες λύσεις, για να κάνεις ιδιοφυές έργο. Με την τελευταία εικόνα των

Αντονι Ρέι και Λίλια Γκολντόνι



Σκιών, πέρα από τη συγκίνηση που μου είχε μεταδώσει η ταινία, ένιωσα την ίδια έξαρση, εκτός από την απογοήτευση, που είχα αισθανθεί τότε μπροστά στην αυθάδη επίθεση του ιερού τέρατος του Μπέμπερλν Χιλλς. Είχα πια την απόδειξη πως ιδίως σε ό,τι αφορά την εξαιρετική ρηχότητα της καλλιτεχνικής του έκφρασης ο ιερός λόφος του Χόλυγουντ δεν ήταν παρά μια Ιερουσαλήμ επίπλαστης «καλλιτεχνίας», ένας Όλυμπος κομπορημοσύνης, ο ναός της κενοδοξίας: είχα πάρει, κατά κάποιον τρόπο, τη μικρή εκδίκησή μου, λιγότερο γελοία, ομολογώ, από τότε στο Rose Rouge.

Κάποιος, στην Αμερική, μέσα στο ίδιο το φέουδο της μεγάλης Μέκκας, είχε τολμήσει να επιτεθεί, με τα λιγοστά του εφόδια, στις ιερές και απαράβατες χολυγουντιανές αξίες, τόσο με την αισθητική του έργου του, έστω ατελούς, όσο και με το περιεχόμενό του. Ενώ τα μεγάλα στούντιο, υπερθεματίζοντας σε αστρονομικά ποσά, πλάσασαν δουλικά καλλιπωσιτικές μονάχα μάσκες για τους ομοίους τους της λευκής ράτσας, παρήγαγαν μονάχα μια πουριτανική και ηθικοπλαστική εικονογραφία, που γινόταν ακόμα πιο καθησυχαστική, αφού συμβάδιζε με το φετιχιστικό δόγμα του κέρδους με κάθε τίμημα, και της εκτυφλωτικής επιτυχίας. Ενώ σε κάμποσες Πολιτείες το λυντσάρισμα εφαρμοζόταν ατιμωρητί, ο ρατσισμός θεωρούνταν κοινωνικό δεδομένο, τόσο στην Καλιφόρνια όσο κι αλλού και ο μακαρθισμός, έκτρωμα των ίδιων των στούντιο, έκανε θραύση, για πρώτη φορά μια ταινία μυθοπλασίας, αντιμετώπιζε χωρίς συναισθηματισμούς, μισόλογα και ταμπού τις σεξουαλικές σχέσεις ανάμεσα σε μια νεαρή μαύρη κι ένα νεαρό λευκό. Και τοποθετούσε τη σχέση μέσα σ' ένα βίαιο κοινωνικό περίγυρο, στο περιθώριο των παρατεταμένων από τους ακόμα πιο ηλίθιους κι από τα αρχέτυπά τους, κυριάρχους του επιχρυσωμένου χολυγουντιανού κόσμου, τους φανατικούς του american way of life¹. Δε θα ήθελα να επεκταθώ, εδώ, στις δυσκολίες που συναντήσαμε στην εξασφάλιση της χρηματοδότησης των γυρισμάτων που έπρεπε να ξαναγίνουν και των σκηνών που προστέθηκαν, ας πούμε απλά πως το θαύμα πραγματοποιήθηκε και όλα τέλειωσαν καλά.

Χωρίς καμιά αλαζονεία και γνωρίζοντας ότι αυτή η εμπειρία που έζησα ήταν μοναδική, είμαι περήφανος για τη συμμετοχή μου, όσο μικρή κι αν είναι, στην ολοκλήρωση των Σκιών. Ας μου επιτραπεί να επιβεβαιώσω ότι ο Τζων Κασσαβέτης είναι ένας ποιητής με την ακριβή έννοια του όρου! Αυτός ο Ελληνοεοιδορκέζος «βάρδος» ή καλύτερα ραψωδός του χάους ήταν σε ριζική διάσταση με τον τυπικά αμερικανικό πραγματιστικό ή περιστασιακό τρόπο έκφρασης, που απωθεί κάθε λυρισμό, (και δεν αρκούν οι ανώδυνες επιδρομές στον παιδιαδίστικο κόσμο του φανταστικού ή της σιδηρόφρακτης επιστημονικής φαντασίας για να αλλάξουν τα πράγματα στο Χόλυγουντ). Σε αντίθεση, ο Τζων κατάφερε να τα βγάλει πέρα μ' ένα καυστικό χιούμορ, έναν προσωπικό κινηματογράφο επάδουνο και παθιασμένο ταυτόχρονα, εμμολογητικό, παρ' όλες τις δυσκολίες που συναντά όποιος διακινδυνεύει αδιάκοπα και για πολύ καιρό ιδίως από τον εξοστρακισμό που του επιβάλλεται απ' όλους τους Έντουαρτ Τζ. Ρόμπινσον εν δράσει, από το σύστημά τους και τους εκτελεστές του. Αυτό ήταν που τον έφθειρε...

1. Του αμερικάνικου τρόπου ζωής.

Διακινδυνεύοντας να φανώ σοφολογιότατος, θα βρω το κουράγιο να επα-
ναλάβω, σαν συμπέρασμα, όπως και άλλοι συνάδελφοί μου, το δικό μου δοξα-
στικό τοιτάτο: «Αν δεν υπάρχει ήρωας για τον υπηρέτη μου», έλεγε ο Χέγκελ
«δε φταίει ο ήρωας, αλλά ο υπηρέτης μου.» Με κίνδυνο να ακυρώσω την πρό-
ταση, προσδίνοντάς της κάτι που δεν περιέχει, καλώ όλους τους θεσμικούς
«υπηρέτες» (παραγωγούς με πρόβλημα εξουσίας, κριτικούς με πέννα από
παγώνι, αμετανόητους πρωταθλητές της αυτοδιαφήμισης μέσω σκηνοθετών,
κοινό που ακολουθεί αποχαυνωμένο κλπ.) να σκεφτούν πάνω στο νόημα αυτής
της ίδιας πρότασης.

Υ.Γ. Θα ήθελα να προσθέσω μια μικρή παρατήρηση. Μιλάμε συχνά, με αφορμή κάποιο
σκηνοθέτη, για μέθοδο ή για «μη-μέθοδο» (sic) αυτοσχεδιαμού, για απουσία σεναρίου, κλπ. Η
διαφορά με τον Τζων Κασσαβέτη, στη συγκεκριμένη περίπτωση των *Σκιών*, είναι πως η τεχνι-
κή του ήθελε να μοιάζει με της *commedia dell' arte*. Όπως σ' αυτήν, οι ερμηνευτές του ανέβαν
σε ένα εργαστήριο, που διηύθυνε ο ίδιος, και ακριβώς όπως σε μερικούς θιάσους της εποχής
του Γκολτόνι ή στο *Piccolo Teatro* του Μιλάνου, συνήθιζαν να δουλεύουν μαζί, για μια περιό-
δο που διαρκούσε από ένα ως δύο χρόνια, σύμφωνα με κανόνες και πειθαρχία που δεν είχαν
τίποτα να ζηλέμουν από την εξάσκηση ενός ηθοποιού του κλασικού θεάτρου.

Nico Papatakis, *Avec les Moyens du Bord*, στο *Positif*, Juin 1992
Μετάφραση: Γιώτα Ιωαννίδη.

ΟΤΑΝ Ο ΠΟΘΟΣ ΠΡΟΣΤΑΖΕΙ

Το φιλμ τζαζ

Το *Too Late Blues* (*Όταν ο πόθος προστάζει*) είναι το τελευταίο μέρος της τριλογίας του Κασσαβέτη για την τζαζ. Η περιφημη σεκάνς των τίτλων προαναγγέλει μια επιστροφή στο πνεύμα των *Σκιών*. Η ταινία ξεκινά μ' ένα μεγάλο πλάνο, όπου μαύρα παιδιά κρατούν το μέτρο και κουνιούνται στο ρυθμό ενός πολύ καλά εκτελεσμένου κομματιού. Όταν πέσουν οι τίτλοι, καταλαβαίνουμε ότι οι μουσικοί είναι λευκοί. Μόλις σταματήσουν να παίζουν, ένα από τα παιδιά βουτάει το σαξόφωνο κι αρχίζει να φυσάει, τρέχοντας προς όλες τις κατευθύνσεις. Ο τόνος της σεκάνς γίνεται παραληρηματικός. Οι μουσικοί κάνουν πλάκα βλέποντας το σύντροφό τους να προσπαθεί να πάρει πίσω το όργανό του. Ο Κασσαβέτης μοιάζει να θέλει να λύσει την ένταση ανάμεσα στο «μαύρο» και το «λευκό» πνεύμα. Το φιλμ εμφανίζεται λοιπόν σαν μια απόπειρα σύνθεσης των *Σκιών* και του *Τζόνι Στακάτο*¹. Οι μουσικοί είναι λευκοί, η ατμόσφαιρα φλερτάρει με το στυλ των B-movies, συγχρόνως όμως η ορχήστρα είναι απόλυτα πειστική, η ταινία προμοδοτεί τα συναισθήματα κι όχι τη δράση, και η τζαζ ξαναβρίσκει μια υπαρξιακή διάσταση. Η μουσική είναι κι αυτή αντικείμενο της ιστορίας. Το μουσικό θέμα της ταινίας, «Το μπλουζ», είναι το «στοίχημα» της αφήγησης κι επεμβαίνει σαν σημείο αποτυχίας ή επιτυχίας του συνθέτη, του Γκόουστ. Τη στιγμή που το μουσικό θέμα δεν μπορεί πια να ηχογραφηθεί, το γκρουπ διαλύεται και ο Γκόουστ κάνει μια στροφή 180 μοιρών στην καριέρα του. Αργότερα, στο τέλος της ταινίας, αρκεί η ορχήστρα να καταφέρει να ξαναπαίξει το «μπλουζ», με τον Γκόουστ στο πιάνο και την Τζες, την τραγουδίστρια, στο μικρόφωνο για να ξαναβρεί το γκρουπ τη συνοχή του. Η μουσική δεν είναι επάγγελμα, είναι τρόπος ύπαρξης. «Μου έχει κοστίσει ιδρώτα, γέλα και δάκρυα», απαντά ο Γκόουστ στον παραγωγό των δίσκων (τον ερμηνεύει ο Βαλ Έιβερν, ο ηθοποιός – φετίχ του σκηνοθέτη, που ξαναβλέπουμε κυρίως στα *Πρόσωπα* και στο *Μίνι και Μόσκοβιτς* ο οποίος θέλει να τον βάλει να παίξει πρώτα κάτι άλλο και μετά να ηχογραφήσει το «μπλουζ»). Είναι μια αδιαφιλονίκητη επιβεβαίωση της σχέσης ανάμεσα στη ζωή και τη μουσική. Πιο κάτω, όταν ο Γκόουστ «παίρνει τον κατήφορο» παρέα με μια κάπως «ύποπτη» βαρόνη, ο Μπέννυ, ο κακόβουλος μπρεσάριός του (ο Έβερρετ Τσάμπερς, ο παραγωγός του *Τζόνι Στακάτο*), τον κάνει να καταλάβει ότι η τέχνη του έχει παρακμάσει, επειδή άλλαξε τρόπο ζωής και έφυγε από το συγκρότημα. Ξεπερνώντας την απλή ρομαντική μυθολογία του καλλιτέχνη για

1. Τηλεοπτική σειρά όπου είχε συνεργαστεί ο Κασσαβέτης κυρίως ως ηθοποιός αλλά και ως σκηνοθέτης μερικών επεισοδίων.

να βρει τις ζωτικές ρίζες της μουσικής, ο Κασσαβέτης συνδέει την ταινία, αν όχι με το γράμμα, τουλάχιστον με το πνεύμα των *Σκιών*.

Παρ' όλο που σε ολόκληρη την ταινία, παίζει με το χολυγουντιανό στυλιζάρισμα του ντεκό και της μαυρόασπρης φωτογραφίας (ιδιαίτερα στις σκηνές του μπαρ), ο Κασσαβέτης ξεφεύγει από το συνηθισμένο τρόπο αναπαράστασης της τζαζ (που έχει σαν σήμα κατατεθέν μια φωτεινή αχτίδα να διαπερνά τους καπνούς, όπως στη μικρού μήκους *Jammin' the Blues* του Τζιον Μίλι). Για να χοροϊδέψει τα κλισέ βάζει την ορχήστρα του Γκόουστ να παίζει στο ύπαιθρο μέρα μεσημέρι, σ' ένα πάρκο που μόνο τα πουλιά μπορούν να την ακούσουν. Υιοθετεί το ακριβώς αντίθετο της νυχτερινής και υπερστυλιζαρισμένης εικονογραφίας που χαρακτηρίζει την τζαζ των νάιτ κλαμπ.

Στο *Too Late Blues*, ενώ έχει συμβόλαιο με την Παραμάουντ, προτιμά να κινηματογραφεί τη μουσική «ζωντανή». Αντίθετα όμως απ' ότι περιμενε κανείς, ο δημιουργός των *Σκιών* δεν καθράρει τους μουσικούς σε «δημοκρατικά» πλάνα-σεκάνς, αλλά εναλλάσσει μια σειρά γκρο-πλάνα των προσώπων τους. Κοιτάζει τη μουσική σαν ανθρώπινη, πρακτική, το βλέμμα του γοητεύεται περισσότερο από το μουσικό παρά από το όργανο ή την τεχνική. Σύλλαμβάνει τη μουσική καθώς διαπερνά το άτομο και μετατρέπεται σε καθαρό ρυθμό, ανάσα, μια βαθύτερη ικανοποίηση του είναι – παρ' όλο που όλα αυτά έχουν ελαφρά φιλτραριστεί από τους χολυγουντιανούς κώδικες. Για τον Κασσαβέτη, παίζω σαξόφωνο ή πιάνο σημαίνει πάνω απ' όλα διασκέδάζω, χαίρομαι. Μ' αυτή τη χαρά που δοκιμάζει κανείς, υπερβαίνοντας τον εαυτό του, σε μια στιγμή συμφωνίας με τον κόσμο, όπως ο ηθοποιός όταν βρίσκεται στη σκηνή ή στην οθόνη.

Με το *Όταν ο πόθος προστάζει* βρισκόμαστε ακόμη στο στάδιο της ιστορίας.



Μπόμπυ Ντάριν, Στέλλα Στίβενς και Σύμοντ Κασέλ
οι μουσικοί της τζαζ

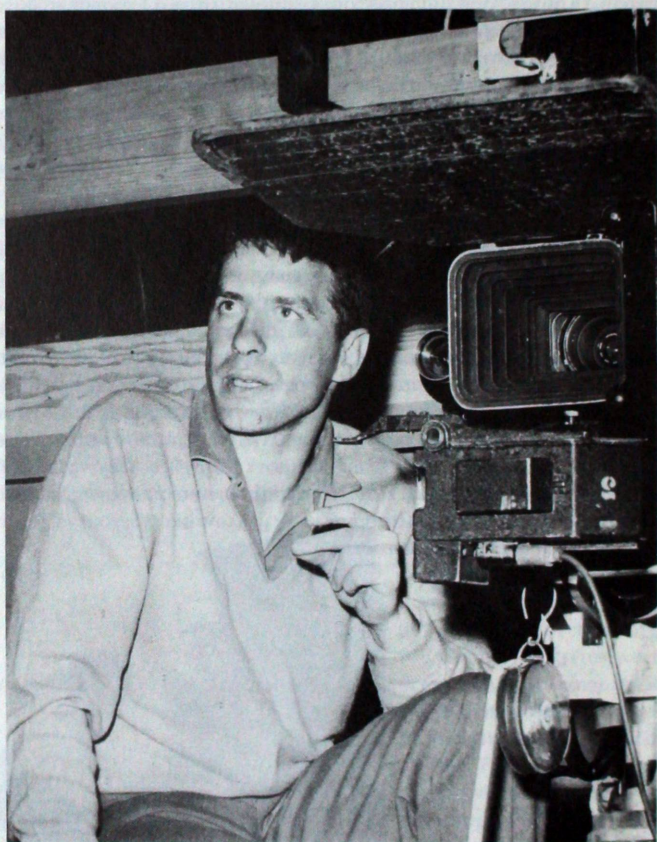
Η τροχιά του Γκόουστ έχει κάτι παραδειγματικό κι εμβληματικό. Είναι διάστικτη από αποφασιστικές στιγμές που συνδέονται όλες με την πιθανότητα του τέλους. Πρόκειται για την ιστορία μιας (ηθικής) πτώσης και ανόδου, όπως σε μερικές ταινίες του Νίκολας Ρέν-Τζόνι *Γκιτάρ*, *Party Girl*– ή κυρίως στην ταινία του Ρόμπερτ Ρόσεν *Ο κόσμος είναι δικός μου* (φίλμ απόλυτα σύγχρονο με το *Όταν ο πόθος προστάζει*, με το οποίο θα είχε πολύ ενδιαφέρον να το συγκρίνει κανείς πιο λεπτομερειακά. Συναντάμε εδώ την ελαφριά τρέλα (που δε λείπει ποτέ από τις ταινίες του Ρέν). Είναι η τρέλα του Γκόουστ που η φαινομενική του δύναμη κρύβει μια βαθιά και μυστική αδυναμία. Ξαναβρίσκουμε την

ερωτική συνάντηση (του Γκόουστ και της Τζες στην περίπτωση αυτή) σαν πόθο ανύψωσης. Την αποφασιστική σκηνή της ταπείνωσης που αποκαλύπτει πόσο ευάλωτος είναι ο ήρωας (μετά τον καβγά, ο Γκόουστ χτυπημένος πέφτει στα πόδια της Τζες και συνειδητοποιεί την αδυναμία του). Το βύθισμα στην διαφθορά και την ακολασία (η παρένθεση με τη βαρόνη και η συζήτηση με τον Μπέννυ είναι αδιαμφισβήτητες αποδείξεις της πτώσης του ήρωα). Τέλος την ανύψωση, τη δυνατότητα μιας δεύτερης ευκαιρίας, όταν ο Γκόουστ τα ξαναφτιάχνει τελικά με την απογοητευμένη «πριγκίπισσα», την Τζες, και ξαναμπαίνει στην ορχήστρα. Είναι ένας Γολγοθάς με υποχρεωτικούς σταθμούς, ιδιαίτερα στο τελευταίο μέρος της ταινίας όπου ο Γκόουστ επισκέπτεται ένα-ένα τα μέρη που σύχναζε. Ένα κανονικό ντοστογιεφσκικό σενάριο, όπως και το σενάριο του φιλμ *Ο κόσμος είναι δικός μου*, όπου η «αγιότης» συμβαδίζει με την ηθική απομόνωση.

Είναι μια αφήγηση με αρχή, μέση και τέλος. Όμως ο Κασσαβέτης τη διασπά με διεσταλμένες και τραβηγμένες στιγμές ή αντίθετα με αιφνίδια και στιγμιαία περιστατικά, που την κάνουν να χάσει τον ευθύγραμμο και υπερβολικά γραμμικό χαρακτήρα της. Οι μεγάλες σεκάνς στο μπαρ με τον Νικ, η πολύ ωραία σκηνή των κοκτέιλ ή αντίθετα το αυτοσχέδιο μπέιζμπωλ, που οι μουσικοί παίζουν μετά το κοντσέρτο τους στο πάρκο, είναι προνομούχες στιγμές ανάσας, φυγόκεντρες τάσεις μέσα σε μια πολύ όμορφη, –υπερβολικά όμορφη αν προτιμάτε– και οπωσδήποτε εξαιρετικά καλογραμμένη ιστορία. Δίνουν σ’ αυτή τη χολυγουντιανή ταινία μια κάπως ετερόκλητη γοητεία, που κατακρίνεται σφοδρά από πολλούς κριτικούς, όπως ο Ρέιμοντ Κάρνεϊ, η Λωράνς Γκαβρόν και ο Ντενί Λενουάρ. Κι όμως, κατά τη γνώμη μου, αυτές οι σκηνές, οι συναντήσεις της αναγκαιότητας της ιστορίας με τα μελλοντικά ενδεχόμενα, είναι η μαγεία αυτής της βαθιά συγκινητικής μπαλάντας.

Τα δύο αποσπάσματα είναι από το βιβλίο του Thierry Jousse *John Cassavetes Editions de L' Etoile/Cahiers du Cinéma*, Paris, 1989.

Μετάφραση: Μαριτίνα Πάσσαρη.



Σκηνοθετώντας το *Όταν ο λόβος προστάζει*

ΤΟ ΠΑΙΔΙ ΜΑΣ ΣΕ ΠΕΡΙΜΕΝΕΙ

Η ρήξη με το Χόλυγουντ

Στη διάρκεια του δεκάχρονου κενού ανάμεσα στα δύο πρώτα προσωπικά του έργα, τις *Σκιές* και τα *Πρόσωπα*, ο Κασσαβέτης εξακολουθεί να εργάζεται ως ηθοποιός στον κινηματογράφο. Παίζει αξέχαστους ρόλους στους *Δολοφόνους* του Ντον Σίγκελ, στα *Δώδεκα καθάρματα* του Όλντριτς και στο *Μωρό της Ρόζμαρι* του Πολάνσκι ενσαρκώνει έναν ηθοποιό που για να κατακτήσει την επιτυχία πουλάει τη γυναίκα του στο διάβολο! Πριν όμως είχε αποπειραθεί να γίνει σκηνοθέτης μέσα στο σύστημα του Χόλυγουντ. Εκεί κατάφερε να κάνει μόνο δύο ταινίες: το *Το παιδί μας σε περιμένει* για την Παραμάουντ και το *Το παιδί μας σε περιμένει* για τον Στάνλεϊ Κράμερ με τον οποίο συγκρούστηκε για το τελικό μοντάζ.

Βασισμένο σε ένα τηλεοπτικό έργο του Άμπνυ Μαν, το *Το παιδί μας σε περιμένει* είναι κατ' αρχήν μια τυπική παραγωγή του Κράμερ—λίγο άχρωμη, αλλά έντιμη και θαρραλέα. Ποτέ άλλοτε ο κινηματογράφος δεν είχε προσεγγίσει το θέμα της θεραπείας των καθυστερημένων παιδιών κι εδώ το κάνει με τέτοια αλήθεια και τιμότητα που επιβάλει αμέσως το σεβασμό. Όλα τα παιδιά της ταινίας, εκτός από ένα, είναι άτομα με ειδικές ανάγκες και νοσηλεύονται σε κάποιο ειδικευμένο ίδρυμα της Καλιφόρνιας. Η εξαιρετική αυθεντικότητα που το φιλμ κερδίζει από το γεγονός, μεγαλώνει ακόμη περισσότερο επειδή ο Κασσαβέτης δεν επιδίωξε καθόλου να εξωραΐσει τη δυσάρεστη πλευρά της συμπεριφοράς τους ή απλά της παρουσίας τους. Η σύγκρουση ανάμεσα στο διευθυντή του ιδρύματος και σε μια υπάλληλό του, όσον αφορά στις θεραπευτικές μεθόδους, παρουσιάζεται χωρίς μανιχεισμό ή σχηματικότητα: ο θεατής αισθάνεται το περίπλοκο του προβλήματος και παίρνει το μέρος του ενός ή της άλλης. Επιπλέον, παρ' όλο που ο Μπαρτ Λάνκαστερ και η Τζούντυ Γκάρλαντ ερμηνεύουν τους δύο ρόλους, καταλαβαίνουμε ότι, ακολουθώντας τη θέληση του σεναριογράφου, το φιλμ αποφεύγει να υποδηλώσει οποιαδήποτε ερωτική ίντριγκα ανάμεσά τους. Για μια ταινία τέτοιου είδους ο συνδυασμός αυτών των δύο ηθοποιών είναι a priori συζητήσιμος. Στο τέλος, όμως, φαίνεται απόλυτα δικαιολογημένος γιατί το ρομάντσο μεταξύ τους έχει αποκλειστεί αυστηρά. Εκείνη την εποχή, η Γκάρλαντ είχε παχύνει πολύ και η εμφάνισή της, κάτι παραπάνω από κοινή, την έκανε ιδανική για το ρόλο μιας αποτυχημένης (επαγγελματικά) γεροντοκόρης, που παλιά φιλοδοξούσε να γίνει πιανίστα κλασικής μουσικής, αργότερα καταστάσθηκε με διάφορες δουλειές και τελικά, για να δώσει νόημα στην ύπαρξή της, αποφάσισε να αφιερωθεί στα παιδιά με ειδικές ανάγκες (θέλει να τα μάθει να τραγουδούν).

Είναι το *Το παιδί μας σε περιμένει* ταινία του Κασσαβέτη; Και ναι και όχι. Και η φόρμα και το περιεχόμενό του το απομακρύνουν πολύ από τις προσωπικές δουλειές του. Όμως εδώ συναντάμε για πρώτη φορά ένα θέμα που επιστρέφει συχνά στις ταινίες του: την ύπαρξη ή την απουσία σχέσεων ανάμεσα σε ένα ζευγάρι –ή τον καθένα από τους γονείς– και στο παιδί του. Στην *Ερωτική θύελλα* θα ξαναβρούμε ακόμη την απεγνωσμένη φυγή του μικρού αγοριού στο δρόμο, (πρόκειται άραγε για ασυνείδητη ανάμνηση ή ηθελμένη αναφορά μετά από είκοσι χρόνια;) εξάλλου όποιος θέλει να υπογραμμίσει τη συγγένεια του φιλμ αυτού με τις *πραγματικές* ταινίες του Κασσαβέτη θα πρέπει να υποστηρίξει το επιχείρημα ότι όλοι του οι χαρακτήρες είναι, με τον τρόπο τους, ανισόρροποι και απροσάρμοστοι, άρα πολύ κοντινοί στα παιδιά του *Το παιδί μας σε περιμένει*.

Ας σημειώσουμε επίσης ότι η Τζίνα Ρόουλαντς πρωτοεμφανίζεται εδώ σε ταινία του συζύγου της στο ρόλο μιας διαζευμένης και ξαναπαντρεμένης μητέρας. Και όσον αφορά το ύφος, ο Κασσαβέτης χρησιμοποιεί το πολύ κοντινό πλάνο όπως και στις προσωπικές του ταινίες και από ό,τι φαίνεται και τα μεγάλα πλάνα-σκηνές, πολλά από τα οποία όμως έχουν κατακεραματιστεί στο μοντάζ. Ίσως η πιο πετυχημένη και σίγουρα η πιο συγκινητική σκηνή, η παράσταση ενός μικρού μιούζικαλ που κάνουν τα παιδιά την ημέρα των ευχαριστιών, πραγματοποιεί, με τον τρόπο της, τη βασική φιλοδοξία του σκηνοθέτη: να συλλάβει την αλήθεια, το πραγματικό σε όλη του την αμεσότητα. Γιατί χρειάστηκε να βάλει τα παιδιά αυτά να κάνουν αληθινές πρόβες και γιατί με τα κενά της μνήμης και τις διάφορες αδεξιότητές τους η μικρή τους παράσταση είναι ακριβώς η αλήθεια που έχει συλλάβει η κινηματογραφική μηχανή.

Μπερτράν Ταβερνιέ–Ζαν Πιερ Κουρσοντόν. Απόσπασμα από το βιβλίο τους *50 ans de cinéma américain*, Editions Nathan, 1991, σελ. 337-338.

Μετάφραση: Νίκος Σαββάτης

Ο Μπαρτ Λάνκαστερ στο *Όταν ο πόθος προσάξει*



ΠΡΟΣΩΠΑ

Μια καρδιά που χτυπά

Τα *Πρόσωπα* είναι το αρχέτυπο για το σύστημα του Κασσαβέτη. Χρειάστηκαν έξι μήνες γύρισμα, εκατόν είκοσι πέντε ώρες υλικό, δύομισι χρόνια μοντάζ και σ' αυτό το διάστημα μία από τις βασικές ηθοποιούς, η Λυν Κάρλιν, έκανε δύο παιδιά.

Πέρα από λογιστικούς υπολογισμούς, που πιστοποιούν απλά τις οικονομικές συνθήκες του κινηματογράφου στους αντίποδες του χολιγουντιανού μοντέλου, η ταινία έρχεται μετά την αποκάλυψη των *Σκιών* και μετά τα δυο ελάχισσα έργα του *Όταν ο πόθος προστάζει* και *Το παιδί μας σε περιμένει* (τελευταία ταινία που ο σκηνοθέτης είχε την οδυνηρή εμπειρία να του αφαιρεθεί η κυριότητα της εργασίας του). Τα *Πρόσωπα* είναι, κυρίως, η πρώτη ταινία του Κασσαβέτη, όπου εμφανίζεται η κεντρική ιδέα του θιάσου, της οικογένειας (για την ιστορία, ένα μεγάλο μέρος της ταινίας γυρίστηκε στο σπίτι του που είχε υποθηκωθεί για την περίπτωση). Η Τζίνα Ρόουλαντς και ο Σύμουρ Κασέλ αρχίζουν εδώ τη θαυμάσια και ελώδυνη περιπλάνησή τους στην καρδιά ενός από τα πιο ελεύθερα κινηματογραφικά έργα που μας έδωσε η Αμερική.

Είναι πολύ δύσκολο, να προσπαθήσει κανείς να ξεχωρίσει τις ταινίες του Κασσαβέτη. Η επιμονή στα θέματα (η φιλία, το ζευγάρι, το αλκοόλ), στη σπουδαιότητα του παιξίματος των ηθοποιών, στον αυτοσχεδιασμό (που δεν έρχεται καθόλου σε αντίθεση με την αυστηρότητα της εργασίας, όπως θα εξηγήσουμε παρακάτω), αυτή η ζωή σε «ακατέργαστη κατάσταση» που γμιρίζει την οθόνη, όλ' αυτά τα στοιχεία ενώνονται στη μνήμη μας και μας θυμίζουν τους *Συζύγους* ή την *Ερωτική θύελλα*. Μοιάζει η φιλομορφία του Κασσαβέτη ν' αποτελείται από μια και μοναδική παραγωγή, που αδιάκοπα ξαναπαίρνει μορφή.

Τα *Πρόσωπα* είναι η πεμπτουσία του έργου του σκηνοθέτη, αδιάβρωτη από τη σκουριά του χρόνου, και αυτό είναι το πιο εντυπωσιακό. Για πολλούς είναι η ωραιότερη ταινία του Κασσαβέτη. Το γεγονός και μόνο ότι η Τζίνα Ρόουλαντς ποτέ δεν ακτινοβολούσε περισσότερο θα μπορούσε ν' ανεβάσει την ταινία στο κινηματογραφικό στερέωμα, όμως η προκλητική ομορφιά της μεγάλης ηθοποιού δεν εξηγεί τα πάντα.

Υπάρχει μια σχετική ενότητα χρόνου (η δράση εξελίσσεται σε δεκαπέντε ώρες) και σχεδόν ενότητα χώρου (δυο διαμερίσματα, ένα μπαρ), κι αυτή η μινιμαλιστική αντιμετώπιση του χωρο-χρόνου της ταινίας μοιάζει παράδοξη, αν



Πρόσωπα

συγκριθεί με τη διάρκεια της κατασκευής της. Όμως το προφανές παράδοξο δεν αποκαλύπτει και πολλά για τον κινηματογράφο του Κασσαβέτη.

Ας συνοψίσουμε την «ίντριγκα»: ο Ρίτσαρντ (Τζων Μάρλεϊ) ασφυκτιά από τις δεσμεύσεις του ζευγαριού. Στην Τζίνι (Τζίνια Ρούουλαντς) αναζητά ένα μεθυστικό και άγριο πάθος κι όχι μόνο ένα λόγο να ελπίζει. Η γυναίκα του Ρίτσαρντ, η Μαρία (Λυν Κάρλιν), ζει συγχρόνως την ίδια εμπειρία με τον Τσεντ (Σύμουρ Κασέλ). Γι' αυτήν όμως είναι πιο δύσκολο, γιατί υπομένει τη δοκιμασία χωρίς να θέλει πραγματικά. Στο τέλος της ταινίας θα αποπειραθεί ν' αυτοκτονήσει.

Καμιά περίληψη σεναρίου του Κασσαβέτη δεν είναι ικανοποιητική. Είναι γνωστή η περιφρόνησή του στις δομές που φυλακίζουν τα πρόσωπα σε μια α priori εξέλιξη. Η απλή εξιστόρηση των γεγονότων δε μας λείει τίποτα τελικά, επειδή η τέχνη του σκηνοθέτη βρίσκεται στον τρόπο που γλιστράει στα κενά της αφήγησης, για να συλλάβει τις ελάχιστες κινήσεις των προσώπων (εξωτερικές και εσωτερικές). Έτσι καταργούνται όλες οι αποστάσεις ανάμεσα στο υποκείμενο (που και με τις δύο έννοιες του όρου είναι το πρόσωπο) και στον κινηματογραφιστή, ο οποίος δεν παίζει μόνο το ρόλο του σκηνοθέτη, αλλά του συνοδουπόρου. Προσκολλημένος στην εξωτερική πραγματικότητα γιατί κάτι φανερώνει, προσπαθώντας να συλλάβει ό,τι αποκαλύπτει η υστερία (συχνά) και η ηρεμία (πιο σπάνια), καταναλίσκοντας όλη του την ενέργεια για να ελευθερώσει τα χαρακτηριστικά της ανθρώπινης φύσης που πάλλεται μπροστά στην κάμερα, ποτέ δεν είχε δείξει ο Κασσαβέτης πιο φλογερά τις φιλοδοξίες του. Από αυτή την ταινία πηγάζει ένας συγκεκριμένος τρόπος αντιμετώπισης της ζωής, άρα και του κινηματογράφου. Τα *Πρόσωπα*, περισσότερο από οποιοδήποτε άλλο φιλμ, αντανακλούν μια δύναμη που μας αγγίζει βαθιά.

Δεν είναι καθόλου παράξενο που, το μεγαλύτερο μέρος της ελάχιστης δράσης, συμβαίνει τη νύχτα, στις «μικρές ώρες», όπου εκφράζονται τα συναισθήματα. Με τα νεύρα σπασμένα, μια σύλληψη που δείχνει πιο ποιητική, καθώς πλαισιώνεται από τους καπνούς των τσιγάρων και τις αναθυμιάσεις του αλκοόλ, το ζευγάρι χωρίζει για μια νύχτα, για να ξαναβρεθεί, στο διαμέρισμά του την άλλη μέρα το πρωί (σε μια υπέροχη σκηνή στη σκάλα, σ' ένα πέραςμα, που αφήνει μετέωρη τη –μάλλον προσωρινή για τον Κασσαβέτη– λύση). Τι συνέβη στο μεταξύ; Όχι βέβαια μόνο μια απλή μοιχεία, αλλά μια διαδοχή αντιφατικών στιγμών, όπου τα πρόσωπα συνθλίβονται από μια βαριά απελπισία και τις εκρηξιές ενός χαρούμενου και τραγικού μεθυσιού.

Η στιγμή, αυτή η δύναμη του λεπτού, που δυσχεραίνει τη λογική απόφαση, ανήκει τόσο στους χαρακτήρες όσο και στο σκηνοθέτη. Στα *Πρόσωπα*, αυτό που κινηματογραφείται (η αναποφασιστικότητα του Ρίτσαρντ) συνδέεται, χωρίς αμφιβολία, πιο στενά με την ηθική του κινηματογραφιστή (να υποχωρεί μπροστά στο παίξιμο των ηθοποιών). Όταν, στην αρχή της ταινίας, ο Ρίτσαρντ επιστρέφει σπίτι του, έχει πάρει την απόφασή του: θα εγκαταλείψει τη Μαρία. Τη βρήσκει να τηλεφωνεί. Τι τον κάνει ν' αλλάξει; Ίσως μια στάση, ένα χαμόγελο, ένας τόνος της φωνής. Ο Ρίτσαρντ μιλά τελικά για κάτι άλλο (παρ' όλο που στον Κασσαβέτη δε μιλούν ποτέ για τίποτε άλλο εκτός από τη δυσκολία να υπάρχουν), γελάει, πίνει, κάνει έρωτα. Η αφηγηματική συνέχεια έχει διαταραχτεί. Τα *Πρόσωπα*, βασική ταινία της παράκαμψης και της παρεκτροπής, υπακούουν στον κανόνα μιας συνεχούς έκπληξης. Μετά από αυτή τη σκηνή, ο Ρίτσαρντ και η Μαρία θα μπορούσαν να έχουν ξαναενωθεί για πάντα. Όμως, σ' αυτή ακριβώς τη στιγμή (της θλίψης μετά τον έρωτα, όταν το αλκοόλ έχει χάσει τη δύναμή του), ο Ρίτσαρντ αναγγέλλει την αναχώρησή του. Όλες οι σκηνές του Κασσαβέτη ακολουθούν αυτή τη λογική, μια εσωτερική λογική του πλάνου, πιστή στα πρόσωπα και τις διακυμάνσεις τους. Εδώ το πλάνο-σεκάνς δε διδάσκει μια ψυχρή θεωρία, είναι ο τρόπος που αναπνέει η ανάπτυξη της ταινίας.

Έτσι συμβαίνει σ' όλη τη διάρκεια των *Προσώπων*, κυρίως όταν ο σκηνοθέτης υιοθετεί το παράλληλο μοντάζ, για να παρακολουθήσουμε συγχρόνως τη φυγή του Ρίτσαρντ και της Μαρίας με τις φίλες της, που περιφέρονται άσκοπα στο νυχτερινό κέντρο όσπου συναντούν τον Τσετ. Βυθισμένοι λοιπόν σε μια ιστορία που θα μπορούσε να έχει τίτλο «μεθυσμένες γυναίκες, κάποιες ώρες από τη ζωή τους,» δεν ξέρουμε πια αν η αφήγηση επιταχύνεται ή αν αντίθετα, καθώς οι σεκάνς έχουν γυριστεί σε πραγματικό χρόνο, διαστέλλεται η εσωτερική διάρκεια του πλάνου. Αρχικά θάνατος της απώθησης, σεξουαλική επιθυμία, δεύτερη νεότητα και μετά απογοήτευση, το βάθος της υπαρξιακής αγωνίας. Ελάχιστα πλάνα χρειάζονται στον Κασσαβέτη, για να περάσει τα πρόσωπά του από την ευφορία στη θλίψη. Μια απότομη κι όχι σταδιακή διαδρομή από τη στιγμιαία ευτυχία (του «υπάρχω»), στη συνειδητοποίηση της δυστυχίας (του «γερνάω»). Τα *Πρόσωπα* είναι μια μεγάλη ταινία για τα εμπόδια που είναι σπαρμένα μέσ' στο χρόνο.

Το αλκοόλ, ηβία των λέξεων και των σωμάτων, εμφανίζονται τόσο πολύ στο σινεμά του Κασσαβέτη, επειδή είναι η υπερβολική έκφραση μιας κατάστασης έντασης, που η ταινία θέλει να συλλάβει και τις ελάχιστες παραλλαγές της.

Όπως έγραφε ο Μπωντλαίρ, πρέπει να είσαι μεθυσμένος «για να μην είσαι ο μαρτυρικός σκλάβος του χρόνου.»

Γι' αυτό το λόγο, μια σκηνή των *Προσώπων*, η απόπειρα αυτοκτονίας της Μαρίας, μου φαίνεται ότι συμβολίζει ολόκληρο τον κινηματογράφο του δημο-ουργού της. Εδώ, όπως και αλλού, πολύ συχνά, η ροή των ατελείωτων λέξεων διακόπτεται από μια ξαφνική επαφή των σωμάτων. Η Μαρία έχει καταπιεί τα βαρβιτουρικά, και ο Τσεντ για να την ξυπνήσει τη βάζει να κάνει εμετό, τη χαστουκίζει. Στο τέλος της μιλάει: «Κλάψε, φώναξε, αλλά ζήσε,» της λέει. Πώς να μην αναγνωρίσουμε στα λόγια του προσώπου την άποψη του σκηνοθέτη. Καλύτερα τα δάκρυα, τα ουρλιαχτά, ακόμα και η βία, από αυτή την αφόρητη κανονική ζωή, αυτή την πικρή άνεση της μεσαίας (αμερικανικής) τάξης, απ' όπου όλοι οι κασσοβετικοί χαρακτήρες προσπαθούν ρομαντικά ν' αποδράσουν. Όλα είναι προτιμότερα από αυτή την ωραία αστυνομευμένη εικόνα που αποκλείει τη ζωή και τις αντιφάσεις της. Είναι ένα εγκώμιο στην ατέλεια, που γίνεται ο καθρέφτης της ύπαρξής μας.

Παρ' όλ' αυτά η άποψη, που θεωρεί το σινεμά του Κασσαβέτη καρπό μιας ελάχιστα οργανωμένης απορύθμισης, είναι μύθος. Είναι εντυπωσιακή η εργασία στα *Πρόσωπα*. Πρώτα η δουλειά στο κείμενο. Καταγόμενοι από το θέατρο, (όπως και στην *Ερωτική θύελλα*), οι διάλογοι των *Προσώπων* είναι αποτέλεσμα μιας πραγματικής δραματολογικής επεξεργασίας, (κι αυτό προφανώς δεν αποκλείει εντελώς τη μικρή σημασία που έχει το καθαρά περιστασιακό στο γύρισμα). Στην κινηματογράφιση ελευθερώνεται ό,τι περιβάλλει άμεσα το κείμενο, τα γέλια (κυρίως τα γέλια), τα δάκρυα, οι φωνές που καλύπτουν η μια την άλλη (το «*Imitation of Life*» του Σερκ, «*Η απομίμηση της ζωής*», δηλαδή, θα μπορούσε να χαρακτηρίσει την τέχνη του σκηνοθέτη). Και αυτό που επίσης

Η Τζίνα Ρόουλαντς στα *Πρόσωπα*



δημιουργείται στο πλατό είναι οι κινήσεις της μηχανής. Είναι μια εργασία πάνω στους ηθοποιούς, η μηχανή «παντρεύεται» την παραμικρή τους κίνηση, «ζουμάρει» στα πρόσωπά τους (δε χρειάζεται να τονίσουμε τη σημασία του τίτλου, τα *Πρόσωπα* κρεμιούνται κυριολεκτικά από τις φυσιογνωμίες, όπως δείχνουν και τα «σχεδόν σέξυ» γκρο-πλάνα των γραμματέων του Ρίτσαρντ, πριν από τους τίτλους). Μερικές φορές η μηχανή αλλάζει πορεία, όχι για ν' ακολουθήσει κάτι άλλο, αλλά κάποιον άλλον, να τον εισάγει κι αυτόν στο πεδίο να του δώσει τη σειρά του, την ευκαιρία του.

Και τέλος η επεξεργασία εκ των υστέρων, η διάρκεια του μοντάζ δεν είναι μόνο αποτέλεσμα των οικονομικών δεδομένων. Η αγάπη του σκηνοθέτη γι' αυτή τη φάση πηγάζει από την επιθυμία ν' αγγίξει συνέχεια με τα δάχτυλά του τον παλμό της ανθρώπινης ύπαρξης. Κάθε πλάνο της ταινίας αισθάνεται κανείς ότι ξεριζώθηκε από το τραπέζι του μοντάζ. Η ολοκλήρωση είναι μια ιδέα που δεν αφορά πολύ τον Κασσαβέτη. Εκατόν είκοσι πέντε ώρες φιλμ για δύο ώρες ευτυχίας, τι εξαντλητική εργασία χρειάστηκε για να ζωντανέψει αυτή η ταινία! Επειδή μοιάζει τόσο πολύ με τις ασύμμετρες υπάρξεις μας αυτός ο κινηματογράφος είναι από τους πιο πολύτιμους.

Olivier de Bruyn, *Un coeur qui bat*, *Positif* No 377, Juin 1992.

Μετάφραση: Μαριτίνα Πάσσαρη



Ο Τζων Κασσαβέτης στους Σιζήγους

ΣΥΖΥΓΟΙ

Ιστορίες καθημερινής απόγνωσης

«Φυσικά στο μόνο που πρέπει να ελπίζουμε είναι να μένουν οι άνθρωποι τρελοί. Δεν είναι καθόλου ευχάριστο να συνεργάζεστε με άτομα που έχουν τα λογικά τους κι έναν ορισμένο τρόπο να κάνουν τα πράγματα», αυτά έλεγε ο Τζων Κασσαβέτης στον Τζόζεφ Γκέλμς σε μια διάσημη συνέντευξή του (δημοσιεύτηκε στο βιβλίο *The Film Director as Superstar* το 1970). Βρισκόταν τότε «στην καρδιά» του έργου του κι ήταν έτοιμος να κάνει ακόμη ένα παρακινδυνευμένο μεγάλο βήμα. Να επεκτείνει τις προσωπικές αναζητήσεις της προηγούμενης ταινίας του *Πρόσωπα* σε μια έγχρωμη και σε 35 χιλ. παραγωγή του Χόλυγουντ, αποδιορθώνοντας ακόμη περισσότερο τους μηχανισμούς του. Υπολογίζοντας πολύ στους συνεργάτες του, συνέχιζε στην ίδια συνέντευξη: «... Κι έτσι προσπαθώ να συνεργάζομαι με τον Πήτερ Φοκ και τον Μπεν Γκαζάρα. Δεν χάνουμε τον καιρό μας πασχίζοντας να καταλάβουμε τι προβλήματα θα έχουμε. Αρκεί μόνο να μείνουμε τρελοί όσο το δυνατόν περισσότερο. Γιατί είμαστε πραγματικά παλαβοί! Πιστεύω ότι είμαι αλήτης και σ' αυτό πολλοί εχθροί μου θα συμφωνήσουν. Πιστεύω ότι είναι πολύ πιο διασκεδαστικό κι ότι κατά πάσα πιθανότητα έχω τη φιλοσοφία ενός φτωχού. Ενός ανθρώπου που θα μπορούσε να βουτήξει το πιατάκι ενός τυφλού ζητιάνου».

Με αυτό το πνεύμα, οι τρεις ηθοποιοί, ξανοίχτηκαν στην περιπέτεια των *Συζύγων*. Ταινία όριο ανάμεσα στον άγρια προσωπικό κινηματογράφο του Κασσαβέτη και τις συμβάσεις του Χόλυγουντ, οι *Σύζυγοι* παίρνουν μια κωμωδία χαρακτήρων και τις μεταμορφώνουν σε ένα σκοτεινό –ντοστογιοφασκικό σχεδόν– υπαρξιακό πείραμα. Σε πείσμα όλων (και κυρίως της Κολούμπια) το φιλμ είναι μια σπουδή πάνω στην καθημερινή απελπισία τριών κανονικών σαραντάρηδων μικροαστών του Λονγκ Άιλαντ, οι οποίοι, ξαφνικά, αποφασίζουν να *υπάρξουν*, να διεκδικήσουν ό,τι τους απομένει ακόμη από νειάτα, κίνηση ένταση, διασκέδαση, ενέργεια, ελευθερία, σεξουαλικότητα και φυσικά τρέλα. Το πένθος, από τον αιφνίδιο θάνατο ενός φίλου τους, γίνεται κατ'αλήθεια αυτής της «χωρίς νόημα» έκρηξης, αυτής της «άσκοπης» σπατάλης. Όπως κάθε πένθος τους φέρνει αντιμετώπιζε με την αίσθηση της ύπαρξης, τους ωθεί βίαια σε μια ομαδική απόδραση από τον εφησυχασμό της ρουτίνας. Για να ξανακαθορίσουν τη ζωή τους, διασκεδάζουν τρεις μέρες αδιάκοπα. Γυρίζουν από μπαρ σε μπαρ, από γυμναστήριο σε γυμναστήριο, στους δρόμους και στον υπόγειο πασχίζοντας με μια παράξενη μανία, να ξαναεφεύρουν την πόλη τους σαν ένα πολύ πιο γενναίο σκηνικό, στην τεράστια παιδική χαρά των χαμένων ψυχών. Στο τέλος, αφήνοντας κάθε πραγματικότητα πίσω τους, συνεχίζουν τη σταυροφορία της απεγνωσμένης ζωτικότητάς τους σε ένα απίστευ-

τα μη πραγματικό, βρώμικο, αφιλόξενο και αδιάφορο ασύδοτο Λονδίνο. Παίζον χαρτιά, περνούν μια ανησυχητική σε κωμική αδεξιότητα «σεξουαλική πανδαισία» με τρεις πόρνες, και την επόμενη μέρα χωρίζουν. Ο ένας θα μείνει στο Λονδίνο. Οι άλλοι δυο θα ξαναγυρίσουν στις οικογένειές τους, στην Αμερική.

Όπως σε όλες τις ταινίες του Κασσαβέτη, έτσι και στους *Συζύγους*, αυτό το μιμηλιστικό σενάριο που απογυμνώνει την ανθρώπινη ύπαρξη με την εξομολογητική διάθεση των μπητ συγγραφέων, ζωντανεύει μόνο στη διαδικασία της κινηματογράφησης και του μοντάζ. Αποδομώντας πιο τολμηρά από ποτέ τις δραματικές συνθήκες, το φιλμ που γεννιέται διαλέγει μια σκληρά νατουραλιστική δραματολογία με μια διεισδυτική ανθρωπολογική κινηματογράφηση της στιγμής. Και το αποτέλεσμα είναι αμείλικτο για όλους και για όλα. Για τον ίδιο τον κινηματογράφο αρχικά, που σπρώχνεται στα όριά του, στη θεατρικότητα και τη ντοκυμανταριστική αμεσότητα, καθώς η τρελή ροή από κοντινά και γενικά πλάνα και τα χάσματα του μοντάζ υπονομεύουν την ψευδαίσθηση ψάχνοντας για μια άλλη αλήθεια. Για τους ηθοποιούς ύστερα, που ποτέ άλλοτε δεν είχαν καλύψει τόσο τέλεια την απόσταση ανάμεσα στην «παράσταση» και τη «ζωή». Για τους θεατές, τέλος, που καλούνται να βιώσουν την τραυματική εμπειρία της ταινίας, χωρίς καμιά από τις γνώριμες και ανακουφιστικές χίμαιρες του κινηματογράφου.

Ιδιαίτερα τους θεατές που δεν μπορούν να επικοινωνήσουν με την εξαιρετική ευαισθησία του σκηνοθέτη. Χωρίς ίχνος συναισθηματισμού, καμιά ηθικολογία και καμιά διάθεση κριτικής απέναντι στους ήρωές του, ο Κασσαβέτης σκηνοθετεί τη διαδρομή τους, που δεν οδηγεί πουθενά, με άπειρη κατανόηση. Παρατηρώντας, όσο καλύτερα μπορεί το εφήμερο της ζωής τους, αυτές τις τέσσερις μέρες, καταφέρνει να αγγίξει την πιο βαθιά αγωνία της ύπαρξης, να εξακολουθήσει να υπάρχει. Τα συνηθισμένα φάρμακα αυτής της αγωνίας –και το σέξ και το μεθύσι– δεν εξωραϊζονται από τη ρεαλιστική του μέθοδο. Σε μια από τις δυσκολότερες για τους ηθοποιούς κι εξουθενωτικές για τους θεατές σκηνές της ταινίας, μπουκοφσκικοί καταρράκτες από αλκοόλ ποτίζουν τους ήρωες. Αλλά το μεθύσι που ακολουθεί είναι άσχημο και νευρωτικό, έμμοιο κι απεγνωσμένο. Οι τρεις σύζυγοι, για να συνέλθουν από το σοκ της κηδείας του φίλου τους, γίνονται στουπί, εξαναγκάζουν τους θαμώνες του μπαρ να τραγουδήσουν και στο τέλος ξερνούν στις τουαλέτες. Μόνο το χιούμορ και η ανθρωπιά του Κασσαβέτη μεταμορφώνουν αυτή την ακραία κινηματογράφηση της μέθης σε τρελή ποίηση, που κατεβαίνει ανησυχητικά από την ευφορία στην αρωστία.

Στην άλλη αντίστοιχη σκηνή, όπου οι τρεις φίλοι έχουν φέρει τις γυναίκες στο ξενοδοχείο, το σέξ γίνεται μια σχεδόν καρτουניστική βόλτα στην κόψη της νευρικής κρίσης. Υστερικά μπερδέματα και μπουφόνικες αδεξιότητες (ιδίως από τον ίδιο τον Κασσαβέτη) κινδυνεύουν να τινάξουν τη βραδιά στον αέρα. Όπως και στην υπόλοιπη ταινία έτσι κι εδώ το «τραγικό» συνορεύει ανησυχητικά με το «γελοίο», απέχει από αυτό μόνο μια κινηματογραφική στιγμή ακόμη και μέσα στο ίδιο πλάνο. Και οι τρεις θαυμάσιοι ηθοποιοί, μεθυσμένοι από τις ξαφνικές μεταπτώσεις των χαρακτήρων, εφευρίσκουν ανεπανάληπτες φωτο-

σκιάσεις, απόλυτα πρωτότυπες στιγμές ερμηνείας, που αποτυπώνονται στο φιλμ για πρώτη και τελευταία φορά. Μεταβάλλοντας το τυχαίο σε καθαρή ουσία δε διατάζουν ακόμη και να γελοιοποιηθούν μπροστά στη μηχανή (όπως ο Κασσαβέτης στο κρεβάτι με μια πανύψηλη γυναίκα). Γιατί γνωρίζουν ότι, σε μια τέτοια ταινία, το βασικό είναι να υπάρχουν μέσα στη ροή. Και το καταφέρνεις μόνο όταν δοκιμάζεις συνέχεια κάτι πέρα από τα συνηθισμένα, κάτι απρόβλεπτο, όταν το σώμα σου διατρέχει πραγματικά συγκίνηση.

Το πιο σημαντικό επίτευγμα –και των ηθοποιών και του σκηνοθέτη– είναι το πόσο απλά και σοφά, μέσα από τη συμπεριφορά, τα αστεία, τις καταθλίψεις και τα παιδιάστικα παιχνίδια τους, χιτίζεται κάτι πραγματικά *απειλητικό*: η ανδρική συνοχή και η καθημερινή τρέλα του αμερικάνικου machismo. Αυτή η συνοχή είναι που τους ενώνει σε μια αποκλειστική και αυτόνομη ομάδα, μια αξιοθρήνητη μικρή συμμορία που σε κάποιες στιγμές δείχνει ακόμη πιο απειλητική από ένα τριό αληθινών γκάγκστερ. Βγαίνοντας από όλες τις κοινωνικές δεσμεύσεις, αυτή η ομάδα πασχίζει να πλάσει μια καινούργια κοινωνικότητα πέρα από το θάνατο και την έλλειψη των συναισθημάτων. Και σιγά-σιγά αυτή η συνοχή γίνεται βαθιά φιλία, φιλία πραγματική και όχι φανταστική, που μπροστά στα μάτια μας γεννιέται ανάμεσα στους τρεις ηθοποιούς. Κι έτσι η απόφαση του Χάρντ να μείνει στο Λονδίνο είναι μια διαφορούμενη αλλά έντονη προδοσία. Οι Σύζυγοι είναι τελικά ο μακρύς, απεγνωσμένος και αντιτσεχοφικός αποχαιρετισμός στη φιλία τριών μεσηλίκων σε κρίση. Όταν η διασκέδαση τελειώνει, όταν οι δύο από τους τρεις ξαναγυρίζουν στη ρουτίνα τους, το τραγικό δεν είναι ότι η ζωή συνεχίζεται μετά τη διάλυση της παρέας. Αλλά ότι συνεχίζεται μέσα στην τρομακτική έλλειψη αγάπης, που βασανίζει αυτούς τους κοινούς –σαν όλους μας– ανθρώπους.

Πήτερ Φοκ, Τζων Κασσαβέτης και Μπεν Γκαζάρα φίλοι και Σύζυγοι



Πήτερ Φωκ, Τζων Κασσαβέτης και Μπεν Γκαζάρα φίλοι και Σύζυγοι



Η ΕΜΠΕΙΡΑ ΤΩΝ ΣΥΖΥΓΩΝ

Η Ξερα τον Τζων από τότε που ψάχναμε δουλειά στη Νέα Υόρκη μαζί με άλλους νέους ηθοποιούς. Δεν τον γνώριζα καλά, είχαμε μόνο μια καλημέρα. Φίλοι γίναμε στο γύρισμα των *Συζύγων*. Βέβαια, είχα δει τις ταινίες του, τις *Σκιές* και τα *Πρόσωπα*, που μου άρεσαν και μ' αρέσουν ακόμα πάρα πολύ. Στην πραγματικότητα με είχε καλέσει στην προβολή. Είδα την ταινία και τον πήρα τηλέφωνο, να του πω πόσο μου άρεσε. Είχα μόλις τελειώσει το γύρισμα της σειράς *Run for your life* (*Τρέξε για τη ζωή σου*), και μου έκανε πολύ καλό που είδα τα *Πρόσωπα*. Μιλήσαμε λίγο κάμποσες φορές, ώσπου είχαμε εκείνη την περίφημη συνάντηση στο εστιατόριο της οδού Σάνσετ. Εκεί μου διηγήθηκε την ιστορία των *Συζύγων*. Ήταν η πρώτη φορά που καθόμαστε ο ένας απέναντι στον άλλο και μου μίλησε για τη φιλία ανάμεσα σε τρεις άντρες.

Το σενάριο ήταν γραμμένο. Ο Τζων έκανε πολλές πρόβες για δυο λόγους τουλάχιστον. Πρώτα, για να ελευθερώσει τους ηθοποιούς, να τους μάθει ν' αναγνωρίζουν ο ένας τον άλλο, να τους οδηγήσει έτσι σε μια πιο ευαίσθητη και δυναμική συμπεριφορά. Και για να ξαναγράψει το σενάριο. Ακούγοντας τους ηθοποιούς, χρησιμοποιώντας ό,τι έλεγαν, έκανε τους χαρακτήρες πιο πλούσιους, πιο ζωντανούς, τους δημιουργούσε πραγματικά. Ο Τζων αυτοσχεδίαζε πολύ λιγότερο, απ' όσο πιστεύει ο κόσμος. Η περίοδος των προβών περιείχε ένα κομμάτι αυτοσχεδιασμών, χρησίμευε όμως περισσότερο στον καθορισμό της ατμόσφαιρας της ταινίας.

Αν υπήρχε ένα πρόβλημα στο κείμενο, το ξαναγράφαμε. Αν το πρόβλημα βρισκόταν στη συμπεριφορά του ρόλου, ο Τζων προσπαθούσε, σε συνεργασία με τους ηθοποιούς, να βρει έναν απόλυτα ελεύθερο τρόπο έκφρασης της προσωπικότητάς του. Γι' αυτό κάναμε πρόβες. Ο Τζων αναζητούσε κάτι άλλο. Απέφυγε τους συμβατικούς διαλόγους και τις υπερβολικά καλογραμμένες ιστορίες. Έψαχνε τη συγκίνηση, που βρίσκεται πρώτ' απ' όλα στη συμπεριφορά των ηθοποιών, στον τρόπο που εκφράζουν ειλικρινά, αυθεντικά τις λέξεις και τις σκέψεις τους. Δεν έψαχνε μόνο ένα πράγμα, αλλά τρία, τέσσερα, πέντε, για να ξαναβρεί την περιπλοκότητα της πραγματικότητας, της ύπαρξης. Γι' αυτό έκανε πρόβες. Για να ζωντανέψει τα πρόσωπα, να τους δώσει ύλη, σάρκα. Στις πρόβες έγραψε στην πραγματικότητα το σενάριο των *Συζύγων*! Ήθελε να τελειώνει με το γύρισμα. Πέρασε όμως όλο του τον καιρό ξαναγράφοντας στο πάτωμα.

Υπήρχε μια πολύ μεγάλη γενναιοδωρία, ένα πολύ μεγάλο πάθος σ' αυτόν τον τρόπο δουλειάς. Ο Τζων είχε ήδη σκηνοθετήσει αρκετές ταινίες και δε φοβόταν. Του άρεσε να ξανακάνει πολλές φορές την ίδια σκηνή. Έκανε πολλές ληψεις και δεν ήταν ποτέ ευχαριστημένος. Ήξερε ότι θα μπορούσε να προκυ-

φει κάτι εκπληκτικό. Είχε συνέχεια την ελπίδα ότι οι ηθοποιοί θα τον εξέπλητταν, ότι κάτι καινούργιο θα συνέβαινε μεταξύ τους.

Από τις τρεις κοπέλες που συναντάμε στο Λονδίνο, οι δύο ήταν ηθοποιοί. Η νεαρή Κινέζα ήταν βοηθός οδοντιάτρου! Αλλά και οι άλλες δυο δεν είχαν πολλή πείρα, δεν είχαν ποτέ δουλέψει έτσι. Για να ξαναγυρίσουμε στο Άκτορ 'ς Στούντιο, είναι κι αυτό ένα από τα μαθήματα της Μεθόδου: να είσαι ο εαυτός σου, ακόμη κι αν καταλήγεις εκεί, με διάφορα μέσα. Πιστεύω ότι αυτή ήταν η βασική απαίτηση του Τζων: να είσαι ο εαυτός σου, να υπάρχουν κι όχι μόνο να παίζεις.

Μπεν Γκαζάρα 1989. Μετάφραση: Μαριτίνα Πάσσαρη

Το ερωτευμένο ζευγάρι: Σύμουρ Κασέλ και Τζίνα Ρόουλαντς



ΜΙΝΙ ΚΑΙ ΜΟΣΚΟΒΙΤΣ

Η κωμωδία των νευρώσεων

Το *Μίνι και Μόσκοβιτς* είναι χωρίς αμφιβολία άλλη μια (μετά τους *Συζύγους*) συνέχεια των *Προσώπων*. Ο Κασσαβέτης αναρωτιέται αν η Τζίνι και ο Τσετ (η Τζ. Ρόουλαντς και ο Σ. Κασέλ) μπορούν να έχουν ένα μέλλον μαζί και ποιο θα είναι. Θέλει επίσης να τους κάνει ευτυχισμένους και δεν είναι καθόλου εύκολο. Χωριστά, η Μίνι κι ο Σύμουρ είναι βέβαια δυστυχημένοι, και το πρώτο δύσκολο μισάωρο της ταινίας είναι πολύ σκληρό. Όμως μαζί (μαζί!) έχουν μια πιθανότητα. Αυτός είναι ένας εβραϊός γερο-χίπι που μιλάει δυνατά και λερώνεται όταν τρώει, έχει ένα πελώριο μουστάκι και τα μαλλιά του αλογοουρά, και δουλεύει σ' ένα πάγκικκ αυτοκινήτων, ενώ εκείνη είναι όμορφη, κομψή, περιποιημένη, με καλούς τρόπους, από καλή οικογένεια και δουλεύει σ' ένα πολιτισμένο περιβάλλον στο Κοινοτικό Μουσείο του Λος Άντζελες. Έχουν ένα δυο πράγματα κοινά, αλλά κυρίως είναι μόνοι, ψυχικά τραυματισμένοι, απροσάρμοστοι και αδέξιοι.

Σ' ολόκληρη την έναρξη της ταινίας, ενώ αναλύονται οι διαφορές τους για να φανεί πιο αστεία η συνάντησή τους αργότερα, τοποθετείται επίσης σε βάθος η αδυναμία τους να προσαρμοστούν, η δυσκολία τους να ευτυχίσουν –χάρη στο ταλέντο του Κασσαβέτη να σκιαγραφεί ήρωες σε κρίση (χρόνια για τον Μόσκοβιτς, οξεία για τη Μίνι). Έτσι ο θεατής αισθάνεται την ίδια βαθιά δυσφορία που νιώθει και ο Σύμουρ Μόσκοβιτς απέναντι στον Μόργκαν Μόργκαν (το δυστυχημένο και κατάμονο θαμώνα της καφετέριας), στην αρχή της ταινίας. Πρώτ' απ' όλα εξαιτίας του χρόνου που κρατάει η σεκάνς, κυρίως όμως εξαιτίας του τρόπου που είναι φιλμαρισμένη, σε άνισα πλάνα σαν-κοντρ-σαν, πολύ γκρο για τον Μόργκαν μόνο του, λιγότερο γκρο για τον Μόσκοβιτς μαζί με την ανησυχητική παρουσία του Μόργκαν, πλάτη σε τρία τέταρτα. Ο Μόργκαν καταλαμβάνει τόσο πολύ όλα τα πλάνα, που ο Μόσκοβιτς δεν αντέχει άλλο και το βάζει στα πόδια. Αντίθετα το γεύμα της Μίνι και του επίδοξου εραστή Ζέλμο Σουίφτ είναι κινηματογραφημένο σ' ένα ασυτήρο σαν-κοντρ-σαν, και μόνο το κείμενο του Ζέλμο και ο τρόπος που φωνάζει τα συναισθημάτα του αρκούν για να το κάνουν ανυπόφορο. Σ' όλη τη διάρκεια της σκηνής, η Μίνι βάζει ή βγάζει τα μαύρα γυαλιά της για να προστατευθεί και να κρατήσει τις αποστάσεις της ή αντίθετα για να είναι πιο παρούσα, και στο τέλος τολμάει να πει στον Ζέλμο τι σκέφτεται. Λίγο αργότερα, η σεκάνς, που η Μίνι και ο Μόσκοβιτς είναι μαζί για πρώτη φορά, είναι συγκεντρωμένη σε γκρο στο πρόσωπο της Μίνι, ενώ ο Μόσκοβιτς μονολογεί –λίγο σαν τον Ζέλμο, χωρίς να το ξέρει. Γι' αυτό δεν αναρωτιόμαστε, όταν ξαφνικά η Μίνι σηκώνεται και φεύγει (σε γενικό), καταλαβαίνουμε τη στάση της, βλέπουμε πόσα πολλά τη χωρίζουν από τον Μόσκοβιτς αυτή τη στιγμή.

Στη συνέχεια της ταινίας, αλλάζοντας τον τόνο στο εσωτερικό των σκηνών, εναλλάσσοντας ολόκληρες σεκάνς με διαφορετικά χρώματα, ο Κασσαβέτης μας φέρνει πιο κοντά μία στον ένα, μία στον άλλο χαρακτήρα, και μετά μας βάζει να γελάμε με τον έναν ή και με τους δυο μαζί. Μια αίσθηση συμμετρίας, μια εντύπωση καθρέφτη, σαν κλείσιμο του ματιού του σκηνοθέτη, περιπλέκει ευχάριστα το παιχνίδι. Όταν, στην πολύ ωραία σκηνή στο παγωτατζίδικο, ο Σύμουρ λέει στη Μίνι, που ετοιμάζεται να βάλει τα γυαλιά της: «Μην το κάνεις αυτό, όχι τώρα», ξέρουμε ήδη από το γέιμα με τον Ζέλιο, πως χρησιμοποιεί τα γυαλιά της, και εκτιμάμε την παρέμβαση του Σύμουρ. Όταν στο σινεμά της λέει ότι μοιάζει με τη Λωρήν Μπακάλ, ξέρουμε ότι δεν έχουν μιλήσει γι' αυτό, ότι αγνοεί πόσο της αρέσουν οι ταινίες του Μπόγκαρτ κι ότι το κομπλιμέντο την αγγίζει. Η Μίνι τραγουδάει το «I l'onne», πρώτα για τον Τζιμ, μετά για τον Σύμουρ, έχοντας μάλλον ξεχάσει ότι λίγο πριν το τραγουδούσε για κάποιον άλλο. Για τελευταία φορά ακούμε το τραγούδι από το αρμόνιο της εκκλησίας την ώρα του γάμου τους.

Στον επίλογο, βρίσκουμε τη Μίνι και τον Μόσκοβιτς να έχουν τουλάχιστον ένα παιδί και να διασκεδάζουν σε μια οικογενειακή γιορτή, χωρίς ο Κασσαβέτης να μας έχει δώσει κανένα κλειδί για να καταλάβουμε πώς έφτασαν να ζουν μαζί. Στο κάτω-κάτω σ' όλα τα παραμύθια μας αρκεί να ξέρουμε ότι «πα-ντρεύτηκαν, έκαναν πολλά παιδιά, έζησαν καλά κι εμείς καλύτερα».

Το κείμενο αυτό είναι απόσπασμα από το βιβλίο *John Cassavetes των Laurence Gavron et Denis Lenoir, Rivages Cinéma, 1986*. Μετάφραση: Μαριτίνα Πάσσαρη.

Μίνι και Μόσκοβιτς: Σύμουρ Κασέλ



ΟΛΟΙ ΟΙ ΗΘΟΠΟΙΟΙ ΕΙΝΑΙ ΣΤΑΡ

Γνώρισα τον Τζων όταν γύριζε τις Σκιές. Διάβασα κάπου ότι η συμμετοχή στο στούντιο του ήταν δωρεάν και πήγα να τον βρω. «Δεν παίρνω άλλους μαθητές», μου είπε, «η τάξη μου είναι γεμάτη. Άλλωστε θα φύγω... προσπαθούμε να γυρίσουμε μια ταινία.» Τον ρώτησα πού θα τη γυρίσουν. «Εδώ», μου απάντησε. Είχαν μια μικρή σκηνή, μερικούς χώρους και μια Αριφλεξ με τέσσερις πέντε προβολείς. Κάθισα στο κοινό και τους κοίταξα να παίζουν τις σκηνές, και κατάλαβα ότι δεν είχαν αρκετούς μακινίστες. Σηκώθηκα λουπόν κι έτσι άρχισα να συνεργάζομαι στην ταινία. Έμαθα να χρησιμοποιώ την Αριφλεξ, να φωτίζω, έμαθα ηχοληψία και αργότερα μοντάζ. Όλα μου τα έμαθε ο Τζων. Ήταν ο καλύτερος δάσκαλος που είχα ποτέ.

Όταν έγραφε σκεφτόταν πάντοτε τους ηθοποιούς, του άρεσε να δουλεύει με τον Μπένυ, την Τζίνα, τον Πήτερ (τον Μπεν Γκαζάρρα, την Τζίνα Ρούουλαντς, τον Πήτερ Φωκ) μ' εμένα και μερικούς άλλους. Ένα χρόνο πριν γυρίσει το *Μίνι και Μόσκοβιτς*, στο αεροπλάνο που πήγαινε στη Νέα Υόρκη για την προεμιέρα των *Συζύγων*, μου είπε: «Μην κόψεις τα μαλλιά σου... Θα γράψω ένα σενάριο για σένα και την Τζίνα.» «Ποια θα είναι η ιστορία;» τον ρώτησα. «Θα είναι μια ερωτική ιστορία. Δύο άνθρωποι που ερωτεύονται. Εσύ κι η Τζίνα.» Χάρηκα τρομερά. Ήταν σαν όνειρο, να ερωτευτώ εγώ την Τζίνα και να την παντρευτώ! Και τότε ο Τζων πρόσθεσε: «Δεν ταιριάζετε καθόλου, θα ερωτευτείτε όμως τόσο πολύ, που θα είστε σαν τον Μπόγκαρτ και την Μπέργκιαν.»

Τα πράγματα που κάνουν εντύπωση στις ταινίες του, είναι η συμπεριφορά των ηρώων. Όλα αυτά που φαίνονται απίστευτα, έρχονται κατευθείαν από τη ζωή. Στο *Μίνι και Μόσκοβιτς*, όταν φθάνω στο σπίτι για να δω την Τζίνα, είναι απόλυτα φυσιολογικό για το χαρακτήρα που παίζω ν' αρχίσει να ουρλιάζει από την πόρτα: «Μίνι!» Είναι πολύ αστείο. Δε θέλει να χάσει τον καιρό του ψάχνοντάς τη. Γι' αυτό είναι υπέροχη κι αυτή η σκηνή με τον Τιμ Κάρειν και μένα στην καφετέρια, στην αρχή. Ένας τύπος που παρκάρει αυτοκίνητα για να ζήσει και του αρέσει, μπορεί να έχει σχέσεις με οποιονδήποτε, γιατί το κάνει τίμια. Ξέρει καλά το νόημα της ερωτικής σχέσης. Είναι μια θαυμάσια σκηνή! Τη λάτρεψα.

Όταν γυρίζω ταινίες με άλλους σκηνοθέτες... πολλές φορές αισθάνομαι ότι υποβιβάζουν τους ηθοποιούς. Μου βγαίνει ο πάτος σε μια σκηνή και ο σκηνοθέτης δεν το γυρίζει καν, παίρνει μόνο τον πρωταγωνιστή. Ο Τζων δεν ταιγκουνεύοταν το φιλμ, γιατί πίστευε ότι κόστιζε όσο η εμφάνισή του. Αυτό που είχε σημασία γι' αυτόν ήταν κυρίως το παίξιμο των ηθοποιών. Αν σε μια σκηνή είχες μόνο τρεις ή τέσσερις ατάκες και ο άλλος ηθοποιός ένα μεγάλο μονόλογο ο Τζων θα μπορούσε να γυρίσει σε γκρο μόνο τις αντιδράσεις σου. Σου έδινε την εντύπωση ότι ανήκεις στην ταινία. Ήταν πολύ... δημοκρατικό, δεν υπήρχαν σταρ. Για τον Τζων όλοι ήταν σταρ. Όλοι οι ρόλοι είχαν σημασία.

Ο Τζων Κασσαβέτης είναι το αγαπημένο θέμα συζήτησης. Αυτός μου εμφύσησε το πάθος... Στην πραγματικότητα υπήρχε μέσα μου, μου έδειξε πώς να το εκφράζω. Ήταν ο καλύτερος δάσκαλος κι ο καλύτερος φίλος, που είχα ποτέ. Θα είναι πάντα μαζί μου. Μας αγαπούσε, εμένα, την οικογένειά μου, τα παιδιά μου, με είχε υιοθετήσει. Μου έδωσε το δικαίωμα να μπω στον κόσμο του και ο γιος μου ο Μάθιου, τα ίδια αισθάνεται. Ο Τζων έτσι έκανε με όλους. Ήταν πάντα εκεί, όταν τον χρειαζόσουν.

Απόσπασμα από μια επιλογή συνεντεύξεων του Σύμουρ Κασέλ, που δημοσιεύτηκε στα *Cahiers du Cinéma*, No 417, Μάρτιος 1989.

Μετάφραση: Μαριτίνα Πάσσαρη

Μια γυναίκα εξομολογείται: Πήτερ Φοκ και Τζίνα Ρόουλαντς



ΜΙΑ ΓΥΝΑΙΚΑ ΕΞΟΜΟΛΟΓΕΙΤΑΙ

Η τρέλα και η οικογένεια

Οκνηματογράφος, λένε, είναι μια τέχνη που γερνάει γρήγορα. Το γρήγορο γήρας του οφείλεται στη δουλειά της κινηματογραφικής τέχνης ως προς την τρέχουσα και ταυτόχρονα άμεση κοινωνική αγωνία. Η υποχρεωτική λαϊκότητα του κινηματογράφου υπήρξε το σημείο, όπου συναντήθηκε το υπαρκτικό του ερώτημα και η πρώιμη φθορά του. Οι ταινίες φθείρονται λοιπόν γρήγορα, γιατί είναι δέσμιες μιας τρέχουσας ηθογραφίας, υποταγμένες στην εξουσία της εικονογραφίας, επενδύσεις μιας κοινωνικής πολιτικής, εμπορικής σκοπιμότητας, και υποχρεώνονται να απαρονούνται σχεδόν πάντα και σχεδόν υποχρεωτικά, την αέναη μάχη με την αισθητική τους ύπαρξη. Αλλά κάποτε οι διαδρομές των ταινιών μέσα στα χρόνια, οι δοκιμασίες της αντοχής των υλικών τους, φανερώνουν τις αδιανόητες πλευρές τους, αυτές που δε φάνηκαν στην πρώτη επικαιρική καταγραφή και αποτιμήσή τους.

Αυτά όμως, ίσως είναι μικρές, αμήχανες, όψιμες, και ανομολόγητες αφορμές, όταν το έργο κάποιου δημιουργού προκαλεί τον πειρασμό για μια αναθεωρημένη προσέγγιση. Ο Τζων Κασσαβέτης είναι ένας απ' αυτούς που φαίνεται ότι, κάθε φορά που ξαναβλέπουμε τις ταινίες του, κοιβαλά κι άλλο ορυκτό, που δεν ανακαλύφθηκε κατά την πρώτη προσέγγιση-εξόρυξή του.

Το 1974, ο ελληνικής καταγωγής αμερικανός κινηματογραφιστής ολοκληρώνει την τετραλογία για την μέση αμερικανική οικογένεια με την ταινία *Μια γυναίκα εξομολογείται*. (Είχαν προηγηθεί τα *Πρόσωπα* το '68, οι *Σύζυγοι* το '70, το *Μίνι και Μόσκοβιτς* το '71).

Η κρίση του γάμου, του συζυγικού βίου είναι κι εδώ το κεντρικό θέμα της ταινίας: Η Μέμπελ είναι μια νοικοκυρά, παντρεμένη με τον Νικ Λονγκέτι, τεχνικό του δήμου. Μια νύχτα η γυναίκα στέλνει τα παιδιά της στη μητέρα της, για να μπορέσει να βρεθεί μόνη μαζί με τον άνδρα της. Εκείνο το βράδυ, ο Νικ έχει μια έκτακτη δουλειά και η Μέμπελ παίρνει τους δρόμους και τα μπαρ, μεθάει και βρίσκει έναν άγνωστο, τον φέρνει στο σπίτι και κοιμάται μαζί του. Το πρωί τον διώχνει πανικόβλητη, λίγο πριν έρθει ο σύζυγος με τους φίλους για να φτιάξουν όλοι μαζί σπαγγέτι, το εθνικό τους φαγητό.

Οι φίλοι, βλέπουν με συγκατάβαση την τρελή γυναίκα και λυπούνται τον άτυχο Νικ για τα βάσανά του. Είναι η αμήχανη στάση των κανονικών ανθρώπων, η εκβιασμένη μεγαλοκαρδία τους. Η Μέμπελ είναι για όλους μια δοκιμασία της μικρής, καθημερινής, κανονικής τους ζωούλας. Η επιμονή του Νικ να μείνει πλάι της, προστάτης και τυφλωμένος από την ανυστερόβουλη αγάπη του, μοιάζει σαν αδιανόητη θυσία, τέτοια που τον οδηγεί στην απομόνωση, στο περιθώριο που όλοι θέλουν να το κατανοούν, αλλά ελάχιστοι τολμάνε να το διαβούνε.

Ο Κασσαβέτης γυρίζει καταρχήν μια ταινία για τη νεύρωση της νοικοκυράς. Ένα θέμα καθημερινό και άμεσο, στο οποίο ο αμερικανικός κινηματογράφος έχει μακριά παράδοση και το έχει πλησιάσει σαν ροζ κωμωδία, σαν κοινωνικό ψυχόδραμα, ακόμα και σαν σαπουνόπερα.

Ο ελληνοαμερικανός κινηματογραφιστής αποκλίνει από την παράδοση αυτή και επιμένει στη σκηνοθετική και σεναριακή ιδιαιτερότητά του. Οργανώνει αυτόνομες θεματικά ενότητες, όπου κυριαρχεί ο αυτοσχεδιαστικός οίστρος της Τζίνα Ρόουλαντς και του Πήτερ Φωκ. Οι σκηνές κορυφώνονται με μια θαυμαστή οικονομία, πάντα όμως στα όρια της σπατάλης, ανάμεσα στην υστερία και την τραγωδία. Η Μέμπελ είναι η συνηθισμένη υστερική και ταυτόχρονα η αρχετυπικά τραγική γυναίκα.

Η απόκλιση αυτής της δημιουργίας από το μελόδραμα, το κοινωνικό δράμα, το βλέμμα, έστω πάνω στο γυναικείο σπαραγμό, ξεκινάει από τη φασματοσκοπία της γυναικείας τραγικότητας. Ο μαχητικός φεμινισμός του '60 και του '70, που σε πρώτη, επιπόλαιη ανάγνωση ανήκει αυτή η ταινία, διεκδικούσε την ισοτιμία και την ισονομία των γυναικών σε θεσμούς και πρόσωπα της ζωής. Η γυναίκα όμως στην ταινία του Κασσαβέτη προχωράει παραπέρα την ανατροπή των κοινωνικών συμπεριφορών. Το σεξ, η θέση, η χαρά, ο πόνος δεν είναι μόνο αιτήματα και κατακτήσεις, αλλά τραγικές και μοιραίες υπενθυμίσεις των σκοτεινών πηγαδιών της ανθρώπινης μοίρας.

Πολύ νωρίτερα, στην Ευρώπη, ο Μικελάντζελο Αντονιόνι, είχε δώσει την *Κόκκινη έρημο* της ανθρώπινης αποξένωσης και αλλοτρίωσης. Αυτό το ήθος ακολουθεί και ο Κασσαβέτης στο *Μια γυναίκα εξομολογείται*. Από τη Μόνικα Βίτι στην Τζίνα Ρόουλαντς οι γυναίκες ξεπερνούν τη φυλετική αιτία της κακοδαιμονίας τους, αποκαλύπτουν τις άλλες διαστάσεις του ανθρώπινου δράματος. Είναι ηθικά-τραγικά πρόσωπα κι όχι μόνο κοινωνιολογικές και πολιτισμικές αναφορές, αρχέτυπα μιας ηθικής αγωνίας, παρά παραδείγματα μιας στρατευμένης σχολιμότητας.

Ποιος μπορεί λοιπόν και πώς να καταλάβει τις γυναίκες, να ψάξει τη συντριβή τους πέρα από τις εξηγήσεις των ειδημόνων; Πώς χάνονται με τη ζωή, πώς καταρρέουν; Είναι η *Λίμνη των κύκλων* ένα έργο που τρομοκρατεί την εθελουφλία των κανονικών ανθρώπων, η μουσική, ο χορός, η τέχνη γενικότερα μπορεί να ξαναγίνει το σημείο όπου θα συναντάται το αβάσταχτο βάρος της ζωής και η αξεπέραστη λύσσα για λίγη, ελάχιστη αρμονία; Η αγάπη ενός άνδρα, τα παιδιά που παίζουν ή έρχονται από το σχολείο, ο περίγυρος με τον οποίο ή την άρνησή του είναι οι αιτίες της νεύρωσης ή τα εξωτερικά στοιχεία της; Από πού έρχεται η γυναικεία τρέλα, ποια αγάπη μπορεί να κόψει τα ποτάμια της απόγνωσης;

Ο Κασσαβέτης γνωρίζει ότι η «ασθένεια των γυναικών» είναι η αρρώστια του κόσμου, η μαύρη τρύπα του σύγχρονου ανθρώπου. Στην ακατανόητη χειρονομία τους στο κενό, στο δάκτυλο της Τζίνα Ρόουλαντς που γράφει κύκλους στον αέρα –χωρίς νόημα και χωρίς μυστικά;– βρίσκεται το σκοτεινό σημείο που δε χωράει επεξηγήσεις. Το μαύρο χρώμα του είναι η διαύγεια, η αληθινή και μοναδική φωτεινότητά του.

Η ΔΟΛΟΦΟΝΙΑ ΕΝΟΣ ΚΙΝΕΖΟΥ ΜΠΟΥΚΜΕΪΚΕΡ

*Η γραφειοκρατία της εμπειρίας
Ο Κασσαβέτης και το φιλμ-νουάρ*

Αν ισχύει το ότι μια συνοπτική θεώρηση της Ιστορίας του Κινηματογράφου θα έπρεπε να περάσει οπωσδήποτε από τα κινηματογραφικά είδη (genres), τότε είναι εξίσου βέβαιο ότι ο επίδοξος ιστορικός δε θα είχε μόνο ν' αντιμετωπίσει διάφορα επιμέρους προβλήματα, όπως λ.χ. «πού ταξινομείται το *Αρχων του τρόμου* του Ουέλς ή το *Γουικέντ* του Γκοντάρ ή το *Σολάρις* του Ταρκόφσκι», δε θα χρειαζόταν μόνο να εφευρίσκει τον έναν τραγελαφικό όρο μετά τον άλλο («ψυχολογικό γουέστερν», «εφιαλτική κωμωδία» κ.ά.), αλλά και θα έστεκε (όπως όλοι, άλλωστε) αμήχανος μπροστά σ' ένα κινηματογραφικό είδος, που υπαγορεύτηκε από συγκεκριμένες αισθητικές (μόνο;) ανάγκες, αναπτύχθηκε μια συγκεκριμένη ιστορική περίοδο, χαρακτηρίζεται από συγκεκριμένα κοινά εσωτερικά και εξωτερικά στοιχεία, αλλά δεν είναι διόλου συγκεκριμένο: το *φιλμ-νουάρ*.

Αυτή η ασάφεια γύρω από το φιλμ-νουάρ μπορεί μεν να ταιριάζει με τη νεφελώδη υπόσταση των ηρώων του, αποτρέπει όμως ή καθιστά εκ των προτέρων επικίνδυνη κάθε απόπειρα ορισμού του. Αναφέρομαι, φυσικά, σ' έναν οντολογικό ορισμό, αφού, όπως ελέχθη πιο πάνω, η *φαινομενολογική* προσέγγιση του νουάρ είναι όχι απλώς νοητή, αλλά και εφικτή. Το πράγμα θυμίζει λίγο-πολύ την κινέζικη δεισιδαιμονία για το μονόκερω: κανείς δεν ήξερε πώς είναι (αφού κανείς δεν τον είχε δει), αλλά όλοι θα τον αναγνώριζαν...

Μια ειδολογική προσέγγιση στο φιλμ-νουάρ θα μας έφερνε πολύ κοντά (μέχρι φόβου συγχύσεως) στον αριστοτελικό ορισμό της τραγωδίας, ακόμα και σε μια αποφατική ή δια της εις άτοπον απόπειρα προσδιορισμού του. Έτσι, μια ταινία νουάρ δεν είναι κωμωδία (αφού, κατά απαράβατον κανόνα, η «μεταβολή» γίνεται από μια –συζητήσιμη, πάντως– ευτυχία στη δυστυχία), δεν έχει τίποτε από το επικό του κλασικού γουέστερν ή της κλασικής πολεμικής ταινίας (αφού περιορίζεται αποκλειστικά σε μια βασανιστική μικροσκοπία της «ατομικής μοίρας» του ήρωα ή των ηρώων του), δεν είναι ταινία τρόμου (όχι γιατί δεν «τρομάζει», αλλά γιατί ο «φόβος» και ο «έλεος» προέρχονται απ' αυτήν την «των πραγμάτων σύστασιν» και όχι –ή όχι μόνο– από την «όψιν»).

Η τόσο καταλυτική «ύβρις» των ηρώων του φιλμ-νουάρ συνίσταται στο ότι

αυτοί οι άνθρωποι πραγματώνουν, βιώνουν το αδιέξοδο της τραγικής τους μοίρας, ακριβώς γιατί διεκδικούν λυσσαλέα κάτι που δεν τους ανήκει και που, σε πολλές περιπτώσεις, δεν τους ανήκε ποτέ. Το φάσμα εκτείνεται από ένα χιμαιρικό αντικείμενο (*Το γεράκι της Μάλτας*) ως μια εξίσου χιμαιρική ευτυχία, απόλυτα συνυφασμένη με το χρώμα (*Με διπλή ταυτότητα*).

Ασφαλώς, δεν είναι τυχαίο ότι το είδος άνθισε στους κόλπους μιας συγκεκριμένης εθνικής κινηματογραφικής βιομηχανίας (των ΗΠΑ), λίγο καιρό μετά το ξεπέραςμα της μεγάλης οικονομικής κρίσης, την ανάδειξη μιας νέας τάξης πλουσιών και την ισοπέδωση της συντριπτικής πλειονότητας σε μια κατάσταση διαρκούς ονειρεύεσθαι που, βέβαια, το μόνο που απέκλεισε εξ ορισμού ήταν η εγγήγορση...

Αυτό το διαρκές όραμα της «ευτυχίας» (το δικαίωμα αναζήτησης της οποίας προστατεύεται κατά τραγική ειρωνεία από το ίδιο το Σύνταγμα των ΗΠΑ) ωθεί τον ήρωα του φιλμ-νουάρ στην έσχατη «ύβρι». Το ανοσιούργημα του Κήπου της Εδέμ επαναλαμβάνεται. Οι ρόλοι είναι ίδιοι – διαφέρει το αριστοτελικόν «τέλος». Εκεί ήταν η Γνώση – εδώ, η εξίσου απαγορευμένη Επίγνωση. Οι ήρωες του φιλμ-νουάρ βλασφημούν έναντι του Χρόνου, επισπεύδουν τα γεγονότα, επεμβαίνουν δραστικά σ' αυτή τη ράθυμη αλληλουχία των ημερών, απαιτούν την προκαταβολή της αμοιβής του βίου τους, προεξοφλούν μιαν υπεσχημένη – αλλά διόλου βέβαιη – ευτυχία, διαλύουν τις προθεσμίες, προεισπράττουν τους τόκους μιας υπομονής που διακόπτεται βίαια, αίρουν τις αιρέσεις. Οι ήρωες του φιλμ-νουάρ κλέβουν, σκοτώνουν, προδίδουν, για να βρεθούν στο τέλος με μοναδικό τους κέρδος μια συντριπτική επίγνωση – όχι ενοχής (κανένας τους δε μεταμελείται, κανένας τους δεν επιχειρεί να εξορκίσει αναδρομικά τον ιδιωτικό του Καύκασο), αλλά ματαιότητας.

* * *

Το 1976, δώδεκα χρόνια μετά το *Mickey One* του Άρθουρ Πεν (την κατ' εξοχήν «ευρωπαϊκή» αμερικανική ταινία) και μόλις ένα χρόνο πριν τον *Αμερικανικό φίλο* του Βιμ Βέντερς (την κατ' εξοχήν «αμερικανική» ευρωπαϊκή ταινία), ο αδιάκριτος, αποκαλυπτικός φακός του Τζων Κασσαβέτη εισβάλλει σαν ταύρος σ' αυτόν το «γυάλινο κόσμο» του φιλμ-νουάρ, όπου ο άτεγκτος νόμος της ευθραυστότητας επιβάλλει τη σιωπή ή την ακινησία. («Με την παραμικρή κίνηση, σκοτώστε τους!» ακούγεται να λέει ο αρχηγός της *Άγριας ομιμωρίας* στην αρχή της ταινίας του Σαμ Πέκινπα, καθώς ακόμα πέφτουν οι τίτλοι του πιο διάφωτου φιλμ-νουάρ στην Ιστορία του Κινηματογράφου.)

Ο Κόσμο Βιτέλλι, ο αρχετυπικός κεντρικός χαρακτήρας της ταινίας του Κασσαβέτη *The Killing of a Chinese Bokie*, 1976, κινείται μεν, αλλά μέσα στα ασφυνκτικά πλαίσια της μικροζωής του, με τα μικροπροβλήματα και τις μικροφιλοδοξίες της. Τη στιγμή που κι αυτός δοκιμάζει να «προεισπράξει» το μερίδιο του μέλλοντός του, κινητοποιεί το γνώριμο μηχανισμό της γέννας και του θανάτου: είναι ένας μηχανισμός αδέκαστος και, το χειρότερο, ανέκκλητος.

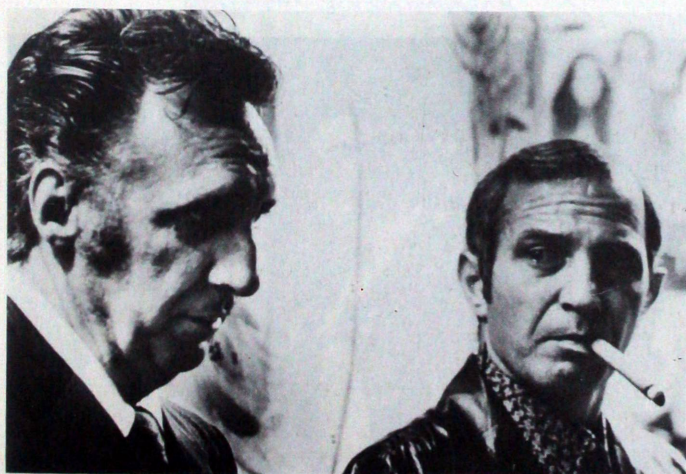
Αυτή τη φορά, η επιβίωση του Κόσμο Βιτέλλι, που του απονέμεται σαν χάρη,

αλλά και σαν μαύρη, κακόγουστη φάρσα, περνάει μέσα από το θάνατο ενός άλλου: του κινέζου μπουκμίκερ. (Η ευφυής αυτή σεναριακή «διαστροφή» δεν είναι το μόνο κοινό σημείο της ταινίας του Κασσαβέτη με τον *Αμερικανό φίλο των Χάισμιθ-Βέντερς*.) Μ' άλλα λόγια, για να ζήσει ο Κόσμος, πρέπει να σκοτώσει. Η (προφανής) μακάβρια αλληγορία, στην οποία δε διαδραματίζει μικρό ρόλο το όνομα του κεντρικού της χαρακτήρα, έχει στηθεί επιδέξια. Μένουν οι λεπτομέρειες: για τον Μπρεσσόν του αμερικανικού Κινηματογράφου, αυτές αποτελούν την πεμπτούσια της πιο ενδο- και μικρο-σκοπικής τέχνης.

Ο μικρόκοσμος του Κόσμο Βιτέλλι –και δε χρειάζεται να 'ναι κανείς καββαλιστής για ν' ανατρέξει στην ελληνική ετυμολογία (ως προς το όνομα) και στο «έλαν vital» του Μπεργκσόν (ως προς το επίθετο)– είναι οργανωμένος στην εντέλεια, με μοναδικό του ψεγάδι το ότι, προκειμένου να λειτουργήσει, έχει απόλυτη ανάγκη από την παρουσία του Κόσμο. Πρόκειται για έναν εντελώς υποκειμενικό μικρόκοσμο, η αντικειμενική θεώρηση του οποίου είναι σχεδόν αδιανόητη –σαν ένα «υποκειμενικό» πλάνο στον Κινηματογράφο, που θα περιλάμβανε και τον θεαρόντα...

Αυτή η ... «κοσμική» ευταξία αποτελεί και τον άξονα ισορροπίας της ταινίας, όχι μόνο όταν τηρείται ευλαβικά, αλλά και όταν απειλείται να διαταραχθεί – και πρώτα-πρώτα από τον ίδιο το σκηνοθέτη, που τη λαοκοθετεί αποκάλυπτα και την υποσκάπτει μεθοδικά. Σε μια (φαινομενικά) ελάσσονα σκηνή της ταινίας, ο Κόσμο Βιτέλλι, ιδιοκτήτης ενός ασήμαντου καμπαρέ, προσπαθεί να διασκεδάσει τις στριπτιζέζ του στα καμαρίνια τους, λέγοντάς τους ένα ανέκδοτο, αλλά καμιά δεν του δίνει σημασία. Ο Κασσαβέτης, προσπαθώντας με τη σειρά του να διασκεδάσει και την παραμικρή ψευδαισθήση ως προς την ουσιώδη κεντρικότητα του «κεντρικού» του χαρακτήρα, τον «γδύνει» κι απ' αυτό το (στοιχειώδες, θα 'λεγε κανείς) δικαίωμά του να δεσπόζει της σκηνής, να έχει τον υποτυπώδη έλεγχο του μικρού, ιδιωτικού του show.

Η δολοφονία ενός κινέζου μπουκμίκερ



Κατά κάποιον περιέργο, σχεδόν αυτοκαταστροφικό τρόπο, ο Κασσαβέτης φαίνεται σαν να προσπαθεί να ναρκοθετηθεί ακόμα κι αυτό το κινηματογραφικό είδος που, ωστόσο, το υπηρετεί πιστά και με σεβασμό. Κι αν η αμέσως προηγούμενη φράση εμπεριέχει μια αντίφαση, ας όφεται εκείνη η καταπληκτική πορεία του Βιτέλλι, ενός κυριολεκτικά αυτοσχέδιου και κάθε άλλο παρά επαγγελματία δολοφόνου, στον τόπο του εγκλήματος-παραγγελία: το αυτοκίνητο που του δάνεισαν και με το οποίο κατευθύνεται στο σπίτι του προγραφέντος, του κινέζου μπουκμίκερ, χαλάει. Ξαφνικά. Στη μέση του δρόμου.

Πόσα αυτοκίνητα, στην Ιστορία του φιλμ-νουάρ, χάλασαν ξαφνικά, στη μέση του δρόμου, καθ' όδον προς τη δολοφονία, την κλοπή, τη σταύρωση; Ο Κασσαβέτης διαλέγει μια ασήμαντη, τυχαία βλάβη (ας μην πέσουμε στην παγίδα να επιχειρήσουμε έναν ορισμό του τυχαίου, αυτού του ίδιου τυχαίου [μια παρτίδα πόκερ] που εξαπέστειλε τον Κόσμο Βιτέλλι στον ιλαροτραγικό του Γολγοθά), για να δείξει –για πρώτη και, ίσως, για τελευταία φορά τόσο απροκάλυπτα– τη συμπάθειά του για τον ήρωά του. Στην πραγματικότητα, ο Κασσαβέτης συντονίζεται με τη δική μας συμπάθεια. Κανείς μας δεν θέλει να πραγματοποιηθεί –ούτε καν να επιχειρηθεί– αυτή η παράλογη δολοφονία: ο Κόσμο Βιτέλλι είμαστε εμείς, διάολε, και στο κάτω-κάτω, ο κινέζος μπουκμίκερ δε μας έχει φταίξει σε τίποτα! Διαλέγοντας την παρωδία, διακωμωδώντας, ο Κασσαβέτης διεκτραγωδεί την κατάσταση μας, κολακεύει το ένστικτό μας, μας εφησυχάζει πρόσκαιρα, γιατί αυτό ακριβώς το ένστικτο, το ένστικτο του εξασκημένου θεατή, ξέρει ότι, μετά από ένα τέτοιο διάλειμμα, όταν ξανασβήσουν τα φώτα, «οι Μήδοι (επιτέλους ή όχι) θα διαβούνε».

Είναι η πρώτη (και τελευταία) φορά που ο Κασσαβέτης εισδύει στον κόσμο του φιλμ-νουάρ, καθώς και η πρώτη που φέρνει στο δικό του προσκήνιο τύπους από το Πάνθεον των αμερικανικών γκάγκστερ (η δεύτερη –και τελευταία– θα είναι στη συγκλονιστική *Γκλόρια*, το 1980). Και στις δύο ταινίες, οι

Η δολοφονία ενός κινέζου Μπουκμίκερ



γκάγκστερ μοιάζουν μεταξύ τους, και μοιάζουν στο ότι πόρρω απέχουν απ' τους γκάγκστερ των ταινιών του '30 και του '40: είναι πιο οικείοι, πιο καθημερινοί, πιο ζωντανοί (θαρρείς και πετάχτηκαν από την πιλοτεριά της γωνιάς για να κάνουν ένα πέρασμα) και πολύ πιο επικίνδυνοι κάτω απ' την παγερή επιφάνεια του γραφειοκράτη. Η ανίερη σύμβαση, με την οποία ο Κόσμο Βιτέλλι εκχωρεί τη ζωή του στη Μαφία, δε σφραγίζεται πια μ' ένα φιλί, αλλά με την υπογραφή συμβολαίων που φέρουν μάλιστα και αριθμό εντύπου! Όσο για το χρήμα, εξακολουθεί να παίζει το ρόλο της κινητήριας δύναμης, όπως σε όλα τα φιλμ-νουάρ, μόνο που εδώ, ο Κασσαβέτης το αποχρωματίζει, σχεδόν το εξαυλώνει: το χρήμα είναι λογιστικό, πλαστικό, οτιδήποτε άλλο εκτός απ' αυτό το πράσινο χαρτάκι που στοίχειωσε τα πιο κολασμένα όνειρα γενεών και γενεών. Και η «ύβρις» των ηρώων του φιλμ-νουάρ δε σφραγίζεται μ' έναν ιλιγγιώδη χορό χαρτονομισμάτων που τα σηκώνει η τελευταία ριπή του «ανέμου της καταστροφής» τους (πρβλ. *Η Κλοπή του Κιούμπρικ*), αλλά με μια εξίσου τελεσίδικη και πολύ πιο χυδαία λογιστική εγγραφή.

Ο Κόσμο Βιτέλλι θα ζησει την πιο μεγάλη του εμπειρία ακριβώς λίγες ώρες πριν η λέξη «εμπειρία» χάσει το ουσιαστικό της νόημα, δηλαδή τη χρησιμότητά της. Σε μια μεγαλοφυή σκηνοθετική αντίστιξη, ο μεν κινέζος μπουκμείκερ (που σκοτώνεται από τον Βιτέλλι τη στιγμή που βγαίνει από το μπάνιο του, χωρίς δηλαδή να φοράει τα γυαλιά του) δε θα δει το θάνατό του, ο δε Κόσμο Βιτέλλι, όμηρος μιας εντελώς προσωπικής αισθητικής και της παρεπόμενης αξιοπρέπειάς της, δε θα δείξει ποτέ το δικό του. Δικαιοσύνη.



Σκηνή από την ταινία *Η δολοφονία ενός κινέζου Μπουκμίεο*

ΝΥΧΤΑ ΠΡΕΜΙΕΡΑΣ

Το θέατρο της ταυτότητας

Στις πρώτες σεκάνς της ταινίας η Μυρτλ Γκόρντον (Τζίνα Ρόουλαντς) εμφανίζεται σαν μεγάλη «σταρ». Μόλις οι ηθοποιοί του θιάσου βγαίνουν από το θέατρο, στο Νιου Χέβεν, όπου δοκίμασαν την παράσταση πριν από την επίσημη πρεμιέρα στη Νέα Υόρκη, το πλήθος στριμώνχεται γύρω της. Ο Κασσαβέτης (που παίζει τον παρτενέρ της στη σκηνή) δείχνει στο κοινό την πραγματική «σταρ» του έργου: τη Μυρτλ. Όμως, η αναγνώρισή της στηρίζεται σε ταυτότητες άλλων. Η ηθοποιός σφετερίζεται τις ιδιότητες των ρόλων που ενσαρκώνει, δεν έχει η ίδια μια καθορισμένη προσωπικότητα με ιδιαίτερα χαρακτηριστικά. Η φήμη της είναι μια απάτη, μια εξαπάτηση του κοινού. Αυτό ακριβώς ανακαλύπτει η Μυρτλ, όταν η νεαρή χωρίς ταυτότητα θαυμάστριά της (το πρόσωπό της καλύπτεται από ένα καπέλο), πεθαίνει τόσο άδικα! Ο θάνατος της κοπέλας εμφανίζεται αντικειμενικά μπροστά στην κάμερα σαν ένα συνηθισμένο γεγονός ανάμεσα σ' άλλα. Η προσοχή όλων είναι στραμμένη στις αντιδράσεις του θιάσου στην ξαφνική επιδεινωση του καιρού. Έτσι ο θάνατος του ανώνυμου θύματος δείχνει ακόμα πιο σκληρός και ανώφελος στο θεατή, γιατί μόνο ο θεατής μπορεί να αισθανθεί τη γελοιότητα και συγχρόνως την τραγικότητα της στιγμής. Ακόμα και η φύση του θανάτου, ένα γελοίο αυτοκινητιστικό δυστύχημα, αφήνει τη γεύση μιας άχρηστης και παράλογης τραγωδίας. Ξαφνικά η ζωή του νεαρού θύματος εξευτελίστηκε, έδειξε βλακωδώς μάταιη. Το ατύχημα – ή πιο αντικειμενικά το περιστατικό – αποκάλυψε στη Μυρτλ ότι είναι αδύνατο να επιβάλει την αναγνώριση της πραγματικής της ταυτότητας. Η δύναμη που της προσδίδει η φήμη της δε βασίζεται στην προσωπικότητά της. Πρέπει ν' ανακαλύψει ή καλύτερα να κατακτήσει μια ταυτότητα. Πρέπει να αγωνιστεί για να ξαναβρεί το χαμένο της εαυτό, που έσβησε μαζί με τα νιάτα της και το νεαρό θύμα της θύμισε την ύπαρξή του. Η Τζίνα Ρόουλαντς πετυχαίνει μια αξιοθαύμαστη ερμηνεία. Χρειάζεται ν' ακολουθήσουμε μια μακριά μυητική διαδρομή για να ξαναθυμηθούμε την αλλοτινή ειλικρίνεια που θάφτηκε κάτω από απρόσωπους κι επίσημους λόγους. Η Μυρτλ φιλοδοξεί να ξαναβρεί τον αυθορμητισμό στα αισθήματα και τις λέξεις, κάτω από τις μάσκες των ρόλων που φορούσε τόσα χρόνια. Το αλκοόλ τη βοηθάει να βυθιστεί περισσότερο στον εαυτό της διαλύοντας τις αντιστάσεις της, ώσπου να κουραστεί, να καταρρεύσει κυριολεκτικά. Σ' ελάχιστες ταινίες χρησιμοποιήθηκε το ούισκυ τόσο πολύ. Για τον Κασσαβέτη το αλκοόλ είναι ο σύμμαχος στην προσπάθεια υπέρβασης της αντικειμενικής σκληρότητας στη ζωή. Η διαύγεια προκαλεί μια αργή εξασθένηση των ζωτικών μας ικανοτήτων. Στο κάτω-κάτω ζωτικότητα είναι η δύναμη, η ικανότητα να τρέφεις ψευδαισθήσεις. Η επιτυχία είχε βυθίσει τη Μυρτλ σ' ένα βαθύ ύπνο που ξαφνικά ταράχτηκε. Η αιπνία που την

κατέλαβε είναι ένδειξη μιας υπερβολικά οδυνηρής έντασης χωρίς σαφή στόχο, με ακαθόριστο ακόμα σχήμα. Σαν αντίδραση στην εξαπάτηση, η Μυρτλ πρέπει να επινοήσει μια στάση. Το πεδίο της μάχης είναι το θέατρο, ο χώρος των απατηλών ψευδαισθήσεων. Στις πρόβες του έργου, «*Η δεύτερη γυναίκα*» συγχρύνονται τρεις βασικοί αντίπαλοι: η συγγραφέας, ο σκηνοθέτης και η ηθοποιός. Όταν ο παρτενέρ της στη σκηνή τη χτυπά, η Μυρτλ δεν έχει τίποτα να πει, αρνείται ν' αναγνωρίσει το νόημα της χειρονομίας. Η συνείδηση του προσώπου της είναι ξένη, η κατανόηση του ρόλου δεν είναι απαραίτητη για την εκτέλεσή του. Από δω και στο εξής θα αφυπνισθεί η συνείδηση της ίδιας της Μυρτλ. Η εξουσία του κειμένου θ' αμφισβητηθεί ζωηρά. Δεν είναι πια ο ρόλος που κατοικεί στη Μυρτλ, που τη στοιχειώνει, η Μυρτλ ζει μέσα στο ρόλο της. Αντίθετα με τις υποδείξεις της συγγραφέως, όχι μόνο δε θέλει να πει το κείμενό της, αλλά το αλλάζει. Η κατάκτηση της ταυτότητας συνοδεύεται από την κατάκτηση της ελευθερίας. Ο θεατρικός αυτοσχεδιασμός ανοίγει αυτή την προοπτική. Το κείμενο λειτουργεί πια σαν πρόσχημα και επιτρέπει την υπέρβασή του. Χρειάζεται μόνο για να ορίσει τη σκηνή, τον κοινό χώρο. Δίνοντας τη δυνατότητα μιας πρώτης συμφωνίας και κατανόησης φανερώνει ένα πεδίο επικοινωνίας, έναν τόπο συλλογικής παράστασης.

Η ανθρώπινη ύπαρξη έχει δύο ορμές, χωρίζεται σε δύο αντίθετα και ασυμφιλίωτα ρεύματα. Από τη μια μεριά η εγωιστική τάση για ελεύθερη ατομική ζωή, χωρίς όρια και πιέσεις, από την άλλη μια τάση αναγνώρισης, άμεσα συνδεδεμένη με την επιθυμία να ανήκεις στο σύμπαν, να συμμετέχεις στην ανθρωπότητα. Η ζωή στην κοινωνία είναι για τον Κασσαβέτη το αποτέλεσμα ενός απαράδεκτου και αφόρητου συμβιβασμού, αφού η κοινωνία δεν προσφέρει κανένα ρόλο για σένα, παρά μόνο για τους άλλους. Το θέατρο είναι μια προφανής μεταφορά. Με τον ηθοποιό που παίζει στο θέατρο, όπως και με το πρόσωπο που δρα στην κοινωνία, όλοι ταυτίζονται, όλοι τον θεωρούν ένα κομμάτι του εαυτού τους. Τι μένει όμως από τον ηθοποιό, από μας, όταν η παράσταση

Νύχτα πρεμιέρας: Ζόρα Λάμπερτ, Μπεν Γκαζάρα, Πολ Στιούαρτ, Τζίνα Ρόουλαντ



τελειώσει, όταν έρθει ο θάνατος; Ο Κασσαβέτης καταγγέλλει τη μάταιη αξίωση του ανθρώπου να θεωρεί τον εαυτό του αναντικατάστατο. Δεν είμαστε τίποτ' άλλο παρά κορμιά καταδικασμένα σε θάνατο που ζουν με αναστολή σ' έναν κοινό τόπο. Η αδιαφάνεια των σωμάτων οδηγεί στη σύγκρουση. Το όνειρο της διαφάνειας ανήκει στο χώρο του φανταστικού. Πρέπει να συλλάβουμε το άλλο μέσα από το δρόμο της βίας, αδυναμία σημαίνει παράδοση της βασιλείας της ταυτότητας στις απαιτήσεις του όχλου. Ο Κασσαβέτης μας υπενθυμίζει αυτό το δυσάρεστο κοινωνικό ένστικτο που μας εξαναγκάζει ν' ακολουθούμε το σίγουρο νόμο της ομάδας. Η διατήρηση της προσωπικής ακεραιότητας απαιτεί μια φυσιολογική αντίσταση στην αργή και φυσική φθορά που επιφέρει η βία σαν βασικό συστατικό κάθε ζωής. Η ταυτότητα πρέπει να κατακτηθεί πέρα από την κοινωνική ή θεατρική παράσταση. Ο αυτοσχεδιασμός στο θέατρο συνίσταται στη δημιουργία μιας επαφής με το κοινό, χωρίς το φόβο του κειμένου, εγκαθιστά την ελευθερία στην καρδιά των κοινωνικών δεσμών. Αυτοσχεδιάζοντας, η Μυρτλ εκλύει μια απελευθερωτική ενέργεια ενάντια στο συμβολικό νόμο (που εδώ αντιπροσωπεύεται από το κείμενο και ωθείται πιο βαθιά στο κέντρο της ιστορίας). Έτσι λοιπόν ολόκληρη η απόπειρα ανατροπής της αναπαράστασης που δοκιμάζει ο Κασσαβέτης έχει πάντα κίνητρο τη δυσκολία να συμφιλιωθεί η κοινωνικότητα με την ταυτότητα του προσώπου.

Frédéric Richard, *Le Théâtre de l'identité, Positif*, No 377. Juin 1992.

Μετάφραση: Μαριτίνα Πάσσαρη



Στη σκηνή: Τζων Κασσαβέτης, Μπεν Γκαζάρα, Τζίνα Ρούλαντς

ΝΥΧΤΑ ΠΡΕΜΙΕΡΑΣ

Απόσπασμα από το σενάριο

MANNY, σκηνοθέτης (Μπεν Γκαζάρα):
Πώς μπορείς να παίξεις αυτή τη γυναίκα όταν δεν τη σέβεσαι καθόλου; Θέλω να πω, όλοι εδώ ξέρουμε, ότι άλλαξες τελείως τους διαλόγους, απόψε. Δε σου λείπει τίποτα αυτό; Θέλω να πω... δε σου έρχεται ποτέ να πεις στον εαυτό σου «Μυρτλ, μπορεί να μην είμαι τόσο κακιά όσο φαίνομαι. Μπορεί το έργο της Σάρα να θέλει πραγματικά κάτι να πει. Μπορεί να μην αγάπησα ποτέ στη ζωή μου. Μπορεί να έπρεπε να παντρευτώ και να κάνω παιδιά». Δε σου πέρασε ποτέ από το μυαλό αυτό;

ΜΥΡΤΛ, ηθοποιός (Τζίνα Ρόουλαντς):

Ναι... εδώ και πολύ καιρό!

MANNY:

Δεν υπάρχει περίπτωση να μου φέρεσαι καλύτερα!

Μα να πάρει η οργή, τι κάνουμε εδώ! Τι τρέχει; Θέλεις να σου κάνουν έρωτα πάνω στη σκηνή;

ΜΥΡΤΛ:

Όχι!

MANNY:

Νομίζεις ότι αυτή η γυναίκα είναι τρελή;

ΜΥΡΤΛ:

Όχι!

MANNY:

Νομίζεις ότι είναι κακομοίρα;

ΜΥΡΤΛ:

Όχι, δεν είναι κακομοίρα.

MANNY:

Ωραία, πιστεύεις λοιπόν ότι είσαι ευτυχισμένη; Μήπως έχεις την εντύπωση ότι είναι θλιμμένη; Πώς τη βλέπεις ακριβώς;

ΜΥΡΤΛ:

Δεν τη βλέπω.

ΣΑΡΑ, η συγγραφέας (Τζόαν Μπλόντεντλ):

Ακούστε, ας είμαστε σαφείς. Ό,τι έχει να πει η Μυρτλ είναι στο χαρτί. Ας βάλουμε τα πράγματα στη θέση τους... υπάρχει η πρώτη πράξη, η δεύτερη πράξη, η τρίτη πράξη... Το μόνο που έχει να κάνει κανείς είναι να διαβάσει τις ατάκες, καθαρά με λίγο συναίσθημα, και τότε... εμφανίζεται η Βιοτζίνα.

MANNY:

Ωχι! Έχουμε και δάκρυα τώρα! Δεν έχω κλείσει μάτι όλη τη νύχτα. Πρέπει να σου πω ότι σ' αγαπώ μπροστά στη γυναίκα μου. Και τώρα, έχουμε και δάκρυα να πάρει η οργή.

ΣΑΡΑ:

Πάμε, Μάννυ σε παρακαλώ, αυτό παραείναι!

Ντέηβιντ... Πρέπει να της μιλήσω! Θα σε πείραζε να βγεις ένα λεπτό;

ΝΤΕΗΒΙΝΤ, παραγωγός (Πωλ Στιούαρτ):

Εντάξει!

ΣΑΡΑ:

Δε σου κρατάω κακία Μυρτλ. Έλα! Εδώ έχω το μπαρ μου. Θες ένα ποτό;

ΜΥΡΤΛ:

Όχι ευχαριστώ.

ΣΑΡΑ:

Σε παρακαλώ... Χαλάρωσε λίγο. Πιες κάτι.

ΜΥΡΤΛ:

Όχι, ευχαριστώ. Δεν έχω όρεξη να πιώ.

ΣΑΡΑ:

Κάθισε! Θέλεις να φωνάξω το ρουμ-σέρβις;

ΜΥΡΤΛ:

Όχι.

ΣΑΡΑ:

Πόσων χρονών είσαι ακριβώς; Προσπαθώ να είμαι υπομονετική. Πόσων χρονών είσαι; Εγώ είμαι εξήντα πέντε. Εσύ; Καλά! Αφού δεν μπορείς να μου πεις την ηλικία σου, σημαίνει ότι δε δέχεσαι το έργο μου.

ΜΥΡΤΛ:

Δέχομαι πολύ καλά την ηλικία μου.

ΣΑΡΑ:

Γιατί λοιπόν είσαι ανίκανη να διαβάσεις το κείμενό μου;

ΜΥΡΤΛ:

Άκου Σάρα... Κάθε συγγραφέας έχει την τάση να γράφει ένα έργο που μιλάει για τον εαυτό του. Το θέμα του έργου είναι μια γυναίκα που γερνάει. Ε, λοιπόν... δεν έχω την ίδια ηλικία με σένα.

ΣΑΡΑ:

Πόσων χρονών είσαι;

ΜΥΡΤΛ:

Έχω συνείδηση ότι μου δημιουργεί πρόβλημα να παίξω το ρόλο μιας ηλικιωμένης γυναίκας. Δε θεωρώ τον εαυτό μου «ενζενύ». Αλλά ξέρεις η Βιρτζίνια... παθαίνει μέχρι και εξάψεις επί σκηνης! Καταλαβαίνεις, αυτό δεν το 'χω ξήσει. Δε βρισκομαι στην εμμηνόπαυση, δεν είμαι έτοιμη να παίξω γιαγιάδες. Είσαι όμως πολύ πονηρή. Αν είμαι ποτέ καλή σ' αυτό το ρόλο, η καριέρα μου θ' αλλάξει τελείως.

ΣΑΡΑ:

Τι θ' αλλάξει;

ΜΥΡΤΛ:

Αν καταφέρεις να πείσεις το κοινό σ' έναν τέτοιο ρόλο, στο τέλος θα σε βλέπει έτσι.

ΣΑΡΑ:

Πώς έτσι;

ΜΥΡΤΛ:

Σα γιού... καταλαβαίνεις; Γιού.

ΣΑΡΑ:

Δε θέλεις πια το ρόλο;

ΜΥΡΤΑ:

Μα βέβαια. Προσπαθώ να παίξω το ρόλο χωρίς να μπαίνει στη μέση η ηλικία. Δεν έχει καμία σημασία η ηλικία. Δεν ενδιαφέρει κανένα. Είναι καταθλιπτικό και βαρετό θέμα. Κανείς δεν αισθάνεται ότι τον αφορά. Άκου, Σάρα, δεν έχω σύζυγο, δεν έχω οικογένεια. Καταλαβαίνεις! Έτσι είναι! Θέλω να πω, δηλαδή, ότι μόνο στη σκηνή νιώθω ηδονή. Αν καταφέρω ν' αγγίξω μια γυναίκα στο κοινό, και την κάνω να σκεφτεί ότι κανείς δεν καταλαβαίνει τίποτα μα τίποτα, ότι το πρόσωπο που παίζω έχει περάσει τα ίδια (βάσανα)... ε, λοιπόν έχω την εντύπωση ότι έκανα τη δουλειά μου.

ΣΑΡΑ:

Θέλεις να μου πεις ότι μια γυναίκα ηλικιωμένη δεν μπορεί να είναι ευάλωτη;

ΜΥΡΤΑ:

Δε θέλω να πω αυτό.

ΣΑΡΑ:

Τότε τι θέλεις να πείς;

ΜΥΡΤΑ:

Στα δεκάοχτώ μου μπορούσα να τα κάνω όλα. Είχα τα συναισθήματα έτοιμα πάνω στο πετσί μου, μπορούσα να αισθανθώ οτιδήποτε. Σήμερα όμως... τα χρόνια πέρασαν... ήταν μια φορά κι έναν καιρό.

Μετάφραση: Μαριτίνα Πάσαρη

Ο Μπεν Γκαζάρα, Τζίνα Ρόουλαντς και Τζων Κασσαβέτης στο *Νύχτα προμερέας*





Τζίνα Ρόουλαντς: το πρόσωπο της Γκλόρια

ΓΚΛΟΡΙΑ

Gloria

1. Ο μικρός ήρωας

Από όλες τις ιστορίες για το θάνατο της οικογένειας η *Γκλόρια* είναι η πιο ανησυχητική.

Χωρίς καμιά καθυστέρηση, με το νευρικό, ελλειπτικό και ρεαλιστικό στυλ του ο Κασσαβέτης μας βάζει κατευθείαν στο θέμα. Φιλμαρισμένη αργά και ηδονικά από ελικόπτερο, η Νέα Υόρκη ξυπνάει ακόμη μια φορά. Κάπου κοντά στο Αρίνα Στέιντιουμ αρχίζουμε να παρακολουθούμε την επιστροφή μιας νέας και όμορφης πορτορικάνας νοικοκυράς στο σπίτι της, όπου τίποτε δεν πάει καλά. Πριν ακόμη προλάβουμε να γνωρίσουμε τη φτωχή αυτή αμερικανοϊσπανική οικογένεια του Μπρόνυξ, βλέπουμε ότι οι καθημερινοί εκτελεστές της Μαφίας πρόκειται να την αφανίσουν...

Ολόκληρες οι αρχικές σεκάνς είναι λοιπόν η αμείλικτη και μοιραία τελετουργία μιας αντίστροφης μέτρησης, οι τελευταίες στιγμές πριν από την έκρηξη. Στην *Γκλόρια* η οικογένεια τινάζεται στον αέρα, ολοκληρωτικά και αμετάκλητα, από αυτή τη διάφανη μεταφορά ενός ψυχρού και δολοφονικού συστήματος, που είναι η Μαφία. Δε διαλύεται από την τριβή και την κλειστοφοβία της καθημερινής συνύπαρξης που δοκιμάζαν την αγάπη και την καλή θέληση του ζευγαριού των Λονγκέτι στο *Μια γυναίκα εξομολογείται*. Σπαραγμένη από μικρές προδοσίες (το κόλπο του λευκού πατέρα που αποτυχαίνει), από υστερίες της ρουτίνας, η μόνη φυσιολογική οικογένεια της ταινίας σκοτώνεται. Όμως ο μικρός γιος έχει ακόμη μια ευκαιρία. Σώζεται από τη μοναχική και γοητευτική, γειτόνισσα Γκλόρια και –μαζί της– πρέπει να κερδίσει χρόνο, να ξεφύγει από τον κλοιό των δολοφόνων, να κουβαλήσει το τραύμα της απώλειας στο δρόμο και να γίνει άντρας.

Είναι η μόνη ελπίδα σε μια ταινία, όπου η λαχανιασμένη φυγή (του παιδιού και της γυναίκας) διασχίζει την πιο μεγάλη πόλη και την πιο βαθιά απελπισία. Στη διάρκεια της περιπλάνησης ο Κασσαβέτης αναπτύσσει διακριτικά την αγάπη ανάμεσα στους δύο ήρωές του. Είναι η δική του αγάπη γι' αυτούς· και γίνεται το μοναδικό τους όπλο κόντρα στη σκληρότητα του συστήματος. Αλλά, σαν ρεαλιστής, δεν προσποιείται ότι η αγάπη αυτή είναι παντοδύναμη. Η τελευταία αλήθεια που το παιδί μαθαίνει από την Γκλόρια, θετή του μητέρα, είναι το απαισιόδοξο δίδαγμα όλης της δεκαετίας: «*Δεν μπορείς να νικήσεις το Σύστημα...*»

Άλλοτε όλα τα δράματα των παιδιών χωρίς οικογένεια, στο σινεμά, γίνονται εξωτερικές καταγραφές μιας ψευτοωρίμανσης. Τα τελευταία χρόνια οι μικροί ήρωες είναι πάλι της μόδας σαν καθρέφτες ή θύματα μιας χωρίς λύση –συχνά δολοφονικής– αντίθεσης του ζευγαριού. Μόνο ο Βέντερς έδωσε στην Αλίκη του τις διαστάσεις και την αξιοπρέπεια μιας αληθινής ηρωίδας, που περιπλανιέται στο μοντέρνο, αποδραματοποιημένο λαβύρινθο των πόλεων (*Η Αλίκη στις πόλεις*, 1974). Όμως η *Γκλόρια* είναι πιο αληθινός, πιο βίαιος επιάλλη και ο μικρός πορτορικάνος μιγάς πρέπει να μεγαλώσει μέσα σε πολύ μεγαλύτερη αγωνία. Πρέπει να προλάβει να γίνει δραματικός ήρωας όχι μόνο πριν τον εξαφανίσει η Μαφία, αλλά και πριν τον συνθλίψει η πληθωρικότητα της ίδιας της *Γκλόρια*. Ο Κασσαβέτης διαλύει την αναπόφευκτη αθωότητα του παιδιού σε μικρές πινελιές κωμικής ανακούφισης, στα κλισέ του “μάγκα τσέπης” που τον βάζει να επιδεικνύει στη γυναίκα. Αλλά αυτή η σπαρταριστή παρωδία ερωτισμού δεν κρύβει το σπαρακτικό οδοιπορικό: την αγωνία του Υποκειμένου να γεμίσει το τραύμα (της απώλειας της οικογένειας) με την ανακάλυψη της λειτουργίας της αρχής της ηδονής.

Η εικόνα του παιδιού δε στηρίζεται, ως συνήθως, στην ερμηνευτική δεξιοτεχνία, για να δικαιολογήσει την ψευτιά της. Ο Κασσαβέτης δε θέλησε ένα παιδί-θαύμα, που θα σήκωνε τις αντιφάσεις του ρόλου. Χτίζει το χαρακτήρα του πάνω στο φυσιολογικό σφίξιμο του μικρού ηθοποιού, στην πεισματική του πόζα με το βιβλίο των λογαριασμών στο στήθος, στους οξείς και νευρικούς τονισμούς του. Ούτε αγγελούδι με λερωμένα φτερά, ούτε διάβολος με ροδαλά μάγουλα –ο μικρός πρωταγωνιστής είναι ένας λαϊκός πιτσιρικάς που πρέπει να συνειδητοποιήσει ότι η κληρονομιά του πατέρα, το αμάρτημά του, τον σφραγίζει σαν κατάρα. Η διαθήκη του πατέρα του (το βιβλίο των λογαριασμών και οι τελευταίες ψιθυριστές του οδηγίες στο τηλέφωνο) είναι το νόημα, που το αγόρι τυλίγει και ξετυλίγει στο πέρα-δώθε του από το αντικείμενο που ανακαλύπτει τυχαία (τη θετή μητέρα *Γκλόρια*), ως τη βίαιη σύγκρουση με το πραγματικό. Σαν ομφάλιος λώρος και βρόγχος μαζί τον δένει για πάντα με το Σύστημα και μάλιστα με την πιο μαύρη και δολοφονική καρδιά του...

2. Η γυναίκα από το διπλανό διαμέρισμα

Ανατρέποντας τα δεδομένα του μεγάλου αμερικανικού κινηματογράφου, την παράδοση των δημιουργών και των στούντιο, που η *Γκλόρια* ξαναβρίσκει, ο Κασσαβέτης αφήνει μια γυναίκα να κατευθύνει τη σύγκρουση με το Σύστημα. Και, στη διάρκεια της περιπέτειας, να φτάσει στην άλλη άκρη: να λυτρωθεί από τη μοναξιά και του δικού της «χωρίς οικογένεια» κόσμου, να γίνει μαζί μανά και πατέρας του «μικρού ήρωα» και να θυσιαστεί γι' αυτόν.

Το παιδί ανανεώνει τη μελοδραματική παράδοση των μεγάλων αμερικανών κι ευρωπαϊών ηθικολόγων κινηματογραφιστών – άλλοτε μια κριτική κι άλλοτε μια απλή κατάφαση στις αξίες της οικογενειοκρατίας. Η *Γκλόρια* όμως είναι γέννημα ενός κόσμου άρνησης. Έρχεται από το σκοτεινό και διφορούμενο περιθώριο της βίας που ύμνησαν/ξόρκισαν τα καλύτερα φιλμ-νουάρ. Και η Τζίνα Ρούουλαντς υπερασπίζει το ρόλο της, με τόση ένταση, που στέλνει τους κριτικούς να ψάχνουν τα συνώνυμα της λέξης «φλογερή», για να περιγράψουν τη συνταρακτική της ερμηνεία.



Γκλόρια: Τζίνα Ρόουλαντς και Τζων Άνταμς

Η πρόκληση στο πρόσωπο της Γκλόρια δεν ήταν η απλή απόδοση της περσόνα των σκληρών –συλ Κάγκνυ, συλ Μπόγκαρτ– στο θηλυκό. Σαν μεγάλη ηθοποιός η Ρόουλαντς μπορεί να ξεπεράσει σε σκληρότητα όλους τους σούπερ γκάγκστερ και σούπερ μπάτσους που «έσκισαν» κατά καιρούς την οθόνη με τη βιαιότητα της παρουσίας τους. Η αληθινή πρόκληση, όμως, ήταν οι εσωτερικές αντιφάσεις κι η ρευστότητα του ρόλου, οι διασταυρώσεις του με την ξέφρενη ταχύτητα της διήγησης, ο διχασμός του, η έκρηξη του σε χίλιες στιγμές αλήθειας και συγκίνησης. Η Ρόουλαντς μαζεύει τα κομμάτια του με την ίδια δεξιοτεχνία βρίσκοντας μέσα από την Γκλόρια τη δική της αλήθεια: στην προσπάθεια για επιβίωση δεν υπάρχουν στερεότυπα, δεδομένα στάσεις. Η γυναίκα δεν μπορεί να είναι πια μόνο μάνα, υστερική, φοβερή ευνοχίστρια ή παθητική/διακοσμητική γκόμενα ενός νονού του εγκλήματος ή κάποιου ευνόληπτου Homo economicus αν προτιμάτε. Είναι όλα αυτά, τη στιγμή που μεταλλάσσουν, ζυμώνονται κι εκρήγνυνται. Είναι η ενέργεια που σπρώχνει σε μια ορμητική φυγή προς τα εμπρός πολύ πιο γρήγορα απ' ό,τι μπορούμε να παρακολουθήσουμε – πόσο μάλλον να περιορίσουμε σε μια ταμπέλα...

Αλλά πρέπει να τη δει κανείς να τα κάνει όλα αυτά. Εμφανίζεται σαν τη γυναίκα του διπλανού διαμερίσματος με μπλαζέ ύφος και ρούχα του Ουγκαρό. Σκοπεύει στην τύχη, όταν χτυπάει στους γείτονές της για να δανειστεί καφέ και καταλήγει να υιοθετήσει βίαια ένα μελαψό αγόρι, να γεμίσει μια έλλειψη που όλα αυτά τα χρόνια προσπαθούσε ν' αποφύγει. Το «κακό» συναπάντημα θα της ανοίξει τους ορίζοντες της πιο μεγάλης περιπέτειας κι από δω και πέρα πρέπει να σκοπεύει πιο προσεκτικά το μηχανισμό της Μαφίας για να προστατέψει το παιδί. Στις στιγμές της δράσης, βρίσκει την ευκαιρία να παίξει μ' όλα τα πρόσωπα του ρόλου. Πρέπει να τη δει κανείς να πυροβολεί τους μαφιόζους στο αυτοκίνητο κι αμέσως μετά να φωνάζει «ΤΑΞΙ!» μ' όλη τη θεατρική τραγικότητα της ηρωίδας στο *Μια γυναίκα εξομολογείται* που δεν μπορεί να είναι τίποτα άλλο από συνειδητή παρωδία της υστερικής απελπισίας.

Κι ύστερα να προσπαθεί να γίνει μητέρα του παιδιού, παρωδώντας όμως κι αυτό το ρόλο, δείχνοντας το πιο βαθύ διαζύγιο της με το ρόλο της νοικοκυράς, όταν δεν καταφέρει να τηγανίσει δυο αυγά μάτια. Ο πιτσιρικάς βέβαια την προτιμάει ερωμένι του κι η σοβαρότητα και των δύο, όταν αντιμετωπίζουν αυτή την αντίφαση μετατρέπει την απελπισία του σε κωμωδία. Αλλά ακόμα κι οι πιο δραματικές στιγμές της σχέσης τους είναι περασμένες με πολλή διακριτικότητα. «Ξέρεις τι σημαίνει απελπισία;» ρωτάει η Ρόουλαντς, ξαφνικά, ενώ κι δυο προσπαθούν να ξεφύγουν στο δρόμο από τον ασφυκτικό κλοιό της Μαρίας. Η τραγική ατάκα μένει μετέωρη, σχεδόν χαμένη μέσα στους ήχους της πόλης. Κανένας ήρωας του Λανγκ δε θα τολμούσε να την αποδραματοποιήσει τόσο, να την πετάξει απροσδόκητα σαν φυσιολογική αλήθεια-κλειδί, που συμπυκνώνει την ουσία της επιβίωσης στην απάνθρωπη μεγαλούπολη.

Το πιο δύσκολο είναι να μυήσει το παιδί στην αλήθεια του θανάτου. Σ' ένα νεκροταφείο το αγόρι πρέπει να αποχαιρετήσει, πάνω σε ξένους τάφους, τους δικούς του νεκρούς. Από κει ξεκινάει ουσιαστικά η καινούργια του ζωή με τη θετή του μητέρα, που ποτέ άλλοτε δεν ήταν τόσο κοντά του. «Οι πεθαμένοι είναι...» η Ρόουλαντς διδάζει να βρει τίς λέξεις κι όταν τις βρούκει αρθρώνει την πιο παιδιάστικη ονειροφαντασία, – «... σαν πλοία με πανιά.» Κι ο μικρός πολύ σοβαρά, σαν μεγάλος, πειθείται και κάνει το χρέος του. Κι η σκηνοθεσία του Κασσαβέτη, πιο λιτή και λυρική από ποτέ, περιορίζεται σ' ένα κρατημένο λατεράλ, σ' ένα γρήγορο σταθερό πλάνο του αποχαιρετισμού του παιδιού, σ' αυτή την έξοχη παύση της Ρόουλαντς που ελαφρώνει και τυλίγει με την πιο αληθινή συγκίνηση την πιο βαριά και «γραμμένη» ατάκα της ταινίας. Ο αποχαιρετισμός του παιδιού στην παλιά του ζωή δεν έχει να ζηλέψει τίποτα από τη δύναμη της σκηνής, όπου η Γκλόρια κηδεύει το δικό της παρελθόν: απλώνοντας τελείως φυσιολογικά τα χέρια της πάνω στο μικρό γιγα να του σώσει τη ζωή, ξεχνάει έξω από την πόρτα της τον αγαπημένο της γάτο...

3. Το τρελό κυνήγι της πραγματικότητας

Εικόνες βιαστικές, γεμάτες επιθετικότητα και πάθος, ένα ασύμμετρο ύφος, που τονίζει διαφορετικά απ' ότι οι παραδοσιακοί κώδικες, βγαλμένο κατευθείαν μέσα από την ελευθερία της τζαζ, εντυπώσεις ντοκυμανταίρ κι αυτοσχεδιασμοί μπροστά σε στημένα ντεκόρ, όλα αυτά κάνουν τη σκηνοθεσία της Γκλόρια. Δεν είναι ο παραδοσιακός ρεαλισμός, ούτε η προσπάθεια να κρατήσεις το ενδιαφέρον με την εντυπωσιακή «αισθητική» της τηλεόρασης, αλλά εικόνες και ήχοι σ' ένα τρελό κυνήγι της πραγματικότητας. Μια αντίληψη του κινηματογράφου που δικαιώνεται μονάχα όταν συναντιέται ή συγκρούεται μ' αυτό που συχνά λέμε ότι το θέαμα αποκλείει – με δύο παλιών τη ζωή. Δεν μπορούσε να είναι αλλιώς. Η Γκλόρια είναι η καλύτερη ταινία γύρω από το κακό συναπάντημα, το τρελό κυνηγητό και το ραντεβού με το θάνατο που προσωρινά αναστέλλεται. Τα πάντα παρασύρονται μαζί με τους χαρακτήρες στον ξέφρενο ρυθμό, δεν περισεύει χρόνος για φιλολογικές κινηματογραφόφιλες αναφορές. Το ασπρόμαυρο τέλος είναι η σφραγίδα της επέμβασης των στούντιο, αλλά τόσο ειρωνικά κοντρολαρισμένη από τον Κασσαβέτη, που παρωδεί την αλήθεια και των παλιών φιλμ-νουάρ, και των παλιών μελοδραμάτων. Αλλά καλύτερα, όταν μιλάμε για την Γκλόρια, να μην αναφερόμαστε στα είδη. Πρέπει ίσως να μιλάμε για την αγάπη του Κασσαβέτη για τη Ρόουλαντς και τα



Γκλόρια: Τζίνα Ρόουλαντς

παιδιά, για το λυρισμό του όταν φιλάει τη Νέα Υόρκη από ελικόπτερα, με τη μηχανή στο χέρι ή στημένη μπροστά στις χαραμάδες του σοβά στους τοίχους των διαδρόμων αυτών των απίστευτα κοινότυπων και εξίσου απειλητικών κτιρίων. Ή για το πώς άλλη μια φορά το σινεμά του, γαλουχημένο με τις αξίες της ανήσυχης δεκαετίας του '60, κάνει ακόμη μια έκκληση στα περιθώρια – στις γυναίκες, στους έγχρωμους – να ξεκαθαρίσουν βίαια τους ανοιχτούς λογαριασμούς τους με το σύστημα, τη δολοφονική παράνοια των λευκών μανάτζερ. Η – παλιά – ερωμένη – ενός – απ' – αυτούς – γίνεται – γκαγκστερίνα – για – χάρη – ενός – μικρού – μιγάδα; Τι τρέλα είναι αυτή; Κανείς από το αντίπαλο στρατόπεδο δεν την παίρνει στα σοβαρά. Μόνο ο μικρός είναι ευάλωτος στη γοητεία αυτού του τέρατος κι οι μαύροι ταξιτζήδες – οι τελευταίοι που ακόμα μιλάνε με την αναιδεια και την αμεσότητα των σκληρών, που κάποτε βασίλευσαν στα αγαπημένα μας βιβλία, στις αγαπημένες μας ταινίες.

Το κείμενο αυτό, σε μια κάπως διαφορετική μορφή, δημοσιεύτηκε για πρώτη φορά στο *Σύγχρονο Κινηματογράφο* αρ. 30, 1981



ΕΡΩΤΙΚΗ ΘΥΕΛΛΑ

Ποτάμια αγάπης

ΟΚασσαβέτης, σαν όλους τους προσωπικούς δημιουργούς, επεξεργάζεται συνεχώς τα ίδια θέματα, «σκάβοντάς» τα σε βάθος, εκλεπτύνοντας και οξύνοντας το ύφος του και «συγκλίνοντας» προς κάποιο ιδανικό ενιαίο πυρήνα. Και σαν καθαρά συγκινησιακός, ρεαλιστής και εμπειρικός άνθρωπος-καλλιτέχνης (σύνθεση του μεσογειακού ελληνικού στοιχείου με το αμερικανικό) οδηγείται όχι σε προβληματισμούς και λύσεις συμβολικές-διανοητικές αλλά σε κανάλια εντατικών συναισθημάτων, σε ατέλειωτα «ρεύματα αγάπης» (ο αληθινός τίτλος της ταινίας).

«Προσπαθείς να βρεις μια συνέχεια στη ζωή σου, που μπορεί να βρεθεί μόνο στην αγάπη... Ο καθένας λέει: Πού και πώς μπορώ να αγαπώ, για να ζήσω; Για να ζήσω ένα κάποιο βαθμό ειρήνης; Τα άλλα δε μ' ενδιαφέρουν, μόνο η αγάπη. Και η έλλειψή της. Κι όταν σταματάει. Κι ο πόνος της απώλειας.» Λόγια του ίδιου του Κασσαβέτη, απλά, επίμονα, πεντακάθαρα.

Για να πετύχει αυτή την πλατιά σύνθεση, που θα συγκλίνει στο μοναδικό θέμα της αγάπης, ο Κασσαβέτης, δουλεύει (με τη βοήθεια του θεατρικού έργου του Τεντ Άλαν) με δυο διαφορετικούς δραματολογικούς συντελεστές και ήρωες, που τους ενώνει τολμηρά και απροσδόκητα στο δεύτερο μέρος της ταινίας.

Η Σάρα αφιέρωσε τη ζωή της στον άνδρα και την κόρη της. Όμως με τέτοια ένταση, πίεση και αλλόκοτη συμπεριφορά, που αισθάνθηκαν ασφυξία και τώρα την αποδιώχουν. Εκείνη πιστεύει πάντα και μόνο στα συνεχή ρεύματα αγάπης και ξαφνικά δεν έχει πού να τα διοχετεύσει, πνίγεται, χάνεται, αναζητώντας απεγνωσμένα κάποιο «κέντρο». Ο Ρόμπερτ, επιτυχημένος συγγραφέας, το ίδιο απεγνωσμένα διαφεύγει από κάθε κέντρο, κι αφήνεται σε μια καταστροφική «αδειωσίνη». Στέρεψαν πέθαναν τα ρεύματα αγάπης γι' αυτόν.

Η Σάρα κι ο Ρόμπερτ είναι αδελφια κι η συνάντησή τους πυροδοτεί μια νέα φάση, μια απελπισμένη αλλά θερμή επικοινωνία, που έρχεται από βαθύτατες καταβολές ενστίκτων του αίματος και του ασυνειδήτου. Στην κρίσιμη εκείνη ώρα αποδεσμεύονται δύναμεις μυθοποίησης και ονείρου. Η Σάρα ονειρεύεται τη «συγκόλληση» με το σύζυγο και την κόρη της με τα φτερά της ότερας και του μπαλέτου. Ο Ρόμπερτ συναντά έναν πνευματικό επισκέπτη.

Αρκούν άραγε, αυτά τα «πήγματα», για να συνεχίσουν τη ζωή τους;

Και οι δύο ήρωες του Κασσαβέτη προσφέρονται στην πρώτη όψη σαν «τρελοί» στο θεατή. Στο εσωτερικό της ταινίας, ο Ρόμπερτ είναι κάπως κοινωνικά

αποδεκτός, σαν εκκεντρικός, αφού είναι επιτυχημένος και πλούσιος (τα δυο αμερικανικά ιδανικά). Η Σάρα, αντίθετα, απορρίπτεται σαν αποτυχημένη.

Όμως ο Κασσαβέτης, δε δέχεται αυτούς τους προσδιορισμούς. Ακολουθώντας τους αντιψυχιάτρους, ορίζει τους ήρωές του σαν «διαφορετικούς», με την κοινωνική έννοια. Η Σάρα έχει την υπερευαίσθησία και αστάθεια αλλά πάνω απ' όλα δε βρίσκει τον τρόπο να διχοθεύσει τον ψυχισμό της στον άντρα και το παιδί της και συγχρόνως να γίνει αποδεκτή απ' αυτούς.

Ζει μια ρήξη στις σχέσεις της με τον κόσμο, και σαν συνέπεια ζει μια ρήξη σε σχέση με τον εαυτό της. Αυτός, όμως, είναι κι ο ορισμός της σχιζοφρένειας από ψυχολογικές- κοινωνικές αιτίες, κατά τον Ρόναλντ Λαινγκ.

Ο Κασσαβέτης λοιπόν, πλάθει δύο ήρωες που είναι συγχρόνως κοινοί άνθρωποι και εξαιρετικές περιπτώσεις. Συμπυκνώνουν τα πάθη μας ως το σημείο της έκρηξης, άρα επιτρέπουν τη λειτουργία της τέχνης, σχεδόν το φόβο και το έλεος της τραγωδίας, ενώ παραμένουν άνθρωποι της σημερινής αμερικανικής κοινωνίας, που αντιμετωπίζονται με δραματουργικό ρεαλισμό και χωρίς την τελετουργία, τη μεγέθυνση και το φωτιστέφανο π.χ. του Μπέργμαν. Δεν έχουμε παρά να συγκρίνουμε το φιλμ αυτό με την τρέλα του «Πίσω απ' τον καθρέφτη, της Ώρας του λύκου» του Περσόν, για να αισθανθούμε τη διαφορά. Οι ήρωες του Κασσαβέτη κινούνται σε ενιαίο χώρο-χρόνο, ρεαλιστικά, και με μια αληθινή απλοϊκότητα, μια «μπαναλιτέ», που τους προσεγγίζει στην καθημερινότητα.

Αυτή είναι η διαφορά, η δύναμη κι ο προσωπικός χώρος δημιουργίας του Κασσαβέτη. Η άρθρωση του έργου γίνεται με μεγάλες σκηνές, μέσα στην πραγματική διάρκεια του χρόνου και με μεγάλα πλάνα-σεκάνς, όπου οι ηθοποιοί λειτουργούν σε βιωμένους χρόνους και αυτοσχεδιαστική κινησιολογία. Αυτή η θεατρικότητα συνδυάζεται με την συγχρονικότητα, με την αίσθηση του εδώ και τώρα, που σε κάνει να αναπνέεις την αυξανόμενη ένταση, που επιβάλλει το νατουραλισμό της αλήθειας. Η σκηνή κρατάει ώρα πολλή, η κάμερα καλύπτει επίμονα την κατάσταση, οδηγεί σ' έναν κορεσμό, που προετοιμάζει την κορύφωση του πάθους, την κεραυνοβόλα έκρηξη και τη σχεδόν σωματικά οδυνηρή λύση.

Οι ήρωες αναζητούν την επικοινωνία και την αγάπη όχι με το αντονιονικό κενό, αλλά με την αμερικανική επιθετικότητα. Μιλούν πολύ, αλληλοτραυματίζονται, περνούν από το τραγικό στο γελοίο, σ' έναν πόλεμο χωρίς τέλος. Και η ταινία τολμάει να είναι άλλοτε δραματική, άλλοτε λυρική, άγρια, και κωμική ακόμη.

Στο δεύτερο μέρος εισάγεται κι ένας νέος παράγοντας, το ασυνείδητο, σχεδόν το όνειρο. Αλλά και το τυπικά παρουσιαζόμενο όνειρο, η καταφυγή της Σάρας στην όπερα, στο μπαλέτο, στην αρμονία κι επικοινωνία των κινήσεων και της μουσικής, στη συλλογικότητα. Ο Κασσαβέτης δεν εξιδανικεύει κι αυτό το μέρος, κρατάει τη γραμμή της μπαναλιτέ, μιας απλοϊκής Αμερικανίδας. Ελπίδα της δικής της αγάπης, που γίνεται τελικά σπαρακτική και πανανθρώπινη.

Το κείμενο αυτό δημοσιεύτηκε για πρώτη φορά στην εφημερίδα *Καθημερινή* στις 5.10. '84

ΕΡΩΤΙΚΗ ΘΥΕΛΛΑ

Ένα παράξενο πάθος

Το 1947, είχα μόλις τελειώσει το Λύκειο και δεν μπορούσα ν' αποφασίσω αν έπρεπε να γραφτώ στο Πανεπιστήμιο ή να γυρίσω την Αμερική με ωτο-στόπ. Τότε ο πατέρας μου, ο Νικ Κασσαβέτης, μου έκανε την εξής δήλωση: «Για κάθε πρόβλημα υπάρχει μια λύση».

Όταν ο Τεντ Άλλαν, ο συν-σεναριογράφος της *Ερωτικής Θύελλας*, ήταν μικρός, ο πατέρας του, που τον αγαπούσε, τον χτύπησε. Από τότε η αρμονική σχέση ανάμεσα σ' αυτόν τον εφευρέτη παιχνιδιών και σ' αυτό το παιδί, ανάμεσα σ' αυτά τα δύο πρόσωπα τα παθιασμένα με τη φιλοσοφία, έγινε μόνο μια πικρή ανάμνηση... Γι' αυτό ακριβώς, επειδή εγώ αγαπούσα τον πατέρα μου και ο Τεντ έτρεφε διαμετρικά αντίθετα συναισθήματα για τον δικό του, μας πήρε τέσσερα χρόνια να δουλέψουμε μαζί μια ιστορία πούν ασχολείται ρητά με τις σχέσεις ανάμεσα σε γονείς, αδέρφια, συζύγους, και με τη λεπτή ισορροπία της αγάπης. Από αυτή την εργασία γεννήθηκε πρώτα ένα θεατρικό έργο σκοτεινών τόνων: το *My Sister's Keeper* (*Ο φύλακας της αδελφής μου*), που αργότερα γέννησε με τη σειρά του το *Love Streams* (*Ερωτική θύελλα*).

Ανάμεσα σε μένα και τον Τεντ υπάρχει μια τεράστια διαφορά: ο Τεντ είχε μια αδελφή ενώ εγώ όχι. Κι αυτός είναι ένας από τους λόγους που με οδήγησαν να κάνω την *Ερωτική θύελλα*.

Τα κύρια πρόσωπα είναι ο Ρόμπερτ Χάρμον και μια γυναίκα με το όνομα Σάρα. Ο Ρόμπερτ, ένας πετυχημένος, δημοφιλής συγγραφέας, η ενήλικη εκδοχή του νεαρού Τεντ Άλλαν, έχει χωρίσει. Η Σάρα έχει ξεκινήσει μια μακριά κι εύοδυνη διαδικασία διαζυγίου. Στη διάρκεια της ταινίας, μια μυστηριώδης σχέση αναπτύσσεται ανάμεσα σ' αυτές τις δύο υπάρξεις που ξαναβρίσκονται μετά από ένα μεγάλο χωρισμό. Ανακαλύπτουμε τελικά ότι ο Ρόμπερτ και η Σάρα είναι αδέρφια.

Η *Ερωτική θύελλα* βάζει το ανησυχητικό πρόβλημα της οικογενειακής αγάπης, που μας πήρε τέσσερα χρόνια να ξεδιαλύνουμε μαζί. Για τους ηθοποιούς ήταν μια δύσκολη εμπειρία, γιατί άγγιζε ένα παγκόσμιο, αλλά ιδιαίτερα ευαίσθητο θέμα. Οι διαφορές στην ανατροφή μας ήταν η αιτία να εμπνευστεί ο Τεντ ένα άλλο θεατρικό έργο: το *Third Day Comes*, (*Τρίτη μέρα έρχεται*), που το παρουσίασα μαζί με το *Love Streams* (*Ερωτική θύελλα*), στο Center Theater του Λος Άντζελες το 1981. Το *Third Day Comes* που περιγράφει την παιδική ηλικία του Ρόμπερτ και της Σάρα, χρησίμευε σαν πρόλογος στο *Love Streams*.

Εκεί βρήκαμε το ψυχολογικό κλειδί των δύο χαρακτήρων και μ' αυτή την αφηγηρία αναπτύξαμε το σενάριο, που τελειώσαμε λίγο πριν έλθουμε σ' επαφή με τους παραγωγούς Μεναχέμ Γκολάν και Γιόραμ Γλόμενους.

Το 1983, η ταινία που επρόκειτο ν' αρχίσουμε μας φαινόταν τόσο επικίνδυνη στο ψυχολογικό επίπεδο, τόσο απελπισμένη, τρομακτική και αντι-εμπορική που, μια μέρα ο Τεντ Άλλαν, οι δυο παραγωγοί μας και εγώ, κοιταχτήκαμε στα μάτια και αποφασίσαμε με γενναιότητα ότι θα γινόταν μια εξαιρετική κωμωδία: «Βλέπω ήδη το κοινό να ξεκαρδίζεται, όταν η Σάρα καταφθάνει με το θηριοτροφείο της», τους είπα. Και ο Γιόραμ δήλωσε: «Αυτή θα είναι η πρώτη σου εμπορική επιτυχία», και ο Μεναχέμ υπερθεμάτισε: «Σε καταλαβαίνουν στην Ευρώπη, οι άνθρωποι γελάνε και κλαίνε στις ταινίες σου, εδώ όμως τις μισούν. Εγώ θα σε αποκαταστήσω, από δω κι εμπρός θα γίνεις σούπερ σταρ και στην Αμερική.» Ο Τεντ που είναι συνήθως πολύ ταρραγμένος, είχε πάρει μια γαλήνια έκφραση που τον έκανε να μοιάζει με σοφό της Ανατολής, ενώ δάκρυα κυλούσαν από τα μάτια του. Μέχρι εκείνη τη στιγμή ήμασταν κάποιιοι ξένοι, που χωρίς ιδιαίτερο λόγο δυσπιστούσαμε ο ένας για τον άλλο, και να που βρήκαμε επιτέλους ένα πεδίο συνεννόησης. Υπογράψαμε τα συμβόλαια...

Σ' όλη τη διάρκεια του γυρίσματος δεν έπαψα να σκέφτομαι ξανά και ξανά τα λόγια του πατέρα μου: «Για κάθε πρόβλημα υπάρχει μια λύση». Όμως το πρόβλημα στην *Ερωτική θύελλα*, είναι ο έρωτας με τις διαφορετικές εκδοχές του και ούτε ο Τεντ Άλλαν, ούτε εγώ, ούτε κανένας από τους εκατό συνεργούς σ' αυτή την επώδυνη έρευνα, δεν έδειχνε ικανός να το λύσει.

Η Τζίνα Ρόουλαντς, που παίζει το ρόλο της Σάρα, είναι στη ζωή μητέρα τριών παιδιών και ηθοποιός. Είναι γυναίκα μου και έχει πολλούς φίλους, κρατάει το σπίτι, μαγειρεύει και γενικά φέρεται σαν ένας ισορροπημένος άνθρωπος.

Η Τζίνα με ρώτησε αν ο Γιον Βόιτ, που έπαιζε τον Ρόμπερτ στο θέατρο, θα τον έπαιζε και στην ταινία. «Όχι», της απάντησα, «εγώ θα είμαι ο αδελφός σου.» Με κοίταξε λοξά. «Τι έγινε ο Γιον;» «Θέλει να σκηνοθετήσει την ταινία κι ελπίζει να παίξω εγώ το ρόλο του. Του απάντησα ότι θα σκηνοθετήσω εγώ την ταινία και θα παίξει αυτός το ρόλο. Με μια λέξη μας άφησε.» «Κατάλαβα», είπε στο τέλος η Τζίνα.

Αφού έλαχε σε μένα ο ρόλος του Ρόμπερτ, ήταν απαραίτητο να αναθεωρηθεί όλη η δουλειά του Τεντ, της Τζίνας και του Γιον στο θεατρικό έργο. Ο Τεντ ξανάρχισε να γράφει, ενώ εγώ έκανα κάποιες έρευνες. Αποφασίσαμε να δούμε την ιστορία από άλλη οπτική γωνία και ρώτησα τον Τεντ: «Τι είδους βιβλία γράφει ο χαρακτήρας που θα ενσαρκώσω;»

«Η ζωή είναι μια σειρά αυτοκτονίες, διαζύγια, τραυματικές παιδικές ηλικίες, αθετημένες υποσχέσεις», αυτή είναι η φιλοσοφία του Ρόμπερτ Χάρμον, του διάσημου συγγραφέα, που του αρέσει να παίρνει συνεντεύξεις από τις πολυάριθμες νεαρές του κατακτήσεις και τις πληρώνει για να ηχογραφεί τις μονοσύλλαβες απαντήσεις τους. Ο Γιον Βόιτ μπορεί εύκολα να παίξει τον

κατακτητή, όμως εγώ δεν έχω τίποτε από τον Τζέιμς Μποντ και μου φαινόταν άσχημο να με τριγυρίζει ένα σμήνος κορίτσια. Αισθανόμουν πολύ γέρος και λίγο ελαφρύς για το ρόλο, αλλά μας πίεξε ο χρόνος.

Στην ταινία ο Ρόμπερτ Χάρμον απωθεί την παιδική του ηλικία και προσπαθεί να δημιουργήσει μια οικογένεια, χωρίς τις τρέχουσες υποχρεώσεις. Παντρεύεται πολλές φορές και, όποτε η γυναίκα του κάνει παιδί, την κοπανάνει. Μελετώντας το σενάριο κατάλαβα ότι το παιδί ήταν αυτός ο ίδιος. Χωρίς καμιά αμφιβολία. Έπρεπε λοιπόν να εφαρμόσω τις οδηγίες που έδινα μέχρι τότε στους ηθοποιούς μου.

Ο ξάδελφός μου, ο Φαίδων Παπαμιχαήλ, που έκανε τα ντεκόρ στο *Μια γυναίκα εξομολογείται* προσπαθούσε όλο αυτό τον καιρό να διευθετήσει το σπίτι μας για τις ανάγκες της *Ερωτικής θύελλας*. Στη διάρκεια των δεκατριών εβδομάδων τα παιδιά περιφερόντουσαν από δωμάτιο σε δωμάτιο και κοιμόντουσαν ανάμεσα σε προβολείς, μηχανές και ηλεκτρικά καλώδια.

Ενώθηκαν μαζί μας και δυο παλιά μέλη της οικογένειας: ο εκτελεστής παραγωγός και διευθυντής φωτογραφίας Αλ Ρούμπαν και ο Μπο Χάργουντ, μουσικός και τεχνικός ήχου σε επτά ταινίες μου.

Στην αρχή του γυρίσματος η ατμόσφαιρα έμοιαζε χαοτική. Έτσι είναι όμως σε όλες τις ταινίες. Η διαφορά εδώ βρισκόταν στο θέμα και στο παράτολμο περιεχόμενο του φιλμ. Η Τζίνα κι εγώ ήμασταν αντιμέτωποι με τον έρωτα ανάμεσα σε δυο αδέρφια, έπρεπε να βρούμε, στην προσωπική μας ζωή και σ' όλα αυτά που μας ενώνουν σαν συζύγους, μια ικανοποιητική αντιστοιχία αυτού του παράξενου πάθους.

Στη διάρκεια του γυρίσματος, ξαναζήσαμε τις διαμάχες που απομακρύνουν

Ερωτική θύελλα: η Τζίνα Ρόουλαντς



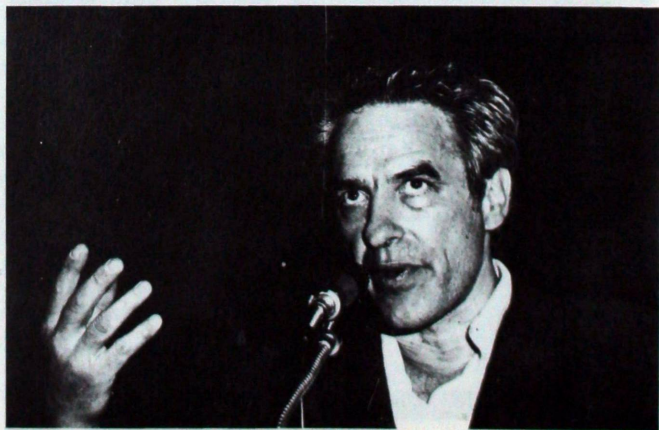
τόσο συχνά τ' αδέρφια. Αποφεύγαμε να συζητήσουμε τα συναισθήματα των ρόλων μας, αποφεύγαμε ο ένας τον άλλο. Σ' όλη την ταινία είμαστε ανίκανοι να συζητήσουμε, αν και δεν υπάρχει άλλος ενήλικας συνομιλητής για τον Ρόμπερτ και τη Σάρα. Η Τζίνια ήταν πάντα μια εκπληκτική ηθοποιός, ποτέ όμως δεν την είχα ξαναδεί ηλεκρισμένη σε τέτοιο βαθμό. Οι σκηνές της είχαν μια ανησυχητική ειλικρίνεια και λιτότητα. Ο Τεντ κι εγώ την υποβάλαμε σε μια σκληρή δοκιμασία, όταν της εμπιστευτήκαμε το ρόλο της αδελφής μου. Επιπλέον έπρεπε να ενσαρκώσει μια χωρισμένη μητέρα, που η κόρη της, η Ντέπυ, την εγκαταλείπει για χάρη του πατέρα της. Άλλη δυσκολία: αυτή συνεχίζει ν' αγαπά το σύζυγό της, δε θέλει να τον εγκαταλείψει και παρ' όλ' αυτά χωρίζει. «Για κάθε πρόβλημα υπάρχει μια λύση...»

Η έλλειψη του πατέρα μου, ενέπνευσε την ανάγκη των πρωταγωνιστών για τους δικούς τους γονείς· η αγάπη τους για την οικογένεια γεννιέται από μια ανάγκη που σε μένα έγινε πολύ ισχυρή αφότου έχασα τη μητέρα μου, τον πατέρα μου και τον αδελφό μου.

Μπορώ με κάθε ειλικρίνεια να υποστηρίξω ότι δεν αποφύγαμε κανένα από τα στοιχεία αυτής της περίπλοκης ίντριγκας, που έπρεπε να είναι και διασκηδαστική, ξέρω επίσης ότι δεν τα λύσαμε όλα.

Στην ακροαματική διαδικασία του διαζυγίου η Σάρα δηλώνει στο δικαστή ότι αγαπά το σύζυγό της, τον Τζακ, αλλά «αισθάνεται παρείσασκη». Ο Τζακ ζητάει από το δικαστή να μην ακούει τη γυναίκα του, γιατί τη θεωρεί ουσιαστικά εντελώς τρελή. Η Σάρα αντιστρέφει το επιχείρημα: δεν είναι αυτή τρελή αλλά ο Τζακ, και εξηγεί στο δικαστή ότι γι' αυτό ακριβώς το λόγο επισκέπτεται μαζί με την κόρη της τους συγγενείς τους όποτε έχουν κάποιο πρόβλημα: όπως κάποιο πένθος, οικονομικές δυσκολίες ή κάποια αρρώστια. Σ' αυτές τις περιπτώσεις η Ντέπυ και η Σάρα πηγαίνουν να μείνουν στην Τουσόν, στην Τούλσα ή στη Νέα Υόρκη, εγκαταλείποντας τον Τζακ στους πειρασμούς του και στα όνειρά του ν' αποδράσει.

Ποιος είναι ο λόγος γι' αυτό το διαζύγιο; Δεν υπάρχει φάρμακο για την αλλαγή, δεν υπάρχει φάρμακο για τον έρωτα που σβήνει. Αυτή είναι η προ-



βληματική της ταινίας και εδώ ανακαλύπτουμε ότι ο Ρόμπερτ και η Σάρα είναι ίδιοι κατά βάθος, ότι οι οικογενειακοί δεσμοί είναι πιο δυνατοί απ' όλους τους άλλους, και η θέση τους πολύ πιο αβέβαιη στην κοινωνία μας. Σιγά-σιγά, με προσοχή, φέρνουμε όλο και πιο κοντά αυτά τ' αδέρφια, μπλεγμένα σ' ένα δίκτυο από ζωτικές δυνάμεις, έρωτες και ψέματα—αυτά τα βολικά ψέματα που όλοι λέμε μια φορά στη ζωή. Και στο τέλος έκπληκτοι αντιλαμβανόμαστε ότι αυτά τ' αδέρφια, που αγαπάνε τόσο βαθιά ο ένας τον άλλο, είναι σε τέτοιο βαθμό δέσμια της κοινωνίας και των συμβάσεων ώστε δεν μπορούν να μοιραστούν καμία ευχαρίστηση, ούτε καν του διαλόγου.

Ο Τεντ Άλλαν, που έχει γράψει το *Lies My Father Told Me* (Ψέματα που μου είπε ο πατέρας μου) και το θαυμάσιο θέαμα *Oh, What a Lovely War* (Ω, τι υπέροχος πόλεμος), όπως και δεκάδες νουβέλλες, μυθιστορήματα, σενάρια και θεατρικά έργα, δεν έκρυψε την ανησυχία του όταν είδε το τελικό μοντάζ της *Ερωτικής θύελλας*. Ο Μεναχέμ Γκολάν, ο Γιώραμ Γκλόμπους κι εγώ ο ίδιος μοιραζόμαστε την ίδια ανησυχία: θα είναι η ταινία τόσο συναρπαστική για τους θεατές όσο για μας; Υπάρχει ακόμα κοινό για τον έρωτα;

Στην Ευρώπη οι αντιδράσεις στην ταινία ήταν ομόφωνα θετικές. Δε θα σύστηνα πάντως την *Ερωτική θύελλα* σ' όσους δεν ενδιαφέρονται πια για τον έρωτα, αυτό το άλυτο πρόβλημα που χρωματίζει όλη μας την ύπαρξη. Όταν παίχτηκε η ταινία στην Αγγλία και στο Φεστιβάλ του Βερολίνου, ο κόσμος γελούσε και αντιδρούσε έντονα, και μερικοί από τους πιο στενούς μου φίλους μου πέταξαν τη φράση, που την έχω ακούσει τόσο συχνά: «Είσαι τρελός!».

Τάμης της Νέας Υόρκης, 19 Αυγούστου 1984.

Μετάφραση: Μαριτίνα Πάσσαρη



*Ο Τζων Κασσαβέτης κατευθύνει τον Πήτερ Φοκ στο *Μια γυναίκα εξομολογείται**



Μια γυναίκα εξομολογείται

ΥΣΤΕΡΟΓΡΑΦΟ

Ο Κασσαβέτης και το θέατρο

Υπάρχει το επίσημο τέλος του έργου του: το τελευταίο πλάνο της *Ερωτικής Θύελλας*. Αλλά μετά την *Ερωτική Θύελλα* ο Κασσαβέτης, ήδη άρρωστος ανέλαβε στη μέση των γυρισμάτων το *Big Trouble*, μια κωμωδία της Κολούμπια, για να βοηθήσει το φίλο του Πήτερ Φωκ, που πρωταγωνιστούσε μαζί με τον Άλαν Άρκιν. Η τελευταία ταινία του Κασσαβέτη είναι λοιπόν, παράδοξα, μια μπουρλέσκα παρωδία του *Double Indemnity*, γεμάτη ψεύτικα πτώματα, φλύαρους Κινέζους και ανησυχητικούς τρομοκράτες, που εξελίσσεται γύρω από ένα κλασικό δίδυμο κλόουν. Σε διαρκή σαστιμάρα, ο Άλαν Άρκιν ενσαρκώνει το λευκό κλόουν, και ο Πήτερ Φωκ φοράει σε μια σκηνή μια εξωφρενική περούκα που θυμίζει εκείνη με το λοφίσκο του γνωστού στην Ευρώπη σαματατζή κλόουν Ωγκύστ. Είναι ανώφελο να μιλήσουμε για τις θεματικές αναφορές που κάνουν αυτή την παραγγελία των στούντιο (η μόνη ταινία, μαζί με το *Το παιδί μας σε περιμένει*, για τις οποίες δεν έγραψε το σενάριο ο σκηνοθέτης), ένα προσωπικό μανιφέστο, και μάλιστα, όπως είχαμε γράψει στα *Cahiers* στις αρχές του '60, «ένα στοχασμό πάνω στο θάνατο».

Ξέρουμε πως ο Κασσαβέτης λάτρευε την αμερικανική κωμωδία και ιδιαίτερα τον Κάπρα. Στο *Big Trouble*, βάζει τη δική του υπογραφή στο είδος, με τη διεύθυνση των ηθοποιών: ένα στυλ που δραπετεύει με χαρά από το ρεαλισμό, δηλαδή την κωδικοποιημένη αληθοφάνεια, για να ξανακάνει ανά πάσα στιγμή και μόνο για την κάμερα μια πραγματικότητα μεταπλασμένη από το πάθος και τη φαντασία, όπως θα 'λεγε ο Σύμουρ Κασέλ. Το κωμικό είδος, σαν να προαισθανόταν πως οι πρόσφατες αλλαγές στη διεύθυνση της Disney θα το μεταμόρφωναν αναμφίβολα σε μια φριχτή συνταγή-ανταπόδοση τη γενναιοδωρία του σκηνοθέτη: το *Big Trouble* είναι μια εκρηκτική, λυτρωτική κωμωδία. Εύχομαι η Κολούμπια να διανείμει επιτέλους την ταινία και στην Ευρώπη, ώστε να μπορέσουν να τη δουν και οι φίλοι μου.

Αλλά μετά το *Big Trouble*, στις αρχές Μαΐου 1987, δημοσιεύτηκε ένα μικρό άρθρο στις θεατρικές σελίδες του *Los Angeles Times*, το οποίο ανάγγειλε το νέο έργο του Τζων Κασσαβέτη, *A Woman of Mystery* με τους Τζίνα Ρόουλαντς, Κάρον Κέιν, Ρού Μπρόκσμιθ, Κάρολ Άρθουρ και Άλαν Στοκ. Οι παραστάσεις του έργου θα δίνονταν στο Court Theater του Δυτικού Χόλυγουντ για δυο βδομάδες, από τις 10 ως τις 25 Μαΐου. Στο λίγο αυτό χρόνο δεν έγινε καμιά διαφήμιση, ούτε γράφτηκε κάποιο άρθρο στον τύπο, παρά μόνο μια κριτική, συμπυκνωμένη σε μια παράγραφο, στο *L.A. Weekly*. Δεν ξέρω τίποτε για τις περισσότερες μέσα στις οποίες δημιουργήθηκε το έργο, αλλά στάθηκε πιο

δύσκολο να το δεις απ' ότι την *Επιστροφή των Τζεντάι* την πρώτη βδομάδα προβολής. Δεν υπήρχαν πάνω από εξήντα θέσεις στο θέατρο και δεν μπορούσες να κάνεις κράτηση. Ο μόνος τρόπος για να βρεις εισιτήριο ήταν να στηθείς στην ουρά μερικές ώρες πριν ανοίξει η αυλαία και εφόσον δεν έβγαζαν πινακίδα με την ένδειξη πλήρες. Τα δύο βράδια που αποπειράθηκα να πάω, οι περισσότερες θέσεις ήταν κρατημένες για τους φίλους και συνεργάτες του σκηνοθέτη. Παρ' όλ' αυτά, κατάφερα να μπω τη δεύτερη φορά, το βράδυ της 16ης Μαΐου. Αυτό που ακολουθεί είναι μία σύντομη περιγραφή των όσων είδα.

Η γυναίκα χωρίς όνομα του τίτλου, που την ερμηνεύει η Τζίνα Ρόουλαντς, είναι μια ρακοσυλλέκτρια – μια άστεγη που ζει στους δρόμους της Νέας Υόρκης, μεταφέροντας όλα τα πράγματά της σε δυο βαλίτσες. Μετά από μια αστεία σκηνή σ' ένα γραφείο ευρέσεως εργασίας όπου πολλά άτομα περιμένουν στην ουρά, συναντάει μια φτωχή κοπέλα (Κάρολ Κέιν) που ακούει στο όνομα Τζώρτζι. Αυτή η κοπέλα της λέει πως είναι η κόρη της που είχε εγκαταλείψει όταν γεννήθηκε. Η γυναίκα το αρνείται έντονα, αλλά αναστατώνεται απ' αυτή τη συνάντηση.

Συμβουλευτείται μια εκκεντρική μέντιουμ του Κόνυ Άιλαντ που κάθε άλλο παρά την καθισχύαζει. Στο δρόμο νομίζει ότι βλέπει τον Τόνυ, έναν άνδρα που αγάπησε κάποτε, αλλά κάνει λάθος. Ζει σ' έναν κόσμο όπου τα οικεία πρόσωπα ή αυτά που μοιάζουν οικεία, επιστρέφουν συνέχεια. Ξαναβρίσκει την Κέιν ως αδέξια σερβιτόρα ενός εστιατορίου όπου πάει να φάει. Συναντάει πάλι τον άντρα που μοιάζει στον Τόνυ (Άλαν Στοκ), σ' ένα πρακτορείο ταξιδίων όπου αυτός εργάζεται ως υπάλληλος. Μιά πνοή έρωτα και πόθου τους διαπερνάει ενώ μιλούν για μέρη μακρινά.

Καθώς το έργο ασχολείται με μια περιπλανώμενη, καλλιτέχνες του δρόμου, σαν αυτούς που βλέπουμε ακόμα στη Νέα Υόρκη, εμφανίζονται στα διαλείμματα: μουσικοί, ένας άνδρας που μονολογεί, ένας ποιητής. Αλλά στη δεύτερη πράξη, βρισκόμαστε σε ένα πολυτελές νυχτερινό κέντρο. Η γυναίκα είναι αγνώριστη και φοράει ένα κομψό μαύρο βραδινό φόρεμα. Έχει μια καινούργια συντροφιά φίλων, μια παρέα από πλούσιους τεμπέληδες, με επικεφαλής τον Πιέρ (Ρόν Μπρόκσμινθ), ένα μεσήλικα που είδαμε ήδη στο γραφείο ευρέσεως εργασίας και στο εστιατόριο. Φοράει τώρα σμόκιν, μιλάει με έντονα προσποιητή γαλλική προφορά και είναι τρελά ερωτευμένος με την ηρωίδα μας που την αποκαλεί χαϊδευτικά «Ma ou–man of mi–steu–ri» (My Woman of Mystery).

Αυτή η ξαφνική αλλαγή στο σκηνικό και την κατάσταση ταράζει τη γυναίκα πολύ περισσότερο απ' ό,τι όλα τα προηγούμενα γεγονότα. Ο Μπρόκσμινθ ξαναεμφανίζεται παίζοντας ένα νευρωτικό πελάτη σ' ένα σικ εστιατόριο όπου όλοι μοιάζουν τρελοί ή στα πρόθυρα της τρέλας.

Στην τρίτη πράξη, ο Πιερ επιστρέφει, όπως και η Κάρολ Κέιν, σ' έναν καινούργιο ρόλο. Η τελική αντιπαράθεση διαδραματίζεται σε κάποιο άλλο εστιατόριο, ένα βράδυ. Δεν είναι ακόμα η ώρα του δείπνου, αλλά ο εστιατορας σεβρίζει τη γυναίκα, που πίνει καφέ με τη Μαίρη, μια παιδική φίλη, (την υποδύεται η Κάρολ Άρθουρ, την οποία είδαμε και σε πολλούς άλλους ρόλους του έργου). Η Τζώρτζι γίνεται πάλι σερβιτόρα και ορκίζεται ξανά πως η γυναίκα είναι η μητέρα της που την εγκατέλειψε. Αυτή τη φορά, η Μαίρη αφήνει να

εννοηθεί πως ίσως η Τζώρτζι λέει την αλήθεια. Όπως και να 'χει, η γυναίκα αρνείται οριστικά να αγαπήσει την Τζώρτζι και μένει μόνη πάνω στη σκηνή.

Το έργο δεν είναι ποτέ συναισθηματικό. Παρά τις αβεβαιότητές της, η γυναίκα είναι σκληρή και παράξενη στις συναλλαγές της με τους ξένους, τα φαντάσματα και τους τρελούς που την περιτριγυρίζουν. Η Τζίνα Ρούιλαντς την ενσάρκωνε έντιμα και απλά – κυριαρχώντας στη σκηνή με την αυθεντία μιας μεγάλης ηθοποιού που δεν είχε ανάγκη να κάνει τη σταρ. Οι υπόλοιποι ηθοποιοί, ιδιαίτερα ο Μπρόκσμυθ και η Κέιν, ήταν πολύ καλοί. Δε θυμάμαι καθαρά τη σκηνή με την τρελή μέντιουμ, αλλά η καθηγήτρια δραματικής τέχνης και μουσικοσυνθέτρια Τζάνετ Αλχάντ που έπαιζε το μικρό αυτό ρόλο ήταν καταπληκτική παρά τη μεγάλη απουσία της από τη σκηνή. Δεν προσπάθησα ν' αναλύσω τις εντυπώσεις μου μετά την παράσταση, αλλά θυμάμαι μια κοινότυπη αίσθηση μυστηρίου, μια σκηνή υπερβολικά φωτισμένη, γεμάτη πρόσωπα και περιπέτειες, των οποίων πολλές όψεις παρέμεναν σκοτεινές. Εξαιτίας των αποσπασματικών σκηνών και των ανείπωτων πραγμάτων, ή γιατί τα κενά της μνήμης μου διευρύνθηκαν με το χρόνο; Μου φαινόταν λοιπόν πως το *Woman of Mystery* ήταν ένα πρόπλασμα. Ξέρουμε πως οι περισσότερες ταινίες του Κασσαβέτη ήταν στη σύλληψή τους θεατρικά έργα ή θεατρικές ασκήσεις η *Ερωτική θύελλα* ήταν μια προσαρμογή ενός από τα τρία θεατρικά που είχε ανεβάσει στο Λος Άντζελες το 1982 – και λένε πως, πριν από το θάνατό του, είχε γράψει μια ολοκληρωμένη βερσιόν του *A Woman of Mystery* για την οθόνη.

Είμαι βέβαιος πως προσπαθώντας να συγκεντρώσω τις μνήμες μου απ' αυτό το έργο, που δεν ξαναπαίχτηκε ούτε δημοσιεύτηκε παραμόρφωσα κάποιο μέρος του. Διακινδυνεύοντας λοιπόν μια ελαφριά επανάληψη, μεταφέρω εδώ το σημείωμα που έγραψε ο Κασσαβέτης για το πρόγραμμα. Συνοψίζει τη δράση και εκθέτει την άποψη του δημιουργού.

«Παρατήρησα πως οι άνθρωποι που είχαν αγαπηθεί ή που νόμιζαν ότι είχαν αγαπηθεί, έδιναν την εντύπωση πως ζούσαν μια πιο πλούσια πιο ευτυχισμένη ζωή. Όλη μου η δουλειά στο θέατρο, όπως και στον κινηματογράφο, αφιερώθηκε σε παραλλαγές πάνω σ' αυτή την ιδέα της αγάπης.»

Το *A Woman of Mystery* μιλάει για ένα ανεξερεύνητο κομμάτι της κοινωνίας μας, στο οποίο αναφερόμαστε με όρους όπως, «άστεγοι», «ραχοσυλλέκτες», «αλκοολικοί», «ζητιάνοι», γενικές κατηγορίες που χρησιμοποιούν πιο πολύ στους υπόλοιπους ανθρώπους παρά εκφράζουν τα συγκεκριμένα άτομα.

«Στάθηκε δύσκολο ν' ανακαλύψω αυτή τη μυστηριώδη γυναίκα. Δεν ήταν μόνο χωρίς στέγη (αν στέγη εννούμε την παρηγοριά της αγάπης), αλλά και χωρίς όνομα, χωρίς ταυτότητα ή κάποιο άλλο μέσο κοινωνικής ύπαρξης. Μόνη στο δρόμο, κρεμείται στις βαλίτσες της.»

Η ηρωίδα μας κάνει μια σειρά από συναντήσεις που επανατοποθετούν το ζήτημα της απομόνωσής της, της αδυναμίας της για επικιωνία. Μια νεαρή κοπέλα νομίζει ότι η γυναίκα με τις βαλίτσες, είναι η μετενοσκόηση της νεκρής μητέρας της. Όταν η γυναίκα απορρίπτει την απαίτηση της κοπέλλας να την αγαπήσει διαταράσσεται η μνήμη της. Ένας νεαρός άνδρας φαίνεται να έχει μια ανεξήγητη εξάρτηση απ' αυτήν κι ένας υπάλληλος ενός πρακτορείου ταξιδιών την αφήνει να διαβλέψει τον κίνδυνο μιας αμοιβαίας αγάπης.

Οι αλλαγές συνεχίζονται ενώ η γυναίκα εξελίσσεται, διακινδυνεύοντας να

γίνει κοινωνική. Αλλά στο τέλος, της είναι πολύ δύσκολο ν' ανταποκριθεί φυσιολογικά σε τρυφερά αισθήματα. Είναι μιά γυναίκα που έχει πληγωθεί ανεπανόρθωτα από μιά μακρόχρονη αποστέρηση αγάτης.»

Το τέλος του *A Woman of Mystery*, πιά απαισιόδοξο ακόμη κι απ' αυτό της *Ερωτικής θύελλας* έρχεται σε απόλυτη αντίθεση με την τελευταία σκηνή του *Big Trouble* (αναφορά στα ηλιόλουστα γενέθλια που κλείνουν το *Μίνι και Μόσκοβιτς*), όπου οι ηθοποιοί-ρόλοι με τη συνοδεία του σκηνοθέτη ξεσπάνε σ' ένα όργιο εναγκαλισμών και φιλιών, με τη συνοδεία της μουσικής του Μότσαρτ. Όλ' αυτά, έγιναν μετά το επίσημο τέλος το βαρύ και απαθή αποχαιρετισμό στην κάμερα με την *Ερωτική θύελλα*. Όμως στα τρία χρόνια που ακολούθησαν, ο Κασσαβέτης δε φαίνεται πως είχε σταματήσει να δουλεύει. Δε σταμάτησε εξάλλου ποτέ, σ' όλη τη διάρκεια μιας καριέρας που θα έπρεπε να μας δώσει πολύ περισσότερες από δώδεκα ταινίες (όπως φαίνεται, πολλά σενάρια του δεν έφτασαν στην οθόνη, μεταξύ των οποίων και μια συνέχεια της *Γκλόρια* που έγραψε πριν το θάνατό του). Αυτές οι δύο τελευταίες δημιουργίες –γεμάτες ενέργεια, τόλμη, μικρές και μεγάλες λάμψεις ομορφιάς και στοχασμών για την εποχή τους– ήταν κάτι παραπάνω από διαφορεόμενα υστερόγραφα στο έργο του.

Bill Krohn, *Cassavetes et le Théâtre, Postscriptium, Cahiers du Cinéma*, No 417, Mars 1989.
Μετάφραση: Γιώτα Ιωαννίδη

Από το γύρισμα του *Big Trouble*



ΜΑΡΤΥΡΙΕΣ



Από το γύρισμα του *Μια γυναίκα εξομολογείται*

ΤΖΩΝ ΚΑΣΣΑΒΕΤΗΣ, Ο ΔΑΣΚΑΛΟΣ ΜΟΥ

Ο Τζων Κασσαβέτης ήταν ο δάσκαλός μου. Τον γνώρισα μέσω ενός κοινού φίλου, του Τζέν Κοξ, δημοσιογράφου στο περιοδικό *Time*. Το 1969, του έδειξα την πρώτη μου ταινία, *Who's That Knocking at my door*, (*Ποιος χτυπάει την πόρτα μου*), του άρεσε πολύ και μου έδωσε πολύ κουράγιο. Το 1971, τον παρακάλεσα να μου δώσει κάποια δουλειά. Με έβαλε στο συνεργείο του *Mini και Μόσκοβιτς* σαν μοντέρ ήχου, μου έδινε 500 δολάρια τη βδομάδα και δεν έκανα τίποτα! Έφτασα στο σημείο να μένω στο πλατό για μια βδομάδα. Όταν χρειάστηκαν ήχους off για μια πάλη, εγώ κρατούσα τον Τζων, ενώ κάποιος άλλος τον χτυπούσε με γροθιές. Γνώρισα την οικογένειά του, έπαιξα με τα παιδιά του, έμεινα σπίτι του, μου σύστησε τους φίλους του. Μετά από εννιά μήνες έφυγα για το Αρκάνσας για να σκηνοθετήσω το *Boxcar Bertha* (μια παραγωγή του Ρότζερ Κόρμαν). Όταν γύρισα πήγα να τον δω. Του έδειξα το πρώτο μοντάζ της ταινίας, γιατί ο Τζων ήταν ο μόνος άνθρωπος που ήθελα να δείξω τη δουλειά μου. Με πήρε στο γραφείο του, ήμασταν μόνοι οι δυο μας, με αγκάλιασε σφιχτά και μου είπε: «Μάρτυ, έχασες ένα χρόνο από τη ζωή σου για να κάνεις μια μπουρδα.» Φυσικά, κόντεψα να πεθάνω. Πρόσθεσε: «Δεν είναι κακή ταινία, δεν είναι όμως από τα πράγματα που σου ταιριάζουν». Τότε άρχισα να του λέω τις απόψεις μου για την πολιτική των δημιουργών, τα B-movies τον Ντον Σίγκελ κλπ. «Είσαι καλύτερος από αυτούς που κάνουν τέτοιες ταινίες», μου είπε. «Είσαι κάτι ειδικό, πρέπει να κάνεις διαφορετικά πράγματα. Δεν έχεις κανένα σενάριο που να θέλεις πολύ να κάνεις ταινία;» Του είπα ότι εδώ και τέσσερα χρόνια περίπου δούλευα ένα σενάριο αλλά χρειαζόταν ακόμα πολλή δουλειά... Ο Τζων με έπεισε να το δείξω σ' όλους όσους γνώριζε αυτός και σ' όσους γνώριζα εγώ στο Χόλυγουντ και τελικά ο Τζόνναθαν Τάπλιν έγινε παραγωγός. Μετά το γύρισμα του *Boxcar Bertha* για ένα χρόνο, μέρα με τη μέρα, γύριζα το *Mean Streets* (*Κακόφημοι δρόμοι*). Χρησιμοποίησα τεχνικούς που είχα δουλέψει μαζί τους για τον Κόρμαν, συνηθισμένους στη «φτηνή εμπορικότητα», καλούς επαγγελματίες που ξέρουν να δουλεύουν γρήγορα και οικονομικά. Μ' αυτούς τους ανθρώπους πραγματοποίησα την ταινία που ο Τζων έλεγε ότι έπρεπε να κάνω...

Τόσο μεγάλο ρόλο έπαιξε ο Κασσαβέτης στη ζωή μου. Το 1960, όταν σπούδαζα κινηματογράφο, ανακάλυψα τον *Πολίτη Κέην* που μου έμαθε έναν καινούργιο τρόπο να βλέπω ταινίες. Το δεύτερο ήταν το *Shadows* (*Σκιές*). Στη συνέχεια ανακάλυψα τον Τρυφώ, τον Γκοντάρ, το Σαμπρόλ, τον Αντοννιόνι, όμως εξακολουθούσα να βάζω στην κορυφή τον Κασσαβέτη. Πρώτ' απ' όλα γιατί είναι αμερικάνος. Μετά, γιατί το έργο του δείχνει πως η ενέργεια και το συναίσθημα μπορούν να πετύχουν παρ' όλες τις υλικές δυσκολίες που υπάρ-

χουν για να γυρίσει κανείς μια ταινία. Οι περισσότεροι παραπονιούνται, φλιαραούν. Ο Τζων δεν περίμενε να δημιουργηθούν οι προϋποθέσεις. Γύριζε την ταινία του.

Αυτό που μου έκανε τρομερή εντύπωση στις Σκιές ήταν αυτή η αίσθηση πραγματικότητας που ακτινοβολούν οι ηθοποιοί. Μπορώ να ξαναδώ είκοσι φορές όλες τις ταινίες του Όρσον Γουέλς. Τις ταινίες του Κασσαβέτη δεν μπορώ να τις ξαναδώ, *γιατί ξέρω*. Με αγγίζουν σε ένα επίπεδο συναισθηματικό και ψυχολογικό. Αντιπροσωπεύουν για μένα την αλήθεια, την παρουσία, την οικειότητα της ίδιας της ζωής: έτσι θα ήθελα να μπορώ να συλλαμβάνω τη ζωή στο σινεμά.

Μείναμε φίλοι. Όταν ζούσα στο Χόλυγουντ, τον έβλεπα συχνά. Μετά γύρισα στη Νέα Υόρκη για το *Raging Bull* (*Οργισμένο Είδωλο*) και σ' ένα ταξίδι του στη Νέα Υόρκη, του έδειξα, όπως έκανα πάντα, ένα πρώτο μοντάζ της ταινίας που του άρεσε πάρα πολύ. Μ' επισκέφτηκε στην αίθουσα του μοντάζ μαζί με την Τζίνα Ρόουλαντς, και τον Μπεν Γκαζάρα κι έμειναν ώρες για να μιλήσουμε και να συζητήσουμε την ταινία. Είχα τρομερή δουλειά και αυτοί δεν ξεκολλούσαν με τίποτα!...

Είμαστε κι οι δυο μεσογειακοί κι αυτό έπαιξε ρόλο στη φιλία μας. Επισκεφτόταν συχνά τη μητέρα μου, που μαγείρευε κι έκαναν θορυβώδη γεύματα. Μ' αυτό ακριβώς το στυλ ζωής, μεγάλωσε. Ήταν ο μεγάλος ανεξάρτητος αμερικανός σκηνοθέτης. Ο μεγαλύτερος, ο πιο σημαντικός. Η οικονομική ανεξαρτησία –στις ταινίες του έβαζε τα δικά του χρήματα, τα κέρδη του από τη δουλειά του ηθοποιού– ήταν η εγγύηση της καλλιτεχνικής του ελευθερίας. Και, ό,τι και να λένε, το έργο του *αναγνωρίστηκε*. Στην Ιταλία και στη Γαλλία, σίγουρα, αλλά και ακόμη και στην Αμερική που οι ταινίες του προτάθηκαν για Όσκαρ (σκηνοθεσία, γυναικείου ρόλου για την Τζίνα Ρόουλαντς... Μόνο με τη διανομή είχε πραγματικά προβλήματα, είναι μια πολύ δύσκολη επιχείρηση. Ήταν όμως ένας πραγματικός καλλιτέχνης. Σαν ανεξάρτητος κατάφερε να κάνει και να ξανακάνει την ίδια ταινία, κι αυτό είναι εντελώς αδύνατον στο Χόλυγουντ, ιδιαίτερα όταν δεν έχεις πολλά χρήματα.

Martin Scorsese, *John Cassavetes, mon mentor, Cahiers du Cinéma*, No 417, Mars 1989

Μετάφραση: Μαριτίνα Πάσσαρη

ΣΥΝΕΝΤΕΥΞΗ ΤΖΙΝΑ ΡΟΟΥΛΑΝΤΣ

Πώς συναντήσατε τον Κασσαβέτη;

Τον συνάντησα όταν ήμουν φοιτήτρια στην Ακαδημία Δραματικών τεχνών στη Νέα Υόρκη. Είχε παρακολουθήσει εκεί μαθήματα μερικά χρόνια πριν... για να πω την αλήθεια, εγώ τον είδα πρώτη! Εκείνη την εποχή, ήμουν αποφασισμένη να μην κάνω σχέση με κανέναν ... ήθελα μόνο να ζήσω στη Νέα Υόρκη και στο Λος Άντζελες, ήθελα να γίνω ηθοποιός, και το λιγότερο που μ' ενδιέφερε ήταν να ερωτευθώ! Τον είδα λοιπόν, ήταν σε μια αίθουσα διδασκαλίας, και τον ξεχώρισα. Από τότε, κάθε φορά που περνούσα από κει και τον έβλεπα, έφευγα. Έτσι νόμιζα πως θα τον απέφευγα... γιατί ήξερα... το είχα καταλάβει αμέσως! Και κάποια στιγμή ήρθε στις εξετάσεις της σχολής μου (όπου όπως ξέρετε οι σπουδαστές παίζουν κομμάτια από έργα), και κάθισε ανάμεσα στο κοινό. Στο τέλος σηκώθηκε, ήρθε να με δει στα παρασκήνια, κι αυτό ήταν! Παντρευτήκαμε το 1954...

Πώς του ήρθε η ιδέα να γίνει σκηνοθέτης ... δηλαδή, όχι μόνο να παίζει σε ταινίες, αλλά και να τις σκηνοθετεί;

Έπαιζα στο θέατρο, σ' ένα έργο που λεγόταν *Middle of the Night* (Στη μέση της νύχτας) με τον Έντουαρντ Γς. Ρόμπινσον. Είχε μεγάλη επιτυχία. Ήμουν λοιπόν απασχολημένη τα βράδια για 18 μήνες! Ο Τζων όμως, ήταν ελεύθερος. Άρχισε να οργανώνει ένα workshop (ένα στούντιο ηθοποιών) –ο Μπομπ Φόσσι του είχε δανείσει το εργαστήριό του, το οποίο ήταν ελεύθερο τα βράδια και βρισκόταν ακριβώς απέναντι από το θέατρό μου– και εκεί έκανε αυτοσχεδιασμούς... Έφτασαν σε κάτι που έμοιαζε πολύ σ' αυτό που θα γινόταν αργότερα το *Σκιές*, τους άρεσε, και ξεκίνησαν! Οι κατοπινές του ταινίες όμως δεν είχαν πια κανέναν αυτοσχεδιασμό... προσπαθούσαμε πολύ να φαίνονται έτσι, αλλά όλα ήταν γραμμένα! Ο Τζων είχε τρομερό ταλέντο να γράφει στην αληθινή γλώσσα των λαϊκών ανθρώπων (δεν του άρεσε η ακαδημαϊκή έκφραση), και είχε πραγματικά μια εκπληκτική διαίσθηση – τουλάχιστον για τους αμερικανούς!

Εσείς τι κάνατε στο *Σκιές*;

Τίποτα! Δούλευα για το έργο μου. Πού και πού, πήγαινα στα γυρίσματα, εμφανίστηκα μόνο στη σκηνή του νυχτερινού κέντρου. Έπειτα ο Τζων ερωτεύτηκε τον κινηματογράφο του δόθηκε ολόψυχα! Τα υπόλοιπα δεν είχαν πια σημασία· δεν υπολόγιζε το χρόνο του. Μας απέτρεπε πάντα από το θέατρο, τον Μπεν Γκαζάρα, τον Πήτερ Φωκ κι εμένα. Την εποχή εκείνη, για μας, ο κινημα-

τογράφος ήταν αδιάφορος μόνο το σανίδι σκεφτόμαστε! – αλλά η αντίληψη του Τζων για το σινεμά ήταν πολύ διαφορετική! Μόλις καταλάβαμε τι συνέβαινε πραγματικά, το ερωτητήκαμε εξίσου.

Τότε όμως ζούσατε στη Νέα Υόρκη; ήταν λογικό να πάτε να δουλέψετε στο Χόλυγουντ;

Μετά την επιτυχία των Σκιώνμην ξεχνάτε πως παίζαμε όλοι στο θέατρο για να επιβιώσουμε ... αλλά η Νέα Υόρκη της δεκαετίας του '50 ήταν ένας φανταστικός τόπος. Υπήρχαν έργα για την τηλεόραση σε απ' ευθείας μετάδοση και πρέπει να ξέρετε πως το «ζωντανό» εκείνη την εποχή, ήταν ο Χέμινγουεη, ένα σωρό μοντέρνοι δημιουργοί... Πληρωνόμαστε ελάχιστα, αλλά δε μας ένοιαζε καθόλου! Κανείς δεν ήθελε να εγκαταλείψει τη Νέα Υόρκη! Όμως στο τέλος της δεκαετίας, αν ήθελες να κάνεις σινεμά, έπρεπε να φύγεις για το Χόλυγουντ! Το ίδιο ισχύει και σήμερα, αλλά όχι σε τέτοιο σημείο! Ο Τζων έφυγε, όχι για να μείνει, αλλά επειδή υπέγραψε ένα συμβόλαιο με την MGM για δύο ταινίες το χρόνο. Έκανε πρώτα το *Όταν ο πόθος προστάζει*, που είχε γράψει για τον Μόντυ Κλίφτ και για μένα. Όμως η Παραμάουντ τρόμαξε στην ιδέα να μας έχει και τους δυο στην ίδια ταινία. Τη γύρισε παρ' όλ' αυτά με τον Μομπυ Ντάριν και τη Στέλλα Στήβενς. Ήταν μια ταινία πολύ ενδιαφέρουσα. Ο Τζων έλεγε πως δεν μπορούσε να δουλέψει μέσα στο σύστημα: ο καταμερισμός της εργασίας, όλα αυτά τα άτομα που έδιναν τη γνώμη τους –δεν μπορούσες να κάνεις τίποτα μόνος σου– τον τρέλαιναν. Στη συνέχεια γύρισε το *Παιδί μας σε περιμένει* για τον Στάνλεϊ Κράμερ, όπου είχα τον πρώτο ρόλο... ήταν καταπληκτικό! Τα γυρίσματα ήταν πραγματικά συναρπαστικά. Υπήρχαν βέβαια προβλήματα. Για παράδειγμα, στο τέλος των γυρισμάτων, ο Τζων και ο Στάνλεϊ άρχισαν να βρίζονται, γιατί ο Τζων δεν ήξερε πως ένας παραγωγός μπορούσε να κλέψει την ταινία ενός σκηνοθέτη. Ήθελε να κάνει αυτός το μοντάζ! Εμένα μου άρεσε πολύ αυτή η ταινία, αλλά για τον Τζων ήταν μια εμπειρία πολύ σκληρή, πολύ πικρή! Ο Στάνλεϊ Κράμερ –όλοι ήταν έτσι στην Καλιφόρνια– δεν κατάλαβε γιατί! Όσο για τον Τζων, συνειδητοποίησε πως δεν μπορούσε να δουλέψει μέσα στο σύστημα. Να παίζει ναι, αλλά να σκηνοθετεί, ήταν αδύνατο!

Τι γνώμη σχημάτισε ο Τζων για το Χόλυγουντ μετά τη ρήξη του με τον Στάνλεϊ Κράμερ;

Για τον Τζων ήταν τρομερό! Γυρίσαμε στη Νέα Υόρκη –δε φοβόταν τις λέξεις, καταλαβαίνετε– νοικιάσαμε ένα σπίτι και κάναμε τους ηθοποιούς! Εγώ δεν είχα πρόβλημα: ήμουν ηθοποιός. Οι άλλοι δεν ενδιαφέρονται για το τι κάνει ή τι δεν κάνει μια ηθοποιός. Ο Τζων είχε τη δυνατότητα να παίξει, ήταν εξαιρετικός. Όμως εκείνη την εποχή, τον ενδιέφερε μόνο να γράφει σενάρια και να τα σκηνοθετεί. Τα πράγματα θα ήταν πολύ πιο εύκολα, του πρόσφεραν πολύ ωραίους ρόλους, αλλά δεν ήθελε! Ήταν πολύ δυστυχισμένος, πολύ ανικανοποίητος. Μέσα σ' ένα σύστημα τόσο ανελέητο! Οι συνθήκες βελτιώθηκαν βέβαια με τον καιρό, αλλά τότε, ήταν πρακτικά αδύνατο να κάνεις αυτό που ήθελες. Μου φαίνεται περίεργο που σήμερα τόσο λίγοι άνθρωποι πραγματοποιούν αυτό που στ' αλήθεια επιθυμούν, όμως αυτό είναι μια άλλη ιστορία.

Λοιπόν, άρχισε να ψάχνει λύσεις και με τη βοήθεια των φίλων μας, ηθοποιών, αλλά και παραγωγών, κάναμε γυρίσματα στο σπίτι της μητέρας μου.

Τα Πρόσωπα υπήρχαν υπό μορφή θεατρικού έργου πριν γίνουν ταινίες;

Δε νομίζω, ήταν μάλλον αποκλειστικά σενάριο. Αντίθετα, η *Ερωτική θύελλα* γράφτηκε καταρχήν για το θέατρο. Το παίξαμε πριν πάνω στη σκηνή. Τα *Πρόσωπα*, θα ήταν αδύνατο να παιχτούν σε σκηνή.

Διαφωνούσατε με το σύζυγό σας στα γυρίσματα των Προσώπων;

Μπορεί! Αλλά ξέρετε, άλλο πράγμα είναι να έχεις ένα σύζυγο που σ' αγαπάει, που σου συγχωρεί τα πάντα κι άλλο να τον βλέπεις να γίνεται σκηνοθέτης! Ήταν λάθος μου! Έπρεπε να το περιμένω ότι θ' άλλαζαν όλα. Αλλά να έχω ξαφνικά αυτό το τέρας απέναντί μου...! Επιπλέον, ήμουν και έγκυος! Τρελή για δέσιμο... Τσακωθήκαμε άσχημα! Όμως ξαφνικά συνέβη κάτι πολύ σπάνιο. Συνειδητοποίησα ότι είχα άδικο, έπαιζα πολύ άσχημα το ρόλο, και αφού το κατάλαβα, όλα έγιναν πιο εύκολα! Ωστόσο δε σταματήσαμε να καβγαδίζουμε.

Όταν βλέπουμε τα Πρόσωπα, έχουμε την αίσθηση πως οι ηθοποιοί –κυρίως εσείς– ξεχνούν ότι υπάρχει μια κάμερα. Είναι αλήθεια;

Ναι! Η κάμερα ήταν η τελευταία μας έγνοια! Εκείνη την εποχή, –ίσως ακόμη και σήμερα– ο ηθοποιός ερχόταν τελευταίος στη λίστα των καθοριστικών παραγόντων σε μια ταινία... Δεν είχαμε ακόμη τα υπερευαίσθητα φιλμ που σου επιτρέπουν να φιλμάρεις σε σκοτεινές γωνιές. Από την αρχή όμως, ο Τζων επέμνε στην προτεραιότητα του ηθοποιού. Αν κάτι δεν πήγαινε καλά στο γύρισμα, αν, για παράδειγμα, η εικόνα ήταν φλου ή αν ο ήχος δεν ήταν τέλειος, τόσο το χειρότερο! Ο ήχος εκείνο τον καιρό, μας δημιουργούσε πολλές δυσκολίες κάτι που ισχύει ακόμα! Προτιμούσαμε να έχουμε κακό ήχο παρά να σταματήσουμε. Κυνηγούσαμε τη συγκίνηση! Σήμερα βέβαια υπάρχουν μικρόφωνα υψηλής συχνότητας... Επειδή ο Τζων ήταν ηθοποιός καταλάβαινε τους ηθοποιούς. Οι περισσότερες αντιδράσεις των ηθοποιών που φαίνονται απίστευτες, έχουν τη ρίζα τους στο φόβο – το φόβο μήπως δεν είναι αρκετά καλοί. Κάποιοι ηθοποιοί έχουν ανάγκη να τους αγαπάς, άλλοι έχουν ανάγκη να τους βρίζεις και κάποιοι άλλοι να μην τους απευθύνεις το λόγο... Ο Τζων έκανε ό,τι ακριβώς ήθελαν οι ηθοποιοί. Τους αγαπούσε όλους. Και υπήρχαν βέβαια όλοι αυτοί οι άνθρωποι που ξανάρχονταν να δουλέψουν μαζί μας –ήμαστε πραγματικά μια οικογένεια– ακόμα και σήμερα. Οι πιο αγαπημένοι μου φίλοι... Γιατί όλα έμειναν: η δουλειά, οι καλές στιγμές, κυρίως οι καλές στιγμές, γιατί πιστέψτε με, δε διασκεδάσαμε και πολύ στα γυρίσματα των άλλων! Μαζί του, ξυπνούσαμε το πρωί και ξέραμε ότι θα διασκεδάσουμε, ότι θα δούμε μέρη που δεν είχαμε δει ποτέ, ότι θα έχει φασαρία: τίποτα ποτέ δεν ήταν απόλυτο, ποτέ! Τρώγαμε όλοι στο σπίτι, σπαγγέτι. Τα *Πρόσωπα* και μερικές σκηνές της *Ερωτικής θύελλας* γυρίστηκαν στο σπίτι μας, όπως και κάποιοι του *Μίνι και Μόσκοβιτς*. Για το *Μια γυναίκα εξομολογείται* νοικιάσαμε ένα σπίτι στο Χόλυγουντ. Ήταν υπέροχα!



Μια γυναίκα εξομολογείται

Πιστεύετε πως οι χολιγουντιανές ταινίες του διαφέρουν από τις άλλες δικές του τουλάχιστον όσον αφορά στη διεύθυνση των ηθοποιών;

Όχι, ήταν πάντοτε ο ίδιος. Έχω την εντύπωση πως έτσι ήταν από μικρό παιδί. Δεν άλλαξε ποτέ στυλ. Η προσωπικότητά του παρέμεινε αναλλοίωτη.

Μετά τα Πρόσωπα, ήταν ασφαλώς πιο εύκολο να κάνετε ανεξάρτητες ταινίες... Έτσι ήθελε το σχέδιο του Μίνι και Μόσκοβιτς. Γιατί οι μητέρες σας έπαιξαν σ' αυτή την ταινία;

Ο Τζων σκέφτηκε ότι θα είχε πλάκα, και είχε! Εξυπακούεται ότι έγραψε τους διαλόγους έχοντας τις στο μυαλό του. Ήταν

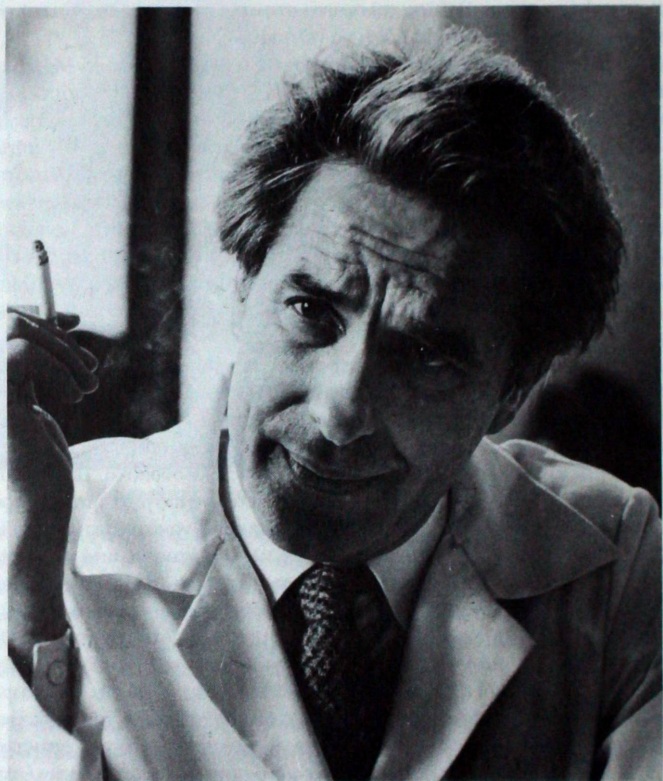
μεγάλος παρατηρητής στη ζωή. Για παράδειγμα, η μητέρα μου δεν παύει να μιλάει για τις ξανθές μπλούζες που είχα όταν ήμουν μικρή. Τελικά, έγιναν και οι δυο επαγγελματίες ηθοποιοί. Και θυμάστε τη μητέρα μου, σ' εκείνη τη σκηνή όπου μπαίνει με τις μύτες των ποδιών στο δωμάτιό μου, γιατί ο σύζυγός μου είναι κουρασμένος όταν επιστρέφει από τη δουλειά; Ήταν ένας σύζυγος που λάτρευε τη δουλειά του!

Είχατε πολλή ελευθερία σ' αυτές τις ταινίες; Δίνετε πάντα την εντύπωση ότι αυτοσχεδιάζετε, είστε τόσο φυσική.

Αυτό είναι το καλύτερο κοπλιμέντο! Προσπαθώ μερικές φορές να καταλάβω από που προέρχεται αυτή η εντύπωση, γιατί, σας διαβεβαιώ, μαθαίναμε τα κείμενά μας! Ο Τζων είχε μια αίσθηση της κίνησης που δεν έχω δει ποτέ σε άλλο σκηνοθέτη. Σε άφηνε να κινείσαι. Ο κάμεραμαν ήταν ένας ήρωας γιατί όφειλε να μας ακολουθεί. Και ο Τζων δεν είχε κανέναν οίκτο για τους κάμεραμεν. Δε μας επέβαλε ποτέ σημάδια στο έδαφος. Πιστεύω πως η σωματικότητα, η κίνηση, μετρούσε πολύ γι' αυτόν, πολύ περισσότερο απ' ό,τι είχα καταλάβει εκείνη την εποχή. Κάναμε πραγματικά ό,τι θέλαμε. Αν για παράδειγμα ρίχναμε κάτι κάτω, κανείς δε φώναζε στοπ! σκύβαμε απλώς και το μαζεύαμε. Όλα ήταν φυσικά και ρευστά. Και το γεγονός ότι φορούσαμε αυτά τα αυτόνομα μικρόφωνα υποχρέωνε τον οπερατέρ και τον ηχολήπτη αντί να μας καταπιέζουν και να μας περιορίζουν ν' αναμετρηθούν με μας, τους ηθοποιούς. Αν κάτι δε σου πήγαινε στους διαλόγους, ο Τζων δε σε ανάγκαζε να το πεις. Αν μια σκηνή δε λειτουργούσε, καθόμασταν και ο Τζων μας έλεγε ν' αυτοσχεδιάσουμε λιγάκι,

να χαλαρώσουμε, και ξαναρχίζαμε. Υπήρχαν ωστόσο και σκηνές βγαλμένες από αυτοσχεδιασμό, μικρές σκηνές. Θυμάστε την *Ερωτική θύελλα*; Όταν αποφασίζω πως υπάρχουν πράγματα πιο σημαντικά απ' το να δουλεύεις ή να πηγαίνεις σχολείο και τηλεφωνώ στα παιδιά μου και στον άνδρα μου να τους πω κάτι πολύ σημαντικό, και αυτό είναι ό,τι πρέπει να γελάς; Στο σενάριο υπήρχε η εξής φράση. «Η Σάρα τηλεφωνεί στο σύζυγό της και στα παιδιά της, τους καλεί στο σπίτι, και τους κάνει να γελάσουν».

Είπα στον Τζων πως ήταν μια παράγραφος λίγο μυστηριώδης. Μου απάντησε πως θα μου άρεσε πολύ! Είχαμε πολλά να κάνουμε πριν φτάσουμε σ' εκείνο το σημείο, και γυρίζαμε όσο ήταν ανθρώπινα δυνατό. Δυσκολευτήκαμε πολύ – ο Τζων είναι ο μόνος σκηνοθέτης που είδα να κάνει κάτι τέτοιο – πηγαίναμε από το σπίτι στο γκαράζ, από το γκαράζ στο σπίτι... δεν ήταν όλα εφικτά, αλλά κάναμε το μάξιμουμ. Πλησιάζαμε στη μοιραία στιγμή και άρχιζα ν' ανησυχώ – τον ρωτούσα τι θα έπρεπε να κάνω. Αυτός με καθησύχαζε, μου έλεγε: «Όλα θα πάνε μια χαρά.» Κι εγώ του έλεγα όχι, δεν ήξερα τι να πω, δεν είχα μάλιστα την παραμικρή ιδέα. Γινόμουν υστερική και ήξερε πως ήταν καλύτερα να μη μου πει ν' αυτοσχεδιάσω, γιατί θα γινόταν ακόμα χειρότερο. Ήρθε η παραμονή της περιφημής σκηνής! Του είπα: «Δε θα δουλέψω πριν μάθω τι ακριβώς πρέπει να κάνω!» Μου απάντησε πως θα τα κατάφερα περιφραμα: και καθώς επέμενα να ρωτάω, μου απάντησε: «Είναι έκπληξη!» Δε μου αρέσουν οι εκπλήξεις. Αλλά δε θέλησε να μου πει τίποτα. Μου ζήτησε απλώς να χαλαρώσω και μου εγγυήθηκε ότι θα ήταν τέλειο. Μου κόπηκε η όρεξη και έχασα τον ύπνο μου. Φοβόμουν μήπως έπρεπε να κάνω κάτι πολύ δύσκολο. Τελικά, κάτι μαστόρεψε στα κρυφά, και επέστρεψε μ' ένα λαμπερό χαμόγελο: ήταν ένα τραπέζι του πικ-νικ με όσες φάρσες και παγίδες μπορείς να φανταστείς – διαβολάκια μέσα σε κουτιά, μασέλες που χτυπούν, κλπ. – λατρεύω αυτά τα τιποτένια τρυκ! Υπήρχαν καμιά πενηνταριά πάνω στο τραπέζι! Οι κάμερες ήταν έτοιμες, ο Σύμουρ επίσης. Ο Τζων μου είπε: «Οκέν! θα βάλω μπροστά την κάμερα και θέλω να χρησιμοποιήσεις όλ' αυτά τα τρυκ!» Κι όταν έλεγε «μοτέρ!», κανείς δε διέκοπτε μια λήψη, ακόμα κι αν είχε ξεχάσει το κείμενό του, ή είχε πέσει καταγής... ποτέ δε διέκοπτες μια λήψη! Έβαλα λοιπόν όλα τα δυνατά μου για να τους κάνω να γελάσουν, αλλά φυσικά δεν τα κατάφερα: ούτε ο άντρας μου, ούτε τα παιδιά μου γέλασαν – ολόκληρο το πλατό με κοίταζε με αποστροφή, και ο Τζων μου είπε να διαβάσω το κείμενό μου. Πράγμα που έκανα. Δεν ήταν λοιπόν μια αυτοσχέδια σκηνή, αλλά λειτουργεί πολύ καλά. Η σκηνή στο γαλλικό σταθμό – αυτή είναι αυτοσχέδια! Δε μιλάω ούτε λέξη γαλλικά. Ο αθροφόρος ήταν ένα φωτογράφο απ' το πλατό. Ο Τζων του είπε: «Βλέπεις αυτή την υστερική Αμερικανή με τις χιλιάδες βαλίτσες; Όσο ευγενικός και να 'σαι, θα σου 'ρθει να την πνίξεις!» Έτσι φτιάχτηκε η σκηνή: ήταν το είδος των αυτοσχεδιασμών που επέτρεπε.



Από την ταινία *Whose Life is it Anyway?*

ΣΥΝΕΝΤΕΥΞΗ ΜΕ ΤΟΝ ΑΛ ΡΟΥΜΠΙΑΝ

Πώς συναντήσατε τον Τζων Κασσαβέτη;

Όταν ήμουν νέος, έπαιξα για ένα διάστημα επαγγελματικό μπέζμπολ, και ο Τζων, που ήταν φανατικός των σπορ, ήρθε και με ρώτησε: «Θα ήθελες να δουλέψεις για μένα;» Έτσι βρέθηκα βοηθός οπερατέρ στις Σκιές. Δεν είχα κάνει ποτέ σινεμά, έμαθα στην πράξη.

Μιλήστε μου για τα γυρίσματα των *Shadows* (Σκιών).

Εγώ ξεκίνησα από το δεύτερο μέρος των γυρισμάτων, μια πρώτη εκδοχή της ταινίας είχε ήδη γυριστεί και ο Τζων με κάλεσε σε μια από τις ιδιωτικές προβολές που οργάνωσε στο Cinéma de Paris. Ρωτούσε τους θεατές τι σκέφτονταν για την ταινία και συμπέρανε πως υπήρχαν κενά στην αφήγηση και πως έπρεπε να γυρίσει συμπληρωματικές σκηνές. Από εκείνο το σημείο πήρα κι εγώ μέρος στα γυρίσματα. Σε μερικούς «πουρίστες» όπως στον Τζόνας Μέκας, δεν άρεσε η πρόσθεση του συμπληρωματικού υλικού.

Πόσο καιρό κράτησε η δεύτερη περίοδος των γυρισμάτων;

Περίπου τρεις βδομάδες. Συχνά μας κυνηγούσε η αστυνομία. Ήμαστε αρχάριοι, αγνούσαμε τα διαβήματα που έπρεπε να γίνουν για να μπορέσουμε να γυρίσουμε στους δρόμους της Νέας Υόρκης. Δεν είχαμε άδεια. Ζητούσαμε από ανθρώπους που μένανε σε ισόγεια να μας επιτρέψουν να συνδέσουμε τα ηλεκτρικά καλώδιά μας στις πρίζες τους για ν' ανάψουμε έναν ή δύο προβολείς. Οι άνθρωποι ήταν όλοι πολύ ευγενικοί, αλλά μερικές φορές η αστυνομία ήθελε να βάλει τάξη, γιατί είχαμε καλώδια στη μέση του δρόμου, ή γιατί εμποδίζαμε τους πεζούς στις διαβάσεις, όπως έλεγαν. Προσπαθούσαμε λοιπόν να γυρίσουμε πλάνα στα κρυφά και ήμαστε συνέχεια υπό διωγμό. Υπήρχε, για παράδειγμα, μια σκηνή σ' ένα ταξί και η αστυνομία ήταν συνέχεια στο κατόπι μας, δεν μπορούσαμε να κάνουμε τίποτα. Είπα λοιπόν στον Τζων: «Κοίτα, υπάρχει ένα γκαράζ όπου δουλεύω μισή βάρδια. Καθώς έχουμε νυχτερινή σκηνή, μπορούμε να πάμε εκεί, να σβήσουμε όλα τα φώτα, να βάλουμε το ταξί στη μέση, να συνδέσουμε ένα-δύο προβολείς γύρω, να ρίξουμε φως στο παρμπρίζ και θα 'ναι σαν να 'μαστε στο δρόμο». «Τέλειο!» Μου απάντησε. Κι έτσι γυρίσαμε αυτή τη σκηνή.

Και η δουλειά του με τους ηθοποιούς των Σκιών;

Η σχέση του με τους ηθοποιούς ήταν καθοριστική, όπως άλλωστε και σ' όλες

τις ταινίες του. Ήταν μια σχέση προσωπική που είχε με τον καθένα τους. Κατάφερνε να τους μεταδίδει το αίσθημα ότι ήταν έτοιμοι να προχωρήσει πέρα από τα όριά τους. Είναι πολύ δύσκολο για έναν ηθοποιό να γίνει εύλωτος, να μη φοβάται να μπει σε μια τέτοια κατάσταση, κυρίως αν δεν έχει απόλυτη εμπιστοσύνη στο σκηνοθέτη. Νομίζει πως τον επιβλέπουν συνέχεια, φοβάται για το τι θα συμβεί, και ξέρει καλά πως η πλέον δυσάρεστη στιγμή θα εντυπωθεί πάνω στο φιλμ γιατί ακριβώς αυτή θ' αρέσει στο σκηνοθέτη τον οποίο δεν εμπιστεύεται καθόλου. Ο Τζων δεν ήταν έτσι. Θα δυσκολευτείτε πολύ να βρείτε σημεία στις ταινίες του, όπου θα μπορούσατε να πείτε: «Εδώ, είναι κακοπαιγμένο.» Οι περισσότεροι ερασιτέχνες στις Σκιές παίζουν καταπληκτικά. Το ίδιο ισχύει και για τους κορυφαίους επαγγελματίες. Του είχαν όλοι απόλυτη εμπιστοσύνη. Και ήξερε πότε μπορούσε να τους κολακέψει. Μπορούσε να είναι πολύ ευγενικός, αλλά μπορούσε επίσης να συμπεριφέρεται σαν τύραννος. Ήξερε τι έκανε, είχε την ικανότητα να «διαβάξει» τους ηθοποιούς σ' ένα πολύ προσωπικό επίπεδο. Μ' αρέσει πολύ να βλέπω αυτές τις ταινίες, αλλά δεν μπορώ να τις συγκρίνω με την εμπειρία των γυρισμάτων, που ήταν το κάτι άλλο!

Ποια ήταν η υποδοχή της δεύτερης εκδοχής των Σκιών;

Στις Ηνωμένες Πολιτείες, στην αρχή, πήγε πολύ άσχημα.

Έχασε χρήματα;

Όχι, κέρδισε. Όμως μόνο γιατί ενδιαφέρθηκαν οι Άγγλοι. Ο Τζων πήγε την ταινία στην Αγγλία όπου την αγόρασε η εταιρεία British Lyon. Προβλήθηκε στο Academy Theater με φοβερή επιτυχία: δεν είχαν δει ποτέ κάτι παρόμοιο! Το σινέμα-νέριτέ δεν είχε ανακαλυφθεί ακόμα και πιστεύω, εξάλλου, πως χάρη στις Σκιές γεννήθηκε αυτό το κίνημα, γιατί η επιτυχία του απέδειξε πως υπήρ-

Ο Αλ Ρούμπαν κινηματογραφεί την *Ερωτική θύελλα* δίπλα στον Τζων Κασσαβέτι



χε ένα κοινό που ζητούσε αυτό το είδος... Έπειτα, ο ευρωπαϊκός ενθουσιασμός βρήκε αντίκτυπο και στις Η.Π.Α

Ποια ήταν η δουλειά σας στα Πρόσωπα;

Ήμουν συμπαραγωγός, διευθυντής φωτογραφίας και μοντέρ. Ο Τζων είχε επενδύσει δικά του χρήματα. Είχε μεγάλη επιτυχία και ως ηθοποιός. Επίσης, κάναμε μια συμφωνία με το υπόλοιπο συνεργείο που μπήκε κι αυτό συνεταιρικά στην παραγωγή.

Ως συμπαραγωγός, σε τι συνίστατο η δουλειά σας;

Έπρεπε ν' αγοράσω τον εξοπλισμό, να τον μεταφέρω στην Καλιφόρνια και να μάθω στους ανθρώπους που δεν είχαν δουλέψει ποτέ σε ταινία να κάνουν σινεμά.

Πώς τους στρατολόγησε ο Τζων;

Ήταν άνθρωποι που γνώριζε λίγο ως πολύ, που τους είχε κάνει ένα τηλεφώνημα. Η μόνη προϋπόθεση για να δουλέψεις μαζί του, ήταν η ύπαρξη μιας αμοιβαίας συμπάθειας και συγγενικών αισθημάτων.

Άρα, οι μόνοι που γνωρίζατε πώς να κάνετε μια ταινία ήσαστε ο Τζων κι εσείς;

Ναι, αλλά, πιστέψτε με, ούτε εμείς γνωρίζαμε πολλά. Το μόνο πράγμα για το οποίο ήμαστε σίγουροι ήταν η επιθυμία μας ν' αφιερωθούμε ψυχή τε και σώματι σ' ένα σχέδιο. Και, παρότι δεν το συζητήσαμε ποτέ, πιστεύω ακράδαντα πως αυτό ήταν το κίνητρο όλης της ομάδας.

Πόσους τεχνικούς είχατε στην ταινία;

Ήμαστε μια μικρή ομάδα, δώδεκα τεχνικοί. Περισσότεροι όμως από τις Σκιές, όπου ήμαστε οχτώ.

Πόσο καιρό διήρκεσε το γύρισμα;

Έξι μήνες, το 1964. Κάναμε τρεις βδομάδες πρόβες, κι έπειτα γυρίσαμε περίπου 150 ώρες φιλμ. Τις περισσότερες φορές, ο Τζων δε διέκοπτε τη λήψη παρά μόνο όταν δεν υπήρχε πια φιλμ στην κάμερα. Ήθελε ν' ανακαλύψει κάτι, τη συγκεκριμένη στιγμή του γυρίσματος.

Είχαμε ένα είδος ευλογημένης αθωότητας που μας έκανε να τολμάμε τα πάντα. Χρησιμοποιήσαμε διαφορετικές ποιότητες αρνητικού και interpositive. Για τη σκηνή στο δωμάτιο, δεν ήθελα εικόνα με κόκκο, για να δείξω την ομορφιά της Τζίνια (Ρόουλαντς). Για το νάιτ-κλαμπ, διάλεξα φιλμ που σβήνει όλες τις αποχρώσεις του γκρι, για να έχω κοντράστ. Καθώς γυρίζαμε σε 16 χιλ., χρειάστηκε να το μεγεθύνουμε σε 35 χιλ., να επεξεργαστούμε χωριστά κάθε σκηνή, να μετατρέψουμε το αρνητικό σε interpositive!..

Γιατί όμως το γυρίσμα κράτησε τόσο πολύ;

Γυρίζαμε αδιάκοπα αλλά, αν, για κάποιο λόγο, ο Τζων δεν ήταν ευχαριστημένος με τον τρόπο που εξελίσσονταν τα πράγματα, σταματούσε το γύρισμα και ξανάρχιζε τις πρόβες. Το απίστευτο είναι πως κανείς δεν του θύμωνε.

Άρα τα γυρίσματα ήταν μια πλήρης απασχόληση, για έξι μήνες, χωρίς αποδοχές... Τι έκαναν όλοι αυτοί οι άνθρωποι για να επιβιώσουν;

Ήταν σκληρό... Ο καθένας έπρεπε να τα βγάλει πέρα όπως μπορούσε. Προσφέραμε φαγητό στη διάρκεια των γυρισμάτων. Ετοιμάσαμε σάντουιτς ή τα περιφάρμα σταγγέτι μας, που τα καθιερώσαμε και για τα συνεργεία των κατοπιτών ταινιών...

Όπως η Μέιμπελ στο Μια Γυναίκα Εξομολογείται...

Ακριβώς...

Ως διευθυντής φωτογραφίας, είχατε διαφορετικές απόψεις από τον Κασαβέτη;

Μερικές φορές, αλλά όχι συχνά. Γενικά, με άφηνε ήσυχο.

Του άρεσε να επαληθεύει τη σύνθεση του πλάνου στην κάμερα;

Βέβαια. Και στην αρχή των γυρισμάτων, τσακωθήκαμε. Του είχε μπει στο μυαλό η ιδέα να βάλει πίσω από την κάμερα διαφορετικά πρόσωπα, το ένα μετά το άλλο. Εγώ ρύθμιζα τους φωτισμούς, αλλά για τα υπόλοιπα... Άντεξα δύο μέρες, μετά του είπα: «Τζων, δεν μπορώ να συνεχίσω άλλο έτσι. Είναι τρέλα. Αν θέλεις, δεν ασχολούμαι πια με τις λήψεις, διαλέγεις κάποιον άλλο, κι εγώ θα ρυθμίζω τα φώτα. Αλλά, αν υπάρχει παραπάνω από ένα άτομο πίσω από την κάμερα, εγώ φεύγω.» Με άκουσε, και βρέθηκα μόνος διευθυντής φωτογραφίας.

Σας εξήγησε πώς του είχε έρθει αυτή η ιδέα;

Όχι. Του έμπαιναν πού και πού τέτοιες παράλογες ιδέες. Ήθελε να δοκιμάσει τα πάντα, κι αυτό είναι μια θαυμάσια άποψη, μόνο που δε λειτουργεί κάθε φορά. Κι αν δε λειτουργούσε, ο Τζων δεν το σκεπτόταν πάνω από μισή ώρα, προσαρμοζόταν αμέσως. Αλλά σεβόταν επίσης τους ανθρώπους που ήταν ικανοί να του σηκώσουν κεφάλι και να υπερασπίσουν τις θέσεις τους. Γι' αυτό οι δυο μας τα πηγαίναμε τόσο καλά.

Γιατί το μοντάζ κράτησε τέσσερα χρόνια;

Μετά τα γυρίσματα, ήμουν τόσο άφραγκος που αναγκάστηκα να επιστρέψω στη Νέα Υόρκη. Δανείστηκα χρήματα, αλλά με την προϋπόθεση να πάω να δουλέψω (γι' αυτήν την εταιρία) για ένα χρόνο. Όμως, πριν φύγω από την Καλι-

φρόνια, αναγκάστηκα να λύσω ένα τεχνικό πρόβλημα εξαιρετικά δυσάρεστο. Καθώς δεν ήμαστε πολύ πλούσιοι, είχαμε αγοράσει μεταχειρισμένα μηχανήματα. Από την άλλη μεριά, δεν είχαμε τα χρήματα να κάνουμε τα τράνσφερ του ήχου όσο διαρκούσε το γύρισμα. Και, όταν όλα είχαν τελειώσει, διαπιστώσαμε πως το μαγνητόφωνο δούλευε άσχημα και πως όλα είχαν γραφτεί σε λάθος ταχύτητα! Πήγαμε σ' όλα τα εργαστήρια ήχου που θα μπορούσες να φανταστείς, και όλοι μάς είπαν το ίδιο πράγμα: καλύτερα να πετάξετε το υλικό στα σκουπίδια και να κάνετε μια άλλη ταινία. Τότε, δεν υπήρχαν όλ' αυτά τα μέσα διόρθωσης του ήχου, και όσα υπήρχαν κόστιζαν πολύ ακριβά για μας. Βαλθήκαμε λοιπόν να κόβουμε την ηχητική μπάντα σε μικρά κομμάτια, για να συγχρονίσουμε κάθε λέξη, κάθε συλλαβή με την εικόνα. Μας πήρε πολύ χρόνο. Έπειτα ελέστρεψα στη Νέα Υόρκη και ο Τζων αποφάσισε ν' αναλάβει το μοντάζ, συνεχίζοντας συγχρόνως να δουλεύει σαν ηθοποιός. Μετά από ένα χρόνο, με ξανακάλεσε πίσω στην Καλιφόρνια για να ρίξω μια ματιά στο αποτέλεσμα. Όταν μου έδειξε την κόπια, έκανα μια γκριμάτσα γιατί τηβρήκα πολύ κακή. Τι είχε γίνει; Καθώς ήταν εξαιρετικά απασχολημένος, είχε προσλάβει τέσσερις μοντέρ – από τους οποίους κανένας δεν είχε επαγγελματική πείρα. Στην πραγματικότητα, έκαναν ο καθένας μια διαφορετική ταινία, και ο Τζων δεν είχε χρόνο να τους επιβλέπει. Του είπα: «Θα τα βάλουμε με τη σειρά όπως τα γυρίσαμε.» Προς μεγάλη μου τιμή, μου έδωσε δίκιο, αλλά απαιτήσε αμέσως να κάνω εγώ το μοντάζ. Εκείνο τον καιρό, γύριζε το *Μωρό της Ρόζμαρι*. Το πρωί, πριν φύγει για το στούντιο, συναντιόμαστε για να συζητήσουμε τη δουλειά της ημέρας. Όμως ήμαστε και οι δύο πολύ άπειροι. Όταν μοντάριζα σύμφωνα με τις οδηγίες του και το αποτέλεσμα δε μου άρεσε, πολύ απλά, το άλλαζα. Το βράδυ που περνούσε από την αίθουσα του μοντάζ και του έδειχνα τι είχα κάνει, του ανέβαινε το αίμα στο κεφάλι. Του έλεγα: «Μα Τζων, δεν ήταν καλό.» Ηρεμούσε και, στο τέλος, υπήρχαν φορές που οι επιλογές μου του άρεσαν ή αναγκαζόμουν εγώ να υποχωρήσω στην αρχική του απόφαση.

Θα μπορούσατε να μου πείτε κάποιο ανέκδοτο που χαρακτηρίζει την κοινή σας συνεργασία στα Πρόσωπα;

Η φίλια μας βάθυνε πραγματικά στη διάρκεια του μοντάζ. Είχα περάσει οχτώ μήνες μακριά από την οικογένεια μου, το μοντάζ μου έρωγε απίστευτο χρόνο, και δουλεύαμε σ' ένα χώρο στο γκαράζ του σπιτιού του, με κομμάτια φιλμ που σέρονταν παντού και ξεχειλίζουν από τα κουτιά τους κάτω στο πάτωμα. Ένα βράδυ λοιπόν η πεθερά του –η μητέρα της Τζίνα Ρόουαντς– ήρθε για δείπνο, κουβαλώντας μαζί της ένα γέρικο κανίς που δε συμπαθούσα καθόλου. Το είχαν αφήσει ελεύθερο και, μετά το φαγητό, όταν ξαναγυρίσαμε στην αίθουσα του μοντάζ μας περίμενε μια φρικτή μυρωδιά. Ο σκύλος είχε κάνει ζημιές και το χειρότερο, είχε διάρροια και λέρωσε όλο το φιλμ που ήταν στο πάτωμα. Δεν άντεξα και είπα στον Τζων: «Αυτό ήταν, το ποτήρι ξεχειλισε, γυρίζω στο σπίτι μου, στην οικογένειά μου.» Μου απάντησε: «Αλ, δεν μπορείς να φύγεις έτσι, στάσου, θα τα καθαρίσω όλα εγώ.» Πήγε στο μπάνιο κι ενώ καθάριζε το φιλμ τον ακούω να σκάει στα γέλια! Έξαλλος πια από θυμό (γιατί εκτός των άλλων σιχαινόμουν αυτό το σκυλί), τον ρωτώ: «Μα τι στο καλό σ' έπιασε;» και μου δείχνει το φιλμ: τα κακά του σκύλου είχαν διαλύσει την επίστρωση του φιλμ και είχε μείνει μόνο μια διάφανη κορδέλα! «Είδες, ακόμα

και οι σκύλοι είναι κριτικοί», μου λέει. Το βρήκα τόσο αστείο, σχεδόν απολαυστικά γελοίο, που τον λάτρευα γι' αυτό. Και είπα στον εαυτό μου: «Για δεξ, ένας τύπος που δε φοβάται να λερώσει τα χέρια του.» Ένωσα χαζός που θύμισα, και, από τότε, οι σχέσεις μας ζινόντουσαν όλο και καλύτερες.

Μιλήστε μου για την επόμενη ταινία, τους Συζύγους. Πώς βρέθηκε ο Σαμ Σόου παραγωγός;

Ο Σαμ ήταν παλιός φίλος του Τζων. Νομίζω μάλιστα πως τον είχε βοηθήσει να ξεκινήσει την καριέρα του ηθοποιού. Ήταν φωτογράφος για περιοδικά σαν το *Life*, και είχε αποθανάτισει διάφορα σύμβολα της ποπ κουλτούρας: το σκισμένο μπλουζάκι του Μπράντο, το φόρεμα της Μαίρυλιν που το σηκώνει ο αέρας... Ο Σαμ είναι ένας άνθρωπος με ιδιαίτερες καλλιτεχνικές τάσεις και, φυσικά, ο Τζων σκέφτηκε πως θα είχε γούστο να μας βάλει να δουλέψουμε μαζί. Αλλά ο Σαμ κι εγώ συνεννοούμαστε. Εγώ κάνω τις ταινίες και ο Σαμ είναι αυτός που θα πάει να σφίξει τα χέρια των ηθοποιών, που θα τρέξει στις συνευξείς. Ο καθένας έχει το δικό του τομέα και δεν μπαίνει στα πόδια του άλλου.

Είχατε περισσότερα χρήματα για τους Συζύγους απ' ό,τι στις προηγούμενες ταινίες, πώς έγινε;

Μας χρηματοδότησαν οι Ιταλοί, η οικογένεια Τσιρόνια για την ακρίβεια, ο Μπίνο Τσιρόνια (μακαρίτης πια) που του άρεσαν οι ταινίες μας και ήθελε να κάνει μια ή δυο παραγωγές. Ήμουν στο Γουίσκόνσιν, όπου γυρίζα μια τηλεοπτική σειρά για τον Vince Lombardi και τους Green Bay Packers, όταν ο Τζων μου τηλεφώνησε και μου ζήτησε να τον συναντήσω στην Ιταλία.

Ήταν ταινία της Κολούμπια;

Η Κολούμπια αγόρασε τα δικαιώματα διανομής. Οι Ιταλοί βγήκαν κερδισμένοι από οικονομική άποψη, όπως άλλωστε κι εμείς.

Σε σχέση με τα Πρόσωπα, τι προϋπολογισμό είχατε;

Δεκαπέντε φορές μεγαλύτερο από τα *Πρόσωπα*

Ήταν η πρώτη φορά που γυρίζατε μαζί σε 35 χιλ. και σε έγχρωμο, έτσι δεν είναι;

Ναι, ήταν μια παραγωγή πέρα για πέρα επαγγελματική. Είχαμε προσλάβει έναν εξαιρετικό Ιταλό φωτογράφο, τον Άλντο Τόντι, αλλά δυστυχώς αρρώστησε και αναγκάστηκε να εγκαταλείψει τη Νέα Υόρκη. Εξαιτίας των συνδικαλιστικών ρυθμίσεων, είχαμε έναν αναπληρωματικό φωτογράφο, ένα νεαρό τύπο που δεν είχε κάνει ποτέ διεύθυνση φωτογραφίας. Τον έλεγαν Βίκτορ Κέμπερ. Του δώσαμε την πρώτη του ευκαιρία, και σήμερα είναι ένας από τους πιο περιζήτητους στο επάγγελμα!



Τζίνα Ρούλαντς στο *Νύχτα πρεμιέρας*

Πώς έγινε η διανομή;

Μόλις είχαμε τελειώσει τα *Πρόσωπα* και συζητούσαμε στην κουζίνα του Κασσαβέτη τι θα 'πρεπε να κάνουμε μετά, για να συνεχίσουμε στα χνάρια των *Προσώπων*. Καί, καθώς δεν είχαμε ιστορία, συμφωνήσαμε πως το καλύτερο θα ήταν να σκεφτούμε με ποιους θα θέλαμε να δουλέψουμε. Δε γνωρίζαμε προσωπικά ούτε τον Μπεν ούτε τον Πήτερ, αλλά, αφού είδαμε αρκετούς ηθοποιούς, διαπιστώσαμε πως αυτοί μας ενδιέφεραν περισσότερο.

Ήσαστε παρών στην περίοδο της δουλειάς στη Ρώμη;

Ναι, πήγα για να υπογράψω το συμβόλαιο με τον Τσιρόνια. Με είχαν εγκαταστήσει σε μια ωραία βίλα στα περίχωρα της Ρώμης... Ο Τζων χειρίζεται πολύ έξυπνα αυτές τις καταστάσεις, γιατί ξέρει ν' ανάβει τη φαντασία των ανθρώπων, και πραγματικά ήταν η πιο συναρπαστική περίοδος δουλειάς πάνω στην ταινία, εκείνη η στιγμή όπου οι ιδέες χωνεύονται, όπου οι ηθοποιοί μπαίνουν στο ρόλο τους... Γιατί, τις περισσότερες φορές, αυτό που ζητάνε από τους ηθοποιούς είναι να έρθουν να ξαναπαίξουν για χιλιοστή φορά, το ρόλο που τους έκανε διάσημους. Ενώ, όταν τους προτείνεις ένα ρόλο που θέλει πραγματική δουλειά, που είναι πρόκληση, τρελαίνονται από χαρά. Ήταν υπέροχο να βλέπεις αυτούς τους τρεις να δουλεύουν μαζί. Είχαν πολλά κοινά σημεία, αλλά ταυτόχρονα στην αρχή, ο καθένας τους ήταν λίγο καχύποπτος για τα κίνητρα των άλλων, κι αυτό είναι ένα τυπικό νεοϋορκέζικο χαρακτηριστικό, οι άνθρωποι εκεί δε σου δείχνουν με μιας εμπιστοσύνη, θέλουν να σε δοκιμάσουν πρώτα.

Εσείς μοντάρατε τους Συζύγους;

Ναι. Πριν ακόμα αρχίσουμε τα γυρίσματα, ο Τζων μου είπε: «Δε θα ξαναπατήσω ποτέ πια το πόδι μου σε αίθουσα μοντάζ!» Δεν ήθελε ν' ασχοληθεί, πόσο μάλλον αφού και στα *Πρόσωπα* δεν είχε δουλέψει σχεδόν καθόλου και η

ταινία είχε επιτυχία. Για τους *Συζύγους* μου ζήτησε να συνεργαστώ με τον μοντέρ Πήτερ Τάνεο. Και, όπως το είπα χιλιάδες φορές, το μόνο μου λάθος ήταν να μοντάρω την ταινία όπως την είχε γυρίσει, επειδή στη μορφή αυτή δεν είχε καμιά σχέση με την ιστορία που ήθελε ν' αφηγηθεί. Δεν ήρθε ούτε μια φορά στη μουβιόλα, κι όταν το φιλμ ετοιμάστηκε, οργανώσαμε προβολές σε δύο μεγάλες αίθουσες της Γιουνιβέρσαλ. Είχαμε καλέσει περίπου χίλια άτομα και δεν είχαμε παρά μία μόνο κόπια. Κάναμε τελικά δύο προβολές με μισή ώρα διαφορά μεταξύ τους, κι όταν τέλειωνε μια μπομπίνα στη μια αίθουσα, τη μεταφέραμε στην άλλη, κλπ. Εν πάσει περιπτώσει, ο κόσμος ενθουσιάστηκε από την ταινία. Λέγανε πως ο Μπεν Γκαζάρα άξιζε Όσκαρ. Επρόκειτο για μια ανάλαφρη ιστορία με τον Μπένι πρωταγωνιστή και τους άλλους δύο τύπους σε δεύτερους ρόλους. Αλλά στο μόνο που δεν άρεσε ήταν στον Τζων, ο οποίος πήγε και κλείστηκε σε μια αίθουσα μοντάζ για έναν ολόκληρο χρόνο.

Σε τι διέφερε η αρχική εκδοχή;

Ήταν η ιστορία του Μπεν – και τα δύο άλλα πρόσωπα εμφανίζονταν χωρίς να έχουν μια ξεχωριστή αφηγηματική γραμμή. Η ταινία είχε περισσότερα κωμικά στοιχεία και ακολουθούσε πιστά τη δομή του σεναρίου, όπως το είχε γράψει ο Τζων. Αλλά ο Τζων έβλεπε πιο μακριά, και, ροκανίζοντας την ιστορία, κάνοντας κάθε είδους τρυνκ προσθέτοντας εδώ, κόβοντας εκεί, έβγαλε τρεις ιστορίες, μια για τον καθένα, και στο τέλος η ταινία έγινε πολύ πιο σκοτεινή. Ήταν εκπληκτικό.

Πήρατε μέρος στη διαδικασία;

Όχι, είχα φύγει. Ο Τζων έκανε όλες τις αλλαγές αφού η Κολούμπια είχε αγοράσει την ταινία, αλλά η πρώτη εκδοχή, η ανάλαφρη κωμωδία, ήταν αυτή που τους είχε αρέσει. Έτσι όταν τους πήγαμε το τελικό προϊόν, δυσαρεστήθηκαν και απαίτησαν από τον Τζων να κάνει αλλαγές. Του πρότεινα να μου εμπιστευθεί την κόπια εργασίας. «Ξέρω ακριβώς τι πρέπει να γίνει», του είπα. «Δε θα χρειαστούν περισσότερα από δύο ή τρία κοψίματα, και η διαφορά θα είναι τεράστια. Αν δε σου αρέσει, θα ξαναγυρίσουμε στη δική σου εκδοχή.» Ήταν η πρώτη φορά που δεν καταφέραμε να συνεννοηθούμε. Αρνήθηκε. Του είπα λοιπόν «Sayonara» (μ' άλλα λόγια: «Άντε πνίξου»), γύρισα σπίτι μου και δεν ξανάκουσα λέξη γι' αυτόν για πολύ καιρό.

Ωστόσο γίνετε παραγωγός στο Μίνι και Μόσκοβιτς.

Ναι γιατί... ο Τζων έχει μια διαβολεμένη ικανότητα να σε πείθει. Είναι ο πιο πανούργος έμπορος χαλιών όλων των εποχών. Γνώριζε τα αδύνατα σημεία μου. Μια μέρα, ένας τύπος της Γιουνιβέρσαλ, ο Νεντ Τάνεο, μου τηλεφώνησε για να μου πει: «Ο Τζων ετοιμάζει μια ταινία για μας και θέλαμε να δεχτείτε να δουλέψετε μαζί, θα ήμαστε πιο ήσυχoi.» Είμαι σίγουρος πως πίσω απ' αυτό το τηλεφώνημα κρυβόταν ο Τζων. Όπως και να 'χει, μου λέγανε ακριβώς τα πράγματα που ήθελα ν' ακούσω, κολάκευαν την αλαζονεία μου και, για να μην τα πολυλογώ, δέχτηκα.

Αλλά δεν δουλέψατε σ' αυτή την ταινία εξίσου με τις άλλες;

Όχι, ήμουν μόνο ένας από τους παραγωγούς. Η ταινία γυρίστηκε με τους όρους των συνδικάτων, και το μόνο πρόβλημα που προέκυψε, ήταν η αντικατάσταση του κάμεραμαν. Χρησιμοποιήσαμε τρεις συνολικά...

Δε δουλέψατε στο Μια γυναίκα εξομολογείται;

Έκανα μια ταινία με τον Μπεν Γκαζάρα τότε. Αλλά δούλεψα στην τελική επεξεργασία του *Μια γυναίκα*... Ο Τζων είχε κάνει ένα πρώτο μιξάζ σ' ένα εργαστήριο του American Film Institute. Του άρεσε να ηχογραφεί όλους αυτούς τους ήχους του περιγύρου, αλλά είναι εξαιρετικά δύσκολο να τους μιξάρεις γιατί έχουν την τάση να καλύπτουν τους διαλόγους... Ξανάκανα λοιπόν το μιξάζ, έπειτα ανέλαβα το μοντάζ και τη διανομή της ταινίας.

Τι υποδοχή είχε;

Έγινε μια από τις μεγαλύτερες εμπορικές επιτυχίες της χρονιάς στις Ηνωμένες Πολιτείες. Έπειτα, αρχίσαμε να δουλεύουμε το *Δολοφονία ενός κινέζου μπουκμίκιερ*. Δεν ήθελα πια ν' ασχοληθώ με τη διανομή, γιατί είναι ένα επάγγελμα στο οποίο δεν κάνεις τίποτε άλλο απ' το να μιλάς για χρήματα από το πρωί ως το βράδυ. Με το *Δολοφονία ενός κινέζου μπουκμίκιερ*, ήμαστε απόλυτα βέβαιοι πως είχαμε κάνει την τύχη μας – πως όλος ο κόσμος θα λάτρευε την ταινία μας. Όμως, δε συνέβη ακριβώς έτσι...

Υπάρχουν δύο εκδοχές της ταινίας –η μία 135 λεπτά, η άλλη μόνο 108. Γιατί;

Απλώς ο Τζων ξαναμοντάρθηκε την ταινία γιατί νόμιζε πως έτσι θα είχε μεγαλύτερη επιτυχία.

Ποια εκδοχή προτιμάτε εσείς;

Βρίσκω πως, στις ταινίες του Τζων, οι πιο μεγάλες εκδοχές είναι οι καλύτερες. Αυτό που έχει σημασία είναι η πορεία του συναισθήματος κι όχι τη αφήγηση. Και ο μόνος τρόπος για να γνωρίσεις τα πρόσωπα, είναι να περάσεις περισσότερο χρόνο μαζί τους, ν' ανακαλύψεις τις ευαισθησίες τους, τα τρωτά τους σημεία... Όταν συντομεύεις την ταινία, μπορεί να σφίγγει η αφήγηση, αλλά χάνεις λίγο από την ανθρώπινη ποιότητα των προσώπων.

Χάσατε χρήματα μ' αυτή την ταινία;

Ναι, αλλά αποξημωθήκαμε μερικά χρόνια αργότερα όταν έγινε μεγάλη επιτυχία στην Ευρώπη.

Αυτή η αποτυχία στην Αμερική δυσκόλεψε περισσότερο την χρηματοδότηση της Νύχτας προεμιέρας; Ο Τζων έγινε ύποπτος στα μάτια της «βιομηχανίας»;

Ήταν πάντοτε ύποπτος. Όπως και να 'χει, η *Νύχτα προεμιέρας*, χρηματοδοτήθηκε κατά ένα μεγάλο μέρος από τον Τζων. Η «βιομηχανία» είχε μια τελείως διαφορετική σχέση μαζί του. Δεν ήθελαν να τον χρηματοδοτήσουν, αλλά δεν τολμούσαν και να μην το κάνουν, γιατί σκέφτονταν πάντα πως μπορεί η επόμενη ταινία του να γίνει μεγάλη επιτυχία, και φυσικά ήθελαν να έχουν πάτημα σ' αυτήν.

Είχατε πολλές ευθύνες στο Νύχτα προεμιέρας; κάνατε τον παραγωγό, το διευθυντή φωτογραφίας...

... και το διευθυντή παραγωγής. Στην αρχή, δεν ήταν έτσι. Ο Τζων μ' έπεισε ν' αναλάβω επιπλέον τη φωτογραφία.

Είχαν περάσει χρόνια από τότε που δουλέψατε μαζί του σ' αυτή τη θέση.

Ήταν μια πρόκληση. Με στρίμωξε την κατάλληλη στιγμή.

Εκείνη τη στιγμή της καριέρας του, ποιος ήταν ο τρόπος συνεργασίας ανάμεσα στον Τζων και στο διευθυντή φωτογραφίας; Χρησιμοποιούσε στόρμπορντ;

Όχι. Συζητούσαμε τη σκηγή πριν τη γυρίσουμε. Είχα ένα σίγουρο πλεονέκτημα, τον γνώριζα πολύ καλά. Καταλαβαινόμασταν. Ήξερε πως δεν ήμουν κακόβουλος και πως αν δε συμφωνούσα σε κάτι, θα του το έλεγα. Του απαγόρευα ν' αγγίζει τα φώτα ή να μου εξηγήει με λεπτομέρειες τι ήθελε, γιατί άρχιζε να φλυαρεί ασταμάτητα, χανόμασταν τελείως, γιατί σκεφτόταν πιο γρήγορα απ' ό,τι μιλούσε. Του έλεγα λοιπόν: «Βούλωσέ το, εξήγησέ μου με δυο λόγια τι εντύπωση θέλεις να δώσεις, τι ατμόσφαιρα θέλεις να δημιουργήσεις, κι εγώ θ' ασχοληθώ με τους φωτισμούς. Αν δε σου αρέσει το αποτέλεσμα, θα το αλλάξουμε.»

Μιλήστε μου για τα γυρίσματα της Νύχτας προεμιέρας.

Ήθελα η εικόνα να είναι ιδιαίτερα όμορφη, γιατί η Τζίνα μ' εντυπωσιάζει αφάνταστα, και, αυτή τη φορά, πολύ περισσότερο από τις άλλες ταινίες, μου δόθηκε η ευκαιρία να την παρακολουθήσω καλύτερα. Ήταν ένα δύσκολο γύρισμα, γιατί ο Τζων ζητούσε απίστευτα πράγματα. Μ' έβαλε ν' αρχίσω το πρώτο πλάνο με την Τζίνα στο καμαρίνι της, να συνεχίσω μ' ένα πανοραμικό μέχρι τους προβολείς –έπειτα στις τουαλέτες– μετά στα παρασκήνια –μετά στο κοινό– και στο τέλος, ν' ανασηκώσω τον τοίχο για να δούμε το φως της ημέρας! Όλ' αυτά σ' ένα και μοναδικό πλάνο! Όφειλα λοιπόν να έχω φωτισμό που περνάει από διαφορετικούς βαθμούς έντασης και θερμοκρασίας. Το ίδιο το πλάνο δε χρειάστηκε πολύ χρόνο για να γυριστεί, αλλά η προετοιμασία του μου πήρε πολλές ώρες.

Και με τα υπόλοιπα πλάνα πως έγινε;

Αν το πλάνο είχε μια περίπλοκη κίνηση, τότε το συνέθετε ο Τζων λεπτομερώς. Αλλά ήθελε ακόμη να πιάνουμε στον αέρα ό,τι έκαναν οι ηθοποιοί, και δεν

τους επέβαλε ποτέ όρια: έπρεπε λοιπόν να τους «ακολουθούμε», και να προσαρμόζουμε τη λήψη στις προβλεπόμενες ή απρόβλεπτες κινήσεις τους. Ωστόσο, από ταινία σε ταινία, άρχισε να κάνει κάποιες παραχωρήσεις, να ζητάει απ' τους ηθοποιούς να σέβονται ορισμένα σημάδια όταν γυρίζαμε σε γκρο πλάνο. Επειδή του άρεσε να γυρίζει πολύ σφιχτά πλάνα, αναγκάστηκα να του πω: «Άκουσε, Τζων, όταν τραβάμε από τόσο κοντά, έχουμε ένα ελάχιστο περιθώριο ελιγμών, πρέπει να πεις στους ηθοποιούς πως δεν μπορούν να φεύγουν προς όλες τις κατευθύνσεις, γιατί δεν μπορούμε να τους ακολουθήσουμε. Αν γυρίζουμε σε γενικά έχουμε τη δυνατότητα να τα καταφέρουμε, αλλά για τα υπόλοιπα, πρέπει να διευκολύνεις τη δουλειά μας». Από τότε ηρέμησε λιγάκι.

Ετοιμάζε τα πλάνα του εκ των προτέρων σε χαρτί;

Όχι, τα συνέθετε πάνω στο γύρισμα. Προσπαθούσε να μας δώσει ένα πλάνο εργασίας από την προηγούμενη βραδιά, αλλά το άλλαζε πάντα.

Όταν φτάνατε στο πλατό, έκανε πρόβες με τους ηθοποιούς για την κάθε σκηνή, ή αρχίζατε αμέσως το γύρισμα;

Έκανε πρόβες... αλλά αυτό μπορούσε να κρατήσει από 10 λεπτά ως 3 ώρες...

Πρόβα με κάμερα ή χωρίς;

Χωρίς κάμερα. Έπειτα η ομάδα των τεχνικών έβαζε τα δυνατά της για να κάνει άλλη μια πρόβα με κάμερα πριν τη λήψη. Αλλά συχνά, στη μέση της πρόβας, μας έλεγε: «Γυρίστε μου αυτό!» χωρίς να το ξέρουν οι ηθοποιοί. Έπρεπε να τα βγάζουμε πέρα, πριν καν προλάβουμε να χαράξουμε τα σημάδια μας.

Ήσαστε διευθυντής φωτογραφίας και στην Ερωτική θύελλα. Δουλεύατε διαφορετικά, όταν ήταν ο Τζων μπροστά στην κάμερα κι όχι ένας άλλος ηθοποιός;

Ο Τζων είχε μια ιδιαίτερα οξυμένη αίσθηση του πλάνου. Θυμάμαι κυρίως μια σεκάνς: γυρίζαμε τη σκηνή όπου βρίσκεται στο μπαρ μ' όλες τις κοπέλες. Κάναμε ένα γκρο πλάνο, και, μετά τη λήψη, ήρθε να με ρωτήσει πώς ήταν. Του απάντησα πως δεν μου άρεσε πολύ, πως θα μπορούσε να παίξει λίγο περισσότερο. Επέμενε ότι είχε κάνει το ένα, το άλλο, αλλά τελικά, κάναμε άλλη μια λήψη. Την επομένη, όταν κοιτάξαμε τα rushes, καταλάβαμε πως είχε δίκιο: είχε κάνει ό,τι ακριβώς μου είχε πει. Μπορούσε να δημιουργήσει πολύ ισχυρές εντυπώσεις με ανεπαισθητες κινήσεις, κι εγώ που ήμουν πίσω απ' την κάμερα, δεν τις είχα προσέξει.

Άρα λοιπόν, όταν ήταν μπροστά στην κάμερα, δεν του δίνατε ποτέ οδηγίες ή συμβουλές;

Όχι. Αν ο Τζων ανέβαζε μια όπερα θα έδινε στον εαυτό του το ρόλο του αγγελιαφόρου. Γιατί το μέλημά του ήταν να υποστηρίξει την αφήγηση. Όχι απαραίτητα να παίξει τον πρώτο ρόλο, αλλά να δίνει ώθηση στην ιστορία και

στα άλλα πρόσωπα τη δυνατότητα να συνεχίζουν να παίζουν. Θα παρατηρήσετε πως στις ταινίες όπου παίζει, έχει πάντα ένα ρόλο-άξονα. Όπως καταλαβαίνετε, ακόμα κι όταν δουλεύει ως ηθοποιός, συνεχίζει να εκτελεί, δομικά, χρέη σκηνοθέτη. Και παρ' όλο που ποτέ δεν έπαψε να επαναλαμβάνει τόσο πολύ μισούσε τη δουλειά του σκηνοθέτη, αυτό ήταν το φόρτε του. Και το μυαλό του δε σταματούσε ποτέ να δουλεύει, από όποια πλευρά της κάμερας κι αν βρισκόταν. Έτσι δεν είχα ποτέ να κάνω καμιά υπόδειξη στον Τζων, εκτός ίσως από κάτι τέτοιο «πήγαινε λίγο πιο δεξιά, η μύτη σου πιάνει πολύ χώρο στο πλάνο».

Όσον αφορά τη σύνθεση των πλάνων, ποια είναι η δική σας συμμετοχή και ποια του Τζων;

Δύσκολο ν' απαντήσω. Δουλεύαμε σε πλήρη αρμονία. Ας πάρουμε τη σκηνή της *Ερωτικής θύελλας* όπου η Τζίνα είναι στο δωμάτιο με το σκύλο. Έπρεπε να γυρίσουμε σ' ένα μικροσκοπικό δωμάτιο, ελάχιστα μεγαλύτερο από μια ντουλάπα, και αναρωτιόμασταν πού να βάλουμε τους προβολείς, μ' ένα ταβάνι τόσο χαμηλό. Του είπα να τ' αφήσει σε μένα. Και φώτιστα το ταβάνι με μια μόνο λάμπα, δηλαδή με ό,τι πιο ελάχιστα. Κατενθουσιάστηκε.

Μιλήστε μου για την Τζίνα Ρόουλαντς.

Η Τζίνα είναι μια ηθοποιός με απέραντο ταλέντο-είναι υπέροχη, όμορφη, έξυπνη γυναίκα και ερεθιστική παρτενέρ για τον Τζων. Πίστευε ακράδαντα σ' αυτόν και του ήταν απόλυτα αφοσιωμένη. Όμως έχει κι εξαιρετικά δυνατό χαρακτήρα, κι όταν δεν της άρεσε αυτό που την έβαζε να κάνει στο πλατό, τσακωνόταν μαζί του.

Όπως εσείς...

Ω, ακόμα περισσότερο!

Για παράδειγμα;

Προσπαθούσε να τη βάλει να κάνει κάποια πράγματα κι αυτή ζητούσε να τα σκεφτεί. Δεν έλεγε ποτέ ένα ξερό "όχι", αλλά πάντα μετά από σκέψη, και προσπαθούσε στη συνέχεια να βρει έναν άλλο τρόπο ερμηνείας. Υπήρχαν στιγμές που ο Τζων έδειχνε υπερβολικά επίμονος και δοκίμαζε να την υποτάξει στη θέλησή του με οποιοδήποτε κόστος.

Αυτή ήταν ακλόνητη!

Πόσο κράτησαν τα γυρίσματα της Νύχτας πρεμιέρας;

Τρεισήμισι μήνες. Απ' τη μια γιατί αναγκαστήκαμε να διακόψουμε στη μέση, απ' την άλλη γιατί ο Τζων επέμενε τα γυρίσματά του να κρατούν πολύ. Έλεγε πως αν ξεοδέυει αρκετό χρόνο και φιλμ, τελικά το κόστος είναι μικρότερο... Προσπαθούσε να συγκεντρώσει όσο το δυνατόν περισσότερο υλικό για μια σκηνή, ή για ένα πρόσωπο, ώστε να έχει τη δυνατότητα ν' αλλάξει την ιστορία την ώρα του μοντάζ.

Γυρνούσε με πολλές κάμερες ταυτόχρονα;

Πολύ συχνά. Πίστευε πως, όταν γυρίζεις μια σκηνή ανάμεσα σε δύο ηθοποιούς, μόνο αν βάλεις μια κάμερα στον καθένα καταφέρνεις να τους κάνεις



Από το γυρίσμα του *Μια γυναίκα εξομολογείται*

να παίξουν πραγματικά: όντως, οι ηθοποιοί όταν βγαίνουν από το βλέμμα της μηχανής έχουν την τάση να χαλαρώνουν, δε δίνουν τον καλύτερο εαυτό τους και η αλληλεπίδρασή τους γίνεται ψεύτικη.

Ο Τζων χρησιμοποίησε αυτή την τεχνική σ' όλες του τις ταινίες;

Του άρεσε πολύ. Στα *Πρόσωπα* μόνο μια δυο φορές γυρίσαμε με δύο κάμερες. Στον *Κινέζο μπουκνέικερ* χρησιμοποιήσαμε πολύ αυτή την τεχνική. Υπήρξαν κάποια προβλήματα σ' αυτή την ταινία και δε βάλουμε όνομα διευθυντή φωτογραφίας στους τίτλους. Πολλοί άνθρωποι έκαναν κάμερα, και δεν ήθελα να φανεί μόνο η δική μου υπογραφή. Γύρισα μερικά πλάνα, αλλά όχι πολλά. Αρκετές λήψεις με δύο κάμερες κάναμε επίσης στο *Νύχτα προμερέας* και στην *Ερωτική θύελλα*.

Τα γυρίσματα της Ερωτικής Θύελλας κράτησαν πολύ;

Όχι περισσότερο από 11 ή 12 βδομάδες. Νομίζω μάλιστα πως τελειώσαμε μια βδομάδα νωρίτερα.

Ήταν η πρώτη φορά μετά από καιρό που ο Τζων έπαιξε ένα σημαντικό ρόλο σε μια απ' τις ταινίες του...

Ναί, αλλά γιατί δεν μπορούσε να κάνει διαφορετικά. Κανονικά ο Γιον Βόιτ έπρεπε να παίξει αυτό το ρόλο, όπως στο θέατρο. Όμως την τελευταία στιγμή, δεν ξέρω γιατί, υπαναχώρησε. Ο Τζων αναγκάστηκε να αναλάβει το ρόλο, κι αυτό άλλαξε τη φύση της ταινίας, κι ίσως προς το καλύτερο.

Σε τι συνίστατο η διαφορά;

Στις δύο διαφορετικές προσωπικότητες του Γιον Βόιτ και του Τζων Κασσάβητ. Ο Βόιτ μπορεί να παίξει σε πιο ελαφρύ ύφος, μπορεί να υποδυθεί την

τρέλα χωρίς να βυθιστεί σ' αυτήν. Ο Κασσαβέτης είναι τόσο έντονος που εξαφανίζει τη διάκριση ανάμεσα στο είναι και στο φαίνεσθαι. Μ' αυτόν η ταινία έγινε πιο σκοτεινή. Και φυσικά, οι σχέσεις ανάμεσα στον αδελφό και την αδελφή μεταμορφώθηκαν εντελώς.

Είχατε συγκρούσεις στην Ερωτική θύελλα;

Διαφορές απόψεων, θα έλεγα. Όταν έπρεπε να γυρίσουμε τη σκηνή με τη βροχή, ο Τζων επέμενε να είναι ένα είδος τυφώνα, με απίστευτες ποσότητες νερού, με αέρα, κλπ. Τον ρώτησα: «Μα γιατί; Δε θα μπορούμε καν να σταθούμε στα πόδια μας με τέτοιες συνθήκες, το νερό θα κυλάει από κάτω προς τα πάνω αντί να πέφτει από πάνω προς τα κάτω, γιατί να κάνουμε το γύρισμα τόσο επίπονο;» Αλλά ο Τζων πίστευε πως είχε ανάγκη να δουλεύει μέσα σ' ένα είδος πυρετού, και δε νοιαζόταν πως αυτό θα επηρέαζε τους άλλους. Είχα μάθει να προσαρμόζομαι, αλλά δε σήμαινε πως μ' ευχαριστούσε κιόλας.

Ο Τζων Κασσαβέτης ήταν άνθρωπος με απίστευτη γοητεία, με τόσο ακαταμάχητο μαγνητισμό που οι άλλοι ήταν αδύνατο να μην αγαπούν. Είχε οικονομικά και επαγγελματικά προβλήματα, αλλά, γενικά, κατάφερε να κάνει τις ταινίες που ήθελε. Παντρεύτηκε μια υπέροχη γυναίκα... Γιατί λοιπόν αυτό το αυτοκαταστροφικό στοιχείο, ο αλκοολισμός;

Νομίζω, πως ο Τζων ήταν τόσο απελπισμένα ερωτευμένος με τη ζωή, όσο ο τοξικομανής με το ναρκωτικό του. Αφιέρωνε το έργο του στη ζωή ασταμάτητα: είχε ένα αστειρευτο ενδιαφέρον για τους ανθρώπους. Αλλά στη διαδρομή απέκτησε κακές συνήθειες. Μιλούσε διαρκώς στο τηλέφωνο, και, κάθε φορά, άναβε ένα τσιγάρο. Δεν τον είδα ποτέ μεθυσμένο, αλλά όλες οι συζητήσεις που έκανε γίνονταν γύρω από ένα ποτήρι. Και του άρεσε πάρα πολύ να μιλάει, να συζητάει, να επιχειρηματολογεί, να τσακώνεται. Να διαφωνεί συστηματικά. Η συζήτηση ήταν το πραγματικό του ναρκωτικό. Βέβαια το αλκοόλ αποδείχτηκε αυτοκαταστροφικό και ο Τζων πλήρωσε το τίμημα. Αλλά πιστεύω πως εθίστηκε χωρίς να το καταλάβει, και στη συνέχεια ήταν πια πολύ αργά για ν' απεξαρτηθεί.

Ένα τελευταίο σχόλιο;

Δε θα κάνω κανένα. Νομίζω πως ο καλύτερος τρόπος να μιλήσεις για κάποιον, είναι να δείξεις πόσο συχνά τον θυμάσαι. Και ξέρω πως θα θυμάμαι πάντα τον Τζων και ό,τι έζησα μαζί του. Μου άλλαξε τη ζωή. Μου φανέρωσε έναν κόσμο κι έναν τρόπο ζωής που ούτε στα όνειρά μου δε θα είχα δει πριν τριάντα χρόνια. Μου έδωσε τη δυνατότητα να κάνω πράγματα για τα οποία είμαι περήφανος. Και θα συνεχίσω να κάνω. Είμαι ευγνώμων, και νομίζω πως, σε ό,τι έδωσα και σε ό,τι έλαβα, η συνεργασία μου μαζί του ήταν πραγματικά εξαιρετική και αλησμόνητη.

Το κείμενο αυτό περιλαμβάνει, αποσπάσματα από συνεντεύξεις με τον Αλ Ρούμπαν που επεξεργάστηκε η Μπερενίς Ρενό το Φεβρουάριο και τον Ιούνιο του 1989. Στη μορφή αυτή δημοσιεύτηκε στο βιβλίο του Therry Jousse, *John Cassavetes, Editions de l'Étoile/Cahiers du Cinéma*, Παρίσι 1989.

Μετάφραση έκανε η Γιώτα Ιωαννίδη.

ΦΙΛΜΟΓΡΑΦΙΑ

Второй пункт программы предусматривает...

В соответствии с этим...

В заключение...

В заключение...

В заключение...

В заключение...

В заключение...

В заключение...

В заключение...

**1958-1959 — ΣΚΙΕΣ
(SHADOWS)**

Σενάριο και Σκηνοθεσία: John Cassavetes (μετά από πολλούς ομαδικούς αυτοσχεδιασμούς).

Βοηθός σκηνοθέτη: Al Giglio

Φωτισμοί: David Simon

Βοηθ. φωτισμού: Cliff Carnell

Οπερατέρ: Erich Kollmar

Βοηθός οπερατέρ: Al Ruban

Ήχος: Jay Grecco

Μουσική: Charlie Mingus (σόλο σαξόφωνο Shafi Hadi)

Τραγούδι: Jack Ackerman, Hunt Stevens, Eleanor Winters

Σκηνικά: Randy Liles, Bob Reech

Μοντάζ: Maurice Mc Endree

Επίβλεψη στο μοντάζ: Len Appelson

Ερμηνεία: Ben Carruthers (Μπεν), Lelia Goldoni (Λίλια), Hugh Hurd (Χιου), Anthony

Ray (Τόνυ), Dennis Sallas (Ντένις), Tom Allen (Τομ), David Pokitillow (Ντέηβιντ),

Rupert Crosse (Ρούμπερτ), Davey Jones (Ντέηβι), Victoria Vargas (Βίκυ), Pir Marini

(ο πιανίστας), Jack Ackerman (Τζακ ο διευθυντής του στούντιο χορού), Jacquelin

Walcott (Τζάκλιν), Joyce Miles, Nancy Deale, Gigi Brooks (οι τρεις κοπέλες στο καφέ).

Παραγωγή: Maurice Mc Endree και Nikos Papatakis

Διευθυντής παραγωγής: Wray Bevins

Βοηθ. παραγωγής: Maxime Arnolds, Anne Draper, Mary Anne Ehle, Ellen Paulos,

Leslie Reed, Judy Kauffman

Συμπααραγωγός: Seymour Cassel

Διανομή στις ΗΠΑ: Lion International Films Ltd και μετά Faces International Films

Inc.

Διάρκεια: 60' (το 1958 στα 16 χιλ) και 87' (το 1959 στα 35χιλ.)

Ο Μπένυ είναι ένας λίγο επαναστατημένος έφηβος. Προσπαθεί να γίνει τρομπετίστας και περνάει τον καιρό του τριγυρνώντας στους δρόμους και τα μπαρ μαζί με τους δυο φίλους του, τον Ντένις και τον Τομ. Ο Χιου είναι τραγουδιστής της τζαζ και προσπαθεί να κάνει καριέρα. Τον βοηθάει ο μπρεσάριός του, ο Ρούπερτ. Η Λίλια θέλει να γίνει συγγραφέας. Ψάχνει την ταυτότητά της. Αυτοί οι τρεις είναι αδελφια και μαζούρι και ζουν μαζί σ' ένα διαμέρισμα στη Νέα Υόρκη. Η Λίλια βλέπεται με τον Ντέηβιντ, ένα νεοϋορκέζο διανοούμενο. Σ' ένα πάρτυ όμως συναντά τον Τόνυ. Την επομένη, ο Τόνυ την πηγαίνει σπίτι του και κάνουν έρωτα, όταν όμως ανακαλύπτει ότι η κοπέλα είναι μιγάδα έχει την τάση να υλοχωρήσει. Ο Χιου του απαγορεύει να ξαναδεί την αδελφή του. Σε μια βραδιά που οργανώνει ο Χιου, η Λίλια συναντά τον Ντέηβι, ένα σοβαρό, νεαρό μαύρο, ενώ ο Μπένυ ξεκινά έναν καρβιά. Ο Χιου ξαναβρίσκει στο σταθμό τον Ρούπερτ και φεύγει για περιοδεία. Η Λίλια χορεύει με τον Ντέηβι. Ο Μπένυ, ο Ντένις κι ο Τομ τσακώνονται με τρεις τύπους. Η ζωή συνεχίζεται...

**1961 — ΟΤΑΝ Ο ΠΟΘΟΣ ΠΡΟΣΤΑΖΕΙ
ΤΟΟ LATE BLUES**

Σκηνοθέτης: John Cassavetes

Σενάριο: Richard Cart & John Cassavetes

Διεύθυνση φωτογραφίας: Lionel Lindon

Σκηνογραφία: Hal Pereira, Tambi Larsen

Μοντάζ: Frank Bracht

Βοηθός σκηνοθέτη: Arthur Jacobson

Ηχοληψία: Gene Merritt, John Wilkinson

Ηχογράφηση για την ταινία: Shelley Manne (ντραμς), Red Mitchell (μπάσο), Jimmy

Rowles (πιάνο), Benny Carter (σαξόφωνο), Uan Rasey (τρομπέτα), Milt Bernhart

(τρομπόνι)

Μουσική: David Raskin

Ερμηνεία: Bobby Darin (Τζων «Γκόουστ» Γουέηκφιλντ), Stella Stevens (Τζες Πολάνσκι), Everett Chambers (Μπένυ Φλάουερς), Nick Dennis (Νικ), Rupert Crosse (Μπέιμπυ Τζάκσον), Vince Edwards (Τόμυ), Val Avery (Φρήλομπ), Marilyn Clark (η κόμησα), James Joyce (Ρίνο ο μπάρμαν), J. Allen Hopkins (Σκίπερ), Cliff Carnell (ο σαξοφωνίστας) Richard O. Chambers (Πητ, ο τρομπετίστας), Seymour Cassel (Ρεντ, ο μπασιόστας), Dan Stafford (Σέλυ, ο ντράμερ)

Διεύθυνση παραγωγής: William Mull

Παραγωγός: John Cassavetes για την Paramount

Διάρκεια: 103'

Ο Γκόουστ είναι πιανίστας και συνθέτης της τζαζ. Διευθίνει ένα κουνιέτο. Σε μια γιορτή γνωρίζει την Τζες Πολάνσκι, μια νεαρή αποτυχημένη τραγουδίστρια, που ζει σε βάρος του ατζέντη της, του Μπέτυ. Μετά από μια νύχτα μεθυσίου, ο Γκόουστ αρνείται τελικά να κοιμηθεί με την Τζες. Την επομένη, μετά από ένα υπαίθριο κοντσέρτο, ο Γκόουστ φιλά την Τζες μπροστά στα μάτια του Μπέτυ. Αργότερα το γκρουπ ηχογραφεί στο στούντιο, με τραγουδίστρια την Τζες. Για να γιορτάσουν, πηγαίνουν στο μπαρ ενός Έλληνα. Όμως ο Μπέτυ προτρέπει δυο μεθυσμένους Ιρλανδούς να τσακωθούν μαζί τους. Ο Γκόουστ δεν καταφέρνει να τα βγάλει πέρα και ταπεινωμένος στα μάτια της Τζες, την εγκαταλείπει. Μια καινούργια ηχογράφιση αναβάλλεται και ο Γκόουστ αφήνει την ορχήστρα του. Με την καθοδήγηση του Μπέτυ γίνεται πιανίστας σ' ένα κέντρο και ζυγκολό μιας πλούσιας «Κόμησας», που ασχολείται με νέους μουσικούς. Πιραμιένος προσπαθεί να ξεφύγει από αυτό το καινούργιο αδιέξοδο. Αναζητά την απογοητευμένη Τζες και το γκρουπ του. Αφού οι μουσικοί αρνούνται κατηγορηματικά να τον ξαναδεχθούν, παίζουν τελικά όλοι μαζί, την αγαπημένη σύνθεση του Γκόουστ, «Το Μπλουζ».

1968 — ΠΡΟΣΩΠΑ

(FACES)

Σενάριο και Σκηνοθεσία: John Cassavetes

Διεύθυνση φωτογραφίας: Al Ruban

Καθάρισμα: George Sims

Μουσική διεύθυνση: Jack Ackerman

Σκηνογραφία: Phedon Papamichael

Μοντάζ: Al Ruban, Maurice Mr Endree

Ήχος: Don Pike

Ερμηνεία: John Marley (Ρίτσαρντ Φροστ), Gena Rowlands (Τζίνι Ράπ), Lynn Carlin (Μαρία Φροστ), Seymour Cassel (Τσέτ), Fred Draper (Φρέντι), Val Avery (Τζιμ Μακ Κάρντ), Dorothy Gulliver (Φλόρενς), Joanne Moore Jordan (Λουίζ), Darlene Conley (Μπίλυ Μέν), Gene Darler (Τζο Τζάκσον), Elisabeth Deering (Στέλλα), Anne Shirley (Ανν), Anita White (Νίτα), Erwin Siriani (Χάρυ Σέλφριν), Jim Bridges (Τζιμ Μόρτενσεν), O. G. Dunn (ηθοποιός), George Sims (μπάρμαν)

Διεύθυνση παραγωγής: James Joyce

Συμπαράγωγή: Al Ruban

Παραγωγή: Maurice Mc Endree

Διανομή: Walter Reade, Inc ύστερα Faces International Films, Inc

Διάρκεια: 220' (Μάρτης του 1968) ύστερα 129' (Αύγουστος 1968)

Δύο επιχειρηματίες, ο Ρίτσαρντ Φροστ και ο Φρέντι γνωρίζουν την Τζίνι σ' ένα μπαρ. Πάνε σπίτι της και κάνουν πλάκα. Μετά ο Ρίτσαρντ επιστρέφει στο διαμερισμά του και τη γυναίκα του, τη Μαρία. Τσακώνονται κι ο Ρίτσαρντ την εγκαταλείπει, λέγοντάς της ότι θέλει να χωρίσουν. Ξαναβρίσκει την Τζίνι στο σπίτι της, όμως αυτή έχει τρεις καλεσμένους, δύο εμπορικούς αντιπροσώπους και μια νέα γυναίκα. Στην αρχή διασκεδάζουν, αλλά ύστερα από λίγο οι καλεσμένοι θυμώνουν και φεύγουν αφήνοντας μόνο το ζευγάρι. Στο μεταξύ η Μαρία και τρεις φίλες της, η Φλόρενς, η Μπίλυ Μέν και η Λουίζ, συναντούν τον Τσέτ σ' ένα νυχτερινό κέντρο. Συνεχίζουν και οι πέντε στο σπίτι των

Φροστ. Όταν φεύγουν οι φίλες της, η Μαρία περνάει τη νύχτα με τον Τσετ. Το πρωί ο Ρίτσαρντ εγκαταλείπει την Τζίνι. Η Μαρία κάνει απόπειρα αυτοκτονίας και τη σώζει με πολλή τρυφερότητα ο Τσετ. Φτάνει ο Ρίτσαρντ και ο Τσετ το σκάει. Οι δύο σύζυγοι θα αντιμετωπίσουν ο ένας τον άλλο...

1963 — ΤΟ ΠΑΙΔΙ ΜΑΣ ΣΕ ΠΕΡΙΜΕΝΕΙ

(A CHILD IS WAITING)

Σκηνοθεσία: John Cassavetes,

Σενάριο: Abby Mann (βασισμένο σε δική του πρωτότυπη ιστορία που είχε δραματοποιηθεί για την τηλεόραση)

Διεύθυνση φωτογραφίας: Joseph La Shelle

Καθάρισμα: Charles Wheller

Σκηνογραφία: Rudolph Sternad

Ήχος: James Speak

Μοντάζ: Gene Fowler, Jr

Μουσική: Ernest Gold

Βοηθοί σκηνοθέτες: Lindsley Parsons, Jr. Douglas Green

Σύνθεση του τραγουδιού «Snow Flakes»: Marjorie D. Kurtz

Ποίημα «The Mist and I»: Dixie Wilson

Ερμηνεία: Burt Lancaster (Δρ. Μάθιου Κλαρκ), Judy Garland (Τζιν Χάνσεν), Gena Rowlands (Σόφι Γουίντικομπ), Bruce Ritchey (Ρούμπεν Γουίντικομπ), Gloria Mc Gehee (Μάτι), Paul Stewart (Γκούντμαν), Elisabeth Wilson (Μις Φόγκρετ), Barbara Pepper (Μις Μπρόουν), John Marley (Χόλαντ) June Walker (Κα Μακ Ντόναλντ), Mario Gallo (Δρ. Λομπάρντι), Fred Draper (Δρ. Σακ), Lawrence Tierney (Ντάγκλας Μπέντραμ)

Διεύθυνση παραγωγής: Nate H. Edwards

Παραγωγή: Stanley Kramer μια παραγωγή Larcas για την United Artists

Διάρκεια: 102'

Πριν από τους τίτλους βλέπουμε ένα αγοράκι, τον Ρούμπεν Γουίντικομπ, να οδηγείται από τον πατέρα του σ' ένα Ινστιτούτο για αυτιστικά παιδιά. Δύο χρόνια αργότερα, η Τζιν Χάνσεν, μια απογοητευμένη πρώην μουσικός, πιάνει εκεί δουλειά. Πολύ γρήγορα συνδέεται με τον Ρούμπεν, που επαναστατεί και δε θέλει να ενταχθεί στην ομάδα. Η Τζιν ενδιαφέρεται για τους γονείς του Ρούμπεν, καταλαβαίνει ότι αρνούνται το πρόβλημα του παιδιού τους και συναντά τελικά τη μητέρα, τη Σόφι Γουίντικομπ, που όμως δε θέλει να δει το γιο της. Ο γιατρός Κλαρκ είναι αντίθετος με τη μέθοδο της Τζιν, γιατί φοβάται ότι αυτή η σχέση θα επιβραδύνει τη θεραπεία του παιδιού. Μετά από μια προσπάθεια του Ρούμπεν ν' αποδράσει από το Ίδρυμα, η Τζιν τον δέχεται στο μάθημά της. Όταν ο Τεντ Γουίντικομπ, έρχεται να δει το γιο του, παρακολουθεί μια παράσταση των παιδιών, όπου ο Ρούμπεν καταφέρει για πρώτη φορά να τραγουδήσει. Ένα άλλο παιδί φτάνει και ο γιατρός Κλαρκ στέλνει την Τζιν να τον υποδεχτεί.

1970 — ΣΥΖΥΓΙΟ

(HUSBANDS)

Σενάριο και σκηνοθεσία: John Cassavetes

Διεύθυνση φωτογραφίας: Victor Kemper

Πρώτο μοντάζ: Peter Tanner

Βοηθός μοντέρ: Tom Cornwell

Στη Νέα Υόρκη

Σκηνογραφία: René D' Auriac

Συντονισμός: Robert Greenhut

Βοηθός σκηνοθέτη: Alan Kopkins

Βοηθός οπερατέρ: Edward Gold

Καθάρισμα: Richard Mingalone, Mike Chapman

Στο Λονδίνο

Βοηθός σκηνοθέτη: Simon Hinkley

Κάδρο: Jeff Glover

Βοηθός οπερατέρ: Edward Gold

Ήχος: Burrie Copland

Ερμηνεία: Ben Gazzara (Χάρυ), Peter Falk (Άρτσι), John Cassavetes (Γκας), Jenny Runacre (Μαίρη Τάνναν), Jenny Lee Wright (Περίλ Μπίντλινγκχαμ), Noelle Kao (Τζούλι), Leola Harlow (Ληόλα Μήτα Σω, Άννι), John Kullers (Ρεντ), Dolores Delmar (η κόμηση), Peggy Lashbrook (Νταϊάνα Μάλαμπη), Eleanor Zee (Κα Μάινς), Claire Malis (σύζυγος του Στούαρτ), Lorraine Mc Martin (μητέρα της Άννι), Edgar Franken (Έντ Γουάιντραουμτ), Sarah Felcher (Σάρα), Antoinette Kray (λέει το τραγούδι «Jesus Loves me»), Gwen Van Dam (Τζίνι), John Armstrong (τραγουδάει το «Happy Birthday»), Eleanor Goud (τραγουδάει το «Normandy»), Carinthia West (Σουζάνα), Joseph Boley (ο πάστορας), K.C. Townsend (μπαγούμαν), David Rowlands (Στούαρτ Τζάκσον)

Διεύθυνση παραγωγής: Fred Caruso

Παραγωγή: Al Ruban και Sam Shaw για την Columbia Pictures

Διάρκεια: 142' (154' στο Φεστιβάλ του Σάν Φρανσίσκο).

Μετά την κηδεία του καλύτερου τους φίλου ο Γκας ο Χάρυ και ο Άρτσι περιφέρονται συντετριμμένοι στην πόλη, παίζουν μπάσκετ και μεθοκοπάνε σ' ένα μπαρ, όπου υποχρεώνουν τους θαμώνες να τραγουδήσουν. Την επομένη προσπαθούν να γυρίσουν στις μικροαστικές ζωές τους. Δεν το αντέχουν όμως. Αποφασίζουν να κάνουν ένα μικρό ταξίδι «ελευθερίας» στο Λονδίνο. Εκεί παίζουν χαρτιά, πίνουν και κοιμούνται με τρία καλ γκερλ. Ο Χάρυ μένει πίσω, γιατί δε θέλει να γυρίσει στη γυναίκα του και την πεθερά του, ενώ οι άλλοι δυο επιστρέφουν στις οικογένειές τους, φορτωμένοι δώρα για τα παιδιά τους.

1971 — MINI KAI MOSKOBITS (MINNIE AND MOSKOWITZ)

Σενάριο και σκηνοθεσία: John Cassavetes

Φωτογραφία: Alric Eden, Arthur J. Ornitz, Michael Margulies (τεχνικόλογ)

Ήχος: Melvin M. Metcalfe, Sr.

Μοντάζ: Robert Hefferman

Μουσική διεύθυνση: Bo Harwood

Βοηθοί σκηνοθέτες: Kevin Donnelly, Lou Stroller

Ερμηνεία: Gena Rowlands (Μίνι Μουρ) Seymour Cassel (Σύμουρ Μόσκοβιτς), Val Avery (Ζέλμο Σουίφτ), John Cassavetes (Τζιμ), Tim Carey, (Μόργκαν Μόργκαν), Cathetine Cassavetes (Σίμπα Μόσκοβιτς) Elsie Ames (Φλόρενς), Elisabeth Deering (νεαρή γυναίκα), Lady Rowlands (Τζόρτζια Μουρ), Holly Near (Κέλυ), Judith Roberts (η σύζυγος), Jack Danskin (Ντικ Χέντερσον), Eleanor Zee (Κος Γκρας), Sean Joyce (Νετ), David Rowlands (πάστορας)

Συμπααραγωγός: Paule Donnelly

Βοηθοί: James Joyce, Elaine Goren

Παραγωγή: Al Ruban

Διανομή: Universal

Διάρκεια: 115'

Ο Σύμουρ Μόσκοβιτς είναι ένα τριαντάρης περιθωριακός που ζει στη Νέα Υόρκη και αποφασίζει να φύγει για την Καλιφόρνια. Η Μίνι Μουρ, που εργάζεται στο Κοινωνικό Μουσείο του Λος Άντζελες, έχει μόλις χωρίσει με τον εραστή της, τον Τζιμ. Μετά από ένα καταστροφικό γέυμα με τον Ζέλμο Σουίφτ, συναντά τον Σύμουρ. Η σχέση τους εξελίσσεται με καβγάδες και ερωτικές εξομολογήσεις. Παντρεύονται αφού και οι δυο συμβουλευονται τις μητέρες τους. Στον επίλογο τους βλέπουμε να ζουν ευτυχισμένοι, περιτοχισμένοι από τις μανάδες τους και πολλά παιδιά.

1975 — ΜΙΑ ΓΥΝΑΙΚΑ ΕΞΟΜΟΛΟΓΕΙΤΑΙ
(A WOMAN UNDER THE INFLUENCE)

Σενάριο και Σκηνοθεσία: John Cassavetes

Φωτισμοί: Mitch Breit

Φωτογραφία: Caleb Deschanel

Οπερατέρ: Mike Ferris, David Nowell

Βοηθοί οπερατέρ: Tony Palmieri, Fred Elmes, Leslie Otis, Larry Silver

Μουσική — Ήχος: Bo Harwood

Βοηθοί σκηνοθέτες: Jack Corrick, Roger Slager

Καλλιτεχνική διεύθυνση: Phedon Papamichael

Μοντέρ: Tom Cornwell, Beth Bergeron, David Armstrong, Sheila Viseltear

Μιζάζ: Henry Michael Denecke

Ερμηνεία: Gena Rowlands (Μέμπελ Λονγκέτι) Peter Falk (Νικ Λονγκέτι), Matthew Cassel (Τόνυ Λονγκέτι), Matthew Labordeaux (Αντζελο Λονγκέτι), Cristina Grisanti (Μαρία Λονγκέτι), Katherine Cassavetes (μητέρα του Νικ), Lady Rowlands (Μάρθα Μόρτενσεν), Fred Draper (Τζωρτζ Μόρτενσεν), O. G. Dunn (Γκάρσον Κρος), Mario Gallo (Χάρολντ Τζένσεν), Eddie Shaw (Δρ. Ζελ), Angelo Grisanti (Βίτο Γκριμάλντι), James Joyce (Μπάουμαν), John Finnegan (Κλάνσυ), Cliff Carnell (Άλντο), Joanne Moore Jordan (Μύριελ), Hugh Urd (Γουίλι Τζόνσον), Leon Wagher (Μπίλυ Τίντροου), John Hawker (Τζόζεφ Μόρτον), Elisabeth Deering (Αντζελα), Jackie Peters (Τίνα), Elisie Ames (η διευθύντρια), Nick Cassavetes (Αντολφ), Charles Horvath (Εντ, ο Ινδιάνος)

Παραγωγή: Sam Shaw για την Faces International Films, Inc

Διάρκεια: 146'

Ο Νικ είναι εργοδότης και πνίγεται στη δουλειά. Η γυναίκα του, η Μέμπελ, τον περιμένει με αγωνία να γυρίσει σπίτι. Έχει δώσει τα παιδιά στη μητέρα της για να μείνουν μόνοι. Όταν μαθαίνει ότι ο Νικ θα λείπει όλη τη νύχτα, η Μέμπελ παθαίνει κατάθλιψη, βγαίνει έξω, μεθάει και χωρίς να το πολυκαταλάβει φέρνει κάποιον στο σπίτι της. Το πρωί καταρθάνει ο Νικ κουβαλώντας όλη του την ομάδα γιατί φοβάται ν' αντιμετωπίσει μόνος του τη γυναίκα του. Η Μέμπελ τους μαγειρεύει μακαρόνια αλλά στο τέλος τσακνώνεται με τον άντρα της. Αργότερα οργανώνει μια παιδική γιορτή που κι αυτή τελειώνει καταστροφικά με τον Νικ να διώχνει από το σπίτι ένα γείτονα, που δεν μπορεί να καταλάβει τις παραξενιές της. Η Μέμπελ είναι στα όρια της νευρικής κρίσης. Μετά από μια μεγάλη σκηνή όπου δεν καταφέρνει ν' αντιμετωπίσει τη μητέρα του Νικ και τον Ζελ, τον οικογενειακό γιατρό, τη βάζουν τελικά σε κλινική. Έξι μήνες αργότερα επιστρέφει στο σπίτι της. Όλη η οικογένειά της την περιμένει. Τους ζητάει να φύγουν. Όταν μένει μόνη της με τον άντρα της και τα παιδιά της αποπειράται ν' αυτοκτονήσει. Ύστερα από λίγο ηρεμεί. Οι δύο σύζυγοι βάζουν τα παιδιά να κοιμηθούν και μένουν μόνοι.

1976-1978 — Η ΔΟΛΟΦΟΝΙΑ ΕΝΟΣ ΚΙΝΕΖΟΥ ΜΠΟΥΚΜΕΪΚΕΡ
(THE KILLING OF A CHINESE BOOKIE)

Σενάριο και Σκηνοθεσία: John Cassavetes

Καλλιτεχνική: Sam Shaw

Πρώτος σκηνογράφος: Phedon Papamichael

Πρώτος μοντέρ: Tom Cornwell

Ήχος και μουσική: Bo Harwood

Διεύθυνση παραγωγής: Art Levinson

Φωτισμοί: Mitchell Breit

Καθάρισμα: Fred Elmes, Mike Ferris

Βοηθοί οπερατέρ: Michael Stringer, Catherine Coulson, M. Todd Henry, Robert Hahn

Ερμηνεία: Ben Gazzara (Κόσμο Βιτέλι), Timothy Agoglia Carey (Φλο), Seymour

Cassel (Μορτ Βάλ), Robert Phillips (Φιλ), Morgan Woodward (Τζων), John Red

Kullers (Εντι — Ρεντ), Al Ruban (Μπάρνυ Ράιτς), Azizi Johari (Ρέιτσελ), Virginia

Carrington (Μπέτυ), Meade Roberts (Μίστερ Σοφιστικέισον), Alice Friedland (Σέρυ), Donna Marie Gordon (Μάργκο), Haji (Χάτζι), Carol Warren (Κάρολ), Derna Wong Davis (Ντέννα), Kathalina Veniero (Αννι), Yvette Morris (Υβέτ), Jack Ackerman (μουσικός διευθυντής), David Rowlands (Λαμάρο), Trisha Pelham (σεβιτόρο), Eddie Ike Shaw (ταξιδιτής), Val Averry (Μπλέαρ Μπενουά), Soto Joe Hugh (ο κινέζος μουσικμείκερ), Catherine Wong (η φιλενάδα του)

Παραγωγός: Al Ruban για την Faces Distribution Corporation

Διάρκεια: 135' (κόπια του 1976) και 108' (κόπια του 1978).

Ο Κόσμο Βιτέλι είναι ο ιδιοκτήτης ενός κλαμπ με στριπ-τις στο Λος Άντζελες. Σκηνοθετεί τα νούμερά τους κι είναι φίλος με τα κορίτσια που δουλεύουν εκεί. Μόλις ξεπληρώνει το τελευταίο χρέος στον γκάγκστερ που τον προστατεύει χάνει σ' ένα παιχνίδι χαρτιά ένα μεγάλο ποσό και υπογράφει ότι χρωστάει πάλι στη μαφία. Τη νύχτα τον επισκέπτονται τρεις γκάγκστερ και του προτείνουν να σκοτώσει έναν κινέζο μουσκ-μείκερ για να του οθήσουν το χρέος. Ο Κόσμο στην αρχή αρνείται, αλλά τελικά εκτελεί το συμβόλαιο. Η μαφία όμως έχει αποφασίσει να τον ξεφορτωθεί. Πληγωμένος στο στήθος, μετά από ένα κνηνητό, επιστρέφει στο κλαμπ του και προσπαθεί να εμψυχώσει τους συνεργάτες του. Αιμορραγεί συνέχεια. Ενώ το θέμα εξελίσσεται πάνω στη σκηνή ο Κόσμο Βιτέλλι βγαίνει μόνος έξω στο δρόμο...

1978 — ΝΥΧΤΑ ΠΡΕΜΙΕΡΑΣ

(OPENING NIGHT)

Σενάριο και Σκηνοθεσία: John Cassavetes

Διεύθυνση φωτογραφίας: Al Ruban

Κάδρο: Frederic Elmes, Michael Ferris

Βοηθοί οπερατέρ: Catherine Coulson, Ved Skillman.

Ηχος: Bo Harwood

Πρωτότυπη μουσική: Bo Harwood

Ενορχήστρωση και μουσική διεύθυνση: Booker T. Jones

Μοντάζ: Tom Cornwell

Διεύθυνση παραγωγής: Foster H. Phinney, Ed Leding

Ερμηνεία: Gena Rowlands (Μυρτλ Γκόρντον), John Cassavetes (Μώρις Άνταμς), Ben Gazzara (Μάνυ Βίκτορ), Joan Blondell (Σάρα Γκουντ), Paul Stewart (Ντέιβιντ Σάμιουελς), Zohra Lampert (Ντόροθυ Βίκτορ), Laura Johnson (Νάνσυ Στάν), John Tuell (Γκας Σίμιονς), Ray Powers (Τζίμυ), Luise Fitch (Κέλυ), Fred Draper (Λιτο), John Finnegan (φροντιστής), Katherine Cassavetes (Βίβιαν), Lady Rowlands (Μέλβα Ντρέικ), Sharon Van Ivan (Σίρλεϊ), Jimmy Cristie (θυρωρός), David Rowlands (θυρωρός), Meade Roberts (Έντι Στάν), Eleanor Zee (Σύλβια Στάν).

Συμπαραγωγή: Michael Lally

Εκτέλεση παραγωγής: Sam Shaw

Παραγωγή: Al Ruban

Διανομή: Faces International Films, Inc.

Διάρκεια: 144'

Η Μυρτλ Γκόρντον, μια διάσημη ηθοποιός του θεάτρου, πρωταγωνιστεί μαζί με τον Μώρις Άνταμς στο έργο, *Η δεύτερη γυναίκα*, της Σάρα Γκουντ, που σκηνοθετεί ο Μάνυ Βίκτορ. Μετά από μια παράσταση στο Νιου Χέιβεν, η Μυρτλ γίνεται μάρτυρας ενός ατυχήματος που κοστίζει τη ζωή σε μια νεαρή θαυμάστριά της, τη Νάνσυ Στάν. Το περιστατικό αυτό πυροδοτεί μια βαθιά κρίση στη σταρ, που αρνείται να παίξει το ρόλο της, το ρόλο μιας γυναίκας που γερνάει. Έχει παραισθήσεις με το πρόσωπο της Νάνσυ, προβλήματα στις πρόβες αλλά και στις παραστάσεις της περιοδείας στην επαρχία. Η προσωπική της ζωή μετρεδύεται όχι μόνο με την επαγγελματική, αλλά και με τη ζωή των ρόλων της. Τη νύχτα της μεγάλης πρεμιέρας στη Νέα Υόρκη όλος ο θίασος περιμένει την ηθοποιό. Μετά από ένα μεγάλο σασπένς, αυτοσχεδιάζοντας και αλλάζοντας το κείμενο, παρ' όλο το μεθύσι της, η Μύρτλ πετυχαίνει να ερμηνεύσει το ρόλο.

**1980 — ΓΚΛΟΡΙΑ
(GLORIA)**

Σενάριο και Σκηνοθεσία: John Cassavetes

Μουσική: Bill Conti

Διεύθυνση φωτογραφίας: Fred Schuler

Καλλιτεχνική διεύθυνση: René d' Auriac

Μοντάζ: George G. Villaseñor

Βοηθοί σκηνοθέτη: Mike Haley, Tom Fritz

Πίνακες: Romare Bearden

Κάδρο: Lou Barcia

Βοηθοί οπερατέρου: Sandy Brooke, Ricki – Ellen Brooke

Ήχος: Danny Rosenblum, James Perdue

Σαξόφωνο: Tony Ortega

Κιθάρα: Tommy Tedesco

Ερμηνεία: Gena Rowlands (Γκλόρια Σβένσον), Buck Henry (Τζακ Ντων), John Adames (Φιλ), Julie Carmen (Τζέρι Ντων), Jessica Castillo (Τζόαν Ντων), Lupe Garcia (Μαργκαρίτα Βάργκας), Tony Knesich, Tom Noonan και Ronald Maccone (γκάγκστερς), Michael Proscia (θείος Τζο), Basilio Franchina (Τόνυ Τανζίνι), Shanton Granger, Santos Morales, Asa Adil Qawee, Walter Dukes, Janet Ruben, Jerry Jaffe (Ταξιτζήδες), John Pavelko (διευθυντής στην τράπεζα), Raymond Baker (υποδιευθυντής), Ross Charap (Pov, στο θησαυροφυλάκιο), Meta Shaw (γκαρσόνια), Iris Fernandez, Jade Bari (πόρνες)

Διεύθυνση παραγωγής: Steve Kesten

Παραγωγή: Jam Shaw

Βοηθοί παραγωγής: Larry Shaw, Robert Fiedsteel

Διανομή: Columbia

Διάρκεια: 110'

Η Γκλόρια Σβένσον, μια γυναίκα με ύποπτο παρελθόν που δεν αγαπάει τα παιδιά, αναλαμβάνει να σώσει τον εξάχρονο πορτορικάνο γιο της γειτόνισσάς της από τη μαφία, που δολοφόνησε ολόκληρη την οικογένειά του. Μαζί προσπαθούν να ξεφύγουν από τον κλοιό της οργάνωσης κι όσο περισσότερο περιπλανιούνται στη Νέα Υόρκη, τόσο περισσότερο αγαπούν ο ένας τον άλλον. Στο τέλος, κουρασμένη από την άνιση αντιπαράθεση, η Γκλόρια πηγαίνει να διαπραγματευτεί με το μαφιόζο πρώην εραστή της. Η συζήτηση δε φέρνει αποτέλεσμα και οι σωματοφύλακες του μαφιόζου πυροβολούν το ασανσέρ που παίρνει η Γκλόρια. Στο μεταξύ ο μικρός την περιμένει στο ραντεβού τους, στο νεκροταφείο του Πίτσιμπουργκ. Μεταμορφωμένη, σαν από θαύμα, η Γκλόρια εμφανίζεται εκεί στο τέλος.

**1984 — ΕΡΩΤΙΚΗ ΘΥΕΛΛΑ
(LOVE STREAMS)**

Σκηνοθεσία: John Cassavetes

Σενάριο: Ted Allan και John Cassavetes από το θεατρικό έργο του Allan

Διεύθυνση φωτογραφίας: Al Ruban

Οπερατέρου Δεύτερης μηχανής: George Sims

Οπερατέρου Steadicam: Alan Caso, Stephen St. John

Ήχος: Bo Harwood, Richard Lighthstone, Mike Denecke

Μοντάζ: George G. Villaseñor

Σκημικά: Phedon Papamichael

Μουσική: Bo Harwood

Τραγούδια: των Bob Marley, Gershwin, Rudy Vallee, Jimmy Mc Hugh, Bo Harwood κ.ά.

Μοντάζ ήχου: Leslie Troy Gaulin

Βοηθοί σκηνοθέτες: Frank Beeton, Randy Carter, Michael Cally, Eddy Dono

Ερμηνεία: John Cassavetes (Ρόμπερτ Χάρμουν), Gena Rowlands (Σάρα Λώσον),

Diahne Abbott (Σούζαν), Seymour Cassel (Τζακ Λώσον), Margaret Abbott (Μαργαρίτα), Jacob Shaw (Άλμπι Σουάνσον), Michele Conway (Άγκνες Σουάνσον), Eddy Dono (Πεθερός Σουάνσον), Joan Foley (δικαστίνα), Al Ruban (Μίλτον Κράβιτς), Tom Badal (Σαμ), Risa Martha Blewitt (Ντέμπι Λώσον), David Rowlands (ψυχίατρος), Robert Fieldsteel (Δρ. Γουίλιαμς), Raphael de Nico (Μπίλυ), Tony Brubaker (Φράνκ), John Roselieu (Κέν), Jessica St. John (Ντότι), Frank Beeton (ταμίας στο μπόουλινγκ), Alexandra Cassavetes και Dominique Davalos (χορεύτριες), Jamie Horton (αχθοφόρος στο Λονδίνο), François Duhamel (αχθοφόρος στο Παρίσι)

Διεύθυνση παραγωγής: Chris Pearce, Al Ruban

Εκτέλεση παραγωγής: Al Ruban

Παραγωγή: Menahem Golan, Yoram Globus (για το Gurton Group)

Διάρκεια: 141'

Ο Ρόμπερτ Χάρμον είναι ένας διάσημος συγγραφέας που ζει στην Καλιφόρνια περιτριγυρισμένος από νέα κορίτσια, μεθάει και τριγυρνάει στα μπαρ. Η Σάρα Λώσον χωρίζει με τον άντρα της, κι η κόρη της αποφασίζει να μείνει με τον πατέρα της. Μετά από ένα ταξίδι στην Ευρώπη η Σάρα απελτισμένη καταφεύγει στο σπίτι του αδελφού της Ρόμπερτ. Όμως ο Ρόμπερτ ετοιμάζεται να φύγει για το Λας Βέγκας με το μικρό γιο του, η Σάρα μένει μόνη. Βγαίνει έξω και προσπαθεί να διασκεδάσει σ' ένα μπόουλινγκ. Για να ευχαριστήσει τον αδελφό της, του κάνει δώρο ένα σωρό κατοικίδια ζώα. Ο Ρόμπερτ αντιδρά βίαια κι η Σάρα πέφτει σε κόμα μια θύελλα ξεσπά κι ο Ρόμπερτ βάζει τα ζώα μέσα στο σπίτι για να τα προστατέψει. Η Σάρα συνέρχεται μετά από ένα παράξενο όνειρο και φεύγει για να γυρίσει στον άντρα της. Ο Ρόμπερτ μένει μόνος του παρά μ' ένα σκύλο.

1986 — BIG TROUBLE

Σκηνοθεσία: John Cassavetes

Σενάριο: Warren Bogle

Διεύθυνση φωτογραφίας: Bill Butler

Μοντάζ: Donn Cambern, Ralph Winters

Μουσική: Bill Conti

Ερμηνεία: Peter Falk (Στιβ Ρίκυ), Alan Arkin (Λέοναρτ Χόφμαν), Beverly D' Angelo (Μπλανς Ρίκυ), Charles Durning (Ο' Μάρα), Paul Dooley (Νούτζελ), Robert Stark (Γουίνσλοου), Valerie Curtin (Άρλην Χόφμαν), Richard Libertini (Δρ. Λόπεζ)

Διανομή — Παραγωγή: Columbia

Διάρκεια: 93'

Ο Λέοναρτ Χόφμαν είναι ασφαλιστικός πράκτορας. Είναι απελτισμένος επειδή δεν έχει αρκετά χρήματα για να μπορέσει να σπουδάσει τις κόρες του μουσική στο Πανεπιστήμιο του Γέιτλ. Η γνωριμία του με την Μπλανς Ρίκυ θα τον σημαδέψει. Ξέροντας, ότι ο άντρας της, όπως ισχυρίζεται η Μπλανς Ρίκυ, θα πεθάνει πολύ σύντομα, αναλαμβάνει να της κάνει μια ασφάλεια συμμετέχοντας σε μια απάτη. Με τη συνεργασία του Στιβ Ρίκυ, μετά από πολλές περιπέτειες—επειδή η ταινία είναι κωμωδία—ο Λέοναρτ Χόφμαν καταφέρνει τελικά να μαζέψει το ποσό που του χρειάζεται και όλα τελειώνουν με μια χαρούμενη συναυλία κι ένα όργιο φιλιών.

Ο ΤΖΩΝ ΚΑΣΣΑΒΕΤΗΣ ΩΣ ΗΘΟΠΟΙΟΣ ΤΟΥ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΥ

Taxi, ΗΠΑ 1953, του Γρέγορου Ράτοφ
The Night holds Terror, ΗΠΑ 1955 του Άντριου Λ. Στόουν
The Purple Plain, Μ.Β. 1955 του Ρόμπερτ Πάρις
Crime in the Streets, ΗΠΑ 1956, του Ντον Σίγκελ
Edge off the City, ΗΠΑ 1956, του Μάρτιν Ριτ
Affair in Havana, ΗΠΑ 1957, του Λάσλο Μπένεντικ
Saddle the Wind, ΗΠΑ 1958, του Ρόμπερτ Πάρις
Virgin Island, Μ.Β 1958, του Πατ Τζάκσον
Shadows (Σκιές), ΗΠΑ 1959, του Τζων Κασσαβέτη
The Webster Boy, Μ.Β. 1961, του Ντον Τσάφι
The Killers (Οι δολοφόνοι), ΗΠΑ 1964, του Ντον Σιγκελ
Devil's Angels, ΗΠΑ 1967, του Ντάνιελ Χώλερ
The Dirty Dozen (Τα δώδεκα καθάρματα), ΗΠΑ 1967, του Ρόμπερτ Ωλντρις
Rosemary's Baby (Το μωρό της Ρόζμαρι), ΗΠΑ 1968, του Ρομάν Πολάνσκι
Gli Intoccabili, ΙΤΑΛ. 1968, του Τζουλιάνο Μοντάλντο
Roma come Chicago, ΙΤΑΛ. 1968, του Αλμπέρτο Ντε Μαρκίνο
If it's Tuesday this must be Belgium, ΗΠΑ 1969, του Μελ Στιουαρτ
Husbands (Σύζυγοι), ΗΠΑ 1970, του Τζων Κασσαβέτη
Minnie and Moskowitz (Μίνι και Μόσκοβιτς), ΗΠΑ 1971, του Τζων Κασσαβέτη
Capone, ΗΠΑ 1975, του Στιβ Κάρβερ
MIkey and Nicky (Ο Μίκυ και Νίκυ), ΗΠΑ 1975 της Ελαΐην Μέυ
Two Minutes Warning, ΗΠΑ 1976, του Λάρυ Πηρς
Opening Night (Νύχτα προεμιέρας), ΗΠΑ 1978, του Τζων Κασσαβέτη
The Fury, ΗΠΑ 1978, του Μπράιαν Ντε Πάλμια
Brass Target (Οργισμένος γίγαντας), ΗΠΑ 1978, του Τζων Χιου
Whose Life is it Anyway?, ΗΠΑ 1981, του Τζων Μπάνταμ
Incubus, ΚΑΝ. 1981, του Τζων Χιου
Tempest (Η τρικυμία), ΗΠΑ 1982, του Πολ Μάζουρσκι
The Haircut, ΗΠΑ 1983, του Χοφς
Love Streams (Ερωτική θνέλλα), ΗΠΑ 1984, του Τζων Κασσαβέτη

Ο ΤΖΩΝ ΚΑΣΣΑΒΕΤΗΣ ΣΤΟ ΘΕΑΤΡΟ

EAST / WEST CAME

Κείμενο και σκηνοθεσία: John Cassavetes,
Διανομή: Nick Cassavetes, Sandy Martin.
Πρώτη παράσταση: Νοέμβριος 1980 στο Λος Άντζελες.

KNIVES

Κείμενο και σκηνοθεσία: John Cassavetes,
Διανομή: Peter Falk, Richard Kaye, Jamie Horton, Robert Fieldsteel, Shera Danese, John Finegan
Πρώτη παράσταση: Μάιος 1981 στο Λος Άντζελες

THE THIRD DAY COMES

Κείμενο Ted Allan, *Σκηνοθεσία:* John Cassavetes,
Διανομή: Nick Cassavetes, Michael Mc Guire, Gena Rowlands
Πρώτη παράσταση: Μάιος 1981 στο Λος Άντζελες.

LOVE STREAMS

Κείμενο: Ted Allan, *Σκηνοθεσία:* John Cassavetes,
Διανομή: Gena Rowlands, Jon Voigt, Margaret Abbot, Diahnne Abbot
Πρώτη παράσταση: Μάιος 1981 στο Λος Άντζελες.
Τα τρία τελευταία είχαν το γενικό τίτλο *Three Plays of Love and Hate* και παίχτηκαν
εναλλάξ στο Σέντερ Θήατερ του Λος Άντζελες

A WOMAN OF MYSTERY

Κείμενο και Σκηνοθεσία: John Cassavetes,

Διανομή: Gena Rowlands, Carol Kane, Alan Stock, Charles Durning, Roy Brocksmith, Carol Arthur, Janet Alhanti

(Παρουσιάστηκε στο Λος Άντζελες στο Κωιτ Θέατρο του Χόλιγουντ από τις 10 έως τις 25 Μαΐου 1987.)

Ο ΤΖΩΝ ΚΑΣΣΑΒΕΤΗΣ ΣΤΗΝ ΘΑΕΟΡΑΣΗ

1953-1957

Ο Κασσαβέτης παίρνει μέρος σε πάνω από εκατό επεισόδια τηλεοπτικών σόου όπως το «Studio One», το «Playhouse '90» το «Goodyear Playhouse» κ.α.

Παίζει σε διάφορες σειρές όπως *Ο Άλφρεντ Χίτσκοκ παρουσιάζει*, *Rawhide* κ.ά.

1960

Υπογράφει συμβόλαιο με την NBC για τη σειρά *Johnny Staccato*. Ο ήρωας ήταν δημιούργημα ενός νεύροχέζου διανοούμενου, του Ντικ Μπεργκ, όμως ο Κασσαβέτης γίνεται ο εμπνευστής της σειράς και ο ρόλος ταυτίζεται με το πρόσωπό του.

Πριν αφήσει την NBC για την Πάραμαουντ (για να σκηνοθετήσει το *Όταν ο λόθος προστάζει*) θα σκηνοθετήσει επίσης πέντε επεισόδια της σειράς.

1965

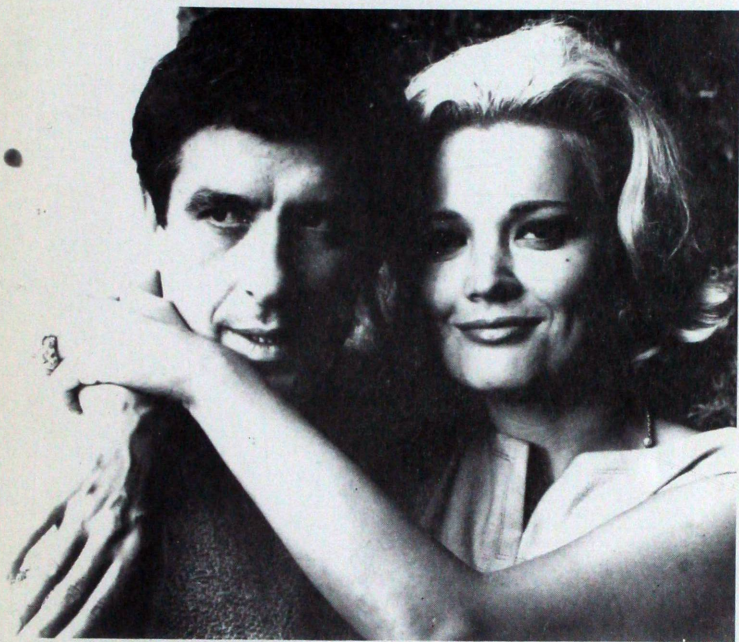
Συνεργάζεται με τον Μώρις Μακ Έντρι (τον παραγωγό των *Σκιών*) για τη δημιουργία τηλεοπτικών σόου. (Σ' αυτή την περίοδο αρχίζει να γράφει και τα *Πρόσωπα*). Οι ιδέες τους αρέσουν. Όμως, καθώς τίποτε δε συγκεκριμενοποιείται, εγκαταλείπουν τις προσπάθειες...

Τη δεκαετία του '70 σκηνοθετεί σε συνεργασία με τον Πήτερ Φωκ και κάτω από το κοινό ψευδώνυμο «Νικ Κολοσάντο» ένα επεισόδιο της σειράς *Κολόμπο*, όπου Παίζει επίσης ένα «κακό» διευθυντή ορχήστρας.

«Μερικές φορές αναρωτιέμαι τι κάνω. Λέω στον εαυτό μου ότι θα μπορούσα να εργάζομαι για τους παραγωγούς –σαν ηθοποιός, σεναριογράφος ή σκηνοθέτης. Θα μπορούσα να τους ακούω, να τους υπακούω και να παίρνω τα λεφτά τους όπως όλος ο κόσμος.

Γιατί κατά βάθος δεν είμαι περήφανος για τη δουλειά μου. Εκτιμώ πραγματικά τις περιπέτειες, όταν τις ξαναθυμάμαι –τις περιπέτειες, όχι τις ταινίες. Το να συνεργάζεσαι με ανθρώπους που μοιράζονται τα πάντα και τις χαρές και τις δυσκολίες. Είτε το θέλουν είτε όχι, αυτοί οι άνθρωποι είναι αγνοί, γιατί δεν έχουν καμιά ανταμοιβή. Και η ταινία πρέπει να γίνει καλή, αλλιώς είναι δυστυχείς.»







Τυπογραφική επιμέλεια
ΑΙΓΟΚΕΡΩΣ
Ζωοδόχου Πηγής 17
3613137

THE UNIVERSITY OF CHICAGO
LIBRARY
540 EAST 57TH STREET
CHICAGO, ILL. 60637

