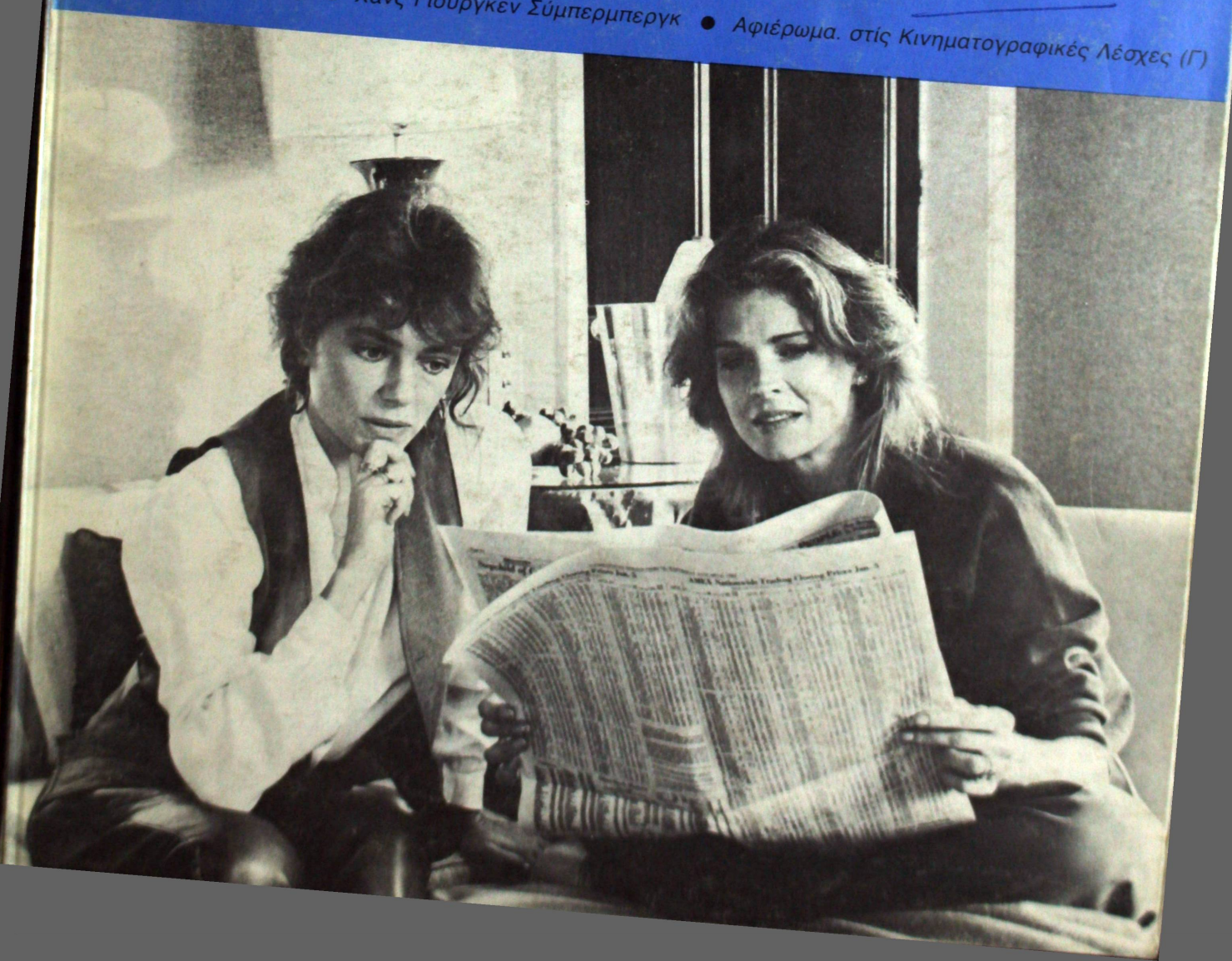
ΣΥΓΧΡΟΝΟΣ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ '82

Ιανουάριος – Ιούνιος '82 Τιμή δρχ. 160

ΕΛΛΗΝΙΚΟΣ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ

Τζώρτζ Κιούκορ • Χάνς Γιούργκεν Σύμπερμπεργκ • Αφιέρωμα. στίς Κινηματογραφικές Λέσχες (Γ)

No 31



ΒΙΒΛΙΟ ΤΟΥ ΠΑΥΛΟΥ ΚΑΙ ΤΗΣ ΜΙΝΑΣ ΖΑΝΝΑ
ΟΡΦΕΙΑ

II-000000002861

movie makers

Η MOVIE MAKERS ΕΠΕ
Χ. Τρικούπη 75 – Ἀθήνα – Τηλ. 01-3600780, 3602517 καί 18
Κάναμε τήν Ταινία Τό ΑΙΜΑ ΤΩΝ ΑΓΑΛΜΑΤΩΝ τού Τώνη Λυκουρέση.
Καλύψαμε μέ μηχανήματα εἰκόνες καί ἤχου τίς ταινίες:
ΣΤΙΓΜΑ τού Παύλου Τάσιου καί
ΕΠΙΚΥΝΔΙΝΗ ΣΥΝΑΝΤΗΣΗ τού Γιώργου Καρυπίδη.

ΜΑΡΚΗΣΙΟΣ ΝΤΕ ΣΑΝΤ

ΕΡΓΑ

Τό εἰκονοκλαστικό ἔργο τού «θείου» μαρκήσιου ἀνοίγει μαύρες τρύπες στό ψεύτικο φωτοστέφανο πού σφετερίζεται τό ἄτομο. Φέρνοντας στήν ἐπιφάνεια τά ἀλληλοσυγκρουόμενα στοιχεία τού ὑποσυνείδητου τάραξε μέ τήν «πορνογραφική» του ἐπιφάνεια ὅλες τίς κοινωνίες κι ὅλα τά καθεστώτα ἀπό τήν ἐποχή τής Γαλλικής Ἐπανάστασης ὡς τίς μέρες μας

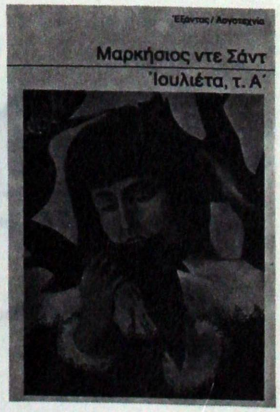
Ἡ φιλοσοφία στό μπουντουάρ

*

Οἱ 120 μέρες τών Σοδόμων

*

Ἰουλιέτα



ΚΕΝΤΡΙΚΗ ΔΙΑΘΕΣΗ: ΚΩΛΕΤΤΗ 11, ΑΘΗΝΑ 145, τηλ. 36.04.885

ΣΥΓΧΡΟΝΟΣ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ '82

Synchronos Kinimatographos '82
Tzavella 1, Athens 145
No 31, 160 drs.

Δίμηνη έκδοση
Άρ. Τεύχους: 31
Τιμή Τεύχους: 160 δρχ.
Συνδρομή γιά 6 τεύχη:
εσωτερικού: 700 δρχ.
εξωτερικού: 35 δολ.

Αρχισυντάκτης:
Μιχάλης Δημόπουλος
Χρήστος Βακαλόπουλος

Σύνταξη:
Μαρία Γαβαλά
Μανόλης Κούκιος
Μαρία Νικολακοπούλου
Νίκος Σαββάτης

Συνεργάστηκαν:
Ρίτα Κολαΐτη
Νίκος Κολοβός
Κώστας Λιδιεράτος
Λευτέρης Ξανθόπουλος
Λουκία Ρικάκη
Θόδωρος Σούμας
Μαρία Φλώρα
Λάγια Γιούργου
Δημήτρης Παναγιωτάτος
Γιώργος Μπράμος
Κυριάκος Άγγελάκος
Νοέλ Μπέρς
Κώστας Σφήκας
Μαριτίνα Πάσσαρη
Βασίλης Στηλιόπουλος
Χρυσάνθη Σωτηροπούλου
Διαμαντής Λεβεντάκος
Σωτήρης Κακίσης
Χ.Γ. Ζύμπερμπεργκ
Jean Louis Comolli
Francois Géré

Επιμέλεια-έκδοσης
Λάγια Γιούργου

Υπεύθυνος
σύμφωνα με τό νόμο:
Μιχάλης Δημόπουλος
Άδριανού 18, Νέο Ψυχικό
Μοντάζ – Φωτογραφήσεις:
Σταύρος Κουνδουράκης
Στοιχειοθεσία:
Φωτοκύτταρο Ε.Π.Ε.
Εκτύπωση:
Κ. Μάντζιος & Σία Ε.Ε.
Κ. Τσαλδάρη 21-23
Τηλ. 88.31.503
Κεντρική διάθεση:
ΕΞΑΝΤΑΣ,
Καλλέτη 11, Άθήνα
Τηλ. 36.04.885

ΕΙΔΗΣΕΙΣ ΚΑΙ ΣΧΟΛΙΑ
Στρασβούργο. Μιά φεστιβαλική πόλη. Ελληνική φαρσοκωμωδία. Περί Έρωτος, μιά ταινία τής Μαρίας Γαβαλά καί τοῦ Θόδωρου Σούμα. Θανατερές έπιθυμίες (γιά τόν Ζάν Έσπάς). Ή προκλητική μακαριότητα τής άγνοιας 4

ΕΛΛΗΝΙΚΟΣ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ
Μ θολογίες, Μυθοπλασίες, τοῦ *Χρήστου Βακαλόπουλου* 15
Σώμα καταδικασμένον *(Οἱ δρόμοι τής ἀγάπης εἶναι νυχτερινοί)*, τοῦ *Μανόλη Κούκιου* 21
Τό Έργοστάσιο, τοῦ *Γιώργου Μπράμου* 23
Ο Συμπαγής Λόγος τής Αλήθειας, *(Πετροχημικά)* τοῦ *Μανόλη Κούκιου* 24
Άντιο Έπίκαιρα *(Η δίκη τής χούντας)* τοῦ *Χρήστου Βακαλόπουλου* 26
Σουβλίστε τους, τοῦ *Κυριάκου Άγγελάκου* 27
Ίστορίες μιάς κερήθρας, τοῦ *Δημήτρη Παναγιωτάτου* 28
Ήλεκτρικός Άγγελος, τής *Λάγιας Γιούργου* 29

ΝΙΚΟΣ ΠΕΡΑΚΗΣ 30
Συνέντευξη τοῦ σκηνοθέτη καί σκηνογράφου Νίκου Περάκη μέ τόν *Μ. Νικολακοπούλου* 31

ΘΕΩΡΙΑ
Πώς διαρθρώνεται ὁ χώρος-χρόνος, τοῦ *Νοέλ Μπέρς* (Μετάφραση: *Κώστας Σφήκας*) 39

ΤΖΩΡΤΖ ΚΙΟΥΚΟΡ
Ή διακριτική Εὐγένεια τῶν Εἰκόνων, τοῦ *Χρήστου Βακαλόπουλου* 48
Συνέντευξη τοῦ Τζώρτζ Κιούκορ μέ τούς *Joseph Mc Bride* καί *Todd Mc Carthy* 51
Μιά σοφή ταινία *(Πλούσιες καί διάσημες)* τοῦ *Νίκου Σαββάτη* 58
Μόνο σάν (δύο) γυναίκες, τής *Μαριτίνας Πάσσαρη* 60

ΧΑΝΣ ΠΙΟΥΡΓΚΕΝ ΖΥΜΠΕΡΜΠΕΡΓΚ
Χίτλερ τῶν *Jean Louis Comolli* καί *Francois Géré* 62
Μετωπική προβολή, τοῦ *Χ. Γ. Ζύμπερμπεργκ* 69

ΗΘΟΠΟΙΟΙ
Ή *Serena* στή σάουνα, τοῦ *Σωτήρη Κακίση* 74
Μάρθας ἐγκώμιον, τοῦ *Γιώργου Μπράμου* 75

ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ ΚΑΙ ΠΟΛΗ
Σκοτεινή ὄψη τής Μητρόπολης *(Ἀπόδραση ἀπό τήν Νέα Ὑόρκη)* τοῦ *Κώστα Λιδιεράτου* 76

ΚΡΙΤΙΚΕΣ
Δύο-τρία πράγματα πού ξέρω γι' αὐτήν, τοῦ *Νίκου Κολοβοῦ* 84
Τό δικαίωμα νά κοιμάται κανείς μόνος, μέ βαριά καρδιά *(Ἡ ἀριστερόχειρη γυναίκα)* τής *Μαρίας Γαβαλά* 90
Γκότο τό Νησί τοῦ ἔρωτα, τῶν *Κυριάκου Ἀγγελάκου* καί *Βασίλη Στηλιόπουλου* 93
Ὁ θεῖος ἀπό τήν Ἀμερική τοῦ *Νίκου Κολοβοῦ* 96
Τό δυνατό καί τό ἀδύνατο *(Τό τελευταίο μετρό καί Η γυναίκα τής διπλανής πόρτας)* τῶν *Μαρίας Γαβαλά* καί *Θόδωρου Σούμα* 101
Διά πυρός καί σιδήρου *(Ἔξαψη)* τοῦ *Νίκου Σαββάτη* 105

ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΙΚΕΣ ΚΟΙΝΟΤΗΤΕΣ (Μέρος Γ')
Κινηματογραφικές Λέσχες, τοῦ *Λευτέρη Ξανθόπουλου* 107
Γιά τίς Λέσχες καί τήν ὁμοκαπνόδια, τής *Χρυσάνθης Σωτηροπούλου* 111
Πρότυπα, τοῦ *Διαμάντη Λεβεντάκου* 113

Εξώφυλλο: Πλούσιες καί διάσημες, τοῦ Τζ. Κιούκορ

Ειδησεις & σχολια

ΣΤΡΑΣΒΟΥΡΓΟ:

ΝΕΑ ΦΕΣΤΙΒΑΛΙΚΗ ΠΟΛΗ

Ι. Ἡ Εὐρώπη, ὁ Κινηματογράφος καὶ ἡ Δεύτερη Εὐρωπαϊκή Ἑβδομάδα Κινηματογράφου

«Καλωσορίσατε στή πόλη τής Εὐρώπης» λέει τό σήμα στόν αὐτοκινητόδρομο, λίγα μέτρα πρίν ἀπό τή στροφή πού μάς φέρνει στό Στρασβούργο. Τό Στρασβούργο φιλοξενεί τό Συμβούλιο τής Εὐρώπης ἐδώ καί 15 χρόνια, τό Εὐρωπαϊκό Δικαστήριο τών Ἀνθρωπίνων Δικαιωμάτων, τό Εὐρωπαϊκό Κοινοβούλιο καί μιά σειρά ἄλλα Εὐρωπαϊκά Ἰνστιτούτα, κτίρια κ.ά. Οἱ Στρασβουργιανοί, εὐρωπαϊκά φερόμενοι, ἵδρυσαν στίς 6 Ὀκτωβρίου 1979 τόν *«Εὐρωπαϊκό Σύλλογο γιά τήν Πολιτιστική Ἀνάπτυξη μέσα ἀπό τόν Κινηματογράφο Τέχνης»*.

Δύο εἶναι οἱ (εὐρωπαϊκοί) στόχοι τού συλλόγου: -νά βοηθήσει στό νά γίνουν πιό γνωστές οἱ ταινίες πού ἔχουν γυριστεί στίς χώρες μέλη τού Συμβουλίου τής Εὐρώπης,* καί -νά συμβάλλει σ' ἕνα ἀνοιχτό διάλογο ἀνάμεσα στούς ἐπαγγελματίες τού κινηματογράφου καί στούς «ἐπαγγελματίες τών ἀποφάσεων» γύρω ἀπό τά Εὐρωπαϊκά Κινηματογραφικά Προβλήματα. Γενικότερα ὁ στόχος εἶναι ἡ ἀξιολόγηση τού ρόλου τού κινηματογράφου ὡς ὀργάνου γιά τήν πολιτιστική ἀνάπτυξη.

Πρόεδρος τού Συλλόγου, ὁ σκηνοθέτης Λουί Μάλ. Στό Διοικητικό Συμβούλιο λιγότερο γνωστά ἡ ἄγνωστα μέλη τής γαλλικής κινηματογραφικής σκηνής. Ἀνάμεσα τους ὁ Jean Lescure πρόεδρος τής *Διεθνούς Ὁμοσπονδίας Αἰθουσών Τέχνης* καί ἀντιπρόεδρος τού Συλλόγου. Ἡ πρώτη προσπάθεια γιά νά καλυφθοῦν κάποιοι ἀπό τούς παραπάνω στόχους ἦταν ἡ *«Πρώτη Εὐρωπαϊκή Συνάντηση Κινηματογράφου Τέχνης»* (21-24/11/79). Οἱ κυριότερες ἐκδηλώσεις στό πρόγραμμα τής πρώτης συνάντησης ἦταν ἡ προβολή 14 ταινιών, μιά ἐθνική συνάντηση γύρω ἀπό γαλλικά κινηματογραφικά θέματα καί μία Εὐρωπαϊκή Συνάντηση μέ θέμα *«Ὁ Κινηματογράφος Τέχνης ὡς μέσο γιά τήν πολιτιστική ἀνάπτυξη»*.

Καί ἔτσι ἡ μιά συνάντηση φέρνει τήν ἄλλη. Ἡ ἐπιτυχημένη λοιπόν πρώτη συνάντηση ὁδήγησε στή καθιέρωση τού θεσμού τής *Εὐρωπαϊκής Ἑβδομάδας Τέχνης*. Ἡ *Δεύτερη Ἑβδομάδα* πραγματοποιήθηκε τόν Ὀκτώβριο στό Στρασβούργο. Μιά ἐκδήλωση πιό ἐντυπωσιακή ἀπ' τήν προηγούμενη. Γύρω στίς 40 ταινίες αὐτή τή φορά, 5 ἀφιερώματα, μιά εὐρωπαϊκή συνάντηση καί ἕνα Σαββατοκύριακο μέ τά *Cahiers du Cinéma*. Στό διαγωνιστικό πρόγραμμα συμμετείχαν 15 ταινίες παραγωγής 80-81, ἀπό τήν Πορτογαλία, Βέλγιο, Αὐστρία, Μ. Βρεττανία, Ἑλβετία, Ἰταλία, Σουηδία, Γαλλία, Ἑλλάδα, Τουρκία καί Ὁλλανδία.

Ὅλες οἱ παραπάνω ταινίες προβάλλονταν γιά πρώτη φορά στή Γαλλία, ἐνώ ἡ Ὁλλανδική ταινία προβάλλονταν σέ πρώτη παγκόσμια. Στήν κριτική ἐπιτροπή, πρόεδρος ὁ Τόνυ Μολιέρ, μέλη ἡ Λίζα Κρόιτσερ, ἡ Χέλμα Σάντερς κ.ά.

Ἡ ταινία *Στίς εὐφορες κοιλάδες* τού Τούρκου σκηνοθέτη Ἔρντεν Κιράλ πήρε τό μοναδικό βραβείο τής ἐπιτροπής. Πρόκειται γιά τή δεύτερη ταινία μεγάλου μήκους τού σκηνοθέτη. Ὁ Κιράλ ὑπήρξε βοηθός τού Γιλμάζ Γκιουνέι. Παρ' ὅτι αὐτή τή φορά ὁ Γκιουνέι δέν ἦταν παράγοντας τής ταινίας, ἡ ταινία δέν ξεφεύγει ἀπό τό κλίμα, τή θεματολογία οὔτε τήν ἀξιοσημείωτη ποιότητα τών τουρκικών ταινιών πού εἴδαμε τά τελευταία χρόνια. Τό θέμα μεταφορικά ἐπίκαιρο στήν Τουρκία, οἱ γεωργοί, ὁ καταμερισμός τής γής, ὁ ἀγάς-τό φέουδο, ἡ ἐξέγερση..., τό θέμα ἐνδιαφέρον ὡς ἐξωτικό γιά τό «εὐρωπαϊκό» κοινό, καί ἡ πολιτική χειρονομία-ἡ βράβευση.

Τήν Ἑλλάδα ἐκπροσώπησε ὁ *Μεγαλέξαντρος* τού Θ. Ἀγγελόπουλου. Στήν πρεμιέρα ἡ αἴθουσα ἦταν γεμάτη ἀπό τήν ἀρχή ὡς τό τέλος, ἐνώ τήν ἑπόμενη μέρα ὅταν ἡ ταινία προβλήθηκε σέ περιφερειακή αἴθουσα δέν εἶχε τήν ἴδια ἐπιτυχία. Καί ἕνα σχόλιο, στά παρασκήνια μιάς συνέντευξης τύπου. Ἕνας γάλλος μέ τή γυναίκα του φτάνει ἀργοπορημένος, μού λέει: *«Ἤμουν στήν προβολή τού Ἀγγελόπουλου. C'est un maître: il est formidable mais il a une heure de trop» (εἶναι ἕνας μαίτρ ἀλλά τού περισσεύει μιά ὥρα).*

Πολύ ἐνδιαφέρουσα ἡ γερμανική ταινία *Ἡ πραγματική ἀλήθεια γιά τήν Μάριαν Κ... τής* Margarette Von Trotta. Μιά ἐναλλακτική ἄποψη, πού ἔρχεται καί πάλι ἀπό τό Βερολίνο. Κάτι πού θέβαια δέν ξαφνιάζει σύμφωνα μέ τίς πρόσφατες πολιτικές ἐξελίξεις στή Δ. Γερμανία. Ὁ μύθος τής ταινίας, δύο ἀδελφές στά τριάντα τους. Ἡ μικρή «ταραξίας» ἡ «τέρρορισ», πού ἦχεί πιό γερμανικά σωστό, ἡ μεγάλη μικροαστή φεμινίστρια, συντάκτης σ' ἕνα φεμινιστικό περιοδικό. Ἡ πραγματικότητα τής ταινίας. Ἡ γερμανία τού 20ού αἰώνα, ὁ φόβος, τρόμος μέ τό ὄνομα «Terrorismus» καί ἡ νέα γενιά. Ἡ μικρή ἀδελφή στήν ἐφηβία της ἦταν τό ὑπάκουο παιδί τού μπαμπά, ἡ μεγάλη ἦταν ἡ ἀνυπάκουη, ἡ ἄτακτη. Οἱ ρόλοι ἀντιστρέφονται στή τρίτη δεκαετία.

Ἡ μικρή φυλακίζεται ὡς μέλος ἑξτρεμιστικής ὀργάνωσης. Ἡ μεγάλη κουβαλάει τίς μνήμες της, τίς τύψεις της, καί τίς ἐνοχές της κάθε θδομάδα στή φυλακή μαζί μέ τίς παραγγελίες τής ἀδελφής της. Καί ὁταν πάει διακοπές στήν Ἰταλία μέ τόν ἄντρα της μαθαίνει ἀπό τήν τηλεόραση γιά τήν «ξαφνική» αὐτοκτονία τής μικρής της ἀδελφής στή φυλακή. Ὁ θχρονος γυιός τής μικρής ἦταν μέχρι τώρα υἱοθετημένος. Ἡ μεγάλη, θά παρατήσει τόν ἄντρα, θά παραλάβει τόν ἀνηψιό γιά νά τόν μεγαλώσει, νά τού μάθει γιά τή μάνα του πού ἔβαζε βόμβες, γιά τόν «Terrorismus» καί γιά τή νέα γενιά τής Γερμανίας. Παρά τίς φιλειρηνικές τάσεις καί τίς διαδηλώσεις στή Γερμανία τό θέμα εἶναι πάντα στήν ἐπικαιρότητα τῶν εἰδήσεων καί τῶν συνειδήσεων. Καί μιά ὁμάδα σκηνοθέτιδων στό Βερολίνο (ὁπου μερικοί φαίνεται νά ἐπιχειρούν νά ξεφευγουν ἀπό τό Γερμανικό τρόπο ζωής), ἐπιχειρεί μία κινηματογραφική γλώσσα, μία φωνή κάπου ἔξω ἀπό τίς νόρμες. Δύο μέρες πρίν ἀπό τήν προβολή τής ταινίας, τά γεγονότα στό

Ἡ Barbara Sukowa στά *Μολυβένια χρόνια* τής Margarette Von Trotta

Βερολίνο γύρω ἀπό τό οἰκιστικό. Ἔτσι ἡ συνέντευξη τύπου μετατρέπεται σέ ἔντονη πολιτική κουβέντα.

Ἀπό μιά ἄλλη χώρα μέ κάποιο φασιστικό παρελθόν, τήν Ἰταλία, ὁ σκηνοθέτης προβληματίζεται γύρω ἀπό ἐκείνο τό καθεστώς, τήν ἐπιρροή του καί τά κατάλοιπά του στή χώρα. *Φαντομάρα* ἡ ταινία τού Κάρλο Λιτσάνι, διευθυντή τής Κινηματογραφικής Biennale τής Βενετίας. *«Ἠθελημένα δέν δούλεψα μέ σύγχρονα θέματα»*, λέει ὁ ἰδιος, *«ἤθελα ἡ ταινία μου νά βασίζεται σ' αὐτή τήν ἐποχή. Νοσταλγία ἡ κάποια χρησιμότητα, τό ἀφήνω σέ ἄλλους νά τό κρίνουν. Κυρίως μέ ἐνδιαφέρει τό θέμα τής διακίνησης τής ἐξουσίας. Ὁ φασισμός ὑπήρξε. Τέτοια φαινόμενα ξαναπαρουσιάζονται, ὁπότε ἀξίζει κάποιος συλλογισμός. Μέ ρωτάνε γιατί δέν ἔκανα ταινία γιά τίς Ἐρυθρές Ταξιαρχίες. Πρέπει νά 'ναι κανείς ὁ Πιραντέλλο γιά νά μπορέσει νά κάνει μιά ρεαλιστική ταινία μέ αὐτό τό θέμα. Πρέπει νά 'χεις ἀς πούμε μεταϊστορική διάθεση, ἴσως ὁ Παζολίνι...»*. Πολύ βρεττανική, πολύ θεατρική, πολύ βρεττανικά θεατρική ἡ ταινία *Ἀδελφοί καί Ἀδελφές* τού Ρίτσαρντ Γούλευ, μέ ἀξιόλογους ἑρμηνευτές. Δύο ἐνδιαφέροντα σύγχρονα θέματα, τά ναρκωτικά στή Σουηδική ταινία *Μία ἀξιοπρεπής ζωή* τού Στέφαν Γιάρλ, καί οἱ μετανάστες, τό οἰκιστικό, ἡ ἀνεργία κλπ. στήν Ὁλλανδική ταινία *Πρός τό Νότο* τού Γιόχαν Βάν Ντέρ Κέκεν ἀλλά καί οἱ δύο μέτριες ἐκτελέσεις.

Ἀφιέρωμα στή Ζάν Μορώ ἠθοποιό καί σκηνοθέτιδα.

13 ταινίες τής ἠθοποιού, 2 ταινίες τής σκηνοθέτιδας *Φῶς (1975)* καί *Ἡ Ἔφηβος (1979)*. Ἀπό τά σημειώματα δύο σκηνοθετῶν γιά τό πρόγραμμα τού ἀφιερώματος. *«Ὅταν ἄρχισα νά φτιάχνω ταινίες ἐκείνη μού ἔμαθε τήν ἀπόλυτη συνενοχή πού μπορεί νά ὑπάρξει ἀνάμεσα σ' ἕνα πρόσωπο καί τή κάμερα»* (Λουΐ Μάλ). *«Μέσα στά εἴκοσι χρόνια πού κάνω κινηματογράφο, τό γύρισμα τού* Jules et Jim *παραμένει μιά ἀξέχαστη μνήμη, ἡ καλύτερη»* (Φρανσουά Τρυφώ).

Ἀφιέρωμα στόν Τονύ Μολιέρ

Ὁ Βάϊντα λέει πώς τού ἔχει τυφλή ἐμπιστοσύνη ὁσο ἀφορά τή διάθεση τῶν ταινιῶν του στή Γαλλία. Γιά τή Γαλλία ὁ Μολιέρ εἶναι αὐτός πού ἀνακάλυψε, ὑποστήριξε καί ἀνέλαβε τή διάθεση τῶν ταινιῶν τού Σάουρα, τού Ζανούσι κ.ἀ. Ὁ ἰδιος ἔχει τή διάθεση μιάς σειράς πολύ σημαντικῶν ταινιῶν ἀπό τό διεθνή χώρο. Στό ἀφιέρωμα προβλήθηκαν ἀνάμεσα σ' ἄλλες: *Κανάλ* (Βάιντα), *Τό Καμιόνι* (Ντυράς) *Ὁ Ἀμερικάνος Φίλος* (Βέντερς), *Στάχτες καί διαμάντια* (Βά[illegible]τα), *Καμουφλάζ* (Ζανούσι), *Σπιράλ* (Ζανούσι), *Μέ κλε[illegible]ένα τά μάτια* (Σάουρα). Ἀπό τίς λιγότερο γνωστές ταινίες σημειώνω 3 οἱ ὁποίες παρουσίασαν εἰδικό ἐνδιαφέρον. *Πάκο ὁ Ἀλάνθαστος* (Γαλλία-Ἱσπανία 1979), τού D. Haudepin, *Κάρνυ* (Η.Π.Α. 1980), τού R. Kaylor, *Χορεύει μόνη της* (Αὐστρία-Η.Π.Α.), τού R. Dornheim.

Ἀφιέρωμα στόν Πώλ Βεκιαλί, γάλλο σκηνοθέτη καί παραγωγό.

Λιγότερο ἀναγνωρισμένος στή χώρα του, περισσότερο γνωστός στήν Ἰταλία, τό ἀφιέρωμα μέ 27 ταινίες του μικρού καί μεγάλου μήκους ἐπιχειρεί μιά καλύτερη γνωριμία μέ τό ἔργο του στόν κινηματογράφο ἀπό τό 1961 ὡς σήμερα.

Focus στό Νέο Γερμανικό Κινηματογράφο

Ἡ ἰδέα εἶναι, νά πραγματοποιεῖται κάθε χρόνο ἕνα παρόμοιο ἀφιέρωμα σέ μία χώρα. Φέτος ἡ ἐπιλογή ἦταν ἡ Γερμανία, τό νέο κινηματογραφικό κύμα. Ὀκτώ ταινίες παραγωγῆς 80-81 συγκροτοῦν τό ἀφιέρωμα. Τίς τελευταίες ὧρες τής νύχτας μέχρι τήν αὐγή προβάλλονταν ταινίες - *Ρετροσπεκτίβα ἀπό τίς μεγάλες ὧρες τού κινηματογράφου*. Ἐδώ ξαναείδαμε τή *Στράντα*, τόν *Ἀνδαλουσιανό Σκύλο*, τήν *Ἑβδομη Σφραγίδα*, Μπάστερ Κήτον καί ἕνα ἀριστούργημα τού Ἰνδοῦ σκηνοθέτη Satyajit Ray. Στά πλαίσια τού Φεστιβάλ καί μέ τή συνεργασία τού Συμβουλίου τής Εὐρώπης, πραγματοποιήθηκε ἡ διεθνής εὐρωπαϊκή συνάντηση μέ θέμα *«Κινηματογραφική δημιουργία καί παραγωγή καί τό*

κράτος». Ἡ συνάντηση εἶναι ἡ δεύτερη σὲ σειρὰ ποὺ ὀργανώνεται ἀπὸ τὸ Συμβούλιο τῆς Εὐρώπης μὲ θέμα τὸν κινηματογράφο. Ἡ πρώτη ἔγινε στὴ Λισαβώνα τὸ 1978 μὲ θέμα *«Ὁ Κινηματογράφος καὶ τὸ κράτος».* Φέτος στὴ συνάντηση συμμετεῖχαν 250 ἄτομα ἀπὸ ὑπουργεῖα καὶ ἄλλα κέντρα ἀποφάσεων, κινηματογραφιστές, θεωρητικοί, δημοσιογράφοι, ὑπεύθυνοι αἰθουσῶν κ.ἀ. Στὸ προεδρεῖο τῆς συνάντησης ὁ πρόεδρος τῆς Διεθνοῦς Ἑνωσης Αἰθουσῶν Τέχνης, ὁ ἐκπρόσωπος τῆς Γαλλικῆς τηλεόρασης καὶ ὁ Κάρλο Λιτσάνι, διευθυντὴς τῆς Biennale Βενετίας.

Ἡ συζήτηση στρέφεται γύρω ἀπὸ τὸ ρόλο, τὴ σημασία καὶ τὴ συμβολὴ τῶν αἰθουσῶν τέχνης στὴ κινηματογραφικὴ δραστηριότητα σὲ διάφορες χώρες. Μετὰ τὴν εἰσήγηση τοῦ Λιτσάνι ἡ ὁποία ἀναφέρεται στὴν ἐμπειρία τῆς Βενετίας, στὴ συζήτηση ἐπεισέρχονται δύο ἀκόμη στοιχεῖα, ὁ ρόλος τῶν φεστιβάλ, καὶ ὁ ρόλος τῆς κρατικῆς καὶ ἰδιωτικῆς πρωτοβουλίας γιὰ τὴν προώθηση τοῦ κινηματογράφου τέχνης. Ὅλοι οἱ ὁμιλητὲς ἀναφέρθηκαν στὶς δύσκολες συνθήκες ὑπαρξης ποὺ ἀντιμετωπίζουν κατ' ἀρχὴν οἱ αἰθουσες τέχνης, καὶ σὲ μιὰ σειρὰ οἰκονομικά, πολιτικὰ καὶ ἄλλα προβλήματα ποὺ ἀντιμετωπίζουν καθημερινὰ οἱ κινηματογραφιστὲς σὲ διάφορες χώρες. Δὲν ἔλειψαν, ἀν καὶ ἀκούστηκαν λιγότερο συχνὰ προτάσεις γιὰ λύσεις ἢ ἀναφορὲς σὲ πετυχημένα πειράματα καὶ πρωτοβουλίες. Συζητώντας μὲ τὴν ἐκπρόσωπο τοῦ Ὑπουργείου Πολιτισμοῦ, ἡ ἰδια διαπιστώνει μὲ λύπη ὁτι *«τίποτα δὲν ἀναφέρεται γιὰ τὴν Ἑλλάδα...».* Εὐτυχεῖς ὅλοι στὸ τέλος τῆς συνάντησης πίνουμε σαμπάνια γαλλική. Κάπως διαφορετικὸ κλίμα στὸ *«Σαββατοκύριακο συλλογισμοῦ»* μὲ θέμα – *Ἡ Εὐρώπη ὡς χώρος τοῦ κινηματογράφου – εὐρωπαϊκὲς περιπλανήσεις.* Τὴ διοργάνωση τῆς ἐκδήλωσης ἀνέλαβαν τὰ *Cahiers du Cinéma.* Τὸ ὑλικό, σημεῖο ἀναφορᾶς, 3 ταινίες στὴν ἑνότητα «Ἐξορία».

– *Τὰ ραντεβοῦ τῆς Ἄννας,* τῆς Σαντάλ Ἀκερμαν.. Φανταστικὴ ἐξορία

– *Στὸ πέρασμα τοῦ χρόνου,* τοῦ Βὶμ Βὲντερς.. Ἐσωτερικὴ ἐξορία

– *Tras-Os-Montes,* τοῦ Antonio Reis.. Πραγματικὴ ἐξορία

Μετὰ ἀπὸ τὴν προβολὴ κάθε ταινίας ἀκολουθεῖ συζήτηση. Μεταφράζω ἕνα κομμάτι ἀπὸ τὸ διευθυντὴ σύνταξης τοῦ περιοδικοῦ Serge Daney, τὸ ὁποῖο πιστεύω ὁτι ἀντικατοπτρίζει τὴν ἀτμόσφαιρα καὶ τὴν κατεύθυνση τῶν συζητήσεων τοῦ Σαββατοκύριακου.

«...Ἐδὼ καὶ καιρὸ ἀκούμε νὰ μιλοῦν γιὰ τὸν κινηματογράφο «διεθνοῦς ποιότητας», ἐδὼ καὶ λίγο καιρό, ἀκούμε γιὰ τὸν κινηματογράφο «εὐρωπαικῆς ποιότητας». Μ' ἄλλα λόγια: ὑπάρχει ἀραγε μιὰ «αἰσθητικὴ τῆς Κοινῆς Ἀγορᾶς» ἡ ὁποία δὲν εἶναι οὔτε διεθνής (ἱμπεριαλιστικὴ καὶ ἐπεκτατική) οὔτε ἐθνική, ἀλλὰ ὑπερεθνική. Ἡ ἐρώτηση πρέπει κάποτε νὰ τεθεῖ. Τὸ ἔθνος δὲν εἶναι πιὰ ἡ συγκεκριμένη δομὴ ἀπ' ὅπου γεννιοῦνται κινηματογραφικὲς φόρμες (ἡ στασιμότητα τοῦ κινηματογράφου τοῦ τρίτου κόσμου, καὶ τὸ αἰσθητικὸ μπλοκάρισμα τοῦ Ἀνατολικοῦ Κινηματογράφου τὸ ἀποδεικνύουν). Πράγμα ποὺ δὲν σημαίνει βέβαια ὁτι δὲν τίθεται πιὰ ἡ ἐρώτηση τοῦ χώρου στὸν ὁποῖο ἀνήκουν οἱ κινηματογραφιστές, ἐρώτηση φανταστική, σημαντικὴ ταυτόχρονα γιὰ τὸν κινηματογράφο. Αὐτὸ τὸ χώρο ὅμως κανεὶς δὲν μπορεῖ νὰ τὸν ὁρίσει, γιὰ λογαριασμό τους. Εἶναι ὁ κινηματογράφος μιὰ χώρα, μιὰ οἰκογένεια, μιὰ γλώσσα. Παράδειγμα αὐτῆς τῆς ἀναζήτησης, ἕνας σκηνοθέτης σὰν τὸν Βὲντερς. Τί σημαίνει τὸ ὁτι ἕνας Γερμανὸς σκηνοθέτης ἀναρωτιέται; Ἀλλὰ τὸ ξέρει ὁτι γιὰ τὸν ἴδιο ἡ ἀπάντηση εἶναι στὶς Η.Π.Α., μιὰ καὶ οἱ Η.Π.Α. ἄρχισαν νὰ ἀναπαράγουν ὅλο τὸ Γερμανικὸ Κινηματογράφο τοῦ τριάντα. Στροφή, ὀθόνη φυγῆς, ἐπιστροφή. Στὸ βάθος οἱ Εὐρωπαῖοι ἀρχίζουν νὰ αἰσθάνονται ἐπαρχιώτες. Ἐξορία ἐσωτερική, Ἐξορία φανταστική, Ἐξορία πραγματική...»

Μὲ τέτοιους καὶ μὲ ἄλλους συλλογισμούς, ἀμφιβολίες εὐρωπαϊκὲς καὶ ἄλλες, μὲ πολὺ κόσμο στὸ μπάρ καὶ μὲ τὴν κινηματογραφικὴ βραδυὰ μέχρι τὸ πρωί, μὲ εὐρωπαϊκὲς εὐχὲς γιὰ τὴν ἑπόμενη ἑβδομάδα στὸ Στρασβούργο τοῦ χρόνου. Ἀπὸ τὸ Στρασβούργο ποὺ προετοιμάζεται τώρα γιὰ τὸ Πρώτο Φεστιβὰλ Κινηματογράφου καὶ Τύπου.

II. Γιὰ τὸν Τύπο καὶ τὸν Κινηματογράφο

«Κάθε δημοσιογράφος εἶναι ἕνας πιθανὸς σκηνοθέτης» λέει ὁ πρόεδρος τῆς κριτικῆς ἐπιτροπῆς τοῦ πρώτου Φεστιβὰλ Κινηματογράφου καὶ Τύπου Σάμουελ Φούλερ. Τὸ Φεστιβὰλ ἔγινε τὸ Νοέμβριο στὸ Στρασβούργο μὲ στόχο νὰ προσφέρει ἕνα χώρο συνάντησης στὸν κόσμο τῶν ἐπικοινωνιῶν.

Ἡ ἰδέα γιὰ τὴν πραγματοποίηση ἑνὸς τέτοιου φεστιβὰλ ὀφείλεται στὴ δραστήρια Ζενεβιὲβ Ὑβὲρ καὶ ὁπως λέει ἡ ἴδια ξεκινάει ἀπὸ τὴν πραγματικότητα συνύπαρξης τῶν δύο μέσων, τοῦ τύπου καὶ τοῦ κινηματογράφου σὲ πολλὰ ἐπίπεδα. Συχνὰ σκηνοθέτες ἀσχολήθηκαν μὲ τὴ δημοσιογραφία ὡς θέμα καὶ ἄλλοτε προτίμησαν μία κινηματογραφικὴ ἀναπαραγωγὴ τῆς ἐπικαιρότητας. Εἶναι ἴσως ἁπλὸ νὰ σκεφτεῖ κανεὶς κάποιο τίτλο γιὰ ἕνα φεστιβὰλ τὸ ὁποῖο ἐπιχειρεῖ νὰ ἀνταποκριθεῖ σ' ὅλο τὸ φάσμα τῶν θεμάτων ποὺ ὁρίζει ὁ Τύπος καὶ ὁ Κινηματογράφος. Τὰ πράγματα δυσκολεύουν ὅμως ὅσον ἀφορὰ τὴν πραγματοποίηση μιᾶς τέτοιας μεγαλεπίβολης ἰδέας. Πράγματι ἡ διοργανώτρια τοῦ φεστιβὰλ εἶχε πολὺ κουράγιο, πολὺ κέφι, πολλὰ λεφτὰ καὶ κάποιες αὐταπάτες.

Τὸ κοινὸ καὶ οἱ καλεσμένοι ἐντυπωσιαστήκαμε βέβαια ἀπὸ τὸ παρουσιαστικὸ τοῦ φεστιβάλ, τὶς καθημερινὲς δεξιώσεις καὶ τὶς πολλὲς καὶ δελεαστικὲς βεντέτες. Δυσκολευτήκαμε ὅμως νὰ κατανοήσουμε ἀπὸ ποῦ ξεκινάει καὶ ποῦ τελειώνει μιὰ τέτοια ἐκδήλωση. Μιὰ καὶ τὰ λεφτὰ καὶ ὁ χώρος ἦταν γαλλικά, ὁ γαλλικὸς τύπος παρουσίασε ἀρκετὰ ἐντονα ὅλα αὐτὰ τὰ ἐρωτηματικά, συμμετέχοντας ὅμως σύσσωμος στὸ φεστιβάλ. 359 στοὺς 585 δημοσιογράφους ποὺ παρακολοὺθησαν τὸ φεστιβάλ ἦταν Γάλλοι. Συμφωνήσαμε τέλος ὁτι τὸ φεστιβάλ εἶναι μία ἐκδήλωση προβληματισμοῦ γύρω ἀπὸ τὰ θέματα κινηματογράφου καὶ τύπου, ἕνα κινηματογραφικὸ φεστιβάλ ποὺ δίνει τὴν εὐκαιρία σ' ὅλους τοὺς δημοσιογράφους, κριτικοὺς καὶ μή, νὰ παρακολουθήσουν ταινίες. Στὸ διαγωνισμὸ γιὰ τὸ βραβεῖο τοῦ Ἱδρύματος Φιλίπ Μορὶς (500 χιλ. δρχ) καὶ τὸ βραβεῖο τῆς κριτικῆς ἐπιτροπῆς συμμετεῖχαν 8 κινηματογραφικὲς καὶ 8 τηλεοπτικὲς ταινίες. Παράλληλα εἴδαμε ἕνα ἀφιέρωμα στὸ Σάμουελ Φούλερ καὶ στὸν Ρεμὸν Ντεπαρντὸν. Τὸ βραβεῖο πῆρε ἡ ταινία *Ἡ ἐκδίκηση εἶναι δική μου* τοῦ γιαπωνέζου Σ. Ἰμαμούρα. Ἡ ζωὴ ἑνὸς ἐγκληματία ὁπως τὴν ἀφηγεῖται ὁ ἴδιος ἀφοῦ συλληφθεῖ. Μιὰ ἀφήγηση ἡ ὁποία βασίζεται σ' ἕνα ἐνδιαφέρον σενάριο. Αὐτὸ τὸ σενάριο, ἡ ἐμπειρία τοῦ Ἰμαμούρα καὶ ἡ ἀξιόλογη ἑρμηνεία τοῦ Κὲν Ὀγκάτα συγκροτοὺν μία καλὴ ταινία ἡ ὁποία ἐπιχειρεῖ μία

παράλληλη ήθογραφία τής μέσης καί τής λούμπεν κοινωνικής τάξης στήν Ἰαπωνία. Παρά τίς ἀναμφισβήτητες ἀρετές τής ταινίας, ἡ βράβευσή της δέν συμφώνησε μέ τήν κρίση τού κοινού. Ἀντίδραση δικαιολογημένη μιά καί τό ὅλο πλαίσιο τού φεστιβάλ ὑπαγόρευσε ὁρισμένα κριτήρια σχετικά μέ τή θεματολογία τών ταινιών. Ἡ κριτική ἐπιτροπή ὅμως σ' αὐτή τήν περίπτωση δέν θέλησε νά περιοριστεί στά θέματα τύπου καί κινηματογράφου.

Ὁ δημιουργός τής ταινίας *Τό ταμπούρλο*, Φ. Σλέντορφ, παρουσίασε στό φεστιβάλ τήν πρόσφατη ταινία του *Ὁ πλαστογράφος* (βραβείο τής γαλλικής ἑνωσης διευθυντών φωτογραφίας). Ἡ ταινία ἀποτέλεσε τό ἐπίκεντρο συζητήσεων καί κρίσεων καί φερόταν μέχρι τό τέλος ὡς τό φαβορί τού βραβείου. Ὁ Σλέντορφ ἐξερευνά τό Λίβανο, τόν καιρό τού ἐμφύλιου. Τό κεντρικό πρόσωπο τής ταινίας, ὁ γερμανός δημοσιογράφος (Μπρούνο Γκάνς) φτάνει στό Λίβανο γιά νά κάνει ἕνα ρεπορτάζ. Φορτισμένος ἤδη μέ μιά σειρά προσωπικά προβλήματα ἐμπλέκεται περίεργα στή πραγματικότητα τού πολέμου, τήν ὁποία προσπαθεί ὁλοένα νά τήν ἀπωθήσει. Μία διέξοδος-αὐταπάτη ἡ ὑπάλληλος τής γερμανικής πρεσβείας (Ἄνα Σιγκούλα) δελεαστική καί ἔξω ἀπό τίς δυτικοευρωπαϊκές νόρμες. Ὅταν πιά ἀποφασίζει νά φύγει, φτάνει στή Γερμανία καί ἀρνεῖται νά γράψει τό ἄρθρο γιά νά πλαισιώσει τίς συγκλονιστικές φωτογραφίες τού φωτογράφου του. Ἡ ταινία ξεκινά ἀπό ἕνα ἀδιέξοδο καί φτάνει σ' ἕνα ἄλλο. Στό μεσοδιάστημα περνά ἀπό τήν σκληρή πραγματικότητα ἑνός ἐμφύλιου πολέμου. Ὁ Σλέντορφ φαίνεται ἀναποφάσιστος καί τέλος φτιάχνει μιά ἐνδιαφέρουσα ἀλλά ἄνιση ταινία, χωρίς πραγματικά νά ἐξαντλεί κάποιο ἀπό τά θέματά του ἡ νά ἐκμεταλλεύεται οὐσιαστικά τούς ἄριστους ἠθοποιούς του.

Γραφικότατη ἦταν ἡ κινέζικη ταινία τού Γιάγκ Γιανγίν, *«Τό χαμόγελο ἑνός βασανισμένου ἀνθρώπου»*, ἡ ὁποία μάς μετέφερε μερικούς ἤχους ἀπό τήν «πολιτιστική ἐπανάσταση» στήν Κίνα.

Ἀπό τίς τηλεοπτικές ταινίες βραβεύτηκε ἡ ταινία *Ἄττικα* τού Μάρβιν Τσόμσκυ. Ἕνα ἀφιέρωμα στήν ἐξέγερση τών κρατούμενων στίς φυλακές τής Ἀττικα τών Η.Π.Α. τό 1971. Πιστή στά γεγονότα καί στό βιβλίο τού Τόμ Βίκερ ἀναπαριστά μέ λεπτομέρεια τήν ἐξέλιξη τής κατάληψης τών φυλακών ἀπό τούς κρατούμενους. Ἡ λύση δίνεται ἀπό τήν ἀστυνομία πού εἰσβάλλει στίς φυλακές, σκοτώνει 29 ἄτομα καί ἐξασφαλίζει μία προσωρινή σιωπή. Ἡ ἐξέγερση παραμένει ὅμως ὁρόσημο στή σύγχρονη ἱστορία τών Η.Π.Α. καί ἡ ταινία ἕνα ἱστορικό ντοκουμέντο.

Οἱ εἰδικές συναντήσεις τού φεστιβάλ κάλυψαν θεματικές ἑνότητες καί πλαισιώθηκαν ἀπό προβολές ταινιών μικρού καί μεγάλου μήκους κάθε φορά ἀνάλογα μέ τό θέμα. Τά θέματα ἦταν: α) «Σπόρ, Κινηματογράφος καί Τύπος» β) «Πόλεμος, Κινηματογράφος καί Τύπος» γ) «Κινηματογράφος καί Τύπος καί σημαντικά γεγονότα».

Ἀξιοσημείωτη ἡ παρουσία τής γαλλικής τηλεόρασης. Καί τά δύο κανάλια μετέδωσαν μία ἔκπομπή ἀπ' εὐθείας ἀπό τό φεστιβάλ. Οἱ δύο αὐτές ἐκπομπές *«Les Mardis de l' information»* καί «Τά *dossiers de l' écran»* πρόβαλλαν ἀποσπάσματα ἀπό ταινίες τού φεστιβάλ καί στή συνέχεια ὀργάνωσαν συζήτηση μέ τή συμμετοχή καλεσμένων καί τού κοινού. Ἡ τακτική τής χρησιμοποίησης κινηματογραφικών ταινιών ὡς ὑλικό γιά συζήτηση ἐφαρμόζεται κατά τά φαινόμενα, συχνά σέ διάφορες περιπτώσεις στή Γαλλία καί ἀλλού. Μερικές ἀπό αὐτές τίς ἐκδηλώσεις εἶναι ὄντως ἐπιτυχημένες ἐνώ ἄλλες σύντομα ξεχνούν τήν ταινία καί μετατρέπονται σέ ἐπικίνδυνα ἀκαδημαϊκές συζητήσεις. Παρ' ὅλα αὐτά καί παρ' ὅτι μερίδα τού γαλλικού τύπου κατέταξε τίς παραπάνω συζητήσεις τού φεστιβάλ στίς ἀρνητικές προσπάθειες, θά ἔπρεπε νά σημειωθεί ὅτι ἀκούσαμε καί εἴδαμε ἀρκετά ἐνδιαφέροντα πράγματα. Τό φεστιβάλ εἶχε τή δική του ἐφημερίδα ἤδη ἀπό τήν ἀρχή τού χρόνου. Ἡ *«Πρώτη Σελίδα»* δημοσίευε καθημερινά εἰδήσεις, σχόλια καί κουτσομπολιά γιά τίς βεντέτες, τούς δημοσιογράφους καί τίς συναντήσεις τους.

Στίς ἐκδηλώσεις τού φεστιβάλ προστέθηκε τέλος ἕνα διήμερο θεωρητικής ἀναζήτησης γύρω ἀπό θέματα μέσων ἐπικοινωνίας. Τό θέμα τού συνέδριου: *Τό μέλλον τού Τύπου*, ὁ τύπος καί ἡ οἰκονομικοπολιτική ἐξουσία καί ἡ ἐπιρροή τής νέας τεχνολογίας στόν τύπο καί στό εὐρύ κοινό. Προσωπικότητες τής δημοσιογραφίας καί τών ἐπικοινωνιών ὑπῆρξαν οἱ πρωταγωνιστές τών συζητήσεων. Οἱ συζητήσεις εἶχαν κάποιο ἐνδιαφέρον, συχνά ὅμως ἄνισο. Ἡ συνύπαρξη ἑνός τέτοιο συνέδριου μέ τό φεστιβάλ, δίχασε κάπως τίς ἀπόψεις τών παρατηρητών. Ἴσως τό ἐρώτημα θά ἔπρεπε νά τεθεί γενικότερα στούς διοργανωτές τού φεστιβάλ. Εἶναι ἄραγε ἀπαραίτητο νά καλυφθεί κάθε ἄποψη καί κάθε τομέας τού Κινηματογράφου καί τού Τύπου στά πλαίσια ἑνός φεστιβάλ. Κι ἄν τελικά εἶναι ἀπαραίτητο, πόσο εἶναι ἐφικτό.

Ἡ Ζενεβιέβ Ὑβέρ ξεκινά αἰσιόδοξα γιά τήν πραγματοποίηση τού δεύτερου φεστιβάλ τού χρόνου, μέ μιά πολύτιμη ὑπόσχεση τού Ὑπουργοῦ Ἐπικοινωνιών τής Γαλλίας κ. Φιλιού, ἡ ὁποία συνεπάγεται μία πολύτιμη ἐνίσχυση.

Λουκία ΡΙΚΑΚΗ, Στρασβούργο 81.

* 21 χώρες μέλη, μόνο ἀπό τή Δυτική Εὐρώπη.

ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΦΑΡΣΟΚΩΜΩΔΙΑ:

Τό κείμενο τού Μανόλη Κούκιου πού ἀκολουθεί ἀποτελεί εἰσήγηση στήν ἐκδήλωση-ἀφιέρωμα τής Π.Ε.Κ.Κ. γιά τούς ἕλληνες κωμικούς πού διοργανώθηκε στό πλαίσιο τής «Ἔκφρασης 82» τόν Φεβρουάριο τού 1982.

Μικρό Βοήθημα γιά τό Σημερινό Θεατή

1

Ἡ φαρσοκωμωδία εἶναι ἕνα ἀπό τά «ταπεινά» ἐκεῖνα εἴδη τού κλασικού-ἐμπορικού ἑλληνικού κινηματογράφου καί ἀπό μερικές ἀπόψεις, ὅπως θά δοῦμε στή συνέχεια, τό πιό χαρακτηριστικό. Εἶδος «ταπεινό» ἀπό τήν ἄποψη πώς ποτέ κανείς σοβαρός

κριτικός τής έποχής δέν καταδέχτηκε νά άσχοληθεί μαζί του, όπως άλλωστε έγινε καί μέ τά είδη μελό καί «φουστανέλλας». Τό κοινό όμως τής έποχής – μιλάμε γιά τή δεκαετία τού '50 καί τό πρώτο μισό αύτής τού '60 – κάθε άλλο παρά περιφρόνησε τίς δημιουργίες τών άγαπημένων του κωμικών. Παράλληλα μέ τίς άμερικάνικες κι εύρωπαϊκές ταινίες ό μέσος θεατής τής έποχής «κατανάλωνε» σταθερά κι αύτό τό είδος τού θεάματος, δίχως βέβαια νά άγνοεί τίς διαφορές (ποιοτικές, τεχνικές καί άλλες) πού ύπήρχαν άνάμεσα στό εισαγόμενο καί τό ντόπιο προϊόν.

Σήμερα λοιπόν πού βλέπουμε καί ξαναβλέπουμε τίς ταινίες αύτές στήν τηλεόραση δέν μπορούμε νά μήν άναρωτηθούμε: τί ήταν αύτό πού ένωνε τόσο γερά τό θεατή μέ αύτό τό θέαμα; Ποιοί είναι οί ιδεολογικοί κι οί αίσθητικοί δεσμοί πού φτιάχνουν αύτή τή σχέση; Καί τέλος, ποιό μπορεί νά είναι τό σημερινό ένδιαφέρον γιά τέτοιου είδους ταινίες.

2

Θά ξεκινήσουμε άπό τό ιδεολογικό κλίμα τών φαρσοκωμωδιών, γιατί αύτό μάς χτυπά πρώτο στό μάτι μέσα άπό τήν άναπόφευκτη σύγκριση τών έποχών, τών ήθών καί τών προβλημάτων, άλλά καί γιατί αύτό θα μάς δώσει τό σωστό πλαίσιο για τήν έξέταση καί τής καλλιτεχνικής πλευράς.

Είναι πέρα άπό κάθε άμφιβολία ότι οί ταινίες αύτές καθρεφτίζουν τή μικροαστική ιδεολογία τής έποχής τους, μιάς έποχής μετάβασης άπό τήν προπολεμική, άγροτική Ἑλλάδα στήν ιδιόμορφα άστικοποιημένη Ἑλλάδα, όπως αύτή άναδύεται μέσα στή δεκαετία τού '60.

Οί ήρωες τής φαρσοκωμωδίας, όπως βλέπουμε στήν όθόνη, άφήνουν τήν έπαρχία τους κι έρχονται νά προστεθούν στόν πληθυσμό τής Ἀθήνας. Μερικοί έπιμένουν νά κρατούν άκόμα τή χωριάτικη προφορά τους, κι αύτό γίνεται αίτία γιά μιά σειρά άπό κωμικές καταστάσεις. Πουλώντας λοιπόν κτήματα καί ζώα πιάνουν ένα τριάρι σέ πολυκατοικία μέ θυρωρό, κι άνοίγουν μαγαζί ή μπαίνουν κάπου ύπάλληλοι. Κάποιοι άπό αύτούς προκόβουν γρήγορα, χάρη σ' ένα συνδυασμό σκληρής δουλειάς καί άτσιδοσύνης καί γίνονται μεγαλέμποροι, βιομήχανοι ή πολιτικοί, δίχως νά πάψουν νά είναι ήρωες φαρσοκωμωδίας. Φυσικά έχουν παντρευτεί, μέ τη σχετική προίκα, καί δημιουργήσει οίκογένεια κι ύποχρεώσεις, πρός μεγάλη ίκανοποίηση τών σεναριογράφων πού βρίσκουν μιά άστείρευτη πηγή θεμάτων στή μοιχεία, τήν αύθάδεια τών νεαρών βλαστών, τά άταίριαστα είδύλλια τους κ.λπ., κ.λπ.

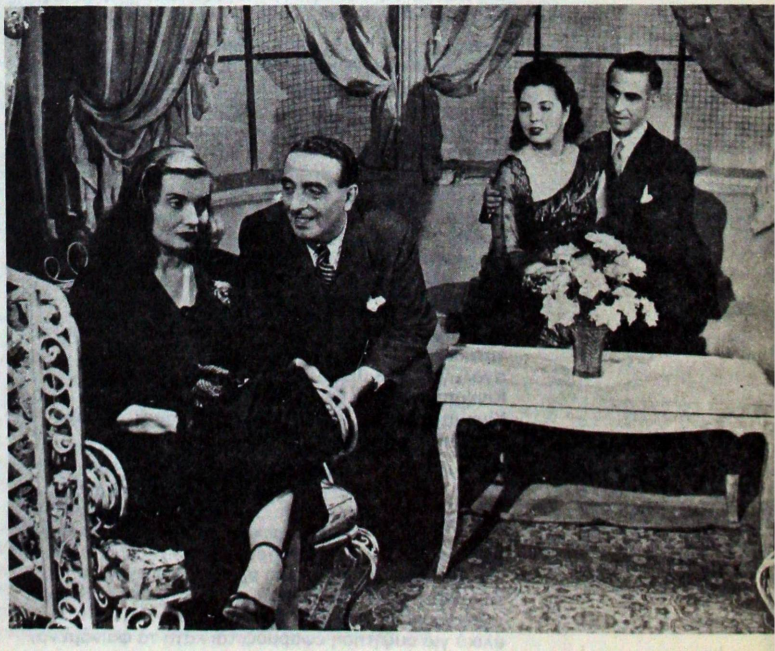
Μέ δυό λόγια, στό μύθο τής ταινίας άποτυπώνεται ή διαδικασία σχηματισμού αύτών των χαρακτηριστικών μικροαστικών στρωμάτων – ιδιόμορφων προϊόντων τής άγροτικής έξόδου, πού μέ τό μεταπρατικό τους ρόλο, τήν πολιτική τους κινητικότητα (ούσιαστικά τήν ά-πολιτικότητά τους), καί τά συντηρητικά τους ήθη σφράγισαν τή μεταπολεμική έλληνική κοινωνία.

Αύτή ή άποτύπωση άκολουθεί ένα πρότυπο: ό μύθος τής ταινίας στρέφεται γύρω άπό μιά σύγκρουση, είτε άνάμεσα σέ δυό διαφορετικά τέτοια στρώματα, π.χ. ή άφιξη τού βλάχου θείου άπό τό χωριό πού σκοκάρει τούς συγγενείς του τής Ἀθήνας, είτε άνάμεσα στά μέλη τού ίδιου στρώματος, π.χ. μιάς οίκογένειας όπου είσβάλλουν τά νέα ήθη καί διαταράσσουν τήν ισορροπία (μόδες, χοροί, άνεξαρτησία παιδιών καί γυναίκας, κ.λπ.). Πάνω σ' αύτό τό ύπόβαθρο χτίζεται κι ή άλυσίδα τών κωμικών καταστάσεων καί τελικά ή λύση τών συγκρούσεων παρεξηγήσεων. Πρόκειται γιά μιά συμφιλίωση, μιάν άρση τής άντίθεσης, πού γίνεται μ' έναν τρόπο πού άξίζει νά τόν δούμε άπό πιό κοντά: τό προξενειό πού πετυχαίνει, ή δουλειά πού σώζεται, τά παιδιά πού συμμορφώνονται, άλλά καί: ό βλάχος πού έκμοντερνίζεται, τό στραβόξυλο πού έξημερώνεται, ό κομπογιαννίτης πού ξεσκεπάζεται, μά πάνω άπ' όλα: ή οίκογενειακή καί, γενικότερα, ή κοινωνική γαλήνη πού διαφυλάσσεται, ένώ οί νέες ιδέες καί συμπεριφορές τελικά έγκλιματίζονται. Πίσω άπ' όλα αύτά βασιλεύει ή αίσθηση πώς τά πράγματα μένουν κατά βάθος άναλλοίωτα, κι άν ύπάρξει κάποτε κάποιο πρόβλημα αύτό μπορεί νά λυθεί άνώδυνα, καθώς τό νέο καί τό άλλο τελικά ύποτάσσονται στό παληό καί τό ίδιο.

3

Γιά νά φτάσει όμως ό θεατής τής Ἀθήνας ή έκείνος τής έπαρχίας (πού όνειρεύεται τά άσανσέρ καί τά καλοριφέρ τής πρωτεύουσας) νά γελάσει μέ τό ίδιο τό κωμικό είδωλο, δηλαδή νά γίνει θέαμα τό ιδεολογικό αύτό κλίμα, χρειάζεται κάποιο αίσθητικό περιτύλιγμα. Ἡ φόρμα τής φάρσας έξυπηρετεί άριστα αύτό τό σκοπό. Στή φάρσα οί κωμικές καταστάσεις είναι στήν ούσία παρεξηγήσεις, άφού ή άλήθεια είναι μία, αύτή πού ξέρει (ή ύποπτεύεται) ό θεατής, ένώ οί ήρωες τήν άγνοούν, έτσι μπερδεύονται καί βγάζουν γέλιο. Ἐξασφαλίζεται λοιπόν ή έξέλιξη άλλά καί ή όλοκλήρωση τής

Ὁ Βασίλης Λογοθετίδης καί ή Ἰλια Λιβυκού στό *Ἕνα βότσαλο στή λίμνη* τού Ἀλέκου Σακελλάριου



ἱστορίας: ἡ ἀποκατάσταση τῆς ἀλήθειας, πού ἀφού τήν ἀποδεχτεί ὁ κάθε κατεργάρης πηγαίνει στόν πάγκο του.

Ἄλλωστε ἡ φαρσοκωμωδία προσφέρει τό πρόσθετο πλεονέκτημα νά μπορεί νά τοποθετηθεί μέσα σέ ὁποιοδήποτε εἶδος ντεκόρ: πλούσιο ἤ φτωχό, λαϊκό ἤ ἀριστοκρατικό, κι ἀπό κεί νά ἀντλεί πρόσθετο ὑλικό γιά τίς κωμικές της καταστάσεις, δίχως βέβαια τήν ὑποχρέωση νά πλησιάζει σοβαρά τά ἀντίστοιχα κοινωνικά θέματα (κάτι πού, γιά παράδειγμα, δέν μπορεί νά γίνει στό μελό, ὅπου ἡ βασική σύγκρουση γίνεται ἀνάμεσα σέ πλούσιους καί φτωχούς).

Βέβαια ἡ φαρσοκωμωδία δέν εἶναι ἀποκλειστικότητα τοῦ ἑλληνικοῦ κινηματογράφου τῆς ἐποχῆς. Τό θέατρο, ἀλλά καί τά πρώτα δημοφιλή ραδιοφωνικά σήριαλς *(Οἰκογένεια Παπαδοπούλου, Τό ἡμερολόγιο ἑνός θυρωροῦ)* κινοῦνται στά ἴδια ἀκριβῶς πλαίσια καί μάλιστα ἀποτελοῦν ὑλικό γιά ταινίες. Αὐτό πού ἐξασφαλίζεται μέ τήν κινηματογράφηση τῶν ἀντίστοιχων φαρσοκωμωδιῶν εἶναι ἡ ἀποτελεσματικότερη διάχυσή τους, μέσω τοῦ ὑφιστάμενου συστήματος διανομῆς, καθώς καί ἡ προσθήκη τῆς τόσο ἐπιθυμητῆς ὀπτικῆς διάσπασης στοῦς ραδιοφωνικοῦς ἤχους. Μέ δυό λόγια, ἡ τελειότερη ἐμπορευματοποίηση τοῦ μικροαστικοῦ ὀνείρου.

Ἡ κινηματογραφική κωμωδία χτίζει λοιπόν ἕνα δίχτυ γέλιου καί κωμικῆς συνενοχῆς ἀνάμεσα στήν πόλη καί τό χωριό, τή συνοικία καί τό Κολωνάκι, τόσο στή σκηνή ὅσο καί στήν πλατεία! *«Ναί, ναί! Αὐτά ἔχει ἡ ζωή! Σαχλαμάρα ἀλλά γελάσαμε!»*.

Τό κινηματογραφικό αὐτό εἶδος βασίζεται σέ δύο αἰσθητικά γνωρίσματα. Πρώτα-πρώτα ἔχουμε τήν ἄμεση σχέση του μέ τήν ἐπικαιρότητα καί τά «καυτά» της προβλήματα, πού τοῦ ἐξασφαλίζει τή φαινομενική ποικιλία του, καί κρύβει τήν οὐσιαστική ἰδεολογική του ὁμοιογένεια. Τό *Ζητεῖται ψεύτης*, γιά παράδειγμα, ἀρχίζει σάν σάτιρα τοῦ ρουσφετιοῦ καί τῆς συμπεριφορᾶς τῶν ἀστῶν πολιτικῶν· ἀφού ὅμως ἀποσπάσει ἀπό τήν προσέγγιση αὐτή μιά σειρά ἀπό κωμικά στοιχεία, μετατοπίζει τόν ἄξονα τοῦ κωμικοῦ πρός τό θέμα τῆς μοιχείας, ὅπου καί τελικά ἐντοπίζεται ἡ κεντρική σύγκρουση. Τό γνώρισμα αὐτό τῆς φαρσοκωμωδίας εἶναι πού γεννά στόν προβληματισμένο θεατή αὐτή τήν αἴσθηση τοῦ ἀνολοκλήρωτου, τήν ἐντύπωση ἑνός λόγου πού δέν κατάφερε νά ἀρθρωθεί, γιά νά μείνει ἁπλό ψέλλισμα καί νά χαθεί τελικά πίσω ἀπό τά χοντρά γέλια.

Τό δεύτερο καί σπουδαιότερο καλλιτεχνικό γνώρισμα τῆς φαρσοκωμωδίας ἀφορά τοῦς κωμικοῦς μας τύπους. Δέν εἶναι ὑπερβολή ἄν πούμε πῶς ἡ μόνη αἰσθητική ἀπόλαυση τοῦ σημερινοῦ θεατή βασίζεται σ' αὐτές τίς μικρές μά χαρακτηριστικές δημιουργίες τῶν μεγάλων μας κωμικῶν ἠθοποιῶν στό ἐσωτερικό τῆς φάρσας καί, συνήθως, ἀνεξάρτητα ἀπό τήν ἐξέλιξη τοῦ μύθου. Ἔτσι, οἱ γκριμάτσες τοῦ Αὐλωνίτη, τό κόρδωμα τοῦ Ρίζου, ἡ μάσκα τῆς Βασιλειάδου, ἡ θυμοσοφία τοῦ Φωτόπουλου, τό κόμπιασμα τοῦ Ἠλιόπουλου, τό τρέξιμο τοῦ Βέγγου, τό πλάσιμο τῶν τύπων τοῦ Λογοθετίδη, οἱ παλληκαρισμοί τοῦ Χατζηχρήστου ξεπερνοῦν καί, σ' ἕνα βαθμό ἀνατρέπουν, τό ρόλο τους σάν στολιδιῶν τῆς ταινίας. Αὐτό συμβαίνει ἀκόμα κι ὅταν οἱ ἀντίστοιχοι τύποι περιορίζονται σέ δεύτερους ρόλους, κάτι πού γίνεται βαθμιαία, καθώς ἡ φάρσα γίνεται κομεντί, γιά νά ἀφομοιωθεί τελικά ἀπό τό νέο εἶδος τοῦ μιούζικαλ πού βασιλεύει στά χρόνια τῆς δικτατορίας.

Ὅπως σέ κάθε κωμωδά, ἔτσι κι ἐδώ ὁ θεατής πείμένει ἀνυπόμονα τή σκηνή ὅπου γιά παράδειγμα, ὁ Γκιωνάκης κάνει τόν διανοητικά καθυστερημένο, γιά νά ξεκαρδιστεί. Ὅμως ἐδώ τό γνώρισμα αὐτό ἀποκτά ἕνα ἐπιπλέον νόημα, πού ὀφείλεται ἀπό τή μιά μεριά στήν ὅλη ἰδεολογιά καί αἰσθητική τοῦ εἴδους, ὅπως τήν περιγράψαμε στά προηγούμενα, κι ἀπό τήν ἄλλη στή γνήσια λαϊκή προέλευση τῶν κωμικῶν τύπων.

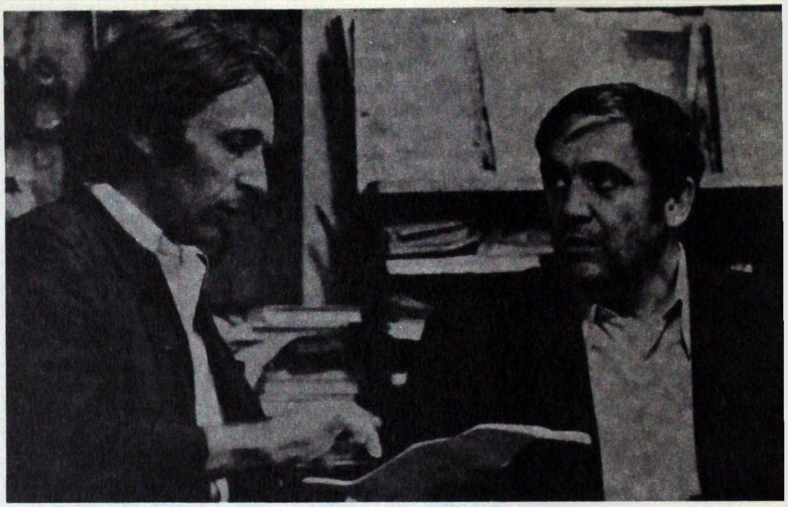
Οἱ τύποι αὐτοί ἔρχονται στή φαρσοκωμωδία ἀπό ἀρκετά μακριά, κι ὄχι βέβαια μέ κριτήρια τόπου ἤ χρόνου. Διασχίζουν τήν ἀπόσταση πού χωρίζει τήν πηγαία λαϊκή δημιουργία ἀπό τή μικροαστική κινηματογραφική φάρσα, περνώντας πρώτα ἀπό τήν ἐπιθεώρηση, ὅπου μορφοποιοῦνται θεατρικά, κι ἔπειτα ἀπό τή θεατρική φάρσα. Ὅμως ἡ ἐπεξεργασία τῆς μάσκας τοῦ τύπου στή θεατρική σκηνή πατάει γερά πάνω στή συσσωρευμένη πεῖρα ἀπό τό λαϊκό θέαμα τῆς ἀγορᾶς, τό θέαμα τοῦ πανηγυριοῦ, τόν τρελό τοῦ χωριοῦ, τόν τύπο τῆς γειτονιάς καί τόν ἀστεῖο τῆς παρέας. Ἀπό ἐκεί ἀντλοῦν ὑλικό κι ἐκεί παραπέμπουν διαρκῶς οἱ μεγάλοι αὐτοί ἠθοποιοί. Ἔτσι βασικό γνώρισμα τῆς κωμικῆς τους λειτουργίας εἶναι τό σεξουαλικό, χοντρό καλαμπούρι, ἡ χρήση δηλαδή τοῦ σωματικοῦ στοιχείου, ὅπου ἐνσωματώνουν καί τήν ὁποιαδήποτε ἰδιομορφία τους (ὕψος, ὕφος, φαλάκρα, περπάτημα, κ.λπ.).

Ὁ τύπος χρησιμοποιεί τή φαρσοκωμωδία γιά νά στήσει σέ μιά γωνιά της τήν πρόχειρη παράστασή του καί νά ψυχαγωγήσει, συνήθως αὐτοσχεδιάζοντας, τό κοινό του. Ἀψηφά τό σχηματικό σενάριο, τήν ἀνεπαρκῆ διεύθυνση τῶν ἠθοποιῶν, καί κάτω ἀπό τό βλέμμα τῶν κάποτε ἀμήχανων συναδέλφων του δημιουργεί ἕνα δικό του θέαμα μέσα στό γύρισμα ἤ στήν παράσταση. Ὅμως, ἀπό τήν ἄλλη πλευρά, χρησιμοποιεῖται ἀπό τή φαρσοκωμωδία, ὅπου ἀποτελεῖ καί τό κύριο ἀτοῦ της, καί βασικό στήριγμα τῆς ἑλληνικότητας καί τῆς λαϊκότητάς της. Κι αὐτή ἡ τελευταία πλευρά εἶναι κι ἡ καθοριστική γιά τή δουλειά τοῦ κωμικοῦ πού, τελικά, ἐντάσσεται στή λογική τῆς φάρσας, πού προχωρεί κι ὁλοκληρώνεται σύμφωνα μέ τό γνωστό της σχῆμα. Καινούργια λοιπόν αἴσθηση ἀνολοκλήρωτου γιά τόν ἀνήσυχο σημερινό θεατή...

4

Θά μπορούσαμε νά πούμε πολλά ἀκόμα γιά τήν κωμωδία, π.χ. νά μιλήσουμε γιά τή χρήση καί τό ρόλο τῆς μουσικῆς, ἤ γιά τή σχέση της μέ τά ἄλλα κινηματογραφικά εἴδη. Πιστεύουμε ὅμως πῶς μέ τά ὅσα προηγήθηκαν φάνηκε καθαρά ἡ χαρακτηριστική της θέση ἀνάμεσα στά εἴδη αὐτά – θέση γέφυρας μέ τό χῶρο τῶν λαϊκῶν θεαμάτων καί μαζί θέση ἐπεξεργασίας ἑνός νέου, μικροαστικοῦ τύπου, ὑποκειμένου-θεατή γιά τόν ἑλληνικό κινηματογράφο τῆς ἐποχῆς. Ἄς σταματήσουμε λοιπόν ἐδώ κι ἄς μείνουμε νά φανταζόμαστε ἕναν ἄλλο κινηματογράφο πού, ἀντί νά ἀγωνίζεται νά ὑποτάξει τό λαϊκό κωμικό, θά ὀργάνωνε τό θέαμα πάνω στό χυμώδη αὐτοσχεδιασμό του.

Ο κινηματογραφιστής Ζάν Έστάς αύτοκτόνησε πρίν άπό μερικούς μήνες. Τό κείμενο τού Θόδωρου Σούμα άναφέρεται στή ταινία του Μιά βρώμικη ίστορία *(1978). Ο Σ.Κ. θά έπανέλθει στό έργο του, μέ άφορμή τήν προβολή στήν Ελλάδα τού* Η μαμά καί ή πουτάνα *(1973), ταινίας μύθου τής δεκαετίας τού 70.*



Ο Jean Eustache κι ό Maurice Pialat στό γύρισμα τού *Mes petites amoureuses*

Θανατερές έπιθυμίες

(«*Μιά βρώμικη ίστορία*», τού Ζάν Έστάς)

Τό φίλμ πού γύρισε τό 1977 ό Ζάν Έστάς, άποδεικνύει έμπρακτα πόση κινηματογραφική άξία μπορεί νά ύπάρχει σέ μιά ταινία πού βρίσκεται στόν άντίποδα τού σινεμά «μεγάλης βιομηχανικής παραγωγής», πού παρεκκλίνει άπό τούς κανόνες τού (μεγάλου) μήκους [1] καί τής μέ άρχή καί τέλος άφηγηματκής μυθοπλασίας (άν καί ή τελευταία έμπεριέχεται καί άφομοιώνεται στό *Μιά βρώμικη ίστορία).*

Τό *Μιά βρώμικη ίστορία* άνήκει σ' έκείνα τά άριστουργήματα τού «έρωτικού σινεμά» πού μολονότι δέν άποκαλύπτουν στό θεατή ούτε ένα έκατοστό φορτισμένης έρωτικής σάρκας (πλήν, ίσως, τού ματιού τού ήρωα καί άφηγητή τής ταινίας) είναι άπό τά πιό «αίσχρά». Η έρωτική φόρτιση, ή κορύφωση τής «αναισχυντίας» τού έργου, έπιτελούνται μόνο στό έπίπεδο τού λόγου: ή προφορική άφήγηση άποπλανά καί στοιχειώνει τή φαντασία τού θεατή.
Τό φιλμικό έγχείρημα τού Έστάς μοιράζεται σέ δύο μέρη: Τό πρώτο είναι ή άπό ένα συγγραφέα άφήγηση – σκηνοθετημένη – μιάς προσωπικής του ίστορίας διαστροφής. Τό δεύτερο είναι ή ίδια άφήγηση, έκ τού φυσικού φιλμαρισμένη, ύπό τή μορφή τού «άμεσου-κινιματογράφου». Τό α' μέρος παίζεται άπό ήθοποιούς, στό β' μέρος ό άφηγητής είναι ό ίδιος ό συγγραφέας πού έζησε τή σεξουαλική έμπειρία (οί διαφορές στό λόγο καί τή δράση μεταξύ σκηνοθετημένου» καί «ντοκυμαντερίστικου» κομματιού είναι έλάχιστες).
Ποιά είναι ή έπαναλαμβανόμενη δύο φορές άφήγηση τού συγγραφέα; Ένας άντρας (ό συγγραφέας Ζάν-Νοέλ Πίκ στό «ντοκυμαντέρ», ό ήθοποιός Λονσντάλ στό «σκηνοθετημένο») μυείται, μέσα σ' ένα μπάρ, στό μυστικό τού WC: Από μιά τρύπα στό κάτω μέρος τής πόρτας τής γυναικείας τουαλέτας παρατηρεί, γιά πολύ καιρό, τά αίδοία τών γυναικών πού κάθονται γιά τίς σωματικές άνάγκες τους. Αύτή ή παρατήρηση τού γίνεται έμμονη ίδέα, τόν όδηγεί σέ σχολαστικές κατατάξεις τών αίδοίων στήν άναζήτηση τής «άλήθειας» τους. Μετά άπό χρόνια άφηγείται αύτή τή βασανιστική έμπειρία του στό σκηνοθέτη (τόν «ύποδύεται» ό Έστάς στό «ντοκυμαντέρ») καί σέ ώρισμένες γυναίκες, πού άντιδρούν ένοχλημένες κατά βάθος καί μάλλον άντιστεκόμενες στά λόγια του.
Τό φίλμ αύτό τού Ζάν Έστάς – άν τό στοχαστείς άναδρομικά, ίδιαίτερα μετά τήν αύτοκτονία του – είναι μιά θανατερή έρωτική ίστορία: Η φευγαλέα, ύπέρτατη καί άπιαστη ήδονή, συνδέεται μέ τό χαμπερπές σούρσιμο στή βρωμιά, τόσο κυριολεκτικά (στό βρωμισμένο δάπεδο των καμπινέδων σέ μιά κοπιαστική, ταπεινωτική καί γελοία στάση, όπως παραδέχεται ό άφηγητής), όσο καί μεταφορικά (κατάδυση στόν «κάτω κόσμο» τής ήθικής). Αύτή ή ήθική ταπείνωση, ή ύπέρβαση τής ήθικής συνείδησης, πού μετατρέπεται στήν έκμηδένισή της κατά προέκταση συναντά τήν έκμηδένιση, τή θανάτωση τού ύποκειμένου. Στή *βρώμικη ίστορία* ή άπόλαυση τυλίγεται μέ τό ένδυμα μιάς ρέουσας ντροπής, δένεται μέ τόν πόνο καί τόν κόπο.
Η ταινία παράλληλα ταυτίζεται μέ τίς περιπέτειες τής δυσπροσδιόριστης καί άσταθούς έρωτικής έπιθυμίας: μέ τήν άναζήτηση τού άληθινού άντικειμένου μιάς πραγματικής έπιθυμίας. Τό φίλμ θέτει τό θεμέλιο γιά τήν άνίχνευση τού πλέγματος μέσα στό όποίο πλανάται τούτη ή συγκεκριμένη έπιθυμία καί τό άντικείμενό της (τί έπιζητεί ό συγγραφέας;). Αναγκαία ώθείται ό θεατής στή χρήση καί τής ψυχαναλυτικής άνάγνωσης τού ύποκειμένου (τού συγγραφέα, άλλά ίσως καί τού σκηνοθέτη, ό όποίος έπιφορτίζεται νά φέρει σέ πέρας – μέσω τών εικόνων καί τών ήχων – τήν άφήγηση τού πρώτου).
Ένα άπό τά (άπαγορευμένα) άντικείμενα τής έπιθυμίας τού συγκεκριμένου ύποκειμένου είναι ή γυναίκα. Επισκοπώντας τό «διακριτικό σήμα» της (τά αίδοία), κατατάσσοντάς τα, τό ύποκείμενο όδηγείται σέ μιά άκραία φαντασίωση, άπογειώνεται άπό τήν πραγματικότητα. Κοιτάζοντας άπό τήν τρύπα έξομοιώνεται μ' αύτό πού βρίσκεται στήν άλλη μεριά της, μέ τή γυναίκα. Κοιτάζοντας τά σεξουαλικά όργανα τού άλλου φύλου, αύτός βλέπει τόν άνδρισμό του εύνουχισμένο.

Ένα άπό τά πιό ένδιαφέροντα στοιχεία αύτής τής πλευράς τής ταινίας είναι ή στάση τών γυναικών πού παρακολουθούν τόν, σχετικό μέ τά αίδοία πού έπισκοπούσε, λόγο τού Πίκ-Λονσντάλ: οί γυναίκες ή άντιπαρατάσσουν στό λόγο του μιά άντίσταση, α) γιατί τίς μετατρέπει άπό ύποκείμενα σέ (σεξουαλικά)

«Περί Ἔρωτος»

(Μιά ταινία τῆς Μαρίας Γαβαλά καί τοῦ Θόδωρου Σούμα)

Τό *Περί Ἔρωτος*, ἡ πρώτη μας ταινία μεγάλου μήκους εἶναι ἕνα δίπτυχο· ἀποτελεῖται ἀπό δύο μέρη πού ἔχουν συγγενή κινηματογραφική προβληματική καί περιστρέφονται γύρω ἀπό τούς ἴδιους θεματικούς ἄξονες, τόν ἔρωτα καί τίς σχέσεις τῶν δύο φύλων στό ἐρωτικό ἐπίπεδο. Οἱ δυό ἱστορίες δέν ἀποτελοῦν ἡ μιά συνέχεια τῆς ἄλλης, ἁπλά ἡ ἡρωίδα τοῦ πρώτου μέρους περνά στό δεύτερο, ἀποτελώντας τό συνδετικό κρίκο, τό πρόσωπο πού ὄντας κατεξοχήν ἀνεξάρτητο καί περιφερόμενο, μπορεί νά ὑπάρχει συγχρόνως «ἐδώ καί ἀλλού». Τό σενάριο τῆς ταινίας γράφτηκε ἀπό κοινού, ὁμως τό α΄ μέρος (μέ κεντρικό πρόσωπο μιά γυναίκα) ἔχει σκηνοθετηθεί ἀπό τή Γαβαλά καί τό β (μέ ἥρωα ἕναν ἄντρα) ἀπό τόν Σούμα. Πρόκειται γιά ἕνα μοίρασμα τοῦ θλέμματος (πώς κοιτάζει ἕνας ἄντρας καί πώς μιά γυναίκα), χωρίς αὐτό νά συνεπάγεται μιά μηχανιστική, ἐκ τῶν προτέρων συμφωνία, πάνω στόν τρόπο πού ἀντιμετωπίζονται φιλμικά οἱ ἰδιαιτερότητες τῶν δύο φύλων. Καί οἱ δύο πτυχές τοῦ φίλμ θεμελιώνονται καί κανοναρχοῦνται ἀπό τίς ὁρμές πού διέπουν τήν ἰδιαιτερότητα τῆς κάθε ματιάς. Ἀπό κεί καί πέρα θά μπορούσαμε ἴσως νά μιλήσουμε γιά μιά κοινή αἰσθητική ὀπτική, γιά μιά συγγενή μέθοδο στήν ἀφήγηση.

Ἡ Χρυσάνθη (Γιώτα Φέστα), ἡ ἡρωίδα τοῦ πρώτου μέρους, εἶναι μιά φοιτήτρια ἀπό τήν ἐπαρχία πού ἔχει ἐγκαταλείψει τίς σπουδές της κι ἔχει κόψει τούς δεσμούς μέ τόν παλιό της περίγυρο. Περιφέρεται στήν Ἀθήνα καί ἐπιδιώκει σχέσεις ἄμεσα ἡ ἔμμεσα ἐρωτικές, κατασκευάζοντας ἄλλοτε φανερά κι ἄλλοτε συγκαλυμμένα τήν ἔκθαση τῶν «συναισθηματικών της προσεγγίσεων». Πρόκειται γιά μιά σειρά ἀπό ὁλοκληρωτικές ἀποτυχίες. Ὑπάρχει μιά ἐκ τῶν προτέρων γνώση τῆς ἀποτυχίας, ὅσον ἀφορά τήν ἐρωτική ἐπικοινωνία. Ὁμως αὐτό δέν ἐμποδίζει τήν ἀδιάλειπτη τάση πρός τά ἐκεί. Ἡ ἡρωίδα εἶναι ἕνα πρόσωπο πού κατασκευάζει μέ ἐπιμέλεια τή μοναξιά του.. Μ' αὐτό τόν τρόπο ἀντιδρά καί ἐξεγείρεται. Κερδίζει χρόνο κι ἀσχολεῖται μέ τούς πόνους, τίς χαμένες του ἡδονές, τό σώμα, τίς μνήμες καί τή σεξουαλικότητά του. Στό φίλμ τό γυναικεῖο σώμα ἐνεργοποιεῖται πρός ὅλες τίς κατευθύνσεις. Ἐκμεταλλεύεται τήν ἀρρώστια, τούς πόνους του, περιφέρεται ἀπεχθανόμενο τήν ἀκινησία καί ἀναζητώντας τά προνόμια πού τοῦ στέρησαν.

Ἡ ἐρωτική βία διαπερνά ὁλόκληρο τό πρώτο μέρος τῆς ταινίας, σημαδεύοντας τά ραντεβού τῆς Χρυσάνθης, τήν συμπεριφορά τῶν προσώπων γύρω της, τίς μνήμες, τά ὀνειρά της, τίς ἐπιθυμίες της (ὁ τρόπος π.χ. μέ τόν ὁποίο ἀποκρούεται ἡ ὁμοφυλοφιλία της, ὁ διά τοῦ λόγου βιασμός πού τῆς γίνεται ἀπό τόν πορνολόγο περαστικό ἐπισκέπτη κλπ.) Ἡ σεξουαλική βία ἁπλώνεται σ' ὅλη τήν πόλη. Τά μέσα ἐνημέρωσης μιλοῦν γιά τό βιασμό καί τή δολοφονία τῆς μικρῆς τουρίστριας, γιά τή διαφυγή τοῦ δολοφόνου, γιά τόν ψυχικό κλονισμό τοῦ πατέρα τοῦ θύματος, τόν ἐπικείμενο θάνατό του. Ἀλλά καί ἡ ἴδια ἡ Χρυσάνθη εἶναι φορεύς βίας. Κόβοντας τούς δεσμούς μέ τό παρελθόν, τίς σπουδές, τήν ἀντικείμενα, β) γιατί ὁ λόγος του παυει ν΄ ἀφορά τά πραγματικά σεξουαλικά ὀργανά τους καί ἀναφέρεται πλέον στά φανταστικά ἀντικείμενα τοῦ ντελίριου τοῦ ἄντρα. Ἡ ἀντιδροῦν ἀμήχανα καί βεβιασμένα θέλοντας νά ἐπιδείξουν, τεχνητά, μιά ἐρωτική συμμετοχή, προτείνοντάς του π.χ. νά καθήσουν στή τουαλέτα γιά νά τοῦ δείξουν τό θέαμα. Σ' αὐτή τήν ἀντίδραση ὁ συγγραφέας ἀπαντά ἀρνητικά, ἐκνευρίζεται, σά νά μή τόν καταλαβαίνουν: κάτι τέτοιο δέν θά τόν ἐνδιέφερε καθόλου. Ὡς ἡδονοθλεψίας δέν ἐχει ἀνάγκη ἀπό μία γυναίκα-ἐπιδειξία, ἀντίθετα ἐπιθυμεί νά κλέψει ἐν ἀγνοία της τήν εἰκόνα, μέ μόχθο καί ὀδύνη (κι ὀχι εὐκολα καί χαριστικά).

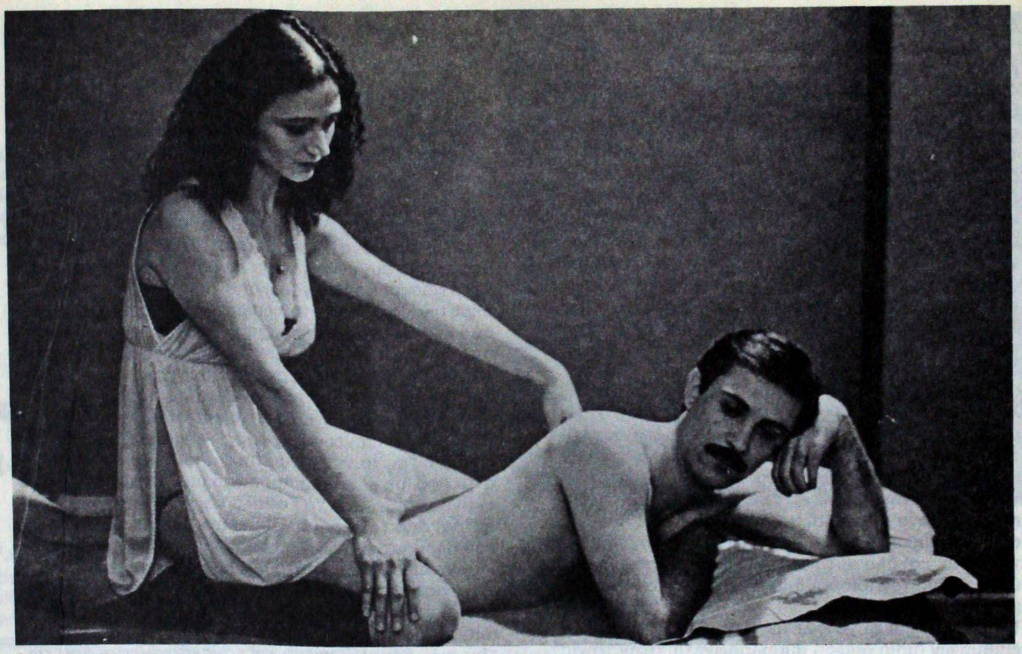
Τό *Μιά βρώμικη ἱστορία* ἀποτελεί ἕνα ἰδιότυπο παράδειγμα συνάρθρωσης τῶν φιλμικών χώρων. Συνάρθρωση τέλεια ἀλλά καί φανταστική (ἐκτός πεδίου) μιάς καί συμβαίνει μόνο στό ἐπίπεδο τοῦ λόγου (καί ὀχι τῆς εἰκόνας): ὁ Πίκ - Λονσντάλ στήνει μέσα στή μυθοπλασία (του) ἕνα χώρο ἀκριβούς καί ὁλοκληρωμένης δομής: Φαντάζεται ὁτι ἡ πόρτα κατασκευάστηκε μέ βάση τήν ὀπή, ἡ λεκάνη μέ βάση τήν ὀπή καί τήν πόρτα, ἡ τουαλέτα μέ βάση τό προηγούμενο σύστημα, πάνω στό ὁποίο οἰκοδομήθηκε τό μπάρ... καί στή συνέχεια ὁλόκληρο τό κτίριο, καί ὁλο αὐτό τό σύστημα ἔχει σάν ὑποκείμενο τόν ἰδιόρρυθμο ἡδονοθλεψία – ἐρευνητή (– σκηνοθέτη).

Τό ἐρωτικό καί ψυχαναλυτικό νόημα, τό νόημα τῶν ἐπιθυμιών (ποιό ὁμως;) συμπληρώνεται στήν ταινία μέ τό κινημ/κό, τό αἰσθητικό νόημα. Ὁ Ἑστάς ἀντιπαραθέτει μέσα στό φίλμ του τό «ντοκυμαντέρ» καί τή «μυθοπλασία» (σέ ὁλοκληρωμένη καί «καθαρή» μορφή). Δίνει ἔτσι στό θεατή τό ἐρέθισμα νά διερευνήσει, μέσα ἀπό τίς ἀντιφάσεις τους, τίς ἰδιότητες καί τήν ὑπόστασή τους. Τά δύο μέρη τοῦ φίλμ ἔχουν περίπου ἀντίστοιχες εἰκόνες καί διαλόγους. Ποιός εἶναι ὁ πιό ἀληθινός ἡ πιό δυνατός, ὁ «ἄμεσος-κιν/φος» ἡ ὁ «μυθοπλαστικός»; Τί σημαίνει κινηματογραφική ἀναπαράσταση καί τί συνεπάγεται; Μήπως ἐμπρός στή κάμερα, στό κινηματογραφικό καί σκηνοθετικό μηχανισμό, τό «ἀναφερόμενο» ἡ «παραπέμπον» (référent) σβύνει, χάνεται, ἀντικαθίσταται ἀναγκαία ἀπό ἕνα δημιουργημένο ἀντικατοπτρισμό; Μήπως αὐτό δέν συμβαίνει ἀκόμη καί στόν «ἄμεσο-κινιματογράφο», ὁπου ἴσως ὁ Πίκ μετατρέπεται σέ ἕναν αὐτοσχέδιο ἠθοποιό, ξεχνώντας ἡ μάλλον ἀνασκευάζοντας (γιά τή κάμερα) τήν προϋπάρχουσα ἱστορία του; Κατ' αὐτό τόν τρόπο ὁ ἠθοποιός Λονσντάλ δέν εἶναι παρά ὁ δεύτερος ἀντικατοπτρισμός τοῦ πρώτου. Πράγματι ἡ ἀληθοφάνεια καί ἡ «ἐντύπωση πραγματικότητας» καταστρέφονται στήν ταινία ἀπό τήν ἀντιπαράθεση αὐτών τών, διαφορετικών στήν κατασκευή τους, μερών. Ὁμως μήπως ἡ ἀλήθεια τοῦ ἑνός δέν πολλαπλασιάζεται ἀπό τήν ἀλήθεια τοῦ ἄλλου, ἡ ἀλήθεια τοῦ «ἄμεσου» δέν ἰσχυροποιεί αὐτή τοῦ «σκηνοθετημένου», μέ ἀποτέλεσμα ἡ βαθύτερη ἀλήθεια, ἡ οὐσία αὐτής τῆς ἐρωτικής ἱστορίας νά ἀναφαίνεται πολύ ἐντονώτερα, δυναμωμένη, φορτισμένη ἐπιπλέον καί μέ ἕνα κινηματογραφικό νόημα; (Ἀλήθειες καί νοήματα πού παίρνουν τή μορφή ὀχι τόσο βεβαιώσεων, ὁσο ἐρωτημάτων).[2]

Θόδωρος ΣΟΥΜΑΣ

1. Τό *Une sale histoire* ἐχει διάρκεια σχεδόν μία ὡρα καί εἶναι πάμφθηνη παραγωγή.

2. Βοηθήματα τοῦ κειμένου, οἱ κριτικές τῶν Μπερνάρ Μπολάν καί Πασκάλ Μπονιτζέρ, καθώς καί ἡ συνέντευξη τοῦ Eustache, στά *Cahiers du cinéma* (No 284 καί 285).



Ὁ Γιάννης Ζαβραδινός καί ἡ Χαρά Ἀγγελούση στή ταινία τῶν Θόδωρου Σούμα καί Μαρίας Γαβαλά *Περί ἔρωτος*

οἰκογένειά της, προκαλεί τόν θανάσιμο τραυματισμό τοῦ δικοῦ της πατέρα.

Ἡ Χρυσάνθη σάν πρόσωπο πού τό χαρακτηρίζει ἡ βία, θά εἰσχωρήσει πεισματικά καί στό δεύτερο μέρος τῆς ταινίας καί μέ βίαιο τρόπο θά θελήσει νά ἀνοίξει τά μάτια τοῦ Ἰάσωνα, πού ἐξαιτίας τῆς ἐρωτικῆς τρέλας ἐθελοτυφλεί. Στό σημείο αὐτό ἡ ἐρωτική βία τοῦ πρώτου μέρους ἔρχεται νά συναντήσει τήν ἐρωτική τρέλα τοῦ δεύτερου. Ἐδώ ἔχουμε τήν (ἀντρική) τρέλα, τά πάθη καί τόν πόθο στίς ἐρωτικές σχέσεις τῶν δύο φύλων, μέσα ἀπό τή σχέση τοῦ Ἰάσωνα (Γιάννης Ζαβραδινός) μέ δυό γυναίκες, τήν Ἄννα (Χαρά Ἀγγελούση) καί τήν Ἀρετή (Σοφία Κακαρελίδου). Ὁ Ἰάσωνας εἶναι ἕνας ὑπάλληλος πού θέλει νά γίνει συγγραφέας ἐρωτικῶν μυθιστορημάτων. Τό παράδοξο τοῦ «τριγώνου» πού ζεί βρίσκεται στό ὅτι ἀν καί γνωρίζει τήν πλήρωση μέ τήν πρώτη σχέση (Ἄννα) καί ἐκ συστήματος τήν ἀποτυχία καί τήν ἀποστέρηση μέ τή δεύτερη (Ἀρετή), ἐπιμένει νά τίς διατηρεί καί τίς δύο, ταυτόχρονα καί παράλληλα. Ἡ Ἄννα εἶναι ἐρωμένη καί συνεργάτιδά του. Ἡ Ἀρετή μιά κοπέλα πού ἐπιθυμεί καί ἡ ὁποία κατά κανόνα τόν ἀποκρούει. Ἡ πρώτη σχέση εἶναι δημιουργική, ἐπικοινωνίας καί ἀμοιβαίων ἐρεθισμάτων (σεξουαλικῶν καί πνευματικῶν) καί ἐμπεριέχει τήν ἐρωτική ἀπόλαυση. Ἡ δεύτερη εἶναι σχέση ἀνεκπλήρωτη, πού ἀντιστοιχεί στό ἀπιαστο καί φευγαλέο τῆς ἐρωτικῆς ἐπιθυμίας. Οἱ ἐρωτικές ἡδονές δέν ἀποτελοῦν τήν ἐκβασή της, οἱ ἐπιθυμίες τοῦ ἥρωα συναντοῦν ἐκ συστήματος τήν ἄρνηση τῆς Ἀρετῆς. Ἡ σεξουαλική ἐπαφή εἶναι ἀδύνατη, γι' αὐτό ἐπιδιώκεται διαρκώς. Καί γιά τίς δυό σχέσεις τίθεται τό ἐρώτημα ἀν ἀποτελοῦν σχέσεις ἐξουσίας ἡ ἀναμέτρησης καί ὡς ποιό βαθμό. Τό διφορούμενο εἶναι ποιός γίνεται θύμα καί ποιός θύτης, διφορούμενο πού διακρίνει τίς ἐπιθυμίες, σχέσεις καί συμπεριφορές τῶν προσώπων ἀλλά καί τούς λόγους, τούς διαλόγους (περί ἔρωτος) καί τίς εἰκόνες αὐτοῦ τοῦ κομματιοῦ. Ἡ «ἀλήθεια» τοῦ ἔρωτα εἶναι κρυμμένη κάπου ἀνάμεσα σέ ὅλα αὐτά τά ὑλικά, δέ δηλώνεται καί δέν μπορεί νά ἐκφραστεί μέ ἀκρίβεια.

Ὁ Ἰάσωνας λίγο-λίγο ἀποδέχεται καί τίς δύο κατευθύνσεις τῶν ἐπιθυμιῶν του, προσπαθεί νά τίς ἀφομοιώσει, νά τίς ἐξισορροπήσει. Γιατί καθεμιά τους ἀντιπροσωπεύει κάτι τό διαφορετικό γιά τήν «ἐρωτική ψυχολογία» του: ἡ πρώτη τήν εὐδαιμονία τοῦ ἔρωτα καί τή χαρά τῆς ζωῆς καί ἡ δεύτερη τήν ὀδύνη τοῦ ἔρωτα, τίς αὐτοκαταστροφικές, μαζοχιστικές ἐπιθυμίες (ἐξού καί ἡ σχέση τοῦ φίλμ μέ τήν ψυχανάλυση). Ὁ Ἰάσωνας ἐπιχειρεί νά ἐναρμονίσει τίς δύο ἀλληλοσυγκρουόμενες ροπές ἡ ὁρμές του. Ἡ «ἐρωτική ταυτότητά» του εἶναι ἀντιφατική, διττή, διέπεται ἀπό φυγόκεντρες δυνάμεις πού ἀναπτύσσονται πρός δύο ἀντιτιθέμενους πόλους. Ἡ ἐρωτική ἰδιοσυγκρασία του (ὅπως καί τῆς δεύτερης γυναίκας, ὅπως ὅλων μας) εἶναι ἀντιφατική. Ἡ ἐρωτική ἐπιθυμία του εἶναι ρέουσα, δυσπροσδιόριστη καί διφορούμενη στίς ἀέναες ἀναζητήσεις της. (Ὁ Ἰάσωνας δανείζεται τό ὀνομά του ἀπ' τόν ὁμώνυμο ἥρωα τῆς Ἀργοναυτικῆς ἐκστρατείας). Πορεύεται διαρκώς ἀπό τήν ἐρωτική τρέλα στήν ἰσορροπία καί τό ἀντίστροφο. Προσπαθεί νά βρεί μιά δημιουργική σχέση ἀνάμεσα στήν τρέλα καί τήν ἐξισορρόπηση: ἡ προσπάθειά του εἶναι συνάρτηση τῆς ἐπιδίωξής του γιά καλλιτεχνική δημιουργία, ἡ ὁποία ἑνώνει τούς δύο ἀντίθετους πόλους, σάν «ἐξιδανίκευση» (sublimation) τῶν ἐπιθυμιῶν του. Σκοπός τῆς σκηνοθεσίας εἶναι νά ἐκφραστεί ὁ ἐρωτικός κόσμος κύρια τοῦ ἀντρικοῦ φύλου (μερικά καί τοῦ γυναικείου) τόν ὁποῖο περιδιαβαίνει ἡ ἀφηγούμενη ἱστορία, κάτω ἀπό τό πρίσμα μιάς ἀντρικῆς ματιάς πού παρατηρεί καταρχή τόν ἄντρα ἀλλά καί τίς γυναίκες.

Ἡ ἠχοληψία τοῦ φίλμ εἶναι τῶν Μαρίνου Ἀθανασόπουλου καί Παύλου Σιδηρόπουλου τό μοντάζ τῆς Δέσπως Μαρουλάκου καί ἡ φωτογραφία τοῦ Φίλιππα Κουτσαφτή.

Θ. Σούμας – Μ. Γαβαλά.

THEATRE

Série créée en 1949. Bimensuel, 20 numéros par an. L'exemplaire : 20 F. (Etranger 23 F). Format 18 × 27. 1000 pièces publiées. Prix « Plaisir du Théâtre 1976 ». Chaque numéro contient : une pièce en trois actes de l'actualité de Paris ou de province, une pièce en un acte ou une fiche technique et une chronique de l'actualité théâtrale. Nombreuses photos.

Abonnement 1 an, 20 numéros : **240 F (Etranger 280 F)**
Couplé avec **Cinéma** 1 an, 40 numéros : **460 F (Etr. 530 F)**

CINEMA

Série créée en 1961. Bimensuel, 20 numéros par an. L'exemplaire : 20 F (Etranger 23 F) Format 18 × 27. 400 films publiés. « Lion de Saint Marc » au Festival de Venise en 1965 et 1967. Chaque numéro contient : un long métrage : dialogues in extenso et découpage, plan à plan, un supplément : « Cinémathèque » : courts métrages, dossiers, archives, ou « Anthologie » : études consacrées aux « Grands » du cinéma. Nombreuses photos.

Abonnement 1 an, 20 numéros : **245 F (Etranger 285 F)**
Couplé avec **Théâtre** 1 an, 40 numéros : **460 F (Etr. 530 F)**

OPÉRA

Série créée en 1976. Bimestriel, 7 numéros par an. L'exemplaire : 45 F. (Etranger 50 F). Format 18 × 27. Chaque numéro contient : le texte intégral bilingue d'un opéra avec études, un commentaire musical et littéraire, l'œuvre à l'affiche, discographie, bibliographie et iconographie très complète. Nombreuses photos.

Abonnement 1 an, 7 numéros : **244 F (Etranger 310 F)**

BALLET DANSE

Nouvelle revue. 4 numéros par an. L'exemplaire : 45 F. (Etranger 50 F). Format 18 × 27. Chaque numéro contient l'analyse intégrale d'un ballet du répertoire classique-romantique ou contemporain, avec un commentaire musical, littéraire, chorégraphique, scénographique, historique. Une discographie et une bibliographie de référence, une très importante iconographie.

Abonnement 1 an 4 numéros : **140 F (Etranger 156 F)**

l'Avant scène

BON DE COMMANDE
à découper et à renvoyer avec votre règlement à
L'Avant-Scène 27 rue Saint André des Arts 75006 Paris. CCP Paris 7353.00 V (Tél. 325 52.29)

Nom ____ Prénom ____
Adresse ____ Code postal ____
☐ Je m'abonne à ____
Je joins la somme de ____
☐ Je désire recevoir gratuitement le Catalogue complet de l'Avant-Scène.

η προκλητική μακαριότητα της άγνοιας

(η περίπτωση Γιώργου Τζιώρτζου)

Τόν Γιώργο Τζιώτζιο μπορούσα νά χαρακτηρίσω μέχρι σήμερα, μέ βάση τά κείμενά του, άπλώς «νεφελώδη». Ύστερα άπό τήν, όντως, πρωτοφανή έπίθεσή του έναντίον μου άπό τίς σελίδες τής *όθόνης* (τεύχος 6), έπειδή «τόλμησα» νά σχολιάσω σέ λίγες άράδες ένα κείμενό του, μέ ύποχρεώνει νά τόν χαρακτηρίσω, έπιεικώς, «άσυναγώνιστο γκαφαδόρο». Διότι όταν γράφει κανείς ένα κείμενο έχοντας μεσάνυχτα γιά τό θέμα του, όπως αύτός, καί τή γλυτώνει στή συνέχεια μ' ένα μικρό κριτικό σχόλιο γραμμένο χωρίς καμιά κακή πρόθεση, είναι τό λιγότερο άνόητο νά έπανέρχεται ζητώντας καί τά ρέστα...

Προ(σ)καλώ λοιπόν τόν Γ. ΤΖ. νά άπαντήσει στά κάτωθι έρωτήματα:

1) Γράφει: *«Ή πρώτη ταινία ζόμπι γυρίστηκε τό 1932 άπό τόν Βίκτορ Χέλμπερν, ή δεύτερη τό 1943 άπό τό Ζάκ Τουρνέρ»* (*όθόνη*, τεύχος 1, σελ. 51). Θά μπορούσε νά άποκαλύψει καί σέ μάς άπό πού άντλησε αύτή τήν, όμολογουμένως, μοναδική πληροφορία ό κ. Τζιώτζιος; Ό,τιδήποτε φιλμογραφία φανταστικού κινηματογράφου βεβαιώνει ότι άνάμεσα στήν πρώτη ταινία ζόμπι καί τήν (κατά Τζιώτζιον) δεύτερη, *γυρίστηκαν τουλάχιστον 3 άκόμα ταινίες ζόμπι: Revolt of the Zombies.* (1936) τού Victor Halperin (καί όχι Χέλμπερν), *King of the Zombies.* (1941) τού Jean Yarbrough καί *Bowery at Midnight.* (1942) τού Wallace Fox. Φυσικά, άναγνωρίζω ότι ένας κριτικός σάν τόν Γ. ΤΖ. δέν μπορεί νά καταδέχεται τή δική μου *«σχολαστικότητα τού στατιστικολόγου-ίστοριοδίφη-άρχειοθέτη»*. Προτιμά μιάν άλλη, πολύ συμφερότερη, μέθοδο: νά ταξινομεί τίς ταινίες όπως τού ύπαγορεύουν οί φαντασιώσεις του!

2) Γράφει: «Σ' έκείνο τό κείμενο (έννοεί τό κείμενο στήν *όθόνη* τεύχος 1, σελ. 51-54) είχα άσχοληθεί άποκλειστικά μέ τούς ζόμπι τού Ρομέρο κι όποιος δυσπιστεί δέν έχει παρά νά άνατρέξει» (*όθόνη* τεύχος 6, σελ. 12). Ό,τιδή δυσπιστούσα, άνέτρεξα... Τόν παρακαλώ νά άνατρέξει κι ό ίδιος. Τό κείμενό του τόν διαψεύδει μέ τόν πιό κατηγορηματικό τρόπο. *Ύπάρχει μιά όλόκληρη παράγραφος 15 άράδων πού άναφέρεται σαφέστατα στίς «δυό πρώτες ταινίες ζόμπι», στή σελίδα 52* – ή μήπως δέν είν' έτσι;

3) Στήν πρώτη κιόλας άράδα αύτής τής παραγράφου, ό Γ. ΤΖ. κάνει μιά συγκλονιστική παρατήρηση: *«Οί δυό πρώτες ταινίες ζόμπι είχαν τό χαρακτηριστικό τού νά είναι ένα προϊόν μέσα σέ μιά συγκυρία καταπίεσης στήν Άμερική»* (*όθόνη*, τεύχος 1, σελ. 52)! Ά,τιδή νά προσδιορίσει όποιαδήποτε *ίδιαιτεροτήτα* αύτών τών ταινιών, ό Γ. ΤΖ. άρέσκεται σέ έξωφρενικές κοινοτυπίες, πού διατυπώνει όμως μέ μεγαλοπρεπή σοβαρότητα (καί θρασύτητα). Καί οί πλέον άδαείς περί τά κινηματογραφικά γνωρίζουν ότι τέτοιες φράσεις-πιρουέτες χαρακτηρίζουν, λίγο πολύ, τό σύνολο τών ταινιών τού άμερικάνικου κιν/φου (κι όχι μονάχα αύτού). Δέν ύποψιάζεται άραγε ό Μπωντριγιαρολόγος μας ότι είναι άπλώς άπαράδεκτο νά ένοποιεί, κάτω άπό τήν ίδια συγκυρία, δυό ταινίες πού άπέχουν 11 χρόνια μεταξύ τους (καί τί χρόνια!). Δέ συνειδητοποιεί ότι δείχνει όλοκάθαρα τήν άδυναμία του, όταν ταυτίζει τή λειτουργία τής ταινίας τού Χάλπερν μέ έκείνη τού Τουρνέρ, χρησιμοποιώντας γενικότητες τού στύλ: *«... τά ζόμπι συμβόλιζαν τήν κρίση, τό έπικείμενο τής καταστροφής, πού ήταν άνάγκη νά έξορκιστεί μέσω μιάς συστολής καί ένός έπαναπροσδιορισμού τής συγκατάθεσης τών μαζών»*; Τόν έρωτώ: τί σχέση μπορεί νά έχει ή δεκαετία τού '30 (καί πιό συγκεκριμένα, τά χρόνια 1930-1936) μέ έκείνη τού '40 (πιό συγκεκριμένα, τά χρόνια μέχρι τό τέλος τού πολέμου); Τί όμοιότητες παρουσιάζει ή συγκυρία τού '30 (όπου ή οίκονομική κρίση προκαλεί *σοβαρά ρήγματα στή λαϊκή συναίνεση* καί τό φανταστικό *έξωτερικεύει* αύτή τήν κρίση) μέ τή συγκυρία τού '40 (όπου ό πόλεμος ένοποιεί τόν άμερικάνικο λαό, *ένδυναμώνει τή συναίνεση*, ένώ τό φανταστικό έμφανίζεται *έσωτερικευμένο*), όταν μάλιστα πρόκειται, έπιπλέον, γιά ταινία τού Ζάκ Τουρνέρ (τού όποίου οί φανταστικές ταινίες χαρακτηρίζονται άπό μιάν άναμφισβήτητη ίδιαιτερότητα); Κι άφού ό Γ. ΤΖ. όμολογεί μέ τέτοια άπλότητα ότι *«δέν έχει δεί τήν ταινία τού Τουρνέρ»* (*όθόνη*, τεύχος 6, σελ. 12), τότε *γιατί τήν έντάσσει κι αύτήν μέσα στίς κενές άπό νόημα γενικότητές του*, στερώντας την άπό κάθε ούσιαστική άναφορά;

4) Καί καταλήγει, στήν περισπούδαστη «άναδρομή» του στίς πρώτες ταινίες ζόμπι, ώς έξής: *«Άς πούμε λοιπόν πώς οί ταινίες αύτές ήταν όπλισμένες μέ μιά άναγκαστική, συμβολική άνάγνωση, πρωταρχική καί άμεσα συνδεμένη μέ τίς κοινωνικές συνθήκες μέσα στίς όποίες είχε παραχτεί. Τί έχει άλλάξει σήμερα;»* (*όθόνη*, τεύχος 1, σελ. 52). Προφανώς ίκανοποιημένος άπό τόν προσδιορισμό τής λειτουργίας τών πρώτων ταινιών ζόμπι καί τών κοινωνικών τους συνθηκών, ό Γ. ΤΖ. προχωρά άκάθεκτος πρός ένα άκόμα πιό φιλόδοξο στόχο: νά έπισημάνει τίς διαφοροποιήσεις άνάμεσα στό τότε καί στό τώρα – άνάμεσα στά ζόμπι τού Χάλπεριν καί τού Τούρνερ, καί αύτά τού Ρομέρο. Μόνο αύτό δέν κάνει. Είναι τέτοιες οί έλλείψεις του σχετικά μέ τό θέμα, ώστε, ένδεικτικά, θά περιοριστώ σέ δυό άπ' αύτές – τίς θεμελιώδεις:

α) άφού ό Γ. ΤΖ. δέν περιορίστηκε στόν Ρομέρο καί φιλοδόξησε ν' άναφερθεί, έστω σύντομα, στίς πρώτες ταινίες ζόμπι, πώς συμβαίνει νά μήν κρίνει άξια ύπογράμμισης (μέ κόκκινο μολύβι) ίσως τή σημαντικότερη άπ' όλες τίς σχετικές παρατηρήσεις: *ότι τά ζόμπι τών Χάλπεριν καί Τουρνέρ δέν έχουν στήν πραγματικότητα καμιά όμοιότητα μέ τούς νεκροζώντανους τού Ρομέρο.* Τά ζόμπι έκείνα ήταν άμεσα συνδεδεμένα μ' ένα θρησκευτικό χαρακτήρα, μέ τή μαύρη μαγεία (τό βουντού)· στήν ούσία, έπρόκειτο βασικά γιά θύματα, πού βρίσκονταν κάτω άπό τήν ύπνωτιστική έπιρροή τού «μάγου-κύριου» τους. Στόν Ρομέρο, άντίθετα, δέν ύπάρχει κανένα άπ' αύτά τά χαρακτηριστικά. Δέν ύποψιάστηκε ό κ. Τζιώτζιος γιατί ό Ρομέρο άρνείται νά όνομάσει ζόμπι τούς «νεκροζώντανους» του; Γιατί οί ταινίες του δέν άναφέρονται σέ Zombie άλλά σέ Living dead *(Night of the Living Dead*, 1968 / *Dawn of the Dead*, 1978);

β) πώς συμβαίνει νά άγνοεί ό Γ. ΤΖ. *τή μόνη ταινία πού ήταν ύποχρεωμένος ν' άναφέρει*, άν ήθελε ν' άποδείξει ότι κατέχει στοιχειωδώς τό θέμα του: τήν πρώτη ταινία τού Ρομέρο (*The Night of the Living Dead*, 1968), πάνω στήν όποία βασίζεται ή δεύτερη ταινία του, πού «άναλύει» ό Τζιώτζιος.

5) Γράφει ό Γ. ΤΖ.: *«Κυρίως φανταστικό, θαυμάσιο κι άπορημένο (κατηγορίες καί ύποκατηγορίες πού όλες μαζί παράγονται άπό τήν έπιστημονική φαντασίωση τού Δ.Π.»* (*όθόνη*, τεύχος 6, σελ. 12). Άληθινά, θά ήμουν ιδιαίτερα ίκανοποιημένος άν αύτές οί κατηγοριοποιήσεις τού βιβλίου μου γιά τό φανταστικό άνήκαν άποκλειστικά σέ μένα. Δυστυχώς, οί «φαντασιώσεις» μου είναι κοινές μέ κείνες τών γάλλων κριτικών Ρενέ Πρεντάλ (*Le cinema fantastique*, Seghers, 1970), Ζαν-Μαρί Σαμπατιέ (*Les classiques du cinéma fantastique*, Balland, 1973), Ζαν-Πιέρ Μπουϊξού (*La science fiction au cinéma*, 10/18, 1971) κ.ά. Έξάλλου, νόμιζα πώς οί κατηγορίες τού «φανταστικού», τού «θαυμαστού» καί τής «έπιστημονικής φαντασίας» είναι τόσο γνωστές, ώστε ούδείς έχέφρων θά τολμούσε νά τίς άποδώσει άποκλειστικά σέ μένα!

6) *«Άν ό Δ. Π. κάνει ποτέ τόν κόπο νά συμβουλευθεί τή γραμματική στό κεφάλαιο «όνόματα διπλά παρασύνθετα», θά διαπιστώσει πώς τά άνεπίδεικτα (sic) έλληνικά τού χρειάζονται άναθεώρηση»* (*όθόνη*, τεύχος 6, σελ. 12). Προφανώς, ό κ. Τζιώτζιος έπιθυμεί νά είρωνευθεί τή χρησιμοποίηση άπό μέρους μου τής λέξης «άνεπίδεικτος» στό κείμενό μου πού δημοσιεύτηκε στό Σύγχρονο Κιν/φο Νο 26. Τού άπαντώ: ή σχολική περίοδος πέρασε γιά μένα, άνεπιστρεπτί· άντί γιά γραμματική, λοιπόν, συμβουλεύομαι συχνά τό «Άντιλεξικό» τού Βοσταντζόγλου: στή σελίδα 400 τού Α' τόμου ύπάρχει τό έπίθετο «άνεπίδεικτος» (μή άγαπών νά έπιδεικνύεται)· θά συμβούλευα καί τόν ίδιο τόν ΤΖ. ν' άφήσει κατά μέρος τίς σχολικές γραμματικές καί ν' άρχίσει νά συμβουλεύεται τό «Άντιλεξικό». Ίσως έτσι μονάχα κατορθώσει νά κυριολεκτεί σ' αύτά πού γράφει: γιατί όταν άναφέρεται στήν *«άτυχή άνάγνωση τών δύο βιβλίων τού Δ. Π.»* (*όθόνη*, τεύχος 6, σελ.: 12), θά πρέπει νά μάθει ότι τό έπίθετο «άτυχής», έτσι όπως τό χρησιμοποίησε, *δέν άφορά τά βιβλία μου, άλλά έκείνον σάν άναγνώστη* – μέ δύο λόγια, τό φταίξιμο είναι δικό του!

7) Κάποια στιγμή, ό Γ. ΤΖ. χρησιμοποιεί τό μεγάλο του άτού: άντί νά άπαντήσει συγκεκριμένα στό σχόλιο μου γιά τό κείμενο του, έπικαλείται τό βιβλίο μου γιά τίς ταινίες πορνό, κατηγορώντας με ότι κάνω καί γώ τό ίδιο: ένοποιώ τή λειτουργία τών ταινιών τού Μπουνουέλ μέ έκείνες τού Ζύστ Ζεκέν. Κι έδώ πιά, ό Τζιώτζιος πρέπει νά έχει τήν έντύπωση ότι «μέ κόλλησε στόν τοίχο». Πάλι θά τόν άπογοητεύσω. Προσωπικά, δέν έχω τήν παραμικρή δυσκολία άκόμα καί νά άποκηρύξω τό τελευταίο μέρος τού βιβλίου μου γιά τά πορνό – πού γράφτηκε σέ μιά περίοδο γεμάτη «πολιτικοποίηση» καί «προοδευτισμό» μαοϊκών άποχρώσεων. Νά, λοιπόν, πού *τό πρόβλημα είναι δικό του κι όχι δικό μου: έκείνος* είναι πού άρνείται νά παραδεχτεί τήν όλοκληρωτική του άγνοια γιά τό θέμα του, όταν έγραφε τό κείμενό του γιά τίς ταινίες ζόμπι.

8) Κατά Γ. Τζιώτζιον πάντα, «τόν τελευταίο καιρό» έπιχειρώ νά πλασαριστώ σάν είδικός τού φανταστικού (*όθόνη*, τεύχος 6, σελ. 12). Έννιά όλόκληρα χρόνια πρίν γράψει ό ίδιος τό άνεκδιήγητο κείμενο του γιά τά ζόμπι, κυκλοφορούσα τό περιοδικό *φάσμα*, τό πρώτο περιοδικό γιά τό φανταστικό στήν Έλλάδα, ένώ πέντε χρόνια άργότερα γύριζα τήν ταινία *L'usine du vampire*. Όσο κι άν είναι νεοφερμένος στό χώρο τής κινηματογραφικής κριτικής ό Γ. ΤΖ., θά όφειλε τουλάχιστον νά πληροφορείται σωστά άπό άτομα τού άμεσου κύκλου του (δέν φρόντιζε νά ρωτήσει σχετικά τόν φίλο καί παλιό συνεργάτη Μπάμπη Άκτσόγλου;)

9) Καί κάτι στό όποίο θά συμφωνήσω άπόλυτα μέ τόν Γ. ΤΖ.: στό ότι «άδυνατώ νά τόν διαβάσω» (*όθόνη*, τεύχος 6, σελ. 12). Αύτό είναι άλήθεια. Όμολογώ ότι δυσκολεύομαι ιδιαίτερα νά παρακολουθήσω τόν Γ. ΤΖ. στά, κατά καιρούς, παραληρήματά του.

10) Μιά τελευταία έρώτηση στόν Γ. ΤΖ: *γιατί δέν έστειλε τό κείμενό του στό Σύγχρονο Κιν/φο* (όπως θά ήταν λογικό, άφού έκεί είχε δημοσιευτεί καί τό δικό μου, πάνω στό όποίο βασιζόταν) καί τό δημοσίευσε... στήν *όθόνη;* Είναι κάτι παραπάνω άπό βέβαιο ότι ό *Σύγχρονος* δέ θά είχε καμιά άντίρρηση νά τό δημοσιεύσει. Όσο κι άν προσπάθησα νά θρώ άλλες λύσεις, τό μυαλό μου καταλήγει πάντα σέ μιά: στέλνοντας τό κείμενο του στό *Σ.Κ.* (ή *καί* στό *Σ.Κ.*) ό Γ. ΤΖ. δέν μπορούσε ν' άποφύγει τήν ταυτόχρονη άπάντησή μου, στό ίδιο τεύχος ένώ στήν *όθόνη*, περιοδικό-τσιφλίκι του, τό κείμενο του θά δημοσιευόταν μοιραία χωρίς άντίλογο. Άν δέν είναι αύτή ή αίτία, ζητώ προκαταβολικά συγγνώμη άπό τόν Γ. ΤΖ. *Όμως άς μού διευκρινίσει τότε τήν πραγματική αίτία.* Γιατί άλλιώς, έκτός άπό άσχετος περί τό φανταστικό, κινδυνεύει νά χαρακτηριστεί καί κομπλεξικός.

ΔΗΜΗΤΡΗΣ ΠΑΝΑΓΙΩΤΑΤΟΣ

Υ.Γ. Τό γράμμα μου αύτό καταθέτω *ταυτόχρονα* στά δύο περιοδικά (ΟΘΟΝΗ καί ΣΥΓΧΡΟΝΟ ΚΙΝ/ΦΟ).

ΣΥΝΑΝΤΗΣΗ ΜΕ ΤΟΥΣ ΑΝΘΡΩΠΟΥΣ ΤΟΥ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΥ (Β΄)

Μυθολογίες, μυθοπλασίες

τοῦ Χρήστου Βακαλόπουλου

1. Δυσφορία, τεχνητή εὐφορία: αὐτές εἶναι οἱ δυό στάσεις ἀπέναντι στόν ἑλληνικό κινηματογράφο σήμερα, ἀπό τά πιό μικρά ρεπορτάζ τῶν ἐφημερίδων μέχρι τά σπανιότατα θεωρητικά κείμενα. Στήν πραγματικότητα δέν ὑπάρχει καμμιά ἀντίφαση ἀνάμεσα σ' αὐτές τίς δυό ἀντιμετωπίσεις μιά καί ἡ πρώτη συγκρίνει τίς ἑλληνικές ταινίες μ' ἕνα μοντέλο πού ἀναφέρεται στόν ἐμπορικό ἀμερικάνικο κινηματογράφο ἡ στίς εὐρωπαϊκές ταινίες τέχνης καί ἡ δεύτερη διάζεται νά μάς πείσει ὅτι αὐτή ἡ σύγκριση ἔχει μετατραπεί σέ ταύτιση κι ὅτι «ὅλα βαίνουν καλῶς». Κανείς λοιπόν δέν τολμάει νά ἀσχοληθεί μέ τήν *ἰδιαιτερότητα* τῶν ἑλληνικῶν ταινιῶν, ὁποια κι ἄν εἶναι αὐτή. Δέν συνηθίζουμε στό *Σύγχρονο*, νά ἀποφεύγουμε τά πραγματικά προβλήματα: στίς σημειώσεις πού ἀκολουθοῦν θά ἐπιχειρήσουμε, τουλάχιστον, νά τά θέσουμε.

2. Τό κύριο πρόβλημα τοῦ ἑλληνικοῦ κινηματογράφου τά τελευταία δεκαπέντε χρόνια εἶναι ἀναμφισβήτητα ἡ ἐκτίμηση τοῦ παρελθόντος του, ἡ ἀπάντηση σ' ἕνα δύσκολο ἐρώτημα: γιατί (μάς) ἀρέσουν ἀκόμα οἱ «παλιές» ταινίες, γιατί τά δείγματα αὐτοῦ τοῦ κινηματογράφου ἐξακολουθοῦν νά σπάνε τά ρεκόρ ἀκροαματικότητας στήν τηλεόραση, ποιά εἶναι ἡ ἀληθινή κληρονομιά τῆς ἐποχῆς τοῦ Φίνου; Εἶναι ἀναμφισβήτητο γεγονός, παρόλες τίς διακηρύξεις τοῦ σωματείου σκηνοθετῶν-παραγωγῶν καί τίς διαβεβαιώσεις τῆς Ἀγλαΐας Μητροπούλου στό πρόσφατο βιβλίο της (γραμμένο ὅμως στά γαλλικά τό 1966), ὅτι ὁ «νέος» ἑλληνικός κινηματογράφος, οἱ ἀνεξάρτητες ταινίες, βασίστηκαν πάνω στήν ἀπώθηση ὅλων ὅσων χαρακτήριζαν τόν μεταπολεμικό κινηματογράφο, αὐτόν πού τόσα χρόνια ἀποκαλοῦμε «ἐμπορικό». Εἶναι ἐπίσης γεγονός ὅτι οἱ νέες ταινίες σπάνια κατάκτησαν κάποιο (ὁποιοδήποτε) κοινό καί τώρα πουλιοῦνται πρίν ἀκόμα ὁλοκληρωθεί ἡ καρριέρα τους στίς αἴθουσες στά τηλεοπτικά κανάλια. Ἔτσι, ἡ δοκιμασία καί ἡ μερική ἀποτυχία ἑνός τρόπου παραγωγῆς καί διανομῆς, ἡ ἐμμονή στά φεστιβαλικά βραβεία καί στήν κρατική χρηματοδότηση ὄχι μόνο περιθωριοποίησε οἰκονομικά καί πολιτιστικά τόν ἑλληνικό κινηματογράφο ἀλλά ἔθεσε ἐπί τάπητος τό πρόβλημα τῆς σχέσης αὐτῶν τῶν ταινιῶν μέ τά προϊόντα τοῦ ἀμέσως προηγούμενου τρόπου παραγωγῆς, τίς ταινίες πού γιά χρόνια ὁλόκληρα θεωρήθηκαν «κακά ἀντικείμενα» καί καταναλώθηκαν σάν τέτοια. Τό τί ἐπιβίωσε ἀπό αὐτές τίς ταινίες μάς ἀφορά ἀμεσα μιά καί ἀναφέρεται ἀναγκαστικά στό τί *ἀποκλείστηκε* ἀπό τίς νέες ταινίες.

Νά λοιπόν τό πρώτο πράγμα πού ἐπιβιώνει καί νικάει τό χρόνο χωρίς ἰδιαίτερη προσπάθεια, μέ μόνο ἐφόδιο τή δύναμη πού κουβαλοῦσε ἀπ' τήν ἀρχή: μιλάω φυσικά γιά τούς παλιούς ἠθοποιούς, ἰδιαίτερα τούς κωμικούς. Προερχόμενοι ἀπό τό «ἐλαφρό» θέαμα, τήν ἐπιθεώρηση, οἱ ἠθοποιοί τοῦ ἐμπορικοῦ ἑλληνικοῦ κινηματογράφου μετατρέπονται σέ αὐτοκράτορες τοῦ κινηματογραφικοῦ θεάματος γιατί καταφέρνουν νά ὀργανώσουν ἀποκλειστικά τίς ταινίες γύρω ἀπ' αὐτούς, γύρω ἀπ' τό σῶμα τους, τήν παρουσία τους. Δουλεύουν στό ἐσωτερικό ἑνός συστήματος ὅπου οἱ παραγωγοί μοιάζουν ἀπελπιστικα μέ βαλτωμένους διοτέχνες καί δέν ἐπενδύουν τίποτα: σάν ἀπάντηση σ' αὐτό καί γιά νά διαφυλάξουν τήν χαρακτηριστική θεατρική τους εἰκόνα οἱ ἠθοποιοί ἐπενδύουν τό σῶμα τους, τό κάνουν νά περισσεύει. Οἱ ἠθοποιοί ἐργάζονται ἐλάχιστα ἀλλά σπαταλοῦν πολύ, σπαταλοῦν γκριμάτσες, χειρονομίες, ἀτάκες, μούτες, πόζες, συμπεριφορές. Ἀπό ταινία σέ ταινία, μιά λογική τοῦ ξοδέματος ἁπλώνει βαθειά τίς ρίζες της. Ἔτσι, ὁ πιό διάσημος ἕλληνας κωμικός, ὁ Θανάσης Βέγγος, εἶναι ὁ ἄνθρωπος πού *τρέχει ἀπό ταινία σέ ταινία*. Τά σενάρια, οἱ ρόλοι, οἱ σκηνοθέτες, ὅλα αὐτά τά ἄγνωστα πράγματα γιά τόν ἐμπορικό ἑλληνικό κινηματογράφο, δέν τόν χωράνε μέ τίποτα. Ὁ ἠθοποιός ὑπερσκελίζει αὐτά τά ἐμπόδια ἐπιβάλλει ὅμως ταυτόχρονα τήν καταστροφή τους, ἀντίτιμο γιά τήν ἐπιβίωσή του, τή δική του ἀλλά καί τοῦ τρόπου παραγωγῆς πού τόν στηρίζει.

Χωρίς νά τό ξέρει ὁ ἠθοποιός τοῦ «παλιοῦ» ἑλληνικοῦ κινηματογράφου διατρέχει τίς δεκαετίες καταπίνοντας κάθε μυθοπλασία πού τοῦ προσφέρεται καί συνθέτοντας ἕνα γιγάντιο ντοκυμαντέρ χιλιάδες μέτρα ἐπικαίρων γιά τό ἐλαφρό θέαμα.

Ὁ θεατής τῶν ταινιῶν δέν θυμάται ποτέ ὑποθέσεις, μόνο ἀτάκες καί χειρονομίες στριφογυρίζουν στή μνήμη του. Ὅλα τά ἄλλα μπερδεύονται, ἡ βασική ἀρχή τῆς μυθοπλασίας («μιά ἱστορία μέ ἀρχή, μέση καί τέλος») καταργείται. Ὑπερασπιζόμενος τόν ἑαυτό του ὁ ἤθοποιός δανείζει στόν «παλιό» ἑλληνικό κινηματογράφο μιά *παρουσία πού τυφλώνει:* πρίν καί μετά ἀπ' αὐτήν δέν ὑπάρχει ἀπολύτως τίποτα, αὐτό ὁμως πού ὑπάρχει εἶναι ὑπεραρκετό γιατί ἔχει γεννηθεί ἀπό ἕνα ὑπερβολικό σύστημα στό ἐσωτερικό τοῦ ὁποίου δέν ὑφίσταται ἡ ἔννοια σκηνοθεσία.

Σ' ἕνα τέτοιο κινηματογράφο, ὁπου οἱ ἤθοποιοί ἀπορροφοῦν ἀποκλειστικά τά βλέμματα ξεπερνώντας τό ἀντικείμενο-φίλμ, σ' ἕνα σύστημα χωρίς δημιουργούς, οἱ θεατές δέν ἀναγνωρίζουν παρά μόνο ἕνα διεστραμμένο μηχανισμό προβολῆς τῶν ἐπιθυμιῶν μερικῶν σωμάτων *πού θά μποροῦσαν νά τούς μοιάζουν.* Μιά κοινωνιολογία τοῦ ἑλληνικοῦ κινηματογράφου δέν θά ἦταν παρά μιά βαρετή ἀνάγνωση σεναρίων (κάτι τέτοιο ἀποτελεῖ τό ἐντελῶς ἄστοχο βιβλίο τοῦ Σολδάτου). Ἀντίθετα, μιά κλινική ἀνάγνωση τῆς παρουσίας καί τῆς πορείας τῶν Ἑλλήνων ἠθοποιῶν τοῦ ἐμπορικοῦ κινηματογράφου θά ἔφερνε στό φῶς πολλά ἀπό τά στοιχεῖα ἐκεῖνα πού ἡ ἑλληνική μεταπολεμική κοινωνία ἀπώθησε *παίζοντάς τα.*

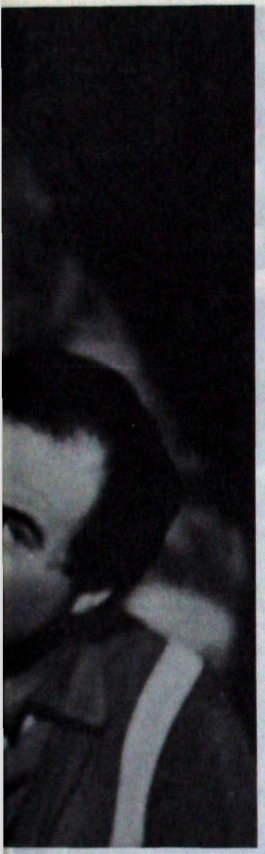
3. Τό πέρασμα ἀπ' τήν ἐποχή τοῦ Φίνου στίς ἀνεξάρτητες ταινίες μπορούμε εὔκολα νά τό συλλάβουμε σάν μιά ἐκδίκηση ἑνός κινηματογραφικοῦ συντελεστή πού μόλις τότε ἀρχίζει νά ὑπάρχει, τοῦ σκηνοθέτη, πάνω σ' αὐτόν πού «ἐπαιξε ἀνεπίτρεπτα» μέ τόν κινηματογράφο, τόν ἤθοποιό. Ἤδη οἱ πρώτες «ἀνεξάρτητες» προσπάθειες, ὁ *Δράκος* καί οἱ ταινίες τοῦ Κακογιάννη, ὑπήρξαν οἱ πρώτες καί ταυτόχρονα οἱ τελευταίες πετυχημένες ἀπόπειρες συνύπαρξης τῆς κυριαρχίας τοῦ ἤθοποιοῦ καί τῆς ἐπίβλεψης τοῦ σκηνοθέτη. Ὁ *Δράκος,* ἀλλάζοντας τή χαρακτηριστική εἰκόνα ἑνός κωμικοῦ, σφράγισε μάλλον τό τέλος μιάς ἐποχῆς, μάς ψιθύρισε στό αὐτί: «νά πῶς θά ἦταν αὐτές οἱ ταινίες *μέ* σκηνοθέτη». Ἔτσι στά τέλη τῆς δεκαετίας τοῦ 60 ὁ ἤθοποιός ἀποχωρεῖ ὁριστικά ὡς κυρίαρχος ἀπό τή μεγάλη ὀθόνη καί ζητάει καταφύγιο στή μικρή.

Ὑπάρχει λοιπόν μιά μισή ἀλήθεια πού πρέπει νά εἰπωθεί ὁλόκληρη: οἱ σκηνοθέτες σάν τόν Κούνδουρο καί τόν Κακογιάννη δέν εἶναι προπομποί τοῦ «νέου» ἑλληνικοῦ κινηματογράφου ἀλλά αὐτοί πού μπόρεσαν, μέ μιά ἤ δυό ταινίες, νά κλείσουν τόν «παλιό», νά τοῦ ὑποδείξουν ἕνα δρόμο πού θά εἶχε ἀκολουθήσει ἄν δέν εἶχε ἀφεθεί στήν κυριαρχία τοῦ ἤθοποιοῦ. Τό ὅτι καί οἱ δυό προέρχονται ἀπό χώρους «ἐχθρικούς» πρός τή λογική τῆς ἐπιθεώρησης (ζωγραφική, «σοβαρό» θέατρο), χώρους πού πιστεύουν στόν «καλλιτέχνη» καί ἀγνοοῦν τή δυναμική τοῦ ἐκτελεστή (τήν ὑποτάσσουν μάλλον σέ μιά κεντρική ἰδέα πού ὁ καλλιτέχνης θά ἐκπονοῦσε *μέ ὄργανο* τόν ἐκτελεστή), τό ὅτι λοιπόν αὐτοί οἱ ἄνθρωποι ἀσχολήθηκαν μέ τόν κινηματογράφο δέν σημαίνει ἀναγκαστικά καί τό ὅτι ὁ κινηματογράφος ἄλλαξε στά χέρια τους.

Ἡ Μαργαρίτα Παπαγεωργίου καί ὁ Σπύρος Καλογήρου στό *Δράκο* τοῦ Νίκου Κούνδουρου

Ἁπλά αὐτός ὁ κινηματογράφος *συμπληρώθηκε,* βρῆκε τούς «καλλιτέχνες» του.

Τό πέρασμα λοιπόν πραγματοποιεῖται ἀλλού: κατά περίεργο τρόπο, ἀφορά τόν ἴδιο τόν «παλιό» κινηματογράφο καί συντελεῖται ὅταν ἕνα νέο εἶδος, τό μιούζικαλ, ἀποδυκνείεται στή δεκαετία τοῦ 60 τό πιό ἐμπορικό ἀπό ὅλα. Τά μιούζικαλ τοῦ Δαλιανίδη σπάνε τήν κυριαρχία τοῦ ἤθοποιοῦ, χωρίς νά ἀποτελοῦν σκηνοθετικά ἐπιτεύγματα. Στόν αὐτοσχεδιασμό, στό βασίλειο τοῦ λόγου, ἀντιπαρατίθεται τό χορευτικό νούμερο κι ὁ ἤθοποιός ἀναγκάζεται νά γίνει ἐκτελεστής. Γιά πρώτη ἴσως φορά, ἀνώνυμες ταινίες, μοιάζουν «σκηνοθετημένες». Οἱ μεγάλοι ἤθοποιοί, ὁ Αὐλωνίτης, ἡ Βασιλειάδου ἤ ὁ Σταυρίδης παραχωροῦν τή θέση τους σέ ὀνόματα πού ἁπλά χορεύουν εὐπρεπῶς. Ἔτσι ὁ μόνος ἤθοποιός πού θά ἐνισχύσει τή θέση του σ' αὐτή τή δεκαετία εἶναι ὁ Βέγγος, γιατί εἶναι ἐπίσης ὁ μόνος πού ξεπερνάει σέ κινητικότητα τά χορευτικά νούμερα καί συνεχίζει νά τρέχει – καμιά φορά χορεύοντας γιά ἕνα-δυό λεπτά – ἀπό ταινία σέ ταινία. Τό μιούζικαλ ἦταν λοιπόν τό εἶδος πού, ἀλλάζοντας θεμελιακά τό ρόλο τοῦ ἤθοποιοῦ, προετοίμασε τό δρόμο γιά τίς σκηνοθετικές ἀπόψεις πού ἐπικράτησαν στό «νέο» ἑλληνικό κι-



νηματογράφο: ἐτσι, ἡ *Ἀναπαράσταση* εἶναι μιά ταινία «χορογραφημένη» ἀπ' ἄκρη σ' ἄκρη.

4. Ἄν τό κεντρικό σημεῖο γιά τήν κατανόηση τοῦ ἐμπορικοῦ ἑλληνικοῦ κινηματογράφου εἶναι ὁ ἠθοποιός καί ἡ θέση πού καταλαμβάνει σέ ταινίες πού ἀποδεικνύονται λιγότερο μυθοπλασίες καί περισσότερο ντοκουμέντα τοῦ θεάματος, τό ἀντίστοιχο κεντρικό σημεῖο γιά τήν ἀνάλυση τοῦ «νέου» ἑλληνικοῦ κινηματογράφου, τῶν ἀνεξάρτητων ταινιῶν, εἶναι ἡ παρουσία μερικῶν ἰσχυρῶν Μύθων γύρω ἀπ' τούς ὁποίους ὀργανώνονται οἱ ταινίες αὐτές. Ἄν οἱ ἐμπορικές ταινίες εἶχαν ἀφεθεῖ νά πιαστοῦν στά δίχτυα μερικῶν σωμάτων, ἀφηγούμενες τήν ἐπιδεξιομανία τους, οἱ ἀνεξάρτητες ταινίες ἀποδεικνύονται βαθειά *ἰδεοληπτικές* γιατί προσπαθοῦν νά φιλμάρουν ἰδέες, νά σκηνοθετήσουν ἀπόψεις πού δέν ἀφοροῦν τόν κινηματογράφο ὡς μυθοπλαστικό μηχανισμό, ἀλλά τήν ταινία ὡς ἰδεολογικό ἐργαλεῖο, μέσο γιά τή σύλληψη καί τήν διάδοση ὅλων ὅσων ὑποτίθεται ὅτι ἀπαγόρευσε ὁ «παλιός» κινηματογράφος: τό ντοκουμέντο καί τήν Ἱστορία.

Ταυτόχρονα, οἱ ἀνεξάρτητοι σκηνοθέτες-παραγωγοί, στρέφουν τά μάτια πρός τόν κινηματογράφο τέχνης πού διαμορφώνεται ἐκείνη τήν ἐποχή στήν Εὐρώπη, ἐπιχειρώντας μιά ἀνάγνωσή του πού ὑπερβάλλει τή σημασία ἑνός μόνο παράγοντα: *τῆς κινηματογραφικῆς τεχνικῆς*. Νομίζω ὅτι ἔχει γίνει σαφές, ὕστερα ἀπό δεκαπέντε χρόνια «νέων» ταινιῶν, ὅτι ὁ σκηνοθέτης-παραγωγός στήν Ἑλλάδα ἐνώ συνεχίζει, κατά κανόνα νά δουλεύει σέ «ταινίες μέ ὑπόθεση», χρησιμοποιώντας σενάρια καί ἠθοποιούς, εἶναι κάποιος πού τοποθετεῖ σέ πρώτο πλάνο ἕνα ἐργαλεῖο ἰδιαίτερα ὑπάκουο: τήν κάμερα. Ἡ ἀπώθηση τοῦ ἠθοποιοῦ συμπληρώνεται ἀπό τήν ἁπλοϊκή ἰσότητα *σκηνοθεσία ἴσον κινήσεις τῆς μηχανῆς*. Αὐτή ἡ ἄποψη δέν πέφτει ἀπ' τόν οὐρανό: ὑποβάλλεται, πρίν ἀπ' ὅλα ἀπ' τούς ἴδιους τούς τεχνικούς, πού ἀποτελοῦσαν τή μόνιμη παράδοση τοῦ ἑλληνικοῦ κινηματογράφου, μιά παράδοση πού τούς ἤθελε ἀρχικά, παραγωγούς (οἱ ὁπερατέρ Ζοζέφ Χέπ καί ἀδερφοί Γαζιάδη, ὁ ἠχολήπτης Φίνος) κι ἀργότερα τούς μόνους συντελεστές τῶν ταινιῶν πού οἱ ἠθοποιοί δέν μποροῦσαν νά ἐλέγξουν ἡ νά ὑποκαταστήσουν. Μέ τήν ὑπαρξη ἀνεξάρτητων ταινιῶν πού παράγονται ἀπό σκηνοθέτες, οἱ τεχνικοί «ἀπελευθερώνονται» καί ἀρχίζουν νά καταλαμβάνουν μιά κεντρική θέση ὄχι μόνο στή δημιουργία ἀλλά καί στή σύλληψη τῶν ταινιῶν. Στά μάτια τους καί στά μάτια τῶν σκηνοθετῶν-παραγωγῶν, οἱ εὐρωπαϊκές ταινίες τέχνης εἶναι πρίν ἀπ' ὅλα μιά ἀξιοποίηση τῶν τεχνικῶν δυνατοτήτων τοῦ κινηματογράφου πού για μιά ὁλόκληρη φάση μπερδεύονται μέ τίς αἰσθητικές του δυνατότητες (ἀπό ἐκεῖ προέρχεται κατά τή γνώμη μου, ὁλόκληρος ὁ λανθασμένα ἐκτιμημένος κινηματογράφος τοῦ Ἀγγελόπουλου). Ταυτόχρονα, εἶναι ἴσως ἐνδιαφέρον νά παρατηρήσει κανείς ὅτι *ἡ μόνη* ἑλληνική ταινία ὁλόκληρης αὐτῆς τῆς περιόδου πού μένει στή μνήμη *γιά τήν ἠθοποιό της*, ἡ *Εὐδοκία* τοῦ Ἀλέξη Δαμιανοῦ, εἶναι μιά ταινία πού κατηγορήθηκε γιά τεχνικές ἀτέλειες. Ἡ *Εὐδοκία* (βλ. καί τό κείμενό μου γιά τόν Ἀλέξη Δαμιανό, *Μεγαλεῖο καί συντριβή τῶν τεράτων*, στόν Σ.Κ. '80, ἀρ. 24-25) εἶναι ἡ μοναδική ἐξαίρεση σ' ἕνα σώμα ταινιῶν πού, ἐπειδή ἀρνήθηκαν νά δουλέψουν πραγματικά μέ ἠθοποιούς καί χαρακτήρες, δέν μπόρεσαν ποτέ νά γίνουν μυθοπλασίες. Τή θέση τῶν μυθοπλαστικῶν ὑλικῶν κατέλαβαν, γιά μιά τουλάχιστον δεκαετία, οἱ ἀκατέργαστοι Μύθοι.

5. Ἡ ἱστορία παραμένει σήμερα ὁ μεγαλύτερος ἀπ' τούς Μύθους τόν ὁποίο ἔχουν ἀναλάβει νά σκηνοθετήσουν οἱ «νέες» ἑλληνικές ταινίες, ἡ Ἱστορία σάν ἀφηρημένη Ἰδέα πού ἀπορρέει ἀπό ἕνα λίγο ὡς πολύ ἐπίσημο ἀριστερό φανταστικό, κωδικοποιημένο στό ἔπακρο. Ντοκυμαντέρ ἡ «μυθοπλασίες», οἱ ταινίες αὐτές ὑπάρχουν ὡς κινηματογραφικές ἀποδόσεις μιάς ἰδέας (ἡ μάλλον μιάς ἐμμονής) πού ἔχει παραχθεῖ ἔξω ἀπ' αὐτές, πού ἔχει κληρονομηθεῖ ἀπό κάποια κείμενα, κομματικές ἀποφάσεις, ἐρευνες στίς ἐφημερίδες τῆς τότε ἀντιπολίτευσης, ἀφηγήσεις ἀγωνιστῶν κ.λ.π. Μιά γερασμένη φιλολογία παίρνει τήν ἐκδίκησή της, μέσα ἀπ' τόν κινηματογράφο. Δέν ὑπάρχει καλύτερη λύση γιά μιά ταινία ὅπου πρωταγωνιστοῦν οἱ κινήσεις τῆς μηχανῆς ἀπό τό νά μπεῖ στήν ὑπηρεσία μιάς Ἰδέας, ὅσο ἀφηρημένη κι ἄν εἶναι αὐτή: μιά Ἰδέα συνεπάγεται ἕνα κλειστό, συμπαγές καί ἀτρωτο σκηνικό σύστημα, τεχνητά προφυλαγμένο, ἕνα σύστημα πού προσφέρεται στίς ἀκροβασίες τῆς κάμερας ὅσο τίποτα ἄλλο. Ὁριακά, ὅλες οἱ νέες ἑλληνικές ταινίες, σκηνοθετοῦν ἕνα κλειστό χῶρο, ἀκόμα κι ὅταν δέν ἀναφέρονται ἀμεσα στήν Ἱστορία. Ἡ Ἰδέα αὐτή, θεατρικής καταγωγής, κηρύσσει μάλλον τήν ἀνάγκη τοῦ νά ἀποτραβηχτοῦμε ἀπό τά ἐγκόσμια καί νά μελετήσουμε τό ἀκίνητο παρελθόν, τήν ἐποχή τῶν ἰσχυρῶν Μύθων, τήν ἐποχή ὅπου ὑπήρχε Ἱστορία, πάλη τῶν ταξεων, κ.λ.π. Ἡ νοσταλγία τῆς Ἱστορίας παίρνει μορφές ὅπου τό κινηματογραφικό γεγονός, ἡ πιό ἁπλή δραματουργία, ἀπουσιάζει ὁλοκληρωτικά μετατρεπόμενη σέ *εἰκονογραφία*. Οἱ φιγοῦρες κυριαρχοῦν ἐδώ, ὄχι οἱ ρόλοι. Οἱ ἠθοποιοί γίνονται πιόνια πού μονολογοῦν. Ἔτσι, τό πρώτο στοιχεῖο πού καταργοῦν οἱ «νέες» ἑλληνικές ταινίες εἶναι οἱ διάλογοι. Ὁ θεατρικός μονόλογος ἐγκαθίσταται γιά δέκα καί πλέον χρόνια. Τό «σοβαρό» θέατρο παίρνει τήν ἐκδίκησή του ἀπό τήν ἐπιθεώρηση.

6. Τί εἶναι αὐτό πού χαρακτηρίζει τά σύγχρονα ἑλληνικά ντοκυμαντέρ; Ἀπό τά *Μέγαρα* καί μετά ἡ φωνή ὄφ, ὁ λόγος πού καθοδηγεῖ τίς εἰκόνες, *κλείνουν* τίς ταινίες ὁριστικά καί ἀνεπανόρθωτα. Κανένα σημεῖο διαφυγῆς, πουθενά. Στό ντοκυμαντέρ τῆς δεκαετίας τοῦ 70 τό ζητούμενο εἶναι ἡ διαφύλαξη ἑνός συμπαγοῦς χώρου, ἀρχέτυπο τοῦ ὁποίου ἀποτελεῖ ἕνα νησί, ἡ Μακρόνησος, τό μεγάλο ἀπαγορευμένο, ὁ τόπος τοῦ ἐμφυλίου. Ὁ ἐμφύλιος μπλοκάρει ἀνεπίστρεπτα τή χειρονομία τοῦ ντοκυμαντερίστα ὁδηγώντας τον στήν ἀπολογία τοῦ ἐγκλεισμοῦ. Καί ἡ τελετή πού καθαγιάζει τόν ἐγκλεισμό καί τίς περιπέτειές του εἶναι τό ἴδιο τό φίλμ, κλειστό ἀπό παντοῦ καί ἄρα ἀνίκανο νά

Ὁ Γιώργος Φούντας καὶ ἡ Μελίνα Μερκούρη στὴ *Στέλλα* τοῦ Μιχάλη Κακογιάννη

ἐπιχειρήσει τὸ γεμάτο παρεκλίσεις ταξίδι τῆς μνήμης, ταξίδι γεμάτο ἀπό κενά: κανείς μας δέν εἶναι σέ θέση νά πεῖ ἀκριβῶς τί ἦταν ὁ ἐμφύλιος ἐκτός ἀπό τό Κ.Κ.Ε., κόμμα πού ἔχει ἀποφασίσει γιά τό παρελθόν μιά καί εἶναι ἀνίκανο νά δεῖ κάποιο μέλλον *ἐν τῇ γενέσει*. Ὀριακά, τό ντοκυμαντέρ στήν Ἑλλάδα φιλμάρει γεγονότα προσπαθώντας νά τά ἀπολιθώσει. Καμιά ἱστορική ἡ ἄλλη σχέση δέν διαγράφεται. Τό ἀριστερό φανταστικό γνωρίζει μόνο μία λογική, ἐκείνη τῆς ἀπόδειξης: ὅλα πρέπει νά ἀποδειχτοῦν πρίν κάν περιγραφοῦν, τά συμπεράσματα πρέπει νά ὑπάρξουν πρίν ἀπό τήν ταινία, πρίν ἔρθει στό φῶς ἡ διαδικασία πού τά γέννησε. Τό ντοκυμαντέρ δέν ρισκάρει τίποτα καί ἰδιαίτερα τή συστατική του χειρονομία, τό σημεῖο ἐκκίνησής του. «Ἀπό πού ξεκινοῦν αὐτές οἱ εἰκόνες;» θά μπορούσε νά ρωτήσει κάποιος. Δέν τό κάνει ὁμως, γιατί τό ντοκυμαντέρ πού γνωρίζουμε πλασσάρει τό ὑλικό του ὡς αὐταπόδεικτο, αὐθύπαρκτο, ἱερό. Κι ἴσως δέν εἶναι τυχαίο ὁτι οἱ μόνες δυό ταινίες πού τό ἔκαναν μέχρι σήμερα, ἀρνούμενες τή παντοδυναμία τοῦ λόγου ὄφ, τό *Πολεμόντα* τοῦ Μαυρίκιου κι ὁ *Γιώργος ἀπό τά Σωτηριάνικα* τοῦ Ξανθόπουλου, ἀποτελοῦν κι οἱ δυό φωνές τῆς ἐξορίας: ἐκεῖ ὁ Ἱστορικός Μύθος ὑποχωρεῖ κι ἀναδύεται μιά πολύμορφη κι ἀντιφατική σύγχρονη πραγματικότητα.

Θά μπορούσαμε προσωρινά νά χωρίσουμε σύμφωνα μέ τά προηγούμενα τό «νέο» ἑλληνικό ντοκυμαντέρ, σέ δυό κατηγορίες: α) στό ἱστορικό ντοκυμαντέρ πού λατρεύει τό ὑλικό του καί τό ἀφήνει ἀπείραχτο (νοσταλγία καί φετιχισμός τῆς Ἱστορίας) ἡ, ὅταν προσποιεῖται ὁτι ἐπεμβαίνει, υἱοθετεῖ ἰδεολογικοποιημένες μεθόδους φτωχές σέ κινηματογραφικά ἀποτελέσματα (Παπαγιαννίδης, Λεβεντάκος). Καί στίς δυό περιπτώσεις δέν ὑπάρχει καμιά συνείδηση ὁτι ἡ Ἱστορία, πρίν νά κάνει ὁτιδήποτε ἄλλο, *ἀναπαριστά τόν ἑαυτό της* κι ὁτι

αὐτὴ η ἀναπαράσταση ἐμφανίζεται πάντα ὡς ἡ «πραγματική» της κατάσταση· β) στὸ ἐπίκαιρο ντοκυμαντὲρ, κληρονομημένο κατευθείαν στὴν τηλεόραση (ρεπορτάζ τοῦ Λιάνη ἡ τοῦ Καρατζαφέρη) ὁπου ἕνα πρόβλημα, μιὰ ἐπαγγελματικὴ κατηγορία κ.λ.π. ἀπομονώνονται ἀπὸ ὁλόκληρη τὴν ὑπόλοιπη ἑλληνικὴ κοινωνία καὶ ἀντιμετωπίζονται ὡς συμπτώματα κάποιας Μεγάλης Τραγικῆς κατάστασης ἡ ὁποία ὁμως δὲν ἀναφέρεται ποτὲ μὲ συγκεκριμένο τρόπο. Δὲν ὑπάρχει τίποτα τὸ πιὸ βαρετὸ ἀπ' αὐτοῦ τοῦ εἴδους τὶς ταινίες ποὺ ἀποτυγχάνουν στὸν ἴδιο τους τὸν πρωταρχικὸ στόχο: παράγουν ἰδεολογία, νομίζοντας ὁτι πολιτικοποιοῦν τὴν πληροφόρηση.

7. Τί εἶναι αὐτὸ ποὺ ἐνοχλεῖ στὶς «νέες» μυθοπλασίες; Πολὺ ἁπλά, ἡ ἀδυναμία ποὺ ὑπάρχει στὴν οἰκοδόμηση μιᾶς ἐπεξεργασμένης σχέσης ἀνάμεσα σὲ μερικοὺς χαρακτῆρες καὶ στὸ περιβάλλον τους. Ἀκόμα καὶ ταινίες ποὺ ἀναφέρονται στὸ «περιθώριο», σὲ κάτι δηλαδὴ ποὺ ἔχει σημαδευτεῖ ἀπὸ τὴ μεγάλη ἀτομικὴ περιπέτεια, ἕνας γενικὸς λόγος κυριαρχεῖ, ποὺ θὰ ἰσχυε γιὰ *ὅλη* τὴ ζωή, γιὰ τὴν πραγματικότητά της. Μικρὲς Κοσμοθεωρίες ἔρχονται νὰ ἀντιμετωπίσουν σ' αὐτὲς τὶς ταινίες τὴ Μεγάλη Ἐνοχλητικὴ Ἀριστερὴ Κοσμοθεωρία. Καὶ ἡ δεύτερη καὶ οἱ πρώτες καταφέρνουν τὰ πάντα ἐκτὸς ἀπὸ τὸ νὰ ἀφηγηθοῦν μιὰ ἱστορία, νὰ ἀποτελέσουν πραγματικὲς μυθοπλασίες. Δὲν ὑπάρχουν ἥρωες σ' αὐτὲς τὶς ταινίες: ἡ πρακτικὴ τοῦ μυθολογικοῦ λόγου παράγει μόνο φαντασματοποιημένες καταστάσεις, μιμητικὰ πρότυπα τῶν χαρακτήρων τῆς ζωῆς ποὺ (συνήθως) παρακολουθοῦν ἢ συμμετέχουν σὲ μιὰ δίκη τῆς κοινωνίας. Ὁ θεατὴς τῶν «νέων» ἑλληνικῶν ταινιῶν ἔχει συνέχεια τὴν αἴσθηση ὁτι βρίσκεται σὲ μιὰ αἴθουσα δι-

Ἡ Τούλα Σταθοπούλου στὴν *Ἀναπαράσταση* τοῦ Θόδωρου Ἀγγελόπουλου

καστηρίου (ἀπό ἐκεῖ πηγάζει καί ἡ ἐπιτυχία του *Ἀνθρώπου μέ τό γαρύφαλο*, τῆς μεγαλύτερης ἐπίσημης ἀριστερῆς καί συνολικά ἀποδεκτῆς δίκης πού σκηνοθέτησε ὁ «νέος» ἑλληνικός κινηματογράφος).

Ἔτσι οἱ «νέες» μυθοπλασίες ἀποδεικνύονται πιό παλιές κι ἀπ' τίς «παλιές» ἐμπορικές ταινίες: ἀπωθώντας τόν ἠθοποιό βάζουν στή θέση του τό κενό ἴχνος ἑνός κινηματογράφου ἰδεών (ὅπως θά λέγαμε ἔκθεση ἰδεών). Ἀρνούμενες νά δουλέψουν στήν κατεύθυνση τῆς σκηνοθεσίας μερικῶν ὑλικῶν παρουσιών, μερικῶν σωμάτων καί τῶν ἰδεών πού θά εἶχαν *αὐτά τά σώματα*, υἱοθετοῦν μιά θεατρική κληρονομιά πού σέρνει ἀκόμα τή σκιά της στούς ἑκατό χιλιάδες θιάσους τῆς χώρας. Ἀψηφώντας τέλος τό παρόν, πού δέν εἶναι ἄλλο ἀπό τήν τηλεόραση, προσφέρουν στό ἑλληνικό κράτος τήν εὐκαιρία νά ὀργανώσει ἀρκετές ἐπιτροπές γιά τόν κινηματογράφο, ἐκεῖ πού κινηματογράφος ἀκόμα δέν ὑπάρχει.

Χρήστος Βακαλόπουλος.

Ὑστερόγραφο: *Οἱ ἀπέναντι*, τοῦ Γιώργου Πανουσόπουλου: δέκα χρόνια μετά τή Μαρία Βασιλείου στήν *Εὐδοκία*, ὁ Ἄρης Ρέτσος στούς *Ἀπέναντι*, ἀξιοθαύμαστης ταινίας τοῦ Πανουσόπουλου, εἶναι τό μόνο πρόσωπο, ὁ μόνος ἠθοποιός πού συγκρατῶ ἀπό ὁλόκληρο τόν «νέο» ἑλληνικό κινηματογράφο. Οἱ *Ἀπέναντι*, χωρίς ἴσως νά τό συνειδητοποιοῦν, εἶναι ἡ πρώτη ταινία πού προβληματίζεται πάνω στή σχέση «παλιοῦ» καί «νέου» κινηματογράφου, τοποθετώντας *ἀπέναντι* καί παρακολουθώντας ἀπό τό τηλεσκόπιο «παλιοῦ» στύλ ἠθοποιούς ὅπως τό Γιώργο Σίσκο ἡ τή Μπέττυ Λιβανού. Ἡ ἀπόσταση αὐτή ἐλευθερώνει μιά μοναδική ἐνέργεια κι ἐπιτρέπει στόν μοναχικό Χάρη, τό φάντασμα τῆς νύχτας, νά ζήσει μιά σύγχρονη περιπέτεια πού συνεδιάζει τήν ἐρωτική σχέση μέ τρία μηχανήματα (τίς μοτοσυκλέττες, τά ἠλεκτρονικά παιχνίδια, τό τηλεσκόπιο) μέ τήν περιπλάνηση σ' ἕνα περιβάλλον πού δέν εἶναι πιά τό ἀποτέλεσμα μάς χορογραφίας ἀγγελοπουλικοῦ τύπου ἀλλά φέρνει τά ἴχνη μιάς *σκηνογραφίας*. Οὔτε ἐμπορική, οὔτε «καλλιτεχνική» ταινία, *οἱ Ἀπέναντι* βγαίνουν κατευθεῖαν ἀπό τή βαθειά γνώση μιάς τηλεοπτικῆς ἐκδοχῆς τοῦ κόσμου (καί δέν ἔχουν καμιά ἰδιαίτερη σχέση μέ τόν ἀμερικάνικο κινηματογράφο, ὅπως ἔγραψαν οἱ κατά τά ἄλλα ἀμερόληπτοι κριτικοί τῶν ἐφημερίδων. Μόνο πού ἡ γνώση αὐτή μετασχηματίζεται, τροποποιεῖται γιά τίς ἀνάγκες τοῦ κινηματογραφικοῦ μηχανισμοῦ κι ὁ Πανουσόπουλος γίνεται ὁ πρώτος (μετά τόν Ἀλέξη Δαμιανό) ἑλληνας τεχνικός, παραγωγός καί σκηνοθέτης πού δουλεύει μέ σενάριο καί ἠθοποιούς χωρίς νά περιφρονεῖ τή δυναμική τους.

Χρ. Β.

Ἡ Μπέτυ Λιβανού στούς *Ἀπέναντι* τοῦ Γιώργου Πανουσόπουλου

Σώμα καταδιωκόμενον

(οἱ δρόμοι τῆς ἀγάπης εἶναι νυχτερινοί)

Ἡ Μαρία Σκούντζου στή ταινία τῆς Φρίντας Λιάππα
Οἱ δρόμοι τῆς ἀγάπης εἶναι νυχτερινοί

Οἱ δρόμοι τῆς ἀγάπης εἶναι νυχτερινοί
Σκηνοθεσία: Φρίντα Λιάππα. *Σενάριο:* Φρίντα Λιάππα. *Φωτογραφία:* Νίκος Σμαραγδής. *Μουσική:* Γιώργος Παπαδάκης. *Σκηνογραφία-Κοστούμια:* Δαμιανός Ζαρίφης. *Μοντάζ:* Τάκης Γιαννόπουλος. *Ἠχοληψία:* Μαρίνος Ἀθανασόπουλος. *Ἑρμηνεία:* Γρηγόρης Εὐαγγελάτος, Μαρία Σκούντζου, Μίρκα Παπακωνσταντίνου, Μαριτίνα Πάσσαρη, Σταμάτης Φασουλής. *Παραγωγή:* Electra Film Productions – Ἑλληνικό Κέντρο Κινηματογράφου. *Διανομή:* Νέα Κινηματογραφική Α.Ε. *Διάρκεια:* 90'.

1. «Μνήμη – πόθος – ἡδονή – κινηματογράφος – κόσμος». Ἡ περιγραφή αὐτή τῆς Φρίντας Λιάππα (*Σ.Κ.* 28/29) γιά τόν ἄξονα τῆς σεναριακῆς δουλειάς της μάς ἐνδιαφέρει, στό μέτρο πού ὁ «νέος» ἑλληνικός κινηματογράφος εἶναι ἕνας κινηματογράφος προθέσεων, κι ἡ περιπέτειά του μιά συνεχής πάλη μέ τό φιλμικό ὑλικό καί τήν κινηματογραφική γλώσσα (συνήθως χαμένη πρίν κάν ἀρχίσει). Πραγματικά, ἐδώ οἱ προθέσεις τῆς σεναριακῆς κατασκευῆς ἀναδύονται ξεκάθαρα μέσα ἀπό τήν ταινία. Ὁ «κόσμος» τῆς Ἀθήνας δίνεται σέ διαρκή ἀντιπαράθεση μέ ἐκείνον τῆς ἐπαρχίας ἀλλά καί τοῦ ἐξωτερικοῦ (Παρίσι). Ὁ «κινηματογράφος» πάλι δέν εἶναι μόνο παρών στό θερινό σινεμά πίσω ἀπό τήν πολυκατοικία, ἀλλά καί στίς ἀναφορές σέ ἄλλες ταινίες καί εἴδη. Οἱ «μνήμες» εἶναι πρωταρχικά ἐκείνες τῆς σκηνοθέτιδας, τόσο ἀπό τόν κινηματογράφο ὅσο καί ἀπό τόν κόσμο, ἐνώ ὁ «πόθος» παρουσιάζεται σάν τό δομικό στοιχεῖο τῶν σχέσεων τῶν προσώπων τῆς ταινίας μεταξύ τους καί μέ τό θεατή-Τέλος, ἡ ἀναζήτηση τῆς «ἡδονῆς» σημαδεύει τήν πορεία αὐτῶν τῶν σχέσεων στήν ὀθόνη κι ἀπό κεῖ στή σκοτεινή αἴθουσα. Τό ἐνδιαφέρον μας δέν ἐξαντλεῖται φυσικά στήν ἀπαρίθμηση τῶν φιλόδοξων αὐτῶν στόχων, οὔτε στήν ἐγγραφή τους στήν ταινία σάν τέτοιων (γιά ν' ἀναφερθοῦμε σέ δυό συνηθισμένες κριτικές παραδρομές, πού συνοδεύουν τήν ἀνάγνωση τοῦ κινηματογράφου αὐτοῦ). Τό πραγματικό ζητούμενο εἶναι ἄν, ὁ πυκνός αὐτός νοηματικός ἱστός πλέκεται τελικά καί στήν ταινία, ἡ μένει νά ὑπάρχει μόνο στό μυαλό τοῦ δημιουργοῦ καί τοῦ κριτικοῦ της.

2. Ἡ Ἀρτεμις δέν ἦταν μόνο θεά τοῦ κυνηγιοῦ. Ὅταν ἕνα πρωί ὁ Στέφανος συναντά στούς ἐρημους δρόμους τῆς μικρῆς ἐπαρχιακῆς πόλης τόν παρά λίγο σύζυγο τῆς ξαδέλφης του, μαντεύει σωστά τό ὄνομα τῆς τοπικῆς κυνηγετικῆς λέσχης: Ἀρτεμις. Εἰρωνικό σχόλιο γιά τή στενοκεφαλιά καί τήν προγονολατρεία τῆς ἐπαρχίας; Νομίζω κάτι περισσότερο. Ἡ ἀναφορά στήν παρθένα, σεμνότυφη θεά πρέπει νά συνδυαστεί μέ τήν ἐμφάνιση τοῦ πάνοπλου κυνηγοῦ καί νά διαβαστεί σέ συσχέτιση μέ τή συζήτηση πού εἶχαν οἱ δύο ἀδερφές μέ τό Στέφανο γύρω ἀπό τή διάλυση τοῦ δεσμοῦ αὐτοῦ τῆς Εἰρήνης. Ὁ Στέφανος λοιπόν δέν μαν-

τεύει, παρὰ *ξέρει* τὴν ἀλήθεια, κι αὐτό ξαφνιάζει τό φαλλοκράτη ἐπαρχιώτη, μά καί τόν ἀνυπόμονο θεατή πού ἀντιλαμβάνεται πώς τό κινηματογραφικό παιχνίδι δέν κυλά, πάντα στούς δικούς του ρυθμούς. Ὅμως κάτι λείπει γιά τήν ὁλοκλήρωση αὐτῆς τῆς ἐπέμβασης τῆς δημιουργοῦ στό νοηματικό μηχανισμό τῆς ταινίας. Λείπουν τά ἀπαραίτητα ἐκείνα συμβολικά στάδια μετατροπῆς τοῦ Στέφανου τῆς ἀρχῆς τῆς ταινίας – ἀντικειμένου τῆς φαντασίας καί τοῦ πόθου τῶν δύο ἡρωίδων – σέ ὑποκείμενο καί κάτοχο αὐτῆς τῆς γνώσης γύρω ἀπό τήν γυναίκα τήν παρθενία, πού τελικά θά τόν ὁδηγήσει στήν ἀναχώρησή του μαζί μέ τή Στέλλα στό φινάλε. Αὐτή ἡ σεναριακή ἀδυναμία τῆς ταινίας στό νά χτίσει μέσα καί πάνω στήν μυθοπλασία της ὁ,τι κάποτε λέγαμε «κείμενο τοῦ ἐπικαθορισμοῦ» μπορεί ἐπίσης νά διαπιστωθεί ξεκινώντας π.χ. ἀπό τήν παρουσία τοῦ πιστολιοῦ, πού ἡ πορεία του, ἀπό τό χέρι τοῦ ἑτοιμοθάνατου θείου σ' ἐκείνο τῆς αὐτόχειρας Εἰρήνης, διαπερνά τήν ταινία: λείπουν τά στοιχεία πού θά ἀναδείκνυαν τό ρόλο τοῦ πιστολιοῦ σάν ἀρχι-σημαίνοντος τῆς ταινίας καί ἰσοδύναμου τοῦ φαλλοῦ πού ποθοῦν (μέ διαφορετικό τρόπο) οἱ δυό ἡρωίδες. Καί δέν πρόκειται πάντα γιά προβλήματα ἐπέμβασης στή μυθοπλασία. Ὁλόκληρες πλευρές, τοῦ σεναρίου, ὁπως γιά παράδειγμα τό θέμα καλλιτεχνικῆ ἐπιτυχία / ἀποτυχία, σέ συνδυασμό μέ τό παραμονή στήν Ἑλλάδα / καριέρα στό ἐξωτερικό, παρουσιάζουν παρόμοιες ἀδυναμίες. Ἔτσι ὅμως παρεμποδίζεται τό πλέξιμο τοῦ φιλόδοξου νοηματικοῦ ἱστοῦ πού μάς ὑποσχέθηκε ἡ ταινία, καί περιοριζόμαστε σέ μερικές μόνο ἀπό τίς πλευρές του.

3. Ἡ ἐκδίκηση τοῦ Σώματος. Ἀπό τό «σωματικό» ὄνειρο τῆς Στέλλας μέ τό ἀκέφαλο πτώμα καί τό αἷμα, ὡς τό νεκρό σῶμα τῆς Εἰρήνης, ἡ ταινία μάς βομβαρδίζει μέ διαδοχικές ἐντυπώσεις σωματικότητας: Ὑστερία καί πονοκέφαλοι στίς δύο ἀδελφές, τό γυμνό σῶμα τοῦ ἄντρα ὅταν τόν πρωτοβλέπουμε, ἡ ἐρωτική σκηνή, καί τό ἀντίστοιχό της κορύφωμα τῆς τελετουργίας τοῦ ξεπαρθενέματος. Ὁ φακός τῆς κάμερα παίζει ἀποφασιστικό ρόλο στή δημιουργία αὐτῶν τῶν ἐντυπώσεων ἀποτυπώνοντας τά θαμπά ἀπό τίς φωτεινές ἀνταύγειες σώματα τῶν γυναικῶν, ἐμπλέκοντας – ἀν καί ἀπό μακριά – στό ἐρωτικό παιχνίδι τοῦ ζευγαρώματος, καί παρασύροντας τό μάτι τοῦ θεατή τῆς τελετουργίας διακόρευσης σ' ἕνα ὁριακό σημεῖο – μήτρα ὅλων τῶν βλεμμάτων. Ἀπό τήν ἄλλη πλευρά ὑπάρχει ἡ σωματική ἀνάμνηση τοῦ ξενιτεμένου ξάδελφου, ἀλλά καί ἡ ἀπωθημένη νοσταλγία ἐκείνου γιά τό ἐφηβικό σῶμα. «Ὅμως, τό σῶμα ἐκδικεῖται...» λέει στή σκηνή πού συνειδητοποιεί τήν ἀποτυχία του, τό μάταιο τῆς ἐπιστροφῆς καί τό ἀδιέξοδο τῆς νοσταλγίας. Ἡ τραγική εἰρωνεία τοῦ πράγματος εἶναι πώς ἀν κάτι ἐμποδίζει τήν ἄρθρωση ὅλων αὐτῶν τῶν ἐντυπώσεων σωματικότητας, τή δημιουργία «σωματικῶν» σχέσεων καί τῶν ἀντίστοιχων νοημάτων μέσα στήν ταινία, αὐτό εἶναι ἡ παρουσία τῶν ἰδιων τῶν σωμάτων τῶν ἡθοποιῶν! Ξεκινώντας ἀπό ἕνα ἀναμφίβολο πρόβλημα ρόλου (πέρα ἀπό τίς δύο ἀδερφές ὁ σχεδιασμός τῶν ἄλλων προσώπων πάσχει), περνάμε σ' ἕνα πρόβλημα διανομῆς καί ὁδηγούμεθα τελικά σ' ἕνα σοβαρότερο πρόβλημα ἠθοποιῶν, πού εἶναι πιστεύουμε γενικότερο καί, ἀπό μιά ἄποψη, χαρακτηριστικό τοῦ «νέου» μας κινηματογράφου. Ἀπό τό Ἐθνικό θέατρο στίς διάφορες θεατρικές ὁμάδες περνώντας ἀπό τό θέατρο Τέχνης βασιλεύει (μέ παραλλαγές) μιά θεατρική τεχνική παιξίματος πού οὐσιαστικά ἀποκλείει τό σῶμα ἀπό τήν ἑρμηνεία ἡ, σπανιότερα, τό ἀποδέχεται μέ τή γνωστή ψυχωτική μορφή πού παίρνει ἡ ἐπιστροφή ὅλων τῶν ἀποκλεισμένων. Ρίχνοντας τό βάρος τῆς διεύθυνσης τῶν ἡθοποιῶν σέ ἄλλες, ἀνύποπτες κατευθύνσεις (π.χ. στήν ἐκφορά τοῦ λόγου) ἡ σκηνοθέτις ἐπέτρεψε τήν ἀναπαραγωγή αὐτῆς ἀκριβῶς τῆς θεατρικῆς τεχνικῆς μέσα στήν ἰδια σκηνή, ὁπου προσπαθοῦσε νά μιλήσει γιά τό σῶμα (γυναικεῖο ἡ ἀνδρικό). Εἶδε ἔτσι τό Θέατρο, μπαίνοντας ἀπό τήν πίσω πόρτα, νά κυριαρχεί τελικά πάνω στή Λογοτεχνία τοῦ (ἤδη μέ ἀδυναμίες, ὁπως μόλις εἴπαμε) σεναρίου της.

4. Μιζέρια, γοητεία κι ἀδυναμία: ὁ ἑλληνικός κινηματογράφος. Τί μένει λοιπόν πέρα ἀπό τίς φιλόδοξες προθέσεις τῆς ταινίας; Νομίζω ἀρκετά, ἰδίως ἀν αὐτά εἰδωθοῦν σέ σχέση μέ τό χώρο ἑνός ἑλληνικοῦ κινηματογράφου πού νά φτάνει καί νά ἀγγίζει τό μεγάλο κοινό – ὁπου αὐτοτοποθετεῖται ἡ ταινία (βλέπε συνέντευξη Φ.Λ. *Σ.Κ.* 28/29) τό πιό ἐνδιαφέρον γιά μένα γνώρισμα εἶναι αὐτή ἡ πάλη μέ τό σημαίνον ὑλικό, πού ἀπ' ὅτι φάνηκε ἐκδηλώνεται ξεκάθαρα πάνω στό σῶμα τοῦ φίλμ. Γνώρισμα πολύτιμο γιά ἕναν κινηματογράφο πού χρόνια τώρα ἀναλώνεται σ' ἕνα πεδίο πού ὁριοθετεῖται ἀπό τό πρόσχημα μιάς (οἰκονομικῆς, τεχνικῆς) ἀδυναμίας, τό κλίμα μιάς (ἰδεολογικῆς, αἰσθητικῆς) μιζέριας καί τήν ἀπελπισμένη ἀπώθηση τῆς γοητείας πού ἀσκεί στούς «νέους» μας κινηματογραφιστές ὁ κλασικός ἀμερικάνικος (καί, γιατί ὄχι, ὁ «παληός» ἑλληνικός) κινηματογράφος τῆς μυθοπλασίας.

Μανόλης Κούκιος

Ἡ Μίρκα Παπακωνσταντίνου κι ὁ Γρηγόρης Εὐαγγελάτος στό *Οἱ δρόμοι τῆς ἀγάπης εἶναι νυχτερινοί*

Τὸ Ἐργοστάσιο

Τὸ ἐργοστάσιο
Σκηνοθεσία: Τάσος Ψαρράς. *Σενάριο:* Τάσος Ψαρράς. *Φωτογραφία:* Ἀλέξης Γρίβας. *Μουσική:* Δόμνα Σαμίου. *Σκηνογραφία-Κοστούμια:* Ἀναστασία Ἀρσένη. *Μοντάζ:* Νίκος Κανάκης. *Ἠχοληψία:* Μαρίνος Ἀθανασόπουλος. *Ἑρμηνεία:* Βασίλης Κολοβός, Βάνα Φιτσώρη, Δήμητρα Χατούπη. *Παραγωγή:* Τάσσος Ψαρράς – Ἑλληνικό Κέντρο Κινηματογράφου. *Διανομή:* Ζήνος Παναγιωτίδης καὶ Σία. *Διάρκεια:* 101΄.

Ἡ ταινία τοῦ Τάσου Ψαρρὰ ἐχει πίσω της – ἡ καλύτερα, νομίζει ὁτι ἐχει – ὁρισμένες κατοχυρώσεις. Καὶ ἐπιδιώκει νὰ τίς δικαιώσει.

Θεωρεῖ, πρώτα ἀπ' ὁλα, ὁτι τό λαϊκό της θέμα εἶναι ἐξασφαλισμένο, ἀφοῦ ἀναφέρεται σὲ μηπρονομιούχους καὶ τό πέρασμά τους ἀπό τὴν βιοτεχνία στὴν προλεταριοποίηση. Ἕνας βιοτέχνης ἐπιλέγεται γιὰ νὰ πληρώσει τά κρίματα τῆς ἀγορᾶς καὶ τῆς βιομηχανικῆς ἐξέλιξης. Ὑπάρχουν ἀκόμα τό χωριό, ἡ γυναίκα, ἡ ἐπαρχία, ἡ κόρη, ὁ μετανάστης ἀπ' τὴν Γερμανία, ὁ γιός, ἡ Τράπεζα, ὁ τοκογλύφος, τό πλαστικό πού ἐκτοπίζει τό δέρμα, τό νέο ἐργοστάσιο πού φυτρώνει «ἐν μία νυκτί»...

Τό *Ἐργοστάσιο* ἐχει κακούς δανειστές, πεισματάρηδες ἰδιοχτήτες, συμπάσχοντες ἀγοραστές, φέρνει τό ὄνειρο τῆς μεγάλης ζωῆς τῆς πόλης, καὶ τά μαρσαρίσματα τῆς «Ἀουντι» τοῦ γκόμενου. Μὲ τέτοιες σιγουριές τό λαϊκό θέμα ἀναπτύσσεται μὲ μιά ἐκδηλη ἀγωνία νὰ κρατήσει τό νῆμα μὲ τό κοινό του.

Ὡστόσο τό ζητούμενο (κατάδειξη τοῦ, ἔστω ἁμαρτωλοῦ μηχανισμοῦ πού προκαλεῖ αὐτή τὴν κοινωνική ἀσφυξία στόν ἡρωα) θεωρεῖται στὴν ταινία τοῦ Ψαρρὰ δεδομένο: Τό νέο ἐργοστάσιο δερμάτων εἶναι ὁπωσδήποτε καταστροφή (κι' ὁλη αὐτή ἡ θεωρία γιὰ «παραγωγικὲς ἐπενδύσεις» πού πάει;). Ὁ ἔρωτας τοῦ μετανάστη γιὰ τὴν κοπελιά ξεφτιλίζεται σάν πράξη βιασμοῦ (κι' ὁλη αὐτή ἡ συζήτηση γιὰ τὴν καταγωγή τῆς σεξουαλικῆς στέρησης στὴν ἐπαρχία, πώς ἀγνοεῖται;). Ἡ θέση τῆς γυναίκας στὴν ἑλληνική ὑπαιθρο (ἀτιμασμένη-κόρη, ξυλοφορτωμένη-σύζυγος), ἐχει μέν τή γοητεία τῆς καταγγελίας, ἀλλά τόσα χρόνια μετά τίς βουλγάρικες ταινίες, τέτοιες καταγγελίες περισσεύουν.

Ἡ σκηνοθεσία δὲν μπορεῖ νὰ ἀμφισβητήσει αὐτὲς τίς (κατ)οχυρώσεις τοῦ σενάριου. Κάποτε «καθαρά» καὶ «λαϊκά» περιφέρει μιά παχουλή βεντέτα ἡ καδράρει μὲ περισσή προσοχή τό ἄσπρο καὶ τό γεράνι (πλάνο τῆς κοπελιᾶς στό παράθυρο).

Ἡ γραφικότητα συμπλέει μὲ τὴν καταγγελία, ἡ νοσταλγία γιὰ κάποιο (ποιό;) χαμένο πρόσωπο τῆς ἐπαρχίας τοῦ 81, «συγκρούεται» μὲ τὴν ἀπόδειξη γιὰ τά δεινά τῆς εὐρωπαϊκότητας ἡ τῆς ΕΟΚ (ἡ μήπως τῆς ἐκβιομηχάνισης;).

Ὁ Ψαρρὰς κάπου ὡστόσο, ἐχει φοβηθεῖ ὁτι αὐτὲς οἱ (κατ)οχυρώσεις του θά τόν ὁδηγήσουν ἀναπόφευκτα στό μελό τῆς κοινωνικῆς καταγγελίας. Χαμηλώνει γι' αὐτό τούς τόνους, μένει στὴν ταλαιπωρία κι' ὁχι στὴν συγκίνηση. (εἶναι κι' αὐτό ἕνα ἀπό τά τιμήματα τῆς τεχνολογικῆς ἐπανάστασης: φτάνει δηλαδή νὰ χαμηλώσεις τὴν ἔνταση στό Χάϊ-Φάϊ, γιὰ νὰ γίνει εὐθύς τό allegro, adaggio).

Ἡ (κομματική) Κασσάνδρα γίνεται πιά ἀφόρητη μὲ τὴν σιγουριά της γιὰ τό ἐπερχόμενο κακό – τὴν προλεταριοποίηση τῶν μικρο-μεσαίων...

Γιώργος Μπράμος

Τὸ ἐργοστάσιο τοῦ Τάσου Ψαρρὰ

Ὁ συμπαγής λόγος τῆς ἀλήθειας

(Πετροχημικά, οἱ καθεδρικές τῆς ἐρήμου)

Ἤδη ἀπό τήν πρώτη του ἐμφάνιση, ἐκεῖ στά μέσα τῆς δεκαετίας τοῦ '60, ὁ «νέος» ἑλληνικός κινηματογράφος ἐδειξε ὅτι διακατέχεται ἀπό τήν ἐμμονη ἰδέα μιᾶς κοινωνικῆς ἀποστολῆς, πού μπορεί νά συνοψιστεί στή φράση: φιλμάρισμα τῆς «πραγματικῆς» ἑλληνικῆς κοινωνικῆς πραγματικότητας. Ἡ ἰδεοληπτική αὐτή προσκόλληση στήν ἰδέα μιᾶς κοινωνικῆς προσφορᾶς, πού μπορεί νά γίνει ἀλλωστε εὐκολα κατανοητή σάν προσπάθεια αὐτοπροσδιορισμοῦ καί διάκρισης ἀπό τόν «παληό» κινηματογράφο, βρίσκει τήν ἰδανική της ἐκφραση στό πολιτικό ἤ στρατευμένο ντοκυμαντέρ. Ἄν μάλιστα πρόκειται γιά ντοκυμαντέρ μεγάλου μήκους, τότε ἡ ὑποκατάσταση τῆς «ψεύτικης» εἰκόνας πού ἐδινε ὁ παληός κινηματογράφος τῆς μυθοπλασίας ἀπό τήν καινούργια, «πραγματική» εἰκόνα μπορεί νά θεωρηθεί πλήρης.

Εἶναι φανερό πώς μιά παρόμοια ἀντίληψη βρίσκεται σέ ἀπόλυτη ἀντιστοιχία μέ τό πολιτικό κλίμα πού ἐπικρατεί κάθε φορά, ἀφού εἶναι οἱ πολιτικές ἰδεολογίες τῆς κάθε ἐποχῆς πού θά καθορίσουν τά ὅρια πού χωρίζουν μιάν «ἀληθινή» ἀπό μιά «ψεύτικη» εἰκόνα. Τά *Πετροχημικά* ἐμφανίζονται ἀκριβῶς στό κατώφλι τῆς πρόσφατης πολιτικῆς ἀλλαγῆς, καί μάλιστα ἐπιδιώκοντας νά φιλμάρουν μιά λαϊκή κινητοποίηση ὁπου ἡ παράταξη τῆς ἀλλαγῆς συμμετείχε ἐνεργά στό πλευρό τῶν λαϊκῶν στρωμάτων. Γι' αὐτό καί ἡ προσέγγιση τῆς ταινίας ἀποκτά ἰδιαίτερο ἐνδιαφέρον.

Ἡ κινηματογράφηση ἀκολουθεί σέ μεγάλο βαθμό τό πρότυπο πού ἀναπτύχθηκε στήν τηλεόραση, μέσα ἀπό τίς πιό «προωθημένες» ἐκπομπές ρεπορτάζ ἀπό τή μεταπολίτευση μέχρι σήμερα (*Παρασκήνιο, Ἔρευνα,* κλπ.), καί πού πρόσφατα υἱοθετήθηκε καί ἀπό τήν πλειοψηφία τῶν εἰδησεογραφικῶν προγραμμάτων (*Πολιτιστικά, Ἐδώ καί Τώρα* κλπ.). Τό πρότυπο αὐτό βασίζεται στό συνδυασμό μιᾶς ἀφήγησης (συνήθως off), πού παρέχει τό ἀπαραίτητο minimum πληροφοριών ἀναγκαίο γιά τήν κατανόηση τοῦ προβλήματος, καί μιᾶς σειρᾶς ἀπό συνεντεύξεις (πού δίνονται τεμαχισμένες, ραμμένες, κατά θέματα ἤ ἁπλῶς μ' ἕνα συνειρμικό τρόπο), ὁπου οἱ ἐκπρόσωποι τῶν κοινωνικῶν ὁμάδων καί οἱ κάθε λογῆς εἰδικοί μελετητές καί ἁρμόδιοι φορεῖς ἐκθέτουν τίς ἀπόψεις τους μπροστά στό φακό. Τό σύνολο συνοδεύεται ἀπό εἰκόνες καί ἤχους πού ἐπιχειρούν νά ἐγγράψουν στήν ταινία τήν «πραγματική» σκηνή τοῦ δράματος (τοπίο, γειτονιά, τόπο ἐργασίας, πλατεία χωριοῦ, κλπ).

Ἡ φόρμα αὐτή φαίνεται σέ μιά πρώτη «ἀθώα» προσέγγιση πώς προσφέρεται ἀπόλυτα νά ἐξυπηρετήσει τό στόχο τῆς «πραγματικῆς» καταγραφῆς τῶν γεγονότων (κάτι πού ἄλλωστε, ἔχει παγιδέψει ἀρκετούς τηλεοπτικούς κριτικούς). Ὁ κινηματογραφιστής μοιάζει νά περιορίζει τήν ἐπέμβασή του στό ἐλάχιστο, σ' ἕναν πρόλογο ἤ σέ μερικές ἐρωτήσεις πού μόλις ἀκούγονται, ἀπό ἕνα χώρο ἐκτός πεδίου. Ἔτσι δημιουργεῖται ἡ ἐντύπωση πώς ὁ θεατής μεταφέρεται δίχως παραμορφώσεις στόν τόπο τῆς κοινωνικῆς σύγκρουσης καί, συμμετέχοντας μέσα ἀπό τό θέαμα, ἔρχεται νά πάρει θέση καί τελικά νά παίξει κι αὐτός ἕνα ρόλο – τό ρόλο φυσικά πού ἡ ταινία ἔχει φυλάξει γι' αὐτόν πάνω στή σκηνή τοῦ θεάματος πού γίνεται (γιά τήν ταινία) καί σκηνή τῆς Ἱστορίας...

Πιστεύουμε πώς ποτέ ἡ κυριαρχία τοῦ σκηνοθέτη-ὀργανωτή τοῦ θεάματος δέν ἦταν μεγαλύτερη καί ποτέ ἡ ἀπουσία κάθε διαλεκτικῆς στήν ἀντιμετώπιση τοῦ θέματος δέν ἦταν ἐντονώτερη, ἀπ' ὁ,τι στό εἶδος αὐτό τοῦ κινηματογράφου. Πρόκειται βέβαια γιά γνωστές διαπιστώσεις, πού μπορούν ἄλλωστε νά γίνουν εὐκολα μέ προσεκτική ἐξέταση διαφόρων τέτοιων ντοκυμαντέρ. Ἐδώ θά πρέπει ὅμως νά σταθοῦμε στά συγκεκριμένα προβλήματα τῆς ταινίας, πού σύμφωνα μέ τήν ἀντίληψή μας ὁδηγοῦν σέ μιά προβληματική θεολογικοῦ τύπου γύρω ἀπό τή λαϊκή κινητοποίηση τοῦ Νιοχωριοῦ.

Πρώτα-πρώτα, ἡ ταινία ἀποφεύγει συστηματικά νά ἐγγράψει τίς πραγματικές κοινωνικές σχέσεις πού βρίσκονται πίσω ἀπό τήν κινητοποίηση, καθώς ἀπορρίπτει κάθε στοιχειώδη «ἀπόσταση», πού θά ἐπέτρεπε μιά ξεκάθαρη ματιά στό μηχανισμό καί τή δυναμική τοῦ γεγονότος. Ἐρχόμαστε λοιπόν νά ταυτιστοῦμε μέ τό λόγο τῶν ἐξεγερμένων κατοίκων μέσα ἀκριβῶς ἀπό τό θέαμα, δηλαδή,

Πετροχημικά, οἱ καθεδρικές τῆς ἐρήμου
Σκηνοθεσία: Στάθης Κατσαρός-Γιώργος Σηφιανός. *Φωτογραφία:* Γιώργος Καραδήμος. *Μοντάζ:* Γιάννα Σπυροπούλου. *Ἠχοληψία:* Ντίνος Κίττου, Δημ. Ἀθανασόπουλος. *Παραγωγή:* Ἀγροτικός Σύλλογος Νεοχωρίου. *Διάρκεια:* 80'.

συναισθηματικά, ἀκριτα καί δίχως νά κατανοούμε τήν οὐσία τών διεκδικήσεών τους, πού εἰναι βέβαια ἡ δυνατότητα οὐσιαστικής συμμετοχής τους στόν ὁποιο βιομηχανικό προγραμματισμό, κι ὁχι αὐτή καθ' αὐτή ἡ γνώμη τους γιά τή ρύπανση τού ἐργοστασίου. Ἄλλωστε ἡ γνώμη αὐτή στηρίζεται ἀναγκαστικά στό λόγο τών «εἰδικών» περιβαλλοντολόγων, πού ἐτσι ἐμφανίζονται σάν οἱ πραγματικοί πρωταγωνιστές τού δράματος, καθώς εἰναι καί οἱ γνήσιοι φορείς τής ἀλήθειας του.

Αὐτό πού, τροφοδοτεί καί σέ τελευταία ἀνάλυση, κάνει δυνατή αὐτή τή συμπόρευση τού λαϊκισμού μέ τήν τεχνοκρατική ἀποψη γιά τά κοινωνικά προβλήματα (ἀνησυχητικό σύμπτωμα γιά μιά ἐποχή Ἀλλαγής μέ κεφαλαίο Α) εἰναι ἡ ἀπουσία ἀπό τήν ταινία κάθε ἀντίθετης θέσης, ἀποψης καί προβληματισμού. Εἰτε πρόκειται γιά τήν (πιθανή) ἀντίθεση μερίδας τών κατοίκων στήν κινητοποίηση (πού θά εἰχε τεράστιο ἐνδιαφέρον γιά μιά «πιστή» καταγραφή τής πραγματικότητας), εἰτε γιά τίς (γνωστές καί ἐγκυρες) ἀντίθετες γνώμες σχετικά μέ τή σκοπιμότητα δημιουργίας μονάδας πετροχημικών στήν Ἑλλάδα, εἰτε τέλος γιά τή σύνθετη προβληματική πού ἀναπτύσσεται σήμερα σ' ὁλόκληρο τόν κόσμο γύρω ἀπό τήν οἰκολογία καί τή σχέση τών οἰκολογικών μέ τά ἄλλα κοινωνικά κινήματα, ἡ ταινία σιωπά ἐπίμονα.

Ἔχουμε λοιπόν νά κάνουμε ἐδώ μέ ἀνάπτυξη ἑνός ἰδιότυπου μεταφυσικού λόγου πάνω σέ μιά λαϊκιστική-τεχνοκρατική βάση. Ὁ λόγος αὐτός δέν ἀφορά πιά οὐτε τήν πραγματική κινητοποίηση τών κατοίκων, ἀλλά ἑνα φανταστικό, κινηματογραφικό ἀντικείμενο, οὐτε τό ἰδιο τό Νιοχώρι, ἀλλά τό μαγευτικό οἰκοσύστημα πού ἐπίμονα ἐγγράφεται στήν ταινία, φαινομενικά ἀνάμεσα σέ συζητήσεις καί πληροφορίες, ἀλλά στήν πραγματικότητα κυριαρχώντας πάνω σ' ὁλες τίς ἐντυπώσεις τής ταινίας. Ἡ ἰδιοτυπία τού ὁμοιογενούς, συμπαγούς κι ἀδιαπέραστου αὐτοῦ λόγου ἐγκειται στόν ἐκδηλα θεολογικό του χαρακτήρα: τά πετροχημικά εἰναι καθεδρικοί ναοί τής κακής τεχνολογίας, πού θά μετατρέψει σέ ἐρημο αὐτόν τόν ἐπίγειο παράδεισο, τό οἰκοσύστημα – Κήπο τής Ἐδέμ, καταστρέφοντας τίς μορφές ζωής του κι ἀντιστρέφοντας ἐτσι τό ἐργο τής Δημιουργίας, ἐκτός ἀν ἐπέμβει σάν ἀπό μηχανής θεός ἡ στοργική Πολιτεία πού, ἀκούγοντας τή φωνή τών τέκνων της, θά τά λυτρώσει ἀπό ἐναν ἀκόμα ἐφιάλτη.

Μανόλης Κούκιος

Πετροχημικά, οἱ καθεδρικές τής ἐρήμου τών Στάθη Κατσαρού – Γιώργου Σηφιανού

Ἀντίο Ἐπίκαιρα

(Ἡ δίκη τῆς χούντας)

«Θὰ μποροῦσε νὰ εἶναι ὑλικὸ μυθιστορήματος»
Γ. Ντεγιάννης

Ὁ δικαστὴς ποὺ ἀνακρίνει τοὺς δικτάτορες εἶναι ἕνας ἤθοποιός – ἀπ' τοὺς καλύτερους – ποὺ ἐχει περάσει ὅλη του τὴ ζωὴ πάνω στὸ πάλκο τοῦ δικαστηρίου. Ἡ πολιτικὴ γιαυτὸν συνδέεται ἀμεσα μὲ τὸ θέατρο, τὴν ἀναζήτηση τῆς μίας καὶ μοναδικῆς παράστασης, τὴν κυριαρχία πάνω στὸ κοινό, τὴ γοητεία ποὺ ἔξασκεῖ σὲ μερικοὺς ζωντανοὺς θεατές. Ἡ δημοκρατία γιαυτὸν μεταβάλλεται σὲ μιὰ πετυχημένη θεατρικὴ παράσταση. Ὁ δικαστὴς ἀντιπροσωπεύει τὸ παρελθὸν τῆς πολιτικῆς ὡς θεάματος καὶ ἡ καταγραφὴ τῆς συμπεριφορᾶς του ἐνῶ δρᾶ εἶναι τὸ πιὸ πολύτιμο ντοκουμέντο.

Οἱ δικτάτορες μεγάλωσαν στὰ παρασκήνια καὶ μίσησαν τὸ θέατρο γιατὶ τὸ παρελθὸν καὶ ὁ μύθος του τοὺς εἶναι πολὺ μακριά. Ἔτσι υἱοθέτησαν τὰ ἐπίκαιρα σὲ μιὰ ἀπεγνωσμένη προσπάθεια νὰ γίνουν στάρ ἐλέγχοντας τὴν εἰκόνα τους. Πολὺ ἀργά... Τὸ μέσο ποὺ διάλεξαν δὲν ἀνταποκρίνεται στὶς κοινωνικὲς ἀλλαγές, στὴν εἰκόνα αὐτῶν τῶν ἀλλαγῶν ποὺ ἀπαιτεῖ ἄλλου εἴδους τεχνολογία, λέγεται τηλεόραση καὶ περιφρονεῖ τόσο τὸ θέατρο ὅσο καὶ τὴν φορτισμένη ἰδεολογικὰ προπαγάνδα τῶν ἐπικαίρων. Ὁ τελευταῖος δικτάτορας, αὐτὸς ποὺ λέει ὅτι ζεῖ σὲ «γυάλινο σπίτι», καταλαβαίνει ἀσυνείδητα τὶς παραπάνω ἀλήθειες κι ἐπειδὴ δὲν ἐχει τὴ δύναμη νὰ ἐγκαταλείψει τὸ παρασκήνιο γίνεται ἕνας μανιώδης «εἰκονομάχος». Καμία εἰκόνα, οὔτε θέατρο οὔτε ἐπίκαιρα. Τότε ἡ τηλεόραση ἐκδικεῖται καὶ στέλνει πίσω τὸν πρώτο στάρ της, τὸν ἐξόριστο πολιτικό, ποὺ δὲν ἦταν ποτὲ καλὸς θεατρικὸς ἤθοποιός κι ἀποσύρθηκε σχετικὰ γρήγορα γιὰ νὰ κάτσει καὶ νὰ σκεφτεῖ τί εἴδους εἰκόνα θὰ ταίριαζε στὸν ἑαυτό του. Τὸ ἀποτέλεσμα: Νέα Δημοκρατία, θέατρο καὶ ἐπίκαιρα κλείνονται γιὰ μιὰ στιγμὴ στὸ δικαστήριο γιὰ νὰ ξεκαθαρίσουν τοὺς παλιοὺς λογαριασμούς τους. Ἡ τηλεόραση ἀναλαμβάνει ὅλα τὰ ὑπόλοιπα, καταστρέφει πολιτικὲς καριέρες (Γ. Ράλλης), προχωρεῖ μὲ ἠρεμία στὴν γενικευμένη εὐθανασία τῆς πολιτικῆς, δίνει τέλος στὸν ἐμφύλιο κι ἐγκαθιδρύει μιὰ νέα (διά)ταξη εἰκόνων, ποὺ μόλις τώρα ἀρχίζουμε νὰ κατανοοῦμε τὴ σημασία της.

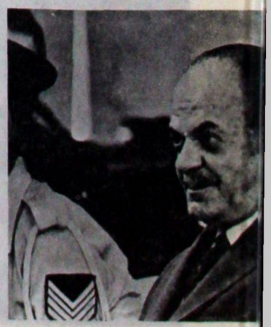
Στὴ *Δίκη τῆς Χούντας*, περίεργο καὶ εὐρωπαΐζον μορφικὰ ντοκυμαντὲρ τοῦ Θ. Θεοδοσόπουλου, ὁ λόγος off εἶναι ἀσήμαντος καὶ καθόλου ἐπίμονος, τὸ ἀποδεικτικὸ μέρος περιορίζεται στο ἐλάχιστο καὶ ἡ ἁρμονία μὲ τὴν τριάδα θέατρο-ἐπίκαιρο-τηλεόραση ὡς ἀλυσίδα τῆς νεώτερης πολιτικῆς ἱστορίας, ἰδωμένης ἀπὸ τὴν σκοπιὰ τῆς ἱστορίας τοῦ θεάματος εἶναι πλήρης. Ὁ ρόλος τοῦ κινηματογραφικοῦ μέσου περιορίζεται στὸ νὰ συνοδεύει τὶς συγκρούσεις ποὺ ἐπεξεργάζονται ἄλλου τύπου εἰκόνες, στὸ νὰ ἐπαναλαμβάνει μὲ δουλοπρέπεια τὴν ὑποδεέστερη μοῖρα του στὴν κλίμακα τῶν ἀξιῶν τῆς ἱεραρχίας τῶν θεαμάτων ποὺ κάποτε ὑπηρέτησαν καὶ τώρα ἀντικατέστησαν τὴν ἐξουσία. Ἑξῆ χρόνια μετὰ τὶς ἐλάχιστες τηλεοπτικὲς εἰκόνες τῆς δίκης τῶν πραξικοπηματιῶν ἀπὸ τὸν Κορυδαλὸ ποὺ διαβεβαίωναν τὸν ἑλληνικὸ λαὸ ὅτι ἡ δίκη *ἔγινε*, ἡ σημερινὴ ταινία μᾶς καθησυχάζει ἐπιτέλους ὅτι ἡ δίκη *παίχτηκε*, ὅπως παίζεται μιὰ τελευταία παράσταση. Ὁ κύκλος τοῦ αἵματος κλείνει καὶ ταυτόχρονα ἀρχίζει ἡ αἱμορραγία τῆς πολιτικῆς. Ὅπως οἱ θανατικὲς ποινὲς δὲν πρόκειται νὰ ἐκτελεστοῦν, ἔτσι καὶ οἱ κυβερνήσεις ἀπὸ δῶ καὶ πέρα θὰ εἶναι «ὅλων τῶν Ἑλλήνων» καὶ ἴσως κανενός. Αὐτὸ ἄλλωστε δὲν ἐχει καμιὰ σημασία: κάθε κίνηση πρὸς τὰ πίσω, πρὸς τὴν ἐποχὴ ὅπου ὑπήρχε Ἱστορία, πάλη τῶν τάξεων, πολιτική, ὅλα αὐτὰ ὀργανωμένα γύρω ἀπὸ διαφορετικοὺ τύπου θεάματα ποὺ ἡ κάθε τάξη ἡ κάθε πολιτικὴ παράταξη υἱοθετοῦσε ὡς προνομιούχα γιὰ τὸν ἑαυτό της, κάθε τέτοια κίνηση εἶναι νοσταλγική, ρετρὸ καὶ τὸ μόνο της ἀποτέλεσμα εἶναι νὰ παίζει τὸ σημερινὸ παιχνίδι μὲ προαιώνιους ὅρους.

Ὑπάρχει κάποιος ποὺ τὰ κατάλαβε ὅλα αὐτά, πολὺ πρὶν ἀπὸ μᾶς, σὲ σχεδὸν ἀνύποπτο χρόνο. Τὸν βλέπουμε στὴ *Δίκη τῆς Χούντας* σ' ἕνα πλάνο σεκάνς, ἀμίλητο, νὰ κάνει βόλτες στὸν κῆπο του καπνίζοντας. Ποὺ καὶ ποὺ κοιτάζει τὸ φακό. Κανένα σχόλιο, καμμιὰ ἑρμηνεία γιὰ τὸν ἄνθρωπο σ' αὐτὸ τὸ (κινηματογραφικό) πλάνο. Ἡ παρουσία του δὲν ἦταν οὔτε συμπαθής, οὔτε ἀντιπαθής, δὲν προέρχεται οὔτε ἀπὸ τὴν ἀλύγιστη νοσταλγία τοῦ θεάτρου, οὔτε ἀπὸ τὴν σκληρότητα τῶν ἐπικαίρων. Ὁ ἄνθρωπος αὐτὸς εἶναι ὁ μοναδικὸς κινηματογραφικὸς ἤθοποιὸς τῆς ταινίας καὶ λέγεται Ἀνδρέας Παπανδρέου.

Χρήστος Βακαλόπουλος

Ἡ δίκη τῆς χούντας
Σκηνοθεσία: Θεοδόσης Θεοδοσόπουλος. *Μουσική:* Γιώργος Γιαννουλάτος. *Μοντάζ:* Ἀνδρέας Ἀνδρεαδάκης. *Παραγωγή:* Χρήστος Μάγκος (Μάγκος Ε.Ε.) *Διανομή:* Καραγιάννης-Καρατζόπουλος. *Διάρκεια:* 110'.

Ἡ δίκη τῆς χούντας τοῦ Θ. Θεοδοσόπουλου



Ναί, ἀλλά ποιούς

(Σουβλίστε τους)

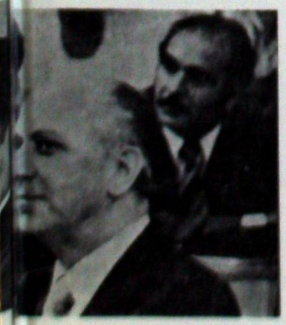
Σουβλίστε τους
Σκηνοθεσία: Νίκος Ζερβός. *Σενάριο:* Νίκος Ζερβός. *Φωτογραφία:* Νίκος Πετανίδης. *Μουσική:* Νίκος Ζερβός, Δημήτρης Πουλικάκος. *Σκηνογραφία-Κοστούμια:* Ν. Ζ.-Δ. Πουλικάκος, Θ. Τσελέπη. *Μοντάζ:* Γιάνα Σπυροπούλου. *Ἠχοληψία:* Πάνος Πανουσόπουλος, Μανώλης Λογιάδης. *Ἑρμηνεία:* Δημήτρης Πουλικάκος-Θ. Τσελέπη. *Παραγωγή:* Νίκος Ζερβός. *Διάρκεια:* 90΄.

«Ὅταν ἀκούω τή λέξη κουλτούρα τραβάω τό πιστόλι μου», ἔλεγε ὁ Γκέμπελς, ἀλλά ἐπειδή ὁ ποινικός κώδικας ἀπαγορεύει τήν ὁπλοφορία ὁ Ν. Ζερβός ἔκανε τήν ταινία *Σουβλίστε τους*. Μιά ταινία πού προσπαθεί νά καταγράψει τήν συμπεριφορά-πρακτική κάποιων «περιθωριακών» καί «ἀναρχικών», τίς συγκρούσεις, τίς ἐπιθέσεις, τίς προκλήσεις τους πρός τήν κοινωνία καί τίς σχέσεις τους μεταξύ τους. Οἱ τρεῖς Ρομπέν τοῦ περιθωρίου, τήν «πέφτουν» σέ δημοσιογράφους, σέ δικηγόρους, σέ κακές οἰκογένειες καί σέ ψυχιατρεῖα, κλέβουν τό πρωινό τους, βγαίνουν στή «ζήτα», ὅταν μένουν ἀφραγκοι, δημιουργώντας ὅμως μιά ἀτμόσφαιρα ἀποπνικτικῆς μιζέριας σάν συστατικό στοιχεῖο τῆς ζωῆς τους. Διακηρύττουν σάν ἰδεολογία τους τήν ἐχθρότητα στή σκέψη καί, στό ἀποτέλεσμα πού αὐτή συνεπάγεται, στή γνώση. Ἐχθρότητα πού δηλώνεται ξεκάθαρα στά πλάνα, ὅπου οἱ τρεῖς πρωταγωνιστές ὑποκλίνονται εἰρωνικά στήν ταμπέλα πού γράφει «Ὁδός Θεωρίας» καί ἀντιδρούν σπαστικά στό ἄκουσμα τῆς λέξης «ἀντίθεση». Ἡ διανοητική ὀκνηρία καί ἡ ἔλλειψη χιούμορ, πού διατρέχουν τήν ταινία, μεταμορφώνουν τούς «περιθωριακούς» σέ καθυστερημένα παιδιά τοῦ Μεσαίωνα. Ἀνάμεσα σ' ὅλα αὐτά ὁ Ζερβός ἀνακαλύπτει τήν Ἀμερική μέ σημαντική ὅμως ἀργοπορία καί μέ ἐξαιρετική κακογουστιά. Σκηνές τσιτάτα, ἀποδελτιώσεις ἀπό ταινίες πού ἄφησαν ἐποχή, στριμώχνονται ἀσφυκτικά καί χωρίς νόημα, ὑποσκάπτοντας ἀκόμα περισσότερο τούς ἤδη ἀνύπαρκτους ρυθμούς τῆς ταινίας. Τό παρωχημένο μοντέλο τοῦ ἀντικομφορμιστή μηχανόβιου μεταφέρεται αὐτούσιο ἀπό τίς ἐρήμους τῆς ἄγριας δύσης στούς ἐξοχικούς δρόμους τῆς Ἀττικῆς. Μιά συναυλία ρόκ φιλμαρισμένη *ἀ λά Γούνστοκ*, μιά εἰσβολή στό ψυχιατρεῖο *ἀ λά Κουρδιστό Πορτοκάλι* γιά τήν ἀπελευθέρωση τῆς πτωχῆς Ἑλένης ἀπό τά νύχια τοῦ σεξομανή ψυχιάτρου. Τέλος, οἱ γνώριμες ἀπό τόν *Ἐξόριστο* προκλήσεις ἐκ τοῦ ἀσφαλοῦς, ἀφήνουν καί πάλι ἀδιάφορους τούς περαστικούς ὅσο κι ἄν προσπαθοῦν νά τούς ἐνοχλήσουν.

Ἡ ταινία φιλοδοξεῖ νά εἶναι μιά ἀναρχική ἀντίληψη γιά τήν ζωή καί τήν τέχνη. Στό πρώτο ἀποτυγχάνει γιατί μιά ἀναρχική ἀντίληψη γιά τή ζωή ἀντιτίθεται στόν πουριτανισμό τῶν ἐρωτικῶν σκηνῶν τῆς ταινίας καί στό δεύτερο γιατί ἡ ἀναρχία δέν ταυτίζεται αἰσθητικά μέ τό χυδαίο. Ἄν στόν *Ἐξόριστο* ὑπάρχει ἡ ἀδυναμία γιά τήν κατασκευή ἑνός μύθου, στό *Σουβλίστε τους* δέν ὑπάρχει οὔτε ἕνα ὑποτυπώδες σενάριο, οὔτε κάποιοι προσχηματικοί, ἔστω, χαρακτῆρες. Ὅλα τά ἄλλα ὑπάρχουν σάν συνέπεια τῆς ἀπόφασης νά φτιαχτεῖ μιά ταινία. Ἡ κάμερα ὑπάρχει σέ κάποια γωνία γιατί ταινία χωρίς κάμερα δέν γίνεται. Τά πλάνα φωτίζονται γιατί χωρίς φῶς τό φίλμ δέν γράφει. Οἱ ἠθοποιοί μιλάνε γιατί δέν μπορεῖ νά μή λένε τίποτα (ἄλλο τό ἀν δέν ἀκούγονται). Καί ἡ ταινία παίρνει τό δρόμο γιά τίς αἴθουσες γιατί ἀν μή τί ἄλλο πρέπει νά ἀποσβέσει. Ἀποτέλεσμα ὅλης αὐτῆς τῆς διαδικασίας τό ἀπόλυτο κενό. Γιατί τό *Σουβλίστε τους* δέν εἶναι οὔτε ἐπαγγελματική οὔτε ἐρασιτεχνική ταινία. Δέν ὑπάρχουν οὔτε ἥρωες οὔτε ἀντιήρωες, οὔτε αἰσθητική οὔτε ἀντιαισθητική, οὔτε ἀμφισβήτηση οὔτε ἀποδοχή. Τό μόνο πού ὑπάρχει εἶναι ὁ θρίαμβος τοῦ ἀλαλούμ!

Σουβλίστε τους: τελευταῖος ὅρος τῆς γνησίως φθίνουσας φιλμοπορείας τοῦ Ν. Ζερβοῦ. Καί τό μέλλον ἀδηλο.

Κυριάκος Ἀγγελάκος



Ζερβός καί Πουλικάκος στό *Σουβλίστε τους*

Ἱστορίες μιάς κερήθρας

Ἀναζήτηση, προσδιορισμός καί ἐξέλιξη τής προσωπικής του ἰδεολογίας, ἀλλά καί τών ἐκφραστικών του μέσων σάν κινηματογραφιστή: αὐτόν τό συνδυασμό ἀντανακλοῦν οἱ *Ἱστορίες μιάς κερήθρας*, τοῦ Νίκου Βεργίτση.

Ἕνα κινηματογραφικό συνεργείο – ἀπό τό μεσημέρι τής προηγούμενης μέχρι τό πρωΐ τής ἐπόμενης μέρας, ὅταν θά ξαναπιάσει δουλειά. Οἱ προσωπικές καί γενικότερα κοινωνικές σχέσεις τών μελών τοῦ συνεργείου ἔξω ἀπό τό χώρο τής δουλειάς (κυρίως), ἀλλά καί μέσα σ' αὐτήν, ἀποτελοῦν τό βασικό ἄξονα πού στηρίζει τίς ἱστορίες τής κερήθρας-συνεργείου.

Μιάς κερήθρας πού προσπαθεί νά ξεπεράσει ἀδιέξοδα καί φραγμούς – ἕνα παρελθόν πού κουβαλάει μέσα της καί πού, στήν πράξη, δέν φαίνεται τόσο εὔκολο νά ἀποτινάξει. Μέσα ἀπό τό ἀτομικό, ὁ Βεργίτσης θίγει ἀμεσα ἕνα ἀπό τά βασικότερα πολιτικά προβλήματα: τήν ἀνάγκη ἐπαναπροσδιορισμοῦ ἑνός κοινωνικοῦ μετασχηματισμοῦ πού, ἐγκλωβισμένος ὡς τώρα στά συνθήματα καί περιορισμένος στήν αὐστηρά «πολιτική» πρακτική, ἀποδείχτηκε ἀνέφικτος καί, ὁπωσδήποτε, ἐξίσου ἀλλοτριωτικός. Ὁ κοινωνικός μετασχηματισμός περνάει – δέν μπορεί παρά νά περνάει – *καί* μέσα ἀπό τήν κρεβατοκάμαρα, τή διασκέδαση στήν ταβέρνα, τούς χώρους τής δουλειάς.

Ὁ Ν.Β. δείχνει νά γνωρίζει πολύ καλά τό θέμα του καί διαθέτει, ἐπιπλέον, τήν ἀπαιτούμενη εὐαισθησία γιά νά καταπιαστεί μ' αὐτό. Γύρισε μιά ταινία γεμάτη λεπτές ἀποχρώσεις, εἰλικρινεῖς ἐξομολογήσεις, ἐντονα προσωπικά βιώματα – ὅλα αὐτά μέ μιάν ἀναμφισβήτητη εἰλικρίνεια.

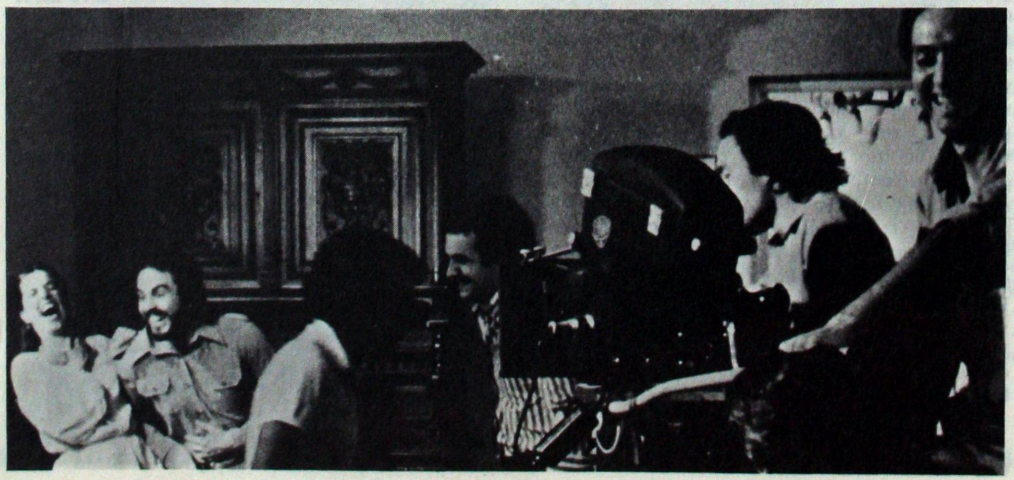
Ἡ μόνη μου ἐπιφύλαξη ἀφορά μιά κάποια «νατουραλιστική», θά ἔλεγα, ἀντίληψη γιά τόν κινηματογράφο πού δείχνεται μέσα ἀπ' τήν ταινία: νά μή δουλέψουμε πολύ τή φωτογραφία γιά νά βγεί συνηθισμένη, σάν τήν καθημερινότητα· νά ἀφήσουμε τούς διαλόγους «φυσικούς», ὅπως ὅταν μιλάμε· νά περιορίσουμε τή σκηνοθεσία σέ μιά διακριτική καί ἀπρόσωπη καταγραφή προσώπων καί καταστάσεων· νά δείξουμε τίς μικρές καθημερινές στιγμές τών ἡρώων – τίς ἁπλές ἐκδηλώσεις τής συμπεριφοράς τους – χωρίς νά μπούμε βαθύτερα μέσα τους.

Ὅμως ὁ κινηματογράφος δέν εἶναι ἡ πραγματικότητα. Ἁπλώς, ἀντανακλά τήν πραγματικότητα, μέ τό δικό του, ἰδιαίτερο, τρόπο. Ἔχω τήν ἐντύπωση πώς ἄν ὁ Νίκος Βεργίτσης ὑπότασσε τήν πληθωρική καθημερινότητα τών ἡρώων του στήν ἰδιαιτερότητα τών ἐκφραστικών μέσων τοῦ κινηματογράφου, θά εἶχε γυρίσει μιά πολύ ἀξιόλογη σημαντική ταινία. Κι ἔτσι ὅμως, τό ἔργο του παραμένει μιά ἀξιόλογη προσπάθεια.

Δημήτρης Παναγιωτάτος

Ἱστορίες μιάς κερήθρας
Σκηνοθεσία: Νίκος Βεργίτσης. *Σενάριο:* Νίκος Βεργίτσης. *Φωτογραφία:* Τάσος Ἀλεξάκης. *Μουσική:* Ρηνιώ Παπανικόλα. *Σκηνογραφία-Κοστούμια:* Γιώργος Σηφιανός. *Μοντάζ:* Σαρλής Νώντας. *Ἠχοληψία:* Μαρίνος Ἀθανασόπουλος. *Ἑρμηνεία:* Θάλεια Ἀσλανίδου, Μήτσος Γιαννακόπουλος, Μαρία Κονδύλη, Πέρης Μιχαηλίδης, Κώστας Νταλιάνης. *Παραγωγή:* Νίκος Βεργίτσης. *Διάρκεια:* 82'.

Ἱστορίες μιάς κερήθρας τοῦ Νίκου Βεργίτση



Ἠλεκτρικός Ἄγγελος

Ἠλεκτρικός Ἄγγελος
Σκηνοθεσία: Θανάσης Ρεντζής. *Σενάριο:* Θανάσης Ρεντζής. *Φωτογραφία:* Λάκης Κυρλίδης. *Μουσική:* Δημήτρης Λέκκας – Δημήτρης Παπαδημητρίου. *Σκηνογραφία-Κοστούμια:* Γκαίη Ἄγγελή. *Μοντάζ:* Θ. Ρεντζής. *Ἠχοληψία:* Γιώργος Μπίρης. *Ἑρμηνεία:* Σοφία Ρούμπου, Φαίδων Γεωργίτσης, Γεωργία Ζώη, Γιώργος Κοτανίδης. *Παραγωγή:* Θανάσης Ρέντζης-Ἑλληνικό Κέντρο Κινηματογράφου. *Διάρκεια:* 90΄.

«Ὁ Πειραματισμός εἶναι ἡ περιπέτεια τοῦ 20ου αἰώνα...»

...καί ἴσως γι' αὐτό ὁ Θ. Ρεντζής ἐκρινε σκόπιμο νά μήν περιορίσει τά ὅρια τῆς περιπέτειας τοῦ τελευταίου του ἔργου στή σκοτεινή αἴθουσα καί στή λευκή ὀθόνη ἀλλά νά τά προεκτείνει, γιά νά τό ὑπερασπίσει μέχρι τίς στήλες τοῦ ἡμερήσιου καί περιοδικοῦ τύπου.

Ἀπομένει νά δούμε πόσο ὑπερασπίζεται, τόν ἴδιο καί τίς ἀπόψεις του, τό ἔργο του μέσα στίς σκοτεινές αἴθουσες.

Ὁ Θ. Ρεντζής ὑποστηρίζει, σέ ὅλα του τά ἔργα, ἐμφατικά, τήν ἀντίληψη ἑνός πειραματικοῦ κινηματογράφου πού ἔχει διαρρήξει τίς σχέσεις του μέ τό συνηθισμένο τύπο θεάματος, συγκρούεται δηλαδή μέ τίς περισσότερες ἀπό τίς σταθερές τῆς «παραδοσιακῆς» κινηματογραφικῆς ἀφήγησης, καί ψάχνει τούς δρόμους πού θά τόν φέρουν στόν «μή παραδοσιακό» θεατή γιά νά ἀρχίσει μαζί του τόν διάλογο.

Στόν *Ἠλεκτρικό Ἄγγελο* δέ φαίνεται νά ἐπαρκοῦν πιά γιά νά ὑπηρετήσουν αὐτή τήν ἀναζήτηση, τά γονητευτικά ἐφέ καί οἱ καλοφωτισμένες διαφάνειες μέ τόν ψυχρά ὀνειρικό καί κάποτε ἐφιαλτικό, ρεαλισμό τῆς γκραβούρας. Τώρα ἐπιστρατεύεται ἡ κάμερα καί τό ζωντανό βλέμμα τοῦ κάμεραμαν γιά νά ἐμφυσήσει, «σάν ζῶσα πνοή», κίνηση σέ ἕνα θέμα, πού γιά νά ὑπηρετηθεί, προϋποθέτει, κατ' ἐξοχήν, τήν κίνηση.

Καί, τότε, τό θέαμα ἐπιστρέφει, μέ ὅλα τά συμπαραμαρτούντα καί τίς ἀπαιτήσεις του, στόν πειραματικό κινηματογράφο τοῦ Θ. Ρεντζή ἀπειλώντας νά ξανακερδίσει γιά λογαριασμό του τόν θεατή τόν ὁποίο πασχίζει νά τοῦ ἀποσπάσει ὁ σκηνοθέτης.

Στόν κινηματογράφο τοῦ Θ. Ρεντζή ἀπουσιάζουν βέβαια ἡ ἀφηγηματική ἀκολουθία, ὁ ἥρωας καί ἡ ταύτιση μαζί του, ὁ μύθος, τό κοινωνικά λογοκριμένο καί ἀναπλασμένο πρός κατανάλωση νόημα...

Ἀλλά...

Ὑπάρχει, π.χ., ἕνας γκριζομάλλης κύριος στόν Ἠλεκτρικό Ἄγγελο πού ἐμφανίζεται στήν ἀρχή – μέ τή γραφομηχανή –, στή μέση – μέ τό σαξόφωνο –, καί στό τέλος – στό ὑπαίθριο θέατρο – τοῦ ἔργου. Καλούμαστε νά ὀνειρευτούμε μαζί του τά τεκταινόμενα στήν ὀθόνη; Νά ἀναπολήσουμε μαζί του; Νά περιεργαστούμε, περπατώντας πλάι του, μιά τοιχογράφηση τοῦ ἔρωτα ἀνά τούς αἰώνας; Εἶναι ἡ ραχοκοκαλιά μιάς ὑποτυπώδους ἀφήγησης; Ὁ ἄξονας ἰσορροπίας μιάς νωπογραφίας. Δικό σας πρόβλημα θά μάς πεῖ ὁ Θ. Ρεντζής, ὁ ὁποῖος μάλιστα μάς συνιστά νά ἀποφύγουμε κάθε ταύτιση μέ τόν κύριο αὐτόν, ὁ ὁποῖος ἄλλωστε δέν ἔχει νά κάμει τίποτα μέ τόν κλασικό τύπο ἥρωα οὔτε κάν θέλει νά προσωποποιεῖ τά προβαλλόμενα – ἤ μήπως ναί;

Τό ἔργο δέν ὑπόκειται στενά στούς τυπικούς νόμους τῆς λογικῆς ἀκολουθίας στήν ἀνάπτυξη μιάς πρότασης πλήν ὁμως, καθώς δέν ἔχει διαρρήξει κάθε δεσμό μέ τίς συμβάσεις πού προϋποθέτει ἡ παραγωγή καί ἡ ἀπόδοση ἰδεών, καταφεύγει στίς – ἀθόρυβες μέν ἀλλά ὄχι γι' αὐτό ἀνυπόστατες – ὑπηρεσίες τῶν νόμων τῆς παραδοσιακῆς λογικῆς.

Κάθε – ἐπιφανειακά, – ἀνεξάρτητο κομμάτι τοῦ *Ἠλεκτρικοῦ Ἄγγελου* ἔχει λογική δομή καί σχέση μέ τά ὑπόλοιπα, συνεπώς, εἴτε τό θέλει τελικά ὁ σκηνοθέτης εἴτε ὄχι, «ὁ ἀριστοτελικός» θεατής ἐπιστρατεύει τήν «ἀριστοτελική» λογική γιά ν' ἀρχίσει ἕναν «ἀριστοτελικό» διάλογο μέ τό ἔργο.

Ὁ *Ἠλεκτρικός Ἄγγελος* ἐκτίθεται γιά νά γίνει κτήμα τοῦ κάθε θεατή καί δέν μπορεῖ (πέρα ἀπό τίς εὔλογες εἰσπρακτικές, ἀνησυχίες τοῦ δημιουργοῦ του) νά ἀρνηθεί τόν παραδοσιακό θεατή. Ἀπό μιά ἄποψη θυμίζει τούς πολιτικούς ἐκείνους ἄνδρες πού μολονότι δέν τρέφουν ἰδιαίτερη ἐκτίμηση στήν πλέμπα δέν χάνουν εὐκαιρία νά ἐκδηλώσουν τά φιλολαϊκά τους αἰσθήματα – ἐκεῖ μόνο πού βρίσκουν δικαίωση καί καταφυγή κι αὐτοί οἱ ἐρημοι – ἐνώ παράλληλα κόπτονται γιά τήν ἀνάγκη νά βοηθήσουμε ὅλοι νά «γεννηθεί» ὁ νέος πολιτικός ἄνθρωπος, ὁ ὑπεύθυνος πολίτης, μπλά, μπλά...

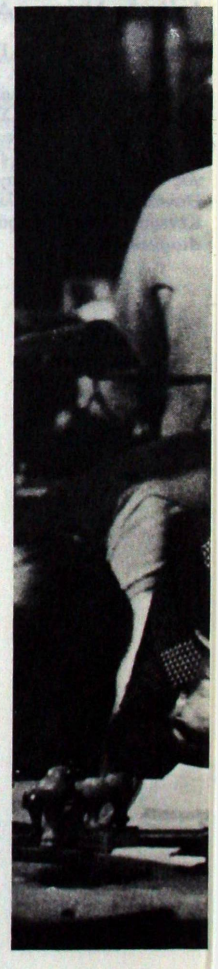
Ἀλλά μήπως ὁ *Ἠλεκτρικός Ἄγγελος* ἀπευθύνεται στό μικρό θεό πού κρύβουμε ἐντός μας, αὐτόν τό θεό πού κάνει ἐκδηλη τήν παρουσία του, πού ξεχυλίζει καί μάς πλημμυρίζει μπροστά, ἀς πούμε, σ' ἕνα ἔργο τέχνης;

Αὐτός ὁ μικρός θεός σκίρτησε, μερικές φορές μέσα μας, βλέποντας τόν *Ἠλεκτρικό Ἄγγελο*, ἀλλά δέν ξύπνησε καί τό περισσότερο δέ μάς παρέσυρε στό παραλήρημα ἐκεῖνο πού οἱ ἡδονές του εἶναι ἄγνωστες καί ἄγνωστες θά μείνουν στόν «παραδοσιακό» θεατή. Ἔμεινε νά ὑπνώτει μέσα μας καί μεῖς φύγαμε ἀπό τήν αἴθουσα ἀνεκπλήρωτοι.

Λάγια Γιούργου

ΝΙΚΟΣ ΠΕΡΑΚΗΣ

Ἡ Ἑλλάδα πηγαινοέρχεται...



Ὁ Νίκος Περάκης ζεῖ στὴ Γερμανία ἀπό τό 1963. Προτοῦ ἀκόμα φύγει ἀπ' τὴν Ἑλλάδα εἶχε ἀρχίσει νά δουλεύει στόν κινηματογράφο σάν βοηθός τοῦ Βασίλη Φωτόπουλου. Στό Μόναχο, σπούδασε στήν Ἀκαδημία Καλῶν Τεχνῶν καί παράλληλα δούλεψε γιά μεγάλο διάστημα σάν σκηνογράφος στή σκηνή τοῦ Πανεπιστημίου καί σέ ἄλλους μικρούς φοιτητικούς θιάσους, ὅπου καί γνωρίστηκε μέ πολλούς ἀπό τούς γνωστούς σήμερα νέους γερμανούς σκηνοθέτες. Στή συνέχεια δούλεψε σάν βοηθός σκηνογράφος σέ κινηματογραφικές παραγωγές τῆς τηλεόρασης. Τό 1971, τόν κάλεσε ὁ Edgar Reitz, λόγω τῆς Ἑλληνικῆς του καταγωγῆς, νά ἀναλάβει τά σκηνικά καί τά κοστούμια στήν ταινία του Das Goldene Ding (Τό χρυσόμαλο δέρας), *ὅπου ἐπιχειρούσε μιάν ἑρμηνεία τῆς ἀργοναυτικῆς ἐκστρατείας μέ ἥρωες μικρά παιδιά. Ἡ συνεργασία του στήν ταινία στάθηκε ἀποφασιστική ὄχι μόνο στά σκηνικά ἀλλά ἐπίσης στό σενάριο καί τή σκηνοθεσία. Αὐτή ἦταν κι ἡ πρώτη του μεγάλη δουλειά στόν κινηματογράφο.*

Μέχρι σήμερα δούλεψε μόνιμα στή Γερμανία καί συμμετεῖχε ἐνεργά στή δημιουργία τοῦ νέου γερμανικοῦ κινηματογράφου. Ἀνακατεύθηκε σέ διάφορες ὁμάδες παραγωγῆς, συνεργάστηκε μέ σκηνοθέτες ὅπως ὁ Schlöndorf, ὁ Sinkel κι ὁ Hauff καί σκηνοθέτησε ὁ ἴδιος τρεῖς ταινίες: τόν Συγκάτοικο, *τό 1972, πού ἀναφερόταν στό πέρασμα ἀπό τό ἐπαναστατικό πνεῦμα τοῦ '60 στό συντηρητισμό τῆς ἐποχῆς, τόν* Μπόμπα καί Παγκανίνι, *τό 1976, πού εἴδαμε πρόσφατα στήν Ἀθήνα καί τό* Ἰδού ἡ Μήλος, ἰδού καί τό πήδημα, *πού γυρίστηκε στήν Ἑλλάδα τό 1979. Μέ τήν ταινία αὐτή ἀν καί γερμανική παραγωγή, ξαναγύρισε οὐσιαστικά στήν Ἑλλάδα. Πρώτη του δουλειά ἐδώ ἦταν ἡ καλλιτεχνική διευθυνση στήν ταινία τοῦ Γιώργου Πανουσόπουλου* Οἱ Ἀπέναντι. *Τώρα ξεκινά τήν πρώτη του Ἑλληνική ταινία.*

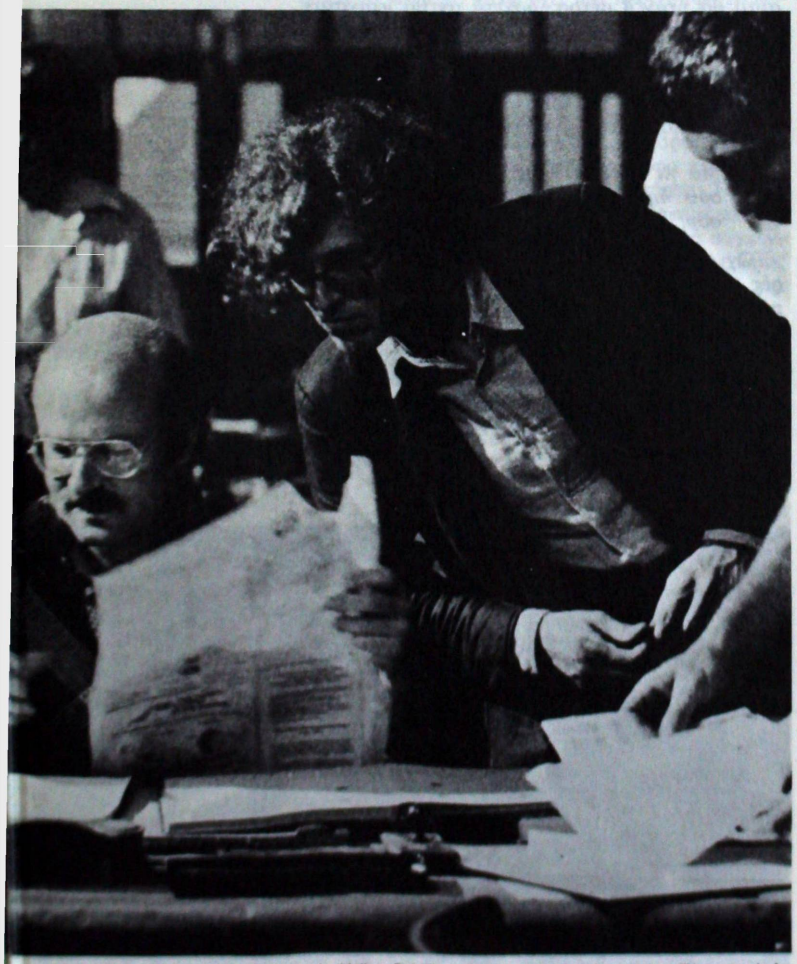
Πρόθεσή του εἶναι νά μείνει καί νά δουλέψει στήν Ἑλλάδα γιατί, παρόλα τά 20 χρόνια τῆς Γερμανίας καί τήν οὐσιαστική του ἀνάμιξη στήν παραγωγή ἐκεῖ, τό ἐνδιαφέρον του ἐμεινε πάντα στραμμένο στόν Ἑλληνικό κινηματογράφο καί αἰσθάνεται ὅτι τόν ἀφοροῦν περισσότερο τά προβλήματα τοῦ ἑλληνικοῦ χώρου Ὁ ἴδιος πιστεύει ὅτι ἡ δουλειά του βασίστηκε πάντα στά ἑλληνικά του στοιχεία, στήν ἱκανότητα νά φτιάχνει πολλά μέ τά λίγα καί νά εἶναι μέσα σ' ὅλα, νά συμμετέχει, δηλαδή, σ' ὁλόκληρη τή διαδικασία παραγωγῆς μιᾶς ταινίας, ἀπό τό σενάριο μέχρι τήν ἐκμετάλλευση. Ἐνδιαφέρθηκε μέ τά προβλήματα τοῦ κινηματογράφου στή Γερμανία τό ἴδιο ἔκανε ἀπό τήν πρώτη στιγμή καί στήν Ἑλλάδα· ἡ ταινία ἄλλωστε, πού ἑτοιμάζει, ἀναφέρεται ἀκριβῶς σ' αὐτά. Οἱ ἀπόψεις του λοιπόν, ἀν καί δέν τίς συμμεριζόμαστε πάντα, ἔχουν μεγάλο ἐνδιαφέρον καθώς βασίζονται στήν ἀγάπη του γιά τόν χώρο καί στήν πολυπραγμοσύνη του. Τό βασικό μας ἐνδιαφέρον, ὡστόσο βρίσκεται ἀλλοῦ: στή σκηνογραφία του.

Στήν Ἑλλάδα ἀπό τά ἀνεκδιήγητα ἐκεῖνα θεατρικά ντεκόρ τῆς ἐποχῆς τοῦ Φίνου περάσαμε οὐσιαστικά στήν κινηματογραφική σκηνογραφία μέ τίς ταινίες τοῦ Ἀγγελόπουλου, ὅπου ὅμως ὁ σκηνογράφος παίζει περισσότερο κατασκευαστικό ρόλο ἐνώ τήν καλλιτεχνική διεύθυνση ἔχει ὁ ἴδιος ὁ σκηνοθέτης. Τό ἴδιο εἶχε συμβεῖ καί παλιότερα μέ τίς ταινίες τοῦ Κούνδουρου μέ μοναδική ἐξαίρεση τά σκηνικά τοῦ Τσαρούχη στό Δράκο. *Στό Νέο ἑλληνικό κινηματογράφο, ἡ σκηνογραφία περιορίστηκε τίς περισσότερες φορές στήν ἐπίβλεψη ἤ τό πολύ-πολύ στήν προσαρμογή φυσικῶν χώρων, ἐνώ οἱ λίγες ταινίες πού ἀπαιτοῦσαν τή δημιουργία χώρων ἐγιναν ἀπό θεατρικούς σκηνογράφους πού μετέφεραν τήν θεατρική τους ἐμπειρία καί τεχνική στήν ὀθόνη. Δέν εἶναι περίεργο λοιπόν ὅτι ἡ δουλειά πού ξεχώρισε περισσότερο τελευταία ἦταν στήν* Περιπλάνηση, *ὅπου σκηνογράφος ἦταν πάλι ὁ ἴδιος ὁ σκηνοθέτης. Σ' ὅλην τήν πρόσφατη σκηνογραφία δέν ὑπάρχει ἡ ἔννοια τῆς κινηματογραφικότητας τοῦ χώρου, τῆς δημιουργίας τοῦ φωτογραφημένου κόσμου πού δέν εἶναι πιά διακόσμηση ἑνός ὁλόκληρου καί κλειστοῦ χώρου ἀλλά τό στήσιμο τοῦ πλάνου, ἡ διαδοχή τῶν πλάνων-χώρων, ἡ σχέση τοῦ χώρου με τά πρόσωπα καί μέ τό κάδρο κι ἀκόμη οἱ ἰδιόμορφες εἰκόνες πού γεννιοῦνται μέ τήν μεσολάβηση εἰδικῶν ἐφέ, φακῶν καί φωτιστικῶν συνθηκῶν.*

Ὁ Περάκης εἶναι κινηματογραφικός σκηνογράφος καί στίς ἀποσκευές του ἐχει τήν τεράστια σέ ὄγκο καί ὀργάνωση δουλειά του στό Ταμπούρλο *καί τήν ὑπέροχη ἀθηναϊκή ματιά του στούς* Ἀπέναντι.

M.N.

Συνέντευξη τοῦ σκηνοθέτη καί σκηνογράφου Νίκου Περάκη στή Μαρία Νικολακοπούλου



Ὁ Νίκος Περάκης μέ τόν Volker Schlöndorff στό γύρισμα τῆς ταινίας *Τό ταμπούρλο*

Ἡ συνέντευξη μέ τόν Νίκο Περάκη ἔγινε τόν Νοέμβρη '81 καί τόν Μάρτη '82.
Ἀπομαγνητοφώνηση: Μαρία Νικολακοπούλου.

Στήν Γερμανία εἶσαι γνωστός σάν σκηνοθέτης ἤ σάν σκηνογράφος;

Τό κοινό τοῦ κινηματογράφου μέ ξέρει σάν σκηνοθέτη γιατί λίγοι βέβαια προσέχουν τό ζενερίκ μιάς ταινίας. Μόνο ὅσοι ἐνδιαφέρονται πιό εἰδικά γιά τόν γερμανικό κινηματογράφο μέ γνωρίζουν σάν σκηνογράφο.

Ἀπ' ὅσο ξέρω συμμετέχεις συχνά στίς ταινίες καί μέ περισσότερες εἰδικότητες. Συνεργάζεσαι στό σενάριο, στήν ὀργάνωση τῆς παραγωγῆς, στήν ἐπιλογή τῶν ἠθοποιῶν...

Συνήθως σέ μιά μεγάλη παραγωγή τά σκηνικά, τά κοστούμια καί γενικά τά τεχνικά μέσα, πού ἀνήκουν κι αὐτά στό σκηνογραφικό τμῆμα, καλύπτουν τό 1/4 τοῦ προϋπολογισμοῦ. Εἶναι αὐτονόητο ὅτι δέν μπορεί νά γίνει προϋπολογισμός χωρίς τόν σκηνογράφο. Ἔτσι, βρίσκεσαι ξαφνικά μαζί μέ τόν παραγωγό καί τό σκηνοθέτη πού δέ μιλάνε μόνο γιά τούς χώρους ἀλλά καί γιά τούς ἠθοποιούς, γιά τούς συνεργάτες γενικά τῆς ταινίας, πού εἶναι ἴσως καί τό πιό σημαντικό μετά τό σενάριο, καί πρέπει νά πεῖς κι' ἐσύ μιά γνώμη, ἔστω κι ἄν ἡ γνώμη αὐτή περιορίζεται στόν ἄν θά μπορέσουν νά ἀλλάξουν τήν ἡλικία κάποιου ἠθοποιοῦ μέ τό μακιγιάζ. Καμιά φορά, ἐπεμβαίνεις καί στό σενάριο: ὅταν ἡ παραγωγή ἀδυνατεί νά φτιάξει αὐτό πού φαντάστηκε ὁ σεναριογράφος πρέπει νά βρεῖς κάποια λύση πού νά συμβιβάζει τήν ἀρχική ἰδέα μέ τά οἰκονομικά τῆς παραγωγῆς, προτοῦ χαθεί μιά σκηνή. Τότε πιά, μπαίνεις στό παιχνίδι κανονικά.

Στό Ταμπούρλο *ὑπῆρχε πραγματικά μαγευτική σκηνογραφική δουλειά. Ἀναρωτιέμαι πῶς μπόρεσες νά δημιουργήσεις μιά τόσο αὐθεντική εἰκόνα τοῦ τόπου καί τῆς ἐποχῆς, ἐνῶ δέν ἔχεις ὁ ἴδιος γερμανικό παρελθόν.*

Αὐτή ἦταν ἡ συνταγή τοῦ Σλέντορφ. Στή Γερμανία, οἱ περισσότεροι ἀπ' ὅσους ζήσανε τά γεγονότα δέν ἐργάζονται πιά καί οἱ νεώτεροι ἀναγκαστικά φιλτράρουν τήν πραγματικότητα μέσα ἀπό μιά ἐμμεση σχέση, μέσα ἀπό κάποια οἰκογενειακά διώματα. Ὁ Σλέντορφ προτίμησε νά δουλέψει μέ ξένους, πού ἔχουν πιό συγκεκριμένη καί ἀντικειμενική εἰκόνα τῆς ἐποχῆς, ἔστω κι ἄν εἶναι λαθεμένη. Πῆρε Τσέχο ὀπερατέρ, Ἕλληνα σκηνογράφο καί Ἰταλό μακιγιέρ. Φυσικά ἀπό κεῖ καί πέρα ἀρχίσαμε νά συγκεντρώνουμε τρομακτικό ὑλικό γιά τήν ἐποχή. Φωτογραφίες, περιγραφές, λεπτομέρειες γιά παράδειγμα: βρήκαμε τίς προπολεμικές συσκευές προϊόντων ἀπ' ὅσες βιομηχανίες δέν εἶχαν καταστραφεί στόν πόλεμο, ἡ ἀκόμη, χρησιμοποιήσαμε τή λεπτομερή περιγραφή, 18 σελίδων, ἑνός παντοπώλη σχετικά μέ τό τί εἶχε μέσα στό μαγαζί του, τί πουλοῦσε περισσότερο καί τί λιγότερο, τί τοῦ ἔμενε καί τί ἀποθήκευε...

Πέρα ἀπ' αὐτές τίς πηγές, ὑπῆρχε ἀπό σένα ἤ ἀπ' τόν Σλέντορφ ἤ κι ἀπ' τούς δυό κάποια συγκεκριμένη ἄποψη γιά τό χρωματι-

σμό πού θά ἐπρεπε νά πάρουν ὅλα αὐτά τά στοιχεία;

Ὑπήρχε μιά γραμμή γιά τήν αἰσθητική τῆς φωτογραφίας περισσότερο καί μιά πιό συγκεχυμένη ἄποψη γιά τό πῶς θά συνδυαζόντουσαν οἱ χώροι μέ τά ἐξωτερικά καί μέ τή φωτογραφία πού συχνά ἦταν πολύ ἐπιτηδευμένη. Τό δυσκολότερο ἦταν νά συντονιστοῦν ὅλοι οἱ χώροι, γιατί τό γύρισμα ἀρχισε στή Γιουγκοσλαβία, συνεχίστηκε στήν Πολωνία, μετά στό Μόναχο, στό Παρίσι, στή Βρεττάνη, στό Βερολίνο...

Συνεργάστηκες καί στήν ἐπιλογή τῶν χώρων, πήγαινες στά ρεπεράζ;

Μόνο στά ρεπεράζ; Πήγα τουλάχιστον πέντε φορές σέ κάθε χώρο. Καμιά φορά πετούσα καί 3 φορές τή βδομάδα ἀπ' τόν ἕνα χώρο στόν ἄλλο, γιατί γυρίζαμε στή Γιουγκοσλαβία καί ταυτόχρονα χτίζαμε στήν Πολωνία καί βάζαμε μπροστά στή Βρετάνη. Οἱ ἀπαιτήσεις τῆς δουλειάς ἦταν περισσότερο ὀργανωτικές. Τελικά γιά νά φτιάξεις ἕνα τέτοιο σκηνικό δέν ἀρκεί νά εἶσαι καλλιτέχνης καί, μεταξύ μας, πιστεύω, κι ἴσως τό λέω μέ λίγη πίκρα αὐτό, ὅτι ὁποτε δούλεψα σέ μεγάλες παραγωγές ἦταν περισσότερο γιά τίς ὀργανωτικές δυνατότητές μου καί τήν ἐμπειρία μου στήν παραγωγή. Σέ μιά ταινία ἐποχῆς, π.χ., ἄν θέλεις νά συγκεντρώσεις 600-800 κοστούμια πρέπει νά φέρεις βόλτα ὅλη τήν Εὐρώπη γιά νά πετύχεις ἕνα ὑψηλό στάνταρ ἡ μιά σχετική πρωτοτυπία. Στήν τελευταία ταινία πού ἔκανα εἴχαμε κοστούμια ἀπό 12 διαφορετικούς οἴκους. Πρώτα πρέπει νά πᾶς νά δεῖς τί διαθέτει ὁ καθένας, μετά, νά βρεῖς πῶς θά τά συνδυάσεις, γιατί διαφορετικά ράβουν οἱ Ἄγγλοι, διαφορετικά οἱ Γάλλοι. Πολλές φορές περνᾶς ὁλόκληρες μέρες ὑπαγορεύοντας μόνο γράμματα ἡ κάνοντας προϋπολογισμούς καί παραγγελίες. Καί ὅλα αὐτά δέν ξέρει καί δέ μπορεί νά τά ἀναλάβει κανένας ἄλλος.

Στό Ταμπούρλο *εἶχες καί τήν εὐθύνη γιά τά εἰδικά ἐφέ;*

Ναί, κι αὐτό ἦταν τό πιό δύσκολο. Ἦταν ἐφέ πού ἐν μέρει μόνο εἶχαν ξαναγίνει καί ποτέ σ' αὐτήν τήν ἔκταση. Δέν ὑπήρχε κανένα Know how γιά τό πῶς μπορεῖς νά κατεβάσεις ὁλόκληρη τή τζαμένια πρόσοψη ἑνός κτηρίου, γιά παράδειγμα. Στήν ἀρχή, ὁ Σλέντορφ εἶχε κλείσει τόν εἰδικό τῶν ταινιῶν Τζέημς Μπόντ, τελικά, ὅμως, δέν μπορούσε νά διαθέσει τό χρόνο πού ἀπαιτοῦσε ἡ ταινία. Οἱ ἐπαφές πού ἔκανα ἐγώ μέ ἄλλους, εἰδικευμένους τεχνικούς δέν ἀποδώσανε. Στό τέλος βρέθηκε ὁ Γάλλος Jaco Jaconelli μέ μεγάλη πεῖρα, ἀλλά περισσότερο στά μηχανικά ἐφέ. Καθήσαμε οἱ δυό μας μιά ὁλόκληρη βδομάδα καί σπάγαμε μέ διάφορους τρόπους τζάμια μέ διαφορετικά πάχη. Ἀνακαλύψαμε ἔτσι ἀπό τήν ἀρχή πῶς μπορούσαμε νά κάνουμε τά ἐφέ.

Τά ματογυάλια πῶς τά σπάσατε;

Φιάξαμε τό πρόσωπο τῆς δασκάλας ἀπό ἀκρυλικό. Μέσα στά γυάλινα μάτια τῆς μάσκας εἴχαμε τοποθετήσει 2 μικροσκοπικά ἐμβολα πού πεταγόντουσαν ἔξω ἀπό πεπιεσμένο ἀέρα καί σπάγανε τά τζάμια τῶν γυαλιῶν.

Ἔχεις συνήθως στενή συνεργασία μέ τό σκηνοθέτη ἡ προχωρᾶς τή δουλειά σου καί ἀνεξάρτητα ἀπ' αὐτόν;

Πρέπει νά ὑπάρχει πολύ στενή συνενόηση μέ τό σκηνοθέτη καί τόν παραγωγό γιά νά μή γίνονται σπατάλες. Σέ μιά σπάταλη παραγωγή βλέπεις συνήθως τό 1/3 ἀπό τά σκηνικά, τά κοστούμια, τό φροντιστήριο... καί ἀπό τούς ἠθοποιούς καμιά φορά.

Στό *Ταμπούρλο,* μιά ταινία πού κόστισε πολλά χρήματα, ὑπήρχαν σκηνικά πού εἶχαν μόνο ἕναν τοίχο. Εἴχαμε ἀποφασίσει δηλαδή, ὅτι τό σκηνικό αὐτό θά ἦταν 4 μέτρα, ἀσχετα ἄν θά φαινόταν, καί μιά ἄποψη τῆς Νέας Ὑόρκης ἀπό τό παράθυρο. Ὑπήρχε μόνο μία θέση τῆς μηχανῆς ἀπ' ὅπου θά φαινόταν σωστά ἡ προοπτική τῆς Νέας Ὑόρκης καί τό τζάμι πού δέν ἦταν τζάμι καί τό γραφεῖο, πού ἀπό κάτω εἶχε ἕνα ἄβαφο πάτωμα.

Μά κι αὐτή ἡ ὑπερβολική οἰκονομία δέν σοῦ δημιουργεί ἀνασφάλεια στή δουλειά σου;

Ὄχι. Ἀπεχθάνομαι τή σπατάλη. Οἱ μεγαλύτερές μου συγκρούσεις μέ σκηνοθέτες ἦταν πάντα πάνω σ' αὐτό. Δέν εἶναι ὁ οἰκονομικός παράγοντας πού μετράει... αὐτό πού μέ πονάει εἶναι ἡ δουλειά. Γιά νά στηθεῖ ἕνα σκηνικό χρειάζεται πολύ κόπος καί ὁ μαραγκός, ὁ βαστάζος, ὁ κάθε τεχνικός, ἔχουν κι αὐτοί μάτια καί βλέπουν πού μπαίνει ἡ μηχανή κι ὅταν ἀπό ἕνα τεράστιο σκηνι-

Σκηνικό ἀπό τό *Ταμπούρλο*

κό παίζει μόνο ένα κομματάκι πικραίνονται ή θεωρούν τό σκηνογράφο ήλίθιο.

Όμως σ' ένα γύρισμα, ό σκηνοθέτης συχνά άναιρεί προηγούμενες σκέψεις του καί μπορεί ένώ τά έχει έτοιμάσει όλα καί βρίσκεσαι μεταξύ Ίταλίας καί Ίσπανίας γιά τό έπόμενο γύρισμα νά σού πεί, δέν μού φτάνουν 4 μέτρα, χρειάζομαι άλλα τόσα. Μήπως τελικά ή σπατάλη θά έδινε μεγαλύτερη έλευθερία στόν σκηνοθέτη;

Όταν μιλάς γιά τίς άπαιτήσεις μιάς σκηνής ό σκηνοθέτης μπορεί νά σού πεί χιλιάδες πράγματα. Ή δουλειά μου έμένα άρχίζει άκριβώς έκεί, νά τού πώ: δέ νομίζεις ότι αύτός έχει πολλά πράγματα, τί είναι αύτός, άσκητής ή παλαιοπώλης; Γιατί πολλές φορές τό σενάριο μιλάει γιά ένα άσκητικό δωμάτιο καί άπό κάτω έχει μιά περιγραφή 10 σελίδες κι όταν ξέρεις ότι τό πλάνο θά κρατήσει 30'' όλο κι όλο... τί θά πρωτοδείς; τό χώρο, τόν ήθοποιό ή τήν έρωτική σκηνή; Αύτή είναι ή δουλειά τού σκηνογράφου στόν κινηματογράφο. Δέν είναι όπως στό θέατρο, όπου ό θεατής όταν κάποια στιγμή βαρεθεί νά παρακολουθεί τή δράση παρατηρεί τό ντεκόρ. Στόν κινηματογράφο πρέπει νά ξέρεις τί θά φανεί άπό τό χώρο: ή πόρτα; Τό κρεβάτι; Πώς νά είναι τό κρεβάτι; Θά φανεί ποτέ ή άλλη μεριά τού δωματίου; Πού πρέπει νά συγκεντρώσεις τήν προσοχή; Καμμιά φορά ένας χώρος κτίζεται γύρω άπό ένα μικρό άντικείμενο ή γιά μία μοναδική κίνηση τής μηχανής.

Γιά νά γίνει, όμως, αύτό πρέπει νά έχεις πολύ στενή έπαφή μέ τό σκηνοθέτη. Πρέπει νά ξέρεις τόν τρόπο πού δουλεύει καί πρέπει ό ίδιος νά ξέρει πολύ καλά τί θέλει.

Έτσι έννοώ έγώ αύτή τή δουλειά. Πρέπει νά πιέζεις καμιά φορά καί τό σκηνοθέτη νά άποφασίσει τί θέλει. Άν μού πεί ό σκηνοθέτης ότι αύτό τό ντεκόρ, πού είχαμε συμφωνήσει νά είναι μπλέ πρέπει νά γίνει κόκκινο, πρέπει νά μέ πείσει. Άν δέ μέ πείσει... πρέπει νά τόν πείσω έγώ καί συμβαίνει καμιά φορά ό σκηνοθέτης νά άντιλαμβάνεται τό χώρο καθώς έσύ τού έξηγείς γιατί τόν έφτιαξες έτσι. Συχνά, αίσθάνομαι σάν πωλητής παπουτσιών πού προσπαθεί νά πείσει τόν πελάτη ότι αύτό πού έφτιαξε τού πάει. «Αύτό θά φορεθεί φέτος, κύριε».

Ποιά είναι ή διαφορά τού Production designer άπό τόν Art director (καλλιτεχνικός διευθυντής);

Άνάλογα μέ τό πόσοι άπασχολούνται σ' ένα συνεργείο μοιράζονται καί οί τίτλοι. Ό Production designer είναι τό άφεντικό. Αύτός μιλάει μέ τό σκηνοθέτη καί συντονίζει, σέ μιά μεγάλη παραγωγή, τούς σχεδιαστές, άρχιτέκτονες, ζωγράφους, μαραγκούς, έργολάβους κ.λ.π. Δίπλα του είναι ό Production illustrator, πού μεταφέρει άμέσως στό χαρτί ότι άποφασίζουν μέ τόν σκηνοθέτη. Ό Art director συχνά κάνει όλες αύτές τίς δουλειές ή άν ή ταινία γυρίζεται σέ φυσικούς χώρους κάνει μόνο τίς μετατροπές καί τή διαλογή τού φροντιστηρίου. Ό όρος Art Director είναι πολύ έλαστικός: στά διαφημιστικά είναι αύτός πού τοποθετεί τά πορτοκάλια δίπλα στό μπουκάλι τής πορτοκαλάδας.

Τί νομίζεις ότι έχει δώσει ώθηση στό γερμανικό κινηματογράφο τά τελευταία χρόνια;

Άπό τά μέσα τού '60 καί μετά τό κράτος πήρε ορισμένα μέτρα, πού φαίνεται πώς βοήθησαν. Καί γιά νά λέμε τά πράγματα όπως είναι, έπεσε πολύ χρήμα πρός όλες τίς κατευθύνσεις. Βοήθησαν νά άναπτυχθεί γενικά ή κινηματογραφική βιομηχανία, πού είναι γνωστό ότι άπασχολεί πολλούς τεχνικούς καί συντηρεί ολόκληρα έργοστάσια μηχανημάτων, φωτιστικών, ήλεκτρονικών, έμφανιστήρια κ.λ.π. Ρόλο έπαιξαν άκόμη καί οί συμπαραγωγές μέ τήν τηλεόραση, άν καί σ' αύτό τό σημείο πολλοί διαφωνούν. Ύποστηρίζουν ότι τό μέτρο ύποχρεώνει τούς κινηματογραφιστές νά κάνουν ταινίες στά μέτρα τής τηλεόρασης. Μεσολαβούν καί κάποιοι «συντάκτες» (Redakteur), όπως τούς λένε, πού διαβάζουν τά σενάρια καί διατυπώνουν άπόψεις σέ πολλά θέματα, πού δέν άφορούν όχι μόνον τόν προϋπολογισμό. Μέ τά χρόνια έχει δημιουργηθεί, φυσικά, κι έκεί ό,τι συμβαίνει παντού όταν μιά ταινία πρέπει νά περάσει άπό τρείς έπιτροπές καί κόντρα συμβούλια γιά νά χρηματοδοτηθεί: γραφειοκρατία, προτιμήσεις, έχθρες κ.λ.π. Κι άν πρίν 10 χρόνια ύπήρχαν 30 όνόματα φιλόδοξων σκηνοθετών αύτή τή στιγμή έχουν μείνει μόνο 5 φαβορί κι άλλοι 5 πού γυρίζουν ταινίες σέ τακτικά διαστήματα.

Ή πολιτική κατάσταση στή Γερμανία δέ δείχνει, ώστόσο, νά έπηρεάζει τόν κινηματογράφο.

Ή στροφή πρός τά δεξιά τά τελευταία χρόνια

Από τό *Ταμπούρλο*. Εσωτερικό παντοπωλείου

ἐχει παρασύρει ὁρισμένους σκηνοθέτες νὰ κάνουν ταινίες πού δὲ βρίσκουν ἀνταπόκριση στό κοινό. Γιατί ὁ μέσος γερμανός δὲ δέχεται ὁτι ὑπάρχει κάποιο πρόβλημα στή Γερμανία, σήμερα. Τὰ βρίσκουν ὁλα μέλι-γάλα. Τελευταία, ἕνας φίλος μου, ὁ Zinkel, ἔκανε μιὰ πολύ ἐνδιαφέρουσα ταινία μὲ θέμα ἕναν ἐκπαιδευτικό πού καταφέρνει καὶ ἀποκαλύπτει κάποιες πλεκτάνες παρακολούθησης μαθητῶν του ἀπό παρακρατικές ὀργανώσεις. Ἡ ταινία θὰ μποροῦσε νὰ ἔχει ἐμπορική ἐπιτυχία, ὁμως ὁ τύπος τή χτύπησε ὑποστηρίζοντας ὁτι δραματοποιεί πολύ τὰ πράγματα, ὁτι δὲν εἶναι ἔτσι στή Γερμανία... ἡ ἀλήθεια εἶναι πὼς εἶναι πολύ χειρότερα. Τό παράξενο εἶναι ὁτι ἡ ταινία ἐπιχορηγήθηκε ἀπό τή γερουσία τοῦ Βερολίνου καὶ χρηματοδοτήθηκε ἀπό τίς τράπεζες τοῦ Βερολίνου. Αὐτό εἶναι ἕνα καινούργιο μέτρο πού ἐφαρμόζεται σὲ ὁλα τὰ γερμανικὰ κράτη. Ἀπό τέτοια δάνεια προήλθε κι ἕνα μέρος τοῦ κεφαλαίου τής ταινίας πού γύρισα στή Μήλο.

Ἡ πιθανή ἐμπορικότητα μιᾶς ταινίας παίζει ρόλο γιὰ τή χρηματοδότησή της μ' αὐτό τό σύστημα;

Ἀπόλυτα. Οἱ τράπεζες ἀποκλείεται νὰ δώσουν χρήματα γιὰ τό προσωπικό ἔργο κάποιου σκηνοθέτη. Πάντα ἐξετάζουν τὴν ἐμπορική πλευρὰ μιᾶς ταινίας. Καὶ ἡ γερουσία, ἐπίσης, θέλει νὰ πάρει τὰ χρήματά της πίσω, γιατί τὰ κονδύλια εἶναι περιορισμένα καὶ θέλουν νὰ φτιάξουν κι ἄλλες ταινίες.

Ὑπάρχει κάποιος ἄλλος φορέας πού νὰ χρηματοδοτεῖ ταινίες χωρίς ἐμπορικὰ κριτήρια;

Ὑπάρχουν πολλοί κι αὐτό εἶναι τό πρόβλημα. Ὁλοι θέλουν νὰ ἀναπτυχθεῖ ὁ κινηματογράφος κι ἐδώ γίνεται πάντα τό μπέρδεμα μὲ τοὺς χαρακτηρισμούς: ἐμπορικός, ποιοτικός, προστατευόμενος, νέος κ.λ.π. Ὑπάρχει τό Ὑπ. Ἐσωτερικῶν πού πριμοδοτεῖ σενάρια καὶ δίνει κάθε χρόνο πρίμ καὶ βραβεῖα. Ὑπάρχει τό «Συμβούλιο Νέου Γερμανικού Κινηματογράφου», πού πριμοδοτεῖ κι αὐτό σενάρια νέων σκηνοθετῶν ἀλλὰ καὶ μερικῶν «πάντα νέων», περασμένης ἡλικίας. Ὑπάρχει, τέλος, κι ἡ περίφημη «Ἑταιρία Προώθησης τοῦ Κινηματογράφου», πού δανειοδοτεῖ (δανεικὰ κι ἀγύριστα) τὸν «ποιοτικό κινηματογράφο», ἀπό κρατήσεις 10 πφένιχ, δηλ. 2,5 δρχ. ἀπό κάθε εἰσιτήριο (ἀπό 175 ὡς 300 δρχ.). Τό μέτρο αὐτό εἶχε ξεσηκώσει θύελλες ἀντιδράσεων ἀπό τή μεριὰ τῶν αἰθουσαρχῶν, πού τελικὰ ὁμως πείστηκαν, ἐφόσον μάλιστα ἐπηρεάζουν ἀμεσα τὴν πολιτική αὐτῆς τῆς Ἑταιρίας.

Στὴν Ἑλληνική παραγωγή ξαναδούλεψες πέρυσι μετὰ ἀπό πολλὰ χρόνια, στὴν ταινία τοῦ Πανουσόπουλου. Πῶς βρήκες τὰ πράγματα ἐδώ;

Σίγουρα, οἱ ἀπαιτήσεις στὴν ταινία τοῦ Γιώργου ἦταν πολύ μικρὲς σὲ σχέση μὲ τίς ταινίες πού συζητάμε. Ἦταν ὡστόσο, πολύ μεγάλες σὲ σχέση μὲ τίς οἰκονομικὲς δυνατότητές της καὶ μὲ τίς δυνατότητες τοῦ συνεργείου, πού τό ἀποτελοῦσαν ἀποκλειστικὰ ἄνθρωποι πού ἤθελαν νὰ βοηθήσουν τό Γιώργο. Κι ἐγώ μ' αὐτὰ τὰ δεδομένα ἔκανα ὁ,τι μποροῦσα.

Δηλαδή τό πρόβλημα ἦταν οἰκονομικό ἢ καὶ τεχνικό;

Καθαρὰ οἰκονομικό.

Ἂν εἶχες περισσότερα χρήματα θὰ ἔκανες ἄλλη δουλειὰ ἀπ' αὐτὴν πού ἔκανες;

Ὀχι, θὰ ἐκανα τὴν ἰδια δουλειὰ, ἀλλὰ χωρὶς νὰ κουβαλάω ὁ ἰδιος ἐπιπλα, χωρὶς νὰ ὠρύομαι ἐπειδὴ εἶναι ἀκριβὸ τὸ τρίκυκλο ἐνῶ τὸ ἄλλο θὰταν φτηνότερο, ἢ νὰ ψάχνω τὸ μοναδικὸ κατασκευαστὴ μου ἢ νὰ πρέπει νὰ ἐξηγῶ τὸ κάθε τι, χωρὶς νὰ δουλεύω 18 ὧρες τὴν ἡμέρα.

Οἱ συνθήκες αὐτὲς εἶχαν ἐπιπτώσεις καὶ στὸ ἀποτέλεσμα τῆς δουλειάς σου;

Εἶχαν ἐπιπτώσεις μακροπρόθεσμα, στὰ νεύρα μου, στὸ στομάχι μου...

Ξέρω ὁτι ἑτοιμάζεις μιὰ ταινία τώρα κι ὁτι

Από τὴν ταινία *Τὸ Χρυσόμαλο Ἱέρας*, οἱ πολεμιστὲς ποὺ γαίνουν ἀπὸ τὴ γῆ

τὸ Ἑλληνικὸ Κέντρο κινηματογράφου σοῦ ἔδωσε ἀρνητικὴ ἀπάντηση μὲ τὴν αἰτιολογία ὁτι εἶναι γιὰ περιορισμένο κοινό.

Δὲν ἐχω πάρει ἀκόμη ἐπίσημη ἀπάντηση ἀπὸ τὸ Κέντρο. Πάντως, τὸ αἰτιολογικὸ γιατὶ δὲν μὲ χρηματοδοτοῦν δὲ μ' ἐνδιαφέρει. Δὲν ἔδωσα τὸ σενάριο γιὰ νὰ βαθμολογηθῶ, ἀλλὰ γιὰ νὰ πάρω λεφτά. Ἀπὸ τὴ στιγμὴ ποὺ ἡ γνωμοδοτικὴ δὲν τὸ δέχεται πάει νὰ πεῖ πῶς δὲν τοὺς ἄρεσε. Γιατὶ δὲν τοὺς ἄρεσε; Ὁ καθένας μπορεῖ νὰ ἐχει τέσσερις διαφορετικοὺς λόγους. Τώρα ποὺ ἄλλαξε ἡ διοίκηση θὰ ξανακάνω αἴτηση γιὰ νὰ δῶ ἂν πραγματικὰ εἶναι περιορισμένο τὸ θέμα τοῦ σεναρίου ἢ τὸ πνεῦμα τῶν ἐπιτροπῶν.

Θὰ ἀρχίσεις γύρισμα τὸ καλοκαίρι. Πρόκειται νὰ στείλεις τὴν ταινία στὸ φεστιβάλ;

Ἀναγκαστικά. Γιατὶ ὁπως κι ἂν λειτουργεῖ εἶναι ἡ μόνη ἐκδήλωση ποὺ προωθεῖ κάπως τὶς ἑλληνικὲς ταινίες.

Γιατὶ αὐτὴ ἡ ἐπιμονὴ στὴν ἀναγκαιότητα τοῦ φεστιβάλ; Δὲ νομίζεις ὁτι ἐχουν ἀρχίσει πιὰ οἱ Ἑλληνικὲς ταινίες ταινίες νὰ κινοῦνται κι ἀπὸ μόνες τους;

Ὁταν κάνεις μιὰ ταινία ποὺ δὲν μπορεῖς νὰ τὴν ἐπιβάλεις σ' ἕνα μεγάλο κύκλωμα, ὁπως γίνεται μὲ τὶς ταινίες τοῦ ἐμπορικοῦ κινηματογράφου, ὁπου ὁ θεατὴς ξέρει ἀπὸ πρὶν τί πρόκειται νὰ δεῖ, ἂν θὰ διασκεδάσει, τὸν πρωταγωνιστή... Ὁταν δὲ δουλεύεις μὲ ἠθοποιοὺς αὐτοῦ ἀκριβῶς τοῦ κυκλώματος ἢ ὁταν δὲν εἶσαι κι ὁ ἰδιος αὐτοῦ ἀκριβῶς τοῦ κυκλώματος τότε πρέπει ὁπωσδήποτε νὰ βρεῖς τρόπους νὰ προωθήσεις τὴν ταινία σου περισσότερο.

Ἐσὺ εἶσαι ἔξω ἀπὸ αὐτὸ τὸ κύκλωμα; Ἢ μάλλον θέλεις νὰ εἶσαι ἔξω ἀπ' αὐτὸ τὸ κύκλωμα;

Ἀναγκαστικὰ εἶμαι ἀπέξω, γιατὶ δὲν ἐχω κάνει ὡς τώρα ταινία στὴν Ἑλλάδα. Ἐλπίζω ἡ ταινία ποὺ ἑτοιμάζω νὰ λειτουργήσει σ' αὐτὸ τὸ κύκλωμα, ποὺ τελικὰ δὲν πιστεύω ὁτι ἐχει ἄλλη ἰδεολογία ἀπὸ τὴν ἁπλοϊκή: ἡ καλὴ ταινία κάνει πολλὰ εἰσιτήρια. Ἄλλωστε δὲν ξέρω κανένα σκηνοθέτη ποὺ νὰ μὴ θέλει νὰ δεῖ τὴν ταινία του νὰ λειτουργεῖ σὲ πλατὺ κοινό.

Αὐτὸ εἶναι σίγουρο. Πιστεύω, ὁμως ὁτι ὑπάρχουν σκηνοθέτες ποὺ δὲν ἐχουν ψευδαισθήσεις γιὰ τὴν ἐμπορικότητα τῆς ταινίας τους, ὁσο κι ἂν ἐπιθυμοῦν ἴσως νὰ ἀγγίζουν τὸν κόσμο.

Στὴν περίπτωση μου δὲ χρειάζεται νὰ κάνω μεγάλους συμβιβασμοὺς ἢ νὰ κατεβάσω τὴν ὑψηλὴ μου τέχνη στὸ ἐπίπεδο τοῦ μεγάλου κοινοῦ. Βλέπω τὸν κινηματογράφο σὰν καταναλώσιμο εἶδος κι ὁχι μόνο σὰν τέχνη. Πηγαίνω πολὺ συχνὰ σινεμὰ γιὰ νὰ διασκεδάσω κι ἐχω πολὺ μέτριες ἀπαιτήσεις. Ἰδιαίτερα γιὰ τὸν ἑλληνικὸ κινηματογρά-

φο πιστεύω ότι ή πολυμορφία θά γεφύρωνε τό χάσμα μεταξύ κουλτούρας καί άρπα-κόλας. Αύτός θά είναι μάλλον κι ό τίτλος τής ταινίας μου *Άρπα-Colla,* γραμμένο έτσι ώστε νά θυμίζει κάποιο γνωστό σήμα κατατεθέν.

Γιά άλλη μιά φορά ξεκινάς νά φτιάξεις κωμωδία. Σκέφτομαι ότι στήν Έλλάδα ύπάρχει παράδοση στήν κωμωδία. Τί σχέση έχεις έσύ μ' αύτήν τήν παράδοση;

Παράδοση στήν Έλλάδα έχει ή φαρσοκωμωδία, μέ καλούς ήθοποιούς καί πολύ διάλογο, δηλαδή, περισσότερο μιά μορφή θεατρική. Αύτό πού προσπαθώ νά φτιάξω έγώ είναι περισσότερο ένα παιχνίδι, μέ τά κινηματογραφικά είδη, πού έχουν έπικρατήσει.

Ή Μήλος *θύμιζε περισσότερο άμερικάνικη κωμωδία...*

Προσπάθησα νά είρωνευτώ τήν κωμωδία αύτού τού είδους. Ή ίδέα ήταν νά φτιάξω μιά ύπερπαραγωγή μέ τά έλληνικά μέσα: άντί γιά πυραυλοκίνητο αύτοκίνητο νά έχουμε ένα τρίκυκλο μοτοσακό, άντί γιά έναν τεράστιο διαστημικό σταθμό, ένα άπλό όρυχείο, οί καλοί καί οί κακοί νά είναι άνθρωπάκια καί μικροαπατεώνες. Τό πρόβλημα στήν ταινία ήταν, νομίζω, ότι ένώ γυρίστηκε στήν Έλλάδα καί άφορούσε τήν Έλλάδα, ή γλώσσα της ήταν άναγκαστικά τά άγγλικά. Πιστεύω ότι ή ταινία δέ λειτούργησε έδώ γιά καθαρά γλωσσικούς λόγους. Εύχαριστήθηκα έκ τών ύστέρων, μέ τήν άνταπόκριση πού είχε στήν Γερμανία. Οί πωλήσεις καί οί έπανειλημμένες προβολές στήν τηλεόραση μέ ένθάρρυναν άλλά δέ μέ παρηγόρησαν.

Σέ ένδιαφέρει ή περίπτωση ύπερπαραγωγής στήν Έλλάδα; Νομίζεις ότι θά είχε νόημα κάτι τέτοιο;

Κανείς δέν περιμένει μιά ύπερπαραγωγή άπ' τήν Έλλάδα. Αύτόν τό ρόλο τόν έχει άναλάβει τό Χόλυγουντ. Στήν καινούρια ταινία έπιδιώκω άκριβώς τό άντίθετο. Θέλω μέ χαμηλό κοστολόγιο νά βγάλω τό ίδιο άποτέλεσμα, έπικαλούμενος τή φαντασία τού θεατή καί ίδιαίτερα τού έλληνα θεατή πού τού άρέσει ό έλληνικός κινηματογράφος, καί γνωρίζει τά είδη του.

Κάνεις κριτική στόν έλληνικό κινηματογράφο ή άπλώς τόν χρησιμοποιείς γιά νά βγάλεις γέλιο;

Όπωσδήποτε κάνω κριτική καί πάνω άπ' όλα αύτοκριτική. Αποφασίζοντας νά ύπηρετήσω τόν Έλληνικό κινηματογράφο βρέθηκα κι έγώ άντιμέτωπος μέ πολλά προβλήματα: οίκονομικά, πολιτικά, γλώσσας... αύτά τά προβλήματα έχουν περάσει καί στήν ταινία: οί ήρωες βρίσκονται άντιμέτωποι μέ τό οίκονομικό σύστημα, μέ τό πολιτικό σύστημα, μέ τήν έλληνική ήθική, μέ τίς κοινωνικές δομές, μέ τόν συνδικαλισμό... μέ ό,τι βρίσκεται άντιμέτωπος κάθε μέρα ό μέσος έλληνας. Θέλω νά δείξω ότι οί κινηματογραφιστές δέν είναι τίποτα προνομιούχα όντα, πού κάθονται καί σκέπτονται τήν τέχνη άπό τό πρωί ώς τό βράδυ. Κι αύτοί κάνουν αίτήσεις καί χαρτόσημα κολλάνε καί σέ ύπηρεσίες πάνε... Τελικά, είτε σενάριο θέλεις νά προωθήσεις είτε τηλέφωνο νά βάλεις τά ίδια προβλήματα άντιμετωπίζεις καί τίς ίδιες άλλοπρόσαλες καταστάσεις. Στήν ταινία, οί ήρωες έπειδή δέν βρίσκουν λύσεις γι' αύτά τά προβλήματα τά κάνουν ταινίες προσθέτοντας έτσι καί τό μεγαλύτερο πρόβλημα: τό προσωπικό, όπότε τό δράμα γίνεται κωμωδία.

Πιστεύεις ότι έχει δυνατότητες ό έλληνικός κινηματογράφος; Διαθέτει καλλιτεχνικό δυναμικό; Ποιά είναι ή θέση του στόν κινηματογραφικό χώρο;

Άν έννοείς τούς σκηνοθέτες, έχει τρομερό δυναμικό. Ύπάρχει ένας ένθουσιασμός πού δέν τόν συναντάς πουθενά. Δέν ξέρω καμιά χώρα όπου τόσοι άνθρωποι νά διακινδυνεύουν τά πάντα, ό,τι έχουν καί δέν έχουν, γιά νά κάνουν μιά ταινία. Άπ' τήν άλλη μεριά, άν θά καταφέρει ό έλληνικός κινηματογράφος νά ύπάρξει, έστω στήν Εύρώπη, θά έξαρτηθεί άπό τό ρόλο πού θά παίξει τό κράτος.

Ώστε παρόλο τό δυναμικό του ό έλληνικός κινηματογράφος έχει τήν άνάγκη τού κράτους γιά νά άναπτυχθεί περισσότερο;

Ναί. Ύπάρχει καταρχήν ό κίνδυνος τής Εύρωπαϊκής Κοινότητας, πού με τά βιομηχανικά μέτρα πού παίρνει προσπαθεί νά ίσοπεδώσει τίς έθνικές κινηματογραφίες. Άν ίσχύσει έδώ τό δίκαιο τής ΕΟΚ, θά μπορεί όποιοσδήποτε γάλλος ή γερμανός νά κάνει αίτηση στό Κέντρο Κινηματογράφου καί νά ξεκινά μιά παραγωγή, πού όπωσδήποτε θά έχει πολύ περισσότερες προδιαγραφές άπό μιάν έλληνική καί λόγω χρημάτων καί λόγω γλώσσας άλλά κι' έπειδή ή γαλλική ή ή γερμανική ταινία είναι πολύ περισσότερο καθιερωμένες στή διεθνή γλώσσα του. Πρέπει νά καταφέρει ό έλληνικός κινηματογράφος νά πεί: αύτή είναι μιά έλληνική ταινία καί τώρα θά κάτσετε νά δείτε μιά ταινία μέ ύπότιτλους. Άλλά αύτό δέ γίνεται μέ λόγια. Πρέπει τό κράτος νά προσφέρει οίκονομική καί νομοθετική βοήθεια κι όχι άπλώς νά ύποστηρίζει, τιμής ένεκεν, κάποιους άνθρώπους. Γιατί, σέ τελευταία άνάλυση, ό κινηματογράφος δέν είναι παρά μιά μεγάλη άγορά μέ τούς κανόνες της. Δέν άρκεί νά στείλει τρείς ταινίες σ' ένα φεστιβάλ. Πρέπει νά τίς παρακολουθήσεις άπ' τήν άρχή, νά τίς προωθήσεις, νά βγάλεις έντυπα, άκόμη καί δεξιώσεις νά κάνεις κι άνθρώπους νά πληρώσεις γιά δημόσιες σχέσεις, έπαφές... χρειάζεται δουλειά γιά νά προωθηθεί μιά έθνική κινηματογραφία. Δέν άρκεί νά πάρει μιά έλληνική ταινία κάποιο βραβείο. Έξω, μερικές φορές μέ ρωτάνε: έκτός άπ' τόν Άγγελόπουλο ποιός άλλος κάνει ταινίες; Από κεί καί πέρα θυμούνται τό συρτάκι τού *Ζορμπά* καί τίς *Μικρές Άφροδίτες.* Αύτός είναι ό Έλληνικός κινηματογράφος, 3-4 ταινίες, σάν σύνολο δέν

Άπ' τήν ταινία τού Νίκου Περά
Ίδού ή Μήλος, ίδού καί τό πήδ

Σκηνή άπό τό *Ταμπούρλο*

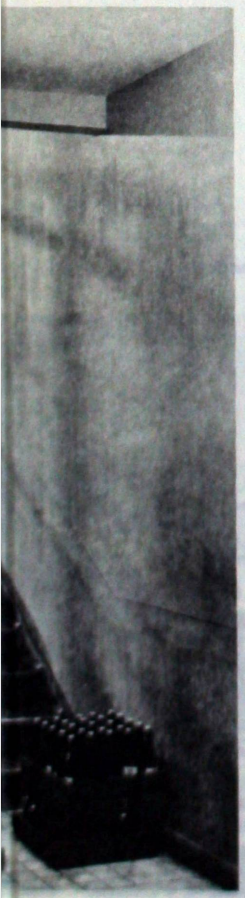
ὑπάρχει, καί ἴσως τελικά, ἡ προτεραιότητα πού δίνει τό Κέντρο στήν παραγωγή νά εἶναι καί λάθος.

Δηλαδή ὑποστηρίζεις ὅτι ἡ οἰκονομική ἐνίσχυση τοῦ Κέντρου δέν ἔχει προσφέρει τίποτα.

Νομίζω σέ τελευταία ἀνάλυση, ὄχι. Γιατί τό Κέντρο δέν ἀκολούθησε ποτέ συγκεκριμένη πολιτική καί οἱ ταινίες πού συμπαρήγαγε ἦταν λίγο πολύ τυχαίες.

Κατά τή γνώμη μου θά ἦταν πιό ἐπικίνδυνο ἀν εἶχε μιά συγκεκριμένη πολιτική.

Ἐννοῶ ὅτι δέν ὑπάρχει κάποιο μακροπρόθεσμο σχέδιο γιά νά προωθηθεῖ ὁ Ἑλληνικός Κινηματογράφος. Γιά παράδειγμα: ὅταν κάποια στιγμή δέν τούς ἄρεσε στό Κέντρο κανένα σενάριο κάνανε οἱ ἴδιοι μιά ταινία. Ἀγοράζανε δικαιώματα, βάζανε κάποιον, πού ἤθελε ἤ δέν ἤθελε νά σκηνοθετήσει κι ὅλα αὐτά μόνο καί μόνο γιά νά πούν: κάνουμε ταινίες, ἄρα ὑπάρχουμε. Αὐτό, ὅμως, δέν εἶναι κινηματογραφική πολιτική τή στιγμή πού μόνο τό ἑλληνικό πορνό περνάει στή διεθνή ἀγορά.



Ἔχεις κάποια γνώμη σχετικά μέ τόν τρόπο χρηματοδότησης τῶν ταινιῶν πού θά ἔπρεπε νά ἀκολουθήσει τό Κέντρο;

Πάρα πολλοί ἄνθρωποι ἔχουν κάνει πολλές καί σωστές προτάσεις. Κι ἐγώ ὁ ἴδιος ἔχω κυκλοφορήσει κατά καιρούς διάφορα χαρτιά (...) Πιστεύω ὅτι ἕνα πιό βασικό σημεῖο εἶναι οἱ ἐπιτροπές. Πρέπει στίς ἐπιτροπές νά ἀντιπροσωπεύεται ὁλόκληρη ἡ κινηματογραφική οἰκονομία: ἡ παραγωγή, ἡ ἐκμετάλλευση, ἡ αἴθουσα... Εἶναι ἀδιανόητο νά μή ρωτᾶς αὐτούς τούς ἀνθρώπους ἀν θέλουν τήν ταινία πού παράγεις, ἀν μποροῦν νά τήν παίξουν.

Εἶναι ὅμως κινηματογραφιστές οἱ συγκεκριμένοι ἕλληνες αἰθουσάρχες; Ἔχουν ἔστω καί στοιχειώδη ἐπαγγελματική συνέπεια ὥστε νά ἔχει σημασία καί ἡ γνώμη τους;

Εἶναι στό ἴδιο ἐπίπεδο μέ τούς συγκεκριμένους παραγωγούς πού τούς δίνουν τίς ταινίες καί μέ τούς σκηνοθέτες πού φτιάχνουν ταινίες γιά τούς παραγωγούς. Κι ὅσο δέν ὑπάρχει διάλογος μεταξύ τους δέν πρόκειται νά γίνει τίποτα καλύτερο. Σέ μιά ἐπιτροπή πού θά ὑπάρχει ἕνας παραγωγός, πού θά γνωρίζει ὅλα τά οἰκονομικά προβλήματα μιάς ταινίας, ἕνας κριτικός μέ τρομερές ἀπαιτήσεις, ἕνας αἰθουσάρχης ἡ διανομέας πού ξέρει τά προβλήματα τῶν αἰθουσῶν, ἔστω μόνο τά πιό χειροπιαστά κι ἕνας σκηνοθέτης, θά ὑπάρχει μιά βάση γιά συζήτηση. Δέν μπορεῖ ἕνας σεναριογράφος κι ἕνας κριτικός νά κάθονται μόνοι τους καί νά συζητάνε γιά τό μέλλον τοῦ ἑλληνικοῦ κινηματογράφου χωρίς νά ὑπάρχει μαζί τους ἕνας ἔμπορος πού θά πάρει μετά τήν ταινία νά τήν πουλήσει. Παντοῦ, στίς ἐπιτροπές αὐτές γίνεται παζάρεμα. Λένε: ἐντάξει νά κάνουμε αὐτή τήν ταινία ἐπειδή μάς ἀντιπροσωπεύει σάν χώρα, γιατί μεταφέρει κάποια νοήματα ἀλλά νά κάνουμε καί τήν ἄλλη, γιά νά μή χάσουμε ἐντελώς τήν ἐπαφή μέ τό κοινό. Καί στήν Ἑλλάδα τελικά ὑπάρχουν οἱ δυνατότητες. Βλέπεις ὅτι οἱ 10 πρώτες ταινίες σέ εἰσητήρια εἶναι ἑλληνικές καί μετά ἐρχονται οἱ μεγάλες ξένες ἐπιτυχίες. Αὐτό εἶναι μοναδικό φαινόμενο, μόνο στίς Ἰνδίες καί σ' ἄλλες ὑποανάπτυκτες χώρες συμβαίνει καί θά πρέπει ὁπωσδήποτε νά τό ἐκμεταλευτούμε γιά νά καθιερώσουμε ἀκόμη περισσότερο τόν ἑλληνικό κινηματογράφο. Κι ἐδώ βλέπεις ἀκριβῶς τό ρόλο πού παίζει ἡ γλώσσα...

Τελικά ἡ γλῶσσα μάς προστατεύει ἤ μάς ἀπομονώνει;

Μάς προστατεύει σχετικά στήν ἑλληνική ἀγορά, ἐφόσον δέν ἰσχύουν οἱ κανονισμοί τῆς ΕΟΚ. Μάς ἀπομονώνει ἀπό τήν εὐρωπαϊκή ἀγορά... μπρός γκρεμός καί πίσω ρέμα.

Εἶσαι κι ἐσύ μέλος τοῦ σωματείου Σκηνοθετῶν-Παραγωγῶν. Γιατί ἱδρύσατε αὐτό τό σωματείο; Ποιό ρόλο νομίζεις ὅτι μπορεῖ νά παίξει ἄλλο ἕνα σωματείο;

Ἡ Ἑταιρεία Σκηνοθετῶν, σάν σωματείο ἐργαζομένων δέ μπορεῖ νά ἀντιμετωπίσει τά προβλήματα τοῦ Παραγωγοῦ-Σκηνοθέτη, πού ἡ μοίρα του τό θέλει νά παράγει μόνος του τίς ταινίες του. Δέν μπορεῖ νά περάσει τά αἰτήματα τοῦ ἐλεύθερου ἐπαγγελματία, τοῦ βιοτέχνη, πού μπορεῖ κιόλας νά συγκρούονται μέ αὐτά τοῦ ἐργαζόμενου σκηνοθέτη, οὔτε μπορεῖ νά πείσει κανένα, ἀν διαμαρτυρηθεῖ π.χ. ἐπειδή ἡ Kodak ἀνέβασε τίς τιμές. Σάν καλλιτέχνης καί μόνο δέν πείθεις ὅταν κάνεις κριτική γιά οἰκονομικά μέτρα. Τό σωματεῖο μας, ἔγινε κάποια στιγμή πού τό κράτος ζητοῦσε τή γνώμη καί τήν ὅσο τό δυνατόν πιό πλατειά ἀντιπροσώπευση ὅλων τῶν κινηματογραφικῶν παραγόντων. Νομίζω ὅτι θά ἦταν κρίμα νά μήν ἀκουστεί κι αὐτή ἡ εἰδική γνώμη. Ταιριάζει στό πνεῦμα τῆς κυβέρνησης καί πιστεύω, τελικά, ὅτι τό ἕνα σωματεῖο μπορεῖ νά συμπληρώσει τό ἄλλο καί νά δώσουν καί τά δυό μαζί μεγαλύτερο κύρος σέ ἐπιτροπές πού πιθανόν θά δημιουργηθοῦν. Προσωπικά, ἔχω καί μιάν ἀνάλογη ἐμπειρία ἀπό τή Γερμανία, ὅπου οἱ ἡ Arbeitsgemeinschaft neuer deutscher spielfilm-produzenten (κατά λέξη αὐτός ὁ σιδηρόδρομος σημαίνει: συνεργασία νέων γερμανικῶν παραγωγῶν ταινιῶν μέ ὑπόθεση) τό σωματεῖο πού ἵδρυσε καί διηύθυνε γιά χρόνια ὁ Ἀλεξάντερ Κλούγκε, εἶναι σήμερα τό περισσότερο καθιερωμένο καί πιό δυνατό κινηματογραφικό σωματεῖο. Ὁ γερμανικός νόμος – πλαίσιο γιά τόν κινηματογράφο εἶναι ὁπωσδήποτε δικό του ἔργο καί ἰδιαίτερα τοῦ Κλούγκε.

Σ' αὐτούς τούς μῆνες πού ἔχει ἱδρυθεῖ τό σωματεῖο, ἐνώ δέν ἔχει προβάλει ἀκόμα κανένα αἴτημα ἔχει, ὡστόσο, ἐξαπολύσει τρομακτική ἐπίθεση ἐναντίον τῶν πάντων. Σέ τί ἐξυπηρετεῖ ἡ ἐπιθετικότητα καί μάλιστα σ' ἕνα χῶρο πού διαθέτει ἤδη περισσότερους καυγάδες ἀπ' ὅτι ἀντέχει;

Οἱ σκηνοθέτες-παραγωγοί δὲν παύουν νὰ εἶναι ἄτομα κι ἕνα σωματεῖο δὲν μπορεῖ νὰ ἀπαγορεύσει στὰ μέλη του νὰ ἐκδηλώνει τὴν προσωπική τους ἐπιθετικότητα.

Τὴν προσωπική τους πιθανόν. Ἀλλὰ ἑνὸς ὁλόκληρου σωματείου;

Δυστυχώς, ὑπάρχουν μέσα στὸ σωματεῖο δυσαρεστημένα μέλη τῆς Ἑταιρείας Σκηνοθετῶν, ὁμως τὸ σωματεῖο δέχτηκε ἀνθρώπους μὲ ὁρισμένες προδιαγραφές καὶ ἐξέλεξε Δ.Σ. μὲ δημοκρατική διαδικασία. Δὲν μπορεῖ νὰ ἀποκλείσει τοὺς δυσαρεστημένους.

Μήπως, ὁμως, τελικὰ ἀποτελεῖται μόνο ἀπὸ δυσαρεστημένους;

Κι αὐτὸ ἀν εἶναι ἀλήθεια, κάτι σημαίνει. Γιατὶ νὰ ὑπάρχουν τόσοι δυσαρεστημένοι;

Σημαίνει ἴσως τὴν ἀναγκαιότητα νὰ δημιουργηθεῖ κάτι καινούριο κι αὐτὴ εἶναι μιὰ καταρχὴν μόνο βάση...

Τὸ παράδοξο εἶναι ὁτι αὐτὴ ἡ ἐπιθετικότητα πού λές ἦταν μεγαλύτερη ἀπὸ τὴν πλευρὰ τῶν ἀδελφῶν σωματείων. Ἐπίσης, τὸ καταστατικό μας δόθηκε στὸν τύπο ἀλλ' ἀπὸ λίγους δημοσιεύτηκε. Ἦταν κι αὐτὸ μιὰ ἀντίδραση. Ἀπὸ τὴν πρώτη στιγμὴ ἡ στάση ὁλων ἦταν ἐπιφυλακτικὴ καὶ ἐχθρικὴ ὁπωσδήποτε, τὸ σωματεῖο ἔχει σκοπὸ νὰ προστατεύει καὶ τὰ μέλη του. Καὶ ἐγὼ δὲ συμφωνῶ μὲ μερικὲς ἀτομικὲς ἐνέργειες μελῶν τοῦ σωματείου, ἡ τοῦ διοικητικοῦ συμβουλίου, ἀλλά, πρὸς τὸ παρόν τὸ δέχομαι καὶ πιστεύω ἀπόλυτα στὴν ἀναγκαιότητά του, γιατὶ τὰ προβλήματα κάθε μέρα πληθαίνουν κι ἀν δὲν ὑπάρξει ἕνας συντονιστικὸς παράγοντας μεταξὺ κουλτούρας καὶ οἰκονομίας τὸ εἶδος τοῦ σκηνοθέτη, πού παράγει τὶς ταινίες του, θὰ ἐξαφανιστεῖ καὶ μαζὶ του ἕνα μέρος τοῦ ἑλληνικοῦ κινηματογράφου.

Βιο-Φιλμογραφία

Ὁ Νίκος Περάκης γεννήθηκε στὶς 11.9.1944. Βοηθὸς σκηνογράφου δίπλα στὸν Βασίλη Φωτόπουλο, στὴν Ἀθήνα.

1962 Βοηθὸς τοῦ Βασίλη Φωτόπουλου στὴν ταινία America-America τοῦ Elia Kazan.

1963 Σπουδὲς στὴ Σχολὴ Καλῶν Τεχνῶν στὸ Μόναχο καὶ σκηνογραφία στὰ θέατρα: Studiobühne München, Atelier-Theater, Theater 44, Theater au der Leopoldstraße.

1964 Καλλιτεχνικὴ Διεύθυνση στὴν ταινία *Stranded* τῆς Julie Compton, πού γυρίστηκε στὴν Ἑλλάδα καὶ στὴ Γαλλία. Βοηθὸς σκηνογράφου στὴν Βαυβαρικὴ Ραδιοφωνία (Τηλεόραση) καὶ στὰ στούντιο τῆς Μπαβάρια. Δουλειὰ σὲ διάφορες θεατρικὲς παραγωγές.

1966 Σκηνογράφος στὴ Βαβαρικὴ Ραδιοφωνία σὲ κινηματογραφικὲς καὶ τηλεοπτικὲς παραγωγές.

1971 Καλλιτεχνικὴ Διεύθυνση καὶ συνσκηνοθεσία στὴν ταινία Das Goldene Ding *Χρυσόμαλο Δέρας*) τοῦ Edgar Reitz.

1972 Καλλιτεχνικὴ Διεύθυνση στὴν ταινία *Strohfeuer* τοῦ Volker Schlöndorff. Καλλιτεχνικὴ Διεύθυνση στὴν ταινία *Tribunal 82* (ZDF). Παραγωγὴ-σενάριο-σκηνοθεσία τῆς ταινίας *Die Wohngenossin.*

1973 Καλλιτεχνικὴ διεύθυνση στὴν ταινία *Die Verrohungdes Franz Blum* τοῦ Reinhardt Hauf.

1974 Καλλιτεχνικὴ Διεύθυνση στὴν ταινία *Lina Braake* τοῦ Bernhardt Sinkel.

1975 Καλλιτεχνικὴ Διεύθυνση στὴν ταινία *Berlinger* τῶν Sinkel καὶ Brustellin.

1976 Σκηνοθεσία τῆς ταινίας *Μπόμπα καὶ Παγκανίνι.*

1977 Καλλιτεχνικὴ Διεύθυνση στὴν ταινία *Taugenichts* τοῦ Bernhardt Sinkel.

1978 Καλλιτεχνικὴ Διεύθυνση στὴν ταινία *Die Blechtrommel* (*Τὸ Ταμπούρλο*) τοῦ Volker Schlöndgrff

1979 Σκηνοθεσία τῆς ταινίας *Milo-Milo* (*Ἰδού ἡ Μήλος, ἰδοὺ καὶ τὸ πήδημα).*

1980 Καλλιτεχνικὴ Διεύθυνση στὴν ταινία *Engel aus Eisen* (*Σιδερένιος Ἄγγελος*) τοῦ Thomas Brasch. Συμμετοχὴ στὶς Κάνες.

1980-81 Καλλιτεχνικὴ Διεύθυνση στὴν ταινία *Felix Krull* (Thomas Mann) τοῦ Bernhardt Sinkel.

1981 Καλλιτεχνικὴ Διεύθυνση στὴν ταινία *Οἱ Ἀπέναντι* τοῦ Γιώργου Πανουσόπουλου. Καλλιτεχνικὴ Διεύθυνση στὴν ταινία *Der Mann auf du Maner* (*Ὁ ἄνθρωπος πάνω στὸν τοῖχο*) τοῦ Reinhardt Hauff.

Ἀπὸ τὸ γύρισμα τῆς καινούργιας ταινίας τοῦ Νίκου Περάκη *Arpa Cola*

Θεωρια

Πώς διαρθρώνεται ὁ χωρο-χρόνος

τοῦ

ΝΟΕΛ ΜΠΕΡΣ

Τὸ λεξιλόγιο τοῦ σκηνοθέτη (ἡ ἐκείνου ποὺ ἀναλύει τίς ταινίες) καθρεφτίζει ἐνδεικτικά τὸν τρόπο τῆς σκέψης του γιά τὸν κινηματογράφο.

Στά γαλλικά χρησιμοποιείται ὁ ὅρος «τεχνικό ντεκουπάζ» (découpage technique) ἢ ἁπλά «ντεκουπάζ» μὲ διάφορες σημασίες. Στήν καθημερινή πρακτική τῆς κινηματογραφικῆς παραγωγῆς τό ντεκουπάζ εἶναι ἐργαλεῖο δουλειάς. Εἶναι τό σενάριο στό τελευταῖο του στάδιο κι ἐκεῖ ὑπάρχουν συγκεντρωμένες οἱ ὑποδείξεις ποὺ ὁ σκηνοθέτης θεώρησε ἀπαραίτητο νά ρίξει στό χαρτί γιά νά μποροῦν νά τόν παρακολουθοῦν οἱ συνεργάτες του καί νά ἐναρμονίζουν τή δουλειά τους μὲ τή δική του. Προεκτείνοντας, στό πρακτικό ἐπίπεδο πάντα, ντεκουπάζ εἶναι ὁ *τεμαχισμός*, μὲ σχετική ἀκρίβεια, τῆς δράσης (τοῦ ἀφηγήματος) σὲ πλάνα καί σὲ σεκάνς *πρίν τό γύρισμα*. Ὡστόσο ἡ λέξη αὐτή ποὺ ἀποδίδει μιά τέτοια διαδικασία ὑπάρχει μόνο στά γαλλικά. Ὁ ἀμερικάνος ἢ ὁ ἰταλός κινηματογραφιστής, ὅταν εἶναι ἀναγκασμένος νά χρησιμοποιήσει κάποια λέξη (shooting script, copione) γιά νά ὑποδηλώσει τό τελικό σενάριο, ἐννοεῖ τό «γράψιμο» ἢ τό «στήσιμό» του· δηλαδή ἕνα στάδιο σάν ὁποιοδήποτε ἄλλο στήν προετοιμασία τῆς ταινίας. Κατά μείζονα λόγο λοιπόν, ἡ τρίτη σημασία τοῦ ὅρου ντεκουπάζ, ποὺ πηγάζει ἀπό τή δεύτερη, *ἀντιστοιχεῖ σὲ μιά ἔννοια ποὺ δέν ὑπάρχει παρά μόνο στά γαλλικά*. Ἐδώ δέν γίνεται πλέον λόγος γιά κάποιο προκαταρτικό στάδιο γραφῆς τοῦ σεναρίου, οὔτε γιά τίς διάφορες τεχνικές προετοιμασίες: πρόκειται πολύ ἁπλά γιά μιά κατασκευή τοῦ ἔργου, συνυφασμένη μὲ τήν οὐσία του. Ἀπό τήν ἄποψη τῆς μορφῆς ἡ ταινία εἶναι μιά διαδοχή ἀπό *κομμάτια χρόνου* καί *κομμάτια χώρου*. Ντεκουπάζ λοιπόν εἶναι ἡ συνισταμένη, ἡ σύγκλιση τοῦ τεμαχισμοῦ τοῦ χώρου (ἢ μάλλον μιά διαδοχή τεμαχισμῶν τοῦ χώρου), ποὺ γίνεται τήν ὥρα τοῦ γυρίσματος καί τοῦ τεμαχισμοῦ τοῦ χρόνου, ποὺ προβλέπεται ὡς ἕνα βαθμό στό γύρισμα καί ὁλοκληρώνεται στό μοντάζ. Σύμφωνα μ' αὐτή τή διαλεκτική ἔννοια μπορούμε νά καθορίσουμε (καί ἄρα νά ἀναλύσουμε) τήν ἴδια τήν ὑφή ἑνός ἔργου, τό οὐσιαστικό του γίγνεσθαι. Ἔννοια σύνθετη ὁ ὅρος ντεκουπάζ εἶναι κατεξοχήν γαλλικός. Ὁ ἀμερικάνος π.χ. σκηνοθέτης (καί πολύ περισσότερο ὁ ἀμερικάνος κριτικός, ἀν σκαμπάζει ἀπό «τεχνική») ἀντιμετωπίζει τήν ταινία μέσα ἀπό δύο διαδοχικές ἀπόψεις: τό στήσιμο τοῦ πλάνου (set-up) καί τό μοντάζ (cutting). Ἄν λοιπόν, δέν τοῦ περνά ποτέ ἀπό τό μυαλό πώς αὐτές οἱ δύο λειτουργίες ἀνήκουν σὲ μιά καί τήν αὐτή ἔννοια, τοῦτο μπορεί νά σημαίνει ὅτι τοῦ λείπει ἡ κατάλληλη λέξη. Κι ἀν δεχτοῦμε ὅτι οἱ πιό σημαντικές μορφικές κατακτήσεις ἔγιναν τά τελευταία δεκαπέντε χρόνια στή Γαλλία, εἶναι κι αὐτό ἴσως θέμα λεξιλογίου.

Ὅταν ἀναλογιστοῦμε τόν τρόπο μὲ τόν ὁποῖο τά δύο τμηματικά ντεκουπάζ (στό χώρο καί τό χρόνο) ἑνώνονται γιά νά σχηματίσουνε τό ἕνα καί μοναδικό Ντεκουπάζ θά ὁδηγηθοῦμε καταρχήν στήν διαφορετικού τύπου καταγραφή σχέσεων ποὺ μποροῦν νά δημιουργηθοῦν: ἀπό τή μιά ἀνάμεσα σὲ δύο διαδοχικά στησίματα πλάνων (ντεκουπάζ

χώρου) καί ἀπό τήν ἄλλη ἀνάμεσα σέ δύο διαδοχικές διάρκειες (ντεκουπάζ χρόνου). Μιά τέτοια ταξινόμηση ἴσως φανεί ἁπλοϊκή, ὁμως ἀπ' ὁσο ξέρουμε δέν ἐχει γίνει καί ποτέ καί κατά τή γνώμη μας ἀνοίγει σημαντικές προοπτικές.

Ἄν ἀφήσουμε κατά μέρος τίς διάφορες «στίξεις» (ἀνσενέ, βολέ...) πού δέν εἶναι παρά παραλλαγές τοῦ ἁπλοῦ κάτ (cut, coupe) – γιά κάποιο λόγο πού θά δοῦμε παρακάτω, προτιμάμε τή λέξη κάτ ἀπό τή λέξη ρακόρ (δέσιμο), προκειμένου νά περιγράψουμε τήν ἀλλαγή πλάνου – μπορούμε νά ξεχωρίσουμε πέντε δυνατούς τύπους σχέσεων ἀνάμεσα στό *χρόνο* ἑνός πλάνου «Α» καί σ' ἐκείνον ἑνός πλάνου «Β», πού ἐπεται τοῦ «Α» στό μοντάζ.

Οἱ χρόνοι αὐτοί μποροῦν νά ἔχουν μιά αὐστηρή συνέχεια. Ὑπό μιά ἔννοια τό πιό ἀπτό παράδειγμα χρονικῆς συνέχειας εἶναι τό πέρασμα ἀπό τό πλάνο ἑνός προσώπου πού μιλά, στό πλάνο ἑνός προσώπου πού ἀκούει, ἐνώ ὁ ἦχος ἐξακολουθεί ν' ἀκούγεται «ὀφ». Πρόκειται γιά ὁ,τι ἀκριβῶς γίνεται σ' ἕνα «σάν-κόντρ σάν». Ὑπάρχει ἀκόμα αὐτό πού λέμε «ἄμεσο ρακόρ» (raccord direct) – πού καθώς θά ἐξηγήσουμε πιό κάτω, ἀναφέρεται στή διάσταση τοῦ χώρου. Ὅταν στό πλάνο Α βλέπουμε κάποιον νά φτάνει σέ μιά πόρτα, νά γυρίζει τό πόμολο καί νά τήν ἀνοίγει, στό πλάνο Β (γυρισμένο π.χ. ἀπ' τήν ἄλλη μεριά τῆς πόρτας) μπορούμε νά ξαναπιάσουμε τή δράση ἀπό τό σημεῖο ἀκριβῶς πού τήν ἐχει ἀφήσει τό προηγούμενο πλάνο καί νά δείξουμε τήν «ἀληθινή» συνέχεια τοῦ ἀνοίγματος τῆς πόρτας, τό πέρασμα τοῦ ἀνθρώπου στό κατώφλι κ.λ.π. Μπορούμε ἀκόμα νά φανταστοῦμε ὅτι ἡ δράση ἐχει φιλμαριστεί ταυτόχρονα ἀπό δύο μηχανές πού μάς δίνουν δύο «πλάνα», ὅπου ἡ κίνηση δείχνεται σέ ἀπόλυτη συνέχεια ἀπό δύο διαφορετικές γωνίες. Στό μοντάζ ἀρκεί νά κοπεί τό τέλος τοῦ πλάνου Α καί ἡ ἀρχή τοῦ πλάνου Β, ὥστε κι ἀπό τίς δυό πλευρές τῆς ἀλλαγῆς πλάνου νάχουμε μιά συνέχεια ἀπόλυτη τῆς κινηματογραφημένης δράσης.

Κατόπιν, μπορεί νά ὑπάρχει ἕνα *χάσμα* στίς χρονικές συνέχειες πού ἀποτελοῦν τά δύο πλάνα μας. Πρόκειται γι' αὐτό πού ἀποκαλοῦμε *ἔλλειψη*. Στό παράδειγμα ὅπου κινηματογραφοῦμε τό ἄνοιγμα τῆς πόρτας μέ δύο μηχανές (ἤ μάλλον μέ μία μηχανή δύο φορές) μπορούμε, ἑνώνοντας τά δύο πλάνα νά *παραλείψουμε* ἕνα μέρος τῆς δράσης. Π.χ. στό πλάνο Α τό πρόσωπο πιάνει τό πόμολο καί τό γυρίζει, στό πλάνο Β κλείνει τήν πόρτα πίσω του. Πρόκειται γιά μιά μέθοδο πού χρησιμοποιεῖται στόν ἀκαδημαϊκό κυρίως κινηματογράφο, γιά νά συντομεύει τή δράση καί ν' ἀφαιρεί τό περιττό: στό πλάνο Α κάποιος πατά στό πρώτο σκαλοπάτι μιάς σκάλας, στό πλάνο Β φτάνει στό πλατύσκαλο τοῦ 1ου... ἡ τοῦ 5ου ὀρόφου. Στό παράδειγμα τῆς πόρτας, ἰδιαίτερα, πρέπει νά ἐπιμείνουμε στό γεγονός ὅτι ἡ ἔλλειψη ὑπόκειται σέ πολλές δυνατές παραλλαγές. Ἐνώ ἡ «πραγματική δράση» μπορεί νά διαρκεί πέντε ἤ ἕξι δευτερόλεπτα, ἡ ἔλλειψη μπορεί νά τῆς δώσει ὁποιαδήποτε διάρκεια (ἀπό 1/24 τοῦ δευτερόλεπτου μέχρι μερικά δευτερόλεπτα). Μπορεί ἀκόμα νά τοποθετηθεί σέ ὁποιοδήποτε στάδιο τῆς δράσης. Ἔτσι στήν περίπτωση τῆς χρονικῆς συνέχειας, ἡ ἀλλαγή τοῦ πλάνου μπορεί θεωρητικά νά γίνει σ' ὁποιοδήποτε σημεῖο. Ἕνας μοντέρ θά μάς ἔλεγε ὅτι στό ἄμεσο ρακόρ ἡ στήν ἔλλειψη δέν ὑπάρχει παρά ἕνα μοναδικό σημεῖο ἀλλαγῆς πλάνου, πού εἶναι τό «σωστό». Τό σημεῖο ὅπου ἡ ἀλλαγή τοῦ πλάνου δέν θά γίνει «αἰσθητή»[2]. Πιθανόν. Ἄν ὁμως μάς ἐνδιαφέρει μία γραφή λιγότερο «φινιρισμένη», μιά κατασκευή περισσότερο φανερή, τότε ἐχουμε μπροστά μας μιά ὁλόκληρη κλίμακα ἀπό δυνατότητες.

Ἐξετάσαμε λοιπόν τόν πρώτο τύπο ἔλλειψης πού εἶναι ἀρκετά σύντομη ὡστε ὄχι μόνο γίνεται ἀντιληπτή ἀλλά μπορούμε νά ὑπολογίσουμε καί τή διάρκειά της. Ἡ παρουσία καί ἡ ἔκταση μιάς ἔλλειψης ἐπισημαίνεται ἀναγκαστικά ἀπό μιά λίγο-πολύ αἰσθητή διακοπή (πήδημα) τῆς ὀπτικῆς ἡ τῆς ἠχητικῆς συνέχειας. Καί αὐτό χωρίς ν' ἀποκλείεται, ἀντίθετα, ὁ συνδυασμός μιάς συνέχειας (λεκτικῆς ἡ ἄλλης) στό χρόνο-ἠχο μέ μιά ἀσυνέχεια στό χρόνο-εἰκόνα, ὁπως στίς ταινίες *Μέ κομμένη τήν ἀνάσα (A bout de souffle)* καί ἡ *Ζαζί στό μετρό (Zazie dans le métro)*. Στά παραδείγματά μας μέ τή σκάλα καί τήν πόρτα, ἡ ἔλλειψη ἡ ἡ ἀσυνέχεια τοῦ χρόνου καθορίζεται σέ σχέση μέ μιά φανταστική συνέχεια τοῦ χώρου, σχεδιασμένη μέ ἀδρό τρόπο, ὡστε ὁ θεατής νά τήν συμπληρώνει μέ τό μαυλό του κι ἔτσι νά μπορεί νά «ὑπολογίζει» τήν ἔλλειψη... (Παρόμοια, ἡ χρονική *συνέχεια* ὑπολογίζεται σέ σχέση μέ μιά ἄλλη ὀπτική ἡ ἠχητική συνέχεια *πού δέν διακόπτεται*: γι' αὐτό ὅταν μιά ἀλλαγή πλάνου μάς μεταφέρει ἀπό κάποιο ντεκόρ σ' ἕνα ἄλλο, ἀπομακρυσμένο [καί ὅταν ἀπουσιάζουν τηλεπικοινωνιακά μέσα ὁπως τό τηλέφωνο] ἡ χρονική σχέση ἀνάμεσα στά δύο πλάνα μένει ἀκαθόριστη. Καί ἡ συνέχεια δέν μπορεί νά προσδιορισθεί παρά μόνο μέ χοντροειδή τεχνάσματα, ὁπως ἀς πούμε ἕνα ἐκκρεμές σέ γκρό πλάνο· ἡ μέσα ἀπό τή συμβατικότητα τοῦ ἐναλλακτικοῦ μοντάζ, ἕνα ἐντονο δηλαδή πηγαινέλα ἀπό τό ἕνα ντεκόρ στό ἄλλο[3]).

Ὁ τρίτος τύπος τοῦ «ρακόρ στό χρόνο» εἶναι λοιπόν ὁ δεύτερος τύπος ἔλλειψης, ἡ *ἀόριστη ἔλλειψη*. Μπορεί ν' ἀντιστοιχεί σέ μιά ὡρα ἡ ἕνα χρόνο. Γιά νά μπορέσει νά τήν ὑπολογίσει ὁ θεατής θά πρέπει νά βοηθηθεί «ἀπ' ἔξω»: μέ μιά ἀτάκα τοῦ διαλόγου, ἕνα μεσότιτλο, ἕνα ρολόι, ἕνα ἡμερολόγιο ἡ μιά ἀλλαγή στή μόδα... Πρόκειται γιά ἔλλειψη σέ «σεναριακό ἐπίπεδο» καί συνδέεται ἄμεσα μέ τό περιεχόμενο τῆς εἰκόνας καί τῆς δράσης παραμένοντας ὁμως μέσα ἀπ' αὐτές, αὐθεντική χρονική λειτουργία.[4] Γιατί κι ἄν ἀκόμη ὁ χρόνος τοῦ σεναρίου δέν εἶναι προφανώς ὁ ἴδιος μέ τό χρόνο τῆς ταινίας, μποροῦν οἱ δύο χρόνοι νά συνδεθοῦν μέ μιά αὐστηρή διαλεκτική. Θά παρατηρήσει κανείς ὅτι τά ὅρια ἀνάμεσα στήν ἔλλειψη πού μπορεί νά μετρηθεί καί τήν ἀόριστη ἔλλειψη εἶναι ἀπό μόνα τους ἀρκετά... ἀκαθόριστα. Κι εἶναι ἀλήθεια ὅτι ἐνώ μετράμε μέ μεγάλη ἐσωτερική ἀκρίβεια τό τμῆμα τοῦ χρόνου πού «λείπει» ἀπό τό ἄνοιγμα μιάς πόρτας, χωρίς νά τό βλέπουμε, μετράμε πιό δύσκολα τό χρόνο πού χρειάζεται γιά ν' ἀνέβει κανείς πέντε πατώματα. Παρόλα αὐτά τό τελευταίο παράδειγμα, συγκροτεί μία ἑνότητα

1. Πρέπει νά διακρίνουμε ἀνάμεσα στίς δύο ἔννοιες τῆς λέξης «πλάνο», ἀνάλογα μέ τό ἄν πρόκειται γιά γύρισμα ἡ γιά μοντάζ. στήν πρώτη περίπτωση, ἕνο πλάνο ὁριοθετεῖται ἀπό δύο σταματήματα τῆς κινηματογραφικῆς μηχανής, στή δεύτερη ἀπό δύο κοψίματα ἡ ἀλλαγές πλάνου. Τελικά θάπρεπαν δύο λέξεις ἀλλά καμιά γλώσσα δέν τίς προτείνει, ἀπ' ὁσο γνωρίζουμε.

2. Βλέπε πιό πέρα τίς παρατηρήσεις μας πάνω στό «βαθμό μηδέν τῆς κινηματογραφικῆς γραφῆς».

3. Πῶς δέν πρόκειται ἐδώ παρά γιά μιά σύμβαση, ἀποδεικνύεται φανερό ἀπό ἕνα ἐπεισόδιο τοῦ τηλεοπτικοῦ σήριαλ *Εἰδικοί Πράκτορες*, πού ἀποτελεῖται ἀπό δύο δράσεις μονταρισμένες παράλληλα: ἀπό τή μία παρακολουθοῦμε τίς κακοτυχίες τοῦ Ἴλια Κουριάκιν πού πέφτει στά χέρια μιάς Ἀραβικῆς φυλῆς, κακοτυχίες πού διαρκοῦν πολλές μέρες καί ἀπό τήν ἄλλη τίς ἐπιχειρήσεις τοῦ Ναπολέοντα Σόλο πού δέν κρατοῦν παρό μερικές ὧρες μόνο.

4. Πρόκειται γιά κάτι πού θεωρεῖται προφανές, πρόσφατα, κυρίως ἀπό τότε πού αὐτός ὁ τύπος ἔλλειψης δέν σημαίνεται, συστηματικά, ἀπό ἕνα μεσότιτλο μέ τή μορφή τοῦ φοντύ-ἀνσενέ.

Τό λιβάδι τοῦ Μπεζίν
τοῦ Σ.Μ. Ἀϊζενστάιν

(«ὁ-ἀπαιτούμενος-χρόνος-γιά-τόν-πέμπτο- ὀροφο») πράγμα πού δέ συμβαίνει στήν περίπτωση τοῦ «μερικές μέρες ἀργότερα» (ἀόριστη ἐλλειψη).

Ὑπάρχει τέλος τό *γύρισμα πίσω*. Ἄς ξαναδοῦμε τό παράδειγμα τῆς πόρτας. Μπορούμε νά δείξουμε, στό πλάνο Α, τό σύνολο τῆς δράσης ὡς τή στιγμή πού τό πρόσωπο διαβαίνει τό κατώφλι καί στό πλάνο Β νά ξαναπιάσουμε τό ἄνοιγμα τῆς πόρτας ἐπαναλαμβάνοντας ἐπίτηδες τή δράση. Πραγματοποιούμε ἐτσι ἕνα *μικρό γύρισμα πίσω*, ὁπως συχνά τό χρησιμοποίησαν ὁ Ἀιζενστάιν, μέ τά γνωστά θαυμαστά ἀποτελέσματα (βλ. τή σεκάνς τῆς γέφυρας στόν *Ὀχτώβρη*) καί ὁρισμένοι σκηνοθέτες τῆς πρωτοπορίας (βλ. ἐπίσης τό *Τρυφερή ἐπιδερμίδα*, (*La peau douce*) τοῦ Τρυφώ καί τόν *Ἐξολοθρευτή Ἄγγελο*, (*El Angel Exterminador*) τοῦ Μπουνιουέλ). Ἐδώ πρέπει νά διευκρινίσουμε ὁτι ἡ μέθοδος αὐτή, ὁπως καί ἡ ἐλλειψη ἄλλωστε, χρησιμοποιείται συνήθως σέ πολύ μικρή κλίμακα (μερικά καρέ ἀρκούν) γιά νά δίνει τήν ἐντύπωση τῆς συνέχειας. Προφανώς σ' αὐτό ἀποβλέπει κάθε «ἀκαδημαϊκή» ἐλλειψη. Ὡστόσο μιλάμε γιά μιά *ἀντικειμενική* φαινομενικότητα. Δέν πρόκειται πιά γιά μιά ἀπάτη τοῦ μυαλοῦ ἀλλά τοῦ ματιοῦ. Γιατί, πραγματικά, ὁταν ἐχουμε νά «δέσουμε» δύο πλάνα, πού δείχνουν τόν ἡρωά μας νά περνά ἀπ' τήν πόρτα, θά ὁδηγηθούμε – ἴσως γιά λόγους σχετικούς μέ τήν ἀντίληψη τοῦ θεατή, πού ξεπερνούν τά πλαίσια τοῦ βιβλίου μας – στήν ἐλλειψη (ἡ καί στό «γύρισμα πίσω») μερικών κλασμάτων τοῦ δευτερόλεπτου, ὡστε ἡ κινηματογραφημένη κίνηση νά φαίνεται περισσότερο συνεχόμενη, παρά ἀν ξαναπιάναμε στό πλάνο Β τήν κίνηση *ἀκριβῶς* ἀπό τό σημείο πού τήν εἴχαμε ἀφήσει στό πλάνο Α.

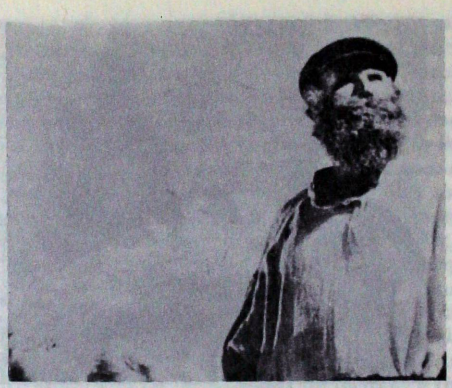
Τό «γύρισμα πίσω», ὡστόσο, ἐμφανίζεται πιό συχνά μέ τή μορφή τοῦ «φλάς-μπάκ». Γιατί ὁπως ἡ ἐλλειψη μπορεί νά καλύψει περισσότερα χρόνια ἐτσι καί τό γύρισμα πίσω μπορεί νά μάς φέρει πίσω μερικά χρόνια ἀντί γιά μερικά δευτερόλεπτα. Αὐτός εἶναι ὁ πέμπτος καί τελευταίος τύπος ρακόρ στό χρόνο· τό *ἀόριστο γύρισμα πίσω*, συγγενές μέ τήν ἀόριστη ἐλλειψη καί ἀντίθετο ἀπό τό *ὑπολογιζόμενο* «μικρό γύρισμα πίσω» (γιατί ἡ ἐκταση τοῦ φλάς-μπάκ εἶναι ἐξίσου ἀδύνατον νά ὑπολογιστεί ἀπό μόνη της, ὁπως ἄλλωστε καί ἡ ἐκταση τοῦ φλάς-φόργουαρντ). Ἄν σήμερα τό φλάς-μπάκ θεωρείται τόσο ἐξωτερικό, τόσο «ντεμοντέ», αὐτό ὀφείλεται στό γεγονός ὁτι ἡ μορφική λειτουργία του καθώς καί ἡ σχέση του μέ τίς ἄλλες χρονικές λειτουργίες δέν κατανοήθηκαν ποτέ. Μέ ἐξαίρεση τήν περίπτωση τοῦ Ἀλαίν Ρεναί καί μερικά μεμονωμένα ἔργα ὁπως τό *Le jour se lève* (*Ἡ μέρα ἀρχίζει*) τοῦ Μαρσέλ Καρνέ καί τό *Une simple histoire* (*Μιά ἁπλή ἱστορία*) τοῦ Μαρσέλ Ἀνούν, τό φλάς-μπάκ ἀποτελεί μόνο μία ἀφηγηματική εὐκολία, δανεισμένη ἀπό τό μυθιστόρημα, ὁπως καί τό ὀφ σχόλιο (πού ἀρχίζει κι αὐτό νά συγκεντρώνει κι ἄλλες λειτουργίες).

Ὁμως μήπως ὑπάρχει μιά ἄλλη ἀλήθεια σ' αὐτό τό μή-ὑπολογίσιμο τοῦ φλάς-μπάκ καί τοῦ «φλάς-φόργουαρντ»: δέν εἶναι ἀπόλυτα ταυτόσημα στό ὀργανικό ἐπίπεδο τῆς ταινίας; Μήπως, τελικά, ὑπάρχουν τέσσερις τύποι χρονικών σχέσεων, μέ

τέταρτο αὐτό τό τεράστιο ἅλμα μέσα στό χρόνο... ἀγνωστο σέ ποιά κατεύθυνση. Συναντοῦμε ἐδώ σίγουρα τήν ἀντίληψη τοῦ Ρόμπ Γκριγιέ καί μ' αὐτήν τήν ἔννοια ἴσως τό *Μαρίεμπαντ* θά ἦταν πολύ πιό κοντά σέ μιά ὀργανική ἀλήθεια τοῦ κινηματογράφου, ἀπ' ὁ,τι πιστεύεται σήμερα.

Ἀπό τήν ἄλλη πλευρά, ὑπάρχουν τρεῖς δυνατοί τύποι σχέσεων ἀνάμεσα στό χώρο ἑνός πλάνου Α καί ἑνός πλάνου Β, ἐντελῶς ἀνεξάρτητοι μεταξύ τους. Αὐτοί οἱ τρεῖς τύποι παρουσιάζουν σαφεῖς ἀναλογίες μέ τοὺς χρονικούς τύπους. Ὁ πρώτος τύπος σχέσεως χώρου μεταξύ δύο πλάνων εἶναι αὐτός τῆς συνέχειας, *μέ ἤ χωρίς χρονική συνέχεια*. Τό παράδειγμα τῆς πόρτας εἶναι *καί στίς τρεῖς περιπτώσεις* παράδειγμα χωρικῆς συνέχειας, ἐφόσον στό πλάνο Β βλέπουμε κάθε φορά τό ἴδιο κομμάτι χώρου, πού ἔχουμε δεῖ ὁλόκληρο ἤ ἕνα τμήμα του στό προηγούμενο πλάνο Α. Γενικά, κάθε ἀλλαγή ἄξονα λήψης ἤ κλίμακας πλάνου (ρακόρ στόν ἄξονα) πάνω στό ἴδιο θέμα καί στό ἴδιο ντεκόρ (ἤ καθορισμένο χώρο) εἶναι παράδειγμα χωρικῆς συνέχειας ἀνάμεσα σέ δύο πλάνα. Αὐτό εἶναι προφανές. Λογικά, δέν θά ἔπρεπε νά ὑπάρχει παρά ἕνας ἀκόμη τύπος χωρικῆς σχέσης ἀνάμεσα σέ δύο πλάνα: ἡ χωρική ἀσυνέχεια, δηλαδή ὁ,τι δέν συμπεριλαμβάνεται στήν πρώτη περίπτωση. Κι ὅμως, ἡ ἀσυνέχεια ἐχει δύο ὑποδιαιρέσεις πού μ' ἕναν περίεργο τρόπο, ἀντιστοιχοῦν στίς ὑποδιαιρέσεις τῆς ἔλλειψης καί τοῦ «γυρίσματος πίσω». Ἐνώ δηλαδή τό πλάνο Β παρουσιάζει ἕνα χώρο διαφορετικό σέ ὅλα του τά σημεῖα ἀ[illegible] τό χώρο τοῦ πλάνου Α, εἶναι δυνατό ὁ χώρος αὐτός νά εἶναι *φανερά γειτονικός* στό κομμάτι τοῦ χώρου πού δείχνεται προηγουμένως (π.χ. στό ἐσωτερικό τοῦ ἰδιου δωματίου ἤ κάποιου ἄλλου χώρου, κλειστοῦ ἤ ὁριοθετημένου). Ἡ κατάσταση αὐτή ἐχει γεννήσει ἕνα ὁλόκληρο λεξιλόγιο ἑνός προσανατολισμοῦ πού ὑπογραμμίζει τήν αὐτονομία της ἀπό τήν τρίτη δυνατότητα, πού εἶναι βέβαια ἡ ἀπόλυτη, ριζική ἀσυνέχεια, ὅπου τό πλάνο Β δέν τοποθετεῖται μέσα στό χώρο σέ σχέση μέ τό πλάνο Α.

Αὐτό τό λεξιλόγιο τοῦ προσανατολισμοῦ μάς ὁδηγεῖ σέ μιά ἄλλη λέξη-κλειδί πού θά μάς ἀπασχολήσει ἐδώ: τό *ρακόρ*. Γύρω ἀπό τή λέξη αὐτή ἐχει δημιουργηθεῖ κάποια σύγχιση γιατί τό χρησιμοποιοῦν συνήθως γιά νά ὀνομάσουν τήν ἀλλαγή τοῦ πλάνου. Τό ρακόρ οὐσιαστικά ἀναφέρεται σέ κάθε στοιχεῖο συνέχειας[5] μεταξύ δύο ἤ περισσότερων πλάνων. Ἐχουμε ρακόρ ἀναφορικά μέ τά ἀντικείμενα (ἀκούμε π.χ. νά λένε στό πλατώ: «αὐτά τά γυαλιά δέν κάνουν ρακόρ», πού σημαίνει πώς ὁ ἤθοποιός δέν φορούσε τά ἴδια γυαλιά ἤ δέν φορούσε καθόλου γυαλιά σ' ἕνα πλάνο πού πρέπει νά *κολλήσει* μ' αὐτό πού γυρίζουν ἐκείνη τήν ὥρα). Ὑπάρχουν ἐπίσης ρακόρ στό ἐπίπεδο τοῦ χώρου (ρακόρ βλεμμάτων, κατεύθυνσης ἤ θέσης ἀντικειμένων καί ἀνθρώπων). Μπορεί νά ὑπάρχει ρακόρ στό ἐπίπεδο τοῦ χωρο-χρόνου (στό παράδειγμά μας μέ τήν πόρτα, ἡ ταχύτητα στά δύο πλάνα πρέπει νά «κολλάει», δηλαδή νά εἶναι *φαινομενικά* ἡ ἴδια). Ἐπιβάλλεται μιά μικρή ἱστορική ἀναδρομή γιά νά ἐμβαθύνουμε στήν ἔννοια τοῦ ρακόρ.



Τό λιβάδι τοῦ Μπεζίν τοῦ Σ.Μ. Ἀϊζενστάιν

5. Τό σκρίπτ-γκέρλ, πού πρωταρχική της φροντίδα εἶναι τό ρακόρ, στά ἀγγλικά λέγεται «continuity girl».

Μεταξὺ τοῦ 1905 καὶ τοῦ 1920, ὅταν οἱ σκηνοθέτες ἀρχίζαν νὰ πλησιάζουν μὲ τὴ μηχανή τοὺς ἠθοποιούς, τεμαχίζοντας τὸ χῶρο τοῦ θεατρικοῦ προσκήνιου ποὺ ἀποτελοῦσε καὶ τὸ χῶρο τοῦ πρωτόγονου κινηματογράφου, κατάλαβαν πῶς ἂν ἤθελαν νὰ κρατήσουν τὴν ψευδαίσθηση ἑνὸς θεατρικοῦ χώρου (χώρου πραγματικοῦ, ἄμεσα καὶ σταθερὰ ἀντιληπτοῦ) γιατὶ αὐτὸς ἦταν ὁ σκοπὸς κι αὐτὸς παραμένει σὲ μεγάλο βαθμὸ – ἂν δὲν ἤθελαν νὰ χάσει ὁ θεατὴς τὴν ἐπαφή, τὴν αἴσθηση τοῦ προσανατολισμοῦ ποὺ διατηρεῖ ἀπέναντι στὴν σκηνὴ τοῦ θεάτρου (καί, ὅπως νομίζει, ἀπέναντι στὶς «σκηνὲς» τῆς ζωῆς), ἔπρεπε νὰ τηρήσουν ὁρισμένους κανόνες. Ἔτσι γεννήθηκαν οἱ ἔννοιες τῶν ρακόρ κατεύθυνσης, βλέμματος καὶ θέσης.

Τὰ δύο πρώτα (κατεύθυνσης, βλέμματος) ἀναφέρονται στὴν περίπτωση ποὺ ὁ χώρος σπάει ἀλλὰ παραμένει γειτονικός. Ἀντιλήφθηκαν ὅτι, ὅταν τὸ πλάνο Α καὶ τὸ πλάνο Β δείχνουν, τὸ καθένα ξεχωριστά, δύο πρόσωπα ποὺ ὑποτίθεται πῶς *κοιτάζονται* πρέπει τὸ πρόσωπο «Α» νὰ κοιτάζει στὴ δεξιὰ ἄκρη τοῦ κάδρου καὶ τὸ πρόσωπο «Β» στὴν ἀριστερὴ ἡ ἀντίστροφα. Γιατί, ἂν σὲ δύο διαδοχικὰ πλάνα τὰ πρόσωπα κοιτάζουν στὴν ἴδια πλευρὰ τοῦ κάδρου δίνεται, χωρὶς ἄλλο, ἡ ἐντύπωση πῶς δὲν *κοιτάζονται* κι ὁ θεατὴς χάνει ξαφνικὰ τὴν αἴσθηση τοῦ χώρου τοῦ ντεκόρ. Ἡ διαπίστωση αὐτὴ τῆς δεύτερης γενιᾶς τῶν κινηματογραφιστῶν περιέχει μιὰ θεμελιακὴ ἀλήθεια· ἀλλὰ μόνον οἱ Ρῶσοι, πρὶν τὸ ἀνασταλτικὸ πλήγμα τοῦ Σταλινισμοῦ, ἄρχισαν νὰ διαβλέπουν τὶς πραγματικές της συνέπειες· δηλαδὴ πῶς ὅλα βρίσκονται μέσα στὸ κάδρο, πῶς ὁ μοναδικὸ χώρος στὸν κινηματογράφο εἶναι ἡ ὀθόνη. Ὁ χώρος αὐτὸς εἶναι ἀπεριόριστα εὔχρηστος, μέσα ἀπὸ μιὰ σειρὰ ιραγματικῶν, *ἐφικτῶν* χώρων (ἱκανῶν νὰ ὑπάρξουν) κι ὅτι ὁ ἀποπροσανατολισμὸς τοῦ θεατὴς εἶναι ἕνα ἀπὸ τὰ βασικὰ ἐργαλεῖα τοῦ κινηματογραφιστή. Θὰ ἐπανέλθουμε.

Τὸ «ρακόρ βλέμματος» ὁδήγησε στὸ «ρακόρ κατεύθυνσης». Ἕνα πρόσωπο ἢ ἕνα ὄχημα ποὺ βγαίνει ἀπὸ τ' ἀριστερὰ τοῦ κάδρου γιὰ νὰ μπεῖ σ' ἕνα νέο κάδρο ποὺ ὑποτίθεται ὅτι δείχνει κάποιο γειτονικὸ ἢ «ἐπακόλουθο» χώρο, θὰ πρέπει ὑποχρεωτικὰ νὰ μπεῖ ἀπὸ δεξιά, διαφορετικὰ θὰ δώσει τὴν ἐντύπωση ὅτι ἔχει ἀλλάξει κατεύθυνση.

Τέλος σ' ὁ,τι ἀφορὰ τὴν ἀλλαγὴ πλάνων μὲ συνέχεια χώρου, παρατήρησαν πῶς ὅταν ἔχουμε στὴν ὀθόνη δύο πρόσωπα, ἀπὸ σχετικὰ κοντινὴ λήψη (κλίμακα), οἱ ἀντίστοιχες θέσεις τους, ὅπως ὁρίζονται ἀπὸ ἕνα πρώτο πλάνο πρέπει νὰ τηρηθοῦν καὶ στὰ ἑπόμενα πλάνα, διαφορετικὰ προκαλεῖται σύγχιση στὸ μάτι καὶ ὁ θεατὴς ἔχει ὁπωσδήποτε τὴν ἐντύπωση ὅτι ἡ ἀντιστροφὴ τῶν θέσεων τῶν δύο προσώπων στὴν ὀθόνη, ἀντιστοιχεῖ σὲ μιὰ ἀντιστροφὴ στὸν «πραγματικὸ» χώρο.

Ὅσο οἱ τεχνικὲς τοῦ ντεκουπάζ ἀναπτύσσονταν καὶ στὸ βαθμὸ ποὺ ἀναπτύσσονταν, οἱ κανόνες αὐτοὶ ἐπιβεβαιώνονταν.[6] Οἱ μέθοδοι ποὺ ἐπέτρεπαν τὴν τήρησή τους τελειοποιήθηκαν[7] καὶ ὁ σκοπός τους γινόταν ὁλο καὶ πιὸ ξεκάθαρος: νὰ κάνουν ἀδιόρατες τὶς ἀλλαγὲς τῶν πλάνων, ὁπου ὁ χώρος εἶναι συνεχόμενος ἢ γειτονικός. Μὲ τὸν ἐρχομό τοῦ ἤχου, γεγονὸς ποὺ ἐπιδείνωσε τὴν παρεξήγηση πῶς ὁ κινηματογράφος εἶναι μέσο «ρεαλιστικῆς» ἔκφρασης, φτάσαμε γρήγορα σ' ἕνα εἶδος «βαθμοῦ μηδὲν τῆς κινηματογραφικῆς γραφῆς», τουλάχιστον σ' ὁ,τι ἀφορὰ τὴν ἀλλαγὴ πλάνου. Καὶ οἱ πειραματισμοὶ τῶν Ρώσων ποὺ εἶχαν μιὰ τελείως διαφορετικὴ ἀντίληψη γιὰ τὸ ντεκουπάζ, γρήγορα θεωρήθηκαν ξεπερασμένοι ἢ περιθωριακοί. Τὸ «λάθος ρακόρ» (faux raccord) ἐξοριζόταν ὅπως ἀλλωστε καὶ τὸ «ἀσαφὲς» ρακόρ ἀφοῦ φανέρωναν τὴν *ἀσυνεχῆ* φύση τῆς ἀλλαγῆς πλάνου ἢ τὸ *διφορούμενο* τοῦ κινηματογραφικοῦ χώρου. (Σύμφωνα μ' αὐτὴ τὴν ὀπτικὴ οἱ ἀλληλοεπικαλύψεις στὸν *Ὀχτώβρη* εἶναι «κακὰ δεσίματα» καὶ τὸ ντεκουπάζ τῆς *Γῆς* εἶναι «σκοτεινό»). Ὅμως, στὴν προσπάθειά τους ν' ἀρνηθοῦν τὸν πολυσήμαντο ρόλο τῆς ἀλλαγῆς πλάνου, οἱ κινηματογραφιστὲς ἔφτασαν νὰ περνοῦν ἀπὸ τὸ ἕνα πλάνο στὸ ἄλλο γιὰ λόγους αἰσθητικὰ ἀκαθόριστους, συχνὰ γιὰ λόγους χυδαίας εὐκολίας, σὲ τέτοιο σημεῖο, ποὺ γύρω στὰ τέλη τοῦ 40, μερικοὶ ἀπὸ τοὺς σοβαρότερους ἄρχισαν ν' ἀναρωτιοῦνται ἂν οἱ ἀλλαγὲς τῶν πλάνων ἦταν πραγματικὰ ἀναγκαίες ἢ μήπως ἔπρεπε πολὺ ἁπλὰ νὰ τὶς καταργήσουν ἢ τουλάχιστον νὰ τὶς δώσουν ἕνα ριζοσπαστικὸ προνομιακὸ ρόλο (Βισκόντι, *Ἡ γῆ τρέμει*, *La terra trema* – Χίτσκοκ, *Ὁ Βρόχος*, *The Rope* – Ἀντονιόνι, *Τὸ χρονικὸ ἑνὸς ἔρωτα*, *Cronaca di un amore*.[8]

Σήμερα πρέπει νὰ ἀναθεωρήσουμε τὶς ἰδέες μας σχετικὰ μὲ τὴ λειτουργία καὶ τὴ φύση τῆς ἀλλαγῆς πλάνου, ὅπως καὶ τὶς ἰδέες μας σχετικὰ μὲ τὴ φύση τῆς κινηματογραφικῆς κατασκευῆς, στὸ σύνολό της καὶ στὶς σχέσεις της μὲ τὴν ἀφήγηση. Ἀρχίζουμε νὰ διαπιστώνουμε ὅτι ἐπιβάλλεται μιὰ λογικὴ ὀργάνωση τῶν «κάτ» (καὶ τῶν ρακόρ μὲ τὴν κυριολεκτικὴ τους ἔννοια, τοῦ δεσίματος). Πραγματικά, ὅπως εἴδαμε κάθε ἀλλαγὴ πλάνου καθορίζεται ἀπὸ δύο παραμέτρους: τὴν παράμετρο τοῦ χώρου καὶ τὴν παράμετρο τοῦ χρόνου. Ἂν λοιπόν, συνδυάσουμε μία πρὸς μία τὶς πέντε χρονικὲς πιθανότητες μὲ τὶς τρεῖς χωρικές, βρίσκουμε δεκαπέντε θεμελειώδεις τύπους ἀλλαγῆς πλάνου. Ἐπιπλέον, μποροῦν νὰ σχηματιστοῦν ἄπειρες παραλλαγὲς σὲ καθένα ἀπ' αὐτοὺς τοὺς συνδυασμούς, ἂν λάβουμε ὑπόψη τὴν ἔκταση τῆς ἔλλειψης ἢ τοῦ «γυρίσματος πίσω», ἀλλὰ κύρια ἂν λάβουμε ὑπόψη τὴν παράμετρο ἐκείνη ποὺ πραγματικὰ προσφέρει ἄπειρες παραλλαγές: τὶς ἀλλαγὲς γωνίας καὶ μεγέθους στὸ ἴδιο θέμα (χωρὶς νὰ μιλήσουμε γιὰ τὶς παραλλαγὲς τῆς «γωνίας γειτνίασης» («l'angle de proximité»), παραλλαγὲς λιγότερο εὐχρηστες ἀλλὰ σχεδὸν ἴσης σημασίας).

Ἂς μὴ διαστοῦν ὅμως μερικοὶ νὰ συμπεράνουν κάτι ποὺ δὲν εἴπαμε: πῶς αὐτὰ εἶναι τὰ μοναδικὰ στοιχεία ποὺ παίζουν ἀποφασιστικὸ ρόλο στὴν ἀλλαγὴ πλάνου. Οἱ κινήσεις τῆς μηχανῆς καὶ τῶν προσώπων, ἡ σύνθεση τῶν διαδοχικῶν πλάνων, μᾶς βοηθοῦν νὰ προσδιορίσουμε τὸ εἶδος ἑνὸς ρακόρ, ὄχι ὅμως καὶ νὰ καθορίσουμε τὶς λειτουργίες τοῦ ρακόρ γενικά. Ὅσο γιὰ τὸ ρόλο τοῦ περιεχομένου τῆς εἰκόνας, ἐνδιαφέρον ἀσφαλῶς εἶναι νὰ ξέρουμε ὅτι ἂν δέσουμε τὸ γκρὸ πλάνο ἑνὸς πιάτου σούπας μὲ τὸ γκρὸ πλάνο ἑνὸς ἀδιάφορου

6. Ἀναφέραμε τὶς κυριότερες, μποροῦμε ὅμως νὰ ἀναφέρουμε καὶ τὴν ὑποχρέωση νὰ γίνεται ἀλλαγὴ γωνίας λήψης μεγαλύτερη ἀπὸ 30° (ἢ νὰ μὴ γίνεται καθόλου), πράγμα ποὺ προέρχεται ἀπὸ τὴ φύση τοῦ ρακόρ στὸ χῶρο.

7. Ἂς ἀναφέρουμε τὴ σφήνα (plan de coupe), τὸν κανόνα τῆς μεσαίας γραμμῆς (medium line), καθὼς καὶ τὰ τρύκ ταχυτήτων προκειμένου νὰ δέσουν μακρινὰ καὶ κοντινὰ πλάνα.

8. Ἡ στροφὴ αὐτὴ πρὸς τὰ μεγάλης διάρκειας πλάνα ἐγκαταλείφθηκε ἀργότερα καὶ ἀπὸ τοὺς τρεῖς αὐτοὺς σκηνοθέτες – τουλάχιστον ἀπ' τὸν Ἀντονιόνι – ὅταν συνειδητοποίησαν τὸ βαθὺ λειτουργικὸ ρόλο τῆς ἀλλαγῆς πλάνου.

9. Τὸ *Une femme douce* (*Μιὰ γλυκιὰ γυναίκα*) τοῦ Ρομπέρ Μπρεσόν, ποὺ προβλήθηκε λίγο πρὶν κυκλοφορήσει αὐτὸ τὸ δοκίμιο, βασίζει ἀπόλυτα τὴν κατασκευή του σ' αὐτὸ τὸ τύπο ρακόρ... δείχνοντας καὶ τὰ ὅρια μιᾶς τέτοιας συστηματοποίησης.

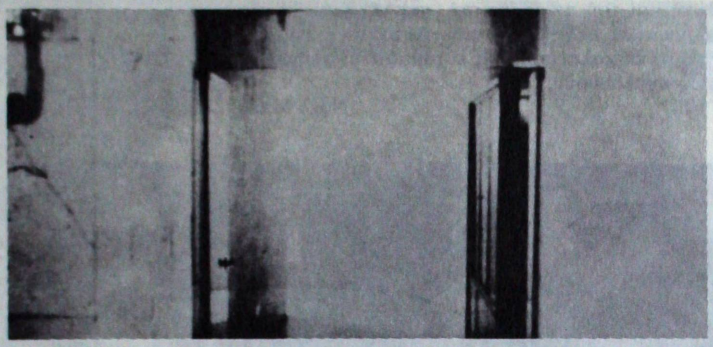
10. Εἶναι προφανὲς ὅτι τὸ *L'homme qui ment* (*Ὁ ἄνθρωπος ποὺ λέει ψέμματα*) τοῦ Ἀλαὶν Ρόμπ Γκριγιέ, πάει πολὺ πιὸ πέρα σ' αὐτὴ τὴ σύλληψη.

προσώπου, δημιουργούμε τήν ψευδαίσθηση τού πεινασμένου. Πρόκειται όμως γιά λειτουργία πού άφορά τή *σύνταξη* τής κινηματογραφικής γραφής, ή όποία μάς βοηθά ν' άναλύσουμε τό ρακόρ σάν *σημαίνον*. Γιατί παρόλο πού ή ταινία σήμερα έξακολουθεί ν' άποτελεί, σέ μεγάλο βαθμό, άτελή έπικοινωνία, είναι σαφές πώς μπορεί νά κατακτήσει τήν καθαρότητά της άν ή λειτουργία τής σύνταξης, συμβιώνοντας μέ τήν πλαστικότητα, γίνει *λειτουργία ποιητική*. Σ' αύτήν συμμετέχουν άκόμη σάν όργανωτικά στοιχεία οί κινήσεις τής μηχανής, οί είσοδοι κι οί έξοδοι άπό τό κάδρο, ή σύνθεση κ.λ.π. Νομίζουμε όμως ότι ή άλλαγή τού πλάνου θά είναι ή βάση γιά πολύ περισσότερο πολύπλοκες δομές στίς ταινίες τού μέλλοντος.

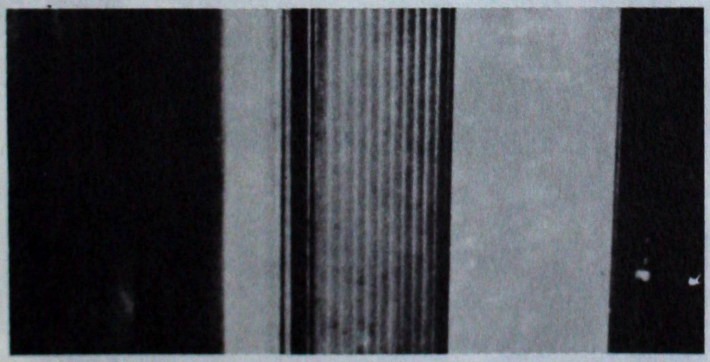
Μπορούμε ήδη νά έξετάσουμε μιά τουλάχιστον κατεύθυνση, δυνατή στήν όργάνωση τών ρακόρ. Γιατί οί παραπάνω 15 τύποι άλλαγής πλάνου μπορούν νά έχουν κοινά στοιχεία, νά τέμνονται, πράγμα πού γεννά ένα διαφορετικό παιχνίδι άμοιβαίων μεταθέσεων, πού θά πρέπει νά δομηθεί. Πραγματικά μιά άλλαγή πλάνου μπορεί άρχικά νά φαίνεται ότι καθορίζεται άπό κάποιο έκ τών πέντε χρονικών χαρακτηριστικών καί κάποιο έκ τών τριών χωρικών χαρακτηριστικών πού έξετάσαμε πιό πάνω, άλλά στή διάρκεια τού πλάνου Β (ή καί κάποιου έπόμενου πλάνου) μπορεί νά άποκαλυφτεί μέ καθυστέρηση ότι άνήκει σέ μιά τελείως διαφορετική κατηγορία, είτε ώς πρός τό χώρο είτε ώς πρός τό χρόνο ή άκόμα καί ώς πρός τά δύο. Στά *Πουλιά* (*The Birds*), τού Χίτσκοκ ύπάρχει μιά σκηνή όπου ή Τίπι Χέντρεν τηλεφωνεί στόν άρραβωνιαστικό της, έπειδή έχει καθυστερήσει στό σπίτι τής δασκάλας τού χωριού. Πρώτο πλάνο: ή Τίπι Χέντρεν πού τηλεφωνεί καδραρισμένη σέ κοντινό πλάνο. Δεύτερο πλάνο: ή δασκάλα έτοιμάζεται νά καθήσει σέ μιά πολυθρόνα. Τό πρόσωπό της γεμίζει τό κάδρο στήν άρχή τού πλάνου. Μέ τό «φυσικό παιχνίδι» τής έναλλαγής τών πεδίων (καί μήν έχοντας άλλο προσανατολισμό), νομίζουμε πώς ή μηχανή σκοπεύει μιά άλλη γωνία τού ντεκόρ: ύπάρχει δηλαδή ρακόρ μέ συνέχεια χρόνου (ή Τίπι Χέντρεν έξακολουθεί τό τηλεφώνημά της «όφ») άλλά άσυνέχεια χώρου. Ώστόσο όταν ή δασκάλα κάθεται τελικά στήν πολυθρόνα ξεμασκάρει τό βάθος τού ντεκόρ, όπου άνακαλύπτουμε τήν Τίπι Χέντρεν πού τηλεφωνεί σέ μεσαίο πλάνο: στήν πραγματικότητα λοιπόν είχαμε καί χωρική συνέχεια (ρακόρ στόν άξονα). Όδηγηθήκαμε λοιπόν άρχικά σέ μονοπάτι πού μάς έξαπάτησε καί είμαστε ύποχρεωμένοι έκ τών ύστέρων νά κάνουμε στροφή. Τό δρομολόγιο ήταν πιό περίπλοκο άπ' αύτό πού περιέχεται στήν έννοια τού «άόρατου» ρακόρ. Γιά ένα μικρό χρονικό διάστημα, τό ρακόρ παραμένει ρευστό καί ή πραγματική του φύση έκδηλώνεται μερικά δευτερόλεπτα μετά τήν άλλαγή τού πλάνου, ένα διάλειμμα πού προσφέρει μιά άλλη «παράμετρο παραλλαγών».

Στη *Νύχτα* (*La Notte*), τού Άντονιόνι βρίσκουμε ένα άξιοθαύμαστο παράδειγμα τέτοιου είδους ντεκαλάζ (διαφοράς δηλ. στό χώρο ή τό χρόνο) μέ ένα «λάθος ρακόρ». Σέ μιά σκηνή άνάμεσα στό Μαστρογιάννι, τή Μορώ καί τή Βίτι, ή Ζάν Μορώ

Τά πουλιά τού Άλφρεντ Χίτσκοκ



Ἡ νύχτα τοῦ Μικελάντζελο Ἀντονιόνι



εἶναι μόνη της στό κάδρο καί ἀπευθύνει μιά διφορούμενη φράση πρός τή δεξιά μεριά τοῦ κάδρου-.Σύμφωνα μέ τό παιχνίδι τῶν βλεμμάτων καί τῶν θέσεων ποῦ ἔχουν προηγηθεί, σ' αὐτή τή μεριά θά-πρεπε νά βρίσκεται ἡ Μόνικα Βίτι... Ὅμως ὅταν ἡ Μορώ γυρίζει καί κατευθύνεται πρός τήν πλευρά ποῦ ὑποτίθεται πώς βρίσκεται ὁ Μαστρογιάννι, ἀνακαλύπτουμε ἐκεί τή Βίτι πράγμα ποῦ ἀλλάζει ἐκ τῶν ὑστέρων τή χωρική φύση τοῦ ρακόρ (δηλαδή υἱοθετεῖται ἡ «γωνία γειτνίασης») καθώς καί τό νόημα τῆς φράσης. Ἄλλωστε εἶναι συνηθισμένο, μετά ἀπό ἕνα γενικό πλάνο νά βλέπουμε ἕνα κοντινό τοῦ ἰδίου προσώπου, ποῦ ἐκ τῶν ὑστέρων ἀποκαλύπτεται ὅτι τοποθετεῖται σέ κάποια τελείως διαφορετική στιγμή (πιθανόν καί σέ διαφορετικό τόπο). Πρόκειται γιά τέχνασμα συνηθισμένο στά φλάς μπάκ ἡ στήν ἔλλειψη ἀλλά ποῦ κρύβει πολύ πιό σύνθετη δυναμική (βλ. *Μιά ἁπλή ἱστορία Une simple histoire*).

Ἀπό τά παραδείγματα ποῦ ἀναφέραμε, βλέπουμε ὅτι αὐτό τό εἶδος τοῦ ντεκαλάζ (διαφορᾶς, μετατόπισης στό χρόνο ἡ τό χῶρο) προϋποθέτει μιά συνεπή χωρική καί χρονική συνέχεια καί ἕνα προηγούμενο περιεχόμενο ποῦ νά συναρθρώνεται σέ ρακόρ ἄμεσα κατανοητά. Μιά πιό συστηματική[9], περισσότερο δομική χρήση αὐτοῦ τοῦ «καθυστερημένης σύλληψης ρακόρ» δέν μπορεί νά θεμελιωθεί παρά σ' ἕνα εἶδος διαλεκτικῆς ἀνάμεσα σέ «ξεκάθαρα» ρακόρ καί σέ ρακόρ αὐτοῦ τοῦ εἴδους, ὅπου τό ρακόρ ποῦ ξεδιπλώνεται στά μάτια τοῦ θεατή, θά εἶχε ἴσως ἀκόμα προνομιακό χαρακτήρα, ἀλλά δέ θά ἦταν πιά χωρίς λόγο ἡ ἕνα... ἐξπρεσιονιστικό «κόλπο».

Ὡστόσο ἀπό τήν ἀναποφασιστικότητα τῶν «ἀνοιχτῶν» αὐτῶν ρακόρ μποροῦν νά γεννηθοῦν κι ἄλλες πιθανότητες. Ἕνας κινηματογράφος ποῦ θά εἶχε σάν πρώτη ὕλη τό ἴδιο τό διφορούμενο, ὅπου ὁ πραγματικός χῶρος θά ἦταν συνεχώς σέ ἀμφισβήτηση, ὅπου ὁ θεατής δέ θά μποροῦσε ποτέ νά προσανατολιστεί (Ὅπως εἶναι ἤδη καί κυρίως στό ἐπίπεδο τῆς ἔλλειψης καί τῆς «σεναριακῆς» ἐπιστροφῆς (ἀόριστες καί οἱ δύο) σέ προηγούμενο σημεῖο. Δύο παραδείγματα: *Πέρυσι στό Μαριενμπαντ* (*L'année dernière à Marienbad*) τοῦ Ἀλαίν Ρεναί καί *Οἱ Ἀσυμφιλίωτοι* (*Nicht Versöhnt*) τοῦ Ζ. Μ. Στράουμπ.[10]

Αὐτή εἶναι περιληπτικά σκιαγραφημένη ἡ φυσιογνωμία ἑνός παιχνιδιοῦ «ἀντικειμένων» – τῶν τύπων ἀλλαγῆς πλάνου καί τῶν παραμέτρων ποῦ τούς καθορίζουν – παιχνιδιοῦ ἱκανοῦ νά συμμετέχει μέ μιά ἰσχυρή ὀργάνωση, σχεδόν μουσική μέ ρυθμικές ἐναλλαγές, ἐπαναλήψεις, ὀπισθοδρομήσεις, βαθμιαίες ἐξαλείψεις, κυκλικές ἐπαναφορές καί συστηματικές διαφοροποιήσεις. Κι αὐτό δέν εἶναι τόσο οὐτοπικό ὅσο φαίνεται ἀπό πρώτη ἄποψη.

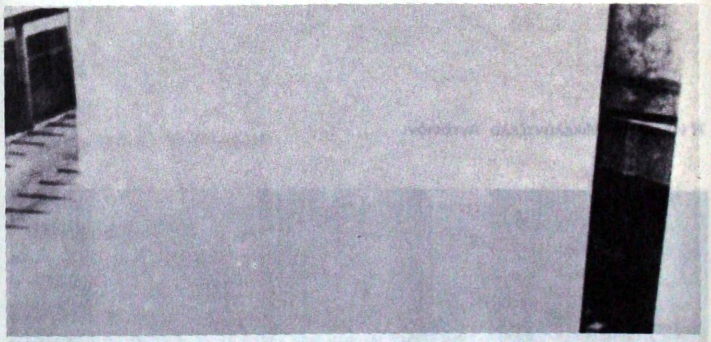
Ἤδη ἀπό τό 1931, τό ἀριστούργημα τοῦ Φρίτς Λάνγκ *Μ. ὁ καταραμένος* βασίζεται ἐξ ὁλοκλήρου, σάν κατασκευή, σέ μιά συστηματική ὀργάνωση τῆς λειτουργίας τῶν «ρακόρ»: ξεκινώντας ἀπό σκηνές, ὅπου κάθε πλάνο εἶναι χωρικά καί χρονικά αὐτόνομο, ὅπου ἡ ἔλλειψη καί ἡ ἀλλαγή ντεκόρ παίζουν ρόλους κάτι περισσότερο ἀπό ἀποφασι-

στικούς, ἡ ταινία ἀναπτύσσεται δυναμικά πρός μιά ὁλοένα καί περισσότερο συνεχή χρήση τής ἀλλαγής τού πλάνου, ἀνάπτυξη πού καταλήγει στήν περίφημη σκηνή τής «δίκης», ὁπου ἡ χωροχρονική συνέχεια τηρείται μέ ἀπόλυτη συνέπεια γιά 15 περίπου λεπτά. Ἄλλωστε αὐτή ἡ ἀνάπτυξη περιέχει ἕνα σημαντικό ἀριθμό ρακόρ, τά ὁποία ἀντιλαμβανόμαστε μέ καθυστέρηση. Ἀπό αὐτά τό πλέον ἀξιοσημείωτο παρεμβάλλεται τή στιγμή κατά τήν ὁποία οἱ γκάνγκστερς ἐγκαταλείπουν τό κτίριο, ὁπου κρατούν αἰχμάλωτο τό «σαδιστή». Ξαναπαίρνοντας ἕνα πλάνο, πού ἤδη τόχουμε δεί πολλές φορές, ὁ Λάνγκ μάς δείχνει, μέσα ἀπό μιά τρύπα στό ταβάνι, τόν «κακοποιό» νά μπαίνει στόν φρουρημένο μέ δρακόντειο τρόπο χώρο. Ζητάει μιά σκάλα γιά ν' ἀνέβει. Τού τήν πετοῦν καί ἀνακαλύπτει μόλις ἀνεβαίνει ὁτι δέν τόν περιμένουν οἱ σύντροφοί του, ἀλλά ἡ ἀστυνομία. Τότε μόνο συνειδητοποιούμε πώς ὁ χρόνος πού χρειάστηκαν οἱ ἀστυνομικοί γιά νά μποῦν στό κτίριο «ἔχει ἐκθλιβεί». Ἡ φυσική θέση αὐτού τού πλάνου θά ἦταν ἀμέσως μετά τή φυγή τῶν ἄλλων γκάνγκστερς, στήν πραγματικότητα ὁμως τοποθετείται δεκάδες λεπτά ἀργότερα ἀπό τότε πού νομίσαμε κατά τή στιγμή τής ἀλλαγής τού πλάνου.

Πιό προσιτή σ' ἐμάς ἡ κατασκευή αὐτού τού ἀγνωστου ἀριστουργήματος τού Μαρσέλ Ἀνούν, *Μιά ἁπλή ἱστορία* (*Une simple histoire*), διαρθρώνεται στό σύνολό του πάνω σέ ἀρχές, ἀνάλογες μέ αὐτό πού ἐκτέθηκε ἐδώ. Καί τούτες οἱ ἀρχές, ἀν καί τελείως ἐμπειρικές, δέν εἶναι λιγότερο ἀπόλυτα αὐστηρές. Θά ἐπανέλθουμε ἀργότερα μέ λεπτομέρειες.

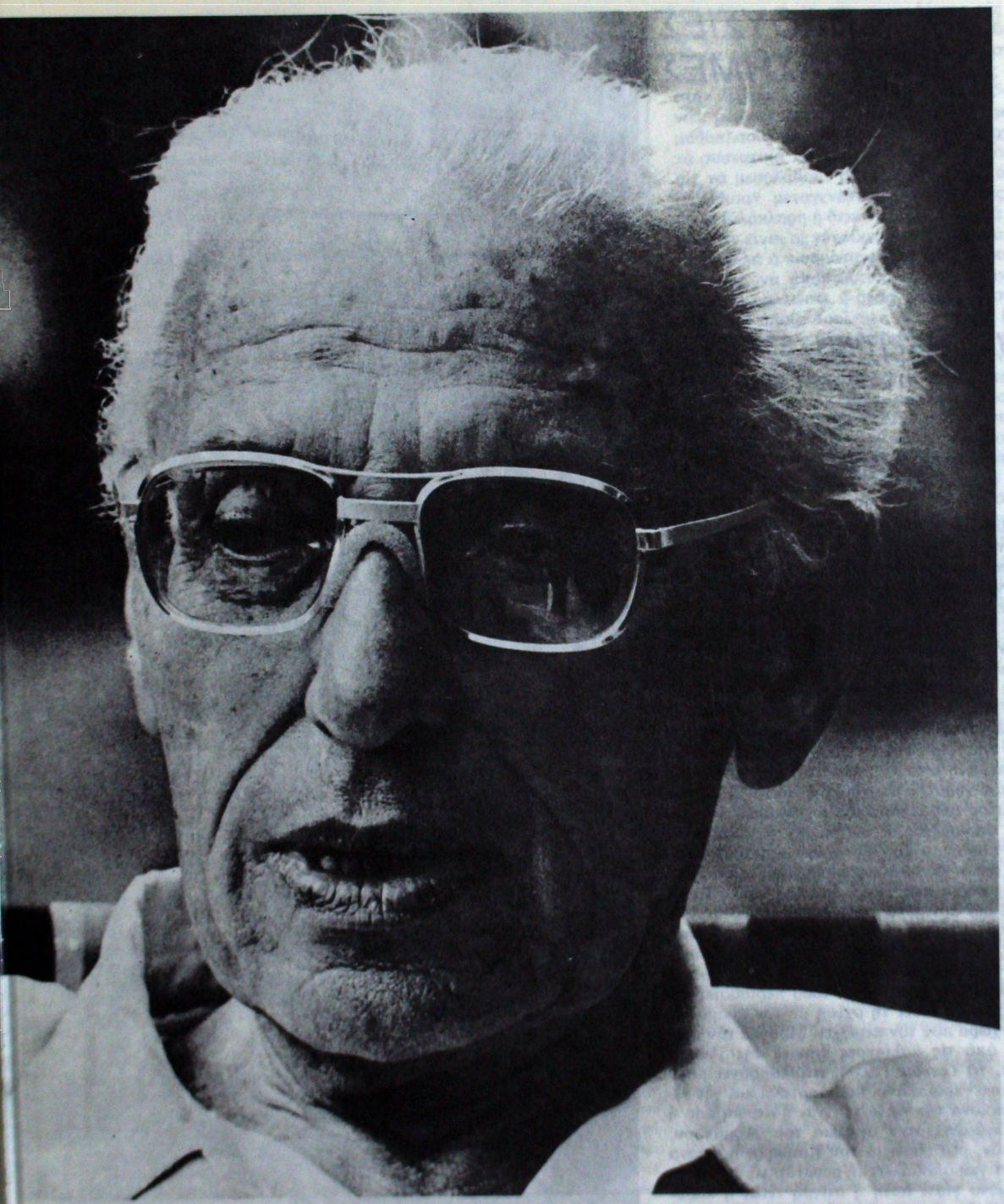
Σήμερα ἡ κινηματογραφική ἀφήγηση, ὄντας ἀπαλλαγμένη λίγο-λίγο ἀπό μυθιστορηματικές καί παρα-μυθιστορηματικές δομές (πού προάγουν αὐτόν τόν «βαθμό μηδέν τής γραφής» πού κυριάρχησε ἀπόλυτα τή δεκαετία τού 30 καί 40 καί πού εἶναι ἀκόμα πολύ ζωντανός στίς μέρες μας), μοιάζει ἀδιάψευστη, ὁσον ἀφορά τό γεγονός ὁτι εἶναι μιά βαθιά καί συστηματική ἐκμετάλλευση τῶν δομικῶν δυνατοτήτων τῶν κινηματογραφικῶν παραμέτρων, πού οἱ καινούριες ἀνοιχτές φόρμες, ὄντας πιό κοντά στίς δομές τής μετά τόν Ντεμπυσύ μουσικής, παρά σ' ἐκείνες τής προ-τζοϋσικής λογοτεχνίας, θά μποροῦν νά συναρθρώνονται μέ τρόπο ὀργανικό, ἀποδίδοντας τελικά στόν κινηματογράφο τή μορφική του αὐτονομία. Μόνο τότε θά διαμορφωθοῦν ἐπιτέλους συνεπείς σχέσεις, ἀνάμεσα στίς συναρθρώσεις τού ντεκουπάζ καί αὐτές τού «σεναρίου», τού ἀφηγήματος, ἔτσι ὡστε οἱ τελευταίες νά καθορίζουν τίς προηγούμενες, ὁπως καί τό ἀντίστροφο. Θά δοθεί ἐπίσης στόν ἀποπροσανατολισμό τού θεατή μιά θέση ἐξίσου σημαντική, ὁσο καί στόν προσανατολισμό του. Αὐτά δέν εἶναι παρά δύο παραδείγματα τῶν πολλαπλῶν διαλεκτικῶν πού θά σχηματίσουν τήν ἰδια τήν *οὐσία* αὐτού τού μελλοντικού κινηματογράφου. Κινηματογράφου, ὁπου ἡ διαδικασία τού «ντεκουπάζ ἑνός ἀφηγήματος» δέ θά ἔχει πιά νόημα γιά τόν ἀληθινό κινηματογραφιστή καί ὁπου ὁ ὁρισμός τού ντεκουπάζ πού προσπαθήσαμε νά σκιαγραφήσουμε ἐδώ, θά πάψει νά εἶναι σύλληψη τού ἀναλυτή καί τού πειραματιστή, γιά νά περάσει ὁλοκληρωτικά στήν πρακτική. Αὐτό τόν κινηματογράφο ἐπικαλούμαστε κι εὐχόμαστε μέ τίς μελέτες πού ἀκολουθοῦν.

Νοέλ Μπέρς



Ἡ νύχτα τού Μικελάντζελο Ἀντονιόνι

Τό κείμενο τού Νοέλ Μπέρς ἀποτελεί τό πρώτο κεφάλαιο τοῦ βιβλίου του Praxis du Cinéma, πού θά κυκλοφορήσει στά ἑλληνικά ἀπό τίς ἐκδόσεις Παϊρίδη, σέ μετάφραση Κώστα Σφήκα καί ἐπιμέλεια Μαρίας Γαβαλά.



ΤΖΩΡΤΖ ΚΙΟΥΚΟΡ

ΠΛΟΥΣΙΕΣ ΚΑΙ ΔΙΑΣΗΜΕΣ

Η ΔΙΑΚΡΙΤΙΚΗ ΕΥΓΕΝΕΙΑ ΤΩΝ ΕΙΚΟΝΩΝ ΤΟΥ ΚΥΡΙΟΥ ΤΖΩΡΤΖ ΚΙΟΥΚΟΡ

Τὸ *Πλούσιες καὶ διάσημες*, ταινία ἀπελπιστικὰ σύγχρονη καὶ ἐξοντωτικὰ διακριτική, ξεχωρίζει ἀνετα ἀπὸ τὸ μεγαλύτερο κομμάτι τῆς σύγχρονης χολυγουντιανῆς παραγωγῆς: ὁ κινηματογράφος στὸν ὁποῖο πιστεύει εἶναι ταυτόχρονα πολὺ παλιὸς καὶ πολὺ καινούριος. Κανένα ἐφὲ μοντερνισμοῦ δὲν κυριαρχεῖ ἐδώ, μόνο ἡ πίστη σὲ μιὰ *αὐτάρκη μυθοπλασία* ἀνανεώνεται, ἡ ἴδια πίστη ποὺ δονεῖ μὲ ἠρεμία τὶς πρώτες ταινίες τοῦ Τζώρτζ Κιούκορ στὴ δεκαετία τοῦ 30. Πράγματι, ἀπὸ τὸ *What Price Hollywood?* (1932), πρώτη ταινία τοῦ Κιούκορ για τὴν R.K.O. μέχρι τὸ *The Women* (1939), πέμπτη ἀπὸ τὶς εἰκοσιτέσσερις συνολικὰ ταινίες ποὺ γύρισε ὁ σκηνοθέτης γιὰ τὴν M.G.M., ἕνας τέλειος μυθοπλαστικὸς μηχανισμὸς ἐγκαθιδρύεται, βασισμένος σὲ δυὸ κύρια χαρακτηριστικά: τὴν παρουσία τοῦ ἠθοποιοῦ καὶ τὸ πλάνο-σεκάνς, ὅπλο γιὰ μιὰ «φυσιολογικὴ» κυριαρχία αὐτῆς τῆς παρουσίας. Ἔτσι, οἱ στάρ, ποὺ ὁ Κιούκορ ποτὲ δὲν ἀρνήθηκε, προοδευτικὰ ὑποτάσσονται σ' αὐτὸ τὸ μηχανισμὸ καὶ ποτὲ δὲν τὸν ὑποτάσσουν, ἀναπτύσσοντας μαζί του ἁρμονικὲς σχέσεις. Τὸ μάθημα τοῦ Κιούκορ εἶναι ἕνα: ὅσο πιὸ διακριτικὲς εἶναι οἱ εἰκόνες, τόσο περισσότερο ὁ ἠθοποιὸς ἀναπτύσσει τὴ σχέση μὲ τὸν κινηματογραφικὸ χῶρο ποὺ τὸν περιέχει. Μ' αὐτὸ τὸν τρόπο, μιὰ ἀπὸ τὶς καλύτερες ταινίες τῆς Γκρέτα Γκάρμπο, τὸ *Camille* (1937), περιλαμβάνει μόνο ἕνα ἐπίμονο γκρό-πλάνο, ποὺ ἀποτελεῖ καὶ τὴν τελευταία εἰκόνα τῆς ταινίας: εἶναι ἡ στιγμὴ ποὺ ἡ Camille πεθαίνει στὴν ἀγκαλιὰ τοῦ Ἀρμάνδου. Ἂν λοιπόν, στὸ σύστημα τοῦ Κιούκορ, ἡ εἰκόνα γιὰ μιὰ στιγμὴ ἀποβάλλει τὴ ρευστότητά της, αὐτὸ γίνεται μόνο γιατὶ αὐτὴ ἡ στιγμὴ εἶναι ἡ κορυφαία: τὴν ἴδια λογικὴ ξαναβρίσκουμε αὐτούσια στὸ τελευταῖο πλάνο τοῦ *Πλούσιες καὶ διάσημες*.

Ὁ Κιούκορ, ποὺ προέρχεται ἀπ' τὸ θέατρο κι ἄρχισε τὴν καριέρα του στὸν κινηματογράφο σὰν

Ὁ Gene Kelly στὸ *Girls* τοῦ Τζώρτζ Κιούκορ

Ὁ W.C. Fields καὶ ὁ Freddie Bartholomew στό *David Copperfield* τοῦ Τζώρτζ Κιούκορ

The Women τοῦ Τζώρτζ Κιούκορ

διευθυντής διαλόγων, εἶναι γνωστός σήμερα στούς κινηματογραφόφιλους σάν σκηνοθέτης γυναικών. Ὡστόσο, τό πρώτο του ἀριστούργημα, ἕνα ἀπ' τά πρώτα φίλμ τῆς Κάθρην Χέμπορν μέ τίτλο *Sylvia Scarlet* (1936), βασίζεται στή μεταμφίεση μιάς μικρῆς κοπελίτσας σέ ἀρσενικό. Ἡ κίνηση αὐτή ἀλλάζει ὁλόκληρη τήν ταινία, ὅπως ἡ μεταμφίεση τῆς γυναίκας *σέ στάρ* (μεταμφίεση πού βασίστηκε στό γκρό-πλάνο) ἀλλάζει ὅλο τόν ἀμερικάνικο κινηματογράφο, ὅλες τίς ἱστορίες πού αὐτός ὁ κινηματογράφος ἀποφάσισε νά διηγηθεί. Ὁ Κιούκορ, τοποθετώντας τίς γυναικείες παρουσίες σ' ἕνα κεντρικά ἐλεγχόμενο σημείο τῶν μυθοπλασιών του, δουλεύει ἐρευνώντας τήν πρωταρχική ἀλήθεια τοῦ ἀμερικάνικου κινηματογραφου, τόν μετασχηματισμό μερικῶν ἀνθρώπινων ὄντων σέ προνομιούχους κι ὄχι τυχαίους δέκτες τῆς εὐαισθησίας ἑνός «σκηνογραφημένου» περιβάλλοντος. Ὅταν αὐτό τό θέμα δέν ὑπολανθάνει στόν Κιούκορ, ὅταν ἐρχεται στό προσκήνιο, ὅπως συμβαίνει στήν περίπτωση τοῦ *A Star is Born* (1954), οἱ ταινίες μετατρέπονται σέ ἐκτυφλωτικεες μηχανές: ἡ μυθοπλασία κερδίζει ὁριστικά τό παιχνίδι γιατί τά συστατικά της στοιχεία ἐρχονται στό φῶς, χωρίς νά μεσολαβοῦν οἱ βιαιότητες στίς ὁποίες μάς συνήθισαν μεταγενέστερες εὐρωπαϊκές προσπάθειες (ὁλόκληρη ἡ δεκαετία τοῦ 60). Γιά τόν Κιούκορ δέν εἶναι οἱ γυναίκες πού πρέπει νά διερευνηθοῦν ἀλλά ὁ κινηματογράφος πού πρέπει νά γίνει θηλυκός, νά ἀποκτήσει δηλαδή μιά *ἄγνωστη οἰκειότητα:* ἄλλωστε ἡ στάρ, βάση τοῦ συστήματος μέσα στό ὁποίο δουλεύει, εἶναι πάντα (καί μόνο) θηλυκοῦ γένους. Καί δέν εἶναι καθόλου τυχαίο τό ὅτι ἀκόμα κι ἕνα φίλμ κατακρεουργημένο στό μοντάζ ἀπό τήν ἑταιρεία παραγωγῆς ὅπως τό *The Chapman Report* (1962), μέ θέμα τή σεξουαλική ζωή τῶν ἀμερικανίδων, δέν ἐπιμένει στό σκάνδαλο ἀλλά στήν τραγική πλευρά τῶν ἱστορικῶν τῶν γυναικῶν πού παρουσιάζει (ἡ νυμφομανής Κλαίρ Μπλούμ εἶναι μιά ἀνώνυμη τραγική φιγούρα). Κανένα μυστικό, κανένα ψεύτικο βάθος δέν μπορεί νά ὑπερσκελίσει τήν ἀλήθεια αὐτῶν τῶν μυθοπλασιών πού ἑδρεύει ἀκέραια στό παίξιμο τῶν ἠθοποιών, στίς πιό ἀληθινές (κι ὄχι ἀληθοφανεῖς) ἐκτελέσεις τῶν ρόλων. Ἀπ' τήν Γκάρμπο μέχρι τήν Μαίριλυν Μονρόε (*Let's make love,* 1960) ὁ Κιούκορ δέν προσπαθεί νά «ἀποσπάσει ἑρμηνείες»: σκηνοθετεί αὐτό πού ἤδη ὑπάρχει, τήν ἱκανότητα τοῦ ἠθοποιοῦ νά δουλεύει τόν ἑαυτό του χωρίς νά ξεχνάει ποτέ τό ρόλο του.

Τό πλάνο σεκάνς θά ἦταν ἡ πιό φυσιολογική λύση σ' αὐτό τό θαυμαστό αἴτημα καί ἡ ἁπλότητα μέ τήν ὁποία χρησιμοποιεί ὁ Κιούκορ τίς μεγάλες λήψεις τό ἀποδεικνύει. Ὅταν μπαίνει στήν ὑπηρεσία τοῦ ἠθοποιοῦ, τῆς μυθοπλασίας, τό πλάνο σεκάνς ξέρει νά ἀποφεύγει τόν βαρετό κόσμο τῆς δεξιοτεχνίας, τῆς πολυπλοκότητας τῆς βεβιασμένης σφραγίδας τῆς «ματιάς τοῦ δημιουργοῦ». Δυό ἐραστές πού περνοῦν ἕνα δρόμο χορεύοντας (στό *The Model and the Marriage broker,* 1951) συνοδεύονται ἀπό μιά κάμερα πού χορεύει ἀπαλά κι αὐτή ἡ κίνηση δέν μπορεί νά παραδοθεί στόν μοντέρ ἡ στήν ἑταιρεία. Εἶναι μιά ἀναγκαιότητα πού προκύπτει ἀπό ἕναν τρόπο παραγωγῆς; Ὄχι ἀποκλειστικά, ἡ λύση αὐτή προκύπτει ἐπίσης ἀπό τήν ἴδια τήν δομή τῆς μυθοπλασίας κι ἀπό τή δυνατότητα να τήν ἀντιληφθεῖς κινηματογραφικά καί μόνο.

Ὁ Κιούκορ βάζει ἔτσι τίς βάσεις (μαζί μέ τίς κωμωδίες τοῦ Λήο Μάκ Κάρεϋ καί τά μιούζικαλ τοῦ Βιτσέντε Μινέλλι) ἑνός κινηματογράφου ὅπου κυριαρχεί ἡ εὐγένεια τῶν εἰκόνων, ἡ λεπτότητα τῆς σύλληψης καί τῆς ἐκτέλεσής τους. Τό *Πλούσιες καί διάσημες* ἀποδεικνύει ὅτι ἡ πρακτική αὐτή δέν χάθηκε κι ὅτι ἡ ἐπικαιρότητα τῆς ἀπόλαυσης τήν ὁποία παράγει ἀφορά ὄχι μόνο τίς κινηματογραφόφιλες μνήμες ἀλλά κι ἕνα ἄγνωστο κομμάτι τῶν μυθοπλασιών τοῦ μέλλοντος.

Χρήστος Βακαλόπουλος

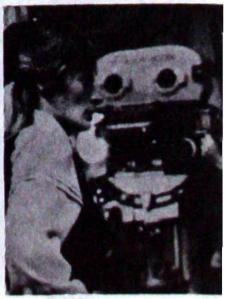
ΠΛΟΥΣΙΕΣ ΚΑΙ ΔΙΑΣΗΜΕΣ

Ο ΣΚΗΝΟΘΕΤΗΣ ΤΩΝ ΓΥΝΑΙΚΩΝ

Ο Κιούκορ διευθύνει τή Γκ
Camille...

...τό *The Women*

...τήν Joan Crawford στό
God



...καί τή Maggie Smith στό
my aunt

Ο σκηνοθέτης πού ἀπό τό 1933 ἐχει δώσει τά καλύτερα δείγματα τής παραγωγής τής M.G.M. ξαναγύρισε. Ἡ ταινία Πλούσιες καί Διάσημες *τού Τζώρτζ Κιούκορ, μία πολύ μοντέρνα δραματική κωμωδία, μέ θέμα δύο γυναίκες συγγραφείς, τίς ὁποίες ὑποδύονται οἱ Ζακλίν Μπισέ καί ἡ Κάντις Μπέργκεν εἶναι ἡ εἰκοστή δεύτερη ταινία του γι' αὐτό τό στούντιο (χωρίς νά ὑπολογίζεται τό* Ὅσα Παίρνει ὁ Ἄνεμος). *Ἔτσι στά ὀγδόντα δύο του χρόνια ὁ Κιούκορ εἶναι ὁ πιό ἡλικιωμένος σκηνοθέτης στόν ὁποίο μία ἀπό τίς Majors ἐμπιστεύθηκε μία ταινία μεγάλου μήκους. Ἡ ἀξιοσημείωτη καρριέρα του διαρκεί πάνω ἀπό πενήντα χρόνια καί ὁ ἀκούραστος Κιούκορ πού ἀποκαλεί τόν ἑαυτό του «ἐπιβιώσαντα», ἐπέζησε ἀπό συναδέλφους του σάν τόν Τσάρλυ Τσάπλιν (ἑβδομήντα ἑπτά χρονῶν ὅταν γύρισε τήν τελευταία του ταινία), τόν Ἀλφρεντ Χίτσκοκ (ἑβδομήντα ἕξη) καί τόν Ζάν Ρενουάρ (ἑβδομήντα πέντε). Οἱ φανατικοί τού κλασικού κινηματογράφου εἶναι ἱκανοποιημένοι πού τό καινούργιο Χόλυγουντ κατάφερε νά ἐξασφαλίσει μία θέση ὄχι μόνο στόν Κιούκορ ἀλλά καί στόν Μπίλλυ Γουάιλντερ (ἑβδομήντα πέντε) ὁ ὁποίος γύριζε τήν ἰδια ἐποχή τό* Buddy Buddy *γιά τήν M.G.M., ἐνώ ὁ Τζών Χιούστον (ἑβδομήντα πέντε) ἦταν ἀπασχολημένος στήν ἄλλη ἄκρη τής πόλης μέ τό γύρισμα τού* Annie *γιά τήν Columbia καί ὁ Σάμιουελ Φούλερ (ἑξήντα ἐννιά) χτύπαγε τό μαστίγιό του στό γύρισμα τού* White Dog *τής Paramount. Ἡ δημιουργική ἐνέργεια τού Κιούκορ εἶναι ἀνεξάντλητη καί στό* Πλούσιες καί Διάσημες *ἀπέσπασε μία σπουδαία ἑρμηνεία ἀπό τήν Ζακλίν Μπισέ στόν ρόλο μίας τολμηρής ἀλλά συναισθηματικά ἀναστατωμένης γυναίκας πού ἐπιζεί ἀπό τούς σύγχρονους σεξουαλικούς πολέμους. Ἐνώ ἡ Μπέργκεν προσφέρει ἀπολαυστική (ἀν καί κάπως ἀσταθή) κωμική ἀνακούφιση παίζοντας τήν καλύτερη φίλη της πού εἶναι συγχρόνως καί ἡ λογοτεχνική της ἀντίπαλος, σ' ἕνα ρόλο πού θυμίζει ξετρελαμένο βεγγαλικό.*

Ἡ τελευταία δεκαετία ἦταν μία ἄνιση ἀλλά παρ' ὅλα αὐτά ἰδιαίτερα δημιουργική περίοδος γιά τόν Κιούκορ. Γύρισε ἕνα ἀπό τά ἀριστουργήματά του τό Ἀγάπη Ἀνάμεσα στά Ἐρείπια *(*Love Among the Ruins, *τό πρώτο του ἔργο γιά τήν τηλεόραση τό 1975) καί μία ὀπτικά πλούσια «μαύρη κωμωδία», τό* Ταξίδια Μέ τήν Θεία Μου *(1972) ὅπως καί μιά κάπως ρουτινιάρικη τηλεοπτική ταινία, τό* The Corn is Green *(1976). Γύρισε ἐπίσης καί μία ρωσσο-ἀμερικάνικη παραγωγή,* Τό Γαλάζιο Πουλί *(1976) πού γρήγορα ξεχάστηκε. Δέν εἶχε ὅμως γυρίσει ταινία στό Χόλυγουντ ἀπό τό 1968 ὅταν εἶχε διαδεχτεί τόν Τζόσεφ Στρίκ σάν σκηνοθέτη τού* Ζυστίν. *Στό* Πλούσιες καί Διάσημες *ὁ Κιούκορ κλήθηκε πάλι τήν τελευταία στιγμή σάν ἀντικαταστάτης. Μπορεί νά μήν εἶχε ἀνακατευτεί καθόλου ἀν δέν εἶχε προηγηθεί ἡ ἀπεργία τού Σωματείου Ἠθοποιών τόν περασμένο χρόνο πού σταμάτησε τήν παραγωγή στίς 18 Ἰουλίου 1980 μετά ἀπό τέσσερεις μέρες γυρίσματος στήν Νέα Ὑόρκη, μέ σκηνοθέτη τόν Ρόμπερτ Μάλλιγκαν. Οἱ ἀπόψεις τού Μάλιγκαν τόν εἶχαν φέρει σέ σύγκρουση μέ τόν παραγωγό William Allyn καί μέ τήν Μπισέ τής ὁποίας ἡ Ἑταιρεία Jacquet ἔκανε τήν ταινία γιά τήν M.G.M. Ὁ ὑπεύθυνος τού στούντιο David Begelman πρότεινε νά ἀναλάβει ὁ Κιούκορ τήν παραγωγή πού παρουσίαζε δυσκολίες(...).*

J.Mc. B. καί T. McC.

Συνέντευξη τού Τζώρτζ Κιούκορ μέ τούς Joseph Mc Bride καί Todd Mc Carthy

Πλούσιες καί διάσημες (Rich and Famous) Η.Π.Α. 1981
Σκην.: George Cukor. *Σεν.:* Gerald Ayres από τό θεατρικό έργο τού John Van Druten. *Φωτ.:* Don Peterman. *Ντεκόρ:* Jan Scott. *Καλ. Διευθ.:* Fred Harpman. *Μουσική:* George Delerue. *Μοντάζ:* John F. Burnett. *Κοστούμια:* Theoni V. Aldredge. *Έρμ.:* Jacqueline Bisset (Λίζ Χάμιλτον), Candice Bergen (Μέρρου Νοέλ Μπλέηκ) David Selby (Ντάγκλας Μπλέηκ), Hart Bochner (Κρίστοφερ Άνταμς), Nicole Eggert (Ντέμπυ, 8 χρονών), Meg Ryan (Ντέμπυ, 18 χρονών), Stemphen Hill (Ζύλ Λεβί), Dack Rambo (Κέντ), Michael Brandon (Μάξ). *Παραγωγή:* William Allyn γιά τήν M.G.M. *Διανομή:* C.I.C. *Διάρκεια:* 116΄.

Κιούκορ: Διάβασα τό σενάριο τού *Πλούσιες καί Διάσημες* καί είπα στόν έαυτό μου «γιά σκέψου, αύτό είναι διασκεδαστικό!» Έτσι άνέλαβα τήν ταινία καί ήμουν εύτυχής πού τήν έκανα. Ήμουν έντελώς γοητευμένος μέ τό σενάριο.

Συνεργαστήκατε στενά μέ τόν Gerald Ayres στήν διάρκεια τού γυρίσματος;

Λίγο ναί, άλλά στήν πραγματικότητα τό έγραψε έκείνος. Δέν άνήκω στό είδος τών σκηνοθετών πού γράφουν μαζί μέ τόν συγγραφέα. Όχι, είμαι πολύ άνοιχτός στίς συζητήσεις, ξέρω νά έκτιμώ ένα συγγραφέα μέ ταλέντο καί έφ' όσον σέβομαι τό σενάριο τό άφήνω όπως είναι.

Είχατε δεί τήν προηγούμενη κινηματογραφική βερσιόν τού Old Acquaintance;

Ήτανε μάλλον βαρύ, δέν τό είχα βρεί καλοφτιαγμένο άλλά ό Ayres τό άλλαξε πολύ. Τό έκανε πραγματικά άστείο καί πολύ πιό τολμηρό. Ο John Van Druten ήταν ένας έπιτήδειος συγγραφέας θεατρικών έργων, άλλά γιά τά δικά μου γούστα ήτανε μάλλον βαρύ καί ντεμοντέ. Τού έβρισκα κάτι τό κυριλέ, καί τό πολύ έκλεπτυσμένο.

Ή γλώσσα στό Πλούσιες καί Διάσημες *είναι ή πιό τολμηρή πού χρησιμοποιήσατε μέχρι τώρα;*

Αύτή είναι ή μόδα. Είναι όμως κάτι μέ τό όποίο αίσθάνομαι τελείως άνετα. Δέν είμαι σεμνότυφος, δέν σοκάρομαι εύκολα.

Τό σενάριο άσχολείται μέ τίς γυναικείες ζωές μ' ένα πολύ μοντέρνο τρόπο όπως π.χ. μέ τήν έρωτική ίστορία τής Ζακλίν Μπισέ μ' έναν άνδρα νεώτερό της, τόν Χάρτ Μπόχνερ.

Αύτό μού φαίνεται μάλλον πρωτότυπο. Θά μπορούσε κανείς νά τό παρουσιάσει σάν κάτι τό άπρεπές. Άλλωστε καί ή ίδια δέν μπορεί νά άποφύγει τήν σκέψη ότι είναι άταίριαστο. Είναι είκοσι δύο χρονών. Μία άξιοπρεπής γυναίκα δέν θά τό είχε κάνει παλιότερα, τώρα όμως δέν διστάζουν καί όχι μόνο αύτού τού είδους οί άνθρωποι. Ένας μεγάλος άριθμός από έντελώς άσημες γυναίκες είναι πολύ πιό περιπετειώδεις.

Είναι πολύ εύχάριστο πού είσαστε τόσο άνοιχτός καί εύαίσθητος στίς άλλαγές τών κοινωνικών δεδομένων.

Ο άνθρωπος πρέπει νά προχωρεί. Δέν μπορεί νά είναι άκαμπτος. Χρειάζεται νά παρατηρεί τόν έαυτό του καί όλη τήν άτμόσφαιρα γύρω του.

Παρ' όλο πού οί έρωτικές σκηνές είναι είλικρινείς προτιμήσατε γιά μία άκόμα φορά νά τίς γυρίσετε μέ διακριτικότητα. Δέν πιστεύετε στίς προφανείς έρωτικές σκηνές καί στήν γύμνια.

Μπορεί κανείς νά έχει τό άποτέλεσμα πού θέλει χωρίς νά καταφύγει σέ τίποτα άπ' αύτά. Έγώ νομίζω πώς τό νά βαριανασαίνεις καί νά στριφογυρίζεις έρχεται σέ άντίθεση μέ τήν κωμωδία. Τό ίδιο πιστεύω καί γιά τήν γύμνια. Θυμάμαι τότε πού έλεγαν ότι δέν πρέπει νά φανούν καί τά δύο πόδια πάνω στό κρεβάτι κι' όλες αύτές τίς άνοησίες. Κι' όμως αύτό περιείχε ένα είδος πειθαρχίας πού ήταν θετική. Τώρα δέν έχει σημασία, μπορεί νά κάνεις ότι διάολο θέλεις καί όχι πάντα σέ όφελος τής ταινίας.

Στήν ταινία έχει μείνει καθόλου ύλικό από

τά γυρίσματα τοῦ Ρόμπερτ Μάλιγκαν;

Δέν νομίζω. Αὐτό δέν σημαίνει ὅτι ὁ Μάλιγκαν δέν εἶχε γυρίσει ἰδιαίτερα καλά τίς σκηνές, ἀλλά ἔγιναν ὁρισμένες μικροαλλαγές.

Εἴχατε πάλι ἀντικαταστήσει ἕναν ἄλλο σκηνοθέτη στήν Ζυστίν. Σ' ἐκείνη τήν περίπτωση εἶχαν γίνει περισσότερα γυρίσματα. Ἔτσι εἴχατε ἀναγκαστεί νά χρησιμοποιήσετε ἕνα μέρος ἀπό τό προηγούμενο ὑλικό.

Αὐτή ἦταν μία μεγάλη καί θλιβερή ἱστορία. Ἐδώ ἐπρόκειτο γιά κάτι πολύ διαφορετικό, κάτι πού μοῦ ἄρεσε καί πού ἐξελίχθηκε πολύ ὁμαλά. Εἶχα νά κάνω μέ ἀνθρώπους εἰδικευμένους καί ὅταν βρίσκεται ἐπικεφαλῆς κάποιος πού ξέρει τί κάνει δέν εἶναι ἀπαραίτητο νά παρουσιαστοῦν περιπλοκές.

Πῶς ἀποφασίσατε νά χρησιμοποιήσετε ἕναν μάλλον ἄγνωστο ὁπερατέρ ὁπως τόν Don Peterman;

Τόν πρότεινε ὁ βοηθός σκηνοθέτη καί εἶδα τήν δουλειά του, εἶχε γυρίσει διαφημιστικά μόδας. Εἶχε πεῖρα καί ταλέντο.

Ἦταν ἡ φυσική του τάση πρός τήν στιλπνή φωτογραφία;

Ὄχι ἀκριβώς ἀλλά ἐδώ χρειαζότανε κάτι τό λαμπερό ἀφού εἴχαμε στά χέρια μας μία λεπτή κωμωδία, μία ὡραία κωμωδία πού ἔπρεπε νά παιχτεί ἐλαφρά. Δέν εἴχαμε στά χέρια μας κάτι βαρύ ἀλλά κάτι ἀστεῖο.

Σάς ἀρέσει λοιπόν νά παίρνετε κάθε τόσο ἕνα ρίσκο χρησιμοποιώντας κάποιον καινούργιο;

Ναί μοῦ ἀρέσει. Πήρανε ἕνα ρίσκο καί μαζί μου.

Στό Χόλλυγουντ ἡ στόν λογοτεχνικό κόσμο ἔχετε συναντήσει κάποια σχέση σάν κι' αὐτή τῶν δύο γυναικῶν τῆς ταινίας;

Ὄχι ἀκριβώς. Τίποτα περισσότερο ἀπό ἕνα ζευγάρι ἠθοποιών. Ὄχι, νομίζω ὅτι ἡ «φαντασμαγορία» ἀνήκει στόν Van Druten.

Ἡ ἐκλογή τῶν ἠθοποιών πού θά ἐπαιζαν τίς δύο γυναίκες ἔγινε σχεδόν ἀντίθετα ἀπό τό τυπάρισμα. Ἡ Ζακλίν Μπισέ παίζει τήν σοβαρώτερη ἀπό τίς δύο συγγραφεῖς ἐνώ ἡ Κάντις Μπέργκεν πού εἶναι ἡ ἴδια καί συγγραφέας παίζει ἕνα χαρακτήρα πιό ἐπιπόλαιο;

Ναί εἶναι ἔξυπνη κι ἐδώ παίζει μία ἀνόητη. Ὁπωσδήποτε ἡ ἑρμηνεία τῆς Κάντις εἶναι ἐκπληκτική. Μοῦ ἀρέσει τό ἀποτέλεσμα τῆς διανομῆς τῶν ρόλων, προσθέτει φρεσκάδα καί πρωτοτυπία.

Τό θαρραλέο ἀλλά αὐτοκαταστροφικό δραματικό πρόσωπο πού ὑποδύεται ἡ Μπισέ θυμίζει ἄλλους στήν δουλειά σας, ὁπως τόν Νόρμαν Μαίην στό Ἕνα Ἀστέρι Γεννιέται καί τήν Γκάρμπο στήν Κυρία μέ τίς Καμέλιες. Ἡ ἑρμηνεία της εἶναι πολύ ἐντυπωσιακή.

Αὐτό ὀφείλεται στό τρόπο πού ἦταν γραμμένο τό κείμενο. Εἶναι πολύ καλή ἀλλά κι' αὐτό πού εἶχε στά χέρια της ἦτανε πολύ καλογραμμένο. Ἡ ἄλλη εἶναι ἀμίμητη καί μέ καταδιασκέδασε.

Ὁ τρόπος πού ἡ Μπέργκεν ὡρίμασε σάν ἠθοποιός τά τελευταία χρόνια εἶναι ἐντυπωσιακός.

Συμφωνῶ ἀπόλυτα κι' αὐτός ἦταν ἕνας πολύ καλός ρόλος. Ἦτανε κάτι ἐκκεντρικό. Ἐπειδή ἦταν ὁμορφη τήν ὑποχρέωναν νά παίζει ἀξιολάτρευτες θλιμμένες κυρίες. Μοῦ εἶπε πῶς ὁ πατέρας της τήν εἶχε συμβουλέψει νά παίξει σέ κωμωδίες ἀλλά τίς ἔδιναν αὐτούς τούς χαριτωμένους βαρετούς ρόλους. Ἐδώ τό ὑλικό πού εἴχαμε ἦταν πραγματικά καλό καί ἀστεῖο. Δέν νομίζω ὅτι μπορεί κανείς νά εἶναι ἀστεῖος ἄν τό ὑλικό δέν εἶναι.

Ἡ Μπισέ εἶναι ὑπεύθυνη γιά τό ξεκίνημα τῆς ταινίας;

Ἔτσι φαίνεται. Αὐτό ἔγινε πρίν νά μέ καλέσουν γιά νά ἀναλάβω τήν ταινία. Ἦταν πολύ ἀνήσυχη. Τῆς χρειάζεται νά τήν συγκρατοῦν γιατί δέν τά ξέρει ὅλα. Δέν εἶναι σέ θέση νά διευθύνει ἄν καί νομίζει ὅτι μπορεί. Θά ἀνακαλύψει ὅτι δέν εἶναι τόσο εὔκολο. Νομίζω ὅτι ἡ παραγωγή αὐτῆς τῆς ταινίας τῆς ἔδωσε ἕνα μάθημα. Εἶναι ἔξυπνη ἀλλά δέν εἶναι ὁ πραγματικός παραγωγός τῆς ταινίας. Εἶμαι ἀνοιχτός σέ ὅλες τίς ὑποδείξεις δέν μπορῶ ὁμως νά ἐπιτρέψω νά μέ διευθύνουν.

Τόν παλιό καιρό ἠθοποιοί σάν τήν Γκρέτα Γκάρμπο εἶχαν ἕνα ἀνάλογο εἶδος δύναμης, ἔτσι δέν εἶναι;

Ναί ἀλλά ὑπήρχαν καί οἱ καλοί τρόποι, ὁ καθένας μπορούσε νά ἐκφράζει τίς διαφωνίες του, ἀλλά αὐτό γινόταν μέ πολύ πολιτισμένο τρόπο. Θά μοῦ ἦταν δύσκολο νά μέ κάνει ὅτι θέλει ἡ ἠθοποιός.

Ὑπήρχαν πολλά τέτοιου εἴδους προβλήματα στό γύρισμα τῆς ταινίας;

Κάθε τόσο κάτι παρουσιαζόταν. Ἀλλά ὁπως

ξέρετε, δουλεύοντας ὡρες ὁλόκληρες κάθε μέρα προκύπτουν κάθε τόσο μερικές δυσκολίες. Πάντως δέν φτάσαμε σέ ἀδιέξοδο. Δέν μ' ἀρέσει νά κατακρίνω καί νά φέρομαι ἀσχημα. Ὄχι πώς εἰμαι γλυκός ἀλλά καί τό ἀντίθετο δέν ὠφελεί.

Κάνατε πολλές πρόβες πρίν ἀπό τά γυρίσματα;

Ὄχι. Τό παίξιμο δέν παρουσίασε δυσκολίες. Ἔκανα πρόβα καί συζητούσαμε πολύ. Ἐξαρτάται πολύ ἀπό τά ἄτομα, ὅταν εἶναι πεπειραμένα δημιουργεῖται μιά ἀτμόσφαιρα.

Ἕνα ἀπό τά ἐμπόδια πού ἔπρεπε νά ὑπερπηδηθοῦν ἦταν ὅτι οἱ ἠθοποιοί παίζουν ρόλους πού ἐκτείνονται σέ τέσσερεις διαφορετικές χρονικές περιόδους. Πῶς τίς καθοδηγήσατε νά παίξουν ἔτσι ὥστε νά φανοῦν νεώτερες;

Τούς ἔλεγα νά κρατάνε τήν ἀναπνοή τους.

Χρειάζεται ὁμως καί νά μεγαλώσουν. Ἡ Μπέργκεν ἔχει μία μεγάλη κόρη στό τέλος τῆς ταινίας.

Ναί ἀλλά δέν *φέρεται* σάν μία σταθερή μητέρα.

Μέ τό μεϊκάπ καί τά χτενίσματα μπορεί νά φανοῦν μερικές χρονικές ἀλλαγές.

Ὁρισμένες ναί, ἀν καί τελικά λιγώτερες ἀπ' ὅσες νομίζουμε. Ἐκείνο πού χρειάζεται εἶναι τέλεια φυσικότητα. Δέν εἶναι ἀπαραίτητο κάτι νά εἶναι ἀκριβές ἀρκεί νά δίνει τήν σωστή ἐντύπωση. Στήν ἀρχή φοροῦσαν πολύ μεϊκάπ κι ἐπεφτε μεγάλο βάρος καί στά χτενίσματα, δέν νομίζω ὅτι κάτι τέτοιο ταιριάζει στήν ἐλαφριά κωμωδία.

Ἐφ' ὅσον ἐμπιστεύεσθε τούς ἠθοποιούς τούς ἀφήνετε νά ἐσωτερικεύσουν τίς ἀλλαγές;

Ναί, κι ἀν τό πράγμα ἀρχίσει νά τρενάρει μπορεῖς νά τούς πεῖς «Ἐμπρός ἀς τελειώνουμε».

Αὐτό σάς ἀκούσαμε νά τό λέτε πολλές φορές. Κι' ὅταν ἀρχίζε τό γύρισμα λέγατε «μέ ζωηρό ρυθμό κυρίες».

Ἀ! ναί, γιατί ὅλοι ἔχουν τήν τάση νά ἐπιβραδύνουν τόν ρυθμό τους. Χρειάζεται ἕνα εἰδικό χάρισμα

Ἡ Κάντις Μπέργκεν στό *Πλούσιες καί διάσημες*

γιά νά μπορείς νά ἀποφύγεις κάτι τέτοιο. Πολλοί λίγοι ἄνθρωποι ἔχουν φυσικό αὐτό τό χάρισμα. Ἡ Κάθρην Χέπμπορν τό ἔχει. Δέν μ' ἀρέσει τό τρενάρισμα, κυρίως σέ μία κωμωδία. Ἐξαρτάται ἀπό τόν σκηνοθέτη νά δημιουργήσει ὅλη τήν ἀτμόσφαιρα.

Μία σκηνή πού πολλοί θά βρούν προκλητική εἶναι αὐτή στό τέλος μέ τίς δύο γυναίκες μόνες τήν παραμονή τῆς πρωτοχρονιάς νά πίνουν μπροστά στό τζάκι καί μετά νά φιλιούνται. Ἀποκρυσταλλώνει ὅλο τό θέμα τῆς ταινίας. Οἱ ἄνδρες σ' αὐτή τήν ἱστορία ἐρχονται καί φεύγουν ἀλλά ἡ φιλία τῶν γυναικῶν διαρκεί.

Ναί κι αὐτό εἶναι συγκινητικό. Εἶναι ρομαντικό καί ἀληθινό. Νομίζω ὅτι ἡ φιλία εἶναι κάτι πολύ σπουδαίο. Ὅλοι δείχνουμε τόν καλύτερο ἑαυτό μας σέ μία φιλία.

Ὁπωσδήποτε ἐπαιξε μεγάλο ρόλο στήν ζωή σας;

Ναί, ὅλες αὐτές οἱ κυρίες. Ὅλες αὐτές οἱ κυρίες...

Ὑπάρχει κάτι προκλητικό σ' αὐτό τό φιλί τῶν δύο γυναικῶν γιατί ἀναρωτιέται κανείς...

Ἄν εἶναι λεσβίες; Αὐτό ἔγινε ἐπίτηδες.

Τί εἴπατε στίς ἠθοποιούς ὅταν ἐπαιζαν τήν σκηνή;

Φοβόντουσαν ὅτι τό κοινό θά σκεφτεί γι' αὐτές ὅτι εἶναι λεσβίες. Καί φυσικά δέν εἶναι. Τί τούς εἶπα; Ὅτι ἔπρεπε νά γίνει ἀνάλαφρα. Αὐτός εἶναι ὁ σωστός τρόπος νά γίνονται τά πράγματα. Δέν νομίζω ὅτι πρέπει κανείς νά πάρει τό φιλί στά σοβαρά.

Τό Πλούσιες καί Διάσημες *εἶναι ἡ εἰκοστή δεύτερη ταινία πού γυρίσατε γιά τήν M.G.M.*

Ἀλήθεια; Ἐ! δέν ἦταν ὅλες κανόνια.

Πώς σάς φαίνεται ἡ σημερινή M.G.M. σέ σύγκριση μέ τήν M.G.M. τοῦ παρελθόντος;

Νομίζω πώς ὅτι ἦταν ἀποτελεσματικό ἐκείνες τίς μέρες δέν εἶναι ἀποτελεσματικό σήμερα. Κατά τά ἄλλα τά πράγματα μοῦ φαίνονται συμπαθητικά ἐδώ, ἔτσι μοῦ φαινόντουσαν πάντα, ὄχι πώς ὅλα ἦτανε ρόδινα.

Θά μποροῦσε κανείς νά πεί πώς σήμερα ὑπάρχει μία ἀνανέωση.

Ἐλπίζω νά συνεχιστεί. Σήμερα φαίνεται πώς ὅλοι ἔχουν πολλά χρήματα ἡ τουλάχιστον μποροῦν νά τά συγκεντρώσουν.

Τήν τελευταία φορά πού δουλέψατε γιά τήν M.G.M. στό Ταξίδια μέ τήν θεία μου, *τά πράγματα δέν πήγαν τόσο καλά.*

Πρίν ἀπό δέκα χρόνια κι' ἐγώ ὁ ἴδιος δέν ἤμουν τόσο καλός.

Τί ἔκανε τήν Χέπμπορν νά ἀποσυρθεί ἀπό τό Ταξίδια μέ τήν θεία μου;

Τής φέρθηκαν ἄσχημα. Ἦταν σκατάδες. Ἡ Metro. Ὁ Κύριος – πώς – τόν λέγανε – τότε (James Aubrey). Νόμιζαν ὅτι ἤθελε νά διευθύνει. Ἡ συμπεριφορά της ἦταν ἄψογη, ἐκείνοι ἦταν ἠλίθιοι καί μικροπρεπείς. Ἤθελα κι' ἐγώ νά φύγω ἀλλά μοῦ εἶπε «μή τολμήσεις νά φύγεις». Ἦταν μία διασκεδαστική καί γοητευτική ταινία.

Σ' αὐτή τήν ταινία ὅπως καί στήν ὑπόλοιπη δουλειά σας τά τελευταία δέκα χρόνια τό ὀπτικό σας ὕφος γίνεται πιό πλούσιο καί μεγαλόπρεπο.

Ἄν ζήσω ἀρκετά...

Διαλέγετε συνειδητά – ὅλο καί περισσότερο – ἕνα καινούργιο δρόμο;

Ἔχω ἁπλά περισσότερη πείρα. Ἐπιπλέον ὑπάρχει κάποιος πού συνεργάζεται μαζί μου σάν ντεκορατέρ, ὁ Fred Harpman, πού εἶναι πολύ ταλαντούχος. Μ' ἀρέσει νά δουλεύω μέ ἀνθρώπους πού εἶναι προικισμένοι ὀπτικά.

Κάνει γιά σάς αὐτά πού ἔκανε ὁ σύμβουλος σας στά χρώματα George Hoyningen – Huene πού πέθανε τό 1969;

Πρόκειται γιά διαφορετικά πράγματα. Ὁ Hoyningen –Huene ἦταν ἕνας θαυμάσιος συνεργάτης. Ἦταν πολύ διακριτικός.

Ὁ Harpman ἀσχολεῖται κυρίως μέ τά ντεκόρ;

Ἀσχολεῖται μέ ὅλα. Τά σέτς, τή μηχανή. Πρόκειται γιά ἕνα συνδυασμό τῶν πάντων. Τοῦ χρειάζεται μεγαλύτερη ἀναγνώριση. Ὅταν ἀνέλαβαν τό *Πλούσιες καί Διάσημες* ὑπήρχε ἕνας production designer (Jan Scot), ἀλλά ὁ Harpman ἔκανε πάρα

Ἡ Ζακλίν Μπισσέ στό *Πλ διάσημες*

πολλά. Ὑπάρχει ἕνα πάρτυ παραμονή πρωτοχρονιάς πού εἶναι καταπληκτικά στημένο. Τό ντεκόρ, ὁ τρόπος πού σχεδιάστηκε, μέχρι τήν ἐκτέλεσή του, ὁ τρόπος πού ὅλα λειτουργοῦν. Ὁ σκηνοθέτης δέν εἶναι κι' αὐτός ἀμέτοχος. Τό φτιάξαμε μαζί.

Τί ρόλο παίζει ὁ ὁπερατέρ;

Συζητάνε, συζητάμε κι ἐμεῖς γιά νά δοῦμε πῶς θά γίνει.

Καί σέ ὁτι ἀφορά τήν θέση τῆς μηχανῆς;

Ἀνακατεύομαι κι' ἐγώ σ' αὐτό. Πρέπει νά ξέρεις τί κάνουν. Ἄν καί τελικά, ἀνακατεύομαι πολύ περισσότερο στά ἀνθρώπινα θέματα παρά στά τεχνικά.

Ὁ τρόπος πού στήνετε τίς σκηνές εἶναι τόσο ὡραίος, ἡ μηχανή δέν θά μπορούσε νά βρίσκεται σέ καμμία ἄλλη θέση.

Αὐτός εἶναι ὁ σωστός τρόπος. Ἄν γίνεται μπούγιο καί τά πράγματα πρέπει νά φωτογραφίζονται ἀπό διαφορετικές γωνίες κάτι δέν πηγαίνει καλά.

Στίς τελευταίες σας ταινίες ὑπάρχουν μερικές ἀπό τίς πιό ἐντυπωσιακές χρήσεις μεγάλων λήψεων στήν καρριέρα σας. Τέτοια καταπληκτικά παραδείγματα ὑπήρχαν στήν πρώτη σας ταινία γιά τήν τηλεόραση, στό Ἀγάπη ἀνάμεσα στά ἐρείπια *μέ τήν Χέπμπορν καί τόν Ὀλίβιε.*

Ἐξαρτάται ἀπό τόν ἠθοποιό, ἀπό τό ἀν μπορεί νά τά βγάλει πέρα. Ἐπίσης ἐξαρτάται ἀπό τό γενικότερο στύλ. Ἄν ὁ ἠθοποιός μπορεί νά τό κάνει κι ἀν ταιριάζει μέ τό ἔργο τότε εἶναι καλό. Δέν τά καταφέρνουν ὅμως ὅλοι. Ἐμένα μού ἀρέσει, ἔχω τήν αἴσθηση ὁτι κυλάει. Ὁ Ὀλίβιε καί ἡ Χέπμπορν μπορούν νά παίξουν μεγάλες σκηνές μέ ἀπόλυτη φυσικότητα. Τελικά οἱ σκηνές δέν εἶναι ἁπλῶς μεγαλύτερης διάρκειας, ἀλλά ἀποδίδουν πιό πιστά, φαίνονται πιό πραγματικές καί λιγότερο «παιγμένες».

Ἡ ἑρμηνεία τοῦ Ὀλίβιε στό Ἀγάπη ἀνάμεσα στά ἐρείπια *ἦταν ἡ καλύτερη πού ἔχει δώσει στίς τελευταίες του ταινίες. Ἴσως ἡ χρήση μεγάλων λήψεων νά τόν βοήθησε νά ἀναπτύξει τό πρόσωπο πού ὑποδύεται.*

Μπορεί νά ἦταν αὐτός ὁ λόγος ἀλλά ἐπαιξε ρόλο κι ἡ παρουσία τῆς Χέπμπορν πού εἶναι μία ἐξαιρετικά ὁλοκληρωμένη ἠθοποιός. Ἦταν πολύ γενναιόδωροι ὁ ἕνας μέ τόν ἄλλο. Δέν εἶχα ξαναδουλέψει μαζί του ἀλλά εἴμαστε πολύ φίλοι μέ τήν Βίβιαν Λή καί ἦταν κι' αὐτός φίλος μου. Ὁ ἀτζέντης του δημιούργησε μερικές δυσκολίες. Ὅλα τά συνηθισμένα σκατά, γύρω ἀπ' τό θέμα τῆς σειρᾶς τῶν ὀνομάτων. Ἦτανε φοβερά ἀνόητο. Ἐκείνη ἦτανε ἀποφασισμένη νά μήν δημιουργήσει δυσκολίες. Εἶπε: «Στήν ἀμερική θά μπεί πρώτο τό δικό μου ὄνομα καί στήν Ἀγγλία τό δικό του». Δέν τήν νοιάζει, εἶναι γενναιόδωρη καί τόσο σίγουρη γιά τόν ἑαυτό της.

Πῶς ἀναλάβατε ἐκείνη τήν ταινία;

Ἕνας ἀτζέντης, ὁ Audrey Wood βρήκε αὐτό τό θεατρικό ἔργο τοῦ James Costigan. Τό ἔφερε στήν Χέπμπορν. Ἀρχικά εἶχε γραφτεί γιά νά τό παίξουν στήν τηλεόραση ὁ Alfred Lunt καί ἡ Lynne Fontanne, ἀλλά ἐκεῖνος ἦταν ἄρρωστος.

Προσπαθήσατε νά προσαρμόσετε τόν τρόπο γυρίσματος σας στήν τηλεόραση;

Τούς ρώτησα καί μού εἶπαν «κάντο σάν νά προοριζόταν γιά τόν κινηματογράφο».

Τά ὡράρια γυρίσματος εἶναι πολύ πιό σύντομα στίς τηλεοπτικές ταινίες.

Σέ ζορίζουν ὅσο μπορούνε ἀλλά πρόκειται γιά ἀνθρώπους πού ξέρουν καλά τί πρέπει νά γίνει.

Στό The Corn Is Green, *τήν δεύτερη τηλεοπτική σας ταινία μέ τήν Χέπμπορν οἱ λήψεις δέν ἦταν τόσο μεγάλες.*

Ὄχι γιατί δέν εἴχαμε τόσο μεγάλες σκηνές καί ἐπιπλέον ἐπαιζε ἕνας νεαρός πού δέν εἶχε μεγάλη πείρα (Ian Saynor). Τόν βοήθησε πολύ. Ἀναρωτιέμαι τί ἐχει ἀπογίνει. Ἦταν ἕνα ἀγόρι μέ ἐξαιρετικό ταλέντο.

Ἕνα θέμα πού σάς ἀπασχόλησε στήν τελευταία σας δουλειά εἶναι ὁ ρομαντικός ἔρωτας χωρίς ἀνταπόκριση. Στό Ἀγάπη ἀνάμεσα στά ἐρείπια *ὁ Ὀλίβιε ἀγαπούσε τήν Χέπμπορν σαράντα χρόνια ἀπό μακρυά καί στό* Ταξίδια μέ τήν θεία μου *ἡ ζωή της Μάγκι Σμίθ μαράθηκε ἐξ αἰτίας τοῦ Ρόμπερτ Στέφενς. Ὑπάρχει κάτι πού σάς ἑλκύει σ' αὐτό τό θέμα;*

Ὄχι. Ὄχι, νομίζω ὁτι εἶναι ἀστεῖο, ὁ Ρόμπερτ Στέφενς ἦταν ἕνας παλιάνθρωπος. Αὐτό ἦταν γοητευτικό. Ὑπάρχουν ἕνα σωρό ταινίες πού γύρισα παλιότερα, σοβαρές ταινίες, πού τώρα τίς βρίσκω ἀστεῖες.

Πῶς αἰσθάνεσαι ἐκ τῶν ὑστέρων γιά τό Γαλάζιο Πουλί;

Τί νὰ σὰς πώ! Ἔκανα ὅτι μπορούσα. Προσπαθήσαμε ἀλλὰ δὲν δούλεψε. Ἦταν χαμένη ὑπόθεση. Ἦταν τόσο ἀηδιαστικὰ γλυκό. Μὲ κάνετε καὶ θυμάμαι ὅλα ὅσα εἶχα καταφέρει νὰ ξεχάσω!

Τί ἔγινε μὲ τὸ Vicki, *τὴν ταινία μὲ τὴν Faye Dunaway ποὺ ἐπρόκειτο νὰ γυρίσετε πρὶν ἀπὸ χρόνια, μὲ θέμα τὴν φεμινίστρια τοῦ δέκατου ἐννάτου αἰώνα Victoria Woodhull;*

Ἦταν ἕνα σχέδιο ποὺ ἀτύχησε. Ὁ James Costigan ἔγραψε ἕνα καταπληκτικὸ σενάριο καὶ πίστευε πὼς ἡ ταινία θὰ ἔκανε πάταγο. Ἀλλὰ ὁ παραγωγὸς (George Barrie) γιὰ δικούς του λόγους δὲν ἦταν τῆς ἰδίας γνώμης. Ἔτσι μὲ ἀπέλυσε.

Τί ἀκριβῶς σὰς εἶχε κινήσει τὸ ἐνδιαφέρον;

Εἶχε μία ἀδελφὴ καὶ οἱ δύο μαζὶ ἦτανε τόσο ἀστεῖες. Ἦταν πραγματικὰ περιπετειώδεις.

Ἡ Vicki *θυμίζει τὸ εἶδος ρόλου ποὺ θὰ μπορούσε νὰ εἶχε παίξει ἡ Χέπμπορν στὰ νιάτα της.*

Ναί μόνο ποὺ σ' αὐτὴν τὴ περίπτωση θὰ ἦτανε λίγο πιὸ τσαχπίνικο ἀπ' αὐτὸ ποὺ θὰ εἶχε παίξει ἡ Κέητ. Ἡ Κέητ εἶναι ὑπερβολικὰ ἔξυπνη.

Ἡ Victoria Woodhull ἦταν ἡ πρώτη γυναίκα ποὺ ἔβαλε ὑποψηφιότητα γιὰ πρόεδρος τῶν Ἡνωμένων Πολιτειῶν.

Αὐτὸ δὲν ἦτανε τίποτα. Πηδιότανε πολύ. Ἦταν ἕνας φοβερὸς συνδιασμὸς αὐτὰ τὰ δύο κορίτσια.

Πὼς σὰς φάνηκε ὁ ἑαυτός σας ἔτσι ὅπως τὸν παρουσίασαν στὴν μίνι – τηλεοπτικὴ σειρὰ Moviola;

Μοῦ φάνηκε ἀνόητος, δὲν συμφωνεῖτε; Συμπαθητικὸς ἄνθρωπος ἀλλὰ ἀνόητος, τρέχοντας πίσω ἀπὸ τὰ ἀφεντικά, λέγοντας πάντα «Ἀ! ναί, βέβαια». Ἦτανε σκατά.

Βλέπετε πολλὲς σύγχρονες ταινίες;

Βλέπω, ὄχι ὅμως ὅσες θὰ ἤθελα. Εἶναι πολὺ ἐνθαρρυντικό, βλέποντας μία προικισμένη ταινία ἐνθουσιάζομαι. Εἶμαι μὲ τὸ μέρος τῶν νέων ἀνθρώπων ποὺ τοὺς ἀρέσει ὁ κινηματογράφος. Εἶμαι κι' ἐγὼ ἕνας πραγματικός, ἀλλὰ ὄχι τρελὸς κινηματογραφόφιλος.

Ποιὲς ταινίες σὰς κίνησαν περισσότερο τὸ ἐνδιαφέρον τὰ τελευταία χρόνια;

Πάντα μοῦ ἀρεσαν οἱ ταινίες τοῦ Πὼλ Μορισέυ. Ἔχει μεγάλο ταλέντο. Δὲν νομίζω ὅτι βρήκε τὴν ἀναγνώριση ποὺ τοὺ ἄξιζε κι' ἔχασε κοροϊδίστικα πολλὰ λεφτά. Δὲν εἶναι ἀρκετὰ πονηρός, ἀρκετὰ σκληρὸ καρύδι.

Εἴστε μέλος τῆς «Ἐπιτροπῆς Ὑποψηφιοτήτων Ξένων Ταινιῶν» γιὰ τὸ Ὄσκαρ ποὺ παραθέτει γεύμα κάθε χρόνο γιὰ τοὺς ξένους σκηνοθέτες.

Τὸ πιὸ συγκινητικὸ σ' αὐτὴ τὴν ὑπόθεση εἶναι ὅτι οἱ ξένοι σκηνοθέτες γοητεύονται ὅταν συναντοῦν τοὺς παλιοὺς σκηνοθέτες. Ὀνόματα ποὺ ἀκουγαν τὴν ἐποχὴ ποὺ ἦταν πολὺ νέοι. Αὐτὸ τὸ βρίσκω πάρα-πολὺ ὡραῖο.

Ἔχετε μία αἴσθηση ἱστορικότητας, δὲν ζῆτε στὸ παρελθὸν ἀλλὰ τὸ σέβεστε.

Μὰ πρέπει κανεὶς νὰ *σέβεται* τὸ παρελθόν. Χρειάζεται μία αἴσθηση τῶν διαστάσεων.

Ἔρωτες, συγκρούσεις καὶ... πρωτοχρονιάτικες συμφιλιώσεις στὸ *Πλούσιες καὶ διάσημες*

Όταν σάς έπισκέπτεται ή Χέμπορν βλέπετε καμμιά φορά τίς ταινίες πού γυρίσατε μαζί;

Όχι, άλλά ή ίδια τίς βλέπει. Έχει όλες τίς ταινίες κι' ένας γαμπρός της έχει μία αίθουσα προβολής. Δέν μού άρέσει νά ξαναβλέπω τίς ταινίες μου, πάντα μέ άπογοητεύουν.

Έσείς καί ή Χέμπορν έχετε τίποτα άλλα σχέδια γιά ταινίες πού θά σάς άρεσε νά γυρίσετε μαζύ;

Όχι, θά ήθελα νά είχαμε. Άλλά ξαφνικά κάτι μπορεί νά παρουσιαστεί.

Έχετε κανένα άλλο σχέδιο;

Έχω ένα. Ή Σοφία Λόρεν θά ήθελε πολύ νά γυρίσουμε τήν Άννα Καρένινα γιά τήν τηλεόραση. Ήρθε έδώ καί τό συζητήσαμε. Μέ ένδιαφέρει πολύ. Θά ήτανε πολύ καλή γι' αύτό τόν ρόλο καί ό Βρόνσκυ είναι ένα πολύ ένδιαφέρον δραματικό πρόσωπο. Ό Τολστόϊ δέν είναι κακός συγγραφέας. Μέχρι τώρα έχουν άρνηθεί. Μάλλον θά τούς φάνηκε ξεπερασμένο. Άλλά δέν έχω βάλει άκόμα τά δυνατά μου.

Καμία μεταφορά θεατρικού έργου στόν κινηματογράφο;

Όχι, κάνεις σχέδια πού δέν πραγματοποιούνται. Άποφάσισα νά βγάλω κάθε τέτοια ίδέα άπό τό μυαλό μου καί τότε θά δούμε τί θά γίνει. Κάτι ένδιαφέρον μπορεί νά παρουσιαστεί.

Πώς αίσθανθήκατε όταν τό Daily Variety *δημοσίευσε πέρυσι ένα άρθρο λέγοντας ότι ήσαστε ό πιό ήλικιωμένος άνθρωπος πού σκηνοθέτησε ποτέ ταινία μεγάλου μήκους γιά μία άπό τίς Majors;*

Άναστατώθηκα άλλά στήν πραγματικότητα δέν αίσθάνομαι καμία μεγάλη διαφορά. Γερνώντας κανείς γίνεται πιό άργός καί ξεμωραίνεται λίγο. Άλλά πρός τό παρόν δέν αίσθάνομαι έτσι.

Δέν σκέφτεσθε νά άποσυρθήτε;

Όχι. Όχι, δέν καταλαβαίνω γιατί ύπάρχουν άνθρωποι πού κάνουν αύτή τήν έκλογή έφ' όσον είναι, καλά στήν ύγεία τους καί δέν είναι ξεμωραμένοι. Χρειάζεται τρομερή δύναμη γιά νά βγάλεις πέρα μία ταινία.

Πώς ήταν γιά σάς αύτή ή έμπειρία;

Σκληρή. Άλλά τά κατάφερα καί ήμουν εύτυχισμένος.

Πολύ συχνά οί τελευταίες ταινίες τών μεγάλων σκηνοθετών συγκαταλέγονται μέσα στίς καλύτερες τής δουλειάς τους.

Άλήθεια;

Όχι μόνο οί δικές σας άλλά καί τού Φόρντ καί τού Μπουνιουέλ γιά παράδειγμα.

Α! πρόκειται γιά ύπέροχους σκηνοθέτες.

Οί μεγαλύτεροι σέ ήλικία σκηνοθέτες έχουν συχνά ένα είδος...

Σοφίας;

(Τή συνέντευξη μέ τόν Τζώρτ Κιούκορ πήραν οί Joseph Mc Bride καί Todd McCarthy γιά τό περιοδικό *Film Comment*, Σεπτέμβριος-Όκτώβριος 1981, vol. 17, no 5. *Μετάφραση:* Μαριάννα Μεταξά).

μιά σοφή ταινία

1. Ταξίδι μέσα στίς δεκαετίες.

Ὑπάρχει μιά στιγμή – εὐτυχώς μόνο μία – πού φοβήθηκα ὁτι ὁ Κιούκορ θά ἐχανε τό παιχνίδι. Ὅταν, ἀναγκαστικά, ὁ ἐκφραστικός τόνος τής σκηνοθεσίας ἀλλάζει, σοβαρεύει γιά νά ὑπογραμμίσει τήν παρέμβαση μιάς ἰδεολογικής πραγματικότητας ἔξω ἀπό (ἀλλά σχετικής μέ) τήν ἱστορία τής ταινίας. Θεέ μου, σκέφτηκα, βλέποντας τήν ἀπειλητική σφήνα μέ τή μαύρη νεοαριστερή φοιτήτρια νά ρωτάει τή Λίζ (Τζάκλιν Μπισέ): *γιατί ὄχι* (δέν εἶναι συνειδητή φεμινίστρια), Μήπως ἡ ἔνοχη συνείδηση τής – μανιακής γιά τό περιεχόμενο – Εὐρώπης καί τό ἰδεολογικό σκιάχτρο τής Δεκαετίας (κι ὁλων τών μικροαστικών διεκδικήσεων πού γέννησε), πρόφτασαν, ὁριστικά, τή ρεαλιστική μορφή τών ταινιών τοῦ Κιούκορ;

Ὁμως στό ἄντρο τοῦ φιλελευθερισμοῦ τής Δεκαετίας, ἡ νέα συγγραφέας ὑπερασπίζεται μέ σιγουριά, πού ἄλλοῦ δέν ἔχει, τή δική της ἄποψη γιά τήν ἰδιαιτερότητα τής γυναικείας γραφής σάν μιά προσωπική ἐμπλοκή της μέ τό Μύθο καί τό Οἰδιπόδειο. Ἡ δουλειά της δέν ἔχει προαποφασισμένο πρόγραμμα στράτευσης – μόνο ψηλά (εὐρωπαϊκά) καλλιτεχνικά κριτήρια. Ἡ ἐκπληξή μας εἶναι ἀκόμη μεγαλύτερη ὅταν κι ἡ ἄλλη ἡρωίδα θέλει νά γίνει συγγραφέας *χωρίς ἄποψη* καί παραδίνεται στήν παραφιλολογία τών κατινιάρικων συναισθηματικών μπέστ σέλερ. Ἡ μήπως τά συναισθήματα εἶναι ἡ δική της ἄποψη *(βλέπε ἄνεση)* γιά τή ζωή, ὁπως οἱ δόξες τής γραφής τοῦ Προύστ καί ἡ συναισθηματική ἀστάθεια εἶναι τό μπλοκάρισμα τής ἄλλης; Ὁ Κιούκορ ἐκμεταλλεύεται αὐτή τήν ἀντίθεση σ' ὁλες τίς δυνατότητές της γιά κωμικές συγκρούσεις ἀνάμεσα στίς δυό γυναίκες. Ἀλλά ἡ ἄποψη τής ταινίας πλησιάζει ἐκείνη τής Μέρυ-Νοέλ (Κάντις Μπέργκεν). Μιά φιλία δυό γυναικών πού γράφουν διασχίζει τίς δυό τελευταίες δεκαετίες καί βαθαίνει αἰσιόδοξα καί στήν ἀρχή τής τρίτης. Ἡ Δεκαετία ἐλάχιστα παρεμβαίνει (ἀκόμη καί στά ντεκόρ καί τά κοστούμια) σ' αὐτή τή σχέση, οἱ ἀλλαγές γράφονται μέσα της. Κι οἱ

Ν. Σαββάτης

ἀξίες τοῦ φεμινισμοῦ χωνεύονται καί προσωποποιοῦνται στίς μορφές τών δυό γυναικών χωρίς – εὐτυχώς – τά πρόσωπα νά ἀξιο-ποιοῦνται. Ἡ φιλία τους εἶναι ταυτόχρονα σταθερή σάν βράχος καί φευγαλέα σάν στιγμή. Τρέχοντας νά τήν πιάσει ἡ ταινία δέν ξοδεύεται σέ ταυτολογίες, σλόγκαν, πανώ, ἰδεολογικές μάσκες ἡ γραφομηχανές πού πετιοῦνται ἀπό τό παράθυρο τυλιγμένες μέ τά σουτιέν.

Ἕνα ἀπό τά ἄλλα πρόσωπα, ὁμως, ἔρχεται ἀπό τήν ἐφημερίδα τής Δεκαετίας. Ὁ Μάικλ (Ἄρτ Μπόχνερ) εἶναι δημοσιογράφος τοῦ Rolling Stone. Ὅταν γνωρίζεται μέ τή Λίζ, ἡ διανοούμενη συγγραφέας τής Δεκαετίας δέν μπορεί νά πιστέψει στά μάτια της. Μέ τήν ἐμμονή της νά ζεί στό παρελθόν ἀρνείται νά κατατάξει αὐτό τό πρόσωπο στό σχέδιο μιάς ἄλλης δεκαετίας, ἐκπλήσσεται συνέχεια ἀπό τήν cool ἐμφάνιση αὐτοῦ τοῦ ἀνετου ἐπαγγελματία. Ὁ νέος δημοσιογράφος δέν εἶναι φρικιό, δέν καπνίζει ἀναγκαστικά χόρτο, ἔχει καθαρές ἰδέες γιά τά βιβλία της καί εἶναι πραγματικά ἀπελευθερωμένος. Ἀκόμη πιό ἀπροσδόκητα, ἔχει ἄποψη γιά τόν ἔρωτα, πού δέ διαμορφώθηκε *ἐρήμην* τών γυναικείων ἀπαιτήσεων. Εἶναι μιά ἄποψη πιό ἐντιμη κι εὐλύγιστη ἀπό τήν ἐμμονη ἰδέα τής Λίζ γιά τήν ψυχρή σεξουαλική ὑπεροχή τών σημερινών νέων, κάτι πού ἡ ἴδια ἔχει ἀναγάγει πάλι σέ ἀπαγορευτικό αἰσθητικό κριτήριο. Κι ἔτσι κόντρα σ' ὁλες τίς ἐγγυήσεις τής ἀπελευθέρωσης, ὁ ἔρωτάς τους θά μετατραπεί σέ πεδίο σύγκρουσης. Ὁ Μάικλ δέν ἐπαινεί θεωρητικά ἡ φιλολογικά (ὁπως ἡ Λίζ) τό Μεγάλο Πάθος, χαμένο ὁριστικά ἀπό τή σύγχρονη, βιαστική ἐρωτική ἐπικοινωνία. Ἀλλά (σάν τή Μέρυ-Νοέλ) ἀφήνει τήν ἐπιθυμία του νά τόν παρασύρει. Καί δέ διστάζει νά προτείνει στή Λίζ νά παντρευτοῦν. Παραλυμένη ἀπό φόβο ἐκείνη θά μείνει ἀκίνητη στήν καλά προφυλαγμένη ἀνεξαρτησία της, ὁπου μπορεί νά σκέφτεται ἐλεύθερα, ἀλλά ὁχι νά ἀντιδρά στό διχασμό της.

Καί νά τόν ἑρμηνεύει. Σέ μιά καίρια σεκάνς

τους ἡ Λίζ μισοειρωνικά, μισοεπιδεικτικά, ἀνατρέχει στήν αὐθεντία τού ψυχαναλυτή προσπαθώντας νά βυθοσκοπήσει τήν ἐρωτική της συμπεριφορά. Ἡ ἀναδρομή στήν ψυχανάλυση «πού στήν Ἀμερική ἐχει ἀρπάξει τήν πανούκλα», ὅπως εἶπε κάποτε κάποιος γάλλος συγγραφέας, εἶναι ἡ δεύτερη παραχώρηση στη μόδα τής Δεκαετίας. Στήν ταινία περνά ἀνάλαφρα χωρίς νά περιορίζει τό χαρακτήρα. Γιατί στήν οὐσία λίγο μάς ἐνδιαφέρει *γιατί* αὐτή ἡ γυναίκα ποθεί μόνο πατρικά ὑποκατάστατα ἡ γιατί ὅταν ὁ δρόμος γιά τό ἀντικείμενο τού πόθου της εἶναι κλειστός, τό ἀντικαθιστά μ' ἕνα ἄλλο, παρόμοιο, ἀντικείμενο. Αὐτές οἱ ἀναλυτικές κοινοτυπίες, ἀκόμη κι ἀν λένε τήν ἀλήθεια, δέν ἀλλάζουν τίς μαγικές, παράξενες ἡ ἀστείες στιγμές ἐκπλήρωσης, τίς ἐρωτικές περιπέτειες τής Λίζ πού ἀτμοσφαιρικά, τολμηρά ἡ κακόγουστα σκηνοθετεί ὁ Κιούκορ. Κι ἐδώ μετράνε περισσότερο τά συναισθήματα. Τό μίγμα ἀπό θαυμασμό καί φόβο, μέ τό ὁποίο δίνεται ἡ Λίζ σ' ἕνα τεκνό πού τήν ψωνίζει στό δρόμο ἡ ἡ κωμική ἀπελπισία μιάς προσγείωσής της στό ἀεροδρόμιο Κένεντυ στήν τουαλέτα τού ἀεροπλάνου γιά ἕνα πηδηματάκι μέ τό διπλανό συνεπιβάτη της. Προσγείωση κυριολεκτικά στήν πραγματικότητα γιατί ὁ πονεμένος φλογερός ἐραστής τών ἀεροπλάνων ἀποκαλύπτεται ἀτακτος, μικροαστός σύζυγος μέ ὅλη του τήν οἰκογένεια νά τόν περιμένει στις «ἀφίξεις» τού Κένεντυ. Τί ἑνιωθε ἀραγε ἡ Λίζ ἐκείνη τή δύσκολη στιγμή πού ἡ «νεύρωσή» της τήν ἐφερε στόν ἑβδομο οὐρανό, ἀβοήθητη στήν ἀγκαλιά ἑνός ἀγνωστου, τέλεια ἀντίθετου ἀπό τό ἰδανικό της, ἀντρα; Τί σημαίνει τό διφορούμενο βλέμμα της, ὅταν κοιτάζει αὐτή τήν ἀνώνυμη οἰκογένεια νά ξανασμίγει; Μήπως φαντάζεται ὁτι κι ἡ γαλήνια σχέση τής φίλης της μέ τόν Ντάγκ, ἡ ἐξιδανικευμένη εἰκόνα τής συζυγικής εὐτυχίας, θά φθαρεί σ' ἕνα ἀπό τά τυχαία γεγονότα τής στατιστικής ὑπηρεσίας διαζυγίων χωρίς συναισθήματα; Ἡ μήπως τή στιγμή ἐκείνη τό βλέμμα της προσπαθεί γι' ἄλλη μιά φορά νά δεί τόν Ντάγκ, τό χαμένο γιά πάντα πλατωνικό της ἐρωτα, νά βγαίνει ὁριστικά ἀπό τή ζωή της μαζί μ' ὅλα ὅσα ἀντιπροσωπεύει (τρυφερότητα, σταθερότητα, τιμιότητα), ὅταν μόλις πρίν λίγες ὡρες τόν ἀποχαιρετούσε στίς «ἀναχωρήσεις» κάποιου ἄλλου ἀεροδρομίου στήν ἡλιόλουστη Καλιφόρνια, τή χώρα τών ὀνείρων;

2. Τό ἀρκουδοσημαίνον.

Τά συναισθήματα δέν ἐχουν ἀναλυτικό σχέδιο, εἶναι ἕνας λαβύρινθος στό «βάθος» τών εἰκόνων. Γιά νά μή χάσει τήν κατεύθυνσή του ὁ Κιούκορ χτίζει τή σχέση τών δυό γυναικών πάνω στήν κυκλοφορία ἑνός ἀντικειμένου ἀπό τή μιά στήν ἄλλη. Ἀπό τό πρώτο πλάνο τό βλέπουμε νά λάμπει σιωπηλό, καστανό καί καλοδιάθετο μέσα στίς σκιές τού φοιτητικού τους δωματίου. Στό τέλος τής πρώτης σεκάνς ὅταν οἱ δυό φίλες θά ἀποχαιρετιστούν γιά πολύ καιρό, βάζει τήν τελευταία χνουδωτή πινελιά παιδικότητας στήν ὀνειρική ἀτμόσφαιρα ἑνός ἀποχωρισμού μέ τσεχωφικά ἡμιτόνια. Ὑστερα δέ λείπει ἀπό κανένα νεοϋορκέζικο σπίτι τής Λίζ. Στή βασική καί γιά τίς δυό γυναίκες (πολύ ἀργότερα) σκηνή στό διαμέρισμα τής Λίζ, ἐνώ ὁ γάμος τής Μέρυ-Νοέλ διαλύεται στό λίβινγκ ρούμ πού εἶναι ἀψογα συγυρισμένο, αὐτό τεμπελιάζει στό *ξέστρωτο* κρεβάτι στό διπλανό δωμάτιο. Ὅταν ἡ Λίζ κοντεύει νά καταρεύσει στό ξενοδοχείο της μή μπορώντας νά ἐλέγξει τά συναισθήματά της γιά τό δημοσιογράφο, αὐτό δέν μπορεί νά τή βοηθήσει. Ἴσως ἡ μακαριότητά του θά-πρεπε νά τής δίνει τό παράδειγμα. Ἀλλά τί ἄλλο μπορεί νά κάνει ἕνα ἀρκουδάκι ἐκτός ἀπό τό νά εἶναι πάντα *ἐκεί*, ἀπόλυτα διαθέσιμο γιά χάδια;

Ὅλες οἱ κατοπινές ἐξελίξεις ξεκινοῦν ἀπό τήν παράδοξη ἀνταλλαγή πού γίνεται στό σταθμό τού τρένου. *«Πάρτο εἶναι ὅλη μου ἡ οἰκογένεια»* λέει ἡ Μέρυ-Νοέλ στή Λίζ βάζοντας σχεδόν μέ τή βία τό ἀρκουδάκι της στήν ἀγκαλιά τής φίλης της καί παίρνοντάς της τόν πρώτο της ἐρωτα. Ἡ συμβολική προοπτική αὐτής τής ἀνταλλαγής κρατάει – σάν ζωντανός ἱστός – τίς δυό γυναίκες ἑνωμένες στήν πεισματική τους φιλία. Μέσα στά εἰκοσιδύο χρόνια πού δείχνει ἡ ταινία, ἡ κάθε μιά μεγαλώνει μέ τούς δικούς της ρυθμούς. Ἀλλά κανένα τραύμα καί καμία εὐτυχία δέν τίς κάνει νά ξεπεράσουν αὐτή τήν ἀσυμφωνία τής ὑλικής χάρης μέ τά συναισθήματα. Ἡ μιά βουλιάζει μέσα στήν ἐπιτυχία χάνοντας τό βάθος, ὡσπου ἀπροσδόκητα τό βρίσκει μέ τό γράψιμο. Ἡ ἄλλη γράφει γιά νά γεμίσει τήν ἀπόσταση της ἀπό τά συναισθήματα, ὡσπου στό τέλος προσπαθεί νά συμφιλιωθεί μέ κάτι ἀκόμη πιό πρωταρχικό, τίς αἰσθήσεις της. Τά παθήματα τής μιάς δέ συμπίπτουν μέ τά μαθήματα τής ἄλλης, ἀλλά στήν προτελευταία σεκάνς βρίσκονται κι οἱ δυό ἰσόπαλες στό ἴδιο κατώφλι: ἕνα βῆμα πρίν ἀπό τήν ἑνηλικίωση. Κλείνοντας τή σχέση τους πέρα ἀπό τίς πραγματικές καί φανταστικές ἀνταλλαγές πού τή στήριζαν θά προσπαθήσουν νά μοιράσουν στά δυό τό παιδικό παιχνίδι πού δέ μοιράζεται, τό πρώτο ἀντικείμενο πού ὑποκαθιστοῦσε στή μία τίς ἐλείψεις τής ἄλλης. Τό ἀρκουδάκι θά πέσει θύμα τής πιό βίαιης ἀναμέτρησης τών δυό γυναικών. Οἱ ἴδιες μέ τά χέρια τους θά καταστρέψουν αὐτό τόν εἰρωνικό σηματοδότη πού κυκλοφορεί μέσα στή δράση δίνοντάς μας πάντα τό ἴδιο σῆμα: ὅσο μακριά κι ἀν δείχνουν πώς πήγαν αὐτές οἱ δυό, κατά βάθος ὑπερασπίζονταν μόνο τήν ἐφηβεία – μέσα – στή – σχέση – τους.

Οἱ περιπέτειες ἑνός ἀρκουδιού στή χώρα τής χειραφέτησης διασταυρώνονται μέ τή διπλή πορεία δυό γυναικών ἀπό τήν ἐφηβική χίμαιρα τού ἀπόλυτου, στίς συνειδητές ἐπιλογές τής ἐνηλικίωσης: ἀπό τήν τραυματική κυριαρχία τής γραφής, στή λυτρωτική κυριαρχία τού σώματός τους. Τό ὅριο τής ταινίας δέν εἶναι ἡ λάμψη (τού ντεκόρ καί τού διαλόγου), ἀλλά αὐτή ἡ χειροπιαστή αἴσθηση τής ζωής πού κυλάει ἀβίαστα μπροστά ἀπό τίς ἀνταύγειες τού τζακιού. Ἀπό τή γεροντική ἰσορροπία του Κιούκορ βγαίνει ἡ πιό νεανική σύγχρονη ἀμερικάνικη ταινία. Γιά τή γλυκύτητα τής φιλίας πού ὡριμάζει, τήν πίκρα τού χαμένου ἐρωτα, τούς νέους καί τούς πιό ἡλικιωμένους, τή ζωή πούφφεύγει καί τίς ἀνοιχτές προοπτικές τού μέλλοντος. Ναί, αὐτή ἡ κομεντί, τηρουμένων τών ἀναλογιών, θά μπορούσε νά εἶναι ἡ ἀμερικανική *Γερτρούδη* τού 81.

μόνο σαν (δύο) γυναίκες

Μ. Πάσσαρη

Τώρα πιά οἱ ταινίες λένε περισσότερα γιά τίς γυναίκες ἀπ' ὅσα μπορεί νά ὀνειρεύτηκαν, ἐξαντλοῦν τή γυναικεία ὑστερία σέ ἀκραίες μορφικές ἀναζητήσεις καί τό ἄλλοθι τῆς «ἀντρικῆς (γυναικείας) ματιάς» σκεπάζει κάθε διαφωνία. Τώρα πού ἡ ἐποχή τῆς ἀθωότητας πέρασε γιά πάντα καί οἱ φεμινιστικοί ψίθυροι ἔχουν γεράσει, τί μπορεί νά προσθέσει ἕνας παλαίμαχος «μαίτρ» τῶν φίλμ γυναικῶν;

Στίς δύο γεμάτες ὧρες τῆς προβολῆς ἐχεις τήν ἐντύπωση ὅτι παρακολουθεῖς μιά λαχανιασμένη σκυταλοδρομία χωρίς νά μπορεῖς νά διακρίνεις καθαρά τό τέρμα. Τί (ἐπιτέλους) θέλουν (αὐτές) οἱ γυναίκες, θά ἀναρωτιόταν καί πάλι ὁ γέρο-Φρόυντ. Σέ εἴκοσι δύο χρόνια ἡ Λίζ καί ἡ Μέρυ-Νοέλ γνωρίζουν τόν ἔρωτα ἡ τό γάμο, ταξιδεύουν, χωρίζουν, γράφουν βιβλία, παθαίνουν ὑστερικές κρίσεις. Συναντιοῦνται μέ ὅλα αὐτά πού συνηθίσαμε νά ὀνομάζουμε τύχη καί ἀτυχία, εὐτυχία καί δυστυχία, μέ αὐτά τά «βασικά γεγονότα στή ζωή μιάς γυναίκας» πού κάποιοι ἄλλοι (τά περιοδικά, ἡ τηλεόραση, οἱ νοικοκυρές) ἔχουν ἀναλάβει, νά ταξινομήσουν. Ἤδη ἀπό τόν τίτλο ἡ ταινία δέν κρύβει τήν κοινοτυπία. Πλούσιες καί διάσημες, ὅπως (ἄλλοτε) φτωχές καί ἄσημες ἡ ἔξυπνες καί ὀμορφες, ζοῦν τή ζωή τους σ' ἕνα κόσμο πού προσφέρει εὐκαιρίες, ἐπιτυχία ἡ κατάθλιψη, μεταβάλλεται καί ἀναθεωρεί, ἀλλάζει τά πάντα.

Ἐκτός ἀπό τίς ἡρωίδες. Ἡ Κάντις Μπέργκεν καί ἡ Τζάκλιν Μπισέ μεγαλώνουν μπροστά στά μάτια μας χωρίς φροντισμένο κινηματογραφικό μακιγιάζ γιά ρυτίδες. Ἡ ἑνότητα τοῦ χαρακτήρα ὑπογραμμίζεται ἀπό τήν ἐξωτερική (ἐσωτερική) σταθερότητα. Ὅσο ὅμως κι ἀν προσπαθοῦν δέν καταφέρνουν νά φτάσουν, νά μοιάσουν, νά νικήσουν ἡ μιά τήν ἄλλη. Τό ἴδιο ἐπαθλο δείχνει διαφορετικό μόλις τ' ἀγγίξουν. Ἡ Λίζ καί ἡ Μέρυ-Νοέλ δέν κατάγονται μόνο ἀπό ἄλλη πόλη, δέν ἔχουν μόνο ἄλλη προφορά καί ἄλλο γούστο γιά τά ρούχα. Ἀνήκουν σέ διαφορετικούς κόσμους. Τίς καταδιώκουν διαφορετικές ἐμμονες ἰδέες.

Ἡ Μέρυ-Νοέλ λατρεύει τά καπέλα καί τίς γούνες. Κάθε φορά πού θέλει νά ἐντυπωσιάσει τή Λίζ ἀνοίγει τήν πόρτα τοῦ σπιτιοῦ της ὅπως θ' ἀνοιγε τή ντουλάπα της. Καί ἀντί νά βγάλει τίς κρεμάστρες μέ τό κόκκινο βελοῦδο ἡ τόν κίτρινο ταφτά, δείχνει τό σύζυγο, τήν κόρη, τό μυθιστόρημα. Σάν νά σηκώνει τήν αὐλαία ἑνός σκηνικοῦ, ρωτάει: «Λοιπόν, τί ἐχεις νά πεῖς, πῶς σοῦ *φαίνεται;*»

Ἡ Λίζ ἀντίθετα, προτιμάει τό σπόρ ντύσιμο, ξεχνάει νά καθαρίσει τό πρόσωπό της πρίν κοιμηθεί, ἀδιαφορεί γιά τήν ἐμφάνιση (της). Στή γυαλιστερή «ἐπιφάνεια» τῆς Μέρυ-Νοέλ ἀντιπαραθέτει τή δική της ἐμμονή γιά τό «βάθος», τήν «προοπτική», τό «νόημα».

Τό περιβάλλον τῆς μιάς δέν ἐχει θέση γιά τήν ἄλλη. Στά καλοστημένα πάρτυ μέ τή λάμψη τοῦ Χόλυγουντ καί τόν τέλειο (χρωματικά) μπουφέ ἡ Λίζ αἰσθάνεται ἀμηχανία. Καί ἡ Μέρυ-Νοέλ χάνεται στούς δρόμους τῆς μουντῆς Νέας Ὑόρκης, τά χάνει μπροστά στό μυστήριο τῆς μεγαλοφυίας τοῦ Προῦστ.

Ὅλα τά γκάγκ τῆς ταινίας, οἱ πικρές νίκες, οἱ κωμικές ἥττες, βασίζονται στίς ἀντιφάσεις, στήν ἀδυναμία, στήν κρίση τῶν δύο κόσμων πού οἱ δυό γυναίκες προσπαθοῦν νά ἐλέγξουν. Ὅταν ἡ Μέρυ-Νοέλ καταφθάνει μέ μαύρη λιμουζίνα, γούνα καί ψηλά τακούνια στό πάρκο γιά νά συναντήσει τόν Ντάγκ, νομίζει ὅτι τῆς ἀνήκει δικαιωματικά ὅπως ὅλα τά ἀξεσουάρ τῆς ἐμφάνισής της. Ὅμως σ' αὐτή τή ζεστή ἀνοιξιάτικη μέρα δέν «προκαλεί αἴσθηση» ἀλλά γέλιο. Κι ὁ σύζυγος καταφέρνει νά τό σκάσει ἀπ' τή ζωή της. Ἄν ἦταν πιό ἐλαφρά ντυμένη μπορεί νά 'τρεχε πίσω του καί νά τόν πρόφταινε! Ἡ μεγαλύτερη «ἐσωτερικότητα» τοῦ χαρακτήρα τῆς Λίζ τή σώζει ἀπό τή χοντρή πλάκα ὄχι ὅμως καί ἀπό τήν παρωδία. Προσπαθώντας νά ἐμβαθύνει στό «περιεχόμενο» τοῦ σέξ, τσιτάροντας Γέητς, παραφορτώνοντας μέ «νόημα» τή σχέση της μέ τόν Μάικλ χάνει τό τρένο τοῦ ἔρωτα.

Δέν ξέρω ποιά ἀπό τίς δυό ἡρωίδες εἶναι πιό συμπαθητική. Ὁ χαρακτηρισμός διανοούμενη δέ

δίνει ἄφεση ἁμαρτιῶν στὴ Λίζ, ὅπως τὸ ἐπίθετο ἐπιπόλαιη δὲν ἐξαντλεῖ τὴ Μέρυ-Νοὲλ. Στὸ κάτω-κάτω ἔχει δίκιο νὰ γκρινιάζει. Ὁ ἄσχημος, κοντὸς πορτορικάνος εἶναι παραφωνία δίπλα στὴ ξανθειά, νόστιμη κόρη της, Ντέπυ καὶ τὸ διαζύγιο ποὺ ἀναστατώνει τὴ ζωή της παίρνει εὔκολα τὴ θέση του στὴν ταχτοποιημένη ἔκθεση τῆς στατιστικῆς ὑπηρεσίας. Στὴν ἐρώτηση: «ποιὰ ἀπὸ τίς δυὸ προτιμάς;» ἀπαντῶ μὲ μιὰ ἄλλη: «τί εἶναι καλύτερο τὸ Χόλυγουντ ἢ ὁ Προύστ;»

Ἡ ταινία ἀνοίγει μὲ ἕνα ἀποχαιρετισμὸ καὶ ἕνα δῶρο. Μιὰ παγωμένη νύχτα (τοῦ '59) ἡ Μέρυ-Νοὲλ παίρνει τὸ τρένο γιὰ νὰ πάει νὰ παντρευτεῖ σὲ πιὸ ἡλιόλουστα μέρη. Πίσω ἡ Λίζ σφίγγει στὴν ἀγκαλιά της τὸ ἀρκουδάκι – ἀποχαιρετιστήριο δῶρο – τῆς φίλης της προσπαθῶντας νὰ ζεσταθεῖ καὶ φαντάζομαι ὅτι τοὺ ψιθυρίζει: ἐμεῖς θὰ πάμε πιὸ μακριά. Στὰ χρόνια (στίς σκηνές) ποὺ ἀκολουθοῦν οἱ δυὸ ἡρωΐδες θὰ διεκδικήσουν τὸν Ντάγκ, τὸν ἐκδότη, τὸ βραβεῖο, τὴν ἀνατροφή τῆς Ντέπυ, τὴν ἐπιτυχία, τὴν εὐτυχία, τὴ δική μας συμπάθεια. Ὅσοι ἔχουν διάθεση νὰ περιπλανηθοῦν στὴ «μαύρη ἤπειρο» τῆς ψυχανάλυσης μποροῦν νὰ βροῦν πολλὲς ἀφορμές. Νὰ ἀναλύσουν τὸν – ὁπωσδήποτε σκληρὸ – γυναικεῖο ἀνταγωνισμό, νὰ ἀναρωτηθοῦν γιατί τὸ πιὸ πετυχημένο βιβλίο τῆς Λίζ ἔχει θέμα τὸν πατέρα της καὶ τῆς Μέρυ-Νοὲλ τὴ μητέρα της, νὰ ὁρίσουν τὴ στιγμὴ τῆς ἑνηλικίωσης τῶν ἡρωΐδων, νὰ συμφωνήσουν (ἢ νὰ διαφωνήσουν;) μὲ τὸν ψυχίατρο τῆς Λίζ γιὰ τὸ ἀντικείμενο Α ποὺ δίνει τὴ θέση του στὸ Β κι ὅταν τὸ ἀγγίξεις σοῦ γλυστράει μέσα ἀπὸ τὰ χέρια. Παρόλο ποὺ οἱ ἡρωΐδες δείχνουν πολὺ σίγουρες καὶ συμφιλιωμένες μὲ τὸν ἑαυτό τους, δὲ νομίζω ὅτι τὸ κλειδὶ τῶν χαρακτήρων βρίσκεται στίς ἐξομολογήσεις τους. Ὅταν ὅλα θὰ ἔχουν εἰπωθεῖ, ὅταν ὁ Ντάγκ, ἡ Ντέπυ, ὁ Μάικλ θὰ ἔχουν φύγει σὲ διαφορετικὲς κατευθύνσεις, ὅταν ὁ ἐκδότης θὰ 'ναι περήφανος καὶ γιὰ τίς δυό, ὅταν τὰ βραβεῖα θὰ ἔχουν μοιραστεῖ, θὰ μεῖνουν πάλι μόνες χωρίς τίποτα ἀνάμεσά τους. Ἐκτὸς ἀπὸ τὸ ἀρκουδάκι. Τὸ πρῶτο (α΄) ἀντικείμενο ποὺ ἄνοιξε τὸν κύκλο ὅλων τῶν ἄλλων. Τὸ ἄσχημο καὶ χωρίς νόημα παιδικὸ παιχνίδι ποὺ ἦταν πάντα ἐκεῖ χωρίς νὰ συγκεντρώνει τὰ βλέμματα, χωρίς νὰ διεκδικεῖται ἀπὸ κανένα. Ἡ Λίζ καὶ ἡ Μέρυ-Νοὲλ θὰ τὸ ξεσκίσουν τραβώντας το μὲ λύσσα γιὰ νὰ ἀνακαλύψουν, σάν τὰ παιδιά, ὅτι δὲν κρύβει τίποτα. Τὰ πούπουλα θὰ σκεπάσουν τὴν ὀθόνη. Ἡ Λίζ θὰ βάλει τὰ κλάματα.

Ὅμως ἡ ταινία δὲν ἔχει τελειώσει. Μιὰ ἄλλη παγωμένη νύχτα (τὴν τελευταία νύχτα τοῦ 81) ἡ Μέρυ-Νοὲλ θὰ ξαναγυρίσει στὴ Λίζ. Στίς ἀναλαμπὲς τῆς φωτιάς, ἐνῶ τὸ ρολόι μετράει τὸ χρόνο ποὺ πέρασε, σημαίνει τὸ χρόνο ποὺ ἀλλάζει, θὰ κλείσουν τὸν κύκλο τῆς σχέσης τους. Γιὰ νὰ μεῖνουν γιὰ πάντα μαζὶ ἢ νὰ μὴ ξαναϊδωθοῦν ποτέ; Δὲν ξέρω. Πάντως αὐτὲς οἱ, ὡριμες πιά, ἡρωΐδες δὲ δείχνουν ἑτοιμες νὰ καταθέσουν τὰ ὅπλα. Κι ἂν σ' ὅλη τους τὴ ζωὴ ἐπεδίωκαν (μὲ τὸν τρόπο τους) τὸ ἀπόλυτο, ὅπως καὶ μιὰ ἄλλη ἡρωΐδα τοῦ σινεμά πολὺ πιὸ πρὶν ἀπὸ τὴν ἐποχὴ τῶν γυναικείων διεκδικήσεων, ἡ Λίζ καὶ ἡ Μέρυ-Νοὲλ δὲ θὰ ἀφήσουν καμιὰ διαθήκη, δὲ θὰ θελήσουν νὰ ἐλέγξουν τὸ θάνατό τους. Ὅταν γυρίσουν ἀπ' τὸ ἐξωτικὸ ταξίδι στὰ ἑλληνικὰ νησιὰ θὰ ζοῦν καὶ θὰ διασκεδάζουν πάντα στὸ θαυμαστὸ κόσμο τῶν ἡρώων τοῦ σινεμά. Καὶ κάθε Πρωτοχρονιὰ μπορεῖ νὰ βρίσκονται καὶ νὰ κουτσομπολεύουν τὴ Γερτρούδη ἡ τὸν Σὰμ Σπέηντ καὶ τὸ γεράκι του. Μὲ μιὰ καθαρὰ γυναικεία κακία τίς ἀκούω νὰ λένε: «Ὁ Τσάρλυ (Κέην) μπορεῖ νὰ κέρδισε ὅλο τὸν κόσμο ἀλλὰ ἤθελε μόνο τὸ παιδικό του ἐλκηθρο. Ἐμεῖς τουλάχιστον ξεσκίσαμε τὸ ἀρκουδάκι!» Καὶ νὰ βάζουν τὰ γέλια.

Μαριτίνα Πάσσαρη

ΧΙΤΛΕΡ, ΜΙΑ ΤΑΙΝΙΑ ΑΠ' ΤΗ ΓΕΡΜΑΝΙΑ

Ἡ μυθοπλαστική πραγματικότητα τῆς ἐξουσίας

τῶν Jean Louis comolli καὶ François Géré

Ui: *«Τί θά πεῖ: μή φυσικό; Δέν ὑπάρχει κανείς πού νά εἶναι φυσικός σήμερα. Ὅταν περπατῶ θέλω νά βλέπουν ὅτι περπατῶ... Τό σημαντικό δέν εἶναι ἡ γνώμη τῶν σχολαστικῶν πού διϋλίζουν τόν κώνωπα, ἀλλά πώς τό μέσο ἄτομο φαντάζεται τόν κύριό του».*

Μπρέχτ

Χίτλερ, μιά ταινία ἀπό τή Γερμανία
(Hitler, Ein Film Aus Deutschland) Δ. Γερμανία 1978. *Σκηνοθεσία, Σενάριο, Διάλογοι:* Hans-Jürgen Syberberg. *Φωτ.:* Dietrich Lohman. *Μουσική:* Wagner, Mahler, Beethoven, Verdi, Haydn. *Ἑρμηνεία:* Heinz Schubert, André Heller, Harry Baer, Peter Kern, Helmut Lange, A. Syberberg. *Παραγωγή:* BBC (Λονδίνο), INA (Παρίσι), WDR (Κολονία), TMS Films (Μόναχο). *Διανομή:* Νέα Κινηματογραφική. *Διάρκεια:* 7 ὧρες.

Σέ τί στοχεύει λοιπόν αὐτή ἡ μισο-μανιακή, γελοία σχεδόν ἀκρίβεια τῆς ἀφήγησης τῶν συνηθειῶν τοῦ Χίτλερ; Πρός τί αὐτή ἡ ὑπεραφθονία τῶν λεπτομερειῶν γιά τά γούστα τοῦ Χίτλερ: τί ἔτρωγε, τί ἔπινε, μέ ποιό τρόπο ντυνόταν, ἀπό τό καπέλλο μέχρι τίς κάλτσες περνώντας ἀπ' τά ἐσώρουχα; Συγχρόνως, τί ἀποτέλεσμα παράγει ἐπάνω μας, στούς θεατές δηλ., ἡ σκηνοθεσία αὐτῆς τῆς ἀφήγησης· τό σῶμα ἑνός ἠθοποιοῦ σέ ἀντιπαραβολή μέ διαφάνειες χιτλερικῶν τόπων: ἡ Καγκελαρία, τό Obersalzberg... κλπ; Ἀρκετά εὐτελής, ἐπειδή αἰσθανόμαστε τή φροντίδα τοῦ δημιουργοῦ της ν' ἀποκατασταθεῖ ἀπέναντι στόν Χίτλερ πού «ἐμψυχώνει» κι' ἐπειδή ἀποσιωπεῖ τόν τόπο πού τόν παράγει – τό γερμανικό τύπο μαζικῆς κατανάλωσης – ἡ μαρτυρία αὐτή θά ἤθελε νά κάνει τόν Χίτλερ νά ὑπάρξει *μεταμφιέζοντας τον σ' ἕνα ὅλο καί πιό ἐφησυχαστικό σῶμα* στό μέτρο πού θ' ἀποκάλυπτε τήν κοινοτυπία καί τίς ἀδυναμίες του. Ἀκριβῶς ὅμως αὐτή τή λειτουργία εἶναι πού ἀναιρεῖ ἡ σκηνοθεσία τοῦ Ζύμπερμπεργκ, γελοιοποιώντας ἀνεπανόρθωτα αὐτή τήν ὁμιλία, μ' ἕνα καταπληκτικό ἀποτέλεσμα ἀπουσίας: αὐτό γιά τό ὁποίο τόσο μιλά, δέν τό βλέπουμε, κανένα σῶμα, καμιά εἰκόνα σώματος δέν συγκρούεται ἡ ἀναμετριέται μ' αὐτή τήν ὑπεραφθονία ὑλικότητας πού, ξαφνικά στρέφεται ἐνάντια στόν ἴδιο τόν ἑαυτό της καί γίνεται φανταστική ὁμιλία. Ἡ περίσσεια τῆς φυσικότητας τοῦ Χίτλερ συναντά τό κενό καθώς οἱ διαφάνειες δέ μάς δείχνουν παρά ἐρημα τοπία, ἀκατοίκητα διαμερίσματα, ἀπόλυτα κενούς διαδρόμους. Στό ξεπέρασμα λοιπόν αὐτῆς τῆς περίσσειας ἀπ' αὐτή τήν ἀνεπάρκεια ἐμφανίζεται ἡ κρυμμένη ἀλήθεια τῆς ἀφήγησης. Ἡ πραγματικότητα τοῦ Χίτλερ στηρίζεται σέ μιά ἰδιαίτερη μορφή ἀπουσίας: τῆς ἀπουσίας ἑνός σώματος. Ναί, ὁ Χίτλερ ντυνόταν ἄσχημα, χωρίς γούστο ἡ κομψότητα, μέ μιά παράξενη ἐμμονή στά ἴδια παλιωμένα ρούχα καί ὅλες οἱ προσπάθειες τοῦ περιβάλλοντός του – ἀκόμα λιγότερο διορατικοῦ – ἐτειναν, μάταια, νά μετατρέψουν αὐτή τή μοναδικά ἀσυνάρτητη εἰκόνα στήν κανονική καί κανονισμένη εἰκόνα ἑνός ἀξιου ἀρχηγοῦ κράτους: νά πάψει δηλ. νά μοιάζει μέ τόν Σαρλώ στήν ἐξουσία!

Συνειδητή ἡ ὄχι, ἡ ἀντίσταση τοῦ δικτάτορα στήν κατάληψή του ἀπό τά παραδοσιακά σχήματα τῆς ἐξουσίας προέρχεται ἀπό τίς ἀπαιτήσεις ἐμφάνισης μιάς στάρ: προσεγγίζοντας ἕνα προϋπάρχον μοντέλο, ὁ Χίτλερ θά ἔπαυε ἀμέσως νά ἐνεργεῖ ἐντελώς παράλογα γιά νά ἐμφανιστεῖ σάν πραγματικό σῶμα, μεταμφιεσμένος σέ ἀρχηγό Κράτους, παλιάτσος τῆς πολιτικῆς, ἐπειδή θά δοκιμαζόταν ἀπό μιά ἀναλογία μέ ἄλλα σώματα καί θ' ἀλλοιωνόταν ἀπό μιά πιθανή ἀναγωγή στό πραγματικό. Γιά νά διατηρήσουν στό ψηλότερο ἐπίπεδο ἀποτελεσματικότητας τήν πειστικότητά τους τά περίφημα χιτλερικά σημαίνοντα ζήτησαν ἀπό τή βάση τους ἐκείνη τήν ἀδιαφορία ἐπισήμανσης ἀπό κάποιο ἄλλο πράγμα ἐκτός ἀπ' αὐτά τά ἴδια, ἐπιτρέποντας καί τήν ἐξάλειψη καί τή μή-ἀναγωγιμότητα τους. Κάθε πρόσθετο στοιχεῖο πού θά δειχνόταν θά εἶχε σάν ἀποτέλεσμα μιά δίαιη ἀναίρεση, προσδιορίζοντας τή φράντζα καί τό μουστάκι ἀκριβῶς σάν πρόσθετα, δηλ. σκηνοθετικά τεχνάσματα. Ἀπό μιά ἀναλογία μέ τό πραγματικό, ὁ Χί

1. Μέσα στά πλαίσια τῆς ἐργασίας πάνω σέ «Δύο μύθους τοῦ μίσους» ἡ ἐμφάνιση τῆς ταινίας τοῦ Χ. Γ. Ζύμπερμπεργκ στό Παρίσι ἦταν γιά μάς μιά συνάντηση, παρά μιά ἀνακάλυψη. Ἔτσι μάς φάνηκε ἐνδιαφέρον νά ἀναφερθοῦμε σ' αὐτήν ἀπό τό ἐσωτερικό αὐτῆς τῆς ἴδιας τῆς ἐργασίας ὥστε νά συμβάλλει ἔτσι στήν ἐμβάθυνση τῶν ζητημάτων της.

τλερ θά διέτρεχε πάντα τόν κίνδυνο νά παράγει τό δικό του ἀποτέλεσμα-V, χάνοντας ἐκείνο πού ἀποτελούσε τή δύναμή του: νά μήν διέπεται μέσα στό πραγματικό παρά ἀπό τό στάτους ἑνός μυθικού προσώπου. Ἡ εἰκόνα τού μουστακιού στήν ἀρχή τής ταινίας συνοψίζει, μέ τρόπο ἄμεσο, τήν ἀπουσία τοῦ πραγματικοῦ σώματος τοῦ Χίτλερ καί συγχρόνως τήν ἱκανότητά του νά ἐναλλάσσεται μέ ὅλα τά σώματα. Ἡ εἰκόνα λοιπόν τοῦ Χίτλερ στό *Χίτλερ, μιά ταινία ἀπό τή Γερμανία* δέν θά ὑπάρξει παρά μόνο ἐξαϋλωμένη, μεταλλαγμένη μές ἀπ' τήν πραγματικότητα ἑνός μυθικοῦ ἀντικειμένου, μιάς μαριονέττας – μέ μιά θαυμαστή ἐξαίρεση, ὅταν βγαίνοντας ἀπό τόν τάφο τοῦ Ριχάρδου Βάγκνερ ἕνας ἠθοποιός παίζει τόν Χίτλερ σάν φάντασμα ἤ ἀκριβέστερα σάν *ἐπιστρέφοντα*, κάπως χονδροειδή, πιασμένο στόν ἱστό τής ἀράχνης του, λίγο παληάτσο. Ἄς μή γελιόμαστε, ὑπάρχει σ' αὐτό ἐπίδραση τοῦ Bronski[2]. Ἐκείνο ὁμως πού ὁδήγησε τόν Λιούμπιτς, μές ἀπό μία λογική, τοῦ καρναβαλίστικου νά ἐνσωματώσει τόν Χίτλερ στό πρόσωπο ἑνός τριτεύοντα θεατρίνου, στόν Ζύμπερμπεργκ τείνει πρός τό γράμμα τής Ἱστορίας: ἕνας εὐτελής αὐστριακός ζωγράφος γίνεται ὁ φύρερ τοῦ 3ου Ράιχ.

Τό νά διατηρεῖς μέσα στό πραγματικό τό στάτους τοῦ μύθου συνδέεται στήν περίπτωση τοῦ Χίτλερ, καί μέ τό ἑξής: συμπυκνώνεις στ' ὄνομά σου ἕνα δυτικό φανταστικό ἐπεξεργασμένο ὅπως ὑπενθυμίζει ὁ Ζύμπερμπεργκ σύμφωνα μέ τήν ἀρχή *«to become rich and famous»* καί πού εἶναι πολιτιστικά ἐγγεγραμμένο στήν κυρίαρχη φιλολογική μορφή τοῦ ἀρριβίστα. Μ' αὐτή τήν ἔννοια θάπρεπε νά μιλήσουμε μάλλον γι' ἀποτελέσματα ἐπιμυθικά ἀφοῦ πρόκειται γιά τή σκηνοθεσία τοῦ Χίτλερ ἀπ' αὐτόν τόν ἴδιο, σκηνοθεσία πού ἐπεξεργάζεται ὄχι τόσο τήν πραγματικότητα τοῦ ὑποκειμένου Χίτλερ ἀλλά τό φανταστικό του μέσα στό πραγματικό.

Ἡ δουλειά τοῦ Ζύμπερμπεργκ τοποθετεῖται λοιπόν λιγότερο στό ἐπίπεδο μιάς ὑποτιθέμενης πραγματικότητας τοῦ Χίτλερ καί περισσότερο στό ἐπίπεδο αὐτοῦ τοῦ μύθου πού προσπαθεῖ ὄχι νά ἀναπαράγει ἀλλά νά ἐπεκτείνει μέχρι τίς πιό ἐπίκαιρες συνέπειές του. Ἡ εἰκόνα τής μαριονέττας, σημεῖο τής πιό ριζικής ἀπουσίας σώματος καί συγχρόνως τέχνασμα πού παράγει μέ κατάλληλο χειρισμό[4] ἕνα ἀποτέλεσμα παρουσίας, τραβά ὅλο καί περισσότερο τόν Χίτλερ πρός τή μεριά τής ἀφαίρεσης γιά νά φτάσει στήν ἴδια τήν οὐσία τής στάρ: ὅλη σου ἡ πραγματικότητα νά εἶναι ἕνα *ὄνομα*. Ὄνομα πού ὅλος ὁ κόσμος ξέρει, πού κυκλοφορεῖ σ' ὅλα τά στόματα, πού στηρίζει τήν κοινότητα ἐπιβεβαιώνοντας τή συνοχή της ἐπειδή ἀποτελεῖ

Χίτλερ, μιά ταινία ἀπ' τή Γερμανία

2. Βλ. προηγούμενα ἄρθρα γιά τό φίλμ *To Be Or Not To Be* τοῦ Λιούμπιτς, *Cahiers* No 288, 289-90.

3. Θυμίζουμε ἐδώ ὅτι ὁ Χίτλερ εἶχε σάν ἀρχή νά ἀρχίζει τούς περισσότερους λόγους του ὑπενθυμίζοντας τήν καταγωγή του, ὑπερβάλλοντας κάπως, μέσα ἀπ' τό σχῆμα: «Ἐγώ πού ξεκίνησα ἀπ' τό τίποτα... κλπ». Τό ὅτι ὁ ἴδιος ὁ Χίτλερ εἶχε κυριαρχήσει ἀπόλυτα πάνω σ' αὐτή τή σκηνοθεσία μόνο ὁ Τσάπλιν μπορούσε νά τοῦ τό ἀμφισβητήσει στά σοβαρά, δηλ. σάν ἴσος πρός ἴσον.

4. Ἡ ταινία χρησιμοποιεῖ διάφορους τύπους χειρισμοῦ τῶν μαριονεττῶν πού ἔχουν τό κοινό στοιχεῖο ὅτι βλέπουμε πάντα τόν χειριστή τους σάν μέρος τής μυθοπλασίας. Αὐτό δημιουργεῖ στόν θεατή μιά σύγχυση καί τό αἴσθημα μιάς ἀσυνάφειας. Στόν παραδοσιακό τρόπο χειρισμοῦ τῶν μαριονεττῶν ὁ κανόνας ἀπαιτεῖ νά ὑποτάσσεται τό ζωντανό σῶμα τοῦ χειριστή στήν εἰκόνα τοῦ σώματος-ἀντικειμένου. Ὁ Ζύμπερμπεργκ ἀντικαθιστά αὐτή τή μονοσήμαντη σχέση μέ μιά διπλή σχέση πού ἐπανατοποθετεῖ καί τό στάτους τής μαριονέττας καί τό στάτους τοῦ χειριστή της. Ἀνταγωνισμός τῶν σωμάτων μέ τίς εἰκόνες τους, ὅπου τό βάρος πέφτει πότε στό ἕνα καί πότε στό ἄλλο, χωρίς νά μπορούμε νά ξέρουμε ἄν ὑποτιμᾶται τό πραγματικό σῶμα τοῦ ἠθοποιοῦ ἤ ἄν ὑπερτιμᾶται τό σῶμα τοῦ χειριστή πού, κανονικά, δέν ἔπρεπε νά φαίνεται.

μιά ἀξία ἀναγνώρισης μεταξύ τών μελών της· αὐτό τό ὄνομα πού εἶναι στήν πραγματικότητα *κύριο* εἶναι ἕνα ὄνομα *κοινό*[5]. Ὁ Χίτλερ λοιπόν ἀλλά ἐπίσης τό *Χίτλερ*, σάν λύση συνέχειας τού παρελθόντος μέσα στό παρόν. Ὁπωσδήποτε τό ὑποκείμενο Χίτλερ ἔχει πεθάνει ἀλλά ἐπειδή ὑπήρξε ἀφηρημένη ἀρχή αὐτού τού ἰδιου, τό *Χίτλερ*, διατηρημένο μέσα στή διάρκεια, διεργάζεται ἀκόμα τό παρόν ὅπου εἴμαστε: «τό *Χίτλερ* μέσα μας» λέει ὁ Ζύμπερμπεργκ.

Παρά τόν σαφή πρόλογο τής ταινίας, οἱ περισσότερες γνώμες τήν κατατάσσουν, ἀντίστροφα, στή μιά ἤ τήν ἄλλη ἀπό τίς δύο παρακάτω κατηγορίες: εἴτε στήν ἱστορική ἀναβίωση παρά τό κάπως ἰδιάζον στύλ της, εἴτε σ' ἕνα εἶδος λίβελλου πού χρησιμοποιεί τό πρόσωπο τού Χίτλερ γιά νά κριτικάρει τίς δύο Γερμανίες, δηλ. ὁλόκληρη τήν κοινωνία. Ἀκριβώς ὅμως ἐπειδή ἡ ταινία τού Ζύμπερμπεργκ συνθέτει αὐτά τά δύο εἴδη, δέν μπορεί ν' ἀναχθεί στό ἕνα ἤ τό ἄλλο. Θά προσδιοριζόταν ἴσως καλύτερα σάν κάποια ἐπίκαιρα γιά τόν Χίτλερ καί τό ναζισμό μ' ἐκείνη τήν ἔννοια πού τό παρελθόν ἐκφράζεται στό παρόν σύμφωνα μέ τίς μεταλλάξεις τού δίπολου Χίτλερ. Ἐμείς, ὅπου ὁ καθένας ἀπό τούς δύο ὅρους παίζει ἐλεύθερα, «κατά τήν τύχη του» λέει ὁ Ζύμπερμπεργκ, ἀλλά πάντα ὁ καθένας σέ σχέση μέ τόν ἄλλο. Στό μύθο τού ἀδύνατου βλέμματός μας ἀντιστοιχεί ὁ ἐπίσης ἀδύνατος μύθος τού βλέμματος τού Χίτλερ πρός ἐμάς, κριτική τού παρελθόντος ἀπό τό παρόν ἀλλά ἐπίσης κριτική τού παρόντος ἀπό ἕνα παρελθόν πού τό πλέκει. Ὁπωσδήποτε θ' ἀναγνωρίσουμε ἐδώ ἕνα ἀπ' τά ὅπλα τού ἱστορικού μύθου, ἐκείνο στό ὁποίο ὀφείλεται τό ἐνδιαφέρον ἤ ἡ ἀσημαντότητά του, τό θάρρος ἤ ἡ ἀτιμία του.

Ἡ ἐρώτηση τού προλόγου: *«Πώς ν' ἀναπαραστήσουμε αὐτό;»*, δηλ. τή διαλεκτική σχέση ἀνάμεσα στό «ἐμεῖς» καί στό σημαίνον του «ὁ Χίτλερ», εἶναι κάτι παραπάνω ἀπό ἕνα ἁπλό ρητορικό σχήμα: ἀναγγέλει, γιά νά τήν ἀναλάβει, τήν πρόκληση πρός τόν κλασσικό μύθο καί πρός κάθε μύθο μιάς πραγματικότητας τού ναζισμού πού ἔχει ἀφομοιώσει μέχρι κορεσμού τίς συνέπειές της. Πώς νά συνεχίσεις λοιπόν νά διακινδυνεύεις εἰκόνες μιάς «ἀνεπανάληπτης πραγματικότητας» ὅταν ἀποτελεί κι' ἡ ἴδια μιά ἐπανάληψη;

Θά μπορούσε νά θεωρηθεί παράξενο πού ὁ Ζύμπερμπεργκ, μέ τόν μεγάλο ἀρχικό μονόλογο τού τσαρλατάνου, συναντά μέ τόν τρόπο του τόν Λιούμπιτς, στό σημείο πού ὁ μύθος δέν ξεκινά πραγματικά παρά μόνο μετά ἀπό ἕνα μάθημα ἀναπαράστασης: αὐτό δίνει τό μέτρο τής δυσκολίας. Ἐπειδή, δομικά, οἱ δύο ταινίες ἔχουν τό ἐξής κοινό: ξεκινοῦν ἐξετάζοντας τά σημαίνοντά τους καί τή θέση τού θεατή τους, ἀπορρίπτοντας θεωρητικά, ἐκ τών προτέρων, μιά ρεαλιστική προσέγγιση τού ναζισμού καί τού Χίτλερ πού δέν θά μπορούσε ν' ἀποφύγει τήν ὑποταγή της στούς νόμους τού θέματός της.

Στό γεγονός τής ἀποκάλυψης τού τεχνάσματος μέσα ἀπ' τήν ἀνατροπή τών καταστάσεων, μές ἀπό ἐκπλήξεις, φορτίσεις καί ἐκφορτίσεις τού θεατή στόν Λιούμπιτς, ἀντιστοιχεί στόν Ζύμπερμπεργκ αὐτό πού θά μπορούσαμε νά ὀνομάσουμε πρακτική τής ἀνομοιότητας πού ἀντιπαρατίθεται στή δομή τών κλασσικών ταινιών μυθοπλασίας.

Αὐτό πού κάνει σήμερα τόν Ζύμπερμπεργκ σημαντικό κινηματογραφιστή προέρχεται ἀπό τό γεγονός ὅτι προσπαθεί νά κερδίσει ἕνα νέο βλέμμα τού θεατή καί νά ἀναδείξει μιά νέα κινηματογραφική ἀπόλαυση ξεκινώντας ἀπ' αὐτό πού ἀποτελούσε τήν ἴδια τήν ὑπόσταση τών κλασσικών μυθοπλασιών. Ἀναπόφευκτες, οἱ ἀναφορές στόν Μελιέ, τόν Στροχάιμ καί μερικούς ἄλλους, δέν ἐξαντλούνται στήν ἀναγνώριση ἑνός σεβασμού ἐκ μέρους τού κινηματογραφόφιλου Ζύμπερμπεργκ: τά πλάνα του δέν ἐπιστρέφουν σ' ἕνα «πρωτόγονο» κινηματογράφο μέ σκοπό τήν ὀργάνωση μιάς εὐκολης ἀπόλαυσης γιά ἕνα θεατή-εἰδικό πού «δέν μπορεῖς νά τόν γελάσεις» καί πού τό μόνο πού θά τού ἐμενε θάταν ἡ νοσταλγία του γιά κάθε κατανάλωση. Ἄν ὑπάρχει ὄντως κάποια ἐπιστροφή, αὐτή ἀφορά μιά καθαρότητα τού κινηματογραφικού ὑλικού.

Ἀμέσως μόλις ἐγκαθιδρυθεί, ἡ κινηματογραφική σκηνή στοχεύει μέσα ἀπό διασυνδέσεις ἑτερογενών σημαινόντων σ' αὐτή τήν ὀπτική ὁμογενοποίηση πού ρυθμίζει τήν ἀληθοφάνειά της. Κάθε στοιχείο τού ντεκόρ ἐμφανίζεται σ' ἕνα ὁριακό σημείο ἀντίληψης τής ὑπαρξής του· κάθε παρουσία στήν εἰκόνα δέν ἔχει ἄλλη αἰτία ἀπ' τό νά καλύψει τόν κίνδυνο τής αἰσθησης τής ἀπουσίας της. Οἱ μεγάλοι μεταφυσικοί τού κινηματογράφου, ὁ Λάνγκ ἤ ὁ Χίτσκοκ μεταξύ ἄλλων, μπόρεσαν νά παίξουν μέ τρόπο θαυμαστό μ' αὐτή τή νατουραλιστική ὁμογενοποίηση: στήν ἠθελημένη ἀφασία τού θεατή πού δέν βλέπει τίποτα ἀπ' αὐτά πού τού δείχνουν, ἡ κάμερα, μέ κάποια εἰρωνία, λειτουργεί ἀναπληρωματικά προσδιορίζοντας μέ μιά κίνηση ἤ μ' ἕνα κατάλληλο καδράρισμα αὐτό πού ὑπάρχει στή σκηνή: ἡ κουρτίνα κρύβει ἕνα τραυματισμένο πού τό αἷμα του λεκιάζει τό χαλί (*Hangmen Also Die*) καί στήν ὀρχήστρα, ὁ τυμπανιστής εἶναι ἐκείνος πού ἔχει ἕνα τίκ στό μάτι (*Young and Innocent*).

Ὁ Ζύμπερμπεργκ ἀντίθεται κατασκευάζει τά πλάνα του συσσωρεύοντας ἀνεξάρτητα σημαίνοντα, ἡ θέαση τών ὁποίων ἀνακεφαλαιώνει τό συμβολικό δυναμικό καταγράφοντάς το. Γι' αὐτό τά κινηματογραφικά τεχνάσματα: κινητά φόντα, ζωγραφισμένη ἐπιφάνεια, χαρτόνια, καπνός κλπ πού εἶναι πάντα καλυμμένα στίς κλασσικές μυθοπλασίες, ἐδώ μάς δίνονται σάν τέτοια πού εἶναι: ὀφθαλμαπάτες. Ὁπωσδήποτε, ξέρουμε καλά πώς ὁ θεατής δέν ἦταν ποτέ, ἐντελώς ἀνυποψίαστος σχετικά μ' αὐτά τά τεχνάσματα. Εἴχαμε κατά κάποιο τρόπο πάντα ὑπ' ὄψη μας ὅτι οἱ ἠθοποιοί δέν ὁδηγοῦν ἕνα ἀληθινό αὐτοκίνητο σ' ἕναν ἀληθινό δρόμο, ἤ ὅτι αὐτή ἡ τρικυμισμένη θάλασσα δέν εἶναι παρά μία προβολή· ἁπλούστατα, αὐτό δέν μάς ἐνδιέφερε, δέν θέλαμε νά τό ξέρουμε.

Ὁ κινηματογράφος τού Ζύμπερμπεργκ ἀνανεώνει τό συμβόλαιο πίστης, ἐπειδή μάς εἶναι ἀδύνατο

5. Τό Ὄνομα, ὁ Νόμος. Εἴδαμε ἀπό τήν ἀνάλυση τών «Χάιλ Χίτλερ» ὅτι τό ὄνομα αὐτό ἰσοδυναμούσε μέ τήν ἀπόλυτη λογοκρισία ὅλων τών πόθων πού ξεχείλιζαν ἀπό τό ναζιστικό σώμα στό *To Be or Not to Be* θά παρατηρήσουμε ἐπίσης ὅτι στόν Λιούμπιτς, ἐκείνο πού συνδέει τήν πολιτική κοινότητα ἐνάντια στή ναζιστική κοινότητα εἶναι ἕνα ὄνομα μιάς στάρ, τής Maria Tura. Τό ὄνομα αὐτό διασπά καί κατά συνέπεια ἀποκαλύπτει σάν προδότη, ξένο σῶμα διάστικτο, τόν καθηγητή Siletski πού δέν τό ξέρει. Ἀκριβώς ἐπειδή, σά ναζί πού εἶναι, δέ γνωρίζει παρά μόνο ἕνα: τού Χίτλερ. Ἕνα ἀπό τά συμβολικά κλειδιά τής ταινίας εἶναι: ἡ στάρ ἐνάντια στόν δικτάτορα!

6. Στίς ταινίες τού Ζύμπερμπεργκ ὑπάρχει μιά συστηματική σχεδόν ἄρνηση στήν ἀπόφανση. Ἀκόμα κι' ὅταν καταφέρει τίς πιό βίαιες κριτικές, ἡ μορφή ἀκολουθεί τόν ἤσυχο τόνο τής «φωνητικότητας», σάν ἐκκρεμής ἀποσπασμένη ἀπό τό πραγματικό.

νὰ μὴ δοῦμε τὸ τέχνασμα ἢ νὰ ξεγελαστοῦμε ἀπ' αὐτό. Καὶ παρ' ὁλ' αὐτὰ τὸ παιχνίδι διατηρεῖται: τὸ σύστημα ἀσυνάφειας ἐγγράφει τὴ δυνατότητα ὁλοκληρωτικῆς τύφλωσης αὐτῆς τῆς θέασης πού πάντα τακτοποιεῖ (-ται) πολύ εὐκολα. Ἔτσι, μπροστά σ' ἕνα σαλόνι τοῦ 1920 (δεύτερο μέρος τῆς ταινίας) κι' ἐνώ ἔχουμε πειστεῖ πώς δὲ βλέπουμε παρά ἕνα ντεκόρ γεμάτο ἀψυχες κούκλες, σταδιακά ἐμφανίζονται τὰ ζωντανά σώματα τῶν ἡθοποιῶν ἀνάμεσα στὰ πραγματικά τεχνάσματα. Ἡ ἀσυνάφεια γίνεται αὐτό τὸ νέο καθεστώς τοῦ μύθου πού καθώς μάς ἀρνεῖται, μέσα ἀπό τούς προσδιορισμούς του, μιά ὁρισμένη θέση, ἡ ὁποία εἶναι ἐκείνη τοῦ ὑποψιασμένου θεατή πού ἐρχεται νὰ παίξει μὲ τὸ εἶναι, μάς κάνει μάρτυρες τῆς πραγματικότητας τοῦ τεχνάσματος καί μάς ὁδηγεῖ, μαζί της, νὰ ἐκτιμήσουμε τὴ συμβολική του ἀξία. Τὸ πετσί τοῦ μύθου δὲν εἶναι πιά τὸ τέχνασμα σάν πραγματικότητα, ἀλλά ἡ πραγματικότητα τοῦ τεχνάσματος.

Τὸ πραγματικό σώμα τοῦ ἡθοποιοῦ γίνεται λοιπόν μυθοπλαστική ὕλη καθώς, ὄντας ἕνα σημαίνον ἀνάμεσα σ' ἄλλα, ὑφίσταται ἐκείνη τὴν ἐπικίνδυνη μετάθεση πού πρώτ' ἀπ' ὁλα ἐπιφέρει μιάν ἀφαίρεση τῆς ἀξίας. Ἡ ἀσυνάφεια μπορεῖ ἐπίσης νὰ γίνει ἀντιληπτή σάν ρήξη μὲ τὸν ἀνθρωποκεντρισμό πού ρυθμίζει τὴν αἰσθητική τῆς ἰταλικῆς σκηνῆς. Ἀπέναντι στὴν πραγματικότητα τῶν ἰσοδύναμών του ὁμοιωμάτων – κούκλες ἢ μαριονέττες – τὸ σώμα τοῦ ἡθοποιοῦ, ἀπορροφημένο μέσα στὸν χωρίς βάθος χώρο τῶν διαφανειών, κατέχει μιά ἀβέβαιη θέση στὸ παιχνίδι τῶν κλιμάκων. Τὴν ἴδια στιγμή ὅμως, ἐπιστρέφει αὐτή τὴν ἀβεβαιότητα πρός τὴν ἴδια τὴ διάσταση τοῦ χώρου ὅπου ἐγγράφεται, πραγματοποιώντας τὴ φυσική διάβαση τοῦ τεχνάσματος πού τὸ παρατηρεῖ σάν τέτοιο, θά λέγαμε, κατά τὸ πέρασμα. Ὅταν τὸ σώμα τοῦ ἡθοποιοῦ, σά σώμα νάνου ἢ γίγαντα, βυθίζεται ἢ ἀναδύεται ἀπό τὸ βάθος πεδίου τῆς ζωγραφισμένης ἐπιφάνειας ἢ τῆς διαφάνειας, διακυβεύεται ἢ ὁμογένεια τοῦ σκηνογραφικοῦ κύβου ἀπό ἕνα ὅλο καί μεγαλύτερο χώρο πού θά τὸν περιείχε: τὸ περιέχον γίνεται περιεχόμενο, ὁ μακρόκοσμος μικρόκοσμος, σύμφωνα μὲ μιά διαλεκτική τοῦ χώρου μὲ βάση τὴν ὁποία δομεῖται ἡ ταινία καί πού ἔχει τίς μεγαλύτερες συνέπειες γιά τὴ θέση μας τοῦ θεατή.

Στὴν πραγματικότητα, τὴ στιγμή πού τὸ τέχνασμα προσδιορίζεται μέσα στὴν πιό ὠμή ὑλικότητά του συντελεῖται μιά θεαματική κατάληψη πολύ κοντινή μὲ τὴν ὑπνωση. Ἐκείνο πού δίνεται στό βλέμμα δὲν εἶναι ὁ ἡθοποιός καί / ἢ ἡ μαριονέττα, ἕνας χώρος μέσα καί / ἢ ἔξω ἀπό ἕναν ἄλλο, ἀλλά πάντα ἡ σχέση τους, ἡ ἀσυνάφειά τους, ἐκείνο τὸ τυφλό σημεῖο ἀναποφασιστικότητας ὅπου γινόμα-

Χίτλερ, μιά ταινία ἀπ' τὴ Γερμανία

στε ἀντικείμενα τοῦ παιχνιδιοῦ ἡ τῆς σκέψης: πολὺ ἀκριβῆς ἐγγραφή ἐκείνης τῆς ἄλλης σχέσης Χίτλερ-Ἐμεῖς. Ἡ συστηματική ἐναλλακτικότητα τοῦ μέσα-ἔξω δίνει τήν ἀντιστρεψιμότητα τῶν θέσεων: τὸ ξεπέρασμα τῆς ἀσυνάφειας εἶναι ὁ τόπος ὅπου τὸ βλέμμα μου ἐγκαθίσταται καί ὅπου μπορεί νά συμμετάσχει στό ὅλο καί στό μέρος, στό ἕνα καί στό ἄλλο, ἀπ' τό ἕνα στό ἄλλο. Ἐκεῖ ἐπίσης μάς καταλαμβάνει, γιά νά στηριχθεί καλύτερα, τό σύστημα ἤχων-σιωπῶν. Ἀπ' αὐτό τὸ στούντιο-ἐργαστήριο ὁ Ζύμπερμπεργκ ἀποσπᾶ τά ἴδια ἀποτελέσματα πού ἀπέσπασε ὁ Ροσελίνι ἀπ' τήν πραγματικότητα σέ μιά θαυμάσια σκηνή τοῦ *Γερμανία, ἔτος μηδέν*, ὅπου ἡ ἀναλογία ἐπιβάλλεται μέ τόσο μεγάλη δύναμη ὥστε νά εἶναι ἀδύνατο νά μή γίνει αἰσθητή. Μέσα στήν ἀχανή κατεστραμμένη Καγκελαρία ὑψώνεται ξαφνικά ἡ φωνή τοῦ Χίτλερ. Αὐτό συμβαίνει ἐπειδή σέ μιά γωνιά κάποια παιδιά ἔχουν βάλει σ' ἕνα παλιό γραμμόφωνο ἕνα δίσκο πού ἐλπίζουν νά τόν πουλήσουν στούς τουρίστες. Ὁπωσδήποτε πολύ σπάνια πρέπει νά ἔχει ἐμφανιστεί μιά εἰκόνα πού νά δέχεται μέ τέτοιο τρόπο μέσα στό βάθος της ἕναν ἦχο καί πολύ σπάνια ἐπίσης ἕνας ἦχος πρέπει νάχει σκαλίσει τόσο βαθιά μιά εἰκόνα, τονίζοντας τό κενό της γιά νά τό γεμίσει καλύτερα. Κατειλημμένη ἀπ' αὐτό τόν ἦχο ἡ εἰκόνα τόν *ἀντηχεί*. Στό Ζυμπερμπεργκιανό πλάνο, αὐτή ἡ ἀντήχηση μάς θαμπώνει.

Ἀντήχηση, δηλ. ἦχος πού προβάλλεται καί ἐπεκτείνεται μέσα μας, μάς ἔρχεται μέσα ἀπό τά κανάλια τοῦ παρελθόντος γιά νά διατηρηθεί στό παρόν μας: οἱ ἐκπομπές τοῦ γερμανικοῦ ραδιόφωνου ἀνάμεσα στό 1933 καί τό 1945 καί, ἰδίως, ἡ φωνή τοῦ Χίτλερ. Φωνή ἡ μάλλον «φωνητικότητα», ἐπειδή αὐτό πού μετρᾶ δέν εἶναι τόσο ὁ λόγος ἀλλά ἡ ὑλικότητα αὐτῆς τῆς φωνῆς. Τή στιγμή ἐκείνη ὁ Χίτλερ εἶναι γιά μάς παρουσία μέσα σ' αὐτή τήν ἰδια τήν εἰκόνα τῆς ἀπουσίας του. Τό ἀποτέλεσμα τοῦ «hot medium» προσδίδει στόν Χίτλερ αὐτή τήν ὑλικότητα κι' αὐτή τήν ἀλήθεια πού καμιά ἀφήγηση δέν μπόρεσε νά τοῦ ἀποδώσει.

Ἀντήχηση ἐπίσης μέσα ἀπό μιά ἐπανάληψη, κυκλική ἐπιστροφή ὁρισμένων ἤχων σ' αὐτούς τούς ἰδιους: τά ὀρχηστρικά πρελούδια καί ἰντερλούδια τοῦ Βάγκνερ ἡ ἀκόμα, τό πένθιμο κάλεσμα τῶν νεκρῶν στήν ἐξέγερση τῆς Μπυραρίας. Ἄν στήν ταινία ὑπήρχαν μόνο αὐτοί οἱ ἐπίμονοι καί δυνατοί ἦχοι πού παράχθηκαν γιά νά ἐπιβληθοῦν, δέν ὑπάρχει ἀμφιβολία ὅτι ὁ Χίτλερ, γιά μιά ἀκόμα φορά, θά κυριαρχοῦσε πάνω σέ μία ἀνεπαρκή μυθοπλασία. Ὅμως μ' αὐτές τίς φωνές κι' αὐτή τή μουσική (ἀνα)μετριοῦνται ἄλλες φωνές, πού δέν τίς ἀκούμε, ὅπως εἶναι ἡ φωνή τοῦ Ζύμπερμπεργκ

Χίτλερ, μιά ταινία ἀπ' τή Γερμανία

7. Βλ. *Cahiers* No 287 καί τή συζήτηση μέ τόν Marc Ferro στά *Cahiers* No 257.
8. Πρέπει ἐδώ νά διαβάσουμε τό κείμενο τοῦ Β. Μπένζαμιν (βλ. *Cahiers* 289-290): «*Ἡ αὐξανόμενη προλεταριοποίηση τοῦ σύγχρονου ἀνθρώπου κι' ἡ αὐξανόμενη σημασία τῶν μαζῶν εἶναι δύο ὄψεις τοῦ ἰδιου ἱστορικοῦ προτσές. Ὁ φασισμός ἤθελε νά ὀργανώσει τίς μάζες χωρίς νά θίξει τό καθεστώς τῆς ἰδιοκτησίας, πρᾶγμα πού οἱ μάζες τείνουν νά ἀπορρίψουν. Πιστεύει ὅτι μπορεί νά τά καταφέρει ἐπιτρέποντας στίς μάζες, ὄχι βέβαια νά ἀξιοποιήσουν τά δικαιώματά τους ἀλλά νά ἐκφραστοῦν. Οἱ μάζες ἔχουν τό δικαίωμα νά ἐξασκήσουν ἕνα μετασχηματισμό τοῦ καθεστώτος τῆς ἰδιοκτησίας. Ὁ φασισμός θέλει νά τούς ἐπιτρέψει νά ἐκφραστοῦν διατηρώντας συγχρόνως αὐτό τό καθεστώς. Τό ἀποτέλεσμα εἶναι νά τείνει φυσικά σέ μιά αἰσθητικοποίηση τῆς πολιτικῆς ζωῆς*».
9. Βλ. *Cahiers* No 286.

ἡ πού τίς ἀκούμε, ὅπως εἶναι οἱ φωνές τῶν ἠθοποιῶν καί ἰδιαίτερα τοῦ Harry Baer, μόνου του ἡ μὲ τίς μαριονέττες Λουδοβίκο ἡ Χίτλερ. «(Ἀνα)-μετριοῦνται» κι' ὄχι «συγκρούονται» ἐπειδή δέν πρόκειται γιά ἐναν ἦχο κόντρα σ' ἐναν ἄλλο ἦχο, γιά ἐνα λόγο πού θά ἔκρινε ἐναν ἄλλο, ἀλλά μάλλον γιά μιά *συμφωνική* σχέση πού συνδέει τίμια τή φωνή τοῦ παρόντος μὲ τή φωνή τοῦ παρελθόντος. Τό παιχνίδι τοῦ Baer, γιά νά πάρουμε μόνο αὐτόν, ἐχει τό ἐξῆς ἐντονο καί παράξενο, ὁτι δέν μάς κοιτάει οὐτε μάς μιλάει. Δέν ὑπάρχει ἐδώ βλέμμα-κάμερα. Τί προσδιορίζει λοιπόν; Τίποτα. Τό τίποτα εἶναι ἐκείνο τό τυφλό σημείο ὁπου καταλήγει τό βλέμμα μας, ὁπου σκεπτόμαστε ἐμάς τούς ἰδιους. Ἡ φωνή του, πού δέν μάς ἀπευθύνεται, συνοψίζεται ἐπίσης σέ μία φωνητικότητα: ὁ μονόλογος πού δέν ἐκφωνεῖται «recto tono», οὐτε σύμφωνα μὲ μιά κατάσταση, οὐτε μ' ἐνα ἐπικό τρόπο, σθήνει ἀπ' τήν ὀθόνη τήν ἰδια τήν παρουσία τοῦ ἠθοποιοῦ: τόν βλέπουμε καί δέν τόν βλέπουμε. Αὐτή ἡ ἡσυχη (δι-) ἐρωτηματική φωνή εἰσχωρεῖ μέσα μας καί ἀντηχεῖ σά σκέψη πού ἀκούγεται, λές καί δέν εἶναι παρά ὁ ἀντίλαλος τῶν δικῶν μας σκέψεων, ἡ παρουσία μας πού ἀντιπαραβάλλεται μὲ τήν παρουσία αὐτῶν τῶν φωνῶν ἀπό τό παρελθόν. Ἡ ἀσυνάφεια κι' ἡ ἀντήχηση συντίθενται λοιπόν γιά ν' ἀφήσουν ἐλεύθερο τό παιχνίδι στήν καυτή ἐπικαιρότητα τῆς σχέσης Χίτλερ-Ἐμείς.

Ἀναφερόμενος στό σχέδιο τοῦ Speer γιά τήν τελετή τῆς παρέλασης τῆς τελικῆς νίκης μέσα στό Βερολίνο ὁ Ζύμπερμπεργκ ἀναρωτιέται: τί θά ἦταν αὐτό τό γεγονός ἀν ὄχι ἐνα μεγάλο χολυγουντιανό θέαμα; Αὐτό φέρνει στήν ἐπιφάνεια ἀκόμα μιά φορά ἐνα πρόβλημα πού ἐχουμε συχνά ἐπεξεργαστεῖ στά *Cahiers* καί πού ἀφορά τίς σχέσεις ἀνάμεσα στό ναζισμό καί τίς εἰκόνες του[7]. Ἐχει παρατηρηθεῖ ἡ τεράστια φτώχεια τῶν περισσότερων ταινιῶν μὲ ναζιστική μυθοπλασία καί παράλληλα ἡ ἀδυναμία κάποιου ἐξωτερικοῦ ἐνδιαφερομένου νά οἰκειοποιηθεῖ μιά ὁποιαδήποτε λήξη τῶν ταινιῶν μὲ ναζιστικά ἐπίκαιρα. Ἀπό τήν ὑπερβολική ἀδυναμία τῶν μέν μέχρι τήν ὑπερβολική πυκνότητα τῶν δέ, μπορούμε ἴσως νά ἐγκαθιδρύσουμε αὐτή τή σχέση: ἡ πραγματικότητα τοῦ ναζισμοῦ κυριολεκτικά νεκρανάστησε τούς μεγάλους κινηματογραφικούς μύθους κατακτώντας τό σύνολο τῆς σκηνοθετικῆς τους ἀποτελεσματικότητας.

Ἀπό τή στιγμή πού τό πραγματικό ἐγκαθιδρύεται αὐτό τό ἰδιο σάν μύθος, ἡ εἰκόνα του δέν μπορεῖ πιά ν' ἀναγνωσθεῖ σάν ἁπλή «ἐπικαιρότητα» ἀλλά τοποθετεῖται πέραν αὐτοῦ καί κατά συνέπεια τό στάτους τῶν ταινιῶν μυθοπλασίας βρίσκεται σέ σύγχυση ἀπ' τό γεγονός ὁτι χάνουν τόν καθαρό χώρο παρεμβασής τους. Μιά τέτοια λειτουργία ἦταν δυνατή ἐπειδή ὁ ναζισμός προσπάθησε νά ἐξαλείψει τήν τομή ἀνάμεσα στό πραγματικό καί τό θέαμα μ' ἐκείνη τήν πολιτική κι' αἰσθητική σύνθεση πού ὀνομάζουν τελετουργικό. Τό τελετουργικό ξεπερνά τό θέαμα καθώς συγχέει τή Σκηνή μὲ τό Ἄστυ, μὲ τήν ἄμεση καί συνειδητή συμμετοχή τῶν μαζῶν στήν ἐκτύλιξή του[8]. Στερώντας μὲ μιά κίνηση τή σκηνή ἀπό τό χώρο της, τήν ὀργάνωσή της καί τό κοινό της, τό τελετουργικό κατακτά ἐπίσης πρός ὀφελός του τήν εὐχαρίστηση πού συνδεόταν μ' αὐτήν. Ἡ φυγή ἐνός Λάνγκ, τό 1933, γίνεται καλύτερα κατανοητή ἀν ἀντικαταστήσουμε τά ἀρκετά ἀμφίβολα πολιτικά ἡ ἠθικά κίνητρα μὲ τήν ἰδέα πώς τοῦ ἦταν πλέον ἀδύνατο νά συνεχίσει τή δουλειά του κάτω ἀπό τό ναζιστικό καθεστώς, ἐπειδή αἰσθητικά, τό ἐργο του, σέ συνεχή ἀνταγωνισμό μὲ τό πραγματικό, χρειαζόταν μιά διαχωριστική γραμμή, ὁσο λεπτή κι' ἀν ἦταν αὐτή, ἀνάμεσα στήν πραγματικότητα καί τό θέαμα, γιά νά ἐγγυηθεῖ τήν ἀλήθεια τοῦ μύθου του.

Ἡ περίφημη πρόταση τοῦ Γκαίμπελς ἦταν λοιπόν μιά ἀπάτη καί ὁ Λάνγκ ἔβλεπε νά τοῦ ἀνατίθεται μιά ἀδύνατη ἀποστολή: νά συνεχίσει νά κάνει τίς ταινίες του ἐνώ ἡ πραγματικότητα τοῦ ναζιστικοῦ τελετουργικοῦ εἶχε, μ' ἐνα εἶδος λογοκλοπῆς, κονιορτοποιήσει τόν φανταστικό του χώρο. Μιά ταινία ὅπως τό *Hangmen Also Die*, ὁπου εἴδαμε μὲ τί μέτρο μετριόταν ὁ ἰδεολογικός ἀντιναζισμός[9], ἐχει τήν ἄξια ἐνός διακανονισμοῦ τῶν λογαριασμῶν: ἐπιστροφή στόν ἀποστολέα μιάς εἰκόνας πού ἐπειδή χρειάστηκε νά γίνει ξένη, μετανάστις, γιά νά ὑπάρξει, δέν μπορούσε παρά νά διακηρύξει τήν εὐτέλεια ἐνός συστήματος πού τήν εἶχε ὁδηγήσει ἐκεῖ διά τῆς βίας. Μόνο οἱ δημοκρατίες λοιπόν καί εἰδικότερα μόνο οἱ Ἡνωμένες Πολιτείες ἦταν ἱκανές νά ἐγγυηθοῦν στόν Λάνγκ ἐνα χώρο γραφῆς, ἐπειδή ἐκεῖ ὑπῆρχε ἀκόμα μὲ ἀρκετή ἀκρίβεια μιά θέση θεατή γιά μιά μυθοπλαστική σκηνή, χωρίς ἀνάμειξη τοῦ πραγματικοῦ μὲ τό θέαμα. Τελικά ὁ φιλελευθερισμός τῆς ἐποχῆς ἔδινε μιά εὐκαιρία στό μύθο ἐπειδή ἐνα σπάνιο τελετουργικό τῆς πολύ λίγο ἐπιδεικτικῆς ἀρχουσας τάξης κρατοῦσε μακρυά ἀπό τή σκηνή της τίς κάπως διορατικές μάζες.

Μέσα ἀπό λειτουργίες μὲ τίς ὁποίες ἐπικαλεῖται τό θεατή καί ἀρέσκεται νά πραγματοποιεῖ, ἡ κλασσική μυθοπλασία δείχνει πώς συνδέεται μὲ κάτι ὅπως εἶναι ἡ ἐλευθερία τῆς γνώμης ἡ καλύτερα ἡ ἐλευθερία τῆς πίστης τῶν ἀτόμων, πραγματικός κοινός παρονομαστής γιά τό πραγματικό καί τό θέαμα. Ἡ συμβατική σχέση τοῦ θεατή μὲ τό μύθο δέν θά μπορούσε νά ἐγκαθιδρυθεῖ παρά μόνο ἐφ' ὁσον ἡ πίστη θά συνοδευόταν ἀπό τήν ἐλευθερία νά γίνει ἡ ὄχι ἀποδεκτή. Ἀν ἡ δουλειά τῆς μυθοπλασίας συνίσταται στό νά μάς κερδίσει, αὐτό γίνεται μὲ τήν προϋπόθεση ὁτι μπορούμε νά ἀρνηθοῦμε τούς ἐαυτούς μας. Καί ἡ εὐχαρίστησή μας νά τῆς προσφέρουμε τήν πίστη μας στηρίζεται στό γεγονός πώς ξέρουμε ὁτι μπορούμε νά τήν πάρουμε πίσω. Μιά τέτοια ἐξάσκηση ἐλέγχου προϋποθέτει ἀναγκαστικά ὁτι κάπου ἀλλού, μέσα στό πραγματικό ἐχουμε τήν ἐγγύηση γιά τήν ὑπαρξη ὁρισμένων ἀπό ἐκείνες τίς μεγάλες μεταφυσικές ἀξίες (Ἀλήθεια, Ἐλευθερία κλπ) χωρίς τίς ὁποίες θά βρισκόμαστε ξαφνικά ἄοπλοι μπροστά στό θέαμα. Τή στιγμή ἀκριβώς πού οἱ ἀξίες αὐτές ἀπειλοῦνται ἀμεσα μέσα στό πραγματικό, περικυκλωμένες ἀπό μιά ἐσωτερική ἀμφιβολία, ὁταν ἡ ἀμερικάνικη κοινωνία εἶναι πνευματικά ἄρρωστη ἀπό τήν οἰκονομική της κρίση, τότε ἀκριβώς ὁ χολυγουντιανός μύθος σπεύδει πρός βοήθειά

τους κάνοντάς τις άμεσα άντικείμενό του, δηλαδή κύριο στόχο του. Πού άλλού θά μπορούσαν τή στιγμή έκείνη νά έφαρμοστούν καλύτερα καί νά ξαναβρούν μιά πραγματικότητα, έκτός άπό τόν κινηματογράφο;

Άντίθετα, κάθε τελετουργικό όντας πραγματικότητα καί μύθος μαζί κι' έπειδή όσοι συμμετέχουν σ' αύτό είναι θεατές καί ήθοποιοί, έξαλείφει τή δυνατότητα νά πάψουμε νά πιστεύουμε σ' αύτό. Πώς θά μπορούσαμε άλλωστε; Άφού είμαστε μέσα του! Στό τελετουργικό, πού είναι έκδήλωση πίστης, δηλαδή φανατισμού, ή συμμετοχή δέν μπορεί παρά νά είναι όλοκληρωτική. Σ' ένα τελετουργικό δέν έπιλέγεις νά συμμετάσχεις, έκείνο είναι πού σέ έπιλέγει.

Μετά τό τέλος τού πολέμου χρειάστηκαν πολλές προσπάθειες τού κινηματογραφικού μηχανισμού γιά νά άνορθωθεί ξανά, δηλαδή νά άποδώσει στό μύθο τό χώρο πού είχε έν μέρει χάσει καί νά διοχετεύσει ξανά στό μύθο μεγάλες δόσεις πραγματικού καί στό πραγματικό ένα μυθικό ισοδύναμο. Αύτό όμως πού ή έξουσία κέρδιζε σέ ισορροπία τό έχουνε σέ νόημα κι' έμπαινε όριστικά στόν ένδιάμεσο χώρο τής γενικής προσομοίωσης. Έτσι πραγματοποιήθηκε ή κινηματογραφική άνασύσταση τού ναζισμού. Ή σκηνοθεσία όμως μέσα στό πραγματικό έγινε σύμφωνα μέ τήν άποψη τών νικητών γι' αύτό πού έπρεπε νά είναι: ένα μεγάλο θέαμα όπου μοιράζονταν ξανά οί θέσεις καί οί ρόλοι. Στήν άπουσία τής έπινίκιας παρέλασης στό Βερολίνο άπάντησε ή δίκη τών ναζιστών στή Νυρεμβέργη. Όλα λοιπόν μπήκαν σέ τάξη, τό πραγματικό κι' ό μύθος κατέλαβαν τό καθένα τή θέση του, οί μάζες άποκλείστηκαν άπό τή σκηνή τής έξουσίας καθώς ύπεύθυνοι νικητές έκριναν ύπεύθυνους νικημένους μέ μάρτυρα όλόκληρη τήν άνθρωπότητα. Γιά νά διατηρήσει λοιπόν τήν πραγματικότητά της μέσα άπό τήν μοναδική σκηνοθεσία της γιά τίς έκατοντάδες κάμερες πού κινηματογραφούσαν κάτω άπ' όλες τίς όπτικές γωνίες, τό γεγονός κλονίστηκε άπό τήν ύποψία ότι δέν έχει άλλη άλήθεια πέρα άπό έκείνη μερικών έντυπώσεων.

(Τό κείμενο τών Ζάν Λουί Κομμολί καί Φρανσουά Ζερέ μεταφράστηκε άπό τό τεύχος 292 τών *Cahiers du Cinéma*. Μετάφραση: Κλώντ Λωράν).

Χίτλερ, μιά ταινία άπ' τή Γερμανία

η μετωπική προβολή

του Χάνς Γιούργκεν Ζύμπερμπεργκ

Ὁ Χάνς Γιούργκεν Ζύμπερμπεργκ μὲ τὴν κόρη του στὴ διάρκεια τοῦ γυρίσματος.

Ὅταν πῆρα τὴν ἀπόφαση νὰ χρησιμοποιήσω τὶς διαφάνειες, ἀνακάλυψα πολλὲς δυνατότητες, ἀντιμετώπισα, ὅμως, ἐπίσης πολλοὺς καταναγκασμούς. Ἡ ἰδέα τῆς χρήσης τῆς μετωπικῆς προβολῆς μοῦ ἦρθε γιατί γνώριζα τὴν ὑπαρξη τῆς ἄλλης προβολῆς, αὐτῆς ποὺ γίνεται ἀπὸ πίσω. Πήγα λοιπὸν σ' ἕνα στούντιο γιὰ νὰ πληροφορηθῶ σχετικὰ μὲ τὴ λειτουργία της. Οἱ τεχνικοί μοῦ ἐξήγησαν τότε ὅτι ὑπῆρχε κάτι ἐντελῶς καινούριο καὶ μὲ ἐνημέρωσαν γιὰ τὴν ὑπαρξη αὐτοῦ ποὺ ὀνομάζεται «μετωπικὴ προβολή». Τὸ γεγονὸς ὅτι αὐτὸ τὸ εἶδος προβολῆς ὑπάρχει ἐδῶ καὶ πενήντα χρόνια καὶ ὅτι ξεχάστηκε στὸ μεταξύ, εἶναι ἄλλο ζήτημα. Αὐτὸ τὸ σύστημα προβολῆς ἐφευρέθηκε στὶς ΗΠΑ καὶ, κατὰ παράδοξο τρόπο, ἕνας ἄνθρωπος σὰν τὸν Κόπολα τὸ ξανα-ἀνακάλυψε μέσα ἀπὸ τὶς ταινίες μου, πενήντα χρόνια ἀργότερα! Μόλις πληροφορήθηκα γι' αὐτὸ τὸ σύστημα τῆς μετωπικῆς προβολῆς, ἀμέσως κατάλαβα ὅτι θὰ τὸ χρειαζόμουνα, παρόλο ποὺ ἀμέσως συνειδητοποίησα ὅτι

περιείχε μιά σειρά ἀπό μειονεκτήματα. Αὐτό τό σύστημα ἔχει τό πλεονέκτημα νά δίνει πολύ λαμπερή εἰκόνα καί νά ἔχει πολύ μεγάλη ἐπιφάνεια προβολής. Από τήν ἄποψη τής διάστασης, ἀν εἴχαμε χρησιμοποιήσει τήν προβολή background, ἡ παρουσία τού Λούντβιχ ἡ τοῦ Χίτλερ, μ' ὅλα αὐτά πού ὑπάρχουν γύρω τους, δέ θά μπορούσε νά ὑπάρξει πραγματικά. Αὐτό ἔγινε δυνατό χάρη στή μετωπική προβολή. Όταν χρησιμοποιούμε τήν προβολή background, ἡ εἰκόνα εἶναι μικρή, ἡ φωτεινότητα ἀδύνατη καί ὅλα τά παιχνίδια πού ἐπιτρέπουν μιά δουλειά πάνω στήν ἀρχιτεκτονική τής εἰκόνας ἀπουσιάζουν. Ἡ προβολή background μπορεί νά χρησιμοποιηθεί σέ μιά ταινία γιά νά δώσει τήν ἐντύπωση ἑνός αὐτοκινήτου πού βρίσκεται σ' ἕνα δρόμο. Μπορούμε ἄλλωστε νά φτάσουμε στό ἴδιο ἀποτέλεσμα μέ μία μετωπική προβολή, ἀλλά αὐτό δέν ἔχει καμιά σχέση μέ τό πνεύμα μέ τό ὁποίο εἶχα σκοπό νά τή χρησιμοποιήσω.

Τό μειονέκτημα τής μετωπικής προβολής, εἶναι ὅτι ἡ κάμερα πρέπει νά εἶναι σχετικά ἀκίνητη. Αὐτό ἐξηγείται ἀπό τό γεγονός ὅτι ἡ κάμερα καί ὁ ἄξονας τής μετωπικής προβολής πρέπει νά βρίσκονται στό ἴδιο σημείο, ἐπειδή ὅλα περνοῦν ἀπό ἕνα σύστημα κατόπτρων πού ἐπιτρέπει, ὅταν γίνεται ἡ μετωπική προβολή, νά ἀποφεύγεται ἡ προβολή σκιάς. Γίνεται προβολή μιάς φωτεινής πηγής μπροστά στό φιλμαρισμένο ἀντικείμενο καί κανονικά, θά ἔπρεπε νά ὑπάρχει μιά σκιά πάνω στήν ὀθόνη. Αὐτό τό σύστημα ἀκριβώς ἐπιτρέπει νά μήν ὑπάρχει αὐτή ἡ σκιά. Ἀλλά γιά νά ἐπωφεληθούμε ἀπό αὐτό τό πλεονέκτημα δέν μπορούμε νά κινούμαστε, ἐπειδή αὐτά τά δυό πράγματα πρέπει νά μένουν στόν ἴδιο ἄξονα. Ὑπάρχουν ἀκόμα προβλήματα πού ὀφείλονται στούς νόμους τής ὀπτικής πού διέπουν τήν ἀπομάκρυνση τής κάμερας. Ἄν ἕνα πρόσωπο πλησιάζει πολύ στήν κάμερα, θά προβάλλει γύρω του μία σκιά, γιατί, ἐπαναλαμβάνω, ἡ φωτεινή πηγή προέρχεται ἀπό τήν ἴδια κατεύθυνση. Ἐπίσης, μπορεί νά ὑπάρχει μιά ἀναλογία 1/3 ἡ 2/3 στήν ἀπόσταση πού τοποθετεῖται τό πρόσωπο, ἀνάμεσα στήν κάμερα καί στήν ὀθόνη.

Μερικές φορές, ὑπάρχει στό *Χίτλερ*, μιά προσέγγιση τής φυσιολογικής πραγματικότητας. Ὅταν, π.χ. ὁ ὑπηρέτης τοῦ Φύρερ περιφέρεται στήν καγκελλαρία τοῦ Ράϊχ, χρησιμοποιήσαμε, πολύ συνειδητά, τίς διαστάσεις πού εἴχαμε στή διάθεσή μας, χάρη στό σύστημα προβολής. Χρησιμοποιήσαμε αὐτό τό φόντο, ἔτσι πού τελικά, ὁ ὑπηρέτης δίνει τήν ἐντύπωση ὅτι κινεῖται πρός τό κέντρο τής εἰκόνας, ὅπως *ἡ Ἀλίκη στή χώρα τῶν Θαυμάτων*. Πήραμε ὁρισμένες λεπτομέρειες ἀπό τό γραφεῖο τοῦ Χίτλερ καί τίς προβάλαμε σέ τέτοιο μέγεθος, ὥστε τό τηλέφωνο νά ἔχει τίς ἴδιες διαστάσεις μέ τόν ὑπηρέτη. Δέν ἔγινε μέ γρήγορο μοντάζ τῶν σλάϊντς, ἀλλά μεγενθύναμε βαθμιαία αὐτό τό περιβάλλον στίς διαστάσεις ἑνός κόσμου παραμυθένιου, γιά νά συγκεκριμενοποιήσουμε ὀπτικά τήν μεγαλειώδη ἐντύπωση πού προκαλοῦσε ἕνα τέτοιο ἀφεντικό σ' ἕναν τέτοιο ὑπηρέτη. Τόν βλέπουμε πρώτα νά πλησιάζει τό δωμάτιο τοῦ Χίτλερ, πού τό φρουροῦν δύο SS. Αὐτή τή στιγμή ἔχουμε τρεῖς *τομές*. Στήν ἀρχή, αὐτοί οἱ Ἐς-Ἐς ἔχουν σχεδόν τίς ἴδιες διαστάσεις μέ τόν ὑπηρέτη, καί στό τέλος, ἔχουν γίνει γίγαντες πού ἀνήκουν πιά στή φυλή κυρίων. Ὑπάρχει μιά ἐξέλιξη ἀπό τό φυσιολογικό στό γιγαντιαίο μέ τή διπλή σημασία τής λέξης: τόσο στήν ἀντίληψή μου ὅσο καί στήν πραγματικότητα τής χρήσης τῶν τεχνικῶν μέσων. Αὐτό τό παιχνίδι μέ διαφάνειες προγραμματισμένες ἀπό τά πρίν, ἦταν πιό σημαντικό γιά τό πνεύμα τής ταινίας ἀπό τήν προσπάθεια νά ξαναδημιουργηθεί μία κανονική καί ἀληθοφανής πραγματικότητα. Ὅταν ἡ ἀρχιτεκτονική γύρω ἀπό αὐτόν τόν ὑπηρέτη φτάνει στήν γιγαντιαία της διάσταση, ἡ ἠχητική μπάντα δυναμώνει ἀνάλογα μέ τήν ὀπτική μεγένθυση (Ὁ ἦχος ἦταν «Ζίγκ Χάϊλ!» (Ζήτω ἡ νίκη) καί «Μπράβο!»).

Κάναμε μιά πολύ «αἰχμηρή» τομή πού διατηρούσε τό ἴδιο ὕψος τοῦ ὑπηρέτη ὅπως πρίν, ἀλλά πού, χάρη στή χρησιμοποίηση μιάς νέας διαφάνειας πού ἐδειχνε τό ἴδιο μέρος στά 1945, μετά τόν βομβαρδισμό, τροποποιοῦσε τήν κατάσταση. Καί ἡ μπάντα ἤχου ἀλλάζει τή στιγμή αὐτής τής τομής καί ἀκούμε τή γνωστή μαγνητοφώνηση τῶν Χριτουγέννων, πού ἔγινε τήν ἐποχή τής μεγαλύτερης ἐπέκτασης τής Χιτλερικής αὐτοκρατορίας ὅπου, χάρη σ' ἕνα σύστημα ραδιοφωνικῶν ἀναμεταδόσεων ὅλα τά στρατεύματα πού βρίσκονται στούς πιό ἀπομακρυσμένους χώρους, ἀπό τό Βόρειο Ἀκρωτήριο ὡς τήν Ἀφρική καί τό Στάλινγκραντ, τραγουδοῦσαν ὅλα μαζί. Προοδευτικά ὁ ἦχος ἔφτανε στό ἐσχατο σημείο τής ἐξουσίας καί τής δύναμης, ἀλλά ἤδη, μέσα στήν εἰκόνα, προχώρησα ἕνα βῆμα πάρα πέρα καί ἐδειξα πού μπορεί νά φτάσει κανείς μ' αὐτό τό εἶδος ἐξουσίας πού ἐφθινε.

Ὑπάρχει ἕνα μοντάζ τόσο στήν εἰκόνα ὅσο καί στό κείμενο. Ἐνώ ὁ ὑπηρέτης μιλάει γιά τά σώβρακα τοῦ Χίτλερ, μπροστά στό τεράστιο τηλέφωνο ἀκούμε τήν ἠχητική μπάντα τής τελετής τῶν Χριστουγέννων στά τέσσερα σημεία τοῦ ὁρίζοντα τής Χιτλερικής αὐτοκρατορίας. Ὑστερα μιλάει γιά ἕνα περιστατικό ἐντελώς προσωπικό, πού τοῦ συνέβηκε μέ τό Χίτλερ. Αὐτό τοῦ δίνει τήν εὐκαιρία νά μιλήσει γιά τίς ἰδιαίτερες σχέσεις τοῦ Χίτλερ μέ τή μητέρα του, καί σ' αὐτό τό σημείο χρησιμοποιήσαμε μιάν εἰκόνα χιονιοῦ πού πέφτει σ' ἕνα ὀρεινό τοπίο. Ἐπρόκειτο γιά λήψεις τοῦ Ὀμπερσαλτζμπεργκ, ὅπου εἴχαμε ἀρχίσει τό ταξίδι μέ τόν ὑπηρέτη. Γι' αὐτό ἔχουν καί τό χαρακτήρα ἀπομνημονευμάτων καί ἀναμνήσεων. Αὐτό σημαίνει ὅτι μ' αὐτή τήν τεχνική, μπορούμε, ἔστω καί χωρίς πολλά χρήματα ἡ καί χρόνο, νά δημιουργήσουμε μιά πραγματικότητα πού ξεπερνάει τήν καθημερινή.

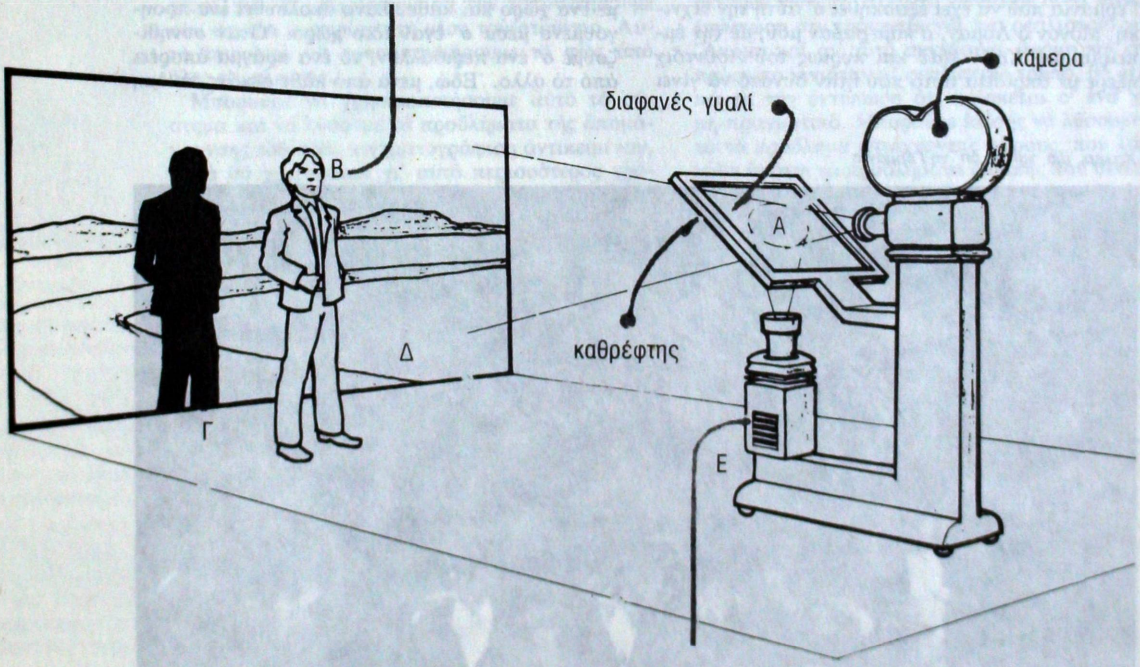
Ὅταν ἀντιμετώπισα αὐτή τή τεχνική γιά πρώτη φορά, οἱ τεχνικοί, συνηθισμένοι σ' αὐτή τή μέθοδο γιά ταινίες ἀποκλειστικά διαφημιστικές μέ πήραν γιά τρελό. Διακινδύνευσα νά ἐφαρμόσω αὐτή τή μέθοδο μέσα σέ δέκα μέρες γιά τό *Λούντβιχ* καί σέ εἴκοσι γιά τό *Χίτλερ*, ἐνώ οἱ τεχνικοί χρειάζονται συνήθως πολλές μέρες γιά τά λίγα δευτερόλεπτα πού διαρκοῦν αὐτές οἱ διαφημιστικές ταινίες. Καί πρέπει νά τονίσω ὅτι οἱ τεχνικοί, πολύ γρήγορα, ἐνδιαφέρθηκαν κατά τή διάρκεια τοῦ γυρίσματος

γιά τίς δημιουργικές δυνατότητες πού περιείχε τό σχέδιο. Σέ τέτοιο σημείο, ώστε τώρα νά χρησιμοποιούν άποσπάσματα τής ταινίας γιά νά κάνουν διαφήμιση γιά τά στούντιό τους καί νά έκθειάζουν, όπως σέ μιά διαφημιστική ταινία, τή χρησιμοποίηση αύτής τής τεχνικής σέ μετωπική προβολή.

Ή έπεξεργασία στό στούντιο είναι ίδιαίτερα κουραστική, γιατί ούτε ό ήθοποιός ούτε ό σκηνοθέτης βλέπουν τό χώρο μέσα στόν όποίο δουλεύουν. Ή κάμερα μόνο βλέπει τήν είκόνα πού προβάλλεται. Όσο πιό λοξά άπομακρυνόμαστε άπό τήν κάμερα, τόσο πιό πολύ έξαφανίζεται ή είκόνα. Μ' αύτές τίς προϋποθέσεις, οί ήθοποιοί άναγκάζονται νά δουλεύουν όπως σέ μιά σαιξπηρική σκηνή όπου δέν ύπάρχει τίποτα, έκτός άπό τόν άνθρωπο καί τό λόγο του, όπου ό ήθοποιός δέ διαθέτει παρά ένα πολύ μικρό άριθμό έξαρτημάτων, ένα μικρό τμήμα πραγματικότητας μέ τό όποίο μπορεί νά δουλέψει, έστω καί μόνο λίγα κασσόνια πού δέ θά φανούν στήν όθόνη άλλά πού έπιτρέπουν νά δοθεί ή έντύπωση ότι άνεβαίνει κάπου. Στήν πραγματικότητα, πρέπει νά δουλεύει στό κενό. Άκόμη καί άν είχαμε πολλά λεφτά, ή δημιουργία ένός σκηνικού χώρου στόν όποίο θά μπορούσαμε νά είχαμε δουλέψει δέ θά ταίριαζε μέ τήν τεχνική τής μετωπικής προβολής. Δέν προβάλλαμε μιά προέκταση τής πραγματικότητας στό

Α Είδικός ήμιδιαφανής καθρέφτης (ή πλευρά πρός τή μηχανή λήψης είναι διαφανής, ή πλευρά του πρός τή μηχανή προβολής είναι καθρέφτης) τοποθετείται σέ γωνία 45° σέ σχέση μέ τίς μηχανές λήψεις καί προβολής, πού βρίσκονται σέ γωνία 90° μεταξύ τους.

Β Κατάλληλοι φωτισμοί άπό πάνω κι άπ' τά πλάγια έξαλείφουν όλοκληρωτικά τό τμήμα τής προβολής πού πέφτει έπάνω στόν ήθοποιό.



Γ Οί μηχανές λήψης καί προβολής είναι άπόλυτα εύθυγραμμισμένες πάνω στόν ίδιο όπτικό άξονα, ώστε ή σκιά τού ήθοποιού - πού προκαλείται άπ' τό φώς τής προβολής πάνω στήν όθόνη - νά καλύπτεται άπό τό σώμα του στήν προοπτική τής μηχανής λήψης.

Δ Ή όθόνη πάνω στήν όποία γίνεται ή προβολή είναι άπό είδικό ύλικό πού άντανακλά 99% άπό τό φώς πού δέχεται καί μόνο σέ εύθεία κατεύθυνση, δηλαδή πρός τήν μηχανή λήψης. Άπό όποιαδήποτε άλλη όπτική γωνία ή όθόνη φαίνεται γκρίζα.

Ε Ή μηχανή προβολής προβάλει τίς είκόνες στόν καθρέφτη άπ' όπου άντανακλώνται στήν όθόνη. Ή μηχανή λήψης ταυτόχρονα φιλμάρει τίς είκόνες πού φαίνονται στήν όθόνη μαζί μέ τόν ήθοποιό.

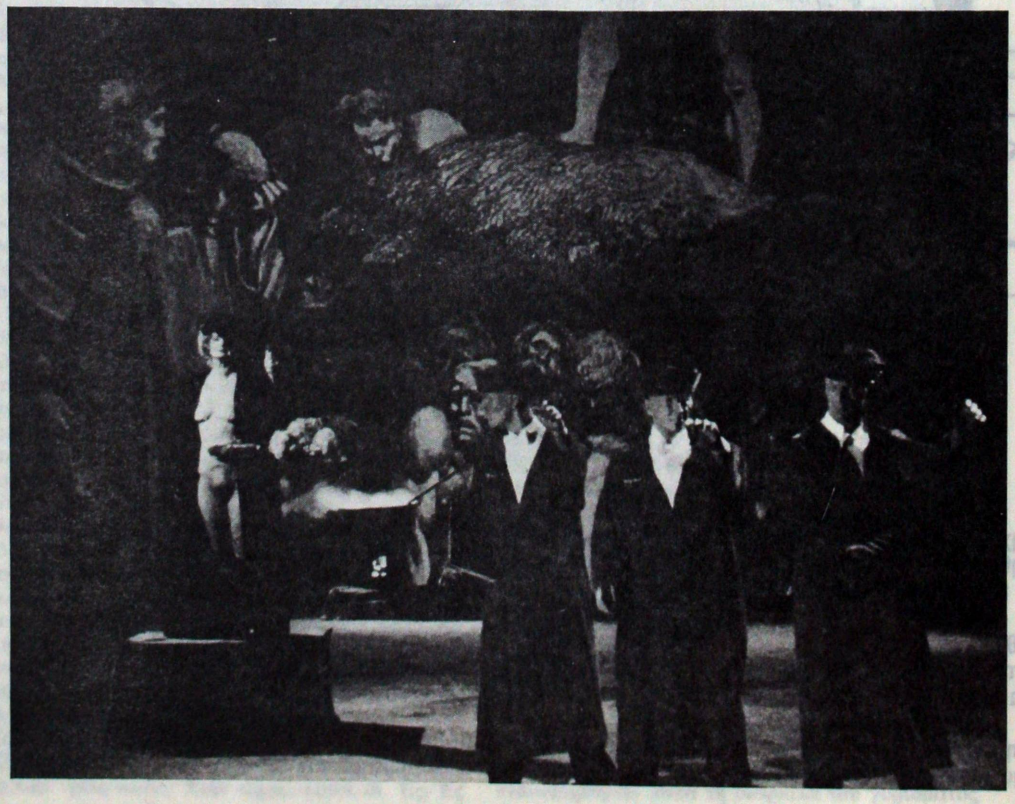
στούντιο, ἀλλὰ ἀντίθετα, μὲ τὶς προβολὲς αὐτές, συγκεκριμενοποιήσαμε τὸ μὴ πραγματικό. Ἀντὶ νὰ χρησιμοποιήσουμε κομπάρσους, ντύσαμε κούκλες.

Τὸ ἀποτέλεσμα τῆς ἐπεξεργασίας τέτοιων εἰκόνων δὲν μπορεῖ νὰ προβλεφτεῖ στὴν πραγματικότητα τοῦ γυρίσματος.

Τελικὰ χρειάζονται πολὺ περισσότερες δοκιμὲς ἀπὸ ἐκεῖνες ποὺ θὰ χρειαζόντουσαν γιὰ τὴν ἀνακατασκευὴ τῆς πραγματικότητας. Αὐτὸ ποὺ κάναμε περιέχει κάτι τὸ ἐγκληματικό, τὸ εἰκονοκλαστικό. Τὴν στιγμὴ ποὺ γυρίζαμε τὸν *Χίτλερ*, ὁ Μπέργκμαν χρησιμοποίησε γιὰ τὸ *Αὐγὸ τοῦ Φιδιοῦ* μισὸ ἑκατομμύριο μάρκα μόνο γιὰ τὶς δοκιμὲς στὸ ἴδιο στούντιο, γιὰ νὰ ἀνακατασκευάσει τὴν πραγματικότητα καὶ νὰ δεῖ τὰ ἀποτελέσματά της. Ἐμεῖς διαθέταμε ἕνα ἑκατομμύριο μάρκα γιὰ ὅλη τὴν ταινία, μαζὶ μὲ τὸ μοντάζ. Ἔτσι, *ὁ Χίτλερ* καὶ *ὁ Λούντβιχ* δίνουν τὴν ἐντύπωση σκίτσων μελλοντικῶν ταινιῶν, ὅπως τὰ σκίτσα ποὺ προηγοῦνται ἀπὸ ἐλαιογραφίες ποὺ δὲν θὰ πραγματοποιηθοῦν ποτέ. Ἀκόμη καὶ ἡ βοήθεια ἑνὸς σκηνογράφου θὰ ἦταν ἄχρηστη ἀφοῦ δὲν ὑπάρχει κανένας στὴν Γερμανία ποὺ νὰ ἔχει ἐξασκηθεῖ σ' αὐτὴ τὴν τεχνική. Μόνον ὁ Λόμαν, ὁ κάμεραμάν μου, μὲ τὴν ἐμπειρία τοῦ *Κάρλ Μάϋ* καὶ κυρίως τοῦ *Λούντβιχ* ἤξερε μὲ ἀκρίβεια αὐτὸ ποὺ ἦταν δυνατὸ νὰ γίνει ἢ νὰ μὴ γίνει. Ἔτσι ὁ Λόμαν κι ἐγώ, σὰν ἀρχιεργάτες, χτίζαμε στὸ στούντιο αὐτὰ ποὺ χρειαζόμασταν. Ἐπειδὴ εἴχαμε ἤδη τὶς ἐνδείξεις τοῦ σεναρίου γιὰ τὶς εἰκόνες καὶ τὰ λόγια, καὶ εἴχαμε πολλὲς δυνατότητες στὴν διάθεσή μας, μπορούσαμε μόλις προβάλλαμε ἕνα καινούργιο σλάϊντ, νὰ ξέρουμε ἀμέσως τί θὰ λειτουργοῦσε καὶ τί ὄχι.

Ἀφοῦ γυριστεῖ μία σεκάνς, ὅταν βγάλουμε τὸ σλάϊντ ποὺ χρησιμοποιήθηκε γι' αὐτήν, βρισκόμαστε ξαφνικὰ μπροστὰ σ' ἕνα κενὸ καὶ πρέπει νὰ ἐκκενώσουμε τὸ στούντιο. Καὶ ὅταν ξαναβάζουμε ἕνα σλάϊντ γιὰ τὴν ἑπόμενη σεκάνς, αὐτὸ σημαίνει ὅτι πρέπει νὰ ξαναφτιαχτεῖ ἕνας ὁλόκληρος κόσμος ἀπὸ τὸ Α ὡς τὸ Ω καὶ αὐτὸ δέκα φορὲς τὴν ἡμέρα. Κάτι τέτοιο εἶναι πολὺ πιεστικό, ἀλλὰ καὶ σὲ γεμίζει εὐφορία, ἐπειδὴ αὐτὴ ἡ διαδικασία χρησιμεύει στὸ νὰ ξαναχτίζεις ἀδιάκοπα ἕναν κόσμο ἀπόλυτα φανταστικὸ καὶ ὄχι ἕναν κόσμο ὅπου ἀντιγράφεται ἡ πραγματικότητα. Δέκα φορὲς τὴν ἡμέρα, μπορούμε νὰ αἰσθανόμαστε σὰν τὸ Δημιουργό. Αὐτὸ ποὺ εἶναι συναρπαστικό, εἶναι τὸ ὅτι μετὰ ἀπὸ κάθε σεκάνς πρέπει νὰ ξαναρχίσουμε ἀπὸ τὸ μηδέν. Κανονικά, σὲ μιὰ ταινία, φτιάχνουμε ἕνα χώρο καὶ κάθε πλάνο ἀκολουθεῖ ἕνα προηγούμενο μέσα σ' ἕναν ἴδιο χώρο. Ὅταν συνηθίζουμε σ' ἕνα περιβάλλον, τὸ ἕνα πράγμα ἀπορρέει ἀπὸ τὸ ἄλλο. Ἐδώ, μετὰ ἀπὸ κάθε σεκάνς, ἀκόμη

Χίτλερ, μιὰ ταινία ἀπ' τὴ Γερμανία



καὶ μετὰ ἀπό κάθε πλάνο, ἐπρεπε ν' ἀδειάσουμε τὸ στούντιο, ὁπως ἑνα αὐγό, ἀπό ὁλες τίς φωτογραφίες, ὁλες τίς κούκλες, ὁλα τά λειτουργικά ἀντικείμενα. Καί σ' αὐτό τό κενό, εἰσάγουμε τό σλάϊντ τοῦ ἐπόμενου πλάνου καί, μπροστά στήν κάμερα, μέ βάση τό σλάϊντ, φτιάχνουμε κάθε φορά τόν κόσμο μας.

Ἑπομένως, ἡ πρώτη ἀπαγόρευση εἶναι: *νά μή κουνηθεί ἡ κάμερα.* Ἡ δεύτερη ἀπαγόρευση πού συνεπάγεται αὐτό τό σύστημα θά ἦταν: νά μή γίνονται γκρό πλάνα. Ὡστόσο, μπορούμε νά κάνουμε γκρό-πλάνα, ἀρκεί νά ξέρουμε – χωρίς νά εἶναι ἀποφασιστικό ἐπιχείρημα – ὁτι τό φόντο θά εἶναι φλού. Ἀπό τήν ἄλλη πλευρά, ἄν πλησιάσουμε τόσο τό πρόσωπο ὁσο καί τήν ὀθόνη μέ τήν κάμερα, δέ θά μπορέσουμε νά χρησιμοποιήσουμε τήν τεράστια ὀθόνη πού εἶναι ἐννέα μέτρα ἐπί ἑντεκα, ἐπειδή τότε χρειαζόμαστε φώς πού νά προέρχεται ἀπό ὁλες τίς πλευρές ἀλλά καί ἀπό τό βάθος. Ἄν πάρουμε τό φώς πού ἐρχεται ἀπό μπροστά, θά πέσει πάνω στήν ὀθόνη καί ἡ εἰκόνα, πού ὑπάρχει στήν προβολή, δέν θά φαίνεται. Πρέπει τότε νά χρησιμοποιήσουμε μιά ὀθόνη μεσαίων διαστάσεων, γιά νά μπορέσουμε νά τήν τοποθετήσουμε σάν σανίδα σωτηρίας στή μέση τοῦ στούντιο. Αὐτό ἐπιτρέπει νά χρησιμοποιήσουμε τό φώς ἀπό ὁλες τίς πλευρές.

Μπορούμε νά χρησιμοποιήσουμε αὐτό τό σύστημα καί νά λύσουμε τά προβλήματα τῆς ἀπομάκρυνσης τοῦ πρός κινηματογράφιση ἀντικειμένου, ἀλλά θά χρειαζόταν γι' αὐτό περισσότερος χρόνος. (Ἐπειδή εἶναι πρώτ' ἀπ' ὁλα καί θέμα χρόνου καί συνεπώς, θέμα χρημάτων – καί τά δύο ἀπουσιάζουν ἀπό τό *Λούντβιχ* καί τό *Χίτλερ*: *Ὁ Λούντβιχ* γυρίστηκε σέ δέκα μέρες καί ὁ *Χίτλερ* σέ εἴκοσι!) Ὁπως δέν διέθετα, οὔτε χρόνο, οὔτε χρήμα ἐγκατέλειψα, ὀχι μέ δάκρυα στά μάτια βέβαια, τή δυνατότητα τοῦ γκρό-πλάνου καί ἐπενόησα μία δραματουργική δομή σύμφωνα μέ τήν ὁποία δέν εἶχα ἀνάγκη τά γκρό-πλάνα. Κανένα γκρό-πλάνο ἑνός χεριοῦ πού πιάνει ἑνα σταχτοδοχεῖο, καμία κίνηση τῆς μηχανῆς. Ἄν διαθέταμε περισσότερο χρόνο, αὐτό τό πρόβλημα τῆς κίνησης τῆς κάμερας, θά μπορούσε νά λυθεί. Σκεφτήκαμε, γιά πολλές σεκάνς, νά κινήσουμε τήν κάμερα γύρω ἀπό ἑνα πρόσωπο, ὁπως συμβαίνει σ' ἑνα κανονικό στούντιο, ὀχι μέ μιά κίνηση ἀλλά μέ τομές. Ἔχουμε π.χ. δύο πρόσωπα πού μιλοῦν μαζί. Ἡ κάμερα τούς φιλμάρει μέ μιά μετωπική προβολή. Φτιάξαμε διαγράμματα γιά νά μελετήσουμε τή δυνατότητα νά βάλουμε τήν κάμερα δεξιά ἡ ἀριστερά καί ἀκόμη νά τήν περάσουμε ἀπό πίσω. Ἡ κάμερα θά εἶχε παραμείνει στή θέση της, ἀλλά τά πρόσωπα θά εἶχαν κινηθεί, ἐνώ πίσω τους θά εἶχε ἐμφανιστεί μιά ἄλλη προβολή. Σ' αὐτή τήν περίπτωση θά ἐπρεπε νά κινηθοῦν τά φιλμαρισμένα ἀντικείμενα καί ἡ μετωπική προβολή, ἀλλά ὀχι ἡ κάμερα πού θά λειτουργοῦσε μέ διαδοχικές τομές. Δέ χρησιμοποιήσαμε τά σλάϊντς γιά τή μετωπική προβολή πού δείχνει τούς διάφορους τοίχους ἑνός χώρου. Σημειώνουμε μερικά ὁπως ἡ *σπηλιά* τῆς Ἀφροδίτης τοῦ Τανχώϋζερ καί ἑνα μέρος τοῦ κάστρου τοῦ Νώησβανστάϊν, σάν νά εἴχαμε λήψεις διαφορετικῶν γωνιῶν, ἀλλά τό φόντο δέ δίνει ποτέ τήν ἐντύπωση ὁτι πρόκειται γιά ἑνα ρεαλιστικό χώρο. Ἀκόμη καί ἄν αὐτό συνέβαινε, ἀκόμη καί ἄν τό πρόσωπο κινιόταν μέ ρεαλιστικό τρόπο, θά εἴχαμε πάντα τήν ἐντύπωση ὁτι βρίσκεται σ' ἑνα χώρο μή-πραγματικό. Μπορούμε ἐπίσης νά λύσουμε αὐτό τό πρόβλημα φτιάχνοντας χώρους, πού λαβαίνουν ὑπόψη τά προβλήματα ὀπτικής πού θέτει αὐτή ἡ μέθοδος γιά νά ἐπανασυστήσουμε τόν πραγματικό χώρο. Ἀλλά αὐτό δέν τό εἴχαμε ἀνάγκη. Ὁπως καί νά 'ναι, ἀκόμη καί ἄν μπορούσαμε νά στρέψουμε τήν κάμερα γύρω ἀπό ἑνα πρόσωπο, θά ἦταν πάντα, σύμφωνα μέ τήν ἀντίληψή μου, ἑνας φανταστικός χώρος.

Χ. Γ. Ζύμπερμπεργκ.
(Μετάφραση: Μαρία Φλώρα)

γι' αὐτοὺς πού ψάχναν τό ποίημα
πέρα ἀπό τήν ἐπικαιρότητα καί
τήν εὐκολία τῶν καιρῶν – μαζί μέ
τίς "περιπέτειες" τῆς ΝΕΦΕΛΗΣ
πού κυκλοφοροῦν ἀπό τόν ἀδ. Γουστο,
βγῆκαν μόλις ἀπό τήν ΑΝΔΡΟΜΕΔΑ
τά "ἀντίψυχα", ποιήματα τῆς πε-
ριόδου 1965-1972, μικρό σχῆμα,
ἐξώφυλλο μέ ζωγραφιά καί
ποίημα ἔξτρα στό ὀπισθόφυλλο!
Ἀλλά τά ξαναπούμε,

Ξανθόπουλος / XII.81

Ἡ Serena στή σάουνα

Πιστεύω ὁτι ἡ Serena, μιά ἀπ' τίς πιό γνωστές πορνοστάρ τῆς Ἀμερικῆς, νοιώθει διαφορετικά, *ἀνετα* στό χώρο τῶν σάουνα. Τό ξύλινο μικροκατάστρωμά τους τήν ἐμπνέει θά 'λεγα, τήν ὁδηγεί σέ ἑρμηνείες πιό πειστικές ἀπ' ὁ,τι συνήθως καί διαλέγει νά τό ἐκμεταλλεύεται γιά σκηνές λεσβιακές. Βέβαια, τό φτωχό χαμόγελό της πού ἐκφράζει τίς ἀκίνδυνες στροφές πρός τήν κινηματογραφική ἡδονή δέ λείπει ποτέ, βρίσκεται σέ φανερή ἀντιστοιχία μέ τίς φωνές τῆς Vanessa Del Rio: ἀκριβής ὑπενθύμιση σ' ὁσους παρασύρονται ὁτι ἐδώ εἶναι γραφείο, τή δουλειά μας κάνουμε, ἄλλο πού μεσολαβοῦνε φακοί κι ὁχι τούβλα, τά τούβλα πού ἀπουσιάζουν εἶναι ὁπωσδήποτε *τσέκ*.

Δέν ξέρω, ἀν κι ἐχω ὑπ' ὄψη μου τρεῖς τουλάχιστο διαφορετικές σεκάνς της σέ σάουνα μέ διαφορετικές κοπέλες πάντα, ἀν καταφέρνει νά ὑπερβάλει ἐκεί τήν ἐπίσης γνωστή μετριότητά της. Ἡ σάουνα εἶναι χώρος ὁσο χρειάζεται ἀπομονωμένος, μέ ἀτμό μοντέρνα ὀνειρικό, προσφέρεται γιά ρωμαϊκού ὑφους γυναικεία συνωμοσία, τό εἶδος τῶν λεσβιακών στάνταρντ πού περιμένει κανείς μπορεί νά προσφερθεί. Ἄς μήν ξεχνάμε ὁτι ἡ Serena φιλάει τίς φίλες της στό στόμα σάν ἀμερικανίδα πού 'χει ζήσει στήν Εὐρώπη, ἀν καί ἀποφεύγει τίς τεχνικές τών τριβάδων κι ἀρκεῖται στήν ἐπανάληψη τών γλυψιμάτων, στή φιλολογία τῆς γνωστῆς ἀπόστασης.

(Στήν ταινία μέ τήν προετοιμασία τῆς ἀμερικανικῆς κολυμβητικῆς ὁμάδας γιά τούς ὁλυμπιακούς, ἀπ' τήν ἀρχή πάλεψα μέ τό μέγα μειονέκτημα τών λάθος μαγιώ καί σωμάτων, πού ἦταν σώματα μανεκέν, ἀγύμναστα, καθόλου ἀθλητικά. Καμιά τους δέν ἤξερε κολύμπι, δέν ὑπήρχε κάν πενηντάρα πισίνα, μέχρι μπικίνι φορέσανε. Κι ὁμως, τό κοριτσάκι, ἡ *πρωταθλήτρια*, πού κάνει ἔρωτα μέ τή Serena στή σάουνα εἶναι καλή, ἤρεμη καί φιλόπονη, βοηθάει καί τή Serena. Μόνο ἡ δροσερή συμπεριφορά αὐτῆς τῆς κοπέλας καί μιά θολή ἀντίληψη τοῦ σκηνοθέτη πάνω στό στήσιμο τών παλιών, πετυχημένων ἀγγλικών λεσβιακών τρόπων ἴσως, ἀμύνονται. Τό ἔργο ἐξελίσσεται ὁπως τά περισσότερα ὑπερατλαντικά πορνό: σέ γελοία ἐκστρατεία, ἀποβάσεις ὁχλων σέ κρεβάτια καί ντισκοτέκ, ὁπου βαριώνται, σιχαίνονται, καί νοσταλγοῦν τά σπίτια τους, γενικά καί φιλοχρήματα).

Ἄν ὑπήρξε πράγματι γεγονός στά κινηματογραφικά χρονικά τοῦ εἴδους τό ζευγάρι Σερενα-Μαιριλυν, θυμάμαι ὁτι τά ὑγρά βήματά τους τίς ἔφεραν σέ ἐπίσης ὑγρή πισίνα τουλάχιστο, κι ὁλο καί βεβαιώνομαι ὁτι ἔτσι ἡ Serena αἰσθάνεται λιγώτερο ἐπαγγελματικά τήν ὑπόθεση γυμνές συνάδελφοι, ἀποφεύγοντας ὁσο γίνεται τά οἰκοτροφεία καί τούς θαλάμους, ἀλλά ἀγνοώντας πάλι τίς καταπληκτικές διεγέρσεις τών ψωνισμάτων στά μαγαζιά τῆς Γαλλίας πού συνηθίζουν οἱ ἐρασιτέχνιδες γαλλίδες.

Σωτήρης Κακίσης

Μάρθας Ἐγκώμιον

1. Ὅλες οἱ προσπάθειες γιὰ μιὰ Ἱστορία τοῦ ἑλληνικοῦ κινηματογράφου παγιδεύτηκαν πάντα στὰ ὅρια τοῦ «χαμένου», τοῦ «ἐμπορικοῦ» καὶ τοῦ «ταλέντου». Μὲ τέτοιους διαχωρισμοὺς, σχήματα καὶ παραλληλισμοὺς, βολικὲς τακτοποιήσεις καὶ περισπούδαστες φασματοσκοπίες, χάνεται ὁριστικὰ τὸ σῶμα, ὁ ἐρωτικὸς λόγος καὶ ἡ ἐρωτικὴ παραζάλη – τὰ «τέρατα» τοῦ Δαμιανοῦ, ὅπως λέει καὶ ὁ Χρ. Βακαλόπουλος (*ΣΚ*, τ. 24-25) «διώχτηκαν ἢ δραπέτευσαν».

Τὸ τίμημα αὐτῆς τῆς ἱστορικῆς «ἀνάγνωσης» τὸ πλήρωσαν μαζὶ μὲ τὸ σῶμα καὶ οἱ κωμικοί. Ὁ ἐρωτας εἶναι ἕνα ψευδώνυμο «κοινωνικὸ» προϊὸν – τὸ σῶμα ποτὲ δὲν ξεπερνάει τὸν πορνογραφικὸ ρόλο του. Οἱ κωμικοὶ χρησιμοποιοῦνται πάντα σὰν μαϊντανὸς – σημεῖο ἰσοσροπίας γιὰ νὰ μὴν μπατάρει ἡ ταινία στὴν πλήρη κατάθλιψη.

2. Ἡ Μάρθα, κωμικὸς καὶ σῶμα, συμπυκνώνει αὐτὴν τὴν ἀπώθηση τῆς «Ἱστορίας». Περιφέρεται στὶς ταινιὲς τῆς Φίνος, γιὰ νὰ ἐπιβεβαιώσει τὴν ὑπόγεια διαδρομή της. Στερημένη ἀπὸ τὴν πολυτέλεια τῆς «ἀνακάλυψης» (κύριο θύμα ὁ Βέγγος), πετάγεται στὸ τέλος στὸν τηλεοπτικὸ *Δρόμο*, νοικοκυρὰ μυαλωμένη. Στὴν σύγχρονη Ἑλλάδα, ὁ χρόνος δὲν τρώει μόνο τὰ παιδιά του, ἀλλὰ καὶ τὰ χωνεύει.

Ὡστόσο, ἦταν ἕνα πλάσμα γεμάτο παγίδες...

Ἡ πρώτη παγίδα ποὺ μᾶς ἐστησε ἦταν ὁ «χαραχτήρας» της. Ὀλίγον βλάκας, ἄλλοτε καπάτσα, πάντα δεύτερη καὶ «μπανάλ». Ἐρωτεύεται τὸν χοντρὸ (Κώστα), τὸν δεύτερο, τὸν «λαϊκὸ» καὶ τὸν ἐξυπνάκια. Οἱ ἄλλες (ἡ Ζωή, ἡ Μαίρη) προσκυνάνε τὸν μεγάλο ἐρωτα, τὸ παλληκάρι, τὸν ὁμορφο, τὸν λεβέντη. Ὁ γάμος δὲν εἶναι γι' αὐτὲς σκοπὸς ζωῆς, ἀλλὰ δικαίωση ἀγάπης, μὲ κεφαλαίο Α.

Ἡ Μάρθα μ' αὐτὸ τὸν στόχο, εἶναι ἐκ τῶν προτέρων διαφανής. Μετὰ τὸν γάμο ὅλοι ξέρουν τὴν συνέχεια.

Ἡ δεύτερη παγίδα εἶναι ἀμοιρη τῶν προθέσεων τῆς Φίνος. Ἡ Μάρθα χορεύει. Ξάφνου ἀνακαλύπτεται, ὅτι τὸ κορίτσι καὶ ὁμορφο εἶναι καὶ ταλέντο ἔχει. Ξέρει νὰ πλασσάρει τὸ σῶμα της, μπερδεύοντας τὶς γωνιὲς λήψεις καὶ τὰ ἀμερικάνικα πλάνα. Οἱ προσπάθειες τοῦ Πλέσσα μὲ τὰ μπουζούκια ἀλὰ Ζορμπά, πέφτουν χωρὶς πολλὰ-πολλὰ στὸ κενό. Ἡ Μάρθα ἔχει ὑπέροχα μπούτια, ποὺ προωθοῦν στὸ πλάνο τὸν ἐρωτισμό.

Αὐτὰ ποὺ ἡ Ζωή, ἡ Μαίρη καὶ οἱ ἄλλες ὑποχρεώνονται νὰ τὰ ὑποβιβάσουν σὲ ὀνειρώξεις μικροαστῶν, ἡ Μάρθα τὰ κρατάει αὐθεντικὰ μὲ τοὺς κρυμένους τους χυμοὺς καὶ τὰ ἐκθέτει θαραλλέα μέσα σὲ ψευδώνυμες χορογραφίες. Ὁ ἐρωτικὸς της λόγος εἶναι κρυφὸς, ἀκολουθεῖ τὴν ὑπόγεια πορεία τῆς Ζωῆς Φυτούση, τῆς Σπεράτζας Βρανά, τῆς Ἀλέκας Στρατηγοῦ, ἐκείνων τῶν «ἱερειῶν» ποὺ δὲν σνομπάρισαν ποτὲ τὴν Ἀνατολή.

Ἡ τρίτη παγίδα εἶναι ἡ ὁμιλία της. Εἴτε ἐξομολογεῖται στὸν Κώστα τὸν ἐρωτά της, εἴτε κάτι σκαρώνει πίσω ἀπ' τὴν πλάτη τῆς πλούσιας κυρᾶς της, ἡ Μάρθα δὲν μιλάει-χειρονομεῖ μὲ τὸ στόμα. Ὅπως χειρονομοῦσαν ὁ Φωτόπουλος, ὁ Αὐλωνίτης, ὁ Χατζηχρήστος, ὁ Σταυρίδης, ἡ Βασιλειάδου. Κι ὅσες ἐξυπνάδες κι' ἀν τοὺς ἔβαλε νὰ λένε ὁ Τσιφόρος, αὐτοὶ ἔβρισκαν τὸν ἦχο καὶ τὴν κίνηση ποὺ ὑπερβαίνει τὸ καλαμπούρι. Οἱ Ἕλληνες κωμικοὶ μᾶς ἀπέδειξαν ὅτι μποροῦν νὰ παράγουν τὸ γέλιο, ὄχι κατ' ἀνάγκη πάνω στὸ ὄχημα τοῦ Ἀριστοφάνη.

Μὲ τέτοιες παγίδες κωμικοῦ καὶ ἐρωτικοῦ λόγου, ἡ Μάρθα ἀποκλείει μιὰ κι ἔξω τὴν ταύτιση. Ἡ Φίνος παράγει χαμόγελο καὶ σνομπάρει τὸ γέλιο. Στὴν ταινία δὲν κυριαρχεῖ πιὰ ἡ ἐκρηξη τοῦ Χατζηχρήστου ποὺ ἀνοοῦσε ἐπιδειχτικὰ κάθε κινηματογραφικὴ συνταγὴ καὶ κατάγραφε ἁπλὼς σὲ φῖλμ τὴν θεατρική του καταγωγή. Ὑπάρχει τώρα τὸ τεχνικὰ ἄψογο, τὸ χρώμα, ἡ μουσική, ὁ χορός, τὰ μεγάλα ξενοδοχεῖα κι' οἱ μεγάλοι ἐρωτες. Ὁ θεατὴς δὲν διασκεδάζει μὲ τὰ παθήματα τοῦ κωμικοῦ, ἀλλὰ ἀναζητάει τὴν ταύτιση μὲ τὶς περιπέτειες τῆς Ζωῆς. Ὁ μαζοχισμὸς ἀντικαθιστᾶ τὸν σαδισμό...

Ἡ Μάρθα δὲν μπαίνει σ' αὐτὸ τὸ μοντέλο. Εἶναι ἔξω ἀπ' τοὺς μπουφόνους κι' ἔξω ἀπὸ τοὺς ὀνειροπαραγωγούς. Συνοψίζει τὸ σῶμα, τὸ κρυφό, τὸ λανθάνον, τὸ ἐρωτικό, τὸ διαφανές, τὸ ὑπόγειο, τὴν δόξα καὶ τὴν πτώση τοῦ Ἕλληνα κωμικοῦ...

Υ.Γ. Αὐτὸ τὸ ἄναθρο κι ἐλάχιστο κείμενο, ἂς διαβαστεῖ σὰν σχέδιο ἀνεπίδοτης ἐρωτικῆς ἐπιστολῆς πρὸς τὴν ἠθοποιὸ Μάρθα Καραγιάννη.

Γ. Μπράμος

Σημ. Σ. Εἶχα μιὰ προσωπικὴ ἐμπειρία ἐπ' αὐτοῦ. Φαντάρος, παρακολουθοῦσα μιὰ ταινία μὲ τὴν Μάρθα στὴν τηλεόραση. Ὅταν χόρευε αὐτὴ τὸ κοινὸ χειροκροτοῦσε καὶ τὴν ἔρανε μὲ τὶς ἐρωτικὲς λέξεις τῶν νεοελλήνων ποὺ στεροῦνται τὴν γυναίκα. Ὅταν χόρευαν οἱ ἄλλες ὑπῆρχε μόνο βαριεστημάρα καὶ σχόλια τοῦ τύπου «ἔλα, τέλειωνε, νὰ δοῦμε καὶ λίγο κορμί» (τῆς Μάρθας τὸ κορμί, φυσικά!). Μόνο φαντάροι, ποὺ δὲν ἔχουν τίποτα νὰ χάσουν καὶ τίποτα ν' ὀνειρευτοῦν, εἶναι ἀκριβοδίκαιοι.

Ἡ σκοτεινή ὀψη τής μητρόπολης

(Ἀπόδραση ἀπό τή Νέα Ὑόρκη)

τού Κώστα Λιβιεράτου

Μητρόπολη τής ἐξορίας καί τού ἐρέβους: ὁ Τελευταίος Ὑπέρ-ἡρωας περιφέρεται στά ὑπολείμματα καί τά συντρίμμια τού κόσμου.

Ἀπόδραση ἀπ' τὴν Νέα Ὑόρκη
(Escape from New York) Η.Π.Α.-1981.
Σκην.: John Carpenter. *Σεν.:* John Carpenter, Nick Castle. *Φωτ.:* Dean Cundey (Παναβίζιον). *Μοντ.:* Todd Ramsay. *Ντεκ.:* Joe Alves. *Διευθ. Παραγωγῆς:* Alain Levene. *Μουσ.:* John Carpenter καὶ Alan Howarth. *Ἐφέ:* Roy Arbogaft. *Ερμ.:* Kurt Russel (Σνεϊκ Πλίσκεν), Lee Van Cleef (Μπόμπ Χώκ), Ernest Borgnine (Κάμπυ), Donald Pleasance (Πρόεδρος τῶν Η.Π.Α.), Isaac Hayes (Ντιοὺκ), Season Hubley (Μωρήν), Harry Dean Stanton (Μπρέιν Χέλμαν), Adrienne Barbeau (Μάγκυ). *Παραγωγή:* Debra Hill. *Διανομή:* Κρεζίας-Σαρρή. *Διάρκεια:* 102'.

1. «...ἀν λάβουμε ὑπ' ὄψη μας ὅτι τά προνομιακά πεδία τῆς Δύσης εἶναι ἡ θάλασσα πρίν γίνει ὁ οὐρανός, καταλαβαίνουμε καλύτερα τή δύναμη τοῦ *οὐ-τόπου* πού τήν κινεί. Δέν ὑπάρχουν οὐτε ἔθνη οὐτε λαοί μέσα στή θάλασσα καί τόν οὐρανό, μόνο κράτη καί δυνάμεις πού οἱ νόμοι τους ἀπορρέουν κατευθείαν ἀπό τό χρησιμοποιούμενο στοιχείο· σύμφωνα μέ τό παλιό ρητό, ἐκεί δέν κυβερνάει κανείς, ἁπλώς εἶναι κυρίαρχος». Paul Virilio, *L'Insécurité du Territoire*, Stock, Παρίσι, 1976, σ. 104.

2. Αὐτή ἡ ἀντιπαράθεση τοῦ πάνω καί τοῦ κάτω ὑπάρχει σέ παλιότερες ταινίες ἐπιστημονικῆς φαντασίας, ὅπως ἡ *Μητρόπολη* τοῦ Λάνγκ, ὅπου ἡ ἐξουσία ἐλέγχει πάλι τόν ἀέρα καί ἐδρεύει στά ψηλά ἐπίπεδα καί τούς κρεμαστούς κήπους τῆς πόλης ἐνώ οἱ ἐργάτες δουλεύουν στά ὑπόγεια ἐργοστάσιά της. Ὅμως ἐκεί, ἡ συμβολική διάταξη τοῦ χώρου παρουσιάζει ἀκόμα μιά φυσική ἐσωτερική συνέχεια καί ροή (ἀπό τήν κορυφή ὡς τά θεμέλια τῶν κτιρίων μές ἀπό τίς σκάλες καί τούς ἀνελκυστήρες) πού ἐπιτρέπει τήν κοινωνική ἱεραρχηση κι ἐπικοινωνία, τήν ἐκμετάλλευση καί διακυβέρνηση τῶν μαζῶν, ἀλλά καί τήν ἐξοδό τους τελικά ἀπό τούς χώρους τοῦ ἐγκλεισμοῦ καί τήν ἀπειλητική τους ἀνέλιξη ὡς ἕνα ἐν-

Ἡ Βασιλεία τῶν Οὐρανῶν

Δέν δραπετεύει κανείς ἀπό τή Νέα Ὑόρκη γιατί δέν ἔχει νά πάει πουθενά. Ὅταν στό τέλος οἱ πρωταγωνιστές περνάνε τό τείχος, δέ βρίσκονται σέ μιά ἀνοιχτή, κατοικημένη κι ἐλεύθερη χώρα, ἀλλά στίς ἐρημικές ἐγκαταστάσεις τοῦ Κράτους.

Γιά νά δώσουν τήν ἐντύπωση τοῦ «μέσα» (τῆς φυλακῆς, τοῦ ἱδρύματος, τῆς πολιορκημένης πόλης), οἱ τυπικές ἀναπαραστάσεις τοῦ ἐγκλεισμοῦ δέν παραλείπουν νά θυμίζουν κάθε φορά τή φυσική παρουσία τοῦ «ἔξω» (ἐκεί ὅπου κινούνται οἱ κανονικοί ἄνθρωποι, ὅπου βγαίνουν οἱ ἀπολυμένοι ἤ οἱ δραπέτες, ἀπ' ὅπου ἐρχονται οἱ ἐπιδρομείς). Τί ὑπάρχει ὅμως ἐδώ ἔξω ἀπ' τά τείχη, πού εἶναι ὁ ἀνοιχτός κόσμος τῶν ἐλεύθερων πολιτῶν, τί δικαιώματα, τί ἐλευθερίες καί τί ἀγαθά στεροῦνται οἱ κατάδικοι πού κλείνονται στή Νέα Ὑόρκη;

Στήν ταινία, τό ἔξω δέν ἐμφανίζεται σάν τόπος τῆς κοινωνίας καί τῆς καθημερινῆς ζωῆς, ἀλλά σάν κενό, οὐ-τόπος,[1] ἀφηρημένο πεδίο ἐλέγχου τοῦ Κράτους πού ὀργανώνει τά ρευστά στοιχεία τῆς φύσης: τό νερό πού περικλείει τήν «κιβωτό» τοῦ Μανχάταν, τόν ἀέρα πού διασχίζουν τά ἀεροπλάνα καί ἐλικόπτερα μιάς παρωχημένης Ἀποκάλυψης, τό πύρ ἐξ οὐρανοῦ πού ἐξολοθρεύει τούς πρώτους δραπέτες. Ἔξω ἀπό τή φυλακισμένη πόλη, οἱ μόνοι στερεοί χώροι πού παρουσιάζονται εἶναι τά διοικητικά γραφεῖα, τά ἐπιστημονικά ἐργαστήρια, οἱ ἀεροπορικές βάσεις, οἱ πύργοι ἐλέγχου τῶν Ἀρχῶν. Πάνω ἀπό τό ἐπίπεδο τῆς πόλης, τό Κράτος τοῦ 1997 (ὅπως ἤδη ἄλλωστε τοῦ 1980) κινεῖται σέ μιά τρίτη κατακόρυφη διάσταση, ἔχοντας κληρονομήσει τή Βασιλεία τῶν Οὐρανῶν: οἱ μηχανισμοί, οἱ ἐγκαταστάσεις καί οἱ τεχνολογίες του ἔχουν μεταναστεύσει στούς αἰθέρες, οἱ τελευταίες τοῦ ἐλπίδες ἔχουν ἐναποτεθεί στόν ἐναέριο ἔλεγχο, τίς τηλεπικοινωνίες καί τίς συναντήσεις κορυφῆς.

Οἱ ἰπτάμενες λήψεις τοῦ Μανχάταν δείχνουν ὅτι τό ἔξω εἶναι *ἐπάνω*, ὅτι (κυριολεκτικά κι ὄχι μεταφορικά) ἡ θέση τῆς ἐξουσίας εἶναι ψηλά, πάνω ἀπό τόν (ὑπό)κόσμο τῆς πόλης.[2] Τά σύνορα τῆς τελευταίας δέ βρίσκονται τόσο στή θάλασσα, τό ποτάμι καί τά τείχη πού τήν περιβάλλουν, ὅσο στόν οὐρανό, πάνω ἀπό τά κτίρια καί τά κεφάλια τῶν κατοίκων της, πού μένουν κάτω, βυθισμένοι στό βόρβορο καί τά ἐρέβη τῆς γῆς. Τά πλονζέ ὑποβαθμίζουν τήν ἐπιφάνεια τῆς πόλης, τούς δρόμους πού μοιάζουν θαμμένοι κάτω ἀπό τόν συμπιεσμένο ὄγκο τῶν κτιρίων – λίγο πρίν τήν προσγείωση τό ἀεροσκάφος κινεῖται πραγματικά σά ν' ἀνοίγει δρόμο, νά σκάβει σήραγγα μέσα σ' ἕνα σωρό ἀπό οὐρανοξύστες.

Ὁ Κάτω Κόσμος

Ἡ ἀποστολή τοῦ Σνέικ Πλίσκεν στή Νέα Ὑόρκη εἶναι ἕνα ἀληθινό ταξίδι θανάτου στόν Κάτω Κόσμο. «Ἄκουσα ὅτι πέθανες» τοῦ λένε αὐτοί πού συναντάει καί κείνος συμφωνεῖ κάποια φορά. Ἄν στή *Νύχτα μέ τίς μάσκες* (βλ. *Σ.Κ.* 30), ὁ θάνατος πού ἐφερνε ὁ Μπούγκιμαν εἶχε τό ἀντίκρυσμά του σ' αὐτό τό σχεδιασμένο, τακτικό, ὑπερρεαλιστικό ὁμοίωμα πόλης πού συνιστοῦν τά περίχωρα τοῦ Λός Ἀντζελες, ἐδώ ἀντίστροφα, ὁ ὁλοκληρωτικός θάνατος πού ἀπειλεῖ τόν πλανήτη φωλιάζει κιόλας στήν πλήρη ἀταξία, ἀποσύνθεση κι ἐγκατάλειψη τῆς μητρόπολης.

Στή συλλογική εἰκονοπλασία τῆς σύγχρονης Ἀμερικῆς, ἡ Νέα Ὑόρκη βρίσκεται ἐδώ καί πολύ καιρό (τουλάχιστον μέχρι τήν πρόσφατη ἐκστρατεία γιά τήν ἀποκατάστασή της) στόν ἀντίποδα τῶν νέων ἀστικῶν περιοχῶν πού ἁπλώνονται στήν ἠπειρο ἀπό τό Λός Ἀντζελες ὡς τό Μαϊάμι, εἶναι ἡ βρώμικη, ἐπικίνδυνη πόλη πού ἀφέθηκε νά σαπίσει, συγκεντρώνοντας ὅλα τά προβλήματα καί τά κακά πού ἀπέφυγαν οἱ ἄλλες (ἐγκληματικότητα, διαφθορά, ἀναρχία, συμφόρηση, μόλυνση κλπ.). Ἐμφανίζοντας αὐτές τίς εἰκόνες στήν πιό ἀκραία τους προβολή, ὁ Κάρπεντερ δείχνει τό σημεῖο ὅπου ἡ ἀντίθεσή τους (φανταστική καί φορτισμένη ἰδεολογικά) ἐξαφανίζεται, ἐκεί ὅπου οἱ δυό ὄψεις ἀλληλοεπικαλύπτονται, ἀντιστρέφοντας ἁπλά, σάν ἀρνητικό πρός θετικό, ἡ μία τήν ἄλλη.

Τί γίνεται ἀλήθεια ὅταν μιά πόλη ὁρίσει κι *ἐξορίσει* συστηματικά τά σημεῖα καί τά τέρατα πού τῆς περισσεύουν; Οἱ ταινίες τοῦ Κάρπεντερ δίνουν δύο ἀπαντήσεις: ἀπ' τή μιά, οἱ ἐξόριστοι παίρνουν μαζί τους τή ζωή κάι τό ξεχείλισμα τῆς πόλης, κι ἐπιστρέφουν κάποτε σά σχήματα θανάτου γιά νά τῆς δώσουν τή χαριστική βολή (ἡ συμμορία τῶν ἐκδικητῶν στό *Σταθμός 13 δέχεται ἐπίθεση*, οἱ καταραμένοι πειρατές στήν *Ὀμίχλη*, ὁ μικρός φονιάς-Μπούγκιμαν στή *Νύχτα μέ τίς μάσκες*). Ἀπ' τήν ἄλλη ἐμφανίζονται συγκεντρωμένοι ἄλλού, σάν ὑπολείμματα θανάτου, σέ τόπους ἐξορίας κι ἐγκατάλειψης πού παρασύρουν ραγδαία στόν κορεσμό καί τήν κατάρρευση (ὁ ὑπόκοσμος τῶν καταδικασμένων στήν *Ἀπόδραση ἀπό τή Νέα Ὑόρκη*). Καί τίς δύο φορές *μιά πόλη πεθαίνει*, σέ συνθήκες διαφορετικές ἀλλά μυστικά συνυφασμένες. Ἔτσι ἀν τό σχήμα τοῦ Μπούγκιμαν παραπέμπει σέ κάποια κοινωνική πραγματικότητα, εἶναι μόνο στόν ἀλλόκοτο κόσμο τῆς Νέας Ὑόρκης τοῦ 1997 (μήπως ὁ μικρός φονιάς δέν ἐξορίστηκε κι αὐτός γιά χρόνια σ' ἕνα ἄσυλο;). Κι ἀν θέλουμε νά φανταστοῦμε ἄλλους τόπους ἔξω ἀπ' τήν πόλη-φυλακή, ξέχωρους ἀλλά ὁμοιογενεῖς πρός τίς ἐγκαταστάσεις τοῦ Κράτους, πῶς νά μήν εἶναι τά ἐρημικά προάστια τῶν προηγουμένων ταινιῶν;

Ὑπολείμματα πόλης

Ἡ Νέα Ὑόρκη τῆς *Ἀπόδρασης*... εἶναι λοιπόν ἡ ἄλλη ὄψη, καί μάλιστα ἡ φυσική ἀπόρροια (τό ἀπόρριμα) ἑνός γνώριμου πιά Λός Ἀντζελες. Ἡ εἰκόνα τῆς Νέας Ὑόρκης κι ὁ θάνατός της φαίνεται ν' ἀπορρέουν ἀπό μιά θεαματική συσσώρευση *ὑπολειμμάτων*: σημείων καί ὑλικῶν δηλαδή, πού ἔχουν ἀποκοπεί ἀπό τόν ἱστό τῆς ζωντανῆς πόλης (ἀφήνοντας ἔτσι πίσω τους ἀποστειρωμένους καί ἄδειους τούς οἰκισμούς τῶν προαστίων), καί μετατρέπονται ἀπό περίσσεια κι ἑτερογένεια τῆς

ἀστικής ζωής[3], σὲ ἐρείπιο, ἀπόρριμμα κι ἀπόβρασμα[4], νεκρὴ ὕλη, σκοτεινὴ μνήμη, σκιὰ χωρὶς σῶμα[5]. Ἡ Νέα Ὑόρκη εἶναι μιὰ ἐρειπωμένη νεκρόπολη, ἕνας μολυσμένος σκουπιδότοπος, ἕνα νεκροταφεῖο αὐτοκινήτων, μιὰ ἀποικία ἐξόριστων, ἕνα τσίρκο μασκαράδων, ἕνα θέατρο σκιών, ἕνα φάντασμα τῆς μνήμης.

Μακριὰ ἀπὸ τοὺς τυποποιημένους, καθαροὺς καὶ ὑπερλειτουργικοὺς χώρους τῶν προαστίων, οἱ δρόμοι της εἶναι γεμάτοι ἀπὸ ἄμορφες μάζες σκουπιδιών, τὰ πατώματα ἀπὸ ἀγέλες ποντικιών καὶ οἱ τοίχοι ἀπὸ στρώματα γραφίτη. Τὰ κελύφη της, φθαρμένα καὶ διάτρητα, βρίσκονται παραδομένα σὲ περιθωριακὲς χρήσεις: οἱ δημόσιοι χώροι ἔχουν γίνει καταλύματα ἀλητών, ἡ Δημοτικὴ Βιβλιοθήκη ἄντρο τοῦ Ἐγκέφαλου, τὸ ἀκινητοποιημένο τραῖνο στρατηγεῖο τοῦ Δούκα, ὁ σωρὸς τῶν αὐτοκινήτων ὀχύρωμα ποὺ ὁρίζει τὸ γκέτο μιᾶς ὁμάδας, ἐνὼ ἡ πομπὴ τῶν αὐτοκινήτων ἀποκριάτικη παρέλαση τῆς ἐξουσίας μὲ ἐπικεφαλῆς τὸ ἁμάξι τοῦ Δούκα, σιδερόφρακτο καὶ στολισμένο μὲ ἀναμμένους πολυέλαιους (στὴ μεγάλη παρέλαση τοῦ νεοϋρκέζικου λαοῦ πρὸς τὴν ἐλευθερία ὁ Δούκας ὑπόσχεται μάλιστα νὰ τὸ διακοσμήσει μὲ τὸ ὑπόλειμμα τοῦ Σνέικ – «ἀπ' τὸ λαιμὸ καὶ πάνω!»).

Ἂν καὶ ἡ κίνηση στὴν πόλη εἶναι περιορισμένη, οἱ πρωταγωνιστὲς δὲ βρίσκονται ἐδώ, ὅπως στὶς προηγούμενες ταινίες, στὸ δομημένο περιβάλλον μιᾶς ὅσο γίνεται πιὸ συμβατικῆς, μοναχικῆς καὶ σπάνιας ἀνθρώπινης παρουσίας. Οἱ κομπάρσοι γεμίζουν τὸ χώρο κάθε φορὰ ποὺ ἕνας περιθωριακὸς κόσμος μειονοτήτων, ἀπόκληρων καὶ πάνκς – ὀργανωμένος σὲ ὁμάδες μὲ χτυπητὰ ὀνόματα (Τρελλοί, Ζόρικοι, Νεκροκεφαλὲς) καὶ παρδαλὰ κουστούμια, στολίδια καὶ χτενίσματα (συνδυασμένα ἀπομεινάρια ἀπ' ὅλες τὶς μόδες τοῦ αἰώνα) – παραβρίσκεται συλλογικὰ στὸ κυνήγι τῆς τροφῆς, στὴν καταδίωξη τῶν ξένων, σ' ἕνα σῶου τραβεστὶ ἢ σ' ἕνα μπάσταρδο θέαμα κάτς καὶ ρωμαϊκὴς μονομαχίας.

Μόνο ἡ ἀπόμακρη τεχνητὴ εἰκόνα τοῦ ἠλεκτρονικοῦ ραντὰρ θυμίζει ἐδὼ τὶς διάφανες καὶ γραμμικὲς διατάξεις τῶν προαστίων. Ἀπὸ κεῖ καὶ πέρα, ἕνας ἀποσπασματικὸς καὶ σκούρος φωτισμὸς διαστρέφει συστηματικὰ τὶς ἀνοιχτὲς προοπτικές, τὶς εὐθύγραμμες ὁδοὺς, τὶς ὀρθογώνιες διασταυρώσεις καὶ τὶς κυβικὲς κατασκευὲς τῆς γεωμετρικῆς πολεοδομίας τοῦ Μανχάταν. Τὰ σχήματα καὶ οἱ ὄγκοι τῶν πραγμάτων διαχέονται μέσα στὶς σκιές, ἐνὼ οἱ μορφὲς τῶν ἀνθρώπων γίνονται φευγαλέες κι ἀνησυχητικὲς[6]: σὰν τὶς σκιὲς τῶν ζωντανῶν νεκρῶν ποὺ ξεπροβάλλουν μὲς ἀπ' τὴ γῆ καὶ σβήνουν στὰ σκοτάδια, σὰν τὸ φάντασμα τῆς ξανθιᾶς ἀγνωστης ποὺ φανερώνεται μὲς ἀπ' τὸ σκοτάδι καὶ χάνεται λίγες στιγμὲς μετὰ κάτω ἀπ' τὴ γῆ.

Τέλος, ἐνὼ ἡ προαστιακὴ ζωὴ στήνεται πάνω στὴν ἀπουσία τῆς ἱστορίας καὶ τῆς μνήμης (τὸ μόνο ἱστορικὸ μνημεῖο τοῦ Χάντονφηλντ ἦταν τὸ σπίτι τοῦ Μπούγκιμαν, τὸ μοναδικὸ ντοκουμέντο ἡ φανταστικὴ ταινία τοῦ Χώκς, *The Thing*, ποὺ ἔβλεπαν τὰ παιδιὰ στὴν τηλεόραση), ἡ Νέα Ὑόρκη θάβει τὸ παρελθόν της κάτω ἀπ' τὸ στρῶμα τῆς καταστροφῆς. Οἱ κάτοικοί της θυμοῦνται ἀκόμα τοὺς ἥρωες τοῦ πολέμου καὶ τὰ ὀνόματα τῆς πόλης, μόνο ποὺ, ὅπως θ' ἀνακαλύψει σὲ μιὰ ἐφιαλτικὴ περιήγηση ὁ Σνέικ, τὸ Broadway δὲν εἶναι πιὰ αὐτὸ ποὺ ἦταν...

Ἂν μιὰ ἐνιαία λογικὴ συνδέει αὐτὲς τὶς ἀντίστροφες εἰκόνες σὰν κατάλοιπα τῆς ζωντανῆς πόλης – καθαρὰ κι ἀπέριττα ἀπ' τὴ μιά, ἄμορφα καὶ περιττωματικὰ ἀπὸ τὴν ἄλλη – ἡ Νέα Ὑόρκη τῆς *Ἀπόδρασης*... εἶναι ὁ κατεξοχὴν *χῶρος τοῦ ὑπολείμματος*. Διαφέρει ἔτσι, παρὰ τὴ φανταστικὴ συνθήκη τοῦ ἐγκλεισμοῦ ποὺ τὴν ὁρίζει, ἀπὸ ἕνα κλασικὸ *χῶρο κάθειρξης* (ὅπως ἡ φυλακή, τὸ ἄσυλο, τὸ στρατόπεδο συγκέντρωσης), ποὺ προυποθέτει αὐστηρὴ ἐσωτερικὴ τάξη, διαφάνεια, λειτουργικότητα καὶ πειθαρχία καθὼς καὶ τὴν παρουσία τῶν φυλάκων στὸ χώρο. Ἕνα τέτοιο πρότυπο ἀκολουθοῦν ἴσως περισσότερο οἱ χῶροι ἔξω ἀπὸ τὴ φυλακὴ (μὲ τοὺς μακρόστενους διαδρόμους, τὶς ἐρμητικὰ κλειστὲς αἴθουσες, τὰ ὀπτικοακουστικὰ σήματα, τοὺς ὁπλισμένους φρουροὺς) ὅπου ὁδηγεῖται, παγιδεύεται καὶ χειραγωγεῖται (στὴν ἀρχὴ ἀλυσόδετος) ὁ κρατούμενος Σνέϊκ. Ἀντίθετα, μπορεῖ κανεὶς νὰ τριγυρίσει ἢ νὰ κρυφτεῖ μὲ ἀρκετὴ ἄνεση στὴ φυλακισμένη πόλη, μπορεῖ ἀκόμα καὶ νὰ καθήσει, ὅπως ὁ Σνέικ, σὲ μιὰ καρέκλα στὴ μέση τοῦ δρόμου.

Ἡ Νέα Ὑόρκη δὲν εἶναι ἕνα «μέσα» ἀπομονωμένο ἀπὸ τὸν ἔξω κόσμο, ὅσο ἕνας Κάτω Κόσμος ἐξόριστος ἀπὸ τὴ Βασιλεία τῶν Οὐρανῶν, ἕνα τεράστιο δοχεῖο ὅπου πετοῦν τὰ περιττώματα (σὰν τὰ συντρίμμια τοῦ προεδρικοῦ ἀεροπλάνου στὴν πλατεία) καὶ ἐκκενώνουν ἔτσι τὸν κόσμο τους οἱ κύριοι τῶν αἰθέρων[7], μιὰ ἀνοχύρωτη πόλη λίγο πρὶν τὸ τέλος καὶ τῶν δύο κόσμων – «COLON...» λέει ὁ γραφίτης τοῦ τοίχου: ἀποικία; πρωκτός; ἄνω καὶ κάτω τελεία;

Ἀντίστροφη μέτρηση

Ὁ χώρος τοῦ ὑπολείμματος δὲ θὰ μποροῦσε νὰ ὑπάρχει παρὰ μέσα σ' ἕνα *ὑπόλοιπο τοῦ χρόνου*. Πρώτα τὸ ἔτος – 1997: Ἀρκετὰ μακριὰ ἀπὸ τὸ 2000 ὥστε νὰ μὴν πρόκειται γιὰ μιὰ ἀκροβασία στὶς μεγάλες καμπὲς τοῦ χρόνου, γιὰ τὸ ἔπος μιᾶς Ἀποκάλυψης (1999) ἢ μιᾶς νέας Ὀδύσσειας (2001) τοῦ κόσμου. Ἀλλὰ κι ἀρκετὰ κοντὰ στὸ 2000 ὥστε ἡ περιπέτεια νὰ τοποθετεῖται στὰ τελευταία ὑπολείμματα τοῦ 20οῦ αἰώνα, ὅταν ὅλες οἱ Μεγάλες Ἱστορίες, Ἀξίες κι Ἐπαγγελίες ποὺ ντύθηκε στὴν πορεία του, ἔχουν γίνει κουρέλια (σὰν αὐτὰ ποὺ συνιστοῦν τὸ διάτρητο παρελθόν τῶν ἡρώων – ὁ Σνέικ: ἡρωας πολέμου, μονόφθαλμος πειρατὴς καὶ κατάδικος), καὶ τὸ σύστημα διαπραγματεύεται ἁπλῶς τὴν τελευταία προθεσμία του.

Ὕστερα οἱ ὧρες – 22 μέχρι τὸ τέλος. Τὸ ἁπλωμα τῆς καταμέτρησης τοῦ κρίσιμου χρόνου σ' ὅλη τὴν ἐπιφάνεια τῆς ταινίας (κι ὄχι μόνο στὸ τέλος ὅπως συνηθίζεται στὶς κλασικὲς περιπέτειες), δὲν πολλαπλασιάζει ἁπλῶς τρομακτικὰ τὸ ἐφὲ της, ἀλλὰ τὴν κάνει συστατικὸ στοιχεῖο τῆς ἀφήγησης,

διάμεσο ἐπίπεδο ἰσορροπίας καὶ διαπραγμάτευσης (μπροστὰ στὸν καθεδρικὸ ναό). Ἀντίθετα ἐδώ, οἱ Ἀρχὲς ἔχουν «ἀπογειωθεῖ» ὁριστικὰ ἀπὸ τὴν πόλη, ἔχουν ἐγκαταλείψει τοὺς οὐρανοξύστες (π.χ. τοῦ World Trade Center), ἀφήνοντας ἕνα κενὸ ποὺ ἀποκόβει ἀμετάκλητα τοὺς δύο κόσμους καὶ δὲν ἐπιτρέπει παρὰ τὸν ἀπομακρυσμένο ἔλεγχο καὶ τὴν καταστολὴ κάθε ἀπονενοημένης ἀπόπειρας διαφυγῆς.

3. Ρόλο ποὺ κρατάνε ἀκόμα στὸ *Μανχάταν* τοῦ Γούντυ Ἄλλεν: εἰκόνες ὅπου αὐτὴ ἡ περίσσεια τῶν σημείων (ἀγνωστοι διαβάτες, περαστικὰ αὐτοκίνητα, ἀνοιχτὰ μαγαζιά, φῶτα καὶ θόρυβοι) λειτουργεῖ σὰ φόντο στὴν κίνηση τῶν προσώπων, ἀντὶ νὰ προβάλλει ἀπειλητικὰ (κρότοι, σκιές, χαλάσματα) καὶ νὰ διαταράξει τὴ σκηνή.

4. Τὰ *Σκουπίδια* τῶν Γουώρχολ-Μόρισεῦ δείχνουν κάποιες ἄλλες ὑπερρεαλιστικὲς εἰκόνες τοῦ περιθώριου τῆς ἀστικῆς ζωῆς, ἑστιάζοντας ἀσφυκτικὰ σὲ ἐσωτερικοὺς χώρους ποὺ γεμίζουν ἄχρηστα ὑλικὰ καὶ παράσιτα, καὶ μεγενθύνοντας ὑπερβολικὰ τὶς ἀσήμαντες καὶ φευγαλέες κινήσεις κι ἀντιδράσεις τῶν προσώπων.

5. Τὰ θρίλλερ κάι τὰ φίλμ τρόμου, εἴδη συγγενικὰ μὲ τὴν *Ἀπόδραση*..., ἀναδεικνύουν πάντα αὐτὲς τὶς σκοτεινὲς τρύπες καὶ ρωγμὲς τῆς ἀστικῆς ζωῆς, χωρὶς ὅμως ν' ἀποσταθεροποιοῦν σὲ τέτοιο βαθμὸ τὴν εἰκόνα τῆς πόλης.

6. Ἡ εἰσβολὴ τῆς Ὀμίχλης στὸ ὁμώνυμο ἔργο τοῦ Κάρπεντερ ἔχει ἕνα ἀνάλογο καταλυτικὸ ἐφὲ στὸ διάφανο περιβάλλον τῆς παραλιακῆς πόλης.

7. Σὰν τὸ Θεὸ ποὺ, ὅπως ἔλεγε ὁ Λούθηρος, εὐτυχὼς μεριμνᾶ, ἀλλιῶς τὰ περιττώματά μας θὰ σχημάτιζαν ἕνα σωρὸ ποὺ θὰ ἐφτανε μέχρι τὸν οὐρανὸ, ἐξαλείφοντας τὴ διαφορὰ τοῦ οὐρανοῦ καὶ τῆς γῆς.

διαρκὴ ὑπόμνηση πώς οἱ ἥρωες, ἡ πόλη κι ὁλόκληρος ὁ κόσμος ζοῦν μιὰ λανθάνουσα ζωή, μιὰ ἀναβολὴ θανάτου ποὺ ξαφνικὰ – ἀπὸ τὴν ἀρχὴ τῆς περιπέτειας – μπαίνει στὴν τελευταία της φάση.

Ὁ Σνέικ τρέχει σ' ἕναν ἀγώνα ἐνάντια στὸ χρόνο: δὲν προλαβαίνει νὰ σώσει τὴν ξανθιὰ ἀγνωστη, τὸν Ἐγκέφαλο καὶ τὸν ταξιτζή, δὲν ἔχει καιρὸ νὰ πείσει τὴ Μάγκυ νὰ τὸν ἀκολουθήσει, ἕνα ἐλάχιστο περιθώριο χωρίζει τὸ πέρας τῆς ἀποστολῆς του ἀπὸ τὸ θάνατο ποὺ τὸν ἀπειλεῖ, ἕνα τελευταῖο ὑπόλοιπο χρόνου ἀπομένει ὡς τὴ σωτηρία ἡ

ιολη (τοῦ Φρίτς Λάνγκ): οἱ ἐργάτες στὰ θεμέλια ἑνὸς ἱεραρχημένου χώρου.

τὸ τέλος τοῦ κόσμου.

Τὰ περιθώρια τοῦ χώρου καὶ τοῦ χρόνου εἶναι οἱ τελευταῖες «πρῶτες ὕλες» τῆς Δύσης, κι ὅπως δείχνουν τὰ ἠλεκτρονικὰ ρολόγια καὶ ραντάρ, τ' ἀποθέματά τους ἐξαντλοῦνται ραγδαία.

Ἀδύνατες ἐπικοινωνίες

Μαζὶ μὲ τὸ χῶρο καὶ τὸ χρόνο, κάτι ἄλλο φαίνεται νὰ ἐκλείπει σ' αὐτὴ τὴ συμβολικὴ γεωγραφία τοῦ 1997: ἡ συνοχὴ τοῦ συστήματος, ἡ *ἐπικοινωνία* ἀνάμεσα στὸν Πάνω καὶ τὸν Κάτω Κόσμο ποὺ πλησιάζει στὸ σημεῖο μηδέν. Ὁ χωρισμὸς τοῦ Κράτους ἀπὸ τὴν κοινωνία τῆς πόλης ἔχει προχωρήσει σὲ τέτοιο βαθμὸ ποὺ, ἀπαγωγὴ δὲ σημαίνει τὴν ἐξαφάνιση κι ἀπόκρυψη τοῦ ὁμήρου σὲ κάποιο ἐρημικὸ κρησφύγετο, ἔξω ἀπὸ ἕνα κοινωνικὸ σῶμα ποὺ θὰ διαπερνοῦσε ἀκόμα τὸ βλέμμα τῆς ἐξουσίας, ἀλλὰ τὴν ἀπόσπασή του ἀπὸ τοὺς οὐρανοὺς καὶ τὴν ἐπαναφορά του στὴν καρδιὰ τῆς πόλης ποὺ ἔχει γίνει σκοτεινὴ καὶ ἀδιαπέραστη γιὰ τὶς Ἀρχές.

Οἱ σχέσεις, τὰ βλέμματα, τὰ περάσματα καὶ οἱ συγκρούσεις ἀνάμεσα στοὺς δύο κόσμους διαμεσολαβοῦνται (κι ἀπαγορεύονται ἢ ἐπιτρέπονται) ἀπὸ *τεχνητὲς προσθήκες καὶ ὁμοιώματα*. Ἡ ἔξοδος ἀπὸ τὸ Μανχάταν ἐμποδίζεται ἀπὸ τὰ τεῖχη, τὶς ναρκοθετημένες γέφυρες, τὰ περιπολικὰ ἐλικόπτερα, καὶ γίνεται δυνατὴ τελικὰ χάρη σ' ἕνα χάρτη κι ἕνα ταξί. Ἀλλὰ καὶ ἡ εἴσοδος εἶναι προβληματική: τὸ πρῶτο ἀεροπλάνο κάνει μιὰ βουτιὰ θανάτου, τὸ δεύτερο ἕνα ταξίδι χωρὶς ἐπιστροφή· τὰ μηχανοκίνητα θωρακισμένα σώματα τῆς Ἀσφάλειας περιορίζονται σὲ τυφλὲς καὶ ἄκαρπες ἐπιδρομὲς-ἀστραπή.

Οἱ ἐξόριστοι δὲ μποροῦν νὰ ξέρουν τὴν ἀλήθεια γιὰ τὸν κόσμο (νομίζουν ὅτι ὁ Σνέικ κι ὁ Πρόεδρος μπλοφάρουν), δὲ μποροῦν νὰ δοῦν παρὰ τὰ ἀνδρείκελα τῆς ἐξουσίας (τοὺς φρουροὺς – καὶ κάποια στιγμὴ τὸν πρόεδρο, ποὺ εἶναι τὸ ἴδιο). Μὰ καὶ οἱ Ἀρχὲς δὲ γνωρίζουν τὰ κατατόπια τῆς πόλης γιὰ νὰ παρεμβοῦν οἱ ἴδιες στὸ ἐσωτερικό της, τὰ ἐλικόπτερα καὶ οἱ πύργοι ἐλέγχου δὲν τοὺς παρέχουν παρὰ αὐτὴ τὴν κάθετη καὶ γενική, φυσικὴ ἡ τεχνητὴ θέα τοῦ Μανχάταν, σὰ σχεδιαστικὴ μακέτα ἡ στρατιωτικὸ στόχο.

Ὁμοιώματα ἡρώων

Τὸ ἴδιο κενὸ ὑπάρχει ἀνάμεσα στὰ πρόσωπα ποὺ ἀνήκουν σὲ διαφορετικοὺς κόσμους, καὶ εἰδικότερα ἀνάμεσα στοὺς κατοίκους τοῦ Πάνω καὶ τοῦ Κάτω Κόσμου καὶ τὸν Σνέικ, ποὺ σὰν κρατούμενος καὶ ὄργανο μαζὶ τῶν Ἀρχῶν δὲν ἀνήκει σὲ κανέναν (ὅταν στὸ τέλος ὁ Διοικητὴς προσπαθεῖ νὰ τὸν προσεταιριστεῖ καὶ τὸν ἀποκαλεῖ γιὰ πρώτη φορὰ μὲ τὸ προσφιλές του πολεμικὸ ψευδώνυμο, Σνέικ (Φίδι), ἐκεῖνος ἀντιστρέφει τὸ ἐπίμονο «Λέγε με Σνέικ» τῆς πρώτης τους συνάντησης – «Λέγε με Πλίσκεν!»). Δὲν εἶναι οἱ ἐπιθυμίες, οἱ ἀπωθήσεις, οἱ ἐμπάθειες καὶ οἱ συνενοχὲς ποὺ συνδέουν αὐτοὺς τοὺς ἀνθρώπους, κάνοντάς τους συντρόφους ἢ ἀντιπάλους, ἀντίζηλους ἢ ἐραστές, ὥσπου νὰ ἐπιλυθοῦν σ' ἕνα κορύφωμα συναισθη-

ματικής καί δραματικής ἐντασης. Οἱ ἀποσπασματικές ἀναφορές σ' αὐτό τό κλασικό χολυγουντιανό μοντέλο μένουν μετέωρες κι ἐκφυλίζονται μέ τόση ταχύτητα καί αὐτοειρωνεία, πού ὑπογραμμίζουν τελικά τήν ἀπόσταση τῶν προσώπων (κι ὄχι κάποια δραματουργική ἀτέλειά τους), τά τυφλά βλέμματα καί τά νεκρά ὁμοιώματα, τίς ψυχρές μηχανές καί τ' ἀπατηλά τεχνάσματα πού παρεμβάλλονται ἀνάμεσά τους[8].

Ἡ καμικάζι τρομοκράτισσα ἐκφωνεί ἕνα παράφορο ἐπαναστατικό λόγο ἀλλά ἡ αὐτοκτονία της δέ γίνεται αἰσθητή ἀπό τίς Ἀρχές παρά μές ἀπό την ἠλεκτρονική εἰκόνα τοῦ ραντάρ. Ὁ Πρόεδρος ἀποχαιρετά μέ μιά μελοδραματική εὐχή τούς συνεργάτες του τήν ἰδια στιγμή πού τούς ἐγκαταλείπει στό καταδικασμένο σκάφος διαφεύγοντας μέ μιά σωσίβια κόκινη βολίδα.

Παρά τό ἀνταγωνιστικό παιχνίδι πού παίζει μέ τό Διοικητή, ὁ Σνέικ δέ δέχεται τελικά τήν ἀποστολή του σάν πρόκληση ἀπό ἕναν ἀντίπαλο, οὔτε σάν ἄθλο γιά ν' ἀποδειχτεί ἄξιος τῆς φήμης του ἤ νά σώσει τόν κόσμο (κάτι πού, ὅπως λέει ὁ Διοικητής, δέν τόν ἐνδιαφέρει), ἀλλά σάν ἕνα ψυχρό ἐκβιασμό ὑλοποιημένο στίς θανατηφόρες κάψουλες πού τοῦ φυτεύουν στίς ἀρτηρίες, κι ἕναν ἀπεγνωσμένο ἀγώνα γιά νά σώσει τό τομάρι του. Κάνει τή δουλειά του χωρίς ἡρωικές ἐξάρσεις καί περιττές θυσίες, μέ μιά ἐπαγγελματική ψυχρότητα καί ἀκρίβεια πού μετριέται κάθε στιγμή στό ρολόι του. Δέ δείχνει κανένα προσωπικό ἐνδιαφέρον γιά τόν Πρόεδρο πού σέρνει πίσω του. Δέ συγχωρεί ἡ τιμωρεί ὁ ἴδιος τήν παλιά προδοσία τοῦ Ἐγκέφαλου παρά, χάρη σ' ἕνα ὅπλο, ἕνα χάρτη, ἕνα ὄχημα, μιά κασέτα, τόν ἀκολουθεί σέ νέες συναλλαγές καί ξεπουλήματα. Μέ τόν τρομερό Δούκα, πού «πεθαίνεις ἅμα τόν δεῖς», πού τοῦ σακατεύει τό πόδι καί τόν καταδιώκει μέχρι θανάτου, ὁ Σνέικ συγκρούεται μόνο ἐμμεσα (νικώντας μέ πονηριά τόν τερατώδη μονομάχο του), χωρίς ποτέ νά φτάσει σέ μιά προσωπική ἀναμέτρηση. Τέλος, τόν διασκεδαστικό ταξιτζή πού τόν θαυμάζει, τήν ξανθιά ἄγνωστη πού τόν προκαλεί, τή γοητευτική Μάγκυ πού ἀνταλλάσσει μαζί του ἕνα ἐντονο βλέμμα, τό κοινό τῆς μονομαχίας πού μεταστρέφεται καί τόν ἐπευφημεί – ἐκείνους δηλαδή τοῦς ἀνθρώπους πού κάποια στιγμή βλέπουν τόν ἥρωα μέ τά μάτια τῆς ἐπιθυμίας καί θά μπορούσαν νά γίνουν καθρέφτες του – ὁ Σνέικ δέ μπορεί, κι οὔτε ἐνδιαφέρεται πολύ, νά τούς σώσει. Ὅταν τελειώνει τό ἔργο του, δέν ἔχει ἀνάγκη πιά νά ἐκδικηθεί,

8. Ὅπως τό τεχνολογικό σύστημα (τηλεσκόπιο, τηλέφωνο, μαγνητόφωνο, μικρόφωνα, τηλεσκόπιο - παιχνίδι) πού παρεμβάλλεται ἀνάμεσα στόν ἡδονοβλεψία καί τή γυναίκα κι ἐξουδετερώνει τούς πόθους καί τά βλέμματα, στό *Κάποιος μέ κοιτάζει* τοῦ Κάρπεντερ (βλ. κριτική Χρ. Β., *Σ.Κ.* 30).

Νέα Ὑόρκη 1977: ὁ Σνέϊκ Πλίσκεν (Kurt Russell) σέ ἐπιφυλακή καθώς ὁ ὑπόκοσμος προβάλλει μές ἀπ' τίς τρύπες τῆς πόλης

ὀπως υποσχέθηκε, τὸ Διοικητή, σὲ μιὰ προσωπικὴ μονομαχία: τοὺ τὴν ἐχει φέρει κιόλας, ἀλλάζοντας δυὸ κασέτες...

Ἂν ἡ μοναδικὴ ἐξαίρεση σ' αὐτὸ τὸν τύπο σχέσεων (ἡ μόνη συμβολικὴ πράξη θανάτου ποὺ σπάει τὴν ψυχρὴ τους ἐπιφάνεια) ἐπιβεβαιώνει τὸν κανόνα, εἶναι ἐπειδὴ ἀκριβῶς δὲν ἀφορᾶ τὸ Σνέικ ἄλλα δύο ἀνθρώπους τοὺ Κάτω Κόσμου: τὸν Ἐγκέφαλο ποὺ ἐχει μόλις σκοτωθεὶ καὶ τὴ Μάγκυ ποὺ τὴν τελευταία στιγμὴ γυρίζει τὴν πλάτη στὴν ἔξοδο γιὰ νὰ πεθάνει μαζί του.

Ἀπὸ τὴν ἄλλη μεριά, αὐτὴ ἡ ἀπόσταση τοὺ Σνέικ ἀπὸ τοὺς ἀνθρώπους τῶν δύο κόσμων εἶναι ἡ δύναμή του, αὐτὸ ποὺ τοὺ ἐπιτρέπει νὰ κινεῖται τόσο ἀποτελεσματικὰ καὶ νὰ ξεγλιστράει «σὰ φίδι» ἀπ' τὸν ἕνα στὸν ἄλλο, να εἶναι αὐτός τὸ Μεγάλο Μέσο μὲ τὸ Τυφλὸ Μάτι ποὺ συγκεντρώνει τὶς εἰκόνες καὶ τὰ βλέμματα, ὁ Τελευταίος Ὑπερήρωας μὲ τὸ στύλ τοὺ Περιθώριου καὶ τὰ ἀξεσουάρ τῆς Ἐξουσίας, τὸ Τέλειο Ὁμοίωμα καὶ τῶν δύο, ποὺ μεταστρέφει μὲ μιὰ κίνηση τὴν ἀλήθεια καὶ τὴν τύχη τοὺ κόσμου.

Ἂν *ἕνα* πρόσωπο σώζει καὶ καταστρέφει ἀπ' τὴ μιὰ στιγμὴ στὴν ἄλλη τὸν πλανήτη – ποὺ ἄλλωστε ἡ αἰχμαλωσία ἑνὸς πάλι προσώπου ἔβαλε σὲ κίνδυνο – δὲν εἶναι γιατὶ ἡ ταινία παρουσιάζει γιὰ ἄλλη μιὰ φορὰ τὸ μυθικὸ κόσμο τῆς ἀτομικῆς πρωτοβουλίας, ἐλευθερίας καὶ δράσης (ὁ Σνέικ δὲν ἀναπτύσσει καμμία πρωτοβουλία, ἁρπάζει μόνο τὶς εὐκαιρίες ποὺ τοὺ δίνονται· κι ὁ Πρόεδρος δὲ φαίνεται νὰ 'χει οὔτε δύναμη, οὔτε προσωπικότητα). Εἶναι γιατὶ στὸν κόσμο τῆς ταινίας (κι ἄραγε ὄχι τὸν δικό μας;), τὸ σύστημα καὶ ἡ ἐπιβίωση ἡ ὁ θάνατος του δὲν εἶναι ζήτημα συσχετισμοὺ δυνάμεων ἀλλὰ ζήτημα προσομοίωσης καὶ σκηνοθεσίας τῆς ἐξουσίας, ἐντύπωσης καὶ μεταστροφῆς τῆς «πραγματικότητας»[9], ὄχι ἀπὸ ἡρωικὰ ἄτομα ἀλλὰ ἀπὸ ὁμοιώματα ἡρώων.

Ἡ μηχανὴ τοὺ πολέμου

Ἔξω ἀπὸ τὴ φυλακισμένη πόλη, τὸ Κράτος εἶναι μόνο καὶ περιστρέφεται στὸ κενὸ τοὺ κόσμου, ἀπογυμνωμένο ἀπὸ ὁποιοδήποτε ἐρεισμα, σὰ νὰ μὴν ὑπάρχει ἄλλη κοινωνία ἀπὸ κεῖνη τῆς ἐξορίας, τοὺ ὑπολείμματος καὶ τοὺ θανάτου, καὶ σὰν αὐτὸ νὰ μὴν ὑπάρχει παρὰ γιὰ χάρη της. Ὅμως τὸ Κράτος ποὺ ἀρνεῖται νὰ δεῖ τὸ θάνατο τῆς μητρόπολης, ποὺ ἀρκεῖται νὰ συσσωρεύει ὑπολείμματα καὶ νὰ χειραγωγεῖ ὁμοιώματα τοὺ κόσμου, γίνεται

9. «Ἡ ἰδια ἡ ἐξουσία δὲν πέρασε πάντα τὸν ἑαυτό της γιὰ τὴν ἐξουσία, καὶ τὸ μυστικὸ τῶν μεγάλων πολιτικῶν ὑπῆρξε ἡ ἐπίγνωση ὁτι ἡ ἐξουσία *δὲν ὑπάρχει*. Ὁτι δὲν εἶναι παρὰ ἕνας προοπτικὸς χώρος προσομοίωσης, ὁπως ἦταν κι ἐκεῖνος, ὁ εἰκαστικὸς χώρος, τῆς Ἀναγέννησης, καὶ ὁτι ἂν ἡ ἐξουσία γοητεύει, εἶναι ἀκριβῶς (κάτι ποὺ οἱ ἀφελεῖς ρεαλιστὲς τῆς πολιτικῆς δὲ θὰ καταλάβουν ποτὲ) ἐπειδὴ εἶναι προσομοίωμα, ἐπειδὴ μεταμορφώνεται σὲ σημεία καὶ ἐφευρίσκεται μές ἀπ' τὰ σημεία (γι' αὐτὸ καὶ ἡ *παρωδία*, ἡ μεταστροφὴ τῶν σημείων ἡ ἡ πλειοδοσία τους μπορεὶ νὰ τὴν θίξει πιὸ οὐσιαστικὰ ἀπ' ὁποιονδήποτε συσχετισμὸ δυνάμεων).» Jean Baudrillard, *Oublier Foucault*, Galilée, Παρίσι, 1977, σ. 80-81.

Μανχάτταν (τοὺ Γοὺντυ Ἄλλεν): οἱ πρωταγωνιστὲς μὲ φόντο τη γέφυρα καὶ οἱ λεπτὲς ἁρμονίες τοὺ περιβάλλοντος.

τὸ ἴδιο ἕνα ὁμοίωμα ἐξουσίας πάνω στήν κοινωνία, εὐάλωτο στήν πιό ἀνεπαίσθητη μεταστροφή τῶν δεδομένων, ἕνα ἀπόστημα τῆς φυλακισμένης πόλης πού τό στοιχειώνει ἡ παρουσία τοῦ θανάτου.

Ὁ κόσμος τοῦ 1997 φαίνεται πραγματικά στοιχειωμένος ἀπό τίς εἰκόνες ἑνός πολέμου, πού πέρασε κάποτε (ὅταν ὁ Σνέικ ἔγινε ἥρωας πετώντας πάνω ἀπ' τή Σιβηρία...) κι ἀπορρόφησε τήν ἐνέργεια τοῦ συστήματος (ἀφήνοντας τό νυχτερινό Μανχάταν σέ συσκότιση, ὁδηγώντας το πίσω στήν ἀρχαϊκή τεχνολογία τῶν χειροκίνητων ἢ ἀτμοκίνητων μηχανῶν)[10] σέ σημείο πού νά κινδυνεύει ἀπό στιγμή σέ στιγμή νά καταρρεύσει πρός τά μέσα, ὅπως ὑποδηλώνει ἡ ἀπειλή τῆς «πυρηνικῆς σύντηξης».

Σέ μιά τέτοια κατάσταση, πολιτική ἐξουσία δέν ὑπάρχει. Ὑπάρχουν μόνο οἱ δυνάμεις τῆς Ἀσφάλειας πού διατηροῦν τόν ἔλεγχο, συγκεντρώνουν κι ἐπενδύουν (μέ τή συνδρομή τῆς ἐπιστήμης καί τῆς τεχνικῆς) τά ὑπολείμματα τῆς ἐνέργειας σέ ἐξοπλισμούς καί ἐπιχειρήσεις ἀστυνομικοστρατιωτικοῦ χαρακτήρα, καί συντηροῦν ἔτσι τή μηχανή τοῦ πολέμου καί τό φάντασμα τοῦ θανάτου. Αὐτό πού τίς ἐνδιαφέρει δέν εἶναι μιά διαρκής εἰρήνη ἢ μιά ὁριστική νίκη, ἀλλά αὐτή ἡ οἰκονομία τῆς ἐνέργειας, τοῦ τρόμου καί τῆς βίας πού ἐπιτρέπει τήν παρατεταμένη χρησιμοποίησή τους (τή στιγμή πού τό ὁλοκαύτωμα φαίνεται νά 'χει ἀποτραπεί, ὁ Διοικητής μέ τή μαύρη στολή, τό βραχιόλι καί τό σκουλαρίκι τοῦ πολέμαρχου, καλεί τόν ἥρωα τοῦ πολέμου νά συνεργαστεί μαζί του σέ νέες ἐπιχειρήσεις).

Ἡ σκηνοθεσία τῆς ἐξουσίας

Ὅμως γιά νά διατηρηθεί ἕνα τέτοιο σύστημα, γιά νά μετατεθεί ὅσο χρειάζεται ὁ ὁρίζοντας τῆς πυρηνικῆς καταστροφῆς, πρέπει νά σωθεί ἡ *εἰκόνα τῆς ἐξουσίας*, ἡ ἐντύπωση τῆς πολιτικῆς ἀπόφασης καί τῆς προσωπικῆς ἐπιλογῆς, σ' αὐτή τή μυθική συνάντηση κορυφῆς πού μένει πάντα ἔξω ἀπό τό χῶρο καί τό χρόνο τῆς ταινίας.

Αὐτόν ἀκριβῶς τό ρόλο καλεῖται νά παίξει ὁ Πρόεδρος («Πρόεδρος τίνος;» ρωτάει εἰρωνικά ὁ Σνέικ) σάν ὁμοίωμα πολιτικοῦ ἡγέτη πού στερεῖται ἀκόμα καί τήν ἀμεσότητα τοῦ λόγου του ἀφοῦ ἡ κοσμοϊστορική του ἀνακοίνωση εἶναι κιόλας πε-

10. Εἰκόνες πού θυμίζουν τό blackout τῆς Νέας Ὑόρκης ἤ, ἀκριβέστερα, τήν ὑπαρκτή σήμερα ἀπειλή τοῦ λεγόμενου «Πυρηνικοῦ Ἠλεκτρομαγνητικοῦ Παλμοῦ»(NEMP), πού προκύπτει ἀπό τήν ἔκρηξη ἀτομικῆς βόμβας σέ μεγάλο ὕψος ἀπό τήν ἐπιφάνεια τῆς γῆς κι ἐξουδετερώνει κάθε μορφή ἠλεκτρικῆς ἐνέργειας ἀφήνοντας ἀθικτους τούς ἀνθρώπους.

Σ' ἕνα ἐφιαλτικό Broadway, οἱ κατάδικοι μπλοκάρουν τό αὐτοκίνητο τῶν δραπετῶν.

ρασμένη σὲ κασέτα. Ὡστόσο, γιὰ νὰ φτάσει σ' αὐτὸν τὸν ὑστατο ρόλο, θὰ ὑποστεῖ μιὰ πραγματική δοκιμασία μύησης στὸν Κάτω Κόσμο (ἀντίθετα μὲ τὸν Σνέικ ποὺ κάνει λίγο-πολὺ τὸ ἐπαγγελματικό του ταξίδι), θ' ἀναγκαστεῖ νὰ ἐκτελέσει ἕνα ὁλόκληρο ρεπερτόριο ρόλων, ἀποδεικνύοντας μὲς ἀπὸ ἐκπληκτικὲς ὅσο καὶ διασκεδαστικὲς μεταμορφώσεις ὅτι ὁ Πρόεδρος τῶν ΗΠΑ, ὅπως καὶ κάθε Κράτους, μπορεῖ νὰ εἶναι: ἕνας δημόσιος ὑπάλληλος ποὺ δένεται μὲ χειροπέδη στὸ χαρτοφύλακά του καὶ κρύβεται μέσα σ' ἕνα κόκινο αὐγό· ἕνας εὐνουχισμένος ὁμηρος ποὺ ἀναγνωρίζεται ἀπὸ τὸ ὑπόλειμμά του (τὸ κομμένο του δάχτυλο)· ἕνα ἐξευτελισμένο καὶ τρομοκρατημένο ἀνδρείκελο-στόχος σ' ἕνα παιχνίδι σκοποβολῆς ὅπου ὁ βασιλιὰς τοῦ ὑποκόσμου δοκιμάζει τὸ καινούργιο πιστόλι του· μιὰ τραβεστὶ μὲ ξανθιὰ περούκα δεμένη πάνω στὴν ἀμερικάνικη σημαία· ἕνας ἐξάλλος ρατσιστὴς ποὺ βλαστημάει ἐνάντια στοὺς «καταραμένους ἐρυθρόδερμους»· ἕνας ἐκδικητικὸς πιστολὰς ποὺ, ἀπὸ θέση ἰσχύος ἐπιτέλους, πυροβολεῖ μὲ λύσσα τὸ διώκτη του· ἕνας ἐκπτωτος ἄρχοντας ποὺ φυγαδεύεται μακριὰ ἀπὸ τὸν ἐγκάθειρκτο «λαὸ του».

Μετὰ ἀπ' ὅλα αὐτά, ὁ Πρόεδρος εἶναι ἕνας ὡριμος τηλεοπτικὸς ἀστέρας ποὺ βάφεται κι ἀπαντάει, μὲ μπλαζὲ κι αὐτάρεσκο ὕφος στὴ δημοσιογραφικὴ ἐρώτηση τοῦ Σνέικ – «τὸ ἔθνος ἀναγνωρίζει τὶς θυσίες» ἐκείνων ποὺ σκοτώθηκαν στὴ διάρκεια τῆς ἐπιχείρησης. Στιγμὲς ἀργότερα θὰ βγεῖ στὴν ὀθόνη τῆς τηλεόρασης γιὰ νὰ πρωταγωνιστήσει στὴ μεγάλη σκηνοθεσία τῆς ἐξουσίας,[11] ἢ μάλλον, καθὼς θ' ἀποδειχτεῖ, στὸ πιὸ ἀπίθανο γκάγκ τῆς ἱστορίας: ὅπου ὁ ἀμερικάνος πρόεδρος – ντίσκ-τζόκεϋ βάζει λίγη τζάζ ἀπὸ τὴ Νέα Ὑόρκη, ἀφιερωμένη ἐξαιρετικὰ στὸ παγκόσμιο μελλοθάνατο κοινό του.

Πουθενά

Ἀπόδραση λοιπὸν γιὰ ποῦ;

Ὁ Πρόεδρος βγαίνει στὸν ἀέρα μὲ τὰ φτερὰ τῆς ἀνάλαφρης τζάζ – πρώτη φορὰ φαντάζει τόσο ἀμήχανος μπροστὰ στὴν τύχη τῆς ἀνθρωπότητας. Ὁ Σνέικ περιφέρεται ἄσκοπα στὴν ἔρημο τῆς Βασιλείας τῶν Οὐρανῶν, διαλύοντας τὴν κασέτα ποὺ κλείνει μέσα της τὶς τελευταίες λύσεις τοῦ συστήματος. Ξέρει ὅτι ἔξοδος δὲν ὑπῆρξε, ὅτι καμμιὰ ἀπόδραση δὲν ἔγινε ἀπὸ τὸν Κάτω Κόσμο, μόνο ἴσως μιὰ ἀνάληψη, πάνω ἀπ' τὰ τείχη τῆς πόλης, πρὸς τὴν κορυφὴ καὶ τὸ τέλος τοῦ κόσμου. Εἶναι εὐχαριστημένος ὄχι ἐπειδὴ σώθηκε, ἀλλὰ ἐπειδή, σ' αὐτὰ τὰ σύνορα τῆς συμβολικῆς γεωγραφίας τοῦ αἰώνα του, μπορεῖ νὰ μὴν πεθάνει πιὰ μόνος.

Κώστας Λιβιεράτος

11. Δὲν εἶναι πολὺς καιρὸς ποὺ ἕνας ἠθοποιὸς ἔγινε στ' ἀλήθεια πρόεδρος τῶν ΗΠΑ· ἡ ποὺ οἱ γάλλοι ὑποψήφιοι γιὰ τὴν προεδρία σκηνοθέτησαν μὲ πρωτοφανὴ ἐπιμέλεια τὴν τηλεοπτικὴ μονομαχία τους, κι ὕστερα τὴν ἐξαφάνιση τῆς παλιάς καὶ τὴν ἐμφάνιση τῆς νέας ἐξουσίας στὶς ὀθόνες· ἡ ἀκόμα, ποὺ οἱ ἕλληνες συνάδελφοί τους ἀπευθύνθηκαν γιὰ πρώτη φορά, πέρα ἀπὸ τὰ πλήθη τῶν συγκεντρώσεων, στὸ μέσο τηλεθεατὴ τῶν ἐκλογῶν.

ΑΙΓΟΚΕΡΩΣ: ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ

Κυκλοφοροῦν

1. *Σ.Μ. Ἀϊζενστάϊν:* Η ΜΟΡΦΗ ΤΟΥ ΦΙΛΜ Α΄ (μετάφραση: Ν. Παναγιωτόπουλος)
2. *Σ.Μ. Ἀϊζενστάιν:* Η ΜΟΡΦΗ ΤΟΥ ΦΙΛΜ Β΄ (Μετάφραση: Κ. Σφήκας)
3. *Γιάννης Σολδάτος:* ΙΣΤΟΡΙΑ ΤΟΥ ΕΛΛΗΝΙΚΟΥ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΥ
4. *Δήμος Θέος:* ΦΟΡΜΑΛΙΣΜΟΣ (Γλώσσα – Λογοτεχνία – Κινηματογράφος)
5. *Βασίλης Ραφαηλίδης:* ΛΕΞΙΚΟ ΤΑΙΝΙΩΝ (Α΄ τόμος)

Ἑτοιμάζονται

6. *Βασίλης Ραφαηλίδης:* ΛΕΞΙΚΟ ΤΑΙΝΙΩΝ (Β΄ τόμος)
7. *Βασίλης Ραφαηλίδης:* ΛΕΞΙΚΟ ΤΑΙΝΙΩΝ (Γ΄ τόμος)
8. *Μπέλα Μπαλάζ:* Η ΘΕΩΡΙΑ ΤΟΥ ΦΙΛΜ
9. *Χούγκο Μίνστενμπεργκ:* ΨΥΧΟΛΟΓΙΑ ΚΑΙ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ
10. *Λέβ Κουλέσοφ:* Η ΤΕΧΝΗ ΤΟΥ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΥ
11. ΟΙ ΣΟΥΡΡΕΑΛΙΣΤΕΣ ΚΑΙ Ο ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ (Ἀρτώ, Μπρετόν, Μπουνιουέλ, Νταλί, Πρεβὲ, Ἀραγκόν, Περὲ κ.λ.π.)

Ἐπίσης ἑτοιμάζονται τὰ ἅπαντα τοῦ ΑΪΖΕΝΣΤΑΪΝ σὲ μετάφραση Κ. Σφήκα.

Ἀνθολογία τοῦ Φίλμ

1. ΖΕΡΜΕΝ ΝΤΥΛΑΚ
2. ΖΑΝ ΚΟΚΤΩ

Κριτικες

για κείνον και τον κινηματογράφο

(δυό-τρία πράγματα που ξέρω γι' αυτήν)

1. Βλέποντας, σωστότερα διαβάζοντας μιά ταινία τού Γκοντάρ αρχίζεις μαζί του απ' τό «άλφα» καί καταλήγεις στό μηδέν. Τά φιλμικά κείμενά του (τής περιόδου 60-70) έχουν αρχή, όχι όμως τέλος. Έχουν μόνο αρχή, γιατί τό μηδέν δέν είναι τέλος. Μπορεί κάποτε νά πούμε ότι δέν έχουν ούτε αρχή. Παρά είναι μέρος ένός ρευστού κειμένου πού προσπαθεί νά στερεοποιηθεί, νά υλοποιηθεί μέσα απ' τήν γλώσσα τού κινηματογράφου. *(«Τί είναι ή γλώσσα;» «Ή γλώσσα είναι τό σπίτι πού κατοικεί ό άνθρωπος»).* Τούτη ή ταινία μπορεί νά είχε παραχθεί πρίν ή μετά τό *Μιά γυναίκα είναι πάντα γυναίκα, Μιά γυναίκα παντρεμένη, Αρσενικό Θηλυκό.* Μπορεί νά είχε άκόμα καί τούς τίτλους αύτών τών ταινιών. Χωρούσε κάπου ανάμεσα στόν *Τρελλό Πιερό* ή τό *Νά ζούσε τή ζωή της,* ή στό *Γουήκ Έντ* καί τό *Made in USA.* Ακόμα μπορούσε νά υπομνηματίσει τήν *Περιφρόνηση.* Τί είναι κινηματογράφος; Ή γλώσσα του. Τί είναι Γκοντάρ; Ή γλώσσα τού κινηματογράφου μιλημένη, γραμμένη, δηλαδή κατεστραμένη απ' τόν Γκοντάρ. Γιατί ή κινηματογραφική γραφή σ' αύτόν ισοδυναμεί μέ τήν καταστροφή της.

2. Ή αρχή στήν ταινία αύτή είναι ή φωνή όφ τού Γκοντάρ, δυό πληροφορίες απ' τήν εφημερίδα τής κυβέρνησης, τό πρόσωπο, τό σώμα τής Μαρίνας Βλαντύ. Τελικά δέν είναι μιά ή αρχή, αλλά δυό ή περισσότερες. Δηλαδή καμιά. Γιατί δέν έχουν συνέχεια, ούτε τέλος. Ή φωνή όφ τού Γκοντάρ βγαίνει απ' τήν ηχητική μπάντα χαμηλή, σχεδόν ψιθυριστή, ένας γλυκός θόρυβος περισσότερο παρά άρθρωση λόγου. Γιά νά τήν ακούει μόλις ό θεατής, χωρίς νά τήν ακούσει ίσως ή Μαρίνα Βλαντύ, ό ηχολήπτης, χωρίς νά εγγραφεί στό ίδιο τό κείμενο. Πραγματικά όμως ή Μαρίνα τόν άκουσε γιατί τόν έχει δεί νά μιλά δίπλα απ' τήν κάμερα. Κατάλαβε τί έλεγε σχεδόν απ' τό σχήμα πού έπαιρναν τά χείλη του. Γιατί επιβεβαιώνει τήν πληροφορία ότι είναι ηθοποιός. *«Ναί, νά μιλάμε σά νά σχολιάζουμε τήν αλήθεια. Τό έλεγε ό μπαρμπα-Μπρέχτ αύτό. Οί ηθοποιοί πρέπει νά σχολιάζουν».*

Ή Μαρίνα είναι ντυμένη μ' ένα μπλέ-γκρί πλεχτό φόρεμα, μέ κίτρινη ρίγα. Ή Ζυλιέτ Ζανσόν ντύνεται μπροστά στήν κάμερα. Τήν ντύνει τό ίδιο ψιθυριστό σχόλιο όφ τού Γκοντάρ. *«Είναι ή Ζυλιέτ Ζανσόν. Μένει εδώ. Φοράει ένα μπλέ-γκρί φόρεμα μέ δυό κίτρινες ρίγες... Είναι ρωσικής καταγωγής».*

Ό θεατής έμαθε απ' τήν αρχή ότι μιλά ό Γκοντάρ, πού κάνει καί τήν ταινία. Ότι ή ηθοποιός Μαρίνα Βλαντύ θά παίξει στήν ταινία μέ τ' όνομα Ζυλιέτ Ζανσόν κι ότι ή κάμερα βρίσκεται τοποθετημένη κάπου σέ μιά συνοικία τού Παρισιού πού ανοικοδομείται. Βλέπουμε μιά ταινία. Ξέρουμε πώς αρχίζει. Ή σύμβαση έχει αλλάξει. Δέν είμαστε στόν κινηματογράφο γιά νά δούμε μιά ταινία, αλλά γιά νά διαβάσουμε πώς έγινε ή πώς δέν θά γίνει μιά ταινία.

Απ' τό ίδιο τό ζενερίκ μαθαίνουμε τήν τάξη αύτής τής ανάγνωσης. Τόν τίτλο τόν διαβάζουμε μ' αριθμούς κι όρθια γράμματα, μ' αριθμούς καί γράμματα πλαγιαστά. Τό κυρίως κείμενο τής ταινίας μπορούμε νά τό διαβάσουμε απ' τήν αρχή πρός τό τέλος, απ' τό τέλος πρός τήν αρχή, απ' τή μέση πρός τήν αρχή καί πρός τό τέλος σύγχρονα. Είναι ένα κείμενο πού διαβάζεται κατά ενότητες θεματικές, πού ή θέση τους μπορεί νά εναλλαχτεί

Δυό-Τρία πράγματα πού ξέρω γι' αύτήν
(Deux ou trois choses que je sais d'elle) Γαλλία, 1966.
Σκην.: Jean-Luc Godard. *Σεν.:* Jean-Luc Godard με βάση μιά έρευνα τής Catherine Vimenet πού δημοσιεύτηκε στό περιοδικό *Le Nouvel Observateur.* *Φωτ.:* Raoul Coutard (Τεχνισκόπ-Eastmancolor). *Κοστ.:* Gitt Magrini. *Βοηθοί:* Charles Bitsch, Isabelle Pons, Robert Chevassu. *Ήχος:* René Levert. *Μοντ.:* Françoise Collin. *Έρμ.:* Marina Vlady (Ζυλιέτ Ζανσόν), Anny Duperey (Μαριάν), Roger Montsoret (Ρομπέρ Ζανσόν, ό σύζυγος), Raoul Levy (ό Αμερικάνος), Jean Narboni (Ροζέ, ό φίλος), Christophe Bourseiller (Κριστόφ), Marie Bourseiller (Σολάνζ), Joseph Gehrard (Κος Ζεράρ), Helena Bielinic (κοπέλλα στό μπάνιο), Yves Beneyton (ό μακρυμάλλης νεαρός), Jean-Pierre Laverne (ό συγγραφέας), Blandine Jeanson (ή φοιτήτρια), Claude Miller (Μπουβάρ), Jean-Patrick Lebel (Πεκυσέ), Juliet Berto (τό κορίτσι πού μιλάει στόν Ρομπέρ), Anna Manga, Benjamin Rosette, Helen Scott. *Παραγωγή:* Anouchka Films, Argos Films, Les Films du Carosse, Parc Films. *Διανομή:* Στούντιο. *Διάρκεια:* 90'.

ἀπ' τὸν θεατή. Ὑπάρχει μιὰ ἀόριστη ἀφηγηματική γραμμή. Ἀφήγηση ὁμως ὀχι. Ὁ θεατής μπορεί νὰ ἐπιμένει νὰ συντάξει μιὰ τέτοια ἀφήγηση ἀκολουθώντας λόγου χάρη τή μετατόπιση τής Μαρίνας Βλαντύ μέσα στό φιλμικό χρόνο, δηλαδή τή μετατόπιση τού σώματος καί τού λόγου της. Σύγχρονα ὁμως μπορεί νὰ διαπιστώσει ὁτι τό βλέμμα της εἶναι ἀμετάθετο. Ἀπ' τό πρώτο ὡς τό τελευταίο πλάνο τόν κοιτάζει κατάματα, δηλαδή ὁριστικά, μέσα ἀπ' τόν φακό τής κάμερα. Κι ὁταν ἀκόμα τριγυρίζει ἔξω ἀπ' τό κάδρο, μάς δίνει τήν ἐντύπωση ὁτι ψάχνει ἁπλά γιά νὰ ἐντοπίσει τό βλέμμα τού θεατή, πού μένει καρφωμένο στήν ἰδια θέση ἀπ' τήν ἀντίπερα ὀχθη. Ἔτσι ὁμως συμπαρασύρει μαζί καί τό λόγο της, πού σκοπεύει ξανά στήν ἀκοή καί τήν ἀντίληψη τού θεατή. Ἡ Μαρίνα Βλαντύ εἶναι θεατής ἡ ἠθοποιός πού διεκδικεί τήν ἐνεργό θέση τού θεατή; Ἔτσι ἡ σύμβαση ἐχει ξανά ἀλλάξει.

Ἡ ψιθυριστή φωνή ὀφ τού Γκοντάρ διεκδικεί γιά κείνον τή θέση τού ἀφηγητή, δηλαδή τού βασικού ἄξονα τής ἀφήγησης. Ὁ Γκοντάρ ὁμως δέν ἀφηγεῖται ἀλλά σχολιάζει. Τό σχόλιο αὐτό, μέ τό ὁποίο τό κείμενο ἀνοίγει (ὀχι ἀρχίζει) καί κλείνει (ὀχι τελειώνει), τό διασπά συνέχεια (τό κείμενο) καί μαζί του τήν ἀφήγηση. Θά λέγαμε τήν προφυλάσσει μ' ἐπιμονή ἀπ' τόν κίνδυνο νὰ ἀποχτήσει ὁμαλή ροή, ἐνότητα, διηγηματικότητα, δηλαδή νὰ γίνει ἀφήγηση. Τήν καταστρέφει. Ὀχι μόνο αὐτό. Ἡ εἰκόνα, ὁ διάλογος, ἡ δράση τῶν προσώπων ἀνταγωνίζονται αὐτό τό σχόλιο τού σκηνοθέτη. Θάλεγε κανένας ὁτι τό σχολιάζουν μ' ἐναν πλάγιο, ἐμμεσο τρόπο. Ἀφού σχολιάζουν τήν πραγματικότητα (ἀντικειμενική κι ὑποκειμενική), τό ἀμεσο παραπέμπον τους. Ἀποσπασματικά πάλι. Χωρίς σύστημα. Μέ τό ρυθμό τής κίνησης τού βλέμματος καί τής ἀδέσποτης παρατήρησης. Σχόλιο: «... *Ἀφού... ἀφού δέ μπορώ νὰ ἀπο-*

Ἡ Μαρίνα Βλαντύ στό *Δυό τρία πράγματα πού ξέρω γιαυτήν* τού Ζάν Λύκ Γκοντάρ

σπαστώ ἀπό τήν ἀντικειμενικότητα, πού μέ διασπά, οὔτε ἀπ' τήν ὑποκειμενικότητα πού μ' ἐξορίζει, ἀφοῦ μοῦ εἶναι ἀδύνατο νά φτάσω ὡς τήν ὕπαρξη, οὔτε νά πέσω ὡς τό μηδέν... πρέπει ν' ἀκούω. Πρέπει νά βλέπω γύρω μου περισσότερο παρά ποτέ... Κόσμε... Ὅμοιέ μου. Ἀδελφέ μου...» Ἔτσι ὁμως ἡ ἀφηγηματικότητα γίνεται συντρίμια, ἀνάμεσα ἀπ' τά ὁποία ὁ θεατής ἀνασέρνει τά θραύσματα ἑνός λόγου φιλοσοφικοῦ, πολιτικοῦ, κοινωνιολογικοῦ, αἰσθητικοῦ, πού ἐπιχειρεί νά τήν ὑποκαταστήσει. Φτάνοντας ὁμως στό μηδέν. Ὄχι τοῦ λόγου τώρα, ἀλλά τοῦ κινηματογράφου σάν μέσου. Ὁ λόγος αὐτός δέν ἀντικαθιστά τήν ἀφήγηση. Ὁ κινηματογράφος δέν σώζεται χωρίς αὐτήν, γιατί ἐχει ριζικά ἀλλάξει. Μήπως ὁμως αὐτό ἦταν τό σχέδιο τοῦ Γκοντάρ; Ν' ἀρχίσει ἀπ' τό μηδέν τοῦ κινηματογράφου;

Ἔχει ἐνδιαφέρον νά διαβάσουμε τά δεκαεφτά διαφημιστικά χαρτόνια πού ἑτοίμασε ὁ ἴδιος:

Σιωπή
Μάθετε σιωπηλά δυό ἤ τρία πράγματα πού ξέρω γιά κείνην:
ΕΚΕΙΝΗ, *ἡ σκληρότητα τοῦ νεο-καπιταλισμοῦ*
ΕΚΕΙΝΗ, *ἡ πορνεία*
ΕΚΕΙΝΗ, *ἡ παρισινή συνοικία*
ΕΚΕΙΝΗ, *τό λουτρό πού δέν ἔχουν τά 70% τῶν Γάλλων*
ΕΚΕΙΝΗ, *ὁ τρομερός νόμος τῶν μεγάλων συγκροτημάτων*
ΕΚΕΙΝΗ, *ἡ σωματική ὑπόσταση τοῦ ἔρωτα*
ΕΚΕΙΝΗ, *ἡ ζωή τοῦ σήμερα*
ΕΚΕΙΝΗ, *ὁ πόλεμος τοῦ Βιετνάμ*
ΕΚΕΙΝΗ, *τό σύγχρονο κώλ-γκέρλ*
ΕΚΕΙΝΗ, *ὁ θάνατος τῆς σύγχρονης ὀμορφιάς*
ΕΚΕΙΝΗ, *ἡ κυκλοφορία τῶν ἰδεών*
ΕΚΕΙΝΗ, *ἡ γκεστάπο τῶν δομών*

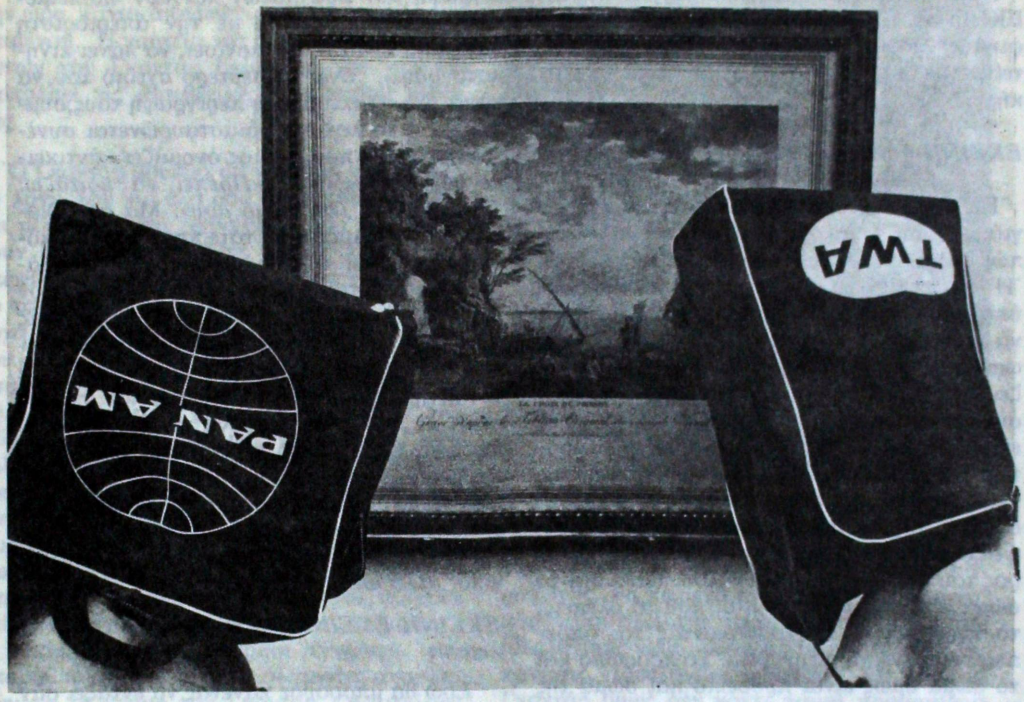
ΔΥΟ Η ΤΡΙΑ ΠΡΑΓΜΑΤΑ ΠΟΥ ΞΕΡΩ ΓΙΑ ΚΕΙΝΗΝ.

Τό παρήγορο εἶναι ὅτι ἡ ἀπαρίθμηση δέν ἐξαντλεῖται στόν κατάλογο αὐτόν. ΕΚΕΙΝΗ δέν εἶναι ἡ ἀντωνυμία τῆς Ζυλιέτ Ζανσόν/Μαρίνας Βλαντύ, ἀλλά ἑνός θέματος ἡ μιάς ἰδέας. Τό πρόσωπο δέν ταυτίζεται μέ τό πρόβλημα ἀλλά συνυφαίνεται, ἡ καλύτερα συνυπάρχει μ' αὐτό. Θά μποροῦσε νά μήν ὑπήρχε συγκεκριμένο, ἐνσαρκο εἴδωλο, ἀλλά ἡ ἀντωνυμία ἐκείνη ἀπ' τήν ὁποία νά ξεκινά μιά ἀναφορά ἡ ἐπεξήγηση σέ κάποιο θηλυκό οὐσιαστικό ἡ μιά θηλυκοῦ γένους λέξη (ὅπως πραγματικά συμβαίνει στά γαλλικά). Τελικά δέν πρόκειται γιά πρόβλημα προσώπου, ἀλλά γιά πρόβλημα γλώσσας, γνώσης, πολιτικής κλπ. ὡς τό μηδέν. Ἡ θηλυκή προβληματική τοῦ Γκοντάρ πού καταλήγει στήν ἀγ(ο ἡ ω)νία. *«Ἀκούω τή διαφήμιση στό τρανζίστορ μου... Χάρη στήν «Ἔσσο», φεύγω γαλήνιος στό δρόμο τοῦ ὀνείρου καί ξεχνώ τά ὑπόλοιπα. Ξεχνώ τή Χιροσίμα... ξεχνώ τό Ἀουσβιτς..., ξεχνώ τή Βουδαπέστη... ξεχνώ τό Βιετνάμ... ξεχνώ τήν κρίση τῆς στέγης... ξεχνώ τό λιμό στήν Ἰνδία».* Δηλαδή στή λήθη. Δέν ὑπάρχει μεγαλύτερη ἀγ(ω ἡ ο)νία ἀπ' τή λήθη. Ὄχι σάν τέλος ἀλλά σάν ἀρχή. Γιατί ἀπό κεί θά ξεκινήσουμε ἀναγκαστικά γιά μιά ἄλλη ταινία. Χωρίς αὐτό νά σημαίνει ὅτι ξεχάσαμε τήν προηγούμενη, δηλαδή τήν προϋπόθεσή της.

3. Ἄς πάρουμε ὁμως μερικά ἀπ' τά θέματα – προβλήματα – ἰδέες.

ΕΚΕΙΝΟΣ ἡ τό πρόβλημα τῆς γλώσσας

Ὁ Γκοντάρ ἀναρωτιέται τί εἶναι γλώσσα καί ψάχνει ὁ ἴδιος γιά μιά γλώσσα. Μακρυά ἀπό ἐπιστημονικούς ὁρισμούς, ἡ ἀπάντηση στό μικρό Ζανσόν *«Γλώσσα εἶναι τό σπίτι πού κατοικεί ὁ ἄνθρωπος»*. Ἡ γλώσσα εἶναι ὁ χώρος πού ὁρίζει τόν ἄνθρωπο σάν συνείδηση. Ὁ κινηματογράφος εἶναι ἡ γλώσσα πού ὁρίζει τόν Γκοντάρ σάν ἄνθρωπο. Ἔτσι ὁ προσδιορισμός τῆς ἐννοιας τῆς γλώσσας συμβαδίζει μέ τόν ἐπαναπροσδιορισμό τοῦ κινηματογράφου σάν γλώσσας. Ἡ εἰκόνα βασικά, ὄχι ὁμως κύρια. Στόν Γκοντάρ, στό φιλμικό τούτο κείμενο, στά περισσότερα φιλμικά κείμενά του, ὁ λόγος κατακλύζει, ἀκινητοποιεί, περιέχει τήν εἰκόνα. Γραφτός καί προφορικός. Οἱ σφήνες, οἱ ἐνδιάμεσοι τίτλοι, τά χαρτόνια, ὁ μόνολογος πού ἀπευθύνεται στό θεατή, τό σχόλιο ὀφ, τά κείμενα μιάς ἀφίσας, ὁ τίτλος ἑνός βιβλίου, ἀποσπάσματα ἀπό βιβλία. Ἕνας λόγος ἀποσπασματικός κι αὐτός, ἀποφθεγματικός, δογματικός, καθόλου ἀναλυτικός. Κυρίαρχος πάνω στό κείμενο καί στήν ἀνάγνωσή του. Πληροφορίες, ἰδέες, ἰδεολογήματα, παραπομπές, φιλοσοφικοί στοχασμοί, ποιητικά παραληρήματα. Μιλάμε πάντα γιά τό λόγο πού λειτουργεί σάν στοιχείο τοῦ σημαίνοντος συστήματος. Σάν στοιχείο μιάς γλώσσας πού διαμορφώνεται καί διασπάται συνέχεια χωρίς νά παίρνει ὁριστική μορφή. Μιά γραπτή λέξη, μιά τυπωμένη φράση, μιά σειρά ἐπιτέλους ἀπό ἐντυπα φωνήματα, ἔχουν γιά τό Γκοντάρ τήν ἴδια σχεδόν σημειολογική περιεκτικότητα μέ μιά εἰκόνα. Ἡ εἰκόνα προορίζεται νά δείξει, ὄχι νά σημάνει ἀλλά νά συμβολίσει. Εἶναι εἰκο-



Δυό τρία πράγματα πού ξέρω γιαυτήν: τά ἀντικείμενα

νογραφία ἡ πομπός ἑνός λεκτικοῦ, γλωσσικοῦ μηνύματος.

Ὕστερα οἱ θόρυβοι (οἱ φωνές τῶν παιδιῶν, οἱ μηχανές, ἡ βοή τῆς πόλης, ἡ ἀνθρώπινη φωνή). Θά ἤθελα ἰδιαίτερα νά τονίσω τή σημαίνουσα ἀξία τους στό ἔργο τοῦ Γκοντάρ. Ἀπ' τήν ἐποχή τοῦ *Μὲ κομμένη τὴν ἀνάσα* ὡς τό *Made in U.S.A.* Καί περισσότερο ἀπ' ὅλα τά φιλμικά κείμενά του στήν *Κινέζα*. Ἕνα κείμενο συνθεμένο ἀπό ἀλεπάλληλες περαστικές εἰκόνες, ἀποσπασματικά κείμενα καί διακοπτόμενους θόρυβους. Στό ΕΚΕΙΝΗ, οἱ θόρυβοι ἀπό βομβαρδισμούς, ἐκρήξεις, πολυβολισμούς κυριαρχοῦν στόν δέκτη-πομπό τοῦ Ρομπέρ Ζανσόν. Κατακλύζουν τό δωμάτιο τοῦ σπιτιοῦ του. Συνταράζουν τό δέκτη, χύνονται στήν αἴθουσα προβολῆς. Λειτουργώντας μετωνυμικά, δηλαδή γλωσσολογικά, σημαίνουν τούς βομβαρδισμούς στό Βιετνάμ τοῦ 1967.

Κατοπινά ἡ ἀνθρώπινη φωνή. Μιλήσαμε κιόλας γιά τό χαμηλόφωνο σχόλιο ὀφ τοῦ ἴδιου τοῦ Γκοντάρ πού ξεχειλίζει μέσα, ἔξω ἀπ' τήν εἰκόνα, καί τή διαβρώνει. Ἡ φωνή τῆς Μαρίνας Βλαντύ, τοῦ μικροῦ Ζανσόν, τῆς Ἀννύ Ντυπερέ. Ἀποτελέσματα ἰδιαίτερης φροντίδας, γιατί παίρνουν λειτουργική θέση μέσα στό κείμενο. Οἱ εἰκόνες κι οἱ ἑνότητες στό κείμενο τοῦ Γκοντάρ συνδέονται μεταξύ τους. Αὐθαίρετα ἡ σκόπιμα. Πάντως χωρίς τήν αὐθαιρεσία ἡ τή σκοπιμότητα τοῦ συστήματος τοῦ μοντάζ. Ἰδεολογικοῦ ἡ ρυθμικοῦ ἡ παράλληλου, ὁποιουδήποτε εἴδους. Ἡ κατάργηση τοῦ μοντάζ δέν ἀπορρέει μόνο ἀπ' τήν κονιορτοποίηση τῶν κανόνων τῆς ἀφήγησης, ἀλλά κι ἀπ' τήν ἄρνηση ὁποιασδήποτε διαδικασίας. Τελικά στό κείμενό του δέν ἀρθρώνεται καμιά σημαίνουσα διαδικασία ἀλλά μιά ἀπεριόριστη σειρά ἀπό σημεία. Φωνήματα, λέξεις, πλάνα, ἑνότητες, θόρυβοι, μουσική, πού σημαίνουν ἁπλά χωρίς νά ὀργανώνονται συνταγματικά. Θά φτάναμε νά ποῦμε, ἀντίθετα μέ ὅσα ὑποστηρίζει ἡ θεωρία, ὅτι ἡ γλώσσα πού πάει νά πλάσει ὁ Γκοντάρ ἔχει δεύτερη ἀρθρωση (στό ἐπίπεδο τοῦ σημαίνοντος πάντοτε) ὄχι ὅμως καί πρώτη ἀρθρωση.

Ἀπ' τό *Μὲ κομμένη τὴν ἀνάσα* ὅπου τό ἰδιόλεκτο τῶν φίλμ σερί-νουάρ χρησιμοποιεῖται μ' ἕνα αὐθαίρετο, «κυβιστικό» τρόπο, μ' ἄλλα λόγια διαλύεται κι ἀναμορφώνεται, ὡς τό *Ὁ σώζων ἑαυτόν σωθήτω* πού τό ἰδιόλεκτο τοῦ ἰδιου τοῦ Γκοντάρ ξαναδοκιμάζεται κάνοντας πλατειές πάντα παραχωρήσεις στόν ἐξουσιαστικό λόγο καί στούς εἰδικούς κινηματογραφικούς κώδικες.

ΕΚΕΙΝΗ ἡ τὸ πρόβλημα τῆς γλώσσας, ΕΚΕΙΝΟΣ ἡ τὸ πρόβλημα τῆς κινηματογραφικῆς γλώσσας, ποὺ ἀντὶ νὰ λυθεῖ τροφοδοτεῖται μὲ καινούργια στοιχεῖα προβληματικῆς.

ΕΚΕΙΝΗ ἡ τὸ πρόβλημα τῆς γνώσης

ΕΚΕΙΝΗ, Δυὸ τρία πράγματα ποὺ ξέρω γιὰ... Ἔμαθα καὶ ξέρω; Πῶς τὸ ἔμαθα καὶ πῶς τὸ ξέρω; Οὔτε τὸ ἔμαθα, οὔτε τὸ ξέρω. Ἡ ἀντικειμενικὴ γνώση εἶναι πιθανή. Ἡ ὑποκειμενικὴ γνώση εἶναι ἀπίθανη. Μπορεῖ νὰ συμβαίνει καὶ τ' ἀντίστροφο. Αὐτὸ ἴσως φαίνεται νὰ προτείνει ὁ Γκοντάρ. Ὑποστηρίζει ὅτι ἀφηγεῖται τὴν ἱστορία τῆς Ζυλιὲτ σὰν σύνολο κι ὄχι σὰν συνέχεια. Αὐτὸ ὅμως δὲν εἶναι ἀφήγηση ἀλλὰ περιήγηση τοῦ βλέμματος, ἐξήγηση τῆς σκέψης, περιγραφὴ τῆς γλώσσας (Τὴ λέξη description χρησιμοποιεῖ κι ὁ ἴδιος παρακάτω). Μπορεῖς νὰ τὸ ταξιδέψεις, ὄχι νὰ τὸ ἀφηγηθεῖς. Τὸ βλέπεις σὰ μέρος τοῦ σώματος, ἑνὸς συνόλου. Γιατὶ καὶ τὸ σώμα εἶναι ὅμως ἕνα τοπίο, ποὺ τὸ βλέπεις, τὸ περιγράφεις ἀπολαμβάνοντάς το, ὁπότε περιττεύει νὰ τὸ ἀφηγηθεῖς. Τὸ πρόσωπο καὶ τὸ σώμα ὅμως εἶναι πρόσωπο καὶ σώμα τῆς Ζυλιὲτ Ζανσόν, γιὰ παράδειγμα. Δὲν εἶναι τοπίο τὸ σώμα ὅμως εἶναι πρόσωπο καὶ σώμα τῆς Ζυλιὲτ Ζανσόν, γιὰ παράδειγμα. Δὲν εἶναι τοπίο, ἀλλὰ *σὰν τοπίο*. Γίνεται τέτοιο χάρη σὲ μιὰ (γλωσσικὴ) μεταφορά. Εἶναι πρόσωπο ἢ μπορεῖ νὰ εἶναι καὶ τοπίο; Πάντως μπορεῖ νὰ ἦταν τοπίο ἂν τὰ ὀνομάζαμε ἔτσι μὲ τὴν ἴδια αὐθαιρεσία ἀπ' τὴν ἀρχή, Paysage ἀντὶ Visage. *«Τὸ πρόσωπο ἔγινε μέσο: ἐκφράζει τὶς θαλασσινὲς θύελλες, τὴ γῆ, τὴν πόλη, τὸ ἐργοστάσιο, τὴν ἐπανάσταση, τὸν πόλεμο. Τὸ πρόσωπο εἶναι τοπίο».* (Edgar Morin, *Le cinéma ou l'homme imaginaire,* Médiations, p. 61) Ἡ Ζυλιὲτ Ζανσὸν μαθαίνουμε ἀπ' τὴν ἀρχὴ ὅτι εἶναι ἡ Μαρίνα Βλαντύ. Ἡ τελευταία αὐτὴ ὅμως ποιά εἶναι, ἀφοῦ φορὰ τὰ ρούχα καὶ παίρνει τὸ ὄνομα τῆς Ζυλιὲτ Ζανσόν; «Ποῦ εἶναι λοιπὸν ἡ ἀλήθεια; De face ou de profil. Καὶ τί εἶναι κατ' ἀρχὴ ἕνα ἀντικείμενο; *«Τίποτα περισσότερο ἀπ' αὐτὸ ποὺ μποροῦμε νὰ περιγράψουμε».* Μιλώντας γιὰ (καὶ μὲ) τὸν κινηματογράφο, αὐτὸ ποὺ μποροῦμε ν' ἀπεικονίσουμε παίρνοντάς το ἀπὸ διάφορες θέσεις. Δὲ μαθαίνουμε παρὰ τὴν εἰκόνα του, ὄχι τὴν ταυτότητα τοῦ ἰδίου τοῦ πράγματος. Ἐδὼ μπαίνει ὄχι τὸ σημειολογικὸ πρόβλημα τῆς ἀναλογίας, ἀλλὰ τὸ γνωσιολογικὸ πρόβλημα τῆς δυνατότητας καὶ τῆς φύσης τῆς γνώσης. Τὸ πρῶτο σχέδιο τοῦ Γκοντὰρ νὰ κάνει μιὰ ἀντικειμενικὴ περιγραφὴ τῶν πραγμάτων καὶ τῶν ὑποκειμένων συμπίπτει τελικὰ μὲ τὴν ἀπεριόριστη διάθεσή του νὰ τ' ἀπεικονίσει, νὰ κάνει κινηματογράφο. Ἐνὼ τὸ δεύτερο σχέδιό του, νὰ κάνει μιὰ ὑποκειμενικὴ περιγραφὴ τους,συμπίπτει, ἡ τὸ λιγότερο διασταυρώνεται συνέχεια μὲ κεῖνο ποὺ ὁ ἴδιος ὀνομάζει «ἀντικειμενικὴ» περιγραφή. *«Πρέπει νὰ κοιτάζω: Τὸν κόσμο... Τὸν ὁμοιό μου».* Μὰ ἂν ὁ κόσμος εἶναι ὁμοιός του, τότε ποιός εἶναι ὁ κόσμος, ἐκτὸς ἀπ' αὐτόν; Ὅταν τὸν περιδιαβάζει (κυριολεκτικὰ) μὲ τὸ βλέμμα του καὶ τὸν περιγράφει μὲ τὴν κάμερά του, οἱ πράξεις αὐτὲς δὲν εἶναι ὑποκειμενικὲς μόνο; Ὁ Γκοντὰρ δὲν θέλει νὰ μάθει τὸν κόσμο, ἀλλὰ νὰ τὸν κινηματογραφήσει. Τὸ ὑλικὸ ποὺ συσσωρεύει μὲ πάθος στὸ κείμενό του δὲν ἀποβλέπει στὴν ἐξακρίβωση τῆς γνώσης, ἀλλὰ στὸν ἐγκλωβισμό του μέσα στὴν γλώσσα τοῦ κινηματογράφου. Προσπαθεῖ νὰ μάθει κινηματογράφο, παρατηρώντας τὸν κόσμο.

Μ' ἄλλη διατύπωση δὲν ὑπάρχει γνωσιολογικό, ἀλλὰ αἰσθητικὸ πρόβλημα.

ΕΚΕΙΝΗ ΕΚΕΙΝΟΣ ἡ τὸ πρόβλημα τῆς πολιτικῆς

Ἐδὼ θὰ μποροῦσε κανένας νὰ ἐντάξει σὰν εἰδικότερα στοιχεῖα (ὄχι ὅλα ὅσα ὀνομάζει ὁ Γκοντάρ, γιατὶ δὲν ἀποδείχνονται στὸ κείμενό του), ἀλλὰ τὴν παρισινὴ συνοικία μὲ τοὺς μικροαστούς της, τὴν συγκρότηση τῶν μεγάλων ἀστικῶν συνόλων, τὴν πορνεία σὰν ἀστικὴ οἰκονομικὴ δραστηριότητα, τὴ νεοκαπιταλιστικὴ πολιτικὴ ἐκσυγχρονισμοῦ στὴν γκωλλικὴ Γαλλία, τὸν πόλεμο τοῦ Βιετνάμ, τὴ διακίνηση τῶν ἰδεῶν. Μερικὰ ἀκόμη πιὸ δευτερεύοντα. Κι ὅλα σὲ συσχετισμὸ μ' ΕΚΕΙΝΗΝ, ποὺ τελικὰ εἶναι ΕΚΕΙΝΟΣ. Θὰ μποροῦσαμε νὰ τ' ἀποκαλύψουμε νωρίτερα. Ἰσχύει ἀπ' τὴν ἀρχή. Μιὰ διαπίστωση ποὺ διαταράσσει τὴν παραγωγὴ τοῦ φιλμικοῦ κειμένου, γιατὶ ἀλλάζει τοὺς ρόλους. ΕΚΕΙΝΗ ἐπηρεάζεται (ἢ μήπως ὄχι;) ἀπ' τὴν πολιτική, δὲν μιλᾶ ὅμως γι' αὐτήν. ΕΚΕΙΝΟΣ, ὁ Γκοντάρ, ἀποφασίζει γιὰ τὴν ἰδεολογικὴ ἀρθρωση τοῦ κειμένου του, ἐκφέρει τὸν πολιτικὸ λόγο. Προκαλώντας σύγχυση στὴν ἴδια τὴ δομή του καὶ στὴν ἀνάγνωση τοῦ θεατή. Ἡ φωνή του καὶ τὸ σχόλιο ὀφ διαχειρίζεται ἀποκλειστικὰ τὸ πρόβλημα αὐτό. Ἡ κάμερα, τὸ σενάριο, ἡ κινηματογραφικὴ γλώσσα διευκολύνουν ἁπλὰ αὐτὴ τὴν ἀποκλειστικὴ διαχείριση. Θὰ μποροῦσε νὰ πεῖ κανένας ὅτι μὲ τὶς ἀναφορὲς σ' αὐτὸ τὸ πρόβλημα τὸ κείμενο παθαίνει ρωγμές, ἡ συνοχή του ἀδυνατίζει. Κάποιος ἄλλος ὅμως θὰ ἀντέλεγε ὅτι οἱ ἀναφορὲς αὐτὲς εἶναι συμπληρωματικὰ στοιχεῖα ἑνὸς κει-

μένου πού σχεδιάζεται καί παράγεται έκείνη τήν ώρα. Είναι άποδείξεις τής δυναμικής τού κειμένου. Ή γοητεία τής άνάγνωσης τών κειμένων τού Γκοντάρ βρίσκεται καί στό ότι έπιτρέπει τίς άντιθετικές, πολλαπλές έκδοχές.

Ο Γκοντάρ μοιάζει σά νά θέλει νά έκφέρει τό λόγο του γιά όλα όσα βλέπει καί σκέφτεται μονομιάς. Νά έξαντλήσει όσα τόν κατέχουν σάν έμμονες ιδέες ή σάν περαστικές σκέψεις στόν χρόνο πού παράγεται τό κείμενό του. *«Στή διαδρομή ένός φίλμ μέσα στό λόγο του, δηλαδή στήν άσυνεχή διαδρομή του – θέλω νά κάνω τά πάντα, σχετικά μέ τά σπόρ, τήν πολιτική, άκόμη καί τήν μπακαλική... Μπορούμε νά βάλουμε τά πάντα σ' ένα φίλμ. Πρέπει νά βάλουμε τά πάντα σ' ένα φίλμ. (Jean-Luc Godard par J.L. Godard,* Pierre Belfond, p. 352-3). Νά τά έγγράψει σάν όριστική διατύπωση ή σάν σημείωση, χωρίς νά άποκλείει τή συμπλήρωση, τή διόρθωση ή τήν άναμόρφωσή τους. Δέ συμβαίνει καμιά άποδεικτική διαδικασία στά φιλμικά κείμενά του. Ούτε στό σημερινό. Απλά αύτή ή άποσπασματική, νευρική έγγραφή. Θά μπορούσαμε νά πούμε ότι οί ταινίες άναπληρώνουν τή μνήμη τού Γκοντάρ. Αποτελούν μέσο συνεχούς άπομνημόνευσης, όχι όμως κι άποδελτίωσης, κατάταξης ή άπόδειξης. Ο άσυνεχής καί συνεχόμενος αύτός λόγος του είναι άπομνημονευτικός γι' αύτό διαγράφεται σάν κίνηση άπελπισίας καί καταλήγει στό μηδέν, όπως όμολογεί ό ίδιος στό κείμενο τούτο. Τό μηδέν έδώ είναι τό σημείο τής έξάντλησης. Έχει τοπικό, πραγματολογικό, κι όχι φιλοσοφικό, ύπαρξιακό χαρακτήρα. Τό κείμενό του δέν είναι όριστικό γιατί φορτίζεται κάθε φορά μέ δυναμικό ύλικό. Γι' αύτό τό μηδέν είναι καί σημείο έκκίνησης γιά τό έπόμενο κείμενο.

Θά ήταν άσκοπο νά προσδιορίσουμε τήν ιδεολογική ταυτότητα τού φιλμικού τούτου κειμένου. Ο Γκοντάρ πιστεύει μέ πάθος στήν κυκλοφορία τών ιδεών. Όχι στή συνάφεια καί τήν όμοιογένεια τής ιδεολογίας.

Διαστέλλει τή θέση του άπ' τόν ιμπεριαλισμό, τόν καπιταλισμό. Διακρίνει τήν πάλη

Η Μαρίνα Βλαντύ κι ό Ρόζε Μονσορέ

τών τάξεων, τίς σχέσεις καί τίς δυνάμεις παραγωγής. Τά κείμενά του, όπως τό σημερινό, άσφυκτιούν άπ' τήν πίεση μιάς άκατέργαστης ιδεολογικής ύλης. Είναι άποκλειστικά θάλεγε κανένας, ιδεολογικά κείμενα. Ο ίδιος ό Γκοντάρ όμως δέν κάνει καμιά προσπάθεια νά ξεδιαλύνει, νά έπεξεργαστεί τήν ύλη έκείνη. Πολύ λιγότερο έναν άτομικό ιδεολογικό λόγο. Σέ βαθμό πού νά ύποψιαζόμαστε ξανά ότι ή μόνη σαφής ιδεολογική θέση είναι ότι ό κινηματογράφος σάν φόρμα έχει άπαρχαιωθεί μέσα άπ' τήν πολυχρησία, τήν κατάχρηση τής άστικής κοινωνίας. Πρέπει νά καταστραφεί γιά ν' άλλάξει. Τό βλέμμα κι ή σκέψη τού θεατή έχουν παραλύσει άπ' τή γοητεία τής άφήγησης. Πρέπει νά ένεργοποιηθούν έξαναγκαστικά καί βίαια. Η ιδεολογική έπανάσταση τού Γκοντάρ έγινε μέσα στόν κινηματογράφο, στό αίσθητικό έπίπεδο.

ΕΚΕΙΝΗ κατά συνέπεια ήταν ένα πρόσχημα, μιά κινηματογραφική σύμβαση. Η κινηματογραφική πραγματικότητα είναι ΕΚΕΙΝΟΣ, ό ΖΑΚ-ΛΥΚ ΓΚΟΝΤΑΡ τής δεκαετίας τού '60.

Νίκος ΚΟΛΟΒΟΣ

Τό δικαίωμα νά κοιμάται κανείς μόνος, μέ βαριά καρδιά

Η Αριστερόχειρ. γυναίκα Του Πέτερ Χάντκε

Ἡ Μαριάνε, μιά ἐκπατρισμένη γερμανίδα πού ζεί στήν περιφέρεια τού Παρισιού, ἀποφασίζει νά διώξει τόν γεμάτο ἀγάπη κι ἀφοσίωση γι' αὐτήν ἄντρα της, νά κόψει τούς δεσμούς μέ τό περιβάλλον της καί νά μείνει μόνη μέ τό παιδί της. Ἀρχίζει νά συμπεριφέρεται ἀλλόκοτα, ἀντικανονικά, δυσεξήγητα καί ἰδιότυπα...

Ἡ Μαριάνε κοιτάζει συνέχεια γύρω της. Τό βλέμμα της εἶναι βουβό, διάφανο, πεισματικό, ἀπαθές, ἄμεσο, αὐθόρμητο, ζωικό. Νά μερικά ἐπίθετα γιά νά τό προσδιορίσουμε. Ἡ Μαριάνε βλέπει τόν κόσμο μ' ἕνα μίγμα θλίψης ἀλλά καί βιωμένης εὐτυχίας. Οἱ εἰκόνες τού φίλμ ἔχουν μιά σημασιοδότηση ρευστή. Ὁ λόγος συνήθως ἀπουσιάζει μά κι ὅταν ὑπάρχει εἶναι λίγος. Περαστικός. Ἡ δράση ἀπορροφᾶται ἀπό τήν ἐμμονή στίς λεπτομέρειες τής καθημερινότητας. Οἱ λεπτομέρειες αὐτές ἐκθέτονται προνομιακά, λίγο πρίν χαθοῦν. Διάφορα μικροσυμβάντα πού μεγαλοποιήθηκαν παρέρχονται χωρίς ν' ἀφήνουν πίσω τους ἴχνη. Ἄν ἔλειπε τό παντοδύναμο βλέμμα τής Μαριάνε (βλέμμα πού φιλτράρει, ἐνορχηστρώνει, διαθλά καί χαράζει σέ βάθος) δέ θά ὑπήρχε τίποτα νά τήν κρατά ἀγκιστρωμένη μέ τέτοιο πείσμα κι ἐπιμονή στόν κόσμο. Δέν θά ὑπήρχε κάτι πού νά συναρμολογεί τά κομμάτια τής ταινίας, αὐτές τίς συναρπαστικές καί πολύχρωμες ἐπιφάνειες πού εἶναι στιβαρές ἀλλά συγχρόνως καί πολύ εὐαίσθητες. Οἱ χώροι τοποθετοῦνται κοντά σέ τραίνα. Οἱ εἰκόνες δονοῦνται ἀπό τό πέρασμα τού συρμού καί ἐπιστρέφουν στήν προηγούμενη ἠρεμία κι ἀκινησία τους, στήν ἀπόγνωση καί τήν μακαριότητά τους. Τό βλέμμα τής Μαριάνε ἐμποδίζει τή διαφυγή, τή φθορά καί τήν ἀπώλειά τους.

Ἡ σκιά παίζει μέ τό φῶς καθώς ἐναλλάσσονται οἱ ἐποχές, καθώς ἡ μέρα διαδέχεται τή νύχτα καί ἀντιστρόφως. Ἡ Μαριάνε ὁλομόναχη χάνεται στίς σκιές. Τήν ἴδια στιγμή πού ἡ φωνή της τό ὁμολογεί ὀφ, οἱ ἰσκιοι γλυστροῦν πάνω στούς τοίχους τού ἀδειου σπιτιού σάν κάποια διπλοτυπία. Οἱ ἰσκιοι αὐτοί δέν ἀναγνωρίζονται εὐκολα, τό ἴδιο σκοτεινή παραμένει κι ἡ αὐτοκτονία τού πάνω ὀρόφου, ἕνα πήδημα στό κενό μπροστά σέ κάποιο θεατή πού ἀποχωρεί κλείνοντας ἀδιάφορα τά πατζούρια. Κυνισμός μπροστά στό ἀπονενοημένο, τό μάταιο ἡ ἐπίγνωση τής ὀφθαλμαπάτης πού δημιουργεί ἡ ρευστότητα τών ἰσκιων;

Τί κυριαρχεί στή νέα κατάσταση τής Μαριάνε, ἡ θλίψη ἡ ἡ εὐτυχία; Τί ὑπερισχύει, ἡ γαλήνη (ἄμεσος καί ἡδονιστικός τρόπος μέ τόν ὁποίο βιώνει ὅσα καινούρια τής συμβαίνουν) ἡ ἡ τυραννία (ἐπώδυνη γνώση τών ἐσχατων ὁρίων τής μοναξιάς); Πόσο εἶναι ἐνεργητική καί πόσο παθητική; Ἡ Μαριάνε σιωπά. Ἀρνεῖται νά ἐξηγήσει κι ἐπιπλέον κλείνει τ' αὐτιά. Ὁ Χάντκε λέει ὅτι πρόκειται γιά ἕνα ρισκάρισμα βαθύτατα ὀντολογικό μιάς ὑπαρξης σ' ἕναν ἄγνωστο χώρο. Μιά βουβή ὑπαρξιακή ἐξέγερση ἐνάντια σ' ὅλα. Οἱ ὑπόλοιποι γύρω της συνέχεια ρωτοῦν. Οἱ θεατές ἀναλίσκονται σέ ἀπορίες. «Τί κάνει; Πού πάει; Τής εἶναι ὄντως ἀφόρητη ὅλη αὐτή ἡ συζυγική πίστη καί ἀφοσίωση; Τής ἐρχεται πράγματι ἡ ἐπιθυμία νά στραγγαλίσει τό παιδί της; Γιατί συνέχεια περπατά; Γιατί πετάει τήν ἀλληλογραφία στά σκουπίδια, τόν ἄντρα της στό δρόμο; Γιατί μπαίνει στήν ἐκκλησία, γιατί τρώει φρούτα ἐξωτικά, γιατί κοιμᾶται κατάχαμα, γιατί ἀνεβαίνει σέ ξύλινα πόδια κλπ... κ.λπ.». Τά πρόσωπα τής ταινίας χαρακτηρίζονται κι αὐτά ἀπό ἀνάλογη περιέργεια. Τή ρωτοῦν πόσο θά βαστήξει τό παιχνίδι πού ἄρχισε, πόση ἀντοχή ἔχει στή μοναξιά, στά ἐπερχόμενα γηρατειά, τό θάνατο. Τό μόνο ἴσως ἐρώτημα πού ἀπαντιέται ἀπό τή μεριά της εἶναι τό ἀκόλουθο.

– Πῶς μπορεῖς νά κοιμάσαι μόνη;
– Μέ βαριά καρδιά.

Ἡ ταινία μιλάει γιά κάποια ἀναφαίρετα δικαιώματα. Δικαιώματα ἐπώδυνων ἐπιλο-

Ἡ Ἀριστερόχειρη γυναίκα (Die Linkshaedige Frau) Δυτ. Γερμανία, 1978. *Σεν., Σκην., Διαλ.:* Peter Handke, ἀπό τό μυθιστόρημά του. *Φωτ.:* Robby Müller. *Μοντάζ:* Peter Przygodda. *Ἦχος:* Ulrich Winkler. *Ἐρμ.:* Edith Clever (ἡ γυναίκα), Markus Mühleisen (Στέφαν), Bruno Ganz (Μπρούνο), Michel Lonsdale (ὁ μαίτρ ντ'οτέλ), Angela Winkler (Φραντσίσκα), Inès de Longchamp (ἡ γύναικα μέ τό παιδί), Philippe Caizergues (ὁ φίλος τού Στέφαν), Gérard Depardieu (ὁ ἄντρας μέ τό μπλουζάκι), Bernhard Wicky (ὁ ἐκδότης), Nicolas Novikoff (ὁ ὁδηγός), Jany Holt, Bernhard Minetti, Rüdiger Vogler, Hanns Zischler, Simone Benmussa, Erika Kralik. *Παραγωγή:* Road Movies Film-produktion GMBH, Wim Wenders Production. *Διανομή:* Μιχαηλίδης. *Διάρκεια:* 119'.

γών, παραίτησης ἀπ' τὴν παραδεκτή συμπεριφορά, ἀπό τά συνήθη πλαίσια εὐτυχίας. Ποιός εἶναι μακαριότερος, ὁ συγγραφέας πού πεθαίνει γράφοντας ἤ ὁ συγγραφέας πού πεθαίνει μουρμουρίζοντας μάρκες μπύρας;

Ἡ Μαριάνε δέν χαλαλίζει τόν ἑαυτό της, δέν ξοδεύεται ἀπαντώντας σ' ἐρωτήματα. Δέν ἀνοίγει τό ἐσωτερικό της στήν πρόσκληση καί τήν παράκληση κανενός, δέν φιγουράρει μέ τά τραύματά της. Δέν συγκινεῖται, δέν δείχνει νά πληγώνεται, τρέχει, πέφτει κάτω, σηκώνεται, ξανατρέχει, σκαρφαλώνει σέ ξυλοπόδαρα... Στό *Λάθος κίνηση* πού ἔγραψε ὁ Χάντκε γιά τόν Βέντερς, βλέπουμε τόν Ρούντιγκερ Φόγκλερ σάν Βίλχελμ Μάιστερ, νά σκουπίζει μέ τό τραυματισμένο χέρι του ἕνα ψυχρό δάκρυ πού κυλά στό μάγουλο, σιωπηλό πειστήριο τῆς ἀγωνίας του. Τούτη ὅμως ἡ ἀδέξια γυναίκα, μέ τούς χοντροκομμένους τρόπους, πού καταφέρνει νά ξεχάσει πῶς οἱ γυναίκες περπατάνε μέ χάρη, μακριά ἀπό κάθε μοντέλο γυναικείας φινέτσας καί κομψότητας προχωρεί ἀκόμα πιό πέρα. Ὄχι μόνο ἀρνεῖται νά συγκινηθεί, νά δώσει σημάδια κόπωσης ἀλλά κατορθώνει νά μή φτάνει ποτέ πουθενά. Τά ὅρια τοῦ δικοῦ της ἀδιέξοδου μετακινοῦνται, μετατοπίζονται διαρκῶς. Τό τέλος τῆς περιπλάνησης τοῦ Βίλχελμ Μάιστερ ἐτοποθετεῖτο σέ κάποια κορυφή τῶν Ἀλπεων, ὅπου τό ὕψος βοηθοῦσε τήν ταραχή τοῦ βλέμματος νά καταλαγιάσει. Τό τέλος στήν πορεία τῆς Μαριάνε δέν ἐρχεται ποτέ. Τά βλέφαρά της κλείνουν μιά δυό φορές ἀπό παροδική νύστα. Ἡ Μαριάνε δέν φεύγει ποτέ ἀπό τήν πόλη. Εἶναι ἕνα ἄτομο πού κινητοποιεῖται μέσα στήν πόλη, συνεχῶς γιά τήν ἐξασφάλιση μιάς θέσης. Ἀλλά γιά ποιά διαδρομή;

Ὁ θεατής εἶναι στό κάθισμά του ἕνα ἐλασμα πού πάλλεται. Ἐπιθυμεῖ νά μήν ἡσυχάζει, ἐπιθυμεῖ νά δίνει ἐξηγήσεις, νά βγάζει συμπεράσματα. Ὅταν μάλιστα οἱ ἀπορίες του δέν εἶναι βλακώδεις, μπορεῖ νά γίνει πολύ ἐνδιαφέρουσα ἡ ἐξέλιξη πού παίρνει ἡ σχέση ἀνάμεσα στήν περιέργειά του καί τήν ἄρνηση, τό κλειστό τῆς ἡρωίδας τοῦ Χάντκε. Τουλάχιστον ἡ δική μου πολιορκία τοῦ φίλμ ὁδήγησε σέ μιά ἀπ' τίς συναρπαστικότερες ἐμπειρίες πού εἶχα τόν τελευταίο καιρό μέσα σέ κινηματογραφική αἴθουσα. Εἶδα τήν ταινία ἀπανωτά δυό φορές κι ἐδινα συνέχεια ἐξηγήσεις κι ἑρμηνείες. Νά μερικές, σίγουρα ὄχι πολύ πρωτότυπες, ἀφοῦ οἱ ψηφίδες τοῦ Χάντκε μέσα στό διφορούμενο καί τό ρευστό τους εἶναι συνάμα καί κατεξοχή ἁπλές. Διαυγεῖς. Ἰδιαίτερα οἰκεῖες στούς ζηλωτές τοῦ μοντέρνου εὐρωπαϊκοῦ σινεμά (Βέντερς, Ἀκερμαν π.χ.).

Ἡ Μαριάνε δραπετεύει ἀπ' τήν κοινωνία τοῦ ἀντρα κι ἐπανέρχεται στήν ἄγρια κατάσταση τοῦ ζώου θηλυκοῦ τυλιγμένη στήν πελώρια γούνα πού καταβροχθίζει τό σῶμα της. Ἀφήνει τά τακούνια (ἐγκατάλειψη μιάς κονφορμιστικῆς συνήθειας) καί μέ τά ξυλοπόδαρα διασχίζει τό σαλόνι της, ἀποφεύγοντας ν' ἀγγίξει τό πάτωμα σά νά πρόκειται γιά πεδίο ἐχθρικό πού κρύβει παγίδες. Καταλήγει στά ἴσια, κοριτσίστικα παπούτσια, σέ μιά προσγείωση, σέ μιά σχέση σχεδόν ἐξεπαφής μέ τό ἔδαφος, τή γῆ, τήν ἀνακύκληση τοῦ χρόνου, τό ξεδίπλωμα τῶν ἐποχῶν, τή βροχή, τό χιόνι, τήν καλοκαιρία, τό μάθημα τῶν φύλλων. Πετάει τά σελοφάν μέ τά τρόφιμα, τήν ἀλληλογραφία στό σκουπιδοτενεκέ (καί στίς δύο περιπτώσεις κόβοντας τήν ἐπαφή μέ τόν κόσμο τῆς κατανάλωσης, τῆς ρουτίνας, τῶν κοινωνικῶν σχέσεων), ἀλλάζει τή θέση τῶν ἐπίπλων, τῶν ἀντικειμένων στό νεροχύτη (μιά ἀχρηστη κι ἀνόητη τελετουργία – πού τονίζει ἀκριβῶς τό εὐτελές καί περιττό τῶν πραγμάτων πού μετατοπίζονται). Ἡ Μαριάνε περιβάλλεται ἀπό τήν ἀναπηρία (παρατημένη σιδερώστρα στό βάθος τοῦ δωματίου) καί τήν πολυχρηστία (γραφομηχανή) τῶν ἀξεσουάρ τοῦ ντεκόρ. Παραδειγματική ἴσως μεταφράστρια, μά ἀπαράδεκτη μητέρα (παραμελώντας τή φροντίδα τοῦ γιοῦ της) ὁλοκληρώνει τήν ἄρνηση μιάς «γυναικείας ταυτότητας». Περιπλανάται γιά τήν ἀνάκτηση τοῦ χαμένου ἐδάφους της. Ὁ δρόμος της περνά δίπλα ἡ πολύ κοντά ἀπό διάφορες ταμπέλες («Σταυροδρόμι τῆς ἀκέφαλης γυναίκας», «ὁδός Λογικῆς», «Ἀλλέα τοῦ Μέλλοντος») πού λειτουργοῦν συμβολικά μέσα στήν παραδοξότητά τους.

Στό φίλμ ὑπάρχει ὄντως μιά ἀριστερόχειρ γυναίκα. Ἡ κοπέλα πού γράφει στό ἡμερολόγιό της μέ τό ἀριστερό, καθισμένη στό μπιστρό ἡ στό παπουτσάδικο, πού κουβαλάει τό παιδί της σ' ἕνα καλάθι, πού εἶναι μόνη χωρίς ἄντρα, πού διασταυρώνεται στό δρόμο μέ τή Μαριάνε, πού πουλάει στόν Μπρούνο τά παπούτσια πού θέλει νά τοῦ ἀγοράσει ἡ Μαριάνε. Μιά κοπέλα πού εἶναι τό εἴδωλο τῆς Μαριάνε, ἡ βερσιόν τῆς Μαριάνε σέ νεαρή ἡλικία, ὁ ἀναδιπλασιασμός τῆς Μαριάνε, ἡ ἐξάπλωση τῆς «ἀρρώστιας» τῆς Μαριάνε, ἡ ἐπιδημία Μαριάνε πού θά σάρωνε τήν πόλη, ἰδεατά.

Στό φίλμ ἀναγνωρίζονται ὁ Ὄζου σέ μιά ἀφίσα στόν τοίχο τοῦ σπιτιοῦ, τό *Καλημέρα* τοῦ Ὄζου, μιά βουβή ταινία ὅπου τά μέλη τῆς οἰκογένειας ἐκφράζονται μέ γρήγορα χτυπήματα χεριών (κάτι ἀνάλογο μέ τή σιωπή καί τήν ὑπερκινητικότητα τῆς γυναίκας), ὁ φωτογράφος, οἱ ἠθοποιοί καί τά τραίνα τοῦ Βέντερς. Παρακολουθοῦμε τήν ἀνταλλαγή παιχνιδιών ἀνάμεσα στούς φίλους Χάντκε-

Βέντερς, τὴν ἐρωτικὴ πολιορκία τῶν ἀρσενικῶν τοῦ δεύτερου στὴν θηλυκιὰ τοῦ πρώτου, τὰ ὀνόματα Μπρούνο, Μαριάνε, πολὺ ἀγαπητὰ καὶ στοὺς δυό, τὴ σχέση τους μὲ τὸν ὑπερρεαλισμὸ (ὀχι σουρρεαλισμό) κ.λπ... κ.λπ...

Γιὰ ὅλα τὰ πιὸ πάνω ἀγαπῶ πολὺ τὴν ταινία τοῦ Χάντκε. Ἀλλὰ καὶ γιὰ τὴ συναρπαστικὴ της αὐτοτέλεια, τὴν ἰδιότυπη αὐτονομία της ποὺ τὴν κάνει νὰ λοξοδρομεῖ, μακριὰ ἀπὸ τὰ κινηματογραφικὰ ταμπού, τὰ πρότυπα τῆς ἀφήγησης τοῦ παρελθόντος ποὺ τόσο λατρεύουμε σήμερα. Μιὰ βροχὴ ἀπὸ λάθηρακόρ, αὐθαιρεσίες στὰ φόντα καὶ τὰ βλέμματα, πλήθος στοιχείων διαταραχῆς κι ἀσυνέχειας, ἐπιμήκυνσης χρόνου καὶ σιωπῆς. Ἡ ἀπόλυτη κι ἀνεξέλεγκτη ἐλευθερία τὸ μάτι νὰ βλέπει μέσα ἀπὸ τὸ βιζὲρ μὲ τελείως δικό του τρόπο καὶ νὰ δέχεται ὑποδείξεις μόνο ἀπὸ τὴ μέθοδο τοῦ βλέμματος τοῦ φιλμικοῦ προσώπου. Ἡ *Ἀριστερόχειρ γυναίκα* λάμπει μ' ὅλη τὴν παραδοξότητα τῆς φτιαξιάς της. Εἶναι ἕνα δημιούργημα ἀτίθασσο, σκληρὸ καὶ ἀπομονωμένο.

Στὴν *Ἀριστερόχειρα γυναίκα* οἱ συνοπτικοὶ μονόλογοι κλείνουν μέσα τους ὁλόκληρες ζωές. Τὰ ἐλαφρὰ τὶκ τῆς ἀνθρώπινης μάσκας σταθμίζουν τὸ βάρος τῶν γεγονότων καὶ τῶν συναισθημάτων. Ἡ ἠλεκτρικὴ ἐκκένωση μιᾶς χειραψίας διώχνει τὸν ἔρωτα μακριά. Τὸ πεπρωμένο τῶν πόλεων, ὅπως καὶ τὸ παρὸν γράφεται στὰ παράθυρα τῶν μεταφορικῶν μέσων. Ἡ ἀδέξια γυναίκα εἶναι ἕνα σῶμα ποὺ ἀποτινάζει τὴν ἀδεξιότητά του, τὴν ντροπή, ζητώντας τὴν κεφαλή του. Ποὺ ἐπιβάλλει τιμωρίες, ἀποκεφαλίζει. Ποὺ ἐλπίζει κινούμενο. Ποὺ δὲν ὀνομάζει τὶς διαδρομὲς του. Ποὺ κερδίζει τὸ δικαίωμα νὰ κοιμᾶται μόνο, μὲ βαριὰ καρδιά.

Μαρία ΓΑΒΑΛΑ

Ἡ Ἔντιθ Κλέβερ στὴν *Ἀριστερόχειρα γυναίκα* τοῦ Πέτερ Χάντκε

Γκότο το Νησί του Έρωτα

Του Βαλεριάν Μπορόβζυκ

Γκοτό, τὸ νησί τοῦ ἔρωτα (Goto, l'île d'amour) Γαλλία, 1968.
Σκηνοθεσία: Walerian Borowczyk. *Σεν.:* Walerian Borowczyk. *Διάλογοι:* W. B. καί Dominique Duvergé. *Φωτ.:* Guy Durban. *Μοντάζ:* Charles Bretoneiche. *Μουσ.:* Georg Friedrich Haendel. *Ἔρμ.:* Pierre Brasseur (Γκοτό III), Ligia Branice (Γκλόσια, ἡ σύζυγός του), Jean-Pierre Andreani (Γκονό), Guy Saint-Jean (Γκροζό), Ginette Leclerc (Γκόναστα, μητέρα τῆς Γκλόσια), René Dary (Γκομόρ, πατέρας τῆς Γκλόσια), Fernand Bercher (ὁ δάσκαλος), Raoul Darblay (ὁ γέρο-κουφός στρατηγός), Hubert Lassiat (ὁ γέρος στρατηγός μέ τά γυαλιά), Colette Regis, Noël Mickely, Pascale Brouillard. *Παραγωγή:* René Thevenet – Euro-Images. *Διανομή:* Στούντιο. *Διάρκεια:* 93'.

Ὁ Β. Μπόροβζυκ ξεκινά τήν πρώτη του ταινία μεγάλου μήκους μέ τό φιλόδοξο ἐγχείρημα νά σκιαγραφήσει τίς δομές ἑνός ἀπολυταρχικοῦ μοντέλου ἐξουσίας (πού στίς ἑπόμενες ταινίες θά ἀντιμετωπιστεί σάν δεδομένο) γιά νά λειτουργήσει μέσα ἐκεί ὁ ἔρωτας σάν ἔνστικτο, δηλ. σάν δυνάμει φορέας ἐξέγερσης. Ἡ εὐρεία χρήση τῆς ἀφαίρεσης γιά τήν μελέτη αὐτῶν τῶν σχέσεων, εἶχε σάν ἀποτέλεσμα τήν κατασκευή ἑνός χώρου ὑπερρεαλιστικοῦ, ὅπου οἱ ἔννοιες τῆς ἐξουσίας καί τοῦ ἔρωτα μετατρέπονται σέ ὑποκείμενα τῆς μυθοπλασίας. Ἔτσι τό Γκότο εἶναι μιά κοινωνία-φιξιόν, τήν ὁποία ὁ Μπόροβζυκ ἔχει ἀποστερήσει ἀπό ὅλες ἐκείνες τίς σχέσεις, τίς ὁποίες πρέπει νά πάρει ὑπ' ὄψη του ὁποιοσδήποτε ἐπιχειρήσει νά ἀναλύσει μιά δεδομένη κοινωνία. Τό διαλυτικό χιούμορ πού διαπερνά ὁλόκληρη τήν ταινία, ἡ εἰρωνία τῶν κάθε μορφῆς συμβόλων, ἡ διακωμώδηση τῶν συμβάντων, ἀπομακρύνουν τό μύθο ἀπό τό ρεαλισμό, δημιουργώντας ἕνα χώρο παράξενο καί γοητευτικό.

Ὁ χώρος καί ὁ χρόνος

Ἕνα μάθημα ἱστορίας στό σχολείο τοῦ Γκότο, εἶναι ἡ ἀφορμή γιά νά μάς δοθοῦν ὅλες οἱ πληροφορίες γιά τό παρελθόν καί τό παρόν τοῦ χώρου, πού μέσα του θά ἐξελιχθεί ὁ μύθος. Ἔτσι μαθαίνουμε ὅτι κάποιος μεγάλος σεισμός ἀπομόνωσε τό νησί ἀπό τόν ὑπόλοιπο κόσμο καί ταυτόχρονα ὁ τότε κυβερνήτης τοῦ νησιοῦ ἀποφάσισε τό «σταμάτημα» τῆς ἐξέλιξης, γιά νά διατηρηθοῦν ἀναλλοίωτες οἱ παραδόσεις τοῦ νησιοῦ καί οἱ συνήθειες τῶν κατοίκων. Τό δίπολο φύση-ἐξουσία πού καθόρισε τό μέλλον τοῦ νησιοῦ εἶχε τή λειτουργικότητα τῆς φωτογραφίας. Νέκρωσε τόν ἱστορικό χρόνο, ἔδωσε στό χώρο τή θανάσιμη ἀκινησία τοῦ φωτογραφημένου τοπίου. Πρόκειται λοιπόν γιά ἕνα χώρο χωρίς χρονική διάσταση, ἔξω ἀπό τή διαλεκτική τῆς ἱστορικῆς ἐξέλιξης, πού ἐπιμένει πεισματικά στήν ἀπομόνωσή του. Ἀπό τότε τό Γκότο διοικεῖται ἀπολυταρχικά ἀπό διάφορους κυβερνήτες πού οὐσιαστικά ταυτίζονται στό πρόσωπο *μιᾶς* ἐξουσίας (πράγμα πού δηλώνεται μέ τό τρισδιάστατο πορτραίτο τοῦ κυβερνήτη).

Ἡ κυριαρχία τῆς ἀπόλυτης ἐξουσίας δίνει στόν ἑκάστοτε κυβερνήτη τό δικαίωμα νά ἀποφασίζει γιά τή ζωή καί τό θάνατο τῶν ὑπηκόων του. Στήν ταινία τόν βλέπουμε νά παρακολουθεῖ μιά μονομαχία ἀνάμεσα σέ δύο καταδικασμένους σέ θάνατο (ὁ πρώτος γιατί εἶχε σκοτώσει 7 φορές τόν ἴδιο ἄνθρωπο, ὁ δεύτερος γιατί εἶχε κλέψει τά κυάλια τοῦ κυβερνήτη). Ἡ ἔκβαση τῆς μονομαχίας, ἀπόλυτα παράλογη, ἀντανακλά τή θέληση τῆς ἐξουσίας (ὁ μικροκαμωμένος κλέφτης νικά τό γιγαντόσωμο φονιά, πού στό τέλος ἐκτελεῖται ἀπό τούς στρατιώτες τοῦ κυβερνήτη).

Ὁ Μπόροβζυκ κινηματογράφησε τό χώρο ἀποσπασματικά. Στήν ταινία δέν ὑπάρχει γενικό πλάνο τοῦ νησιοῦ, παρά μόνο γωνίες σπιτιῶν, ἐσωτερικά αἰθουσῶν, δωματίων, σταῦλοι κ.λ.π. Οἱ ὑπήκοοι καί ὁ κυβερνήτης ζοῦν ἀπομονωμένοι στήν πόλη - κάστρο τοῦ νησιοῦ, ἀντίγραφο τῶν μινωϊκῶν ἀνακτόρων. Κάποια ἄλλα πλάνα μάς δείχνουν τή ζωή ἐκτός τῶν τειχῶν, πού καθόλου δέν ἐνδιαφέρει τούς πολίτες τοῦ Γκότο. Στρατιῶτες καί ἐργάτες λατομείων, πού τούς ἀνακαλύπτουμε μέ τά κυάλια τοῦ κυβερνήτη καί τούς

βλέπουμε στιγμιαία, δουλεύουν γύρω από τό κάστρο, απομονωμένοι κι αυτοί, χωρίς νά έχουν τή δυνατότητα νά διαταράξουν τή θανάσιμη ήρεμία τών εγκλειστων στό κάστρο πολιτών. Γύρω από τό Γκότο ή θάλασσα, σύμβολο της ελευθερίας μά και πηγή πανικού, αποτρέπει αυτούς πού θέλουν νά δραπετεύσουν και εξασφαλίζει τήν παντοτινή απομόνωση τού νησιού.

Ο μύθος και τά πρόσωπα

Μέσα σ' αυτή τή νεκρική απνοια τού χώρου, θά συντελεστεί τό δράμα πού θά τή διαταράξει. Ο πόθος τών δύο ανδρών (τού δάσκαλου της ιππασίας και τού πρώην κατάδικου), γιά τή γυναίκα τού κυβερνήτη, είναι τό αντικείμενο τού μύθου. Ο μύθος αυτός έχει τό δικό του χρόνο, πού χαρακτηρίζεται από τήν εξέλιξη της αντίθεσης έρωτας-εξουσία. Πόθος γιά τή Γυναίκα, πόθος γιά τήν Εξουσία, ίντριγκες, εκτελέσεις, αυτοκτονίες, δολοφονίες, απόπειρες φυγής, διαδέχονται τό ένα τό άλλο, αυστηρά μοιρασμένα μέσα στό χρόνο, πού ταυτόχρονα τόν προσδιορίζουν. Ο Μπορόβζυκ παρωδεί και σατιρίζει όλα αυτά τά «τραγικά» γεγονότα και με τό χιούμορ του υποσκάπτει τήν αυστηρότητα της εξουσίας.

Μέσα στήν ταινία υπάρχουν δύο χρονικές δομές πού αντιπαρατίθενται. Αυτή τού μύθου και ή άλλη τού χώρου. Ο χρόνος της προσωπικής ιστορίας μέσα σε μιά κοινωνία έξω από τήν Ιστορία. Τό αεικίνητο μέσα στό ακίνητο. Από τή συνύπαρξη αυτών τών δύο, πηγάζει ή γοητεία πού εκπέμπει τό φίλμ.

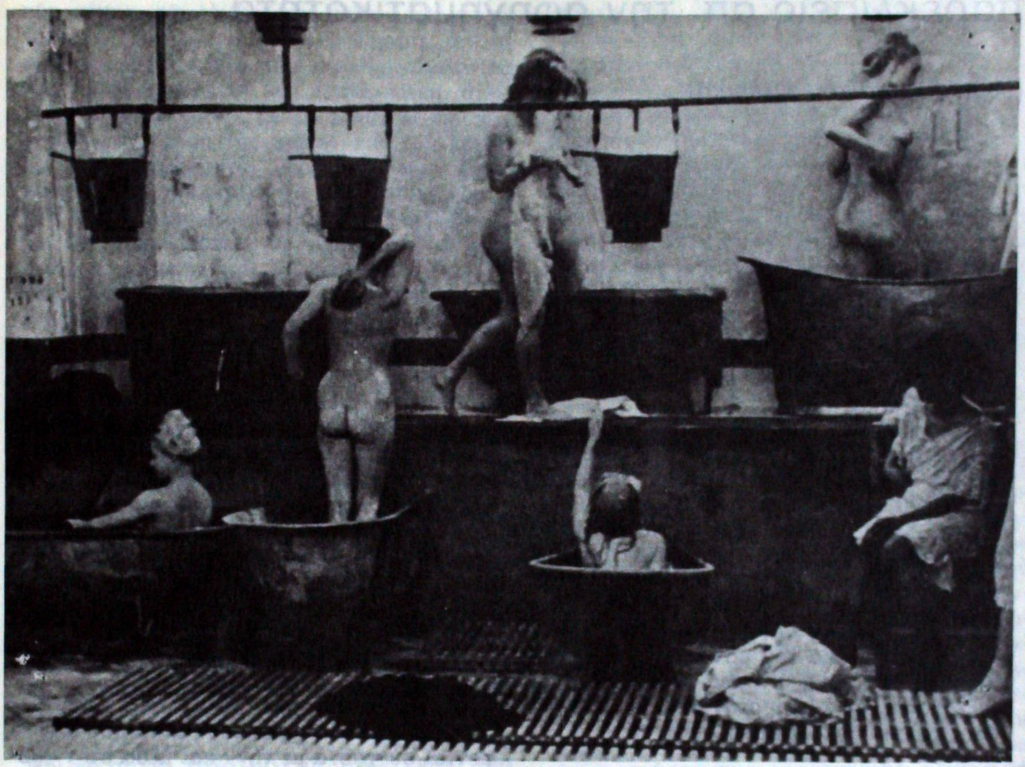
Κεντρικό πρόσωπο τού μύθου ή γυναίκα τού κυβερνήτη, πού είναι τό μοναδικό ερωτικό πρόσωπο στό νησί και ταυτόχρονα ο δρόμος γιά τήν εξουσία. Λειτουργεί ερωτικά μέσα σ' ένα χώρο όπου ή ηδονή έχει παραγραφεί (στό νησί ο έρωτας ταυτίζεται με τήν σωματική ανάγκη και ικανοποιείται στό δημόσιο μπορντέλο).

Ερωτεύεται τό δάσκαλο της ιππασίας, τό μόνο πού αντιστέκεται στήν ενσωμάτωσή του στήν αντιερωτική κοινωνία τού Γκότο. Η συγκεκριμένη ιδιότητά του τόν φέρνει σε επαφή με τό αρχέγονο φυσικό ένστικτο, με τήν απόλυτη έννοια της ελευθερίας. Ο πόθος γιά τή γυναίκα πλανιέται πάνω του σάν απειλή θανάτου. Κυριαρχείται από τήν επιθυμία της απόδρασης παραγνωρίζοντας τούς κινδύνους αυτής της ενέργειας, αδιαφορεί γιά τίς απαγορεύσεις της εξουσίας και προσπαθεί νά μυήσει τή γυναίκα στό παράτολμο σχέδιό του. Στό τέλος θά πληρώσει τό αντίτιμο τού νά είναι διαφορετικός σε μιά κοινωνία πού όλοι είναι ίδιοι. Θά δολοφονηθεί.

Όμως ή γυναίκα ταυτόχρονα κατέχει τό ρόλο κλειδί στή διαιώνιση τών κοινωνικών δομών τού Γκότο. Ο ρόλος της είναι καθοριστικός στήν άλλαγή τού κυβερνήτη και μάς θυμίζει τίς παραδοσιακές δοξασίες όπου ο γάμος με τήν κόρη τού αρχοντα ταυτίζεται με τό κατώφλι της εξουσίας.

Μ' αυτόν τόν τρόπο συμπυκνώνει τίς δύο πλευρές της αντίθεσης έρωτας-εξουσία και ούδετεροποιείται. Επιθυμεί νά αποδράσει με τόν εραστή της, όμως, παραμένει προσκολλημένη δίπλα στόν κυβερνήτη-άνδρα της. Σε μιά σκηνή μοναδικής ειρωνίας, όταν ο κυβερνήτης ανακαλύπτει τή βάρκα με τήν οποία θά εφευγαν από τό νησί ή γυναίκα του με τόν εραστή της και κινδυνεύει νά πνιγεί πέφτοντας στή θάλασσα, είναι αυτή πού τόν βοηθά νά σωθεί και παίρνοντας τό καπέλο πού παρασυρόταν από τά κύματα, τόν ξαναστεφανώνει με τό κλασικό σύμβολο της εξουσίας.

Ο πρώην κατάδικος, πριμοδοτημένος με τήν εύνοια τού κυβερνήτη (στόν οποίο άλλωστε οφείλει τήν επιβίωσή του) διαγράφει τήν πλήρη πορεία της κοινωνικής ανέλιξης. Ο ερωτικός του πόθος γιά τή γυναίκα, είναι πόθος γιά τήν κατάκτηση της εξουσίας. Αφού



ἐπιζεῖ ἀπό τή μονομαχία, γίνεται ὑπηρέτης τού κυβερνήτη, μαθητεύει δίπλα στό γέρο κατασκευαστή μυγοπαγίδων, μαθαίνει τά μυστικά του καί τόν σκοτώνει. Χρησιμοποιώντας τή βία, πού στό νησί *«εἶναι ἀνώτερη ἀξία, ἀπό τίς πιό καλά κωδικοποιημένες»* (Ρολάν Μπάρτ), καταστρέφει ὁλα τά ἐμπόδια πού φράζουν τήν πορεία του πρός τήν ἐξουσία. Δολοφονεί τόν ἀντίζηλο-δάσκαλο τής ἱππασίας κατόπιν ἐντολής τού κυβερνήτη πού τού παραχώρισε τά κυάλια καί τό πιστόλι του. Ὁ ταυτόχρονος θάνατος τού κυβερνήτη, μένει μετέωρος ἀνάμεσα στή δολοφονία καί τήν αὐτοκτονία. Ἀπομένει ἡ συναίνεση τής γυναίκας νά τόν παντρευτεί. Στήν τελευταία σεκάνς τού φίλμ, βλέπουμε τό μέχρι θανάτου (;) κυνηγητό τής γυναίκας ἀπό τόν πρώην κατάδικο-ὑποψήφιο κυβερνήτη. Ἐνώ ἀφήνεται νά ἐννοηθεί ὁτι ἡ γυναίκα σκοτώνεται, πέφτοντας ἀπό τή σκάλα, στό τελευταίο πλάνο ἀνοίγει τά μάτια της, διάσταση ἀθανασίας καί αἰωνιότητας τού συμβόλου τής ἐξουσίας. Ἕνας πλήρης κύκλος ἔχει διαγραφεί καί βρισκόμαστε ξανά στό σημείο ἐκκίνησης τού μύθου.

Ὁ Μπόροβζυκ ἔκανε ἕνα φίλμ δοκίμιο, πάνω στίς ἔννοιες τού ἔρωτα καί τής ἐξουσίας, ἀπόλυτα ἀποδραματοποιημένο, ὁσον ἀφορά τόν τρόπο κινηματογράφησης καί τήν ἑρμηνεία, ὁπου εἶναι φανερό ὁτι οἱ ἠθοποιοί ἁπλά διεκπεραιώνουν κάποιους ρόλους. Ρόλους ὁμως τέτοιους πού δέν ἔχουν νά κάνουν μέ τήν κλασική τυπολογία τών χαρακτήρων τού παραδοσιακού ἀφηγηματικού φίλμ, ἀλλά κινοῦνται στά ὁρια κάποιων συμβόλων.

Χρησιμοποιεί κατά κόρον, ἐκδηλα ψυχαναλυτικά σύμβολα γιά τήν ἐξουσία καί τό ἐρωτικό ἐνστικτο (σκυλιά, μπότες, καπέλα, κυάλια-τό ὑπερφυσικό μάτι πού ἀνακαλύπτει τήν ἀλήθεια, γυναικεία ρούχα, ἄλογα κ.λ.π.).

Παρωδεί τήν ἀπόλυτη ἐξουσία καί τούς μηχανισμούς της χρησιμοποιώντας κουφούς στρατηγούς, ἀνδρείκελα, (ὁπως στήν τελετή τής κηδείας τού κυβερνήτη, πού μετατρέπεται κι αὐτή μέ τήν εἰρωνία σέ κωμικό γεγονός) καί τήν ταυτίζει μέ τό παράλογο. Στό τέλος ὁμως εἶναι αὐτή πού θά θριαμβεύσει στήν ἀδιάκοπη πάλη της μέ τό ἐρωτικό ἐνστικτο, καί θά τό ἐξαφανίσει.

Κυριάκος ΑΓΓΕΛΑΚΟΣ
Βασίλης ΣΠΗΛΙΟΠΟΥΛΟΣ

παρεκλίσεις απ' την αφηγηματικότητα

(ο θείος απο την Αμερική)

Ἡ περιληπτική βιογραφία τριών γάλλων, ὁρισμένες φάσεις ἀπ' τή λειτουργία τοῦ κοινωνικοῦ σχηματισμοῦ στή Γαλλία τῆς δεκαετίας τοῦ 70 κι οἱ θεωρητικές ἀπόψεις τοῦ καθηγητή Ἀνρύ Λαμπορί δίνουν τά ὑλικά γιά τήν παραγωγή τῆς τελευταίας αὐτῆς ταινίας τοῦ Ἀλαίν Ρεναί. Ἡ δική του σημαίνουσα πρακτική, ἰδιαίτερα ἡ γοητεία τοῦ ντοκυμαντέρ, ἡ ὀρθολογική ὀργάνωση τῆς μυθοπλασίας, ἡ διαδικασία τοῦ μοντάζ σάν λειτουργίας τῆς συνειρμικῆς μνήμης, ἡ συμβολή ἑνός ἐπεξεργασμένου λόγου στήν διαμόρφωση τῆς δομῆς τῆς ταινίας, ἐφαρμόζονται ξανά.

Θά μπορούσαμε μέ ἄνεση νά πούμε ὅτι ἡ ταινία αὐτή ἀποτελεί μιά ἀφήγηση (Narration)[1]. Ἔχει μιά χρονική διαδοχή κι ἑνότητα, μιά χρονικότητα. Μεα φανερή ἐξέλιξη στήν κοινωνική ζωή τῶν προσώπων πού ἀφορά. Ἀνάπτυξη τῶν σχέσεων, συγκρούσεις μεταξύ τους καί μέ τόν εὐρύτερο κοινωνικό σχηματισμό, μιά δραματικότητα. Ἀκόμη ἕνα λόγο (ὄχι τό λόγο τοῦ Λαμπορί, ἀλλά τοῦ Ζάν Γκρυώ τοῦ σεναριογράφου) πού πληροφορεί καί περιγράφει, ἀναπληρώνει τή δράση ἡ συμπληρώνει τά κενά της. Προσδιορίζει τήν ἱστορική τροχιά, μιά διηγηματικότητα[2] κι ἱστορικότητα. Δέν χρειάζονται περισσότερα στοιχεία γιά νά συγκροτηθή ἡ ἀφηγηματική δομή ἑνός ἔργου.

Ξεκινάμε συνεπώς μέ τήν πρόταση ὅτι ἡ ταινία τοῦ Ρεναί ἐφαρμόζει βασικούς κανόνες τῆς ἀφηγηματικότητας (narrativitè).

Ἄν σταματούσαμε ἐδώ τό ἐνδιαφέρον μας θά ἐξατμιζόταν ἀμεσα. Ἡ «ἱστορία» ἑνός θρησκευόμενου κι αὐτοδίδακτου ἀγρότη πού γίνεται διοικητικό στέλεχος μιάς κλωστοϋφαντουργίας. Ἡ παράλληλη ἱστορία ἑνός μεσοαστοῦ, πού ἀνεβαίνει ὡς τά πρόθυρα τῆς ἐξουσίας χρησιμοποιώντας ἀποτελεσματικά ἕναν κοινωνικό μηχανισμό. Ὁ ἐξαστισμός μιάς νεαρής ἐπαναστάτριας μέσα στό πλαίσιο τῶν ἰδιων κοινωνικών, οἰκονομικών κι ἰδεολογικών διαδικασιών, πού εὐνοούν ἡ συνθλίβουν τά δυό προηγούμενα πρόσωπα. Καί οἱ τρεῖς περιπτώσεις θά ἀρκούσαν γιά νά καθηλώσουν τήν ἀφήγηση καί τόν θεατή σέ μιά κατάσταση μέτριας ἀδιαφορίας ἡ οὐδετερότητας. Ἐκείνα πού χρειάζεται νά μελετήσουμε εἶναι οἱ ἐπεμβάσεις στήν ἀφηγηματικότητα κι οἱ παραβιάσεις αὐτῆς τῆς ἀφηγηματικότητας.

Ἡ φωνή κι ὁ λόγος ὀφ

Ὁ θεατής θά παρατηρήσει ὅτι ὁ ζωντανός λόγος κι ὁ διάλογος, δηλαδή αὐτά πού ἐγγράφονται σύγχρονα μέ τήν / καί μέσα στήν χρονική κι ὀπτική ροή τῆς εἰκόνας, εἶναι σπάνια καί περιορισμένα ποσοτικά. Ὅσο χρειάζεται γιά νά ἐξυπηρετήσουν μιά ἀνάγκη ρεαλισμοῦ, τήν ἀληθοφάνεια. Τά σημαντικότερα ἐγγράφονται στήν ἀόρατη πλευρά τοῦ φίλμ, στήν ἠχητική πίστα. Μέ μιά φωνή κι ἕνα λόγο νεκρό, ἀσώματο. Ἔξω ἀπ' αὐτά πού συμβαίνουν στήν εἰκόνα. Ἡ φωνή αὐτή ὡστόσο ἀνήκει σ' ἕνα ἀπ' τά πρόσωπα-σώματα πού μετέχουν στήν ἀφηγηματική διαδικασία τοῦ φίλμ. Κι ὁ λόγος αὐτός παράγεται ἀπό μιά μνήμη πού λειτουργεί χάρη σ' αὐτά πού συμβαίνουν ἡ παραλείπονται ἀπ' τήν προβαλλόμενη σειρά τῶν εἰκόνων. Μ' ἄλλη διατύπωση ὁ λόγος αὐτός ἀνήκει στό σῶμα τῆς ταινίας σάν ὑλικό στοιχείο, ἀλλά καί σάν στοιχείο τοῦ σημαίνοντος συστήματος.

Ἡ χρήση αὐτοῦ τοῦ λόγου, μ' αὐτήν τή λειτουργία (πού γίνεται ἔξω ἀλλά καί μέσα στήν ταινία), ἔχει ἕναν προφανή σκοπό. Νά ἀσκήσει μιά «ἐξουσία» πάνω στήν εἰκόνα, ὅπως θάλεγε ὁ Pascal Bonitzer[3]. Νά ἀπογυμνώσει τά πρόσωπα ἀπ' τό πολιτιστικό καί κοινωνικό τους βάρος. Νά περιορίσει τήν συναισθηματική καί τήν συνειδησιακή τους πολλαπλότητα. Νά ἐξουδετερώσει ἀκόμη τήν ἀνθρωπολογική τους (σάν χαρακτήρων, ὑποκειμένων μέ συγκεκριμένα πάθη κι ἐμφάνιση), ἐπιρροή στό θεατή. Νά τούς δεῖ σάν τελειοποιημένα κοινωνικά ὄντα, πού ἀντικειμενικές κατα-

Ὁ θείος ἀπ' τήν Ἀμερική (Mon oncle d'Amerique) Γαλλία, 1980.
Σκην.: Alain Resnais. *Σεν., Διάλογοι:* Jean Gruault, βασισμένο στίς ἐργασίες τοῦ καθηγητοῦ Henri Laborit. *Φωτ.:* Sacha Vierny. *Κάμερα:* Philippe Brun. *Μουσ.:* Arie Dzierlatka. *Ντεκόρ:* Jacques Saulnier. *Μοντ.:* Albert Jurgenson. *Ἠχος:* Jean-Pierre Ruh, Jacques Maumont. *Κοστούμια:* Catherine Leterrier. *Ἑρμ.:* Gérard Depardieu (Ρενέ Ραγκενό), Nicole Garcia (Ζαν Γκαρνιέ), Roger-Pierre (Ζάν Λε Γκάλ), Nelly Borgeaud (Αρλέτ Λε Γκάλ), Marie Dubois (Τερέζ Ραγκενό), Pierre Arditi (Ζαμπό), Gerard Darrieu (Βεστράτ), Philippe Laudenbach (Μισέλ Ωμπέρ), Henri Laborit, Bernard Malaterre (ὁ πατέρας τοῦ Ζάν), Laurence Goy (ἡ μητέρα τοῦ Ζάν), Alexandre Rignault (ὁ παπούς), Veronique Silver, Jean Lescot, Genevieve Mnich, Maurice Gauthier. *Παραγωγή:* Philippe Dussart, Andrea Films, TF1. *Διανομή:* Νέα Κινηματογραφική. *Διάρκεια:* 125'.

1. Μέ τήν ἔννοια πού προσδιορίζεται ἀπ' τόν Christian Metz *Essais*, 1, P. 27 et suiv.
2. Μέ τήν ἔννοια τοῦ στοιχείου πού διαμορφώνεται σάν σημαινόμενο τῆς ἀφήγη ης *Lectures du film* P. 75 et suiv.
3. *Le regard et la voix* p. 33 Ed. 10/18.
3. Marcel Martin, *Le langage cinématographique*, Ed. Cerf, 1962, p. 183-185. Καί Ἀνρύ Ἀζέλ, *Ὁ κινηματογράφος*, ἑλλ. μετ. Εὐγ. Χατζίσκου, ἐκδ. Γ. Φέξη, 1965, σελ. 130-31.

στάσεις ἡ βιολογικοί παράγοντες ἡ ψυχολογικές αἰτίες προσδιορίζουν τή συμπεριφορά τους. Μ' ἄλλα λόγια νά τά ἀποσπάσει ἀπ' τή ροή καί τή γοητεία τής ἀφηγηματικότητας καί νά τά ἐντάξει σέ μιά πειραματική, ἀποδεικτική διαδικασία. (Σ' ἀντίθεση μέ τήν παραδεγμένη χρήση τής φωνής καί τού λόγου όφ πού ἐντάσσονται στούς ἀφηγηματικούς κώδικες καί προορίζονται νά λειτουργήσουν στό ψυχολογικό ἐπίπεδο)[3]. Νά τά προφυλάξει ἀπ' τόν κίνδυνο νά γίνουν ἀνθρώπινοι ἥρωες, πρόσωπα μιάς γοητευτικής μυθοπλασίας. Καί σύγχρονα νά τά καταστήσει ἀτομα ἑνός συνόλου κάτω ἀπό ἐπιστημονική ἀνάλυση καί παρατήρηση.

Ἡ φωνή, ὁ λόγος κι ἡ σκέψη τοῦ Ἀνρύ Λαμπορί

Ἡ παρατήρηση αὐτή γίνεται ἀθέατα ἡ θεατά ἀπ' τόν καθηγητή Ἀνρύ Λαμπορί. Ἡ φωνή του ἐγγράφεται όφ, τέσσερις φορές ὁμως ὁ ἴδιος μπαίνει μέσα στό ὁρατό μέρος τού φίλμ. Ὁ λόγος του, περιγραφικός κι ἐξηγητικός, ἀναπτύσσεται μέ κάποια λογική συνοχή. Στήν πρώτη περίπτωση σάν λόγος ἑνός θεατή πού κλήθηκε νά συμμετάσχει στήν διαδικασία παραγωγής τής ταινίας. Στή δεύτερη σάν παράγοντας πού πέρασε στό χώρο τού θεάματος προκαλώντας καί τό θεατή καί τό θέαμα. Γιατί ὁ λόγος αὐτός, μ' ὅλη τήν ἐπιστημονική του ἐπένδυση, κατατέμνεται σέ μιά σειρά ἀπό προτάσεις – προκλήσεις. Τροφοδοτεί τήν ἀφήγηση καί ταυτόχρονα τή διασπά. Ἀνατρέπει τήν ἑνότητα τού μύθου καί ἀναβάλλει συνέχεια τήν ἐξέλιξη ὡσπου τήν ματαιώνει ὁριστικά. Οἱ πρώτες κι οἱ τελευταίες φράσεις πού ἐγγράφονται στό φίλμ εἶναι κομμάτια αὐτού τοῦ λόγου.

Ἡ λειτουργία τοῦ ἐπιστημονικού (ἡ ἐπιστημονικοφανούς) αὐτού λόγου δέν εἶναι διδακτική. Καί ποιός θά μπορούσε νά ἰσχυριστεί ὅτι ὁ Λαμπορί προγραμμάτισε στό ἐργαστήρι του καί σ' ὁρισμένους ἐπιλεγμένους χώρους (ἐσωτερικούς κι ἐξωτερικούς) τήν ἐκτέλεση ὁρισμένων πειραματικών ἡ ἐρευνητικών σκηνών. Καί κάλεσε ἁπλά τόν Ἀλαίν Ρεναί νά τίς σκηνοθετήσει καί νά τίς κινηματογραφήσει μ' ἕνα συνεργείο δικής του σύνθεσης. Μ' ἄλλα λόγια ὁ Λαμπορί ἦταν ὁ animateur τού ἔργου, ἐνώ ὁ Ρεναί κράτησε (τόν δευτερεύοντα ὁπωσδήποτε γιά τήν περίπτωση) ρόλο τού réalisateur.

Στήν πραγματικότητα ὁμως συμβαίνει κάτι ἄλλο. Ὁ λόγος, ἡ φωνή καί τό σώμα τοῦ Λαμπορί χρησιμοποιήθηκαν σάν ὑλικό στοιχείο γιά τήν παραγωγή τής ταινίας. Δέν ἔχουν σημαντικότερη θέση στό σημαίνον σύστημά της ἀπ' ὅσο ἡ βιογραφία τοῦ Ρενέ, τής Ζανίν ἡ τοῦ Ζάν. Ὁ λόγος του θά μπορούσε νά χαρακτηρισθεί σάν ἁπλουστευμένη «βιογραφία» μιάς ἐπιστημονικής σκέψης πού διασταυρώνεται στή φιλμική διάρκεια μέ τίς βιογραφίες τών τριών ἐκείνων κεντρικών προσώπων. Εἶναι διαφορετική, ἐξέχουσα ἡ θέση του, μόνο στό ἐπίπεδο τοῦ νοήματος καί τής ἰδεολογίας πού σκόμπα ἴσως τά προσδιορίζει. Στό ἐπίπεδο ὁμως τοῦ σημαίνοντος ἀποτελεῖ ἰσοδύναμο στοιχείο. Ἀποδιαρθρώνει τό μύθο καί ἐπιχειρεί νά τόν συντάξει ξανά στό πλαίσιο ἑνός ἐξαιρετικά ἐνδιαφέροντος σχεδίου ἀνατροπής, κι ὁχι ἁπλά ἀλλοίωσης τής δομής τής ἀφηγηματικότητας. Γιατί μέ τήν ἐνεργό ἐγγραφή τοῦ λόγου τοῦ Λαμπορί στήν ἀφήγηση καί τήν κυριάρχησή του στό ἐπίπεδο τοῦ νοήματος καί τής ἰδεολογίας ἡ δομή τοῦ μύθου μεταβάλλεται κι ὀργανώνεται διαφορετικά σέ δομή, δοκιμιακού χαρακτήρα. Οἱ κανόνες τής κοινωνικής μυθοπλασίας ὑποχωρούν στίς ἀνάγκες ἑνός ἀνθρωπολογικού ντοκυμαντέρ, ἑνός δοκίμιου γιά τήν ἀνθρώπινη συμπεριφορά. Ἡ κατάσταση αὐτή ὁμως δέν ὁριστικοποιεῖται, οὔτε ὁλοκληρώνεται. Μένει ἐναλλαχτικό (ὁχι διαλεχτικό) παιχνίδι σύμμιξης (ὁχι σύνθεσης) τών στοιχείων καί τών χαρακτηριστικών τής fiction καί τοῦ ντοκυμαντέρ, στό ὁποίο δέν διατηρεῖται πάντα ἡ ἰσορροπία, οὔτε ἀποφεύγεται ἡ ὑπερβολή (π.χ. οἱ ἀνθρωποι μεταμφιεσμένοι σέ ποντίκια). Τά μέρη, οἱ φάσεις αὐτοῦ τοῦ παιχνιδιοῦ εἶναι διακριτές. Ἡ ἀφήγηση διασώζεται, οἱ ἀνθρωποι ὑπάρχουν μέσα σ' αὐτήν, οἱ σχέσεις τους ἔχουν αἰσθηματική ζεστασιά, κι οἱ καταστάσεις τους συγκεκριμένη κοινωνική ἀναφορά. Μ' ἄλλα λόγια ἡ προσπάθεια τοῦ Ρεναί νά δώσει, πάνω καί πλάι σ' αὐτά, κι ἕναν ἐπιστημονικό (ἡ ἐπιστημονικοφανή) προσδιορισμό τους προορίζεται νά ἐνισχύσει τήν ὑλιστική δομή τής ταινίας. Ὁχι νά τήν καταλύσει.

Ἄν θά θέλαμε παραπέρα νά ἐξετάσουμε κι ἐκτιμήσουμε τόν ὑλιστικό χαρακτήρα τής ταινίας αὐτής, θά μιλούσαμε γιά ἕνα ψευτοθετικιστικό ὑλισμό, πού καθιστά ἀκόμα πιό ἀμφισβητήσιμη τήν ἰδεολογική ἀποψή της. Ἡ φωνή κι ὁ λόγος τοῦ Λαμπορί: *«Ὁ μόνος λόγος ὑπαρξης μιάς ὑπαρξης εἶναι τό νά ὑπάρχει, δηλαδή νά διατηρεί τή δομή της. Νά διατηρεῖται στή ζωή»*μ Κρίνοντας ὁμως αὐτή τήν ἐπιστημονική (ἡ ἐπιστημονικοφανή) ἀποψη ἀπ' τήν πλευρά τής ἰδεολογίας μπαίνουμε σ' ἄλλη ἑνότητα.

Ἡ «θετικιστική» ἰδεολογία

Ὁ Λαμπορί δέν περιορίζεται στή διατύπωση ἐπιστημονικών ἀπόψεων. Οὔτε οἱ ἀπόψεις του αὐτές βασίζονται μόνο στήν ἰατρική ἡ τή βιολογία. Περνούν ἀπ' τήν ψυχανάλυση, ἀγγίζουν τήν ἐθνολογία, τήν φιλοσοφία, ἀλλά ἀφορούν καί τήν κοινωνική ψυχολογία καί τήν κοινωνιολογία. Ὁ λόγος του ἔχει μιά ἀσυνήθιστη ἑτερογένεια κι ἑτεροδοξία. Εἶναι ἐκλεκτικός κι ἐπιπόλαιος. Ἡ φροϋδική θεω-

ρία τοῦ ἀσυνείδητου κονιορτοποιείται, ἐνώ οἱ φροϋδικές ἀρχές τῆς ἡδονῆς καί τῆς πραγματικότητας ὑπεραπλουστεύονται. Στό ἐπίπεδο τῆς κοινωνικῆς ψυχολογίας ὁ Λαμπορί ὑποστηρίζει ὁτι δέν ὑπάρχει ἐνστικτο τῆς κυριαρχίας, ἀλλά μέσω τοῦ νευρικοῦ συστήματος ἐκμάθηση τῆς ἀνάγκης γιά κυριαρχία πάνω σ' ἕνα ἀντικείμενο ἡ μιά ὑπαρξη. Σύμφωνα μ' αὐτή τή συλλογιστική ἡ ἀνθρώπινη κοινωνία χωρίζεται σέ δυό τάξεις, σέ κυρίαρχους καί κυριαρχούμενους. Σ' ὁσους ἐμαθαν πληρέστερα νά κυριαρχοῦν καί στούς ἄλλους πού περιορίζονται στήν ἀνοχή τους. Ἐνώ ἡ σύγκρουση ἀνάμεσά τους δέν ὀφείλεται παρά μόνο στό γεγονός ὁτι οἱ πρώτοι προλαβαίνουν ἡ ἀναστέλλουν ὡς ἕνα βαθμό τή δράση τῶν δεύτερων στήν ἐπιδίωξη τῆς κυριαρχίας.

Παραπέρα: *«Ὁσο δέν θά γνωστοποιηθεί εὐρύτερα ἀνάμεσα στούς ἀνθρώπους αὐτοῦ τοῦ πλανήτη ὁ τρόπος πού λειτουργεί ὁ ἐγκέφαλός τους, ὁ τρόπος πού τόν χρησιμοποιοῦν, κι ὁσο δέν εἰπωθεί ὁτι ὡς σήμερα ἡ χρήση αὐτή ἀπέβλεπε στήν κυριαρχία πάνω στόν ἄλλο, ἐλάχιστες πιθανότητες ὑπάρχουν γιά ν' ἀλλάξει ὁτιδήποτε».* Ὁλόκληρος δηλαδή ὁ μηχανισμός σύστασης, συντήρησης καί μεταβολής τῆς κοινωνίας ἐξαρτιέται ἀπ' τήν χημική σύσταση τοῦ ἐγκεφάλου, ἀπ' τήν ἐπίκτητη γνώση πού θά φορτωθεί κι ἀπ' τή δυνατότητα χρήσης αὐτῆς τῆς γνώσης.

Ἡ γλώσσα χρησιμεύει γιά τήν μεταβίβαση τῶν πολιτιστικῶν ἐπιτευγμάτων ἀπό γενιά σέ γενιά, ἀλλά καί γιά νά κρύβει τίς αἰτίες καί τούς μηχανισμούς κυριαρχίας. Ἀκόμη *«γιά νά κάνει τό ἄτομο νά πιστέψει ὁτι δουλεύοντας γιά τό κοινωνικό σύνολο, παράγει τή δική του εὐτυχία, ἐνώ δέν κάνει τίποτε ἄλλο ἀπ' τό νά διατηρεί τίς ἱεραρχικές καταστάσεις κλπ.».*

Ἡ πάλη γιά τήν κοινωνική ἀλλαγή σβήνει πίσω ἀπό ἕνα παιχνίδι τῆς γλώσσας, πού ἀποβλέπει στήν (καί κατορθώνει τή) συγκάλυψη τῶν σχέσεων κυριαρχίας. Ὁπως ἀκόμη «μασκαρεύει» τίς παρορμήσεις καί τούς πολιτιστικοῦς αὐτοματισμοῦς μας.

Μ' αὐτόν τόν τρόπο ὁμως ὁ «ὑλιστικός» λόγος τοῦ Λαμπορί, ὁπως ἐγγράφεται στήν ταινία τοῦ Ρεναί, προσπαθεί νά αἰτιολογήσει τήν ἀνθρώπινη κατάσταση κι ἐξέλιξη μέ μόνο μέσο τή βιολογία. Ἐνώ εἶναι φανερό ὁτι συγχέει ἡ ἀποκρύβει τίς κοινωνικές σχέσεις παρουσιάζοντάς τες σάν φυσικά δεδομένα[4]. Οἱ κοινωνικές συγκρούσεις δέν παράγονται ἀπό τήν ἱστορική ἀντίθεση τῶν σχέσεων αὐτῶν μέ τίς δυνάμεις παραγωγής, ἀλλά ἀπό βιολογικά αἴτια. Δέν συνδέονται κάν μέ τά κοινωνικά δοσμένα τῆς ἐποχής. Ἐρχονται σέ διάσταση ἀκόμη καί μέ στοιχειώδεις ἀρχές τοῦ θετικισμοῦ.

Τό ἐρώτημα εἶναι πώς ἀνέχθηκε ὁ Ρεναί αὐτή τήν ψευτοθετικιστική ἀντιδραστική ἰδεολογία, κι αὐτόν τόν ψευτοεπιστημονικό ντετερμινισμό. Γιά λόγους καθαρά αἰσθητικούς. Ὁ λόγος τοῦ Λαμπορί εἶναι ἕνα ἀπ' τά δομικά στοιχεία τῆς ταινίας. Ὀχι τό κυρίαρχο. Γιατί ἐναλλάσσεται καί παρεμβαίνει στόν καθαρά ἀφηγηματικό λόγο, στά πολιτιστικά στοιχεία τῆς ταινίας, στήν κοινωνική κατάσταση τῶν προσώπων. Ἀντιφάσκει κάποτε φανερά μ' αὐτά τά τελευταία (π.χ. οἱ δυό ἀντίζηλοι στήν ἐταιρεία ὑφαντουργίας δέν συγκρούονται γιά βιολογικούς λόγους, ἀλλά γιατί ὁ ἕνας ἀντιμετωπίζει μιά συγκεκριμένη ἐργοδοτική συμπεριφορά). Ἐνώ ἡ ἀναζήτηση μιάς περασμένης εὐτυχίας, πού φάνηκε κάποτε σ' ἕνα νησί τῶν παιδικῶν χρόνων, ἡ μιάς μελλούμενης πού θάρθει μ' ἕναν «θεῖο ἀπ' τήν Ἀμερική» ἀνατρέπει ἐκείνον τόν βιολογικό ντετερμινισμό.

Ἔτσι ἡ λειτουργία τοῦ ἰδεολογικοῦ στοιχείου στήν ταινία δέν ἐχει καμιά αὐτοτέλεια. Μπορεί νά πεί κανένας ὁτι ἐκθέτει τό Λαμπορί, ἐνώ γιά τό Ρεναί ἁπλά χρησιμεύει σάν στοιχείο γιά τήν ὀργάνωση τοῦ σημαίνοντος συστήματος τῆς ταινίας. Σάν στοιχείο προορισμένο νά ἀρθρωθεί μέσα στήν ἀφηγηματική της διαδικασία[5].

Οἱ παράγοντες τῆς μάθησης

Ὁ Λαμπορί ὑποστηρίζει ὁτι μέσα στήν κοινωνία μαθαίνει τό ἄτομο καί μέσα ἀπ' αὐτήν δομείται ἡ προσωπικότητά του. Ὁ ἑαυτός του εἶναι ὁ ἄλλος κόσμος, οἱ ἄλλοι. Ὁ λόγος τοῦ πατέρα καί τῆς μητέρας, ἡ φύση, ἡ γλώσσα. Ὁλα αὐτά προσδιορίζουν τήν κατάσταση τῆς συνείδησής του καί τήν κοινωνική του συμπεριφορά. Ὁ Ρεναί τονίζει ἰδιαίτερα δυό ἀπ' αὐτούς τούς παράγοντες τῆς μάθησης: α) τήν οἰκογένεια σάν σύνολο περιορισμῶν, καθοδηγητικῆς πρακτικῆς καί μεταβίβασης κοινωνικῆς πείρας, τόν ἀπαγορευτικό λόγο τοῦ πατέρα καί τόν ὑπαγορευτικό λόγο τῆς μητέρας β) Τά μέσα μαζικῆς ἐπικοινωνίας. Οἱ γονεῖς τῆς Ζανίν τῆς ἀπαγόρευαν νά ἀσχοληθεί μέ τό θέατρο. Οἱ γονεῖς κι οἱ στενοί συγγενεῖς τοῦ Ζάν τοῦ ἀπαγόρευαν νά διαβάζει εἰκονογραφημένες μυθιστορίες καί τοῦ ὑπόδειχναν νά προτιμά Ἰούλιο Βέρν, τή ζωή τοῦ Λυωταί, τοῦ Πατέρα Φουκώ, τοῦ Ρασίν. Καί οἱ δυό παρέβαιναν τόν κανόνα χωρίς ὁμως νά ἀπελευθερωθοῦν ὁριστικά. Ἐκείνη ἀπασχολοῦνταν ἐρασιτεχνικά σέ θέατρο κι ἔβλεπε μέ βουλημία ταινίες ἐποχῆς. Τίς εἰκόνες τοῦ Ζάν Μαραί σέ ρόλους δυνατοῦ καί τρυφεροῦ ἐραστή ἀνακαλοῦσε συχνά. Ἐκείνος ξεμοναχιαζόταν διαβάζοντας περιπετειώδη ἀναγνώσματα ὁπως ὁ *«Βασιλιάς τοῦ Χρυσοῦ».* Ἦταν ἀφοσιωμένος σέ μιά ἠθοποιό, τή Ντανιέλ Νταριέ. Ἀπ' τήν ἄλλη μεριά ὁ Ρεναί θαύμαζε τόν δυναμισμό τοῦ Ζάν Γκαμπέν. Οἱ ἀντιδράσεις του εἶχαν συ-

χνά σημεία ἀναφοράς σ' ἐκείνον σάν ἐνσαρκωτή διάφορων ρόλων. Οἱ τρεῖς πρωταγωνιστές θά μποροῦσε νά ὑποστηρίξει κανένας πώς ἦταν παιδιά μιάς ὁρισμένης οἰκογένειας, ἀλλά κι ἑνός πολιτισμοῦ, ἑνός αἰώνα τοῦ κινηματογράφου. Οἱ σκηνές κι οἱ εἰκόνες πού παρεμβάλλονται στό σημαίνον σύστημα τῆς ταινίας ἀποδείχνουν αὐτή τήν ἄποψη. Ἀποτελοῦν μέρος ἀπ' τό ἀσυνείδητο τῶν ἡρώων, ἀλλά καί τό συλλογικό ἀσυνείδητο τῶν ἡρώων, μέσα στό ὁποίο ἐντάσσεται κι ὁ ἴδιος ὁ Ρεναί. Τίς ἀνακαλοῦν τά πρόσωπα τῆς ἀφήγησης, ἀλλά ταυτόχρονα τίς ἐπιβεβαιώνει κι ὁ σκηνοθέτης ἀναιρώντας ὡς ἕνα βαθμό μέ τήν παράθεσή τους τήν ἀφήγηση αὐτή. Ὄχι τόσο μέ τήν εἰρωνεία πού παράγεται ἀπ' τή σύγκριση ἀνάμεσα στήν σκηνή τῆς ταινίας καί στήν σκηνή τοῦ κινηματογράφου, ὅσο ἀπ' τήν συναίρεσή τους σάν συμβολικῶν συστημάτων. Ὁ κινηματογράφος σάν συμβολικό σύστημα μπαίνει στό συμβολικό σύστημα τῆς συγκεκριμένης ταινίας. Καί τά δυό ἀναπαρασταίνουν: ἡ ταινία ὁρισμένα στοιχεία στοιχεία τοῦ πραγματικοῦ καί τοῦ ἰδιου τοῦ κινηματογράφου. Ὁ κινηματογράφος ὁρισμένα στοιχεία μιάς ἄλλης ἀναπαραστημένης πραγματικότητας. Ἡ πρακτική αὐτή δέν εἶναι ἄγνωστη. Ἐνταγμένη ὅμως στό σχέδιο τῆς ἀποδεικτικῆς διαδικασίας Λαμπορί-Ρεναί καί στό λογικό διανοητικό παιχνίδι τοῦ Ρεναί γιά τήν δόμηση μιάς ἄλλης ἀφήγησης, γιά τήν σύνταξη ἑνός συστήματος φιξιόν σέ συσχετισμό μ' ἕνα σύστημα ντοκυμαντέρ, ἀποχτά ἰδιαίτερη σημασιολογική ἀξία. Στό σημασιολογικό ἐπίπεδο, φιξιόν ἐδώ εἶναι οἱ ἀναφορές στόν κινηματογράφο (πού διάλεξε ὁ ἴδιος ὁ Ρεναί), ντοκυμαντέρ εἶναι οἱ βιογραφίες τῶν προσώπων καί τῆς σκέψης τοῦ Λαμπορί. Ἐνώ ἡ ἴδια ἡ ἀφήγηση κινεῖται ἀπό μιά τέτοια σχέση (κινηματογράφου σάν πολιτιστικοῦ προσδιοριστικοῦ στοιχείου καί κοινωνικῆς ζωῆς, συμπεριφοράς τῶν προσώπων) γιά τήν ἀνεύρεση τῆς ἐπόμενης σχέσης. Ἀναπτύσσεται χάρη σ' αὐτό τό μηχανισμό ἀνεύρεσης, ἐγγραφῆς κι ἐπανεύρεσης αὐτῶν τῶν σχέσεων.

Οἱ εἰκόνες φίξ

Τό φιλμικό κείμενο τοῦ Ρεναί εἶναι διάστικτο, γεμάτο ἀπό σταθερές εἰκόνες (fixes). Μέ τέτοιες ἀνοίγει καί κλείνει. Ἡ λειτουργία τῶν εἰκόνων αὐτῶν γίνεται σέ βάρος τοῦ ἀφηγητή. Τό ἐρουδετερώνουν, ἀφοῦ ἀντικαθιστοῦν τήν περιγραφικότητά του καί τήν ἱστορικότητά του. Τά ἀντικείμενα εἰκονίζοντας ὁρισμένα βιογραφικά στοιχεία δέν ἐκφέρονται ἀλλά δείχνονται. Ἡ εἰκόνα φίξ συντέμνει τήν ἀφήγηση καί κατ' ἀκολουθία τήν συμπυκνώνει. Τά ἀντικείμενα πού παρατακτικά ἐγγράφονται μέ τέτοιες εἰκόνες στήν ἀρχή τοῦ φίλμ ἔχουν σχέση μέ τήν βιογραφία

4. Lucien Sève, στό περιοδικό, *Révolution*, 20-6-1980, p. 54.
5. *«Μίλησα στόν Γκρυώ, λέει ὁ Ρεναί, γι' αὐτήν τήν κάπως τρελή ἰδέα, νά κάνω μιά ταινία ὅπου ἡ φιξιόν θά ἔμπαινε δίπλα στή θεωρία γιά νά τή στηρίξει ἡ νά ρθεί ἀκόμη καί σ' ἀντίφαση μαζί της». Cinéma* 80, No 259-60, p. 42.

τών τριών προσώπων. Τό χώρο πού πέρασαν τήν παιδική τους ήλικία καί τά πρόσωπα πού τόν κατοικούσαν. Δέν είναι μακρυνά σύμβολα πού άπαιτούν ίδιαίτερη συνειρμική προσπάθεια γιά ν' άποκρυπτογραφηθούν. Άνήκουν στό σημαίνον σύστημα τού φιλμικού κειμένου κι έγγράφονται συνοπτικά σ' αύτό μέ σκοπό νά παρακάμψουν καί νά προωθήσουν μαζί τήν άφήγηση σέ μιά ούσιωδέστερη φάση τής διαδικασίας δόμησής της.

Οί εἰκόνες φίξ είναι σημεία στίξης πού δέν κλείνουν μιά φράση ή μιά περίοδο. Ούτε βέβαια κανονίζουν τό ρυθμό τού φιλμικού κειμένου ή τήν δυνατότητα τής άνάγνωσής του.

Δέν είναι σημεία ούδέτερα, σημεία σιωπής, άλλά μέρη άπ' τήν άκινησία τής μνήμης καί τίς παραδρομές της πού έντάσσονται στήν άφήγηση (όχι όμως καί στή διήγηση, στήν ίστορικότητά της). Έμφανίζονται σ' αύτήν πρωτύτερα ή μεταγενέστερα, πάντοτε έπεισοδιακά. Ή πρακτική αύτή καί πάλι δέν είναι άγνωστη, ούτε χρησιμοποιείται γιά πρώτη φορά άπ' τόν Ρεναί. Ένδιαφέρει όμως στήν ταινία αύτή σάν παρέμβαση καί τροποποίηση στήν άφηγηματικότητα.

Ή μνήμη

Τά πρόσωπα θυμούνται (ό Ρεναί θάλεγε «συνειδητοποιούν», δηλ. φέρνουν στή συνείδηση) ορισμένα γεγονότα άπό κάποι προηγούμενη χρονική περίοδο. Γονείς, πρώτοι έρωτες, παλιές δραστηριότητες, παρελθούσες καταστάσεις. Ή άφήγηση όμως δέν άναπτύσσεται σ' έναν άξονα πού κινείται άπ' τό παρελθόν στό παρόν, σέ διαφοροποιημένη χρονική τροχιά. Όλα καί στήν ταινία αύτή (όπως στό *Χιροσίμα, άγάπη μου*, τό *Πέρυσι στό Μάριεμπαντ*, τό *Σ' άγαπώ*, τό *Μύριελ*) είναι παρόν[6]. Έχουν καί συνέχεια, όχι άρχή καί τέλος, ούτε τέλος κι άρχή. Τό κυριότερο όμως είναι ότι ή άφήγηση αύτή συντάσσεται σύγχρονα μ' έναν έπιστημονικό λόγο πού καλείται νά τόν άποδείξει κι άποδείχνεται άπ' αύτόν. Τόν άπωθεί έξω άπ' αύτήν άλλά παράγεται στό συστηματικό έπίπεδο κι άπ' αύτόν. Είναι αύτό άκριβώς τό στοιχείο πού διακρίνει τήν ταινία αύτή κι άπ' τήν *Προβιντάνς*. Έκεί ή σκηνοθεσία, ή οίκονομία τού συνεχούς παρόντος τού φιλμικού κειμένου βασιζόταν στή φαντασία. Ή φαντασία τού συγγραφέα παρήγαγε τόν κυρίαρχο καί προσδιοριστικό λόγο. Έδώ αύτές οί πράξεις κι οί λειτουργίες βασίζονται στή σκέψη καί στή γνώση. Ή ψευτοεπιστημονική, ψευτοντετερμινιστική καί ψευτοθετικιστική συλλογιστική τού Λαμπορί φαίνεται νά παράγει τό λόγο αύτό. Από μιά άποψη τά ύπόλοιπα στοιχεία γεννιούνται κι έλκονται γύρω σ' αύτόν τόν λόγο. Χωρίς νά χάνουν τήν αύτονομία τους, γιατί όπως γράψαμε κιόλας, λειτουργούν μερικές φορές σ' άντίφαση μ' έκείνον[7].

Έτσι μπορούμε νά συμπεράνουμε ότι ή πειραματική, άποδεικτική διαδικασία πού ύποθέσαμε στήν άρχή, καταλήγει σέ μιά διαδικασία κατάδειξης. Ό λόγος τού Ρεναί δέν προσηλώνεται τελικά στή σκέψη καί τή θεωρία τού Λαμπορί, άλλά τά χρησιμοποιεί γιά μιά δική του διατύπωση, γιά μιά δική του παραλλαγή στήν άφηγηματική πρακτική τού σύγχρονου κινηματογράφου.

Νίκος Κολοβός

Ό Θείος άπ' τήν Άμερική τού Άλαίν Ρεναί

6. *«Τό ότι μπαίνομε στό κεφάλι καί στή μνήμη κάποιου δέν σημαίνει πώς είμαστε στό παρελθόν»* (Ρεναί). Ένα κομμάτι χρόνου διαδέχεται ένα άλλο – όλα σάν μέρη μιάς ζωής πού έζησε κιόλας – άλλά ό Ρίντερ (στήν ταινία *Σ' άγαπώ, σ' άγαπώ*) δέν έχει κι ό ίδιος τή συνείδηση ότι κινείται άπ' τό ένα στ' άλλο. Κάθε περιστατικό τό ξαναζεί άσυνειδητοποίητα, όπως συνέβη. Δηλαδή τό βιώνει σάν μέρος ένός συνεχούς· παρόντος». Roy Armes, *The Ambiguous Image*, Secker and Warburg, 1976, P. 127-28.

7. *«Ήθελα νά μάθω άν άφήνοντας έναν έπιστήμονα σάν τό Λαμπορί νά παρέμβει, μπορούσα νά τού άφήσω πλήρη έλευθερία, χωρίς νά έγκλείσω τά πρόσωπα τής φιξιόν σέ μιά άποδεικτική διαδικασία. Τά πρόσωπα γεννιούνται, άπ' τούς συλλογισμούς τού Λαμπορί, άλλά μετά τή γέννησή τους άφήνονται κι αύτά στήν αύτονομία τους»*. *Positif* No 231, p. 40.

Το δυνατό και το αδύνατο

(Το τελευταίο Μετρό και η γυναίκα της διπλανής πόρτας)
του Φρανσουά Τρυφώ

Τὸ τελευταίο μετρὸ
(Le dernier métro) Γαλλία, 1980
Σκην.: François Truffaut. *Σεν.:* François Truffaut καὶ Suzanne Schiffman. *Διάλογοι:* F.T., S. S. καὶ Jean-Claude Grumberg. *Φωτ.:* Nestor Almendros. *Ντεκ.:* Jean-Pierre Kohut-Svelko. *Κοστ.:* Lisele Roos. *Μοντ.:* Martine Barrague, Marie-Aimée Debril, Jean-François Gire. *Μουσ.:* Georges Delerue. *Ἦχος:* Michel Laurent. *Ἐρμ.:* Catherine Deneuve (Μαριὸν Σταινὲρ), Gérard Depardieu (Μπερνὰρ Γκρανζὲ), Jean Poiret (Ζαν-Λοὺ Κοτὲνς), Heinz Bennent (Λούκας Σταινὲρ), Andréa Ferreol (Αρλὲτ Γκιγιώμ), Paulette Dubost (Ζερμὲν Φάμπρ) Sabine Haudepin (Ναντὶν Μαρσὰκ), Jean-Louis Richard (Νταξιὰτ), Maurice Risch (Ρεμὸν), Marcel Berbert (Μερλὲν), Richard Bohringer (ὁ γκεσταπίτης), Jean-Pierre Klein (Κριστιὰν Λεγλίς). *Παραγωγή:* Les Films du Carosse, SEDIF S.A.-TF1-Société Française de Production. *Διανομή:* Νέα Κινηματογραφική. *Διάρκεια:* 130΄.

Ἡ καταπακτὴ

Ἡ Μάριον (Κατρὶν Ντενὲβ στὸ *Τελευταίο Μετρό*) μπορεὶ νὰ κρατὰ φυλαγμένο τὸ μυστικό της. Ὁ ἑβραῖος ἀντρας της κρύβεται στὰ ὑπόγεια τοῦ θεάτρου του γιὰ νὰ γλυτώσει ἀπὸ τὰ νύχια τῆς Γκεστάπο. Ὁ ἐρωτάς της γι' αὐτόν, σ' ὅλη τὴν διάρκεια τῆς κατοχῆς, διατηρεῖται ζωντανὸς καὶ χυμώδης. Εἶναι ἕνας ἐρωτας ποὺ κατορθώνει νὰ ἐπιζήσει μέσα σ' ἀντίξοες καταστάσεις. Ἀπὸ τὴ μιὰ οἱ Γερμανοὶ κι ἀπὸ τὴν ἄλλη ὁ καινούργιος της ἐρωτας γιὰ τὸν Μπερνὰρ (Ζεράρ Ντεπαρτιὲ). Ἡ Μάριον ἐχει δύο μυστικά, τὸν κρυμένο της ἀντρα καὶ τὴ σχέση της μὲ τὸν Μπερνὰρ. Αὐτός, φανερά, εἶναι ἠθοποιός, μὲ τὴ δεύτερη ὁμως μυστική του «ἰδιότητα» μέλος τῆς γαλλικῆς ἀντίστασης. Καὶ ὁ σύζυγος, ποὺ ἡ κοινὴ γνώμη τὸν θέλει φυγάδα, στὴν πραγματικότητα σκηνοθετεῖ κρυφὰ τὴν παράσταση καὶ διευθύνει τὸ θέατρο ἀπὸ τὴν καταπακτή: ἡ ἐποχὴ εὐνοεῖ τὴ μυστικότητα, τὴν ἀπόκρυψη, τὸ μασκάρεμα, τὴ στέρηση, τὴν ἀνισορροπία. Τὰ πρόσωπα ὑποχρεώνονται νὰ περάσουν ἀπ' αὐτὸν τὸν κύκλο. Ὡστόσο, ἐπειδὴ δὲ θέλουν νὰ ἀπωθήσουν τίποτα, πλασμένα γιὰ μιὰ δυνατὴ ἐρωτικὴ σχέση πλήρωσης, εἶναι ταυτόχρονα καὶ ἱκανὰ γιὰ τὴ δύσκολη ἰσορροπία ἑνὸς τριγώνου. Οἱ ἐρωτες τῆς Μάριον νικοῦν τὰ σκοτάδια καὶ περνοῦν στὸ φῶς. Τὸ χειροκρότημα, ἡ ἐπιδοκιμασία τοῦ κοινοῦ βραβεύει τὴ νίκη της.

Στὴν σημερινὴ ἐποχή, περίοδο εὐημερίας, οἰκονομικῆς ἐπάρκειας, ἀνοχῆς, φιλελευθεροποίησης τῶν ἐρωτικῶν ἠθῶν καὶ κατ' ἐπέκταση νεύρωσης, ἡ Ματίλντ (Φάνυ Ἀρντάν, στὴ *Γυναίκα τῆς διπλανῆς πόρτας*) ἐχει τὴ δική της *καταπακτή*, ἀλλὰ τὴν ἀνοίγει μόνο μὲ τὴν ὤθηση τοῦ ὑποσυνείδητου τῶν ὁρμῶν τοῦ πάθους ποὺ τὴν καίει. Ἡ λογική, ἡ εὐπρέπεια, οἱ συμβάσεις τῆς ὑπαγορεύουν τὸ ἀντίθετο. Ὁ ἐρωτάς της γιὰ τὸν Μπερνὰρ (πάλι Ζεράρ Ντεπαρντιὲ) σημαδεύεται ἀπὸ τὴν ἀμοιβαία ἀπώθηση. Οἱ ἐραστὲς μὲ πλήρη ἐπίγνωση τοῦ ἀδύνατου τῆς ἐρωτικῆς εὐδαιμονίας τους, ἀγωνίζονται νὰ ἀποκολληθοῦν ὁ ἕνας ἀπὸ τὸν ἄλλο, ν' ἀπαρνηθοῦν τὴν ἐλξη τους, νὰ ματαιώσουν τὴ φθορὰ τους καὶ πολεμοῦν τὶς δυνάμεις τους, τὸν ἰδιο τους τὸν ἑαυτό. Ἡ Μάριον γνωρίζει ἡ μαθαίνει πὼς ὁ ἐρωτας εἶναι ὀδύνη καὶ χαρά. Οἱ ἐραστὲς τῆς ἄλλης ταινίας καταδιώκονται ἀπὸ τὸ ἀδύνατο μιᾶς παρόμοιας γνώσης. Δοκιμάζουν μόνο τὴ μιὰ ὄψη, ἡ ἄλλη εἶναι γι' αὐτοὺς τυφλή, μαύρη ἐπιφάνεια. Ὁ γάμος τους μὲ τὸ «ἄλλο πρόσωπο» ἀποτελεῖ τὴν ἀποστειρωμένη γάζα ποὺ θὰ βοηθήσει τὴν ἐπούλωση τῆς πληγῆς. Στὴν οὐσία εἶναι γάμος λευκός. Ὁ ἐρωτας, ἐδώ, εἶναι μόλυνση. Ἡ Ματίλντ καταφεύγει στὸ ψέμα, τὴν ἐσωτερικὴ μεταμφίεση. Θεωρεῖται ἐνοχη, φορτίζεται μὲ ντροπή. Τὸ φίλμ εἶναι γεμάτο μυστικὰ καὶ ἐνοχα βλέμματα πίσω ἀπὸ κουρτίνες. Τὸ «ἄνομο» τῆς κατασκοπείας ἐνοχλεῖ τὸ ἔννομο αὐτοῦ ποὺ κατασκοπεύεται (συζυγικὸς καὶ οἰκογενειακὸς βίος). Τὸ παιχνίδι συνίσταται στὸ ποιός θὰ ἀνοιξει πρώτος τὴν καταπακτή, θὰ ἀπελευθερώσει ὁ,τι κρύβεται καὶ ἀπωθεῖται. Ἡ Ματίλντ κάνει τὴν πρώτη κίνηση (σκηνὴ τοῦ γκαράζ στὸ σούπερ μάρκετ), στὸ πρώτο ὁμως σωματικὸ ἀγγιγμα δὲν ἀντέχει, σωριάζεται στὰ πόδια της, χάνει τὴν ἐπαφὴ μὲ τὸν κόσμο, *λιποθυμά*. Ταυτόχρονα τὴ χάνουμε ἀπὸ τὸ κάδρο, ἐκθλίβεται ἀπὸ τὴν εἰκόνα, περνὰ σ' ἕνα «ἐκτός». Μὲ καινούργιο πλάνο ὁ Ντεπαρντιὲ σκύβει ἀπὸ πάνω της, τὴ σηκώνει, τὴν ἐπαναφέρει στίς αἰσθήσεις της, στὸ φίλμ, σ' ὁ,τι ἐκείνη θέλει ν' ἀποφύγει. Ἡ Ματίλντ ἐπιστρέφοντας στὴν ταινία, στὴν μυθοπλασία, γίνεται ἕνα σῶμα ποὺ μπορεὶ μόνο νὰ βασανίζει καὶ νὰ βασανίζεται. Καταδικάζεται ὁριστικά.

Τὸ φόρεμα πού σχίζεται

Τὸ καλοκαιρινό, ἀραχνοΰφαντο φόρεμα πού πιάνεται σὲ κάποιο αἰχμηρό ἀντικείμενο, ξεσκίζεται κι ἀποκαλύπτει τὸ μισόγυμνο κορμί τῆς Ματίλντ σὲ δεκάδες «ξένα» βλέμματα, εἶναι τὸ πέπλο πού ἀποσύρεται κι ἀποδεσμεύει τὴν τρέλα τοῦ Μπερνάρ (σκηνή ἀποχαιρετιστήριου πάρτυ στὸν κήπο). Τὸ ἀντικείμενο τοῦ πόθου του, πού πρόκειται νά

ἀπουσιάσει, πού τού τό ἀποσπούν διά τής βίας, γίνεται καί ἀντικείμενο πόθου ἄλλων βλεμμάτων. Ἡ γυμνότητα τής σάρκας ἀπαλλοτριώνεται. Ἡ ἔκθεση τής γυμνότητας, ἡ κλοπή της ἀπό τά βλέμματα ἄλλων ἀπελευθερώνει τόν καταδυναστευόμενο πόθο τού Μπερνάρ. Παύει νά εἶναι ὁ ἐραστής πού μπορεί νά ἐξημερώνεται καί λογικεύεται, ὁ ἀξιοπρεπής, ὁ οἰκογενειάρχης, τό ἄσπιλο ὄνομα. Γίνεται τό ὄνομα πού λερώνεται, τό

Ἡ γυναίκα τῆς διπλανῆς πόρτας
(La Femme d'à côté) Γαλλία 1981.
Σκην.: François Truffaut. *Σεν.:* François Truffaut, Suzanne Schiffman καὶ Jean Aurel. *Φωτ.:* William Lubtchansky. *Μουσική:* Georges Delerue. *Ντεκ.:* Jean-Pierre Kohut-Svelko. *Ἦχος:* Michel Laurent. *Μοντάζ:* Martine Barrague. *Ἐρμ.:* Fanny Ardant (Ματίλντ Μπωσάρ), Gérard Depardieu (Μπερνάρ Κουντρέ), Henri Garçin (Φιλίπ Μπωσάρ), Michèle Baumgartner (Αρλέτ Κουντρέ), Veronique Silver (Κα Ζούβ), Roger Van Hool (Ρολάν) Philippe Morier-Genoud (ὁ γιατρός) *Παραγωγή:* Les Films du Carosse-TF1. *Διανομή:* Νέα Κινηματογραφική. *Διάρκεια:* 106'.

σῶμα πού παίρνει πάνω του τήν ντροπή καί θέλει νά λατρεύσει χωρίς περιορισμούς τό ἀντικείμενο τού πόθου του (ἀγκαλιάσει, φιλήσει), νά τό βιάσει. Οἱ θεατές τῆς σωματικῆς γυμνότητας τῆς Ματίλντ καί τῆς ψυχικῆς κατάστασης τού Μπερνάρ, γνώστες πλέον τού μυστικού τόν ἐμποδίζουν. Ἡ ἰδια ἡ Ματίλτ ξαναλιποθυμά καί γλυτώνει ἀπό κάτι πού ἀργότερα θά ἐπαναλάβει μέ τή σειρά της.

Ἡ Ματίλντ ἀποφεύγει νά γδύνεται μπροστά στόν Μπερνάρ. Ὑπάρχει ἕνα δωμάτιο, στό πάνω μέρος τῆς σκάλας. Ἐκεί καταφεύγει κάθε φορά πού θέλει νά γδυθεί, ν' ἀλλάξει φόρεμα, συνοδεύομενη πάντα ἀπό μιά ἄλλη γυναίκα, πού θά τῆς προσφέρει ὑπηρεσίες ἀπαγορευμένες στόν Μπέρνάρ. Ἐκείνος καρφωμένος στό κάτω μέρος τῆς σκάλας, ἀκούει τό συνωμοτικό γέλιο τῶν δύο γυναικών κι αὐτό εἶναι τό τεκμήριο μιάς ἀπόκρυφης πράξης. «Ἄκοσμης» καί «ἄτοπης». Χάνει τό θέαμα ἀλλά οἱ αἰσθήσεις του δοκιμάζονται μέ τό αὐτί (μέ τόν ἴδιο τρόπο ὁ Λούκας, στό *Τελευταίο Μετρό*, συμμετέχει στήν παράσταση καί μαντεύει τόν καινούργιο ἔρωτα τῆς γυναίκας του). Τό δωμάτιο λειτουργεί γι' αὐτόν σάν μιά νέα κρύπτη. Ὅταν τολμήσει ν' ἀνοίξει τήν πόρτα, ἡ Ματίλντ ἐχει ἤδη ντυθεί.

Ἡ ἀπόπειρα τοῦ ἄντρα γίνεται στό φῶς τῆς μέρας, στό κέντρο μιάς γιορτής. Ἔχει θεατές. Ἀντίθετα ἡ ἀπόπειρα τῆς γυναίκας τολμάται στό σκοτάδι, σέ τόπο καί χρόνο ὁπου τίποτα δέν ἐμποδίζει τό μοιραίο. Ἀπό κεί καί πέρα τό μυστικό κοινοποιείται. Ἡ κρυφή, ἀσεμνη κι ἀποτροπιαστική ἑνωση τῶν ἐραστών προσφέρεται στήν πληροφόρηση τού κοινού. Οἱ νεκροί ἀδιαφορούν γιά τήν διαπίστωση τῆς σεξουαλικῆς πράξης. Τό μυστικό χύνεται στούς δρόμους. Ἡ σεμνή Ματίλντ ἀφαιρώντας τό ἐσωρουχο, ἀφαιρεί τήν αἰσχύνη της κι ἀρνείται τίς μεταμφιέσεις της. Τέλος στίς κρύπτες καί τέλος στά ψέματα. Κι ὁ,τι δέν κατορθώνεται μέ τή λιποθυμία, κατορθώνεται μέ τήν αὐτοκτονία.

Τό «τελευταίο ὀχημα» τῆς Μάριον εἶναι μιά αὐλαία πού ἀνοιγοκλείνει πανηγυρικά. Οἱ θεατές χειροκροτούν τήν ἠθοποιό ἀλλά καί τήν θριαμβεύουσα ἀγαπητή γυναίκα. Τί κάνουν ὅμως οἱ θεατές τῆς τελευταίας παράστασης τῆς Ματίλντ καί τού Μπερνάρ; Στό σημείο αὐτό τελειώνει ἡ ταινία τού Τρυφώ, προσπαθώντας νά ἀγνοήσει ὅσους σπεύδουν νά δούν. Παραδίδει τή σκυτάλη στήν τραυματισμένη ἀπό τόν ἔρωτα γυναίκα, πού τό κεφάλι της γεμίζει παρηγορητικά τήν ὀθόνη. Ἔτσι ὁ,τι μαθαίνουμε γιά τούτη τήν ἱστορία πού μάς σφίγγει τήν καρδιά, δέν εἶναι μέσα ἀπ' τήν εὐτέλεια τοῦ ἀστυνομικοῦ δελτίου, οὔτε μέσα ἀπό τό χλευασμό ἡ τή συμπόνια τῶν θεατών -βιαστών, ἀλλά ἀπό τά λόγια καί τό βλέμμα μιάς γυναίκας πού ἀξιώθηκε τή γνώση (καί τά σημάδια) τοῦ ἐρωτικοῦ πάθους.

Τό φωτεινό καί τό σκοτεινό

Ὁ δυναμισμός, ἡ ζωικότητα, ἡ λάμψη τῆς ξανθιάς καί φωτεινής Μάριον κινούν ἐπιδέξια τά νήματα στό *Τελευταίο Μετρό*. Ἡ ἀποψη πού ἐχει γιά τόν ἑαυτό της εἶναι θετική. Κυκλοφορεί ἀνάμεσα στούς θαυμαστές καί τούς ἐχθρούς της, γοητεύει, παραπλανά. Ἡ καστανομελαχρινή καί σκοτεινή Ματίλντ, ἀντικειμενικά ὀχι λιγότερο ὀμορφη ἀπό τήν Μάριον, παραδίνεται στήν κατάθλιψη, ἀποδοκιμάζει τόν ἑαυτό της, πιστεύει πώς δέν εἶναι ἀγαπητή, ἀμφισβητεί τήν ἀξία της, τήν ὀμορφιά της, αὐτοπεριφρονείται, νιώθει ἐνοχη. Ἄχρηστη.

«Σύμφωνα μέ ὅσα λένε, θάπρεπε νά σάς εἶχα ἐρωτευτεί» λέει στόν ψυχίατρό της «κι ὅμως μοῦ εἶστε τελείως ἀδιάφορος». Στή συγκεκριμένη περίπτωση ἡ μεταβίβαση (transfert) δέν εἶναι οὔτε θετική, οὔτε ἀρνητική. Δέν ὑπάρχει. Ὁ ἀσχημος κι ἀδέξιος γιατρός δέν ἐμπνέει οὔτε συμπάθεια, οὔτε ἀντιπάθεια, ἁπλώς τήν αδιαφορία. Κάπου σκοντάφτει ἡ θεραπεία. Ἡ ἀρρώστια, ἡ κλινική, τά δύο τελευταία καταφύγια τῆς Ματίλτ δέν ἐχουν κανένα νόημα. Εἶναι ἀρρωστη ἀπό ἔρωτα καί θυμίζει τίς γυναίκες - φαντάσματα τῆς Ντυράς.

Ἡ λύση πού δίνεται ἐκτός κλινικῆς ἐχει τίς διαστάσεις τῆς τραγωδίας, ἀνήκει σ' ἕνα χώρο θεάτρου, ἐκεί ὁπου ἐπιτρέπεται κάθε ὑπερβολή. Τό δράμα ὅμως δέν παίζεται σέ κάποια σκηνή ἀλλά σ' ἕνα χωριό πού ὑποφέρει ἀπό τήν μετριοπαθή καθημερινότητα. Στή θεατρική σκηνή τοῦ *Τελευταίου Μετρό* γράφεται τό αἴσιον τέλος ἑνός δράματος, μέ φόντο ὅσα συμβαίνουν σέ μιά ἄλλη σκηνή, ἐκείνη τῆς Ἱστορίας. Στήν δεύτερη περίπτωση τό τραγικό τέλος τοῦ δράματος παίζεται μεγαλόπρεπα, ἐκτός σκηνής. Οἱ λογικές τῶν δύο τελευταίων τανιών τοῦ Τρυφώ, κατά παράδοξο καί θαυμαστό τρόπο, συμβαδίζουν ἀλλά ἀντιστρόφως ἀνάλογα μεταξύ τους. Καί τί ἄλλο εἶναι τούτη ἡ ἐρωτική διλογία παρά ἕνα πέρασμα τοῦ «φωτεινοῦ» σέ «σκοτεινό», παρά οἱ δυό ἐκδοχές τῶν ὁρμών τῆς ψυχῆς τοῦ ἀνθρώπου; Οἱ ὁρμές τοῦ Ἔρωτα καί οἱ ὁρμές τοῦ Θανάτου;

Μαρία ΓΑΒΑΛΑ
Θόδωρος ΣΟΥΛΑΣ

Δια πυρός και σιδήρου

(Έξαψη)

Έξαψη
(Body Heat) Η.Π.Α., *Σεν., Σκην.:* Lawrence Kasdan. *Φωτ.:* Richard H. Kline. *Μουσική:* John Barry. *Μοντάζ:* Carol Littleton. *Ντεκόρ:* Bill Kenney. *Ερμ.:* William Hurt, Kathleen Turner, Richard Crenna, Ted Danson, J. A. Preston, Mickey Rourke, Kim Zimmer, Jane Hallaren, Lanna Saunders, Carola Mc Guiness, Michael Ryan, Larry Marko. *Παρ.:* Fred T. Gallo. *Διανομή:* Fox-Columbia. *Διάρκεια:* 93'.

Ήταν μιά από τίς πιό κρύες νύχτες τού φετεινού χειμώνα. Ο βασιλιάς ύδράργυρος, νικημένος από τό βοριά καί τό χιονόνερο, σερνόταν στόν ξεπεσμό τών δυό βαθμών πάνω από τό μηδέν. Γύρω στίς δέκα παραιτήθηκα όριστικά από τήν προσπάθεια νά πείσω – μέ καλοπιάσματα, βλαστήμιες καί κλωτσιές – τό καλοριφέρ νά βοηθήσει τήν κατάσταση. Καί δοκίμασα νά ταξιδέψω στά ζεστά κλίματα μέ τό πιό «καυτό» θρίλερ τών τελευταίων χρόνων. Ήταν μιά καλή έπιλογή. Γιατί *Η Έξαψη* μπορεί νά μή διόρθωσε τίς καιρικές συνθήκες (κάτι άλλο χρειαζόταν γιά νά μείνουμε στήν παγωμένη αίθουσα μέ τό φανελάκι). Έβαλε, όμως μιά πιό χαρούμενη όψη στό βράδυ καί ύψωσε καπως τόν ύδράργυρο τής έσωτερικής μας θερμοκρασίας. Διάβολε, τό πρώτο μερος τής ταινίας δείχνει πειστικά τό φυσικό κι άλάθητο τρόπο γιά νά πολεμήσουμε τό κρύο (ή τή ζέστη)!

Στό σενάριο τού Λώρενς Κάσνταν ό καύσωνας λυώνει όλόκληρη τήν πόλη, όπως ό λίβας τήν ξεραίνει στό *Red Wind* τού Τσάντλερ. Όλα στρέφονται γύρω άπ' αύτόν, όφείλ ται σ' αύτόν, χωνεύονται άπ' αύτόν, ξαναγυρίζουν σ' αύτόν, ώσπου μένουν μόνο δυό αίσθήσεις: ή άσβηστη δίψα κι ή γλυστερή, ίδρωμένη σάρκα. Τόση ζέστη μπορεί νά τρελάνει άνθρωπο. Άκόμη κι ό χρόνος τής ζωής καί τής έπικοινωνίας, παραλύει. Γίνεται μιά άτέλειωτη στιγμή όπου ό καθένας κοιτάζει λαίμαργα τό διπλανό του καί δέ βλέπει τίποτα άλλο άπό ένα κορμί ύποψήφιο γιά τίς φλόγες. Τό σέξ γίνεται πρόσκληση «νά καούμε κι οί δυό στήν ίδια τή φωτιά» (ένα κλισέ πού θά μπορούσε νά έχει τραγουδηθεί άπό όποιονδήποτε λαϊκό τραγουδιστή, άπό τόν Καζαντζίδη ώς τόν Τζίμ Μόρισον). Άλλά κι ό θάνατος είναι τό διαβατήριο γιά τό ίδιο παρανάλωμα. Καί τά δυό πτώματα θά καούν, μετά θάνατον, άπό αύτοσχέδιες βόμβες. Ο καύσωνας, λοιπόν, διαχέει τό σεξουαλικό πάθος τών πρωταγωνιστών στά τέσσερα σημεία τού όρίζοντα τής ταινίας, καταδικάζοντας τούς έραστές κυριολεκτικά στό έγκλημα καί τήν άλληλοεξόντωση καί μεταφορικά στήν κόλαση. Η ίστορία ξεκινάει άπό μιά νύχτα μέ άνυπόφορη ζέστη. *«Σέ τέτοιες νύχτες κάθε μεθύσι τελειώνει μέ καυγά. Ταπεινές νοικοκυρούλες άκονίζουν τό κουζινομάχαιρο καί στηλώνουν τό βλέμμα στό λαιμό τών συζύγων τους. Όλα μπορούν νά συμβούν. Άκόμη καί νά πιείς ένα ξέχειλο ποτήρι μπύρα σέ κάποιο μπάρ»,* (Ρέυμοντ Τσάντλερ, *Red Wind*). Σέ μιά τέτοια νύχτα, ό άθλητικός δικηγόρος τής ταινίας, σ' ένα ύπαίθριο νυχτερινό κέντρο κολλάει σέ μιά σέξυ παντρεμένη, πού τόν περισσότερο καιρό ζεί μόνη σέ μιά βίλλα μέ κινέζικα καμπανάκια στή βεράντα...

Οί κριτικοί πού στά γραφτά τους κακομεταχειρίζονται μιά άστυνομική πλοκή, συνοψίζοντας την χωρίς τή διακριτικότητα τού «ή συνέχεια στήν όθόνη», πρέπει όπωσδήποτε νά καούν στήν κόλαση. Άς μήν πέσουμε κι έμείς στό θανάσιμο άμάρτημα τής άποκάλυψης τών μυστικών. Η γοητεία τής ίστορίας τού Κάσνταν, ένός έξυπνου παιχνιδιού μέ πολλές έκπλήξεις κι άνατροπές τής ίσορροπίας, βρίσκεται στόν πυκνό ίστό τής πλοκής πού άκολουθεί αύτό τό «κοινότυπο» ξεκίνημα. Τά ρομαντικά βίτσια τού πρώτου μέρους γρήγορα δίνουν τή θέση τους σέ μιά άπίστευτη ίντριγκα, πού πλέκεται γύρω άπό τό σκληρό μαραθώνιο τών δυό ήρώων «γιά νά πιάσουν έπί τέλους τήν καλή». Στό τέλος τού δρόμου ό ένας άπό τούς δυό έχει πραγματοποιήσει τό όνειρό του έξουθενώνοντας τόν άλλο στό τυφλό σημείο του. Η λάμψη τού – άμερικάνικου – όνείρου – άπ' – τήν – άνάποδη ναρκώνει γιά μιά άκόμη φορά, δυό καθημερινούς, όχι έξαιρετικούς, ήρωες, τούς σπρώχνει νά ρισκάρουν τά πάντα γιά νά καταλήξουν δυό έγκλήματα άργότερα, ό ένας

Ὁ William Hurt καί ἡ Kathleen Turner στήν *Ἔξαψη* τοῦ Λώρενς Κάνσκυ.

στήν κορφή κι ὁ ἄλλος στό βυθό. Ἀλλά ὁπως πάντα, ἐρχεται τό σκληρό ξύπνημα στήν πραγματικότητα. Ὅταν οἱ φλόγες τοῦ ἔρωτα, τῆς περιπέτειας καί τῆς βίας σβήνουν, τά μάτια καί τῶν δυό ἡρώων βλέπουν πιά καθαρά τό κενό, τό κακό ὑλικό πού φτιάχνει ὁλα τά ὄνειρα.

Ὅμως, ὅταν θά διαβάζονται αὐτές οἱ γραμμές, ὁλοι οἱ ἀναγνώστες τοῦ περιοδικοῦ πού ξέρω (κι ἴσως ὁλοι ὅσοι δέν ξέρω) θά ἔχουν δεῖ τήν ταινία. Ἀναρωτιέμαι λοιπόν τί σάς ἀρέσει πιό πολύ; Ἡ αἰσθησιακή ἀτμόσφαιρα, ἡ τρομακτική ἰντριγκα, τό πορτραίτο τοῦ εὐάλωτου παιδαρά (πού κάνει ἀποτελεσματικά ὁ Γουίλιαμ Χέρτ) ἡ τῆς ἀνικανοποίητης μοιραίας (πού παίζει – ὀχι πολύ καλά – ἡ Καθλήν Τέρνερ); Ἡ μήπως, ὁπως κι ἐγώ, προτιμάτε τίς πιό λεπτές φλόγες: τό δικηγόρο πού ἀμέσως μετά τό τζόγκιν ἀνάβει τσιγάρο (σημάδι τῆς αὐτοκαταστροφικῆς του ἀφέλειας), τό βοηθό εἰσαγγελέα πού οὔτε ὁ καύσωνας οὔτε ἡ σοβαρότητα τῆς κατάστασης τόν ἐμποδίζει νά μπαινοβγαίνει στά πλάνα μέ φιγούρες τοῦ Φρέντ Ἀσταίρ, τήν ὡραία νυχτερινή φωτογραφία, τό πλάνο τῶν δυό ἐραστῶν μέσα στή γεμάτη παγάκια μπανιέρα, τίς ἀτάκες τοῦ νεαροῦ πού φτιάχνει τίς αὐτοσχέδιες βόμβες, ἡ τά κινέζικα καμπανάκια στή βεράντα τῆς Καθλήν Τέρνερ;

Ἔξω ἀπό τόν κινηματογράφο ἐπεφτε χιονόνερο, ἀλλά στό μπάρ – γιά ἕνα ποτό – ἦταν ζεστά. *«Κάψα τοῦ σώματος εἶναι τό μήνυμα γι' αὐτή τήν ἑβδομάδα»*, μάς εἶπε γελώντας ἕνας φίλος ἠθοποιός μέ πολύ χιούμορ. Μά ὑπάρχει ἀλήθεια «μήνυμα» σ' αὐτή τή χαμηλότονη ἱστορία, πού ὁ σκηνοθέτης Κάσνταν μεταμορφώνει σέ χαλαρή, ὀχι πάντα ἀπό τή σωστή ἀπόσταση φιλμαρισμένη, μέ κάπως καλλιγραφικές κινήσεις μηχανῆς, ταινία; Εἶναι «μήνυμα» αὐτό τό ἀπόσταγμα ἀπό τά καλύτερα μαύρα φίλμ καί μυθιστορήματα, πού ἀφήνει ὁ κόσμος της πρώτης του ταινίας; Δέν εἶμαι σίγουρος, ἀλλά ὁπωσδήποτε εἶναι μιά σκληρή, ὁλοκληρωμένη ἄποψη πού δέν κάνει γιά τά αὐτιά τῶν ἀγγέλων. Δές τήν ἀλήθεια τοῦ συστήματος, τόν ὑλισμό του πού τρελαίνει τόν ἀνελέητο ἀνταγωνισμό που τό στηρίζει κι ὑστερα προσπάθησε νά τήν κάνεις δικιά σου – νά τό νικήσεις. Ἀλλά πρόσεχε πού βαδίζεις! Σού τήν ἐχουν στημένη ἀπό παντοῦ καί τά συναισθήματα εἶναι παγίδα. Ἔτσι κι ἀλλιώς στόν πάτο ἡ στήν κορφή, ξοφλημένος ἡ νικητής θά εἶσαι μόνος. Μιά ὀπτική ἀπλή, γεμάτη ἀμφιβολίες καί φόβο, κυνισμό καί μισογυνισμό ἀλλά δυναμική, γοητευτική, τολμηρή – ἀληθινή καί ψεύτικη ταυτόχρονα – ἀναπαράσταση μιάς σχέσης δυό ἀνθρώπων καί τῆς ἐμπλοκῆς τους στό περιβάλλον τους.

Αὐτά κι ἄλλα πολλά μάς εἶπε ἡ ταινία. Ἀξίζει νά δοκιμάσετε τί μπορεί νά πεῖ σ' ἐσάς, κάποια – Θεός φυλάξοι ὀχι τόσο καυτή – νύχτα καλοκαιριοῦ.

Νίκος ΣΑΒΒΑΤΗΣ

ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΙΚΕΣ ΛΕΣΧΕΣ

ΜΕΡΟΣ Γ'

Τοῦ Λευτέρη Ξανθόπουλου

«Ὁ κόσμος στὴν ἐπαρχία ἐχει ἀνάγκη ἀπὸ εἰδικὴ κινηματογραφικὴ μεταχείριση καὶ ἀκόμα δὲν μπορέσαμε νὰ ἐλέγξουμε ποιὰ εἶναι τὰ κριτήρια καὶ ποιὲς οἱ ἀντιδράσεις του στὶς ταινίες ποὺ παίζουμε. Πέφτουμε συνεχώς σὲ ἐκπλήξεις. Πιστεύουμε ὁτι χρειάζεται μεγάλη ἐπιμονὴ γιὰ νὰ διαμορφώσουμε καινούργια κινηματογραφικὰ γούστα στὸν πολὺ κόσμο».

(Κινηματογραφικὴ Λέσχη Κουφαλίων Θεσσαλονίκης)

Στὸ πρώτο καὶ δεύτερο μέρος τῆς ἐρευνας (τεύχη 28/29 καὶ 30 τοῦ Σύγχρονου Κινηματογράφου), *παραθέσαμε ἀπόψεις λεσχῶν στὶς βασικότερες ἐρωτήσεις μας. Συμπληρώνοντας σήμερα τὴν ἐργασία, συγκεντρώνουμε τὶς ἀπαντήσεις τῶν λεσχῶν στὴν ἐρώτηση:*

Τί πληροφορίες νομίζετε ὁτι πρέπει νὰ περιλαμβάνει ἕνα ἐγχειρίδιο γιὰ τὶς κινηματογραφικὲς λέσχες, ἔτσι ὡστε νὰ διευκολύνει τὴ δουλειὰ τοῦ Δ.Σ. τῆς Λέσχης ὡς πρὸς τὴν ἐπιλογὴ τῶν ταινιῶν, τὸν προγραμματισμὸ κλπ.;

Οἱ ἀνάγκες τῶν λεσχῶν συμπίπτουν στὴν πλειοψηφία τους καὶ συνοψίζονται στὰ ἑξῆς:

– Θεματικοὶ κατάλογοι ταινιῶν ἑλληνικῶν καὶ ξένων

– Κατάταξη τῶν ταινιῶν κατὰ εἶδος καὶ ἀναφορὰ στὰ γενικότερα χαρακτηριστικὰ τοῦ εἴδους

– Βιοφιλμογραφία τῶν σκηνοθετῶν.

– Κριτήρια ἐπιλογῆς ταινιῶν καὶ πρόταση γιὰ προγραμματισμὸ ὁλόκληρης περιόδου. Ὑποδείξεις προγραμματισμοῦ κατὰ κύκλους ταινιῶν καὶ ἀφιερώματα.

– Κατάσταση τῆς κόπιας γιὰ τὴν κάθε ταινία ποὺ προγραμματίζει ἡ λέσχη.

– Ἑλληνικὴ κινηματογραφικὴ βιβλιογραφία.

– Κριτικὲς ἀναλύσεις ταινιῶν· ἱστορικὰ στοιχεῖα κάθε ταινίας.

– Ἱστορικὴ ἀναδρομὴ τοῦ κινηματογράφου ἀπὸ τὴ γέννησή του μέχρι σήμερα.

– Λεξικὸ κινηματογραφικῶν ὅρων.

Τὰ ἐρωτηματολόγια στὰ ὁποία στηρίχτηκε ἕνα μέρος τῆς ἐρευνας ταχυδρομήθηκαν σὲ 133 διευθύνσεις πολιτιστικῶν φορέων ποὺ ὀργανώνουν κινηματογραφικὲς προβολές Οἱ διευθύνσεις αὐτὲς συγκεντρώθηκαν ἀπὸ διαφορετικὲς πηγὲς ὁπως καρτέλες συνδρομητῶν τοῦ περιοδικοῦ *Σ.Κ.* καταλόγους γραφείων διανομῆς κλπ.

– Κατάλογος κριτικών κινηματογράφου καί σκηνοθετών πού μπορούν νά ἐπισκέπτονται τίς λέσχες γιά εἰσηγήσεις καί διαλέξεις.

– Ἀξιόλογες ταινίες σέ ταινιοθήκες πρεσβειών καί ἱνστιτούτων.

– Σύντομη περιγραφή τής ὑπόθεσης τής ταινίας καί ἀξιολόγηση τών αἰσθητικών της στοιχείων.

– Σχολές, τάσεις, ἐθνικοί κινηματογράφοι, ἀντιπροσωπευτικές ταινίες.

– Τιμές ἐνοικίου ταινιών κατά γραφείο διαμονής.

– Σύνδεση τής ὑπό ἵδρυση Ὁμοσπονδίας Κινηματογραφικών Λεσχών μέ τήν Ὁμοσπονδία Κινηματογραφικών Κοινοτήτων Εὐρώπης γιά τήν ἐλεύθερη ἀνταλλαγή καί διακίνηση ταινιών ἐκτός ἐμπορικού κυκλώματος.

– Ἀπελευθέρωση κινηματογραφικών αἰθουσών πού ἀνήκουν στό κράτος, δήμους ἤ κοινότητες καί δωρεάν παραχώρησή τους στίς κινηματογραφικές λέσχες γιά τίς προβολές τους.

– Ἀπαλλαγή τού φόρου ἐπί τών εἰσιτηρίων πού ἐκδίδει ἡ Λέσχη.

– Ὁδηγίες γιά τόν τρόπο διεξαγωγής μιάς συζήτησης.

– Κατάλογος γραφείων διανομής ταινιών καί κατάλογοι ταινιών κατά γραφεία διανομής.

– Ὀργανωτικές ὁδηγίες βασισμένες στήν πείρα τών λεσχών πού λειτουργούν ἀπό παλιά.

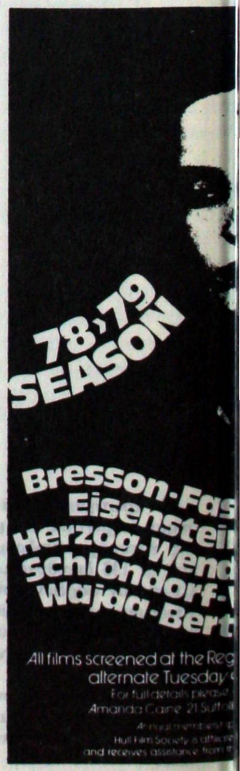
– Πλήρη κατάλογο μέ διευθύνσεις τών λεσχών γιά τήν ἀνταλλαγή ἀπόψεων.

– Στοιχεία γιά τό κύκλωμα διανομής τών ταινιών.

Στίς ἐνότητες πού δημοσιεύτηκαν στά προηγούμενα τεύχη τού περιοδικού, δόθηκαν ἀπαντήσεις καί προτάθηκαν λύσεις σέ ἀρκετές ἀπό τίς παραπάνω ἀπορίες τών κινηματογραφικών λεσχών. Οἱ σπουδαιότερες ὁμως ἀπαιτήσεις τών λεσχών ἀπαιτοῦν συγκεκριμένη δράση καί δέν καλύπτονται ἀπό ὁποιοδήποτε «φιλολογικό» κείμενο.

Οἱ ἀνάγκες τών λεσχών ἐμπίπτουν στήν ἁρμοδιότητα τής ὁμοσπονδίας Κινηματογραφικών Λεσχών πού πρόκειται νά ἱδρυθεί (τό εὐχόμαστε καί τό ἐλπίζουμε) καί ἡ συγκέντρωση ὁλων αὐτών τών στοιχείων ἀπαιτεί τήν πλήρη ἐπαγγελματική ἀπασχόληση μιάς μικρής ὁμάδας ἀνθρώπων μέ ἐπικεφαλής κάποιον γνώστη τών κινηματογραφικών πραγμάτων στή χώρα μας.

Ἀφίσα τής Κινηματογρα



Ἐπίλογος

Οἱ περισσότερες ἀπό τίς ἐπαρχιακές λέσχες δέν ἀποτελοῦν παρά *φορεῖς ἀπόπειρας γιά τή δημιουργία κινηματογραφικής λέσχης.* Οἱ αἴθουσες γιά τούς μυημένους λιγοστεύουν. Οἱ κλειστές γλώσσες ἀκούγονται ὁλο καί λιγότερο. Ἀπό τήν Κινηματογραφική Λέσχη σήμερα λείπει ἡ μυσταγωγία τού κλειστού χώρου, ἡ συνωμοσία τού σκοταδιού, ἡ ἀναγκαιότητα τής τελετής. Αὐτές ἀκριβώς τίς ἐλλείψεις θά πρέπει νά καλύψουν οἱ ἐπαρχιακές κινηματογραφικές λέσχες.

Τά πενιχρά πολιτιστικά σχήματα ὁπως ὁμάδες πρωτοβουλίας, ἑνώσεις γυναικών, πολιτιστικοί σύλλογοι καί κινηματογραφικές λέσχες, εἶναι τά φτωχά ἀποπαίδια τής βιομηχανικής κοι-

νωνίας. Όσο περισσότερο βιομηχανοποιείται ἡ ζωὴ τόσο τὰ στερημένα ἄτομα, ὡς ἄλλοι ροβινσώνες, αἰσθάνονται τὴν ἀνάγκη ἑνὸς *χειροκίνητου παρόντος* σὰν ἀντιστάθμισμα στὸ βιομηχανικὸ τρόπο ζωῆς. Ἡ ἀνάγκη τους εἶναι ὑπαρξιακή.

Τὰ πανηγύρια τοῦ παρελθόντος, ὁπως π.χ. τὸ πανηγύρι τῆς ἐνορίας μὲ τοὺς μικροπωλητὲς στοὺς δρόμους, δὲ λειτουργοῦν πιά. Ταυτόχρονα ὁ βιομηχανικὸς τρόπος ζωῆς ἀποδέσμευσε περισσότερο ἐλεύθερο χρόνο γιὰ τὸ ἄτομο καὶ τοῦ ἐξασφάλισε πλεόνασμα καταναλωτικῶν ἀγαθῶν.

Τὰ πεζοδρόμια δὲν κατοικοῦνται πιά. Τὰ αὐτοκίνητα ἐδιωξαν τοὺς θαμώνες τους. Οἱ θερινοὶ κινηματογράφοι ἐγιναν πολυκατοικίες. Οἱ συνοικιακοὶ χειμερινοὶ κινηματογράφοι ἐγιναν συνεργεῖα αὐτοκινήτων καὶ γκαράζ. Ἡ καθημερινὴ ζωὴ ἐγινε πιὸ γρήγορη, οἱ ρυθμοὶ της πιὸ νευρικοί. Οἱ ἐλεύθερες ὧρες τοῦ μέσου πολίτη ξοδεύονται περισσότερο στὸ σπίτι.

Ἡ λέσχη στὴν ἐπαρχιακὴ πόλη εἶναι ἕνα *σχῆμα*. Ὁ κόσμος ζητάει σχήματα, ζητάει ἤχους ποὺ νὰ τὸν καλύπτουν, ταμπέλες ποὺ θὰ τὸν στεγάσουν. Ἡ λέσχη εἶναι μιὰ ταμπέλα.

Ἡ Ἑλλάδα εἶναι ἡ πιὸ φτωχὴ κινηματογραφικὰ χώρα στὴν Εὐρώπη. Δὲν ὑπάρχουν κρατικὰ κινηματογραφικὰ ἀρχεῖα. Οἱ εἰσαγωγεῖς ταινιῶν δὲν παραγγέλνουν καινούργια κόπια ἀπὸ μιὰ κλασικὴ ταινία ποὺ παίχτηκε καὶ καταστράφηκε ἀπὸ τὴν χρήση. Οἱ εἰσαγωγεῖς δὲν ἀντικαθιστοῦν τὸ στὸκ τους γιατὶ ἡ ταινία δὲν πρόκειται νὰ ζητηθεῖ ἀπὸ τοὺς ἐμπορικοὺς κινηματογράφους.

Ἡ «Ταινιοθήκη τῆς Ἑλλάδος» προπύργιο κινηματογραφικοῦ συντηρητισμοῦ, ἀπευθύνεται στὸν προοδευτικὸ ἀστὸ τῆς πρωτεύουσας τὸν ὁποῖο καὶ προσπαθεῖ νὰ διαμορφώσει κινηματογραφικὰ καὶ ἰδεολογικά, τὸν ἀστὸ ποὺ τὰ ὁριά του σταματοῦν σ' ἕνα μέσο ἀποδεκτὸ κινηματογράφο καὶ ποὺ δὲν ἐνδιαφέρεται παρὰ μόνο φιλολογικὰ γιὰ τάσεις, ρεύματα, καὶ πειραματισμούς.

Στὸν ἐξελιγμενο καπιταλισμὸ καὶ στὸν ὑπαρκτὸ σοσιαλισμό, τὸν ρόλο τοῦ «συντηρητὴ ἀρχαιοτήτων», παίζουν οἱ κρατικὲς ταινιοθήκες. Ἐδὼ σ' ἐμάς, ἡ ἔνδεια (ψυχικὴ καὶ ὑλικὴ) ἀποκλείει αὐτὴ τὴν πολυτέλεια. Ὁ κλασικὸς κινηματογράφος στὴν Ἑλλάδα ξεχνιέται. Ἡ ἱστορία τοῦ κινηματογράφου ποὺ ἀποτελεῖται ἀπὸ εἰκόνες καὶ ἤχους, μετατοπίζεται στὰ ἐγχειρίδια κινηματογραφικῆς ἱστορίας ἀντὶ νὰ προβάλλεται ζωντανὴ στὴν ὀθόνη. Ἡ εἰκόνα κονιορτοποιεῖται μαζὶ μὲ τὴν φθαρμένη κόπια ποὺ ἀποσύρεται. Τὸ γραφεῖο διανομῆς συντάσσει καὶ ὑπογράφει τὸ πρωτόκολλο καταστροφῆς.

Τὰ πράγματα στὴν Ἑλλάδα διασπώνται, κερματίζονται καὶ ἐκσφενδονίζεται στὸ ἄπειρο. Ἡ μνήμη λειτουργεῖ ὡς ἀμνησία. Τὰ δρώμενα ξεχνιοῦνται καὶ χάνονται. Στὴν πόλη ποὺ ὑπῆρξε μιὰ λέσχη κι ἐσβησε στὸ παρελθόν, λειτουργεῖ ἡ συλλογικὴ λήθη, ἡ ἀπουσία μνήμης. Οἱ καινούργιοι ξαναρχίζουν ἀγνοώντας τὸ ἱστορικὸ παρελθόν.

Ἡ πολυμορφία στὶς λέσχες ἐμφανίζεται μόνο στὴν ἐπιφάνεια τῶν σχημάτων. Τὰ δύο «διαφορετικὰ» σχήματα ποὺ δροῦν μέσα στὴν ἴδια πόλη, δὲν ἔχουν οὐσιαστικὲς διαφορὲς μεταξύ τους ἢ καλλίτερα δὲν ἐμφανίζουν καθόλου διαφορὲς ὡς πρὸς τὸν προγραμματισμὸ καὶ τὸν τρόπο λειτουργίας τους. Ἀντιμετωπίζουν τὶς ἴδιες δυσκολίες καὶ ἀντιμετωπίζονται μὲ τὸν ἴδιο συντηρητισμὸ ἀπὸ τὸ κοινό τους, μὲ τὸν ἴδιο συντηρητισμὸ ποὺ ἀντιμετωπίζουν κι αὐτὲς τὸ κοινό τους. Ἡ πολυμορφία εἶναι πλαστή. Οἱ διαφορὲς ποὺ ἐμφανίζονται ἀνάμεσα στὰ δύο παρόμοια κινηματογραφικὰ σχήματα μέσα σὲ μιὰ πόλη, ἂν δὲν εἶναι κομματικὲς, εἶναι διαφορὲς ἰδιοσυγκρασίας τῶν ἀτόμων ποὺ ἐπιχειροῦν τὴν διάσπαση.

Οἱ λέσχες διακρίνονται ἀπὸ ἕναν ἐντονο συντηρητισμό. Φοβοῦνται νὰ προβάλλουν προωθημένες ταινίες, φοβοῦνται τὴ συζήτηση γιὰ τὴν ταινία, φοβοῦνται νὰ μὴ δυσαρεστηθεῖ τὸ κοινὸ-πελάτες τους ἀπὸ τὶς θέσεις τοῦ εἰσηγητὴ ποὺ θὰ καλέσουν. [illegible] σθοῦν. Οἱ λέσχες ποὺ ἐμφανίζουν μιὰ ἐξέλιξη, προχωροῦν μὲ πολὺ διστακτικὰ [illegible] καὶ μετροῦν προσεχτικὰ (ὁπως μετροῦν τὰ εἰσιτήρια ποὺ κόβουν σὲ κάθε προβολή). Οἱ λέσχες προσπαθώντας νὰ ἐπιβιώσουν οἰκονομικὰ καὶ κοινωνικά, προσαρμόζονται στὸ μέσο γοῦστο τοῦ μέσου θεατή τους καὶ ἐμπορευματοποιοῦν τὴ λειτουργία τους.

Οἱ λέσχες εἶναι σοβαροφανεῖς, ἀπωθοῦν τὸ χιοῦμορ, φοβοῦνται νὰ προκαλέσουν. Οἱ λέσχες φοβοῦνται τὸν ἡμιδιανοούμενο ἀστὸ μὲ τὶς ἡμιανησυχίες του, τὴν συνδρομὴ τοῦ ὁποίου ἐκλιπαροῦν.

Μὲ τὶς ξένες ἐμπορικὲς ταινίες «ποιότητος» ποὺ ἀποτελοῦν τὴν πλειοψηφία τοῦ προγράμματός τους, ἡ λέσχη πέφτει στὴν παγίδα τῶν μονοπωλίων ποὺ ἀκριβῶς ἡ ἵδρυσή τους αὐτὸ τὸν σκοπὸ ἔχει: νὰ κρατήσει τὸν κόσμο μακριὰ ἀπὸ τὴν παραγωγὴ καὶ διανομὴ προϊόντων μαζικῆς κατανάλωσης. Ἡ Λέσχη σήμερα ἀναπαράγει μιὰ ἐμπορικὴ αἴθουσα ποιότητας.

ητας τοῦ Hull στὴν Ἀγγλία

Οἱ λέσχες παγιδεύονται ἀπό ἕνα μέσο ὁρο ταινιών πού ἀπαιτεί τό κοινό τους, ἀναπαράγοντας ἔτσι μιά «εὐπρεπή» ἐμπορική αἴθουσα τού κέντρου. Οἱ λέσχες, χωρίς νά ἐπιδιώκουν ἐμπορικό κέρδος, ἐμπορευματοποιούν τή λειτουργία τους.

Οἱ λέσχες πού τά Δ.Σ. τους ἐλέγχονται ἀπό κομματικές παρατάξεις, λειτουργούν μονόπλευρα. Στό πολιτιστικό σκοτάδι τής ἐπαρχίας ἀντιπαραθέτουν τό κομματικό τους ἡμίφως.

Ὄχι διοικητικά συμβούλια μέ ἀξιώματα καί ἱεραρχίες καί ἐκλογές ἀπό κατασκευασμένες πλειοψηφίες πού θέλουν «σφραγίδες» ἀλλά ὀλιγοάριθμες ὁμάδες δουλειάς καί πρωτοβουλίας, *αὐτόβουλες καί ἀνιεράρχητες κινηματογραφικές κοινότητες* μέ κριτήριο τήν ποιότητα τής δουλειάς, τό πάθος καί τήν ἀγάπη τού καθενός πού συμμετέχει.

Στίς προσπάθειες τών λεσχών γιά τήν βελτίωση τής λειτουργίας τους θά πρέπει νά ἐνταχθοῦν οἱ ἑξῆς στόχοι:

Δημιουργία ἀρχείων ἀποκομμάτων τύπου μέ κριτικές ἀναλύσεις, κινηματογραφικές εἰδήσεις κλπ., καθώς καί μιά στοιχειώδη κινηματογραφική βιβλιοθήκη.

Προγραμματισμός σέ τρίμηνη βάση μετά ἀπό προσεχτική ἀξιολόγηση τών ταινιών. Τό πρόγραμμα τών προβολών νά μοιράζεται στά μέλη τής λέσχης στήν ἀρχή τού τριμήνου.

Ἡ λέσχη, ἀπό τή στιγμή πού μεταφέρει τίς προβολές της ἀπό αἴθουσα σέ αἴθουσα, δέν ἔχει συγκεκριμένο πρόσωπο, εἶναι ἀναλώσιμο εἶδος καί ὑπόκειται εὐκολότερα στήν φθορά. Οἱ λέσχες πρέπει νά βρούν ἕνα μόνιμο χώρο-στέκι, ἀναγνωρίσιμο ἀπό τά μέλη τους.

Ἀποδέσμευση ἀπό τά ἐνοίκια τών κινηματογραφικών αἰθουσών. Ἡ λέσχη νά ἀπαιτήσει μιά σωστά ἐξοπλισμένη αἴθουσα προβολών στό νομαρχιακό κτίριο, ἤ στό δημοτικό θέατρο, στό δημαρχείο ἤ ἀκόμα καί στήν ἐκκλησία. Ἄν οἱ ἀρχές ἐξακολουθοῦν νά ἀρνούνται αὐτό τό δικαίωμα, τότε νά προχωρήσουν σέ κατάληψη τής αἴθουσας προβολών.

Προμήθεια μιάς 16άρας μηχανής προβολής. Μπορούν νά προβάλλουν πρίν ἀπό τή μεγάλου μήκους καί μιά ἑλληνική ἤ ξένη ταινία μικρού μήκους. Οἱ ἑλληνικές ταινίες μικρού μήκους δέν πρέπει νά ἀποτελοῦν μόνες τους αὐτόνομο πρόγραμμα. Ὅπου ἐπιχειρήθηκε, ἡ ἐκδήλωση ἀπέτυχε. Ὁ ρόλος τής μικρού μήκους εἶναι νά συμπληρώνει καί νά ἐνισχύει τό πρόγραμμα.

Μέ τήν 16άρα μηχανή προβολής ἡ λέσχη ἀποκτάει εὐελιξία. Μπορεί ἀκόμα νά ὀργανώσει προβολές σέ πλατείες, καφενεία, ἐκκλησίες, στόν τόπο δουλειάς ἐργατών ἤ ὑπαλλήλων, σχολεία, φυλακές, νοσοκομεία κλπ.

Ἡ λέσχη νά ἐπιδιώξει νά πάρει ἕνα δεκάλεπτο τήν ἑβδομάδα στόν τοπικό ραδιοφωνικό σταθμό ἀπ' ὅπου θά ἐνημερώνει τό κινηματογραφόφιλο κοινό τής πόλης γιά τήν ταινία τής ἑβδομάδας. Θά πρέπει νά προηγηθεί μιά ἐνημερωτική ἐκπομπή γιά τούς σκοπούς καί τόν χαρακτήρα τής κινηματογραφικής λέσχης. Ἄν καί ὁ ἀποτελεσματικότερος καί πιό πειστικός τρόπος διαφήμισης τού προγράμματος εἶναι ἀπό στόμα σέ στόμα, ἡ παντοδύναμη προφορική παράδοση!

Οἱ λέσχες νά γραφτοῦν συνδρομητές στά βασικότερα κινηματογραφικά περιοδικά πού κυκλοφορούν στήν Ἑλλάδα. Νά δημιουργήσουν μιά στοιχειώδη κινηματογραφική βιβλιοθήκη μέ βιβλία ἀπό τήν – δυστυχώς – πενιχρότατη ἑλληνική κινηματογραφική βιβλιογραφία.

Νά ἀπαιτήσουν ἀπό τόν αἰθουσάρχη μέ τόν ὁποίον ἔχουν συμβληθεί, νά διορθώσει ἤ νά ἀντικαταστήσει τή μηχανή προβολής του, νά βάψει τήν ὀθόνη του ἄσπρη καί ὄχι γκρίζα ὅπως εἶναι τίς περισσότερες φορές καί ἀκόμα νά διορθώσει τόν ἦχο τής προβολής του.

Ἕνα μεγάλο μέρος τής ἀπόλαυσης τής ταινίας χάνεται ἐξαιτίας τών κακών συνθηκών προβολής τών κινηματογράφων τόσο τού κέντρου ὅσο καί τής ἐπαρχίας. Ὁ αἰθουσάρχης κοροϊδεύει τό κοινό του. Δέ φταίει ἡ ταινία. Ἡ ταινία δέν εἶναι σκοτεινή. Φταίει ἡ κακή κατάσταση τών μηχανημάτων προβολής καί ἤχου τού κινηματογράφου, φταίει ὁ μηχανικός προβολής πού ξεχνάει νά νετάρει γιατί παίζει τάβλι στό διπλανό καφενείο.

Ἡ δυσφήμιση τού ἑλληνικού κινηματογράφου ὡς πρός τόν ἦχο ὀφείλεται στίς κακές συνθήκες τής αἰθουσας. Στίς ξένες ταινίες δέν παρακολουθοῦμε τούς διαλόγους διότι διαβάζουμε τούς ὑπότιτλους. Πώς λοιπόν οἱ ἴδιες ἑλληνικές ταινίες ἀκούγονται θαυμάσια ὅταν παίζονται στήν τηλεόραση; Ὁ αἰθουσάρχης πληρώνεται ἀρκετά καλά γιά τό ἐνοίκιο τής αἰθουσάς του. Τό κοινό τής λέσχης ἔχει τό δικαίωμα νά εἰσπράξει σέ ἀντάλλαγμα τίς ἰδανικές συνθήκες προβολής τής αἰθουσας.

Λ.Ξ

Γιά τίς λέσχες καί τήν ὁμοσπονδία

τῆς Χρυσάνθης Σωτηροπούλου

Ἀφίσα ἐκδηλώσεων τοῦ Ἑλληνικοῦ περιοδικοῦ ΣΤΑΘΜΟΣ στήν Δυτ. Γερμανία

Τόσο ἀπό τίς κατά καιρούς συναντήσεις καί συζητήσεις εἰδικών καί λεσχών ὅσο καί μέσα ἀπό τίς ἀπαντήσεις τῶν λεσχών στήν ἔρευνα τοῦ Λ. Ξανθόπουλου εἶναι φανερό καί κοινά ἀποδεκτό ὅτι ἡ ἵδρυση ὁμοσπονδίας κινηματογραφικών λεσχών εἶναι μία ἀνάγκη. Ἐκεῖνο πού αὐτή τή στιγμή εἶναι τό ζητούμενο εἶναι νά βρεθεί μιά τέτοια δομή ὀργάνωσης καί λειτουργίας πού νά ἐκφράζει μία νέα ἀντίληψη γιά τό ρόλο καί τήν ἀποτελεσματικότητα τῶν λεσχών. Σίγουρα αὐτή ἡ νέα ἀντίληψη δέν θά εἶναι ξεκομμένη οὔτε ἀπό τήν συνολική ἀντιμετώπιση τοῦ προβλήματος «κινηματογράφος» σάν καλλιτεχνική ἔκφραση καί παιδεία οὔτε βέβαια ἀπό τόν τρόπο θεώρησης τῆς πολιτιστικῆς μας δράσης.

Πιστεύουμε ὅτι ἡ προσπάθεια γιά τήν ἐνίσχυση καί βοήθεια τοῦ Νέου Ἑλληνικοῦ κινηματογράφου ὀφείλει νά εἶναι παράλληλη μέ τήν δημιουργία συνθηκών κινηματογραφικῆς ὑποδομῆς τέτοιας πού ὁ θεατής νά γίνει ἱκανός πρώτον νά διαβάζει καί δεύτερον νά ἀπολαμβάνει τίς ταινίες. Ἡ ἀνάπτυξη τῶν σχέσεων κοινοῦ δημιουργοῦ νά μπεί σέ καινούργια βάση διαλόγου καί κριτικῆς θεώρησης.

Ἡ θεωρία εἶναι ἀπαραίτητο συμπλήρωμα κάθε προσπάθειας προσέγγισης τοῦ κινηματογράφου. Εἶναι ἀνάγκη ὁμως αὐτή νά διαπνέεται ἀπό σεβασμό στήν πολυφωνία καί πολυμορφία τάσεων καί ἀπόψεων. Οἱ ἰσοπεδωτικές καί ἐξομοιωτικές προσπάθειες δέν μορφοποιοῦν ἑνιαία ταυτότητα ἀλλά μάλλον γελοιοποιοῦν τούς ὑπερασπιστές τους καί συγχρόνως συνθλίβουν τίς ὑπάρχουσες τάσεις.

Οἱ λέσχες σάν φορεῖς πολιτιστικῆς δραστηριότητας ἰδιαίτερα σημαντικῆς θάπρεπε νά εἶναι ζωντανά κύτταρα ἀναζήτησης καί προβληματισμοῦ γύρω ἀπό τόν κινηματογράφο. Παρ' ὅλα αὐτά μέχρι σήμερα φυτοζωοῦν ἔχοντας οἰκονομικά, ὀργανωτικά, τεχνικά καί ἄλλα προβλήματα. Εἶναι καθρέφτες μιάς πολιτιστικῆς πραγματικότητας πού ἔχει ἀπό τήν μιά συγκεντρώσει ὅλα τά πολιτιστικά ἐνδιαφέροντα στήν Ἀθήνα καί ἀπό τήν ἄλλη σπαράσσεται εἴτε ἀπό τήν μονοπώληση τοῦ πολιτιστικοῦ προϊόντος ἀπό κομματικούς φορεῖς γιά δικά τους κέρδη εἴτε ἀπό τήν ἀποσπασματικότητα πού χαρακτηρίζει ὁτιδήποτε στηρίζεται μόνο σέ ἀτομικές πρωτοβουλίες. Ἡ μέχρι τώρα κρατική ἀδιαφορία δέν ἐχει ἐπιτρέψει νά γίνει μιά σοβαρή, συγκροτημένη κίνηση βοήθειας πρός τίς λέσχες.

Μιά «ὁμοσπονδία» λοιπόν ἔχοντας νά ξεπεράσει τά μικροσυμφέροντα ὁμάδων, ἀτόμων, ἀκόμα καί κομμάτων, ὀφείλει νά συγκροτηθεί ἔτσι πού νά ἐξασφαλίζει ἀπό τή μιά τήν αὐτονομία καί ἀνεξαρτησία τῶν λεσχών καί ἀπό τήν ἄλλη νά προσφέρει μιά ὁλοκληρωμένη βοήθεια τόσο σέ ἐπίπεδο πληροφόρησης ὅσο καί θεωρητικῆς καί ὑλικοτεχνικῆς ὑποδομῆς. Μέ διοικητικό συμβούλιο ἐκλεγμένο ἀπό τίς ἴδιες τίς λέσχες καί βεβαίως μέ τήν ὑλική ὑποστήριξη τοῦ Ὑπουργείου Πολιτισμοῦ μπορεί μόνιμα νά λειτουργεί μέ ἀποκλειστικό σκοπό τόν συντονισμό καί τήν κάθε εἴδους βοήθεια πρός τίς λέσχες.

Αὐτή ἡ βοήθεια πρώτα καί κύρια εἶναι ἀπαραίτητο νά στραφεί στήν ἐξεύρεση πόρων. Καί πόροι δέν εἶναι μόνο ἡ ἀπό τά ΠΑΝΩ ἐνίσχυση (μερικές τήν εἶχαν ἤδη) ἀλλά ἡ ἐνεργοποίηση γιά ἐξασφάλιση αἰθουσών (ἐκεί πού ὑπάρχουν: τῶν δήμων, συλλόγων κλπ.) ἡ ἡ κεντρική διαπραγμάτευση μέ τούς αἰθουσάρχες γιά καλύτερες τιμές, ἡ συντονισμένη προσπάθεια γιά ἀπόκτηση ἡ δανεισμό ἡ ἐνοικίαση μηχανών μέ τούς καλύτερους δυνατούς ὅρους, ἡ ἐξασφάλιση καλύτερων τιμών γιά ταινίες τοῦ ἐμπορίου καί τέλος βέβαια ἡ μεγαλύτερη μαζικοποίηση τῶν ἰδιων τῶν λεσχών.

Πέρα ἀπό τά οἰκονομικά προβλήματα ἄμεση εἶναι καί ἡ ἀντιμετώπιση τοῦ προβλήματος τῆς ἐνημέρωσης καί συντονισμοῦ στήν διακίνηση ταινιών καί ὑλικοῦ. Εἶναι ἐπιτακτική ἀνάγκη ἡ δημιουργία ἑνός πλήρως ἐνημερωμένου δικτύου πληροφόρησης. Κατάλογος ταινιών, θεματικοί κατάλογοι, βιβλιογραφίες, κριτικές, στοιχεία γύρω ἀπό τίς ταινίες καί τούς σκηνοθέτες.

Κατά τήν γνώμη μας ἐκεῖνο πού βαρύνει στούς ὅρους γιά τήν σωστή λειτουργία τῆς ὁμοσπονδίας εἶναι ἡ συστηματική ἀντιμετώπιση τῆς λέσχης σάν φυτώριο καλλιτεχνικῆς παιδείας καί αἰσθητικῆς ἀπόλαυσης. Οἱ λέσχες νά μήν ἀντικαθιστοῦν τόν καλό ἐμπορικό κινηματογράφο ἀλλά νά παίζουν συγκεκριμένο κοινωνικό ρόλο.

Δέν ἀρκεῖ ἡ προβολή ἑνός φίλμ. Αὐτό γίνεται καί ἀπό τήν τηλεόραση ἐν μέρει τώρα. Ἐκεῖνο πού χρειάζεται εἶναι ἡ αἰσθητική ἐκείνη καλλιέργεια πού θά μετατρέψει τήν ἁπλή παρακολούθηση σέ συνειδητή συμμετοχή, στήν ἀνάγνωση τοῦ ἔργου τόσο σέ διανοητικό ἐπίπεδο ὅσο καί συγκινησιακό. Ἡ σχέση θεατή-ἔργου νά πάψει νά εἶναι μονόδρομη ἀλλά νά γίνει ἀμφίδρομη μέ ἀποτέλεσμα τό διάλογο, τήν ἐπικοινωνία δημιουργοῦ-κοινοῦ, μέσα ἀπό τό ἰδιο τό ἔργο καί χωρίς τήν παρεμβαση τρίτων (πολλές φορές παραπλανητική μάλιστα). Ἡ ἐκρηξη συναισθημάτων καί ἡ γέννηση σκέψεων πού ἀπελευθερώνουν τίς αἰσθήσεις καί τόν νοῦ καί δημιουργοῦν τήν ἡδονή πού εἶναι σκοπός κάθε τέχνης ἐπιτυγχάνεται μόνο μέ συμμετέχοντες θεατές.

Γιά νά φτάσουμε σ' αὐτό τό ἐπίπεδο χρειάζεται πολύ δουλειά. Μιά δουλειά ὁμως πού ἰσως εἶναι ἡ σημαντικότερη, ἀπ' ὅσες θά γίνουν. Μέσα ἀπό ὁμάδες μελέτης ἀποτελούμενες ἀπό εἰδικούς (θεωρητικούς, κριτικούς, δημιουργούς) μέ διαλέξεις, βιβλία, ἀφίσες, ἐκθέσεις, θεωρητικά κείμενα καί ἀναλύσεις γύρω ἀπό τά ρεύματα καί τίς τάσεις στόν σύγχρονο κινηματογράφο οἱ λέσχες θά ἀποκτήσουν μιά πιό βαθιά καί μόνιμη σχέση μέ τόν κινηματογράφο. Σ' αὐτό τό σημείο θά βοηθήσει ἡ ἐμπειρία καί ἡ ἀνταλλαγή ἀπόψεων καί ταινιών ἀκόμα, μέ τίς ὁμοσπονδίες ἄλλων χωρών.

Ὁ δρόμος εἶναι δύσκολος καί χρειάζεται κόπους, χρήματα, χρόνο καί βέβαια διάθεση καί ἀγάπη γιά τό σινεμά. Εἶναι καιρός ὁμως νά ἀφήσουμε τούς αἰώνιους ἐρασιτεχνισμούς καί προχειρότητες, τίς ἀποσπασματικές καί ἀντιφατικές ἐνέργειες καί νά ἀπαιτήσουμε μιά ἄλλη ποιότητα σέ κάθε μας πολιτιστική δραστηριότητα.

Χρυσάνθη Σωτηροπούλου

ΠΡΩΤΥΠΑ

Τοῦ ΔΙΑΜΑΝΤΗ ΛΕΒΕΝΤΑΚΟΥ

Ἡ βιβλιογραφία συντάχθηκε ἀπό τόν Διαμαντή Λεβεντάκο ὁ ὁποίος καί μάς τήν παραχώρησε. Πρωτοδημοσιεύθηκε στό περιοδικό *ΠΟΛΙΤΕΙΑ* Δεκ. 1981 καί συμπληρώθηκε μέ τίτλους πού ἐλειπαν ἡ βιβλία πού κυκλοφόρησαν στό μεταξύ διάστημα.

1. ΑΓΓΕΛΟΠΟΥΛΟΣ ΘΟΔΩΡΟΣ: *«Ἀναπαράσταση»* (σενάριο). Ἔκδοση Θεμέλιο. Ἀθήνα 1977.
2. ΑΓΓΕΛΟΠΟΥΛΟΣ ΘΟΔΩΡΟΣ: *«Θίασος»* (σενάριο) Ἔκδοση Θεμέλιο. Ἀθήνα 1981.
3. ΑΓΓΕΛΟΠΟΥΛΟΣ ΘΟΔΩΡΟΣ: *«Οἱ Κυνηγοί»* (σενάριο) Ἔκδοση Θεμέλιο. Ἀθήνα 1977.
4. ΑΓΓΕΛΟΠΟΥΛΟΣ ΘΟΔΩΡΟΣ: *«Μεγαλέξαντρος»* (σενάριο) Ἔκδοση Κάκτος, Ἀθήνα 1981.
5. ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΥ ΑΡΗΣ: *«Ὁ λόφος μέ τό συντριβάνι»*. Σενάριο βασισμένο στό ὁμώνυμο θεατρικό ἔργο τού Γ. Ρίτσου. Ἐκδόσεις Βέργος, Ἀθήνα 1977.
6. ΑΝΤΩΝΟΠΟΥΛΟΣ ΤΑΚΗΣ: *«Κινηματογράφος, Ἐπιστήμη, Ἰδεολογία»* Ἔκδοση Ἀντίλογος, Ἀθήνα 1972.
7. ΑΡΒΑΝΙΤΗΣ ΝΙΚΟΣ: *«Ὁ Προληπτικός Ἔλεγχος καί τό Ἀκατάλληλον τῶν Κινηματογραφικῶν ταινιῶν»* Ἔκδοση Νίκος Ἀρβανίτης, Ἀθήνα 1963.
8. ΑΡΒΑΝΙΤΗΣ ΝΙΚΟΣ: *Οἰκονομική Πορεία τῆς Ἑλληνικῆς Κινηματογραφίας κατά τήν Τριετία 1961-1963»* Ἔκδοση Νίκος Ἀρβανίτης, Ἀθήνα 1965.
9. ΑΡΓΥΡΗΣ ΞΕΝΟΦΩΝ: *«Κινηματογραφική Τεχνική»* Ἔκδοση Ξενοφών Ἀργύρης, Ἀθήνα 1967.
10. ΒΑΚΙΡΤΖΗΣ ΓΙΩΡΓΟΣ: *«Γιγαντοαφίσσες κινηματογραφικές»* Κείμενα Ἑρμπέρτο Καρμπώ, Γιώργος Βακιρτζής.
11. ΒΑΣΙΛΕΙΑΔΗΣ ΓΙΑΝΝΗΣ: *Κινούμενο Σχέδιο» Ἔκδοση Φίλμ-Καστανιώτης, Ἀθήνα 1975.*
12. *ΒΟΥΓΙΟΥΚΑΣ ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΣ: «Ἡ Τέχνη τῆς Κινηματογραφίας καί ἡ Ἐπίδρασις αὐτῆς ἐπί τῆς Κοινωνίας» Ἔκδοση Ἑταιρεία Προστασίας Ἀποφυλακιζομένων Θεσσαλονίκης, Θεσσαλονίκη 1963.*
13 ΒΟΥΓΙΟΥΚΛΑΚΗ ΑΛΙΚΗ: *«Ἐδώ Ἀλίκη»* Ἔκδοση Ἴκαρος, Ἀθήνα 1961.
14. ΓΑΒΡΑΣ ΚΩΣΤΑΣ *«Εἰδικό Δικαστήριο»* (σενάριο). Ἔκδοση Εὐκλείδης, Ἀθήνα 1974.
15. ΓΑΖΙΑΔΗΣ ΔΗΜΗΤΡΙΟΣ: *«Πῶς Μπορώ νά Παίξω στόν Κινηματογράφο»* Ἔκδοση Dag Film, Ἀθήνα 1926.
16. ΓΕΡΑΣΗΣ ΓΙΑΝΝΗΣ: *«Διαδικασία»* (μελέτη). Ἔκδοση Ἐλεάτης, Ἀθήνα 1980.
17. ΓΕΡΟΝΤΙΚΟΣ ΑΡΣΕΝΗΣ: *«Κριτικά»* Ἀθήνα 1965.
18. ΓΕΩΡΓΙΑΔΗΣ ΒΑΣΙΛΗΣ: σύνταξη) *«Ἐτήσιος Κινηματογράφος»* (τρεῖς τόμοι) Ἔκδοση Βασίλης Γεωργιάδης, Ἀθήνα 1970-1972-1982.
19. ΓΕΩΡΓΟΠΟΥΛΟΣ Κ.: *«Ἔγχρωμη φωτογραφία καί Κινηματογράφος»* Ἔκδοση Gutenberg. Ἀθήνα 1970.
20. ΓΙΑΝΝΟΠΟΥΛΟΣ ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΣ: *«Φορολογία Εἰσοδήματος Ὀπερατέρ Κινηματογραφικῶν Ἔργων»* Ἔκδοση Κωνσταντίνος Γιαννόπουλος, Ἀθήνα 1964.
21. ΔΗΜΗΤΡΙΟΥ ΑΛΙΝΤΑ: *«Φιλμογραφία Ταινιῶν Μικρού Μήκους»* Ἔκδοση Φίλμ-Καστανιώτης, Ἀθήνα 1976.
22. ΔΗΜΗΤΡΙΟΥ ΣΩΤΗΡΗΣ: *«Μύθος – Κινηματογράφος – Σημειολογία – Κρίση τῆς Αἰσθητικῆς»* Ἀνθρωπολογική μελέτη Ἔκδοση Ἄλμα Ἀθήνα 1973.
23. ΔΙΖΙΚΙΡΙΚΗΣ ΓΙΩΡΓΟΣ: *«Τέχνη καί Τεχνική στόν Κινηματογράφο»* (δύο τόμοι). Ἔκδοση Γιώργος Διζικιρίκης, Ἀθήνα 1969-1970.
24. ΔΙΖΙΚΙΡΙΚΗΣ ΓΙΩΡΓΟΣ: *«Ἡ Σύγχρονη Σκέψη, ἡ Ἀπάτη τῆς Λογοτεχνίας καί ὁ Βαθμός Μηδέν τῆς Γραφῆς. Λογοτεχνία, εἰκαστικές τέχνες, κινηματογράφος»* Ἔκδοση Γραμμή, Ἀθήνα 1973.
25. ΔΡΑΚΟΠΟΥΛΟΣ ΓΙΩΡΓΟΣ: *«Αἱ μουσικαί Τέχναι καί ὁ Κινηματογράφος»* Ἔκδοση Ἀγγ. Κουλουμπής. Πάτρα 1969.
26. ΕΛΕΥΘΕΡΙΟΥ ΔΗΜΟΣ: *Ἡ Ζωή τοῦ Σαρλώ»* Ἀθήνα 1954.
27. ΖΑΝΝΑΣ ΠΑΥΛΟΣ: *«Ἱστορία καί Τέχνη στόν Ἰβάν τόν Τρομερό τοῦ Ἀϊζενστάιν»* Ἔκδοση Κέδρος, Ἀθήνα 1977.
28. ΖΑΧΟΣ ΕΜΜΑΝΟΥΗΛ: *«Πιάτσα Τό Σινεμαδάκι»* Ἔκδοση Κάκτος Ἀθήνα 1980.
29. ΖΕΡΒΟΣ ΝΙΚΟΣ: *«Ἐξόριστος στήν Κεντρική Λεωφόρο»* (σενάριο). Ἔκδοση Χιονάτη Ἀθήνα 1981.
30. ΗΛΙΑΔΗΣ ΦΡΙΞΟΣ: (σύνταξη) *«Ἑλληνικός Κινηματογράφος 1906-1960»* Ἔκδοση Περιοδικό Φαντασία, Ἀθήνα 1960.
31. :ΘΕΟΣ ΔΗΜΟΣ: *«Φορμαλισμός»* Ἔκδοση Αἰγόκερως, Ἀθήνα 1981.
32. ΚΑΒΑΓΙΑΣ ΓΙΩΡΓΟΣ: *«Ἡ Τέχνη τοῦ Ὀπερατέρ»* Ἔκδοση Καστανιώτης, Ἀθήνα 1978.
33. ΚΑΝΕΛΛΟΠΟΥΛΟΣ ΤΑΚΗΣ: *«Ρομαντικό σημείωμα»* Σενάριο. Ἐκδόσεις Ἐγνατία, Θεσσαλονίκη 1978.
34. ΚΑΡΑΒΑΣΙΛΗΣ ΓΙΩΡΓΟΣ: *«Ὁ Κανόνας τοῦ παιγνιδιοῦ τοῦ Ζάν Ρενουάρ»* Ἔκδοση Μαυροπίνακας, Ἀθήνα 1977.
35. ΚΑΡΑΜΗΤΣΟΣ ΦΩΤΗΣ: *«Ὁ Κινηματογράφος στό Φῶς τῆς Ἐπιστήμης»* Ἔκδοση Πάν. Καλαμάτα 1963.
36. ΚΑΣΤΑΝΑΣ ΘΕΟΔΩΡΟΣ: *«Κινηματογραφική Ἀγωγή»* Ἔκδοση Θεόδωρος Καστανάς, Θεσσαλονίκη 1953.
37. ΚΑΣΤΑΝΙΩΤΗΣ ΠΑΥΛΟΣ: *«Κινηματογράφος Παρελθόντος, Παρόντος, Μέλλοντος»* Ἔκδοση Παπαγεωργίου.
38. ΚΟΛΛΑΤΟΣ ΔΗΜΗΤΡΗΣ: *«Ἐλιές, Στροφή Δεξιά, Θάνατος τοῦ Ἀλεξάνδρου»*. Λογοτεχνικά σενάρια. Ἔκδοση Ἑστία, Ἀθήνα 1980.
39. ΚΟΛΛΑΤΟΣ ΔΗΜΗΤΡΗΣ: *«Ψάχνοντας γιά τήν*

Πηνελόπη», (Λογοτεχνικό σενάριο) Έκδοση Γνώση, Αθήνα 1980.
40. ΚΟΝΤΟΣ ΓΙΩΡΓΟΣ: *«Φωτογραφική Τεχνική»* Έκδοση Σχολή Κινηματογράφου Σταυράκου Αθήνα 1967.
41. ΚΟΥΡΤΟΒΙΚ ΔΗΜΟΣΘΕΝΗΣ: *«Η Ελληνική Διανόηση στόν Κινηματογράφο»*. Έκδοση Διογένης, Αθήνα 1979.
42. ΚΟΤΡΩΝΗΣ ΒΑΓΓΕΛΗΣ: *«Ο Ερωτισμός στόν σημερινό κινηματογράφο»*. Εκδόσεις Ιδεοδρόμιο, Αθήνα 1978.
43. ΚΟΥΣΟΥΜΙΔΗΣ ΜΑΡΙΝΟΣ: *«Ιστορία τού Ελληνικού Κινηματογράφου»* Εκδ. Καστανιώτη 1981.
44. ΚΥΡΟΥ ΑΔΩΝΙΣ καί ΠΑΝΑΓΙΩΤΑΤΟΣ ΔΗΜΗΤΡΗΣ: *Γιά μιά Επαναστατική Παράτεχνη»*. Έκδοση Πλειάς, Αθήνα 1976.
45. ΚΩΣΤΕΛΕΤΟΣ ΟΔΥΣΣΕΑΣ: *«Κινηματογραφική Ορολογία καί Τεχνική»* Έκδοση Οδυσσέας Κωστελέτος, Αθήνα 1955.
46. ΛΑΜΠΑΔΑΡΙΟΣ ΕΜΜΑΝΟΥΗΛ: *«Ο Κινηματογράφος καί ή Παιδική Ηλικία»* Έκδοση Κασιγόνης, Αθήνα 1928.
47. ΛΕΒΕΝΤΑΚΟΣ ΔΙΑΜΑΝΤΗΣ: *«Εἰσαγωγή στήν Αἰσθητική τού Κινηματογράφου»* Έκδοση Σχολή Κινηματογράφου Σταυράκου, Αθήνα 1969.
48. ΛΕΒΕΝΤΑΚΟΣ ΔΙΑΜΑΝΤΗΣ: *«Ο Ανεξάρτητος Ελληνικός Κινηματογράφος»* Περιοδικό Τετράδιο Κινηματογράφου (Νο 3) Έκδοση Φοιτητική Ομάδα Κινηματογράφου – Θεάτρου Πάτρας, Πάτρα 1976.
49. ΜΑΚΡΗΣ ΓΙΩΡΓΟΣ: *«Ο Κινηματογράφος»* (δύο τόμοι) Έκδοση Βάκων Αθήνα 1974.
50. ΜΑΚΡΗΣ ΣΟΛΩΝ: *«Ο Κινηματογράφος καί ή Αἰσθητική του»*. Έκδοση Αετός Α.Ε., Αθήνα 1951.
51. ΜΑΝΘΟΥΛΗΣ ΡΟΒΗΡΟΣ: *«Πρόσωπο μέ Πρόσωπο»* (σενάριο) Έκδοση Εξάντας, Αθήνα 1976.
52. ΜΑΝΘΟΥΛΗΣ ΡΟΒΗΡΟΣ: *«Εἰσαγωγή στήν Ιστορία καί Τεχνική τού Κινηματογράφου»* Έκδοση Σχολή Σταυράκου, Αθήνα.
53. ΜΑΡΚΕΤΟΥ ΜΑΡΙΑ: *«Ηχητικός Κινηματογράφος»* Έκδοση Μιχ. Τριαντάφυλλος Θεσσαλονίκη 1938.
54. ΜΑΤΑΡΑΓΚΑΣ ΑΛΕΚΟΣ: *«Τεχνική τών Φίλμς»* Έκδοση Αλέκος Ματαράγκας, Αθήνα.
55. ΜΗΤΡΟΠΟΥΛΟΥ ΑΓΛΑΪΑ: *«Ελληνικός Κινηματογράφος»* Έκδοση Αγλαΐα Μητροπούλου. Αθήνα 1980.
56. ΜΙΚΕΛΙΔΗΣ ΝΙΝΟΣ: *«Τά Κυριώτερα Στάδια στήν Εξέλιξη τού Κινηματογράφου»* Λευκωσία 1962.
57. ΜΙΧΑΗΛ ΜΙΧΑΗΛ: *«Ιστορία ένός Παληάτσου»* Αθήνα 1927.
58. ΜΟΣΧΟΒΑΚΗΣ ΑΝΤΩΝΗΣ: (σύνταξη) *«Ιστορία τού Κινηματογράφου από τών Αρχών μέχρι τού Ομιλούντος»* Έκδοση Αδελφοί Κοτζιά. Αθήνα 1957.
59. ΜΟΥΣΤΟΞΥΔΗΣ Ο: *«Τρεις Μελέτες. Ψυχολογία καί Αἰσθητική τού Κινηματογράφου»* Έκδοση Ζαχαρόπουλος, Αθήνα 1943.
60. ΜΠΑΚΟΓΙΑΝΝΟΠΟΥΛΟΣ ΓΙΑΝΝΗΣ: *«Ιστορία Κινηματογραφικής Τέχνης»* (δύο εκδόσεις). Έκδοση Σχολή Κινηματογράφου Σταυράκου, Αθήνα 1972.
61. ΜΠΕΛΕΣΙΩΤΗΣ ΓΙΩΡΓΟΣ: *«Φίλμ, Φώς, Χρώμα»*, Έκδοση Γιώργος Μπελεσιώτης, Αθήνα 1965.
62. ΝΙΚΟΛΑΪΔΗΣ ΝΙΚΟΣ: *«Τά Κουρέλια Τραγουδάνε Ακόμα»* (σενάριο) Έκδοση Γνώση. Αθήνα 1980-1981.
63. ΝΤΑΚΟΥ ΘΕΟΔΩΡΑ: *«Κινηματογραφική Τεχνολογία»* Έκδοση Σχολή Σταυράκου, Αθήνα.
64. ΞΑΝΘΑΚΗΣ ΑΛΚΗΣ: *«Η Τεχνική τού Σύγχρονου Κινηματογράφου»* Αθήνα 1975.
65. ΠΑΝΑΓΙΩΤΑΤΟΣ ΔΗΜΗΤΡΗΣ: *«Η Φρίκη στό Σινεμά»* Έκδοση Περιοδικό Κούρος (τεύχος 14), Αθήνα 1973.
66. ΠΑΝΑΓΙΩΤΑΤΟΣ ΔΗΜΗΤΡΗΣ: *«Οἱ Ταινίες Πορνό, Ένας Ακόμα Μηχανισμός Καταπίεσης»* Έκδοση Καστανιώτης, Αθήνα 1978.
67. ΠΑΝΑΓΙΩΤΑΤΟΣ ΔΗΜΗΤΡΗΣ: *«Ο Φανταστικός Κινηματογράφος»* Έκδοση Δέκα, Αθήνα 1979.
68. ΠΑΝΑΓΙΩΤΟΠΟΥΛΟΣ ΝΙΚΟΣ: *«Οἱ Τεμπέληδες τής Εὐφορης Κοιλάδας»* (σενάριο) Έκδοση Νεφέλη Αθήνα 1979.
69. ΠΑΠΑΓΙΑΝΝΕΑΣ ΤΑΚΗΣ: *«Εγκυκλοπαιδικόν Λεξικόν Κινηματογράφου»*, Έκδοση Αστερίας, Αθήνα 1957.
70. ΠΑΠΑΔΗΜΑΣ ΑΔΑΜΑΝΤΙΟΣ: *«Η Ηθοποιία στόν Κινηματογράφο»* Έκδοση Σιδέρης, Αθήνα 1964.
71. ΠΑΤΡΙΝΟΣ ΣΠΥΡΙΔΩΝ: *«Η Νομική Θέσις τού Παραγωγού Κινηματογραφικών Ταινιών»* Αθήνα 1968.
72. ΠΕΤΡΟΠΟΥΛΟΣ ΔΗΜΗΤΡΗΣ: *«Στοιχεία Κινηματογραφικής Μηχανής Προβολής»* Έκδοση Σχολή Σταυράκου Αθήνα.
73. ΠΟΥΛΑΤΖΑΣ ΑΡΙΣΤΕΙΔΗΣ: *«Παιδική Εγκληματικότης καί Προληπτικός Έλεγχος τού Κινηματογράφου»*, Αθήνα 1929.
74. ΡΑΦΑΗΛΙΔΗΣ ΒΑΣΙΛΗΣ: *«Δώδεκα Μαθήματα γιά τόν Κινηματογράφο»* (δύο εκδόσεις) Έκδοση Γκαλερί Ώρα, Αθήνα 1970, 1973.
75. ΡΑΦΑΗΛΙΔΗΣ ΒΑΣΙΛΗΣ: *«Ένα Τέταρτο τού Αἰώνα Κινηματογραφικής Παιδείας στήν Ελλάδα»* Έκδοση Σχολή Σταυράκου, Αθήνα 1975.
76. ΡΑΦΑΗΛΙΔΗΣ ΒΑΣΙΛΗΣ: *«Κινηματογραφική Τεχνική»*. Έκδοση Σχολή Κινηματογράφου Σταυράκου.
77. ΡΕΝΤΖΗΣ ΘΑΝΑΣΗΣ: *«Βιο-γραφία»*. Έκδοση Εξάντας, Αθήνα 1977.
78. ΡΕΝΤΖΗΣ ΘΑΝΑΣΗΣ: *«Κινηματογράφος, Πρακτική καί ἰδεολογία»* Εκδόσεις Πύλη, Αθήνα 1980.
79. ΡΕΝΤΖΗΣ ΘΑΝΑΣΗΣ: *«Οἱ Πρωτοπορίες στόν Κινηματογράφο»* Έκδοση Καστανιώτης, Αθήνα 1978.
80. ΣΑΡΡΗΣ ΝΕΟΚΛΗΣ: *«Μαθήματα Κινηματογραφικής Πολιτικής»* (δύο τόμοι). Έκδοση Νεοκλής Σαρρής, Αθήνα 1965, 1967.
81. ΣΕΤΤΑΣ ΔΗΜΗΤΡΙΟΣ: *«Ο Κινηματογράφος καί τό Παιδί»* Έκδοση Δημήτριος Σέττας Αθήνα 1958.
82. ΣΟΛΔΑΤΟΣ ΓΙΑΝΝΗΣ: *«Ιστορία τού Ελληνικού Κινηματογράφου»* Έκδοση Νεφέλη. Αθήνα 1979.
83. ΣΤΕΡΓΙΑΝΟΠΟΥΛΟΣ ΔΗΜ.: *«Νομοθεσία Κινηματογράφου»* (Ένας τόμος. Τρία συμπληρώματα) Έκδοση, Περιοδικό Θεάματα, Αθήνα 1961, 1964, 1969, 1972.
84. ΣΤΕΡΓΙΟΠΟΥΛΟΣ ΧΑΡ.: *«Ο Κινηματογράφος καί οἱ Επιδράσεις του επί τών Παιδων καί επί τών Εφήβων»*. Θεσσαλονίκη 1959.
85. ΣΥΛΛΟΓΙΚΟ: *«Θέαμα καί Νεότης»* Αθήνα 1964.
86. ΣΥΛΛΟΓΙΚΟ: *«Γιά τόν Ελληνικό Κινηματογράφο»* Έκδοση Προοδευτική Παράταξη Επιστημόνων Καλλιτεχνών Τεχνικών (ΠΠΕΚΤ). Αθήνα 1979.
87. ΣΥΛΛΟΓΙΚΟ: *«Εἰσηγήσεις Σεμιναρίου Μορφωτικού Ενημερωτικού Κινηματογράφου»* Έκδοση Κέντρο Ερεύνης καί Εφαρμογής Οπτικοακουστικών Μέσων, Αθήνα 1970.
88. ΣΥΛΛΟΓΙΚΟ: *«Ελληνικός Κινηματογράφος 1906-1966»*. Έκδοση Πολιτιστικό Γραφείο Ε.Μ. Πολυτεχνείου, Αθήνα 1976.
89. ΣΥΛΛΟΓΙΚΟ: *«Υλικά καί Πρακτικά» τού Α' Πανελληνίου Συνεδρίου Κινηματογράφου»* Έκδοση Υπουργείο Πολιτισμού καί Επιστημών Αθήνα 1981.
90. ΣΥΛΛΟΓΙΚΟ: *«Κριτικές αναλύσεις Τριάντα Ται-*

Πίνακας μέ τό πρόγραμμα προβολών κινηματογραφικής λέσχης σε δημόσιο χώρο τό Λονδίνο

νιών» Έκδοση Ομοσπονδία Κινηματογραφικών Λεσχών Ελλάδος Αθήνα.
91. ΣΥΛΛΟΓΙΚΟ: *«Κινηματογράφος και Νεότης»* (δύο έκδόσεις) Έκδοση Αδελφότης Θεολόγων Ζωή, Αθήνα 1953-1954.
92. ΦΙΛΙΠΠΙΔΗΣ ΤΗΛΕΜΑΧΟΣ: *«Η Επίδρασις τού Κινηματογράφου επί της Εγκληματικότητος τών Ανηλίκων»* Έκδοση Εταιρεία Προστασίας Αποφυλακιζομένων Θεσσαλονίκης, Θεσσαλονίκη 1952.
93. ΦΛΕΣΣΑΣ ΓΙΑΝΝΗΣ: *«Μουσική στόν κινηματογράφο»* (Η χρυσή έποχή τού Χόλλυγουντ) Εκδόσεις Βασδέκης, Αθήνα 1981.
94. ΧΑΤΖΙΚΟΥ ΕΥΓΕΝΙΑ: *«Τεχνική τού Κινηματογράφου»* Εκδόσεις Σχολή Σταυράκου, Αθήνα.
95. ΧΩΡΙΑΝΟΠΟΥΛΟΣ ΓΕΩΡΓΙΟΣ: *«Ο Κινηματογράφος από Πολιτιστικής Απόψεως»*. Έκδοση Γεώργιος Χωριανόπουλος, Αθήνα 1946.

ΜΕΤΑΦΡΑΣΕΙΣ

1. ΑΖΕΛ ΑΝΡΙ: *«Αίσθητική τού Κινηματογράφου»* Μετάφραση Κώστας Ζαρούκας. Έκδοση Ζαχαρόπουλος, Αθήνα, 1965.
2. ΑΖΕΛ ΑΝΡΙ: *«Ο Κινηματογράφος»*. Μετάφραση Εύγενία Χατζίκου–Καραγκούνη. Έκδοση Φέξης Αθήνα 1965.
3. ΑΪΖΕΝΣΤΑΪΝ ΣΕΡΓΚΕΪ: *«Διαλεκτική τού Φίλμ»*. Έκδοση Κινηματογραφική Τέχνη. Αθήνα 1975.
4. ΑΪΖΕΝΣΤΑΪΝ ΣΕΡΓΚΕΪ: *«Η Μορφή τού Φίλμ»* (δύο τόμοι) Μετάφραση Νίκος Παναγιωτόπουλος, Κώστας Σφήκας. Έκδοση Αιγόκερως, Αθήνα 1981.
5. ΑΪΖΕΝΣΤΑΪΝ ΣΕΡΓΚΕΪ: *«Σημειώσεις ένός Σκηνοθέτη»* Μετάφραση Μάριος Λαέρτης Έκδοση Αίσχύλος, Αθήνα 1964, Μορφές 1980.
6. ΑΪΖΕΝΣΤΑΪΝ ΣΕΡΓΚΕΪ: *«Σκέψεις γιά τόν Κινηματογράφο»* Μετάφραση Αντώνης Μοσχοβάκης Έκδοση Φέξης Αθήνα 1964.
7. ΑΪΖΕΝΣΤΑΪΝ ΣΕΡΓΚΕΪ: *«Τό θωρηκτό Ποτέμκιν»* Μετάφραση Γιώργος Μπαζίνας. Έκδοση Κινό, Αθήνα 1975.
8. ΑΪΖΕΝΣΤΑΪΝ ΣΕΡΓΚΕΪ: *«Αίσθητική τού Φίλμ»*. Μετάφραση Μάριος Λαέρτης. Έκδοση Μέντωρ, Αθήνα 1969.
9. ΑΪΖΕΝΣΤΑΪΝ ΣΕΡΓΚΕΪ: *«Πορτραίτα Καλλιτεχνών»*. Έκδοση Κινηματογραφική Βιβλιοθήκη, Αθήνα 1969.
10. ΑΪΖΕΝΣΤΑΪΝ ΣΕΡΓΚΕΪ: *«Ίδάν ό τρομερός»* Μετάφραση Γιάννης Μανωλάκης Έκδοση Γαλαξίας Κεραμεικός, Αθήνα 1971.
11. ΑΪΖΕΝΣΤΑΪΝ ΣΕΡΓΚΕΪ: *«Έγχρωμα και στερεοσκοπικά Φίλμ»*. Μετάφραση Μάριος Λαέρτης Έκδοση Τέχνη. Αθήνα 1972.
12. ΑΪΖΕΝΣΤΑΙΝ ΣΕΡΓΚΕΪ: *«Θωρηκτό Ποτέμκιν»* (σενάριο) Μετάφραση Δημήτρης Γιαγτζόγλου Έκδοση Έρευνα Αθήνα 1972.
13. ΑΪΖΕΝΣΤΑΪΝ ΣΕΡΓΚΕΪ: *«Προβλήματα Σκηνοθεσίας Κινηματογράφου». Μεάφρασῆ Μαίας Λαέρτης* Έκδοση Κινηματογραφικαί Εκδόσεις Αθήνα, Αθήνα.
14. ΑΛΜΠΕΡΑ ΦΡΑΝΣΟΥΑ: *«Γιά ένα Διαλεκτικό Κινηματογράφο»*. Μετάφραση Νίκος Κολοβός Έκδοση Πύλη, Αθήνα 1980.
15. ΒΟΓΙΑΖΟΣ ΑΝΤΩΝΗΣ: (σύνταξη: *«Σοσιαλισμός και Κουλτούρα 1917-1932 – Κινηματογράφος»* (δύο τόμοι) Μετάφραση Αντώνης Βογιάζος, Έκδοση Θεμέλιο, Αθήνα 1979.
16. ΓΚΑΥ ΧΕΝΕΜΠΕΛΛΕ: *«Ιστορία κινηματογράφου και ταξική πάλη»* Μετ. Άντας Κλαμπατσέα. Έκδοση Προοδευτικός Κινηματογράφος, Αθήνα 1980.
17. ΓΚΕΝΤΟΥΑΝΤ Χ. (σύνταξη): *«Από τόν Λυμιέρ στόν Μπέργκμαν»*. Μετάφραση Πολύκαρπος Πολυκάρπου Έκδοση Κάλβος Αθήνας 1971.
18. ΓΚΟΝΤΑΡ ΖΑΝ ΛΥΚ: *«Made in U.S.A.* Μετάφραση Γιώργος Μπαζίνας. Έκδοση Κινό, Αθήνα 1975.
19. ΓΚΡΕΝΙΕ ΡΟΖΕ: *«Τά Φώτα τής Ράμπας»*. Μετάφραση Άγγελος Κωστόπουλος. Έκδοση Γαλαξίας. Αθήνα.
20. ΓΟΥΛΛΕΝ ΠΗΤΕΡ: *«Η Σημειολογία τού Κινηματογράφου»* Μετάφραση Πολύκαρπος Πολυκάρπου. Έκδοση Κάλβος, Αθήνα 1973.
21. ΓΟΥΛΛΕΝ ΠΗΤΕΡ: *«Κινηματογράφος και Αντικινηματογράφος»* Μετάφραση Μπάμπης Κολώνιας Έκδοση Τετράδιο Κινηματογράφου ΦΟΘΚ (Νο2) Πάτρας, Πάτρα 1975.
22. ΔΗΜΟΠΟΥΛΟΣ ΜΙΧΑΛΗΣ (σύνταξη): *«Οί Ταινίες τών Στράουμπ και Γυιέ»*. Μετάφραση Χρήστος Βακαλόπουλος, Νίκος Σαββάτης, Ρίτα Στάμου, Μαρία Σταματοπούλου, Μαίρη Κοτσανάρου. Έκδοση Περιοδικό Σύγχρονος Κινηματογράφος (μέ τήν συνεργασία τού Γαλλικού Ινστιτούτου Αθήνας και Ινστιτούτου Γκαίτε). Αθήνα 1977.
23. ΕΒΑΝΣ ΠΗΤΕΡ: *«Μπριζίτ Μπαρντώ»* Μετάφραση Τασώ Καββαδία Έκδοση Βίπερ, Αθήνα 1973.
24. ΕΣΠΙΝΟΖΑ ΤΖΟΥΛΙΟ ΓΚΡΑΤΣΙΕ: *«Γιά ένα Ατελή Κινηματογράφο»*. Μετάφραση Διαμάντης Λεβεντάκος. Έκδοση Τετράδιο Κινηματογράφου ΦΟΘΚ Πάτρας (Νο 1). Πάτρα 1974.
25. ΖΙΜΕΡ ΚΡΙΣΤΙΑΝ: *«Κινηματογράφος και Πολιτική»* Μετάφραση Μπάμπης Κολώνιας, Τάκης Αντωνόπουλος Έκδοση Εξάντας Αθήνα 1976.
26. ΖΟΛΟΤΩΦ ΜΩΡΙΣ: *«Μαίριλυν Μονρόε»*. Μετάφραση Σόνια Βασιλειάδου Έκδοση Σόνια Βασιλειάδου Αθήνα.
27. ΚΡΑΙΜΑΙΡ ΚΛΑΟΥΣ: *«Γιόρις Ίβενς, ένα Κινηματογραφιστής στά Μέτωπα τής Παγκόσμιας Επανάστασης»* Μετάφραση Σωκράτης Γεωργιάδης. Έκδοση «Νά Υπηρετούμε τό Λαό», Αθήνα 1978.
28. ΚΥΡΟΥ ΑΔΩΝΙΣ: *«Ο Σουρρεαλισμός στόν Κινηματογράφο»* Μετάφραση Εύγενία Χατζίκου. Έκδοση Κάλβος, Αθήνα 1975.
29. ΛΑΒΡΕΝΕΦ Μ.: *«Ο Τεσσαρακοστός Πρώτος»* (Μυθιστόρημα από τήν ομώνυμη ρωσσική ταινία), Μετάφραση Κώστας Οίκονομόπουλος Έκδοση Λογοτεχνική Γωνιά. Αθήνα.
30. ΛΕΒΕΝΤΑΚΟΣ ΔΙΑΜΑΝΤΗΣ (σύνταξη): *«Ίνγκμαρ Μπέργκμαν»* Κείμενα Ίνγκμαρ Μπέργκμαν, Βέρνον Γιάνγκ. Πίο Μπαλντέλλι, Γκουίντο Αριστάρκο, Μωρίς Γκραδιέ, Ρόμπιν Γούντ, Γιόρν Ντόνερ Μετάφραση Λ. Θεοδωρακόπουλος, Κ. Κόρκα, Δ. Παναγιωτάτος. Έκδοση Κάμερα–Στυλό, Αθήνα 1973.
31. ΛΕΒΕΝΤΑΚΟΣ ΔΙΑΜΑΝΤΗΣ (σύνταξη): *«Ζάν-Λύκ Γκοντάρ»* Κείμενα Ζάν – Λύκ Γκοντάρ, Πήτερ Γούλλεν, Πίο Μπαλντέλλι, Ρίτσαρντ Ράουντ, Κρίστοφερ Γουίλλιαμς, Cahiers du Cinema. Μετάφραση Μπάμπης Κολώνιας, Διαμάντης Λεβεντάκος, Σοφία Μαρτίνου, Κλαίρη Μητσοτάκη. Έκδοση Κάμερα – Στυλό, Αθήνα 1974.
32. ΛΕΒΕΝΤΑΚΟΣ ΔΙΑΜΑΝΤΗΣ (σύνταξη): *«Φρίτς Λάνγκ»*. Μετάφραση Στέλιος Γούτης, Λαμπρινή Σαμαρτζή, Νίκος Ταμιωλάκης. Έκδοση Κινηματογραφική Λέσχη Θεσσαλονίκης, Θεσσαλονίκη 1970.
33. ΛΕΒΕΝΤΑΚΟΣ ΔΙΑΜΑΝΤΗΣ (σύνταξη-εἰσαγωγή): *«Σύγχρονη Θεωρία Κινηματογράφου»*. Μετάφραση Λουκάς Θεοδωρακόπουλος, Έλενα Καλλιγιάννη, Εύανθία Καφετζέλλη, Διαμάντης Λεβεντάκος, Γιώργος Μαρής, Αλέξης Πανσέληνος, Έκδοση Λάμπης Ράππας, Αθήνα 1972.
34. ΛΕΙΝΤΑ ΤΖΕΙ: *«Κινό μιά Ιστορία τού Ρωσικού και Σοβιετικού Φίλμ»* Μετάφραση Λουκάς Θεοδωρακόπουλος, Έκδοση Εξάντας Αθήνα 1980.

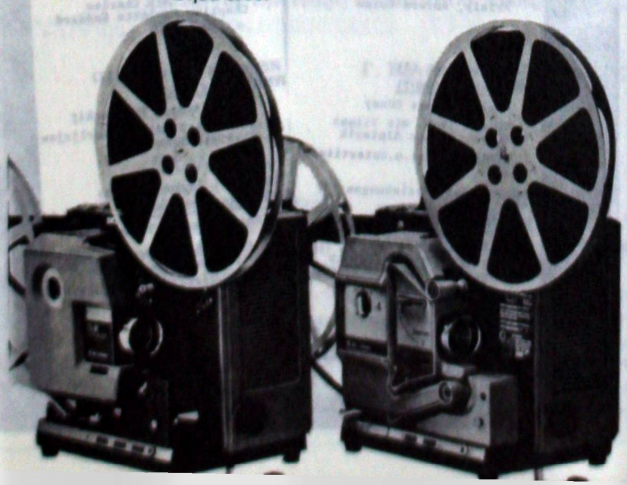
35. ΛΕΠΡΟΧΟΡΝ ΠΙΕΡ: *«Τσάρλι Τσάπλιν»* Μετάφραση Γιώργος Παπακυριάκης Έκδοση Κίνο, Αθήνα 1975.
36. ΜΑΙΗΛΕΡ ΝΟΡΜΑΝ: *«Μαίριλυν»* Μετάφραση Ιωάννα Χατζηνικολή. Έκδοση Ιωάννα Χτατζηνικολή Αθήνα 1973.
37. ΜΑΡΤΕΝ ΜΑΡΣΕΛ: *«Η Γλώσσα τού Κινηματογράφου»* Μετάφραση Εύγενία Χατζίκου. Έκδοση Κάλβος Αθήνα 1969.
38. ΜΙΚΕΛΙΝΑ ΣΕΡΓΚΕΪ: *«Τό Πρίμ – (φωτογραφίες καί διάλογος τής ταινίας)* Έκδοση Κινηματογράφος Στούντιο, Αθήνα 1977.
39. ΜΟΡΕΝ ΕΝΤΓΚΑΡ: *«Στάρ»* Μετάφραση Εύγενία Χατζίκου Έκδοση Παϊρίδης, Αθήνα.
40. ΜΠΑΚΑ–ΣΤΑΥΡΑΚΟΥ ΜΑΡΙΑ: *«Τό μοντάζ στόν κινηματογράφο καί τήν τηλεόραση».* Απόψεις καθηγητών κινηματογραφικών σχολών τής Εύρώπης, μελών τού Cilect. Εκδόσεις Σταυράκου Αθήνα 1979.
41. ΜΠΕΡΓΚΜΑΝ ΙΝΓΚΜΑΡ: *«Αγριοφράουλες – Η Εβδομη Σφραγίδα»* (σενάρια) Μετάφραση Ροζίτα Σώκου Έκδοση Γαλαξίας, Αθήνα 1962, 1968, 1970.
42. ΜΠΕΡΓΚΜΑΝ ΙΝΓΚΜΑΡ: *«Η Τριλογία τής Σιωπής».* (σενάρια) Μετάφραση Ροζίτα Σώκου καί Ανδρέας Ρικάκης Έκδοση Γαλαξίας, Αθήνα, 1963, 1971.
43. ΜΠΕΡΓΚΜΑΝ ΙΝΓΚΜΑΡ: *«Κραυγές καί Ψίθυροι»* Μετάφραση Ελεονώρα Σταθοπούλου, Αθήνα 1976.
44. ΜΠΕΡΓΚΜΑΝ ΙΝΓΚΜΑΡ: *«Η Σιωπή»* (σενάριο σέ λογοτεχνική μορφή) Μετάφραση Πολύβιος Βοβολίνης, Έκδοση Κ.Μ. Αθήνα 1972.
45. ΜΠΡΕΧΤ ΜΠΕΡΤΟΛΤ: *«Κείμενα γιά τόν Κινηματογράφο»* Μετάφραση Διονύσης Διβάρης Έκδοση Σύγχρονος Κινηματογράφος Αθήνα 1972.
46. ΝΙΝΖΥ ΒΛΑΝΤΙΜΗΡ: *«Μαθήματα μέ τόν Αιζενστάιν»* Μετάφραση Αγγέλα Αρτέμη Βερυκοκάκη Έκδοση Ολκός – Σύγχρονος Κινηματογράφος, Αθήνα 1974.
47. ΝΤΕΜΠΟΡ ΓΚΥ: *«Είσαγωγή στήν Κοινωνία τού Θεάματος»* Μετάφραση Γιόλα Γεωργαντζή Έκδοση Διεθνής Βιβλιοθήκη Αθήνα 1979.
48. ΝΤΕΜΠΟΡ ΓΚΥ: *«Ενάντια στόν Κινηματογράφο»* Μετάφραση Μ.Τ. Έκδοση Ακμων, Αθήνα 1977.
49. ΝΤΕΜΠΟΡ ΓΚΥ: *«Η Κοινωνία τού Θάματος».* Μετάφραση Μαρία Ζάκκα Έκδοση Διεθνής Βιβλιοθήκη Αθήνα 1972.
50. ΝΤΟΥΚΑ ΛΟ: *«Τεχνική τού κινηματογράφου»* (Δύο έκδόσεις) Μετάφραση Εύγενία Χατζίκου-Καραγκούνη Πρώτη έκδοση Σχολή Κινηματογράφου Σταυράκου Αθήνα 1961. Δεύτερη έκδοση Ζαχαρόπουλος, Αθήνα 1969.
51. ΝΤΟΥΚΑ ΛΟ: *«Ιστορία τού Κινηματογράφου». Μετάφραση Κώστας Ζαρούκας, Έκδοση Ζαχαρόπουλος Αθήνα 1967.*
52. ΝΤΟΥΟΣΚΙΝ ΣΤΕΦΕΝ & ΧΑΡΤΟΓΚ, ΣΑΪΜΟΝ: *«Αντικουλτούρα ΙΙ: Νέος κινηματογράφος»* Μετάφραση Ρέτη Δορίζα. Έκδοση Ερμείας, Αθήνα 1972.
53. ΝΤΥΡΑ ΜΑΡΓΚΕΡΙΤ & ΡΕΝΑΙ ΑΛΑΙΝ: *«Χιροσίμα, Αγάπη μου»* Επιμέλεια Διαμάντης Λεβεντάκος Μετάφραση Λουκάς Θεοδωρακόπουλος, Δημήτρης Παναγιωτάτος, Μαριέττα Σγουρδαίου. Έκδοση Κάμερα-Στυλό , Αθήνα 1974.
54. ΠΟΥΝΤΟΒΚΙΝ ΒΖΕΒΟΛΟΝΤ: *«Η Τέχνη τού Ηθοποιού στόν Κινηματογράφο»* Μετάφραση Νίκος Γκούρας Έκδοση Παρασκήνιο Αθήνα 1979.
55. ΠΟΥΝΤΟΒΚΙΝ ΒΖΕΒΟΛΟΝΤ: *«Η Μάνα»* Μετάφραση Γιώργος Μπαζίνας Γιώργος Παπακυριάκης Έκδοση Κινό, Αθήνα 1975.
56. ΡΑΦΑΗΛΙΔΗΣ ΒΑΣΙΛΗΣ (επιμέλεια): *«Αναδρομή στόν σκηνοθέτη Γκέοργκ Πάμπστ»* Έκδοση Ινστιτούτο Γκαίτε Αθήνα 1974.
57. ΡΑΦΑΗΛΙΔΗΣ ΒΑΣΙΛΗΣ (επιμέλεια): *«Φρίτς Λάνγκ»* Έκδοση Περιοδικό Σύγχρονος Κινηματογράφος καί Ινστιτούτο Γκαίτε, Αθήνα 1971.
58. ΡΗΝΤ ΧΕΡΜΠΕΡΤ: *«Δεκαπέντε Δοκίμια γιά τήν Τέχνη Η Αίσθητική τού Φίλμ»* Μετάφραση Δημήτρης Θεοδωρακάτος Έκδοση Μπουκουμάνης Αθήνα 1971.
59. ΣΑΝΤΟΥΛ ΖΩΡΖ: *Η ιστορία τού Κινηματογράφου»,* Μετάφραση Αντώνης Μοσχοβάκης Έκδοση Φέξης, Αθήνα 1960.
60. ΣΑΡΑΝΣΟΛ ΖΩΡΖ: *Ο Κινηματογράφος (δύο τόμοι)* Μετάφραση Συμπληρώματα Ροζίτα Σώκου. Έκδοση Πάπυρος–Λαρούς. Αθήνα 1968.
61. ΣΟΛΔΑΤΟΣ ΓΙΑΝΝΗΣ (σύνταξη): *«Μεγάλοι Κωμικοί τού Κινηματογράφου».* Μετάφραση Γκαίη Αγγελή, Λιλίκα Αγγελή, Χρήστος Βακαλόπουλος, Μαίρη Καραμανέα, Δημήτρης Κολιοδήμος, Κώστας Μπακαλάκος, Νίκος Σαββάτης, Έκδοση Νεφέλη, Αθήνα 1979.
62. ΣΟΥΠΩ ΦΙΛΙΠ: *«Σαρλώ».* Μετάφραση Γ. Κοτζιούλας. Έκδοση Λογοτεχνική Γωνιά. Αθήνα.
63. ΣΟΥΠΩ ΦΙΛΙΠ: *«Τσάρλυ Τσάπλιν».* Μετάφραση Κώστας Φέρρης Έκδοση Διόνυσος. Αθήνα.
64. ΣΥΛΛΟΓΙΚΟ: *«Τάσεις τού Γαλλικού Κινηματογράφου από τόν Ρενουάρ στόν Ρούς»* Μετάφραση Τέλης Σαμαντάς, Μαρία Νικολακοπούλου, Βασίλης Ραφαηλίδης, Μυρτώ Τζελάτη, Γιάννης Μπακογιαννόπουλος, Τώνια Μαρκετάκη, Πάνος Κοκκινόπουλος, Κωστής Σκαλιόρας Έκδοση Σύγχρονος Κινηματογράφος, Γαλλικό Ινστιτούτο Αθήνας Αθήνα 1972.
65. ΤΙΓΚΕΜ ΒΑΝ ΦΙΛΙΠ: *«Οί Μεγάλοι Σύγχρονοι Ηθοποιοί».* Μετάφραση Κώστας Ζαρούκας Έκδοση Ζαχαρόπουλος Αθήνα 1969.
66. ΤΟΤΙ ΤΖΙΑΝΙ: *«Ο Σύγχρονος Ελληνικός Κινηματογράφος»* Μετάφραση Φοίβος Εύαγγελάτος Έκδοση Εξάντας Αθήνα 1975, Διάλογος 1981.
67. ΤΣΑΠΛΙΝ ΤΣΑΡΛΥ: *«Η Αυτοβιογραφία μου».* Μετάφραση Κοσμάς Πολίτης Έκδοση Παιδείας, Αθήνα 1965.
68. ΦΟΡΜΑΝ ΜΙΛΟΣ: *«Η φυγή»* Μετάφραση Ε. Μπαρτζινόπουλος Έκδοση Αγκυρα, Αθήνα 1971.
69. ΧΑΟΥΖΕΡ ΑΡΝΟΛΝΤ: *«Κοινωνική Ιστορία τής Τέχνης. Η εποχή τού Κινηματογράφου (4ος τόμος)».* Μετάφραση Τάκης Κονδύλης Έκδοση Κάλβος Αθήνα 1970.
70. ΧΟΥΓΚ ΒΟΛΦΓΚΑΓΚ: *«Τό ἀλάτι τής Γής.»* Μετάφραση Σταύρος Σακελλαρίου Έκδοση Εκδοτική Ομάδα, Αθήνα 1978.
71. *«Ο Κόσμος τού Κινηματογράφου»* (Μετάφραση τής εκδοσης Κούρτσιο). Έκδοση Ζολινδάκης. Αθήνα 1969.
72. *«Η ζωή τού Σαρλώ»* Κάϊρο 1955.

ΠΕΡΙΟΔΙΚΑ

1. ΑΣΤΕΡΙΑ ΚΑΙ ΤΕΧΝΗ (Μεγάλο εικονογραφημένο περιοδικό κινηματογράφου - θεάτρου). Ιδιοκτήτης Διευθυντής Νίκος Βλαχιώτης Αθήνα 1958.
2. ΕΒΔΟΜΗ ΤΕΧΝΗ (Έρευνα καί κριτική τής κινηματογραφίας) Εκδότης Τόλης Χαλκίδης Διευθυντής Συντάξεως Μάριος Πλωρίτης, Αθήνα 1944 1945.
3. ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΙΚΗ ΕΠΙΘΕΩΡΗΣΗ Εκδότες Ηλίας Μπακόπουλος, Φάνης Κλεάνθης Πολύβιος Βασιλειάδης Αθήνα 1947-1948.
4. ΕΛΛΗΝΙΚΟΣ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ (Μηνιαία έκδοση κινηματογραφικής τέχνης). Εκδότες Αλέ-

ξης Γρίβας Βασ. Ραφαηλίδης Διευθυντής Συντάξεως Ἀλέξης Γρίβας, Ἀθήνα 1966-1967.

5. ΤΑ ΘΕΑΜΑΤΑ (Δεκαπενθήμερον ἐπαγγελματικόν κινηματογραφικόν περιοδικόν) Διευθυντές Στέλιος Βαρελάς (1967-1964). Αἰολος Βαρελάς 1964-1982) Ἀθήνα 1958(συνεχίζεται).
6. ΘΕΑΤΡΙΚΑ – ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΙΚ – ΤΗΛΕΟΠΤΙΚΑ (Δεκαπενθήμερη ἐκδοση) Διεύθυνση – Σύνταξη Ἑλένη Δ. Παπασωτηρίου, Ἀθήνα 1977.
7. ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΙΚΟΣ ΚΟΣΜΟΣ: Ἐκδότης–Διευθυντής Ἀθανάσιος Τσόγκας, Ἀθήνα 1936-1939, 1941-1947, 1959-1961.
8. ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΙΚΑ ΤΕΤΡΑΔΙΑ (Μηνιαίο κινηματογραφικό Περιοδικό) Ἐκδότες Μπάμπης Ἀκτσόγλου, Σωτήρης Γερακούδης, Θεσσαλονίκη 1981 (συνεχίζεται).
9. ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΙΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ (Ἑβδομαδιαία εἰκονογραφημένη ἐγκυκλοπαιδική ἐπιθεώρηση) Ἀρχισυντάκτης Θ. Μηλιδώνης, Ἀθήνα 1924-1926.
10. ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΙΚΗ ΕΒΔΟΜΑΣ (Ἑβδομαιαία εἰκονογραφημένη ἐπιθεώρηση) Ἰδιοκτήτης–Διευθυντής, Γεώργιος Γεωργόπουλος, Ἀθήνα 1952.
11. ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΙΚΕΣ ΣΕΛΙΔΕΣ Ἐκδότης Κινηματογραφική Λέσχη Πειραιά Πειραιάς 1976.
12. ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΙΚΗ ΤΕΧΝΗ (Δίμηνο περιοδικό τής Ἑλληνικής Λέσχης Ἐρασιτεχνών Κινηματογραφίας) Ἐκδότης ΕΛΕΚ Διευθυντής συντάξεως Τάσος Πετρής, Ἀθήνα 1964-1966.
13. ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΙΚΟΣ ΑΣΤΗΡ (Δεκαπενθήμερος ἐπαγγελματική-ἐνημερωτική κινηματογραφική ἐπιθεώρησις) Ἰδιοκτήτης Ἡρακλής Οἰκονόμου (1924-1968). Διευθυντής Λεωνίδας Χρηστάκης (1968-1970). Ἀθήνα 1924-1970.
14. Ο ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ (Μέγα ἑβδομαδιαίο εἰκονογραφημένο περιοδικό) Ἱδρυτής Ν.Π. Ἰγγλέσης, Ἀθήνα 1951-1952.
15. ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ (Ἑβδομαδιαία ἐπιθεώρηση ποικίλης ὕλης) Διευθυντής Λυκούργος Σταυράκος, Ἀθήνα 1951-1952.
16. ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ 65 (Μηνιαία ἔκδοση τής Ἑνώσεως Τεχνικών Ἑλληνικού Κινηματογράφου καί Τηλεοράσεως) Ὑπεύθυνος Συντάκτης Δήμος Θέος, Ἀθήνα 1965.
17. ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ (Δίμηνη ἔκδοση). Ἐκδότης Λέσχη Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης Θεσσαλονίκη 1977.
18. ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ (Μηνιαίο Ἐνημερωτικό Δελτίο). Ἐκδότης Κινηματογραφική Λέσχη Θήβας, Θήβα 1980.



19. ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ – ΘΕΑΤΡΟ (Μηνιαίο). Ἔκδοση Ἑλληνικός Ὀργανισμός Δημοσίων Σχέσεων «Ὁρίζων» Διευθυντής Συντάξεως Γιάννης Μπακογιαννόπουλος, Ἀθήνα 1960.
20. ΚΟΣΜΟΣ ΤΗΣ ΟΘΟΝΗΣ Ἐκδότης Ἀθανάσιος Τσόγκας Ἀθήνα 1947.
21. ΜΕΤΕΙΚΑΣΜΑ (Διμηνιαία Κινηματογραφοφιλική Ἔκδοση) Ἱδρυτής Κώστας Φέρρης Ἐκδότης-Διευθυντής Βαγγέλης Κοτρώνης Ἀθήνα 1980 (συνεχίζεται).
22. ΜΟΥΒΙΤΟΝ Ἐκδότης Τάκης Ρωμανιόλης, Ἀθήνα 1934-1935.
23. ΟΘΟΝΗ (Ἑβδομαδιαία κινηματογραφική ἐφημερίς παγκοσμίου ἐνημερότητος) Διευθυντής–Ἰδιοκτήτης Γ. Γάτος, Ἀθήνα, 1957-1965.
24. ΟΘΟΝΗ: Ἐκδόσης Ἐγνατία (τεύχη 1-7) Θεσσαλονίκη 1979-1982. (συνεχίζεται)
25. ΠΑΝΟΡΑΜΑ Ἐκδότης Τάκης Κωτσοκάλης, Ἀθήνα 1966-1967.
26. ΠΑΡΛΑΝ (Μέγα εἰκονογραφημένο ἑβδομαδιαίο κινηματογραφικό περιοδικό). Ἐκδότης – Διευθυντής Μανώλης Κανέλης Ἀθήνα 1931-1932.
27. ΠΡΟΟΔΕΥΤΙΚΟΣ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ (τριμηνιαίο περιοδικό). Ἐκδότης Νίκος Βεργίτσης, Ἀντα Κλαμπατσέα, Ἄρης Μαραγκόπουλος, Ἀθήνα 1978 (συνεχίζεται).
28. ΣΙΝΕΜΑ (Δεκαπενθήμερη κινηματογραφική ἐπιθεώρηση) Διεύθυνση Ἑλλη Κιούση – Θεοδωράκη, Ἀθήνα 1965-1967.
29. ΣΙΝΕΜΑ (Τριμηνιαίο κινηματογραφικό πρωτοποριακό περιοδικό). Ἐκδότης Μάκης Μωραΐτης Ἀθήνα 1978 (συνεχίζεται).
30. ΣΚΗΝΗ ΚΑΙ ΟΘΟΝΗ (Μηνιαίο περιοδικό γιά τό θέατρο, τόν κινηματογράφο καί τήν τηλεόραση Ἐκδότης Διευθυντής Γιώργος Χατζηδάκης Ἀθήνα 1980.
31. ΣΥΓΧΡΟΝΟΣ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ (Μηνιαίο κινηματογραφικό περιοδικό μελέτης καί ἐνημέρωσης) Ἐκδότες Βαγγέλης Τρικεριώτης (τεύχη 1-5). Διαμάντης Λεβεντάκος (τεύχη 6-14). Γιάννης Σμαραγδής (τεύχη 15-23). Βασίλης Ραφαηλίδης (τεύχη 24-28). Διευθυντής συντάξεως Βασίλης Ραφαηλίδης Ἀθήνα 1969-1973.
32. ΣΥΓΧΡΟΝΟΣ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ '74 – '81 (Διμηνιαίο Κινηματογραφικό Περιοδικό) Ἐκδότης Ἀντώνης Καρκαγιάννης Μιχάλης Δημόπουλος (τεχη 1-19) Ἐξάντας τεύχη 21-30) Διευθυντής Συντάξεως Μιχάλης Δημόπουλος Ἀθήνα 1974 (συνεχίζεται).
33. ΤΑΜ-ΤΑΜ (Ἑβδομαδιαίο περιοδικό) Ἐκδότης – Διευθυντής Θ. Ἀνδρεόπουλος, Ἀθήνα 1960.
34. ΤΕΤΡΑΔΙΑ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΥ. Ἐκδότης ΦΟΘΚ Θεσσαλονίκης Θεσσαλονίκη 1974-1978.
35. ΤΣΟΝΤΑ. Ἐκδότης Θεατρικό Ἐργαστήρι Θεσσαλονίκης. Ὑπεύθυνη τεύχους Α. Κοτζιά. Θεσσαλονίκη 1978.
36. ΦΑΣΜΑ (Τό φανταστικό στήν τέχνη). Ἐκδότης – Διευθυντής Δημήτρης Παναγιωτάτος, Ἀθήνα 1971.
37. ΦΙΛΜ Ἀθήνα 1938-1939.
38. ΦΙΛΜ (Περιοδική ἔκδοση ἀνάλυσης καί θεώρησης τού κινηματογράφου) Ἐκδότης Καστανιώτης. Διευθυντής Θανάσης Ρεντζής Ἀθήνα 1974 (συνεχίζεται).
39. ΧΟΛΛΥΓΟΥΝΤ (Ἑβδομαδιαίο κινηματογραφικό περιοδικό). Ἐκδότης Δημήτριος Περατζάκης Διευθυντές συντάξεως Μιχάλης Πριονιστής Δημήτρης Γιαννουκάκης, Ἀθανάσιος Τσόγκας. Ἀθήνα 1945-1948.
40. ΧΡΟΝΙΚΟ (Ἐτήσια ἔκδοση γιά ὅλες τίς τέχνες). Ἐκδότης ΩΡΑ, Ἀθήνα 1970 (συνεχίζεται).

Κινηματογραφικές μηχανές προβολής τών 16 χιλ.

Συμπληρωματικός Κατάλογος Λεσχών

1. *Κατερίνη*
Κινηματογραφική Λέσχη Κατερίνης
Άννα Κουσιοπούλου
Βιβλιοπωλείο «ΜΑΤΙ»
Άγ. Λαύρας 18
Κατερίνη

2. *Λιτόχωρο*
Κινηματογραφική Λέσχη Λιτόχωρου
Δημοτική Βιβλιοθήκη
Λιτόχωρο

3. *Γρεβενά*
Κινηματογραφικό Τμήμα Εκπολιτιστικού Συλλόγου Γρεβενών
Δημήτρης Βανδής
Λέοντος Σοφού 7
(Κινηματογράφος *Αχίλλειο*)
Γρεβενά

4. *Ιωάννινα*
Φοιτητική Εστία Ιωαννίνων
Κινηματογραφικό Τμήμα
Κώστας Αγγελάκος
Δωμ. 207
Γιάννενα

5. *Κοζάνη*
Κινηματογραφική Λέσχη Κοζάνης
(Παράρτημα Ταινιοθήκης)
Χρήστος Μπέσσας
Μακεδονομάχων 9. Τηλ. 36146 και 25869
Κοζάνη.

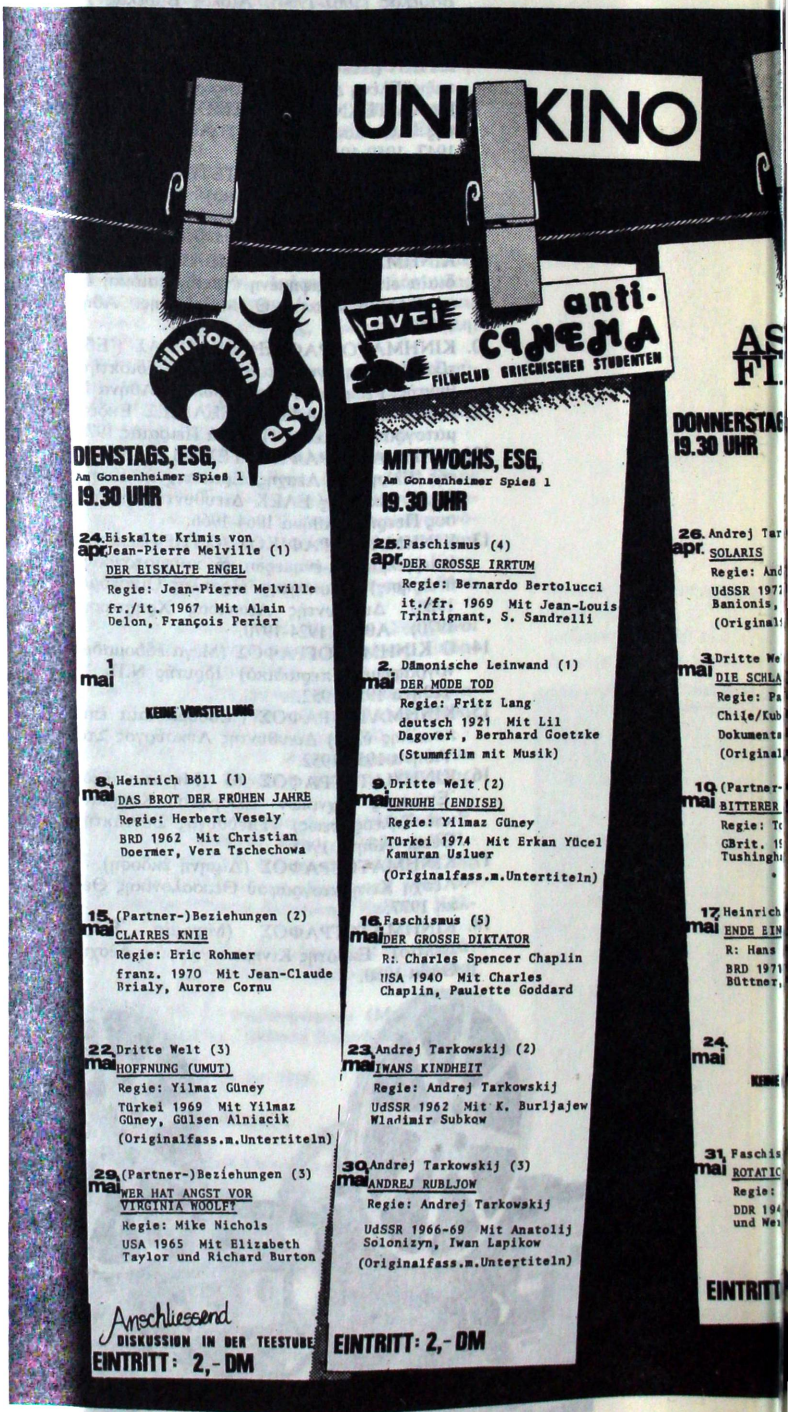
6. *Φλώρινα*
Κινηματογραφική Λέσχη Φλώρινας
«ο Τσάρλι Τσάπλιν»
Νίκη Δανιηλίδου
Προύσσης 9
Τηλ. 22087
Φλώρινα.

7. *Καστοριά*
Κινηματογραφική Λέσχη Καστοριάς
Αλέκα Μάνου
Μητροπόλεως 146
Καστοριά

8. *Κομοτηνή*
Φοιτητικός όμιλος Θεάτρου Κινηματογράφου (ΦΟΘΚ)
Δημοκρίτειο Πανεπιστήμιο Θράκης
Σύλλογος Φοιτητών για ΦΟΘΚ
Κομοτηνή τηλ. 0531/84183

9. *Κόρινθος*
Κινηματογραφική Λέσχη Κορίνθου
(Παράρτημα Ταινιοθήκης)
Νίκος Δημάκης
Πουλίτσα
Κορινθίας.

...σα καί πρόγραμμα τής κινηματογραφικής λέσχης τών Ελλήνων φοιτητών τού πανεπιστ...
...MAINZ στή Δυτική Γερμανία



Ἐπιστολές

ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΥΠΟΛΗ

Κινηματογραφική Λέσχη Ἀλεξανδρούπολης
Δικαστηρίων 46
Ἀλεξανδρούπολη

Κύριε Διευθυντά,

Θά θέλαμε νά μάς ἀφιερώνατε λίγο ἀπό τό χώρο σας γιά νά σάς ἐκθέσουμε τά προβλήματά μας πού πιστεύουμε ὅτι εἶναι καί προβλήματα τῶν περισσοτέρων Λεσχῶν στήν Ἑλλάδα. (Μέ δεδομένο ὅτι οἱ Κινηματογραφικές Λέσχες μπορούν νά συμβάλλουν ἀποφασιστικά γιά τήν ἄνοδο τοῦ πολιτιστικοῦ ἐπιπέδου τῆς ἐπαρχίας).

Ἡ Κινηματογραφική Λέσχη Ἀλεξανδρούπολης, μέ ἡλικία ἑφτά χρόνων, ἀποτελεῖ ἀναμφισβήτητα τήν μόνη ζωντανή ἔκφραση στήν πολιτιστική ζωή τῆς πόλης μας καί ἀσχετα μέχρι ποιοῦ σημείου ἦταν αὐτή ἡ προσφορά, εἶναι γεγονός ὅτι ἀποτέλεσε τό κάτι ἄλλο στό «τέλμα» πού ὑπάρχει στόν τομέα ψυχαγωγία-διασκέδαση.

Τά προβλήματα ὅμως πού ἀντιμετωπίζει ἡ Λέσχη εἶναι μεγάλα (οἰκονομικό, αἴθουσα προβολῆς, στέγη, ἐμπρακτη συμπαράσταση τῆς Πολιτείας κλπ) καί ἀποτελοῦν ἀνασχετικό παράγοντα στήν πραγμάτωση τῶν στόχων της.

Γι αὐτό, μέ τήν ἐπιστολή μας αὐτή, ἀπευθυνόμαστε σέ κάθε ὑπεύθυνο κρατικό παράγοντα καί ζητάμε σάν καινούργιο Δ.Σ. τήν συμπαράσταση τῆς Πολιτείας γιά νά μήν εἶναι μονόδρομο τό σύνθημα τῆς ἐνεργῆς συμμετοχῆς ὥστε κάποτε ἐπιτέλους οἱ Τέχνες (ζωγραφική, Κινηματογράφος, Θέατρο κλπ) νά γίνουν κτῆμα τοῦ λαοῦ. Καί γι αὐτό τό σκοπό εὐτυχῶς καί σήμερα ἀκόμα ὑπάρχουν ἄνθρωποι πού μπορούν νά διαθέσουν τόν ἐλεύθερο χρόνο τους, τόν πολύτιμο, ἔξω ἀπό καφενεία, τίς ντισκοτέκ, καί κάθε εἴδους σκυλάδικα.

Κλείνοντας σημειώνουμε ὅτι θά συμφωνεῖ μαζί μας ἡ κα Μελίνα Μερκούρη ὅτι «ἡ ἄνοδος τοῦ πολιτιστικοῦ ἐπιπέδου τῆς ἐπαρχίας θά σημαίνει πολλά γιά τήν νεαρή σοσιαλιστική κυβέρνηση τῆς Ἑλλάδας».

Γιά τό Δ.Σ.
Γ. Βογιατζής Γ. Φακριάδης

ΙΩΑΝΝΙΝΑ

Ἀγαπητέ Λευτέρη,

Διάβασα στόν *Σ.Κ.* 28-29 τήν ἐργασία σου γιά τίς λέσχες καί μοῦ ἄρεσε γιατί ἀσχολεῖται μ' ἕνα θέμα δύσκολο καί παραμελημένο.

Στή Φοιτητική Ἑστία Ἰωαννίνων δέν ὑπάρχει Λέσχη ἀλλά Κινηματογραφικό Τμήμα πού ὑπάγεται στό Δ.Σ. τοῦ Συλλόγου. Μέχρι τώρα ὑπολειτουργοῦσε. Φέτος μπήκαμε μερικοί νέοι στήν Ἑστία καί προσπαθοῦμε νά τό βάλουμε σέ νέες βάσεις. Γι αὐτό οἱ ἀπαντήσεις μας στό ἐρωτηματολόγιο, εἶναι οἱ πιό πολλές σκέψεις γιά ἐφαρμογή, παρά ἐμπειρίες.

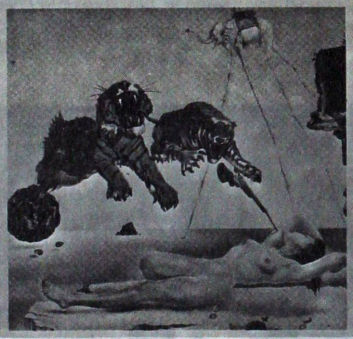
Ἔγραψα σχετικά καί στόν Χρ. Βακαλόπουλο.

Σέ χαιρετῶ
Γιά τό Κινηματογραφικό Τμήμα Φ.Ε. Ἰωαννίνων
Κώστας Ἀγγελάκος
Φοιτητής Φιλοσοφικῆς
Δωμάτιο 207.

Ἐξώφυλλο τοῦ προγράμματος γιά τήν κινηματογραφική συνάντηση φιλίας τῆς Κινηματογραφικῆς Λέσχης Λευκωσίας.

ΛΟΓΟΤΕΧΝΙΚΑ ΚΕΙΜΕΝΑ ΚΑΙ ΘΕΩΡΙΑ 2

ΦΑΝΤΑΣΤΙΚΟ ΚΑΙ ΛΟΓΟΤΕΧΝΙΑ



Ἀνέκδοτα κείμενα:
Ἔντγκαρ Ἄλλαν ΠΟΕ, Χ.Φ. ΛΑΒΚΡΑΦΤ,
Μπράμ ΣΤΟΟΥΚΕΡ, Χένρυ ΤΖΕΗΜΣ,
Ε.Τ.Α. ΧΟΦΜΑΝ, Θεόφιλος ΓΚΩΤΙΕ,
Γκύ Ντὲ ΜΩΠΑΣΑΝ, Βιλιὲ ντὲ ΛΙΛ ΑΝΤΑΜ,
Τζθέταν ΤΟΝΤΟΡΟΦ, Ζάκ ΚΑΜΠΩ,
Μισέλ ΓΚΡΑΝΖΕ, Ντενί ΛΕΒΥ,
Ζάκ ΓΚΟΥΑΜΑΡ, Πιὲρ - Ἀντρὲ ΤΟΥΤΕΝ,
Ὑμπὲρ ΖΟΥΕΝ, Χόρχε Λουὶς ΜΠΟΡΧΕΣ,
Ἀντόλφο ΚΑΣΑΡΕΣ, Η. ΠΑΠΑΔΗΜΗΤΡΑΚΟΠΟΥΛΟΣ,
Νίκος ΚΑΧΤΙΤΣΗΣ, Τριαντάφυλλος ΠΙΤΤΑΣ

Σύνταξη - Εἰσαγωγή: Δημήτρης ΠΑΝΑΓΙΩΤΑΤΟΣ

ΕΚΔΟΣΕΙΣ ΑΙΓΟΚΕΡΩΣ

«Περιοδικό» Τεῦχος 7
Ἀφιέρωμα
στή Βικτωριανή Πορνογραφία

καί σέ ἀνάτυπο
κυκλοφοροῦν ἐπίσης
τά Βρωμόλογα ἀπό τίς Τουαλέτες Γυναικῶν
σέ μετάφραση Σωτήρη Κακίση

ΤΟ ΑΚΡΟΚΕΡΑΜΟ
ΚΑΙ ΑΛΛΑ
ΠΗΛΟΤΕΧΝΗΜΑΤΑ

ΑΡΙΣΤΕΙΔΗΣ ΓΙΑΓΙΑΝΝΟΣ

εξαντας