καθρέφτης

ελληνικός και ξένος κινηματογράφος

• *Σε πρώτο πλάνο* (Σαλό, Vertigo, Το μίσος, Η τηλεοπτική διάβρωση του κινηματογράφου, Η σχολή Animation/Storyboard του Παρισιού)
• *Nassia Hamid:* Συζήτηση με τον ΑΜΠΑΣ ΚΙΑΡΟΣΤΑΜΙ - Σχόλια του ΑΜΠΑΣ ΚΙΑΡΟΣΤΑΜΙ, *Scott Macaulay:* Ο ΝΤΕΪΒΙΝΤ ΚΡΟΝΕΜΠΕΡΓΚ μιλάει για το Crash, • *Ρόναν Μπένετ, Φίλιπ Ντόντ, Τομ Πόλιν:* Ο ΜΑΙΚΛ ΚΟΛΙΝΣ και το πρόβλημα της Ιρλανδίας, • *Ian Birnie:* Συζήτηση με τον ΣΕΡΓΚΕΙ ΜΠΟΝΤΡΩΦ, • *Μάκης Μωραΐτης:* Κίνο - Κολάζ για τον ΝΤΖΙΓΚΑ ΒΕΡΤΩΦ, • *Δημήτρης Μπάμπας:* Το σινεμά στη χώρα των θαυμάτων • *Σαντρίνα Βλάχου:* Κινούμενα σχέδια, τεχνολογία και ψυχεδέλεια των sixties, • *Χρήστος Καλλίτσης:* Εικόνες χωρίς ψυχή (συζήτηση με τον OLIVER ASSAYAS) • *Συμεών Ιωσηφίδης:* Η πόλη, ο ξένος και ο κινηματογράφος (Α' μέρος) • *Α.Μ. Σταυρόπουλος:* Πόλεις και μνήμες (Α' μέρος) *Timothy W. Taylor:* Ο ΚΑΖΑΝΤΖΑΚΗΣ και ο κινηματογράφος • *Μανώλης Πρατικάκης-Μάκης Μωραΐτης:* Η παραλοϊσμένη (σχεδίασμα σεναρίου)
• *Ειρήνη Σταματοπούλου:* Γλώσσα και αισθητική στην ΤΡΙΣΤΑΝΑ του Μπουνιουέλ

κινο-κολάζ
ΝΤΖΙΓΚΑ ΒΕΡΤΩΦ

Χρόνος 2ος - τεύχος 5 - Καλοκαίρι 1997 - τιμή τεύχους δρχ. 1.000

καθρέφτης
ελληνικός και ξένος κινηματογράφος

εκδότης
ΚΑΘΡΕΦΤΗΣ
Αστική μη κερδοσκοπική εταιρεία
Φειδίου 18Α, 106 78, Αθήνα

υπεύθυνος έκδοσης
ΜΑΚΗΣ ΜΩΡΑΪΤΗΣ

συντακτική ομάδα
ΓΙΩΡΓΟΣ ΓΕΡΑΜΑΣ
ΒΑΣΙΛΗΣ ΖΑΡΟΓΚΑΣ
ΘΑΝΑΣΗΣ ΛΥΚΟΣ
ΛΙΛΑ ΣΕΡΑ

μόνιμοι συνεργάτες
ΧΡΗΣΤΟΣ ΚΑΛΛΙΤΣΗΣ
ΣΑΝΤΡΙΝΑ ΒΑΛΧΟΥ

πληκτρολόγηση κειμένων
ΛΕΜΟΝΙΑ ΠΑΠΑΔΟΠΟΥΛΟΥ

ηλεκτρονική σελιδοποίηση
ΔΗΜΗΤΡΗΣ ΠΑΠΟΥΤΣΗΣ

μοντάζ
ΕΥΗ ΚΩΤΣΟΥ
Θεμιστοκλέους 34

εκτύπωση
ΑΓΓΕΛΟΣ ΕΛΕΥΘΕΡΟΣ
Νιρβάνα 80

εκτύπωση εξωφύλλου
ΜΙΧ. ΜΠΟΡΜΠΟΥΛΑΚΗΣ
Δερβενίων 34-36

βιβλιοδεσία
ΕΜΜ. ΛΥΡΑΚΗΣ
Κεραμεικού 51

κεντρική διάθεση
ΚΑΘΡΕΦΤΗΣ
Φειδίου 18Α
και
ΕΚΔΟΣΕΙΣ ΛΙΓΟΚΕΡΩΣ
Ζ. Πηγής 17, τηλ. 38.3.137

Προηγούμενα τεύχη του περιοδικού
από Φειδίου 18Α

Αλληλογραφία - συνεργασίες
Λυδίας 8, 161 21, τηλ. 72.42.404, FAX: 82.39.911

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

Σε πρώτο πλάνο	*(Σαλό, Vertigo, Το μίσος, Η τηλεοπτική διάβρωση του κινηματογράφου,η σχολή Animation /Storyboard του Παρισιού)* σελ. 3
Nassia Hamid	*Συζήτηση με τον* ***Αμπάς Κιαροστάμι*** - Σχόλια του Αμπάς Κιαροστάμι σελ. 14
Scott Macaulay	*Ο* ***Ντέϊβιντ Κρόνεμπεργκ*** *μιλάει για το Crash* σελ. 21
Ρόναν Μπένετ, Τομ Πόλιν, Φίλιπ Ντόντ	*Ο* ***Μάικλ Κόλινς*** *και το πρόβλημα της Ιρλανδίας,* σελ. 27
Ian Birnie	*Συζήτηση με τον Σεργκέι* ***Μποντρώφ,*** σελ. 35
Μάκης Μωραϊτης	*Κίνο - Κολάζ για τον* ***Ντζίγκα Βέρτωφ,*** σελ. 39
Δημήτρης Μπάμπας	*Το σινεμά στη χώρα των δαυμάτων,* σελ. 48
Σαντρίνα Βλάχου	*Κινούμενα σχέδια, τεχνολογία και ψυχεδέλεια των sixties,* σελ. 57
Χρήστος Καλλίτσης	*Εικόνες χωρίς ψυχή (συζήτηση με τον* ***Oliver Assayas****),* σελ. 62
Συμεών Ιωσηφίδης	*Η πόλη, ο ξένος και ο κινηματογράφος (Α΄ μέρος),* σελ. 67
Α.Μ. Σταυρόπουλος	*Πόλεις και μνήμες* (Α΄ μέρος), σελ. 73
Timothy W. Taylor	*Ο* ***Καζαντζάκης*** *και ο κινηματογράφος,* σελ. 77
Μανώλης Πρατικάκης-Μάκης Μωραϊτης	*Η παραλοϊσμένη* (σχεδίασμα σεναρίου σελ. 85
Ειρήνη Σταματοπούλου	*Γλώσσα και αισθητική στην* ***ΤΡΙΣΤΑΝΑ*** *του Μπουνιουέλ* σελ. 90

Τα σχέδια από τα Ψαρά είναι του Χιώτη ζωγράφου Νίκου Γιαλούρη

ΙΙ-000000003930

της σύνταξης

Φθάσαμε αισίως στο 5ο τεύχος. Για ένα περιοδικό όπως ο **ΚΑΘΡΕΦΤΗΣ** η έκδοση πέντε τευχών εντός της χρονικής διάρκειας ενός έτους δεν είναι μικρή υπόθεση. Διότι οι δυσκολίες στιγμές - στιγμές φαντάζουν ανυπέρβλητες.

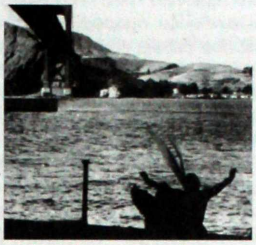
*Ο **ΚΑΘΡΕΦΤΗΣ** ξεκίνησε* την έκδοσή του με αφετηρία μια κοινή ομολογουμένως διαπίστωση: την ανάγκη ύπαρξης ενός εντύπου που να καλύπτει ουσιαστικά το κινηματογραφικό γίγνεσθαι, που να προβάλλει κάθε τι ποιοτικό που παράγεται σήμερα χωρίς να ξεχνάει το ένδοξο παρελθόν. Ελληνικό και ξένο. Γνωρίζαμε βέβαια τις εκδοτικές συνθήκες που επικρατούν στην αγορά και οι οποίες ως ένα σημαντικό βαθμό έχουν καθορίσει τους κανόνες του παιχνιδιού. Ούτε αγνοούσαμε τις σοβαρές ενδείξεις που μας λένε ότι μάλλον η εποχή των καλών -και όχι μόνο- κινηματογραφικών, περιοδικών πέρασε ανεπιστρεπτί. Μπορεί να επιβίωσαν μερικά, σίγουρα όμως δεν εμφανίζονται με την εικόνα του παρελθόντος, την έχουν εκσυγχρονίσει προς το χειρότερο. Γεγονός είναι ότι ξεφύτρωσαν σε όλους σχεδόν τους χώρους περιοδικά, με ***«σύγχρονο design»,*** που καλλιεργούν ευκρινέστατα ***«το πνεύμα των καιρών»*** : την παραγωγή μιας ευτελούς πλην όμως ιλουστρασιόν αισθητικής κενής περιεχομένου.

*Ο **ΚΑΘΡΕΦΤΗΣ** -* παρά τα εγκωμιαστικά σχόλια που δεχόμεθα από ποικίλες κατευθύνσεις - κλασικός στην εμφάνισή του και δίχως στήριξη από διαφημιστικά έσοδα, συνεχώς συναντάει εμπόδια. Σταδιακά έχουμε αυξήσει την κυκλοφορία του περιοδικού μας σε ικανοποιητικό επίπεδο μα η πραγματικότητα που αντιμετωπίζουμε είναι δύσκολη.

Αποφασίσαμε λοιπόν να κάνουμε μια δυναμική στροφή. Να βοηθήσουμε κι εμείς από την πλευρά μας να μας αγκαλιάσει ένα ευρύτερο κοινό. Έτσι, από τη φθινοπωρινή περίοδο, ο **ΚΑΘΡΕΦΤΗΣ** θα κυκλοφορεί σε μεγαλύτερο σχήμα και με διαφορετική διάταξη της ύλης του, συνεχίζοντας βέβαια, όπως μέχρι τώρα έχει κάνει, να προβάλλει όλες τις ποιοτικές πλευρές του σύγχρονου κινηματογράφου, με τις απαραίτητες αναδρομές στο σημαντικό έργο του παρελθόντος.

Σε πρώτο πλάνο

1. Σαλό για πάντα



Εκεί που τα κινηματογραφικά δρώμενα είχαν ατονίσει κάπως (με εξαίρεση τον οσκαρικό *Αγγλο Ασθενή* ήρθε ο Παζολίνι και τάραξε τα νερά. Πολύς ο κόσμος έξω από τη μοναδική αίθουσα που το Σαλό προβλήθηκε. Ξαφνικά πολλοί "ανακάλυψαν" πάλι αυτόν το μεγάλο δημιουργό.

Πολύ έξυπνη κίνηση της εταιρείας διανομής να διανείμει αυτή τη χρονική περίοδο τη συγκεκριμένη ταινία, αφού οι περισσότερες που βγήκαν τότε στις αίθουσες, τέλος σεζόν, είχαν ως στόχο το παιδικό κοινό ενόψει του Πάσχα.

Από την άλλη πλευρά είναι ενδιαφέρον αυτό που παρατηρείται με τις επανεκδόσεις πετυχημένων και καλών ταινιών παλαιότερων δεκαετιών. Στο πρόσφατο φεστιβάλ του Βερολίνου δεν ήταν υπερβολή να γράψω πως *"Τα Πουλιά"* του Χίτσκοκ απέσπασαν τις καλύτερες κριτικές! Στην Αμερική η τριλογία του *Πολέμου των άστρων* βρίσκεται στη πρώτη θέση των εισπράξεων. Εδώ, ο Πολάνσκι έχει προκαλέσει σάλο σε μια και μόνη αίθουσα. Το ίδιο προβλέπεται να γίνει και με *Το Μωρό της Ρόζμαρι* του Παζολίνι και τη *Λολίτα* του Κιούμπρικ, ταινίες που θα ακολουθήσουν αυτή του Παζολίνι.

Μήπως θα πρέπει να αναζητήσουμε τους καινούργιους δημιουργούς ανάμεσα στους παλιούς και καθιερωμένους; Ελπίζω πως όχι, βέβαια η ελπίδα μου μπορεί να παραμείνει απλώς ελπίδα αν η μάστιγα της αγγλικής ασθένειας συνεχιστεί και δεν βρεθεί σύντομα το κατάλληλο φάρμακο.

Θανάσης Λύκος

2. Διλήμματα : Μία γυναίκα δύο χαρακτήρες

Η αγωνία είναι σαν τη γυναίκα, όσο περισσότερο την αφήνει κάποιος στη φαντασία του, τόσο μεγαλύτερη είναι η απόλαυση". A. Hitchcock

Η Μαντλέν και η Τζούντυ (Kim Novak) εί-

ναι δύο πρόσωπα της ίδιας γυναίκας, όπως εμφανίζονται στην ταινία *Vertigo* του Alfred Hitchcock. Η σωματική χάρη, οι αρμονικές κινήσεις και η καλαισθησία του προσώπου είναι κοινά χαρακτηριστικά τους. Η ερμηνεύτρια των δύο ρόλων συνδυάζει ομορφιά και εξυπνάδα· φροντίζει αυτό που δείχνει εξωτερικά να συμβαδίζει μ' αυτό που είναι εσωτερικά (αρμονία ψυχής και σώματος).

Η Μαντλέν και η Τζούντυ είναι διαφορετικής κοινωνικοοικονομικής προέλευσης, η μία είναι πάμπλουτη, η άλλη πωλήτρια, η μία είναι παντρεμένη, η άλλη ελεύθερη. Η μία βρίσκεται συχνά εκτός πραγματικότητας, η άλλη προσποιείται.

Η Μαντλέν προσπαθεί να βρει τον χαμένο της εαυτό. Παρατηρεί σε κάποιο μουσείο την αναπαράσταση της Καρλότας Βαλντέζ σε πίνακα της εποχής της Αναγέννησης. Επισκέπτεται το μνήμα της Καρλότας. Μοιάζει ίδια από διαφορετική εποχή.

Η Τζούντυ προσπαθεί να κάνει αποδεκτή την πραγματική της ταυτότητα στον παρανοημένο από τις ζαλάδες, την ακροφοβία και τα φαντάσματα πρώην ντετέκτιβ Σκότου (James Stewart). Η μία τον υποτάσσει, η άλλη υποτάσσεται από εκείνον.

Ο κυρίαρχος ρόλος ανήκει στην πρώτη, την Μαντλέν. Η Τζούντυ είναι για να θυμίζει την ύπαρξη της πρώτης. Ο ντετέκτιβ πελαγωμένος αμφιταλαντεύεται προσπαθώντας να διώξει την εικόνα της Μαντλέν από τη σκέψη του, συγχρόνως όμως άθελά του την ενισχύει. Πόσο μπορεί η επιθυμία να ξεπεράσει το φόβο; Ο Σκότου μεταθέτει διαρκώς το χρόνο απελευθέρωσης της Τζούντυ από την σκιά της Μαντλέν, ώσπου η ώρα αυτή συμπίπτει με τη στιγμή του θανάτου της. Η Τζούντυ γεννιέται στην οθόνη μετά το θάνατο της Μαντλέν, χωρίς όμως να μπορεί να τον ξεπεράσει· την ακολουθεί με τον ίδιο τρόπο.

Στην αφήγηση του *Vertigo* περιγράφονται τρεις τυχαίοι θάνατοι. Ο αστυνομικός (Fred Graham) πεθαίνει γλιστρώντας από την σκεπή στο κενό, ενώ προσπαθεί να σώσει τον ντετέκτιβ Σκότου από παρόμοιο κίνδυνο. Η μοιραία αυτοκτονική πτώση της Μαντλέν από την κορυφή του καμπαναριού, συμβαίνει ενώ είναι μαζί με τον Σκότου. Βρίσκονται σε κάποιο μοναστήρι, σε ανύποπτη στιγμή η Μαντλέν εξαφανίζεται· αν και ο Σκότου τρέχει να την προλάβει ο ίλιγγος τον καθυστερεί. Η τυχαία πτώση της Τζούντυ από το ίδιο σημείο, συμβαίνει όταν ο Σκότου ζαλισμένος στέκεται ακριβώς δίπλα της. Οι τρεις θάνατοι - σημαδεύουν την αρχή, τη μέση και το τέλος της αφήγησης - είναι τυχαίοι ή έχουν προκληθεί από τον Σκότου με τρόπο περισσότερο συνειρμικό και μεταφυσικό παρά προμελετημένα.

Μπορεί το τυχαίο να είναι λεπτομερειακά προσχεδιασμένο; Από ποιόν; Ο σκηνοθέτης, μεταξύ άλλων, αναπαριστά αριστοτεχνικά με εικόνες και ήχο ένα τρόπο έμμεσης επέμβασης ενός προσώπου νεκρού σ' ένα ζωντανό.

Ρετουσαρισμένη, ανανεωμένη χρωματικά και ηχητικά-όπως πιθανώς να ευχόταν ο δημιουργός της Α. Hitchcock-ξαναδιανέμεται μετά από 39 χρόνια η ταινία *Vertigo*. Προβλήθηκε στα πλαίσια του αφιερώματος για την ηθοποιό Kim Novak στο 47ο φεστιβάλ Βερολίνου.

Χρήστος Καλλίτσης

3. ΤΟ ΜΙΣΟΣ (LA HAINE)

Το φιλμ του Ματιέ Κάσσοβιτς ως νεώτερη στάση του σύγχρονου κινηματογράφου

Όταν σε μια εκδήλωση του Γαλλικού Ινστιτούτου για τον ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟ και την ΠΡΑΓΜΑΤΙΚΟΤΗΤΑ, παρακολούθησα το ντοκιμαντέρ της Εύας Στεφανή "Γράμματα απ'το Αλμπατρός", συνειδητοποίησα την επιρροή ή καλύτερα την εξέλιξη μιας ρεαλιστικής οπτικής στον χώρο της νεολαίας.

Δύο κρατούμενοι έφηβοι, σε φυλακές ανηλίκων στη Βρετανία (1996) μαγνητοφωνούν μηνύματα σε κοπέλες, παίζουν μπιλιάρδο ακούγοντας μουσική, καπνίζουν χασίσι που μπήκε απ'το επισκεπτήριο, κάνουν πλάκα, παίζουν ποδόσφαιρο και στο τέλος, μπαίνοντας στα κελιά τους, λένε απλά γεια, θα τα πούμε αύριο.

Τρεις νέοι, παιδιά μεταναστών στο Παρίσι (1995), τριγυρνούν στις συνοικίες, φιλοσοφούν, σαρκάζουν, αμφιβάλλουν ο ένας για τον άλλο, κάνουν πλάκα, κλέβουν, καπνίζουν χασίσι και κάνουν νταραβέρια, τα βάζουν με τους μπάτσους και στο τέλος συγκρούονται, παίρνοντας εκδίκηση για το φόνο ενός "αδελφού" τους.

"Σημασία δεν έχει η πτώση, σημασία έχει η πρόσκρουση".

Αυτοί οι νέοι που απλά κάνουν παρέα, είναι η ζωντανή απειλή για την κατεστημένη τάξη των πραγμάτων.

"Η Ισχύς εν τη ενώσει" και "διαίρει και βασίλευε" : Άσπρο - Μαύρο.

Οι εικοσάχρονοι, οι είκοσι και κάτι του 2.000 έχουν παραπάνω από έναν λόγους για να επαναστατήσουν. Ενάντια σ'ένα "μονοδιάστατο άνθρωπο" όπως περιέγραψε ο Marcuse, ενάντια σε μια "κοινωνία του θεάματος" όπως συνέλαβε ο Γκυ Ντε Μπορ.

Ό,τι στερούνται μέσων, είναι αληθές. Όχι τόσο για τη συνειδητοποίηση, αλλά όσον αφορά τη δράση, οι επιλογές τους είναι περιορισμένες, ορισμένες δε ψευδαισθητικές.

Ο αγώνας για την επιβίωση παράλληλα με την στρατιωτικοποίηση της καθημερινότητάς τους, ξεκινώντας απ'την αφάνταστη παρα-παιδεία, οδηγούν τους νέους των συνοικιών, άλλους στην παρανομία, στο έγκλημα, στην πρέζα κι άλλους κατάδικασμένους στη σιωπή.

Αυτή είναι μια ΠΡΑΓΜΑΤΙΚΟΤΗΤΑ.

Το μαυρόασπρο φιλμ του Κάσσοβιτς αποτυπώνει την πραγματικότητα των νεαρών στις Παρισινές συνοικίες. Ξυρισμένα κεφάλια, αθλητικά ρούχα και παπούτσια, αμακιγιάριστα πρόσωπα, δύο λευκοί, ένας μαύρος.

Ντοκιμαντέρ εικόνες συμπλοκών φοιτητών και αστυνομίας, βρεγμένα τοπία πόλης, πορτρέτα του Μπωντλαίρ και του Ρεμπώ σε τοίχους πολυκατοικιών, μαύρα ανέκδοτα : "Ο ΚΟΣΜΟΣ ΜΑΣ ΑΝΗΚΕΙ".

Γιατί ο κόσμος του Κάσσοβιτς είναι πολύ σύγχρονος και οικείος. Η βόμβα μολότοφ στην αφίσα του πλανήτη: η ιστορία ενός ανθρώπου που καθώς πέφτει απ'το πεντηκοστό πάτωμα του ουρανοξύστη, καθησυχάζεται λέγοντας "μέχρι εδώ όλα καλά, μέχρι εδώ όλα καλά!".

Ένα εικοσιτετράωρο της παρέας: αυτό είναι το φιλμ. Κι ενώ ανά διαστήματα πληροφορούμαστε την ώρα, ακούμε το τικ-τακ του ρολογιού. Αισθητικά, η διαχείριση του χρόνου μοιάζει να παίζει ανάμεσα στον αιώνα και στη στιγμή. Στο τελευταίο λεπτό, μια στιγμή σχεδόν πριν το τέλος, ο χρόνος σταματά, αλλά "επειδή η κίνηση με την οποία μετράμε το χρόνο είναι κυκλική, κλειστή εφ'αυτής, πρόκειται για αλλαγή και κίνηση που θα μπορούσε κανείς να τις χαρακτηρίσει εξίσου ως γαλήνη και ακινησία· γιατί το τότε επαναλαμβάνεται διαρκώς στο τώρα, το εκεί στο εδώ" (Τόμας Μαν. Το μαγικό βουνό. Εξάντας).

Όταν οι νέοι είναι μόνοι τους, βαριούνται. Ορισμένοι καταφεύγουν στα βιβλία, άλλοι στην αλητεία, προσπαθώντας απεγνωσμένα, υποφέροντας απ'την φορτωμένη πάνω τους ατομικότητα· με αποτέλεσμα, όταν συναντώνται να γίνονται "αδικαιολόγητα" επιθετικοί. Άλλωστε πολλοί απ'αυτούς είναι τόσο κατάπιεσμένοι, τόσο αδύναμοι, τόσο κυνηγημένοι...

Ωστόσο, όλες οι σχέσεις εξελίσσονται: οι νεαροί ήρωες βιώνουν αισθήματα αλληλεγγύης και αμφιβολίες μεταξύ τους, μίσους και αδικίας όταν οι μπάτσοι τους σπάνε στο ξύλο. Αλλά κυρίως νιώθουν γεννημένοι νεκροί (born dead), όπως το ομώνυμο τραγούδι των Body Count.

Η ώρα της σύγκρουσης πλησιάζει, φωνάζει το φιλμ του Κάσσοβιτς και οι ήρωές του, θυσιάζονται κατά κάποιο τρόπο, σ'έναν ακήρυχτο πόλεμο. Επιβεβαιώνεται έτσι ο μύθος των κακών, καταραμένων σπόρων. Το γκράφιτι-πορτρέτο του Μπωντλαίρ σε τοίχο εργατικής πολυκατοικίας, δίνει το στίγμα του βλέμματος ενός νέου Γάλλου σκηνοθέτη.

Πρόσωπα βγαλμένα απ'τη ζωή, με χιούμορ, αδυναμίες και ανασφάλειες, πρόσωπα σημερινά που "ψάχνονται". Ο φακός όπως και η ζωή η ίδια, είναι σκληρός μαζί τους, αλλά είναι με το μέρος τους, ακόμα κι όταν εκδικούνται, τεντώνοντας το σχοινί. Βέβαια, η εξουσία φαίνεται να προτιμά "νεκρούς νεαρούς παρά επαναστάτες νεαρούς", οπότε η εκπυρσοκρότηση να' ναι αναπόφευκτη.

"Έληξε η αμφισβήτηση. Αποφανατίστηκαν οι επαναστάσεις. Καταγγέλθηκε η απάτη κάθε "πρωτοπορίας". Μια οργιαστική Σιγή εβλάστησε σε όλες τις ρωγμές. Κοιτάξτε αυτούς τους νεκρούς των δεπαπέντε-δεκαεφτά χρόνων. Κοιτάξτε τους καλά. Προσέξτε την κατήφειά τους. Τη νευρική τους απάθεια, την σιωπή τους, τη δύσαρθρη ομιλία τους, τη δύσθυμη σκληρότητά τους. Προσέξτε πόσο Ακίνητος είναι αυτός ο νέος άνθρωπος. Πόσον Αμίλητο Φόνο κουβαλάει μέσα του. Κι αν ακόμα δεν είναι αυτοί ο Συναγερμός, θα έρθουν παιδιά, έφηβοι που θα είναι προορισμένοι για τον Νέο Λόγο. Απλά, για τον Λόγο. Για λέξεις που ποτέ δεν διαπράχθηκαν, για νοήματα που ποτέ δεν ορθολογήθηκαν, για εικόνες που ποτέ δεν μιλήθηκαν.

Παρακολουθώντας την σεκάνς της επίσκεψής τους στην έκθεση γλυπτικής, θα'λεγε κανείς ότι τα παιδιά αυτά χλευάζουν την τέχνη κι επιπλέον ότι είναι αντί-ερωτικά όντα. Αφού κάνουν καμάκι σε δυο νέες γυναίκες, μαλώνουν μαζί τους, κάνουν φασαρία, βρίζουν και χειρονομούν ενάντια στην ψευτιά και το glamour των δήθεν καλλιτεχνικών δρώμενων, σπάνε ένα γλυπτό και βγαίνουν: Ύστερα ένας εκ των τριών, ομολογεί ότι έκλεψε μια πιστωτική κάρτα και οι άλλοι αστειεύονται. Είναι προφανές εδώ, ότι οι τρεις αυτοί νέοι σχεδόν ενστικτωδώς καταγγέλλουν στο σύνολό τους, τα σημεία που η οργανωμένη κοινωνία έχει επιβάλλει, μ'έναν τρόπο φασιστικό πάνω στον άνθρωπο.

Φοβηθείτε τους. (Γιώργος Χειμωνάς. Ποιόν φοβάται η Βιρτζίνια Γουλφ. Καστακώστας).

Αίτημα ελευθερίας και πάλι στο προσκήνιο. Ρήγματα αγώνων, οι πράξεις και οι σκέψεις των ηρώων, με στόχο την απελευθέρωση των φυλακισμένων συνειδήσεων.

Όπλο της καθημερινότητας το χιούμορ, αλλά η μαυρίλα καιροφυλακτεί.

Απόδειξη το φιλμ, ότι ο κινηματογράφος της αλήθειας ζει. Οι συνοικίες των μεταναστών και όχι μόνο, μαστίζονται απ'τη σύγχρονη φτώχεια. Έτσι επανέρχεται και το ζήτημα της επιβίωσης μ'οποιοδήποτε μέσο. Ένας νέος νεορεαλισμός; Παρακινδυνευμένη διαπίστωση καθώς μάλλον έχουμε να κάνουμε με αναφορές σε είδη, παρά σε ένα συγκεκριμένο. Ακόμα και στην ισοπεδωτική πορεία του video-clip, ο Κάσσοβιτς έχει την απάντηση οι ήρωές του βλέπουν σπάνια τηλεόραση, σχεδόν στα πεταχτά και βεβαίως θα προτιμούσαν ένα clip από μια σαπουνόπερα ή ειδήσεις. Εξάλλου η αποσπασματική αφήγηση του σεναρίου, τα κομμάτια με hip-hop μουσική κάνουν εμφανέστατη τη συγγένειά του με αυτή την αισθητική, χωρίς αυτό να σημαίνει ότι παραδίνεται στο MTV.

Ο Κάσσοβιτς δυνατός στις αντιστίξεις, στήνει το μαυρόασπρο σκηνικό του παρακολουθώντας την αγωνιώδη πτώση ενός ολόκληρου πολιτισμού, με περιουσία τα σκουπίδια του, παίρνει το μέρος μιας παρέας νεαρών, τυφλωμένων από μίσος αδιευκρίνιστο και τέλος τα διαλύει όλα στον αέρα.

Το τέλος του φιλμ δεν είναι απαισιόδοξο. Όπως και η ταινία στο σύνολό της, είναι ένα χαστούκι στο πρόσωπο του κοινού, ικανό ν'αφυπνίσει το ενδιαφέρον του για την έκβαση του πιο σύγχρονου πολέμου μεταξύ παλιού και νέου.

ΜΑΝΩΛΗΣ ΑΝΔΡΙΩΤΑΚΗΣ

4. Τηλεοπτική διάβρωση του κινηματογράφου

Το έργο τέχνης απορρέει από το παρελθόν άλλων έργων τέχνης αλλά και μέσω της συσχέτισης μαζί τους, είπε ο Βίκτωρ Σκλόφσκι, ο Ρώσος θεωρητικός του φορμαλισμού, και ο κινηματογράφος ως μορφή τέχνης ξεπήδησε από τις μικρό ή μεγαλο εφευρέσεις και ανακαλύψεις του 19ου αιώνα, που και αυτές με τη σειρά τους αποτέλεσαν τους κρίκους μιας αλυσίδας, που είχε αρχίσει να συναρμολογείται παλαιότερα. Η γλώσσα του κινηματογράφου και το συντακτικό της, τουλάχιστον αυτού που ονομάζουμε κλασικό αφηγηματικό μοντέλο, δομήθηκαν με βάση τα δάνεια που πήρε από άλλες μορφές τέχνης πάλι του προηγούμενου αιώνα, όπως για παράδειγμα από το μυθιστόρημα. Όλα αυτά είναι γνωστά, έχουν ερευνηθεί σε βάθος και συζητηθεί ευρύτατα. Ακόμη και οι διάφορες πρωτοποριακές τάσεις του σινεμά ήδη από τις αρχές της δεκαετίας του 1920, δέχτηκαν αποφασιστικές επιρροές, άμεσες ή έμμεσες, από μορφές τέχνης που είτε προηγήθηκαν των συγκεκριμένων φιλμικών εγχειρημάτων, είτε πορεύονταν παράλληλα με αυτά. Πολύ δε περισσότερο στις περιπτώσεις εκείνες που φτασμένοι καλλιτέχνες σε μια άλλη μορφή τέχνης ήρθαν στον κινηματογράφο για να βοηθηθούν και να δώσουν λύσεις στα αδιέξοδα που πρόβαλλε η φύση της δικής τους τέχνης.

Η σύνθεση μιας πλαστικής μορφής ιδιαίτερα κινητικής έφερε για παράδειγμα τους ζωγράφους Ρίχτερ, Ντισάν και Λεζέ στον κινηματογράφο στη δεκαετία του '20. Κάπου σαράντα χρόνια αργότερα, ο Σεργκέϊ Παρατζάνωφ συγκροτεί το δικό του προσωπικό διάλογο ανάμεσα στη ζωγραφική και τον κινηματογράφο, όπου τόσο η πρώτη, όσο και ο δεύτερος, αλληλοβοηθούνται διατηρώντας όμως την πλήρη ανεξαρτησία τους.

Μέσα από το διάβα του χρόνου μέχρι σήμερα και μετά την εδραίωση της εκφραστικότητας της φιλμικής γλώσσας, ο κινηματογράφος συνέχισε την ανοικτή του σχέση με τις άλλες τέχνες, που καμμιά φορά άγγιζε τα όρια του διαλόγου και μάλιστα ερωτικού, αλλά πλέον σε άλλη βάση. Για να αντλήσει θεματολογικό υλικό, -απόδειξη τα εκατοντάδες μυθιστορήματα που μεταφέρθηκαν στην οθόνη-, για να υιοθετήσει διάφορα ενδιαφέροντα εκφραστικά στοιχεία στη σύνθεση του κάδρου, -κυρίως από τη ζωγραφική-, για να διαδώσει ευρύτερα θεατρικές παραστάσεις, για να πει το δικό του λόγο για συνθέτες και τη μουσική τους. 'σχετα από το αποτέλεσμα, αισθητικό ή άλλο των ταινιών που προέκυψαν, ο διάλογος που διεμήφθη από τα στοιχεία που αντλήθησαν, ακόμη και οι όποιες επιρροές, δεν προκάλεσαν καμμιά αλλαγή μικρή ή μεγάλη στο στάτους κβο της κάθε εμπλεκόμενης τέχνης. Αυτό συνέβη ακόμα και στις περιπτώσεις που ο κινηματογράφος κράτησε στάση αρνητική, την ίδια στιγμή που ενσωμάτωνε στοιχεία του άλλου, στο δικό του σώμα.

Καμμιά αλλαγή δεν επήλθε πάλι και στις περιπτώσεις εκείνες όπου ο κινηματογράφος πήρε την κυρίαρχη θέση και έβαλε τις άλλες τέχνες σε δεύτερη μοίρα. Αντίθετα, βοήθησε τις άλλες τέχνες, φτιάχτηκε μια σχέση αμοιβαιότητας. Στο σύγχρονο κινηματογράφο είδαμε για παράδειγμα τον Αλέν Γκριγιέ να φέρει στις νέες ταινίες του στοιχεία από τα μυθιστορήματά του, ή την Μάργκεριτ Ντιράς, όπως είδαμε επίσης πολλά μυθιστορήματα τις τελευταίες τρεις δεκαετίες να έχουν μια γραφή κοντά σ' αυτό που ευρύτερα

αποκαλείται κινηματογραφική. Δηλώνοντας δηλαδή ότι η σύγχρονη γλώσσα του κινηματογράφου επηρέασε την αντίστοιχη του μυθιστορήματος.

Με την εμφάνιση της τηλεόρασης ως μέσου μαζικής επικοινωνίας και με την ευρεία εξάπλωσή της σε όλο τον κόσμο, μέχρι του σημείου να λέμε πια κάθε νοικοκυριό και μια συσκευή ή και περισσότερες, η εικόνα που σκιαγράφησα παραπάνω σε ότι αφορά το σινεμά, αλλάζει ριζικά. Και για να το δηλώσω από την αρχή αλλάζει προς το χειρότερο.

Η τηλεόραση ξεκινάει τόσο σε επίπεδο τεχνολογικό όσο και σε επίπεδο επικοινωνιακό, ως μια συγγενής εξ αίματος του κινηματογράφου. Διαμορφώνονται και τονίζονται τόσο οι ομοιότητές της προς αυτόν, όσο και οι ιδιαιτερότητές της, που την ξεχωρίζουν από αυτόν. Η τηλεοπτική γλώσσα αναπτύσσεται με την υιοθέτηση όλων των γλωσσικών κωδίκων του φιλμικού μέσου, τα οποία όμως η τηλεόραση προσαρμόζει στην ιδιαιτερότητα του δικού της, ζωτικού χώρου. Η εδραίωση του δικού της κώδικα επικοινωνίας για την ενημέρωση, την ψυχαγωγία, την κρίσιμη πληροφόρηση, στηρίχτηκε ελάχιστα σε αισθητικές αρχές της εικόνας και πολύ περισσότερο στην δύναμη της αμεσότητας που αυτή κατείχε. Αυτή οριοθέτησε και προγραμμάτισε τις προοπτικές της.

Παράλληλα, η τηλεόραση υιοθέτησε στην έκφρασή της και τα κινηματογραφικά είδη. Έβαλε κιόλας στα προγράμματά της το ντοκιμαντέρ, τα είδη της ταινίας με μυθοπλασία, τις παιδικές ταινίες, ακόμη και τις σήριαλ-ταινίες, που τις διόγκωσε βέβαια σε υπερβολική έκταση. Ως ένα βαθμό δηλαδή στηρίχτηκε για την επιβίωσή της στον κινηματογράφο και με τον έναν τρόπο, φτιάχνοντας δηλ. τη δική της εικόνα κατ' αντιγραφή της κινηματογραφικής, αλλά και κατά τον άλλο τρόπο, εντάσσοντας στα προγράμματά της το κινηματογραφικό προϊόν, κυρίως τις μυθοπλαστικές ταινίες. Αυτό πια συμβαίνει παγκοσμίως, το είδαμε και το βλέπουμε βέβαια και στην Ελλάδα. Καλύπτεται έτσι με το δεύτερο τρόπο ο κρίσιμος τηλεοπτικός χρόνος, πολύ πιο φθηνά. Μια ταινία που κόστισε ας πούμε μισό δισεκατομμύριο, παίζεται στην τηλεόραση μ' ένα ποσό ενοικίασης, ας πούμε πάλι, δέκα εκατομμυρίων.

Και φθάσαμε πια στο κρίσιμο σημείο όταν τα μεγέθη έγιναν πολύ μεγάλα, τα τηλεοπτικά κανάλια πολλά, η τηλεοπτική εικόνα επεκτάθηκε σε εθνικό για κάθε χώρα επίπεδο και αργότερα σε διεθνές, ενώ παράλληλα άλλαξε άρδην και η συλλογική εικόνα των δυτικών κοινωνιών, με εντονότατα τα σημάδια του κοινωνικού ανταγωνισμού, της σχεδόν πολεμικής επιβίωσης του ατόμου. Οι αργοί ρυθμοί της παλιάς ζωής, αντικαταστάθηκαν από ρυθμούς έντονα γρήγορους, η λέξη FAST μπήκε στο λεξιλόγιο όλων των κοινωνιών και όχι μόνο στην αλυσίδα των γνωστών FAST FOODS. Εδώ οι εκρήξεις ήταν αλυσιδωτές και αυτό που στο παρελθόν ήταν ένα προχωρημένο στάδιο στην εξέλιξη της κινηματογραφικής γλώσσας και της αισθητικής της, το γρήγορο μοντάζ, η γρήγορη διαδοχή εικόνων, έγινε το άλφα και το ωμέγα της τηλεοπτικής παρουσίασης.

Η τηλεοπτική υποκουλτούρα του σήμερα καθιέρωσε το στυλ του FAST στην ενημέρωση, στην πληροφόρηση και στην ψυχαγωγία. Βρέθηκε δέσμια της βασικής πηγής χρηματοδότησής της, των διαφημιστικών, μην έχοντας άλλους πόρους οικονομικής ενίσχυσης. Με εξαίρεση τα καθαρώς κρατικά κανάλια, όπου εκεί όμως έχουμε άλλο φαύλο κύκλο αφού μια τέτοια σχέση δεν μπορεί να αφήσει απ' έξω τις πάσης φύσεως παρεμβάσεις. Η τηλεόραση λοιπόν πέρασε από το στάδιο της επικουρικής βοήθειας από τον κινηματογράφο στο στάδιο της διάβρωσής του με διπλό στόχο. Και να τον κάνει να εξομοιωθεί μαζί της και να μπορεί να εκμεταλλεύεται καλύτερα τα κινηματογραφικά προϊόντα. Έτσι η σχέση κινηματογράφου - τηλεόρασης, δεν είναι ίδια με αυτή που χαρακτήρισε τις δοσοληψίες του κινηματογράφου με τις άλλες τέχνες.

Τείνοντας προς την αισθητική του video - clip, η οποία και επιβλήθηκε ως η δυναμική έκφραση της σύγχρονης τηλεόρασης, αυτή η τελευταία έδρασε ανάλογα και προς τις δύο κατευθύνσεις. Περιθωριοποίησε στο πρόγραμμά της εκείνες τις κινηματογραφικές ταινίες που δεν συνάδουν με τη σύγχρονη, δυναμική, σε εισαγωγικά, εικόνα που εκπέμπει, αυτές δηλ. που διακρίνονται για τον αργό ή νορμάλ ρυθμό ανάπτυξής τους, την έλλειψη βίας και ηδονοβλεπτικού ερω-

τισμού, την ενασχόληση με δύσκολα, σε εισαγωγικά, θέματα, ώστε ακόμα κι όταν από ανάγκη προβάλλει κάποιες από αυτές, συνήθως για να γεμίσει τις άδειες ώρες της, τις προγραμματίζει στην καρδιά της νύχτας ή άλλες απίθανες ώρες.

Από την άλλη τα καθαρώς δικά της προγράμματα, με την μορφή του σήριαλ, της τηλεταινίας, φτιάχνονται με όλη την ιδεοληψία του FAST. Γρήγοροι ρυθμοί, ανούσιες αστυνομικές, δήθεν ερωτικές ιστορίες, έτοιμες προς άμεση κατανάλωση. Η δικαιολογία σταθερή και απ' ότι διαβάζω ίδια παντού: Αυτά θέλει ο κόσμος να βλέπει. Το δυστύχημα είναι ότι σιγά σιγά η τηλεόραση περνάει τη διαβρωτική της ισχύ στον κινηματογράφο, παίζοντας καθοριστικό ρόλο στη διαμόρφωση της νέας εικόνας, αυτής που χαρακτηρίζεται από την απουσία αληθινής αισθητικής, διαμορφώνοντας προοδευτικά και το γούστο του ίδιου του κοινού. Δεν είναι τυχαίο λοιπόν που στις μέρες μας δοξάζεται ο Αμερικάνικος κινηματογράφος, ακόμη και από αυτούς που δήθεν νοιάζονται για τις επιπτώσεις που η εξάπλωσή του στην Ευρώπη έχει και θα έχει στον Ευρωπαϊκό κινηματογράφο. Θεωρείται μεγάλο προσόν ο συχνά καταιγιστικός ρυθμός των ταινιών του, ένας ρυθμός που δεν υπακούει σε ιδιαίτερους αισθητικούς κανόνες αλλά έτσι απλά θεωρείται σύγχρονος. Ένας ρυθμός δηλαδή που να ανταποκρίνεται πλήρως στην νεύρωση του σύγχρονου ανθρώπου και βέβαια συνάδει με την ανάλογη θεματολογία.

Σύγχρονα θέματα έχουν προσδιοριστεί όχι οι βαθύτερες ανθρώπινες σχέσεις, οι ανάγκες και οι προσδοκίες των συνανθρώπων μας, τα πάθη ανθρώπων και λαών, η λαχτάρα για τον άλλο, το κοινωνικοπολιτικό γίγνεσθαι, οι παραδόσεις μας, αλλά η έντονη προβολή της βίας και η παγίωση της αυτοκρατορίας ενός αντιερωτικού σεξισμού, πάντοτε υπό το πρίσμα της αναπαραγωγής μιας υπαρκτής η ανύπαρκτης ευρύτερης κοινωνικής επιθυμίας που συνήθως αποδίδεται στην πλειοψηφία.

Οτιδήποτε διαγράφει τη δική του πορεία, την ανεξάρτητη, συχνά κινδυνεύει να πνιγεί εξ αιτίας της προσπάθειας περιθωριοποίησής του ή της γενικευμένης αδιαφορίας. Και είναι αληθινά τραγικό για μας εδώ στην Ελλάδα να βλέπουμε αυτούς που κατέχουν στήλες σ' εφημερίδες και περιοδικά με την ιδιότητα των κριτικών, να χαρακτηρίζουν, διαλέγω εντελώς στην τύχη, πολύ καλή μια τυπική αμερικάνικη ταινία χωρίς τίποτα το ιδιαίτερο, όπως είναι για παράδειγμα η Οι συνήθεις ύποπτοι και να την αξιολογούν, τοποθετώντας την στο ίδιο ακριβώς επίπεδο, διαλέγω πάλι τυχαία από την επικαιρότητα, με τη Γη και Ελευθερία του Λόουτς.

Βέβαια το πλέγμα αυτό καθιστά πιο πυκνό το γεγονός ότι κάποια στιγμή ο παραδοσιακός κινηματογραφικός παραγωγός στράφηκε προς την τηλεόραση, με αποτέλεσμα την κατάργηση της διάκρισης, λόγω των ιδιαιτεροτήτων, ανάμεσα στον κινηματογράφο, δηλ. μια μορφή τέχνης, και την τηλεόραση, δηλ. ένα Μ.Μ.Ε. και αναπαραγωγής. Τη συνέπεια την αντιλαμβανόμαστε όλοι, περισσότερο όμως εδώ αφού υπεισέρχεται ένας ακόμη παράγοντας. Το παρακάτω σχόλιο του γνωστού ηθοποιού Τζάκ Νίκολσον είναι χαρακτηριστικό: «Σε μια περιπετειώδη ταινία βλέπεις κάθε οχτώ λεπτά μια εντυπωσιακή σκηνή με εκρήξεις, φόνους ή συμπλοκές. Και αυτό γιατί στην τηλεόραση διαφημίσεις πέφτουν κάθε οχτώ λεπτά. Και επειδή ο παραγωγός θέλει η ταινία να παιχτεί στην τηλεόραση, υποκύπτει στην επιταγή που θέλει, πριν τις διαφημίσεις να υπάρχει μια θεαματική σκηνή».

Οι αληθινοί δημιουργοί ωστόσο, αυτοί οι λίγοι που απέμειναν, συνεχίζουν να κρατούν την σθεναρή αντίθεσή τους σ' όλα αυτά και να παράγουν ταινίες γεμάτες από προσωπικές ευαισθησίες και οράματα. Όμως ο Ταρκόφσκι και ο

Παρατζάνωφ χάθηκαν, όπως και ο Φελίνι. Ανήμπορος ο Αντονιόνι, άγνωστο το μέλλον για τον Κισλόφσκι και τον Κουστουρίτσα. Και ο Βέντερς ένα μεγάλο ερωτηματικό. Καθώς οι μεγάλες προσωπικότητες λιγοστεύουν, οι νέοι σκηνοθέτες εμφανίζουν σε μαζικό επίπεδο, τούτη τη διαβρωτική επιρροή της τηλεόρασης. Αυτός είναι πιστεύω ο μεγάλος κίνδυνος που ο κινηματογράφος πρέπει να βρει τη δύναμη να ξεπεράσει. Διαφορετικά το μέλλον φαντάζει ζοφερό.

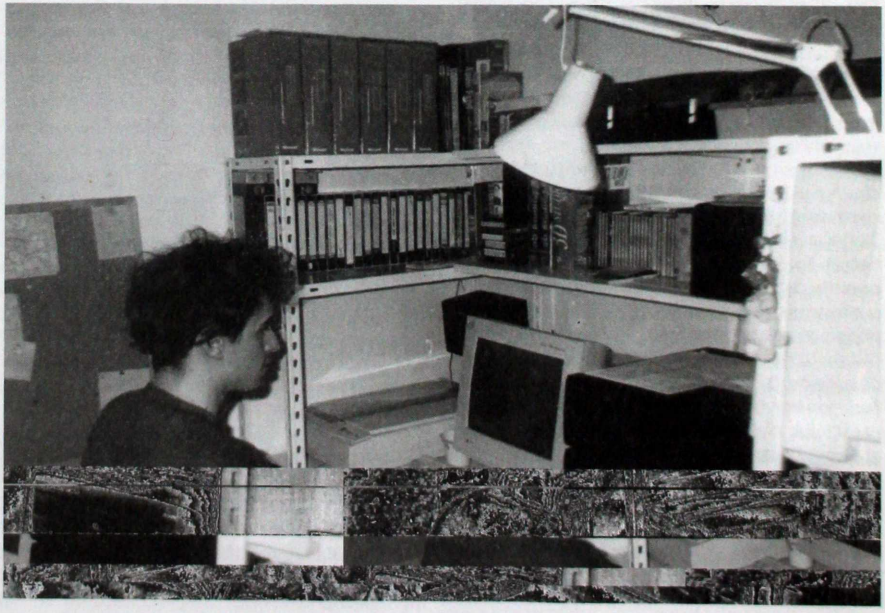
Μάκης Μωραΐτης - Δεκέμβριος, 1995

5. ECOLE DES METIERS DE L' IMAGE

ΑΝΤΑΠΟΚΡΙΣΗ ΑΠΟ ΤΗ ΣΧΟΛΗ ANIMATION/STORYBOARD ΤΟΥ ΠΑΡΙΣΙΟΥ

Στο κέντρο της γαλλικής πρωτεύουσας, στη συνοικία Gobelins στεγάζεται η «Σχολή Επαγγελμάτων της Εικόνας», μια από τις σημαντικότερες παρισινές ιδιωτικές Σχολές Κινουμένου Σχεδίου. Θεώρησα ενδιαφέρον το γεγονός της ύπαρξης μιας Σχολής, όπου το αντικείμενο σπουδών έχει να κάνει αποκλειστικά με το animation, αλλά και το story Board-layout. Και δεδομένου της έλλειψης ανάλογων Σχολών στη χώρα μας, μου δόθηκε η ευκαιρία να επισκεφτώ τη συγκεκριμένη Σχολή, να παρακολουθήσω παραδόσεις μαθημάτων, αλλά και να "συνεντευξιαστώ" με τη διευθύντρια και απλούς σπουδαστές. Η συζήτηση με τη διευθύντρια της Σχολής, Μπαμπέτ Λιλμόντ, πραγματοποιήθηκε στο γραφείο της και διαμορφώθηκε κάπως έτσι:

Κα Λιλμόντ, πότε ιδρύθηκε η «Σχολή Επαγγελμάτων της Εικόνας», από ποιόν και πόσοι σπουδα-



Από τους εσωτερικούς χώρους της σχολής

στές απασχολούνται αυτή τη στιγμή;
Ακριβώς πριν από 22 χρόνια, στις αρχές του 1975, ο ζωγράφος και κινηματογραφιστής Πιέρ Εμά, ίδρυσε τη «Σχολή Επαγγελμάτων της Εικόνας», σαν μια από τις πρωτογενείς Σχολές animation της Γαλλίας... Αυτή τη στιγμή περίπου χίλιοι μαθητές φοιτούν στη Σχολή, ηλικίας 18 μέχρι 45 ετών... Βέβαια, το μάξιμουμ ηλικίας των σπουδαστών που εγγράφονται στη Σχολή, είναι το 25ο έτος. Αλλά πάντα γίνονται εξαιρέσεις για μεγαλύτερους ανθρώπους που έρχονται να επιδείξουν το ζήλος τους για το animation!

Υπάρχει μεγάλος αριθμός αλλοδαπών φοιτητών κι από ποιες χώρες κυρίως προέρχονται;
Μπορώ να πω, ότι τα τελευταία χρόνια, η «Σχολή Επαγγελμάτων της Εικόνας» δουλεύει περισσότερο με ξένους παρά με Γάλλους σπουδαστές! Αυτό έγκειται στο γεγονός ότι στη σχολή λειτουργούν μεταπτυχιακά τμήματα για σπουδαστές - απόφοιτους «λυκείων animation», (σ.σ. Σε ορισμένες ευρωπαϊκές χώρες, όπως το Λουξεμβούργο υπάρχουν τριτάξια λύκεια αποκλειστικά...animation!). Έτσι, υπάρχουν σπουδαστές από όλο τον κόσμο, από Ισπανία, Βραζιλία, Γερμανία.. Πριν δύο χρόνια μάλιστα και δύο Έλληνες αποφοίτησαν από τη Σχολή μας!

Θα ήθελα να μου πείτε, αν υπάρχουν κάποια "standarts" σε ότι αφορά τον τρόπο δουλειάς των φοιτητών; Αν το θέμα που ο κάθε φοιτητής θα σκιτσάρει και εν συνεχεία θα περάσει στο φιλμ, είναι απολύτως της επιλογής του;
Ίσως φανεί τεχνοκρατικό, αλλά στη Σχολή δίνεται βάρος καθαρά στο τεχνικό σκέλος των σπουδών. Από τα 15 εξάλλου, βασικά μαθήματα, μόνο δύο-τρία είναι θεωρητικού επιπέδου. Κι αυτά γιατί δε "νοείται" φοιτητής animation δίχως γνώσεις πάνω στην ιστορία του animation από τη γέννησή του!. Πάντως, η θεματολογία είναι σαφώς ελεύθερη...

"Επεκτείνοντας" την προηγούμενη ερώτηση, με την πείρα όλων αυτών των χρόνων σαν διευθύντρια της Σχολής, διαβλέπετε κάποια λαϊκά "ethnic" στοιχεία στις δουλειές των σπουδαστών; Για παράδειγμα, το "folk-ethnic" στοιχείο είναι έντονο στις Σχολές Κινουμένου Σχεδίου της Ανατολικής Ευρώπης, όπως της Ουγγαρίας ή της πρώην Σοβιετικής Ένωσης.
Όχι, δε θα έλεγα ότι κάτι τέτοιο ενδιαφέρει τους φοιτητές σήμερα! Πριν από 20 και 15 χρόνια, όταν η διεύθυνση της Σχολής ήταν στα χέρια του Κου Εμά, γνωρίζω ότι υπήρχε μέχρι και έντονη πολιτικοποίηση στις animation ταινίες των σπουδαστών. Τώρα, σας λέω σίγουρα πως οι κυριότερες επιρροές έρχονται από την Αμερική... Με όλη αυτή την εξάπλωση της τεχνολογίας, δεν είναι τυχαίο που οι φοιτητές πριν λίγα χρόνια παρουσίασαν ολόκληρες μελέτες πάνω σε γνωστές αμερικάνικες υπερπαραγωγές με τον πρωτοφανή συνδυασμό fiction και animation... Άλλωστε, όπως είπα, εδώ δουλεύουμε με κομπιούτερ και δίνουμε βάρος στο τεχνικό σκέλος!

Σας ευχαριστώ πολύ...
Εγώ, επίσης!

Η "συνέντευξη" με τη διευθύντρια της Σχολής διήρκησε περίπου ένα τέταρτο, εφόσον η Κα Μπαμπέτ Λιλμόντ ετοιμαζόταν για ταξίδι στις Η-ΠΑ - όπως η ίδια ανέφερε. Μπόρεσα, έτσι, να δω τους χώρους εργασίας των σπουδαστών, αλλά και να συνομιλήσω με μερικούς από αυτούς.

Στη Σχολή λειτουργούν τμήματα story board, μοντάζ κινουμένου σχεδίου και ειδικών εφφέ. Ο κάθε σπουδαστής που επιθυμεί να μπει στη χρονοβόρα διαδικασία πραγμάτωσης μιας animation ταινίας, οφείλει να σκιτσάρει, να φιλμάρει και τελικά να εμψυχώσει το υλικό του, προτού ακολουθήσει η διαδικασία του μοντάζ στις ηλεκτρονικές μουβιόλες.

«Βρίσκομαι εδώ από τον περασμένο Οκτώβρη» λέει ο Seb Kostka, ΑγγλοΠολωνός ο οποίος πραγματοποιεί σπουδές για master στον τομέα των ειδικών εφφέ. «Δουλεύω 10 ώρες σχεδόν ημερησίως στο κομπιούτερ, κατασκευάζοντας...μυθικά τέρατα! Ταινίες σαν το *Τζουράσικ Πάρκ*, αλλά και η αρχαιοελληνική μυθολογία αποτελούν πηγές έμπνευσης όχι μόνο για μένα, αλλά και για τους περισσότερους νέους που ασχολούνται με τα κινηματογραφικά ειδικά εφφέ!» (σ.σ. Δεν μπορώ να μην αναφέρω σ'αυτό το σημείο πόσο η αρχαία ελληνική μυθολογία έχει καταντήσει "γαϊτανάκι" στα χέρια ξένων κινηματογραφικών εταιριών από τις ιταλικές ψευδοϊστορικές περιπέτειες της δεκαετίας 1955-65, μέχρι το πιο πρόσφατο παράδειγμα της αναμφίβολα άθλιας τηλεοπτικής σειράς «Ηρακλής», μια συγχώνευση μυθολογίας, Alien, Ταρζάν και Μπρούς Λή...)

«Προσπαθώ να μεταφέρω ποίηση στις animation ασκήσεις μου» μας είπε ο Daniel Klein, Γερ-

μανός ο οποίος αποφοίτησε από το Lykee des arts και βρίσκεται στη συγκεκριμένη σχολή για το μεταπτυχιακό του.

«Η διπλωματική μου ταινία είχε να κάνει με τον καταστροφικό ρόλο της τηλεόρασης, με μια κοινωνία που κυριεύεται από σκουλήκια και μ'έναν άνθρωπο αμήχανο και παγιδευμένο!»

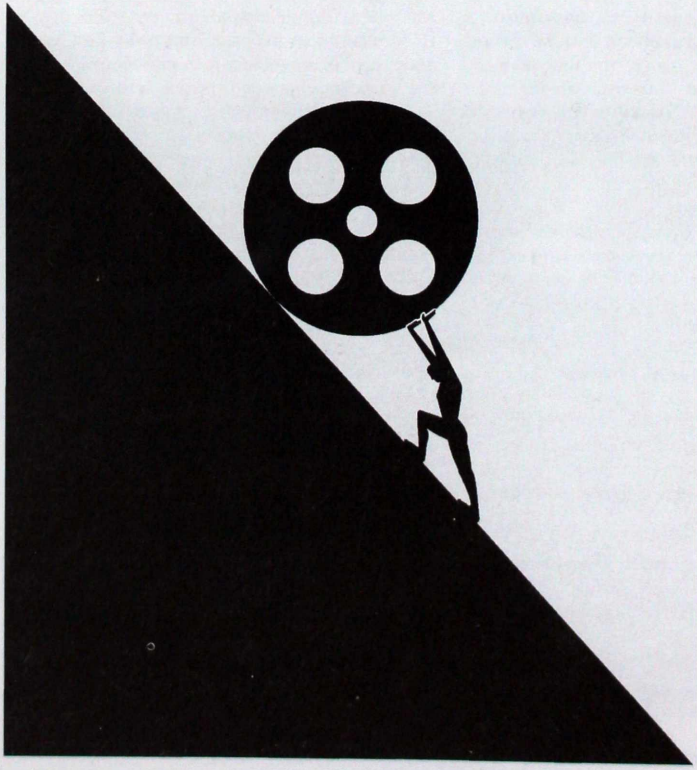
Τελειώνοντας την περιήγησή μου στη «Σχολή Επαγγελμάτων της Εικόνας», μου δόθηκε η ευκαιρία να παρακολουθήσω προβολές ολιγόλεπτων σπουδαστικών animation ταινιών. Η μουσική επένδυση και η επιλογή των φωνών που θα δώσουν "ζωή" στις φιγούρες είναι από τα πρωταρχικά στοιχεία ποιότητας ενός animation film γι'αυτό και στη Σχολή υποχρεωτικά διδασκόμενα μαθήματα είναι η μιμητική και η Αισθητική του animation (συμπεριλαμβανομένης της μουσικής)!

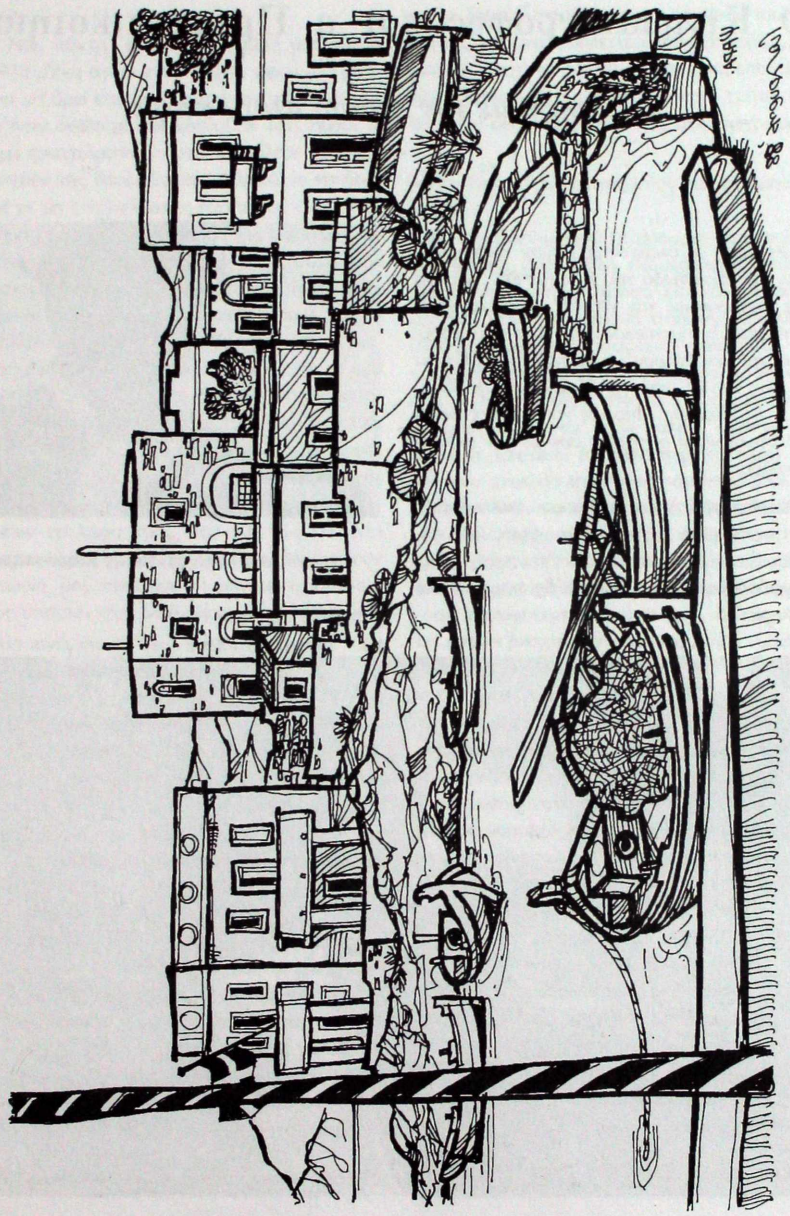
Στην Ελλάδα, παρά την ελλιπή τεχνική κατάρτιση στο κινηματογραφικό αυτό είδος, είναι παρήγορο το γεγονός πως κάποιοι άνθρωποι δείχνουν να αγαπούν και να υπερασπίζονται το Κινούμενο Σχέδιο!

Φεστιβάλ αποκλειστικά animation ταινιών μικρού μήκους πραγματοποιούνται ετησίως σε πολλές χώρες και είναι ευτύχημα που τέτοια ταινιάκια στέκονται δίπλα στις fiction ή documentaries συμμετοχές του δικού μας Φεστιβάλ Δράμας!

Με την πλούσια μυθολογία, ιστορία, αλλά και λαογραφία του τόπου μας θα φαινόταν πραγματικά ευοίωνη, αισθητικά και θεματολογικά, μια συλλογική προσπάθεια συγκρότησης και διάδοσης του συγκεκριμένου κινηματογραφικού είδους, το οποίο σε τελική ανάλυση επιχειρεί το "πάντρεμα" ζωγραφικής, υποκριτικής, μουσικής και κινηματογράφου.

Αντώνης Μποσκοΐτης





Ο Κινηματογράφος και η Πραγματικότητα

Συζήτηση με τον Αμπάς Κιαροστάμι

***Ν.Η.**: Η Δύση σε ανακάλυψε μ'έναν τρόπο που θυμίζει την περίπτωση του Σάτιαζιτ Ρέι*[1]*, γι'αυτό και σε θεωρούν ως τον νέο Ρέι. Αντίθετα όμως από το πως αντιμετώπισαν το έργο του ινδού, όλοι αυτοί δεν θέλουν να κοιτάξουν βαθύτερα μέσα στις ταινίες σου, να διακρίνουν την κουλτούρα της Περσίας. Μπορείς να μου πεις πόσο στενά συνδέονται οι ταινίες σου με την ιρανική κουλτούρα;*

Α.Κ.: Χωρίς αμφιβολία οι ταινίες μου έχουν βαθιές ρίζες στην καρδιά της κουλτούρας μας. Που αλλού θα μπορούσαν να βρουν την πηγή τους; Αντιλαμβάνομαι ότι η Δύση το βρίσκει πολιτικά προβληματικό: γεγονότα των πρόσφατων χρόνων έχουν δώσει μια τόσο τρομακτική εικόνα για το Ιράν ώστε οι Δυτικοί διαλέγουν να αγνοούν αυτά που δεν τους αρέσουν και εστιάζουν την προσοχή τους σε άλλα που τους είναι αρεστά. Αυτή η αντίθεση όμως ανάμεσα σε δύο εντελώς διαφορετικές ιδέες είναι δικό τους πρόβλημα, αφορά μόνο αυτούς. Απέναντι στον ιρανικό κινηματογράφο, απ'τη μια μεριά τον βλέπουν ως δείγμα κουλτούρας υγιούς και ανθρώπινης, μάλιστα ποιητικής. Και από την άλλη τα δυτικά ΜΜΕ προβάλλουν την κουλτούρα μας αυτή ως τρομοκρατική. Η αντίφαση ανάμεσα στις δύο αυτές απόψεις έχει προκαλέσει αυτή την αντίδραση που κάνει τους ανθρώπους απρόθυμους να αποδεχθούν την ιρανική καταγωγή μας. Ταυτόχρονα εντούτοις θέλουν να γνωρίζουν από που βγαίνει η δουλειά μου. Η αλήθεια είναι ότι κανένας δεν μπορεί να απαρνηθεί την κουλτούρα μέσα στην οποία γεννήθηκε.

Ο Ιρανός σκηνοθέτης Αμπάς Κιαροστάμι

***Ν.Η.**: Με ποιό τρόπο σχετίζεις τον κινηματογράφο με την πολιτική;*

Α.Κ.: Πιστεύω ότι κάθε έργο τέχνης είναι πολιτικό, όχι όμως με την κομματική έννοια. Δεν επιδοκιμάζει το ένα κόμμα και κατακρίνει το άλλο, ούτε εγκρίνει το ένα σύστημα και απορρίπτει το άλλο. Αντιλαμβανόμαστε με τον όρο "πολιτικός κινηματογράφος" αυτόν που πάντοτε υποστηρίζει μια συγκεκριμένη πολιτική ιδεολογία. Αν κοιτάξεις τις ταινίες μου από αυτή την άποψη σίγουρα δεν είναι πολιτικές. Καμιά όμως ταινία που αξίζει έστω και λίγο δεν μπορεί να είναι απολιτική. Άλλωστε όταν μιλάμε για κάποιον στο εδώ και τώρα κατά κάποιο τρόπο δίνουμε μία σοφή ανθρώπινη εικόνα αυτού του χαρακτήρα και κατά κάποιο τρόπο πάλι αυτός/ή έχει κάποια σχέση με την πολιτική της χώρας του ή του κόσμου. Πιστεύω ότι εκείνες οι ταινίες που εμφανίζονται ως μη πολιτικές, όπως οι ποιητικές, είναι πιο πολιτικές από αυτές που θεωρούνται "πολιτικές". Μ'αυτό δε θέλω να πω ότι οι δικές μου είναι πολιτικές ή όχι.

***Ν.Η.**: Εργάζεσαι πάντα με μη επαγγελματίες ηθο-*

ποιούς;

Α.Κ.: Ναι, πάντα. Έκανα την πρώτη μου ταινία το 1970 μ'ένα αγόρι επτά ετών - αφού δεν μπορούσα να βρω επαγγελματία αυτής της ηλικίας - και μ'έναν σκύλο μη εκπαιδευμένο. Τότε ήμουν κι εγώ μη επαγγελματίας. Αυτό απετέλεσε το σήμα κατατεθέν της δουλειάς μου. Φυσικά το να δουλεύεις με μη επαγγελματίες ηθοποιούς έχει πλεονεκτήματα και μειονεκτήματα ενώ απαιτεί έναν ιδιαίτερο τρόπο εργασίας. Η πρώτη φορά που εργάστηκα με επαγγελματία ηθοποιό ήταν στην ταινία *Ανάμεσα στους ελαιώνες*, με τον Μοχάμεντ Αλί Κεσάβαρτζ, και παρ'όλο που έμεινα ικανοποιημένος από το παίξιμό του περισσότερο μου αρέσει να εργάζομαι με μη επαγγελματίες και μαθαίνω από αυτούς περισσότερα. Επειδή δεν είναι εξοικειωμένοι με τον κινηματογράφο οι μη επαγγελματίες ηθοποιοί συνεχώς διορθώνουν τις προκαταλήψεις μου. Μόλις τους δω ότι δεν μπορούν να πουν τα λόγια τους, που πιθανώς να είναι γραμμένα κακά, ή ότι δεν μπορούν να παίξουν μια σκηνή, μου στέλνουν το μήνυμα ότι κάποιο λάθος υπάρχει στη δουλειά μου και έτσι χωρίς να το ξέρουν διορθώνουν το σενάριο, τους διαλόγους, και αναπτύσσεται μια σχέση ανάμεσα σε μας και σ'αυτούς. Με το να μην είναι επαγγελματίες ηθοποιοί γίνονται κατά κάποιο τρόπο κατά το ήμισυ σκηνοθέτες, μοντέρ, σεναριογράφοι.

***Ν.Η.**: Ποιος είναι ο αγαπημένος σου κινηματογραφιστής;*

Α.Κ.: Τώρα δεν μπορώ με σιγουριά να σου δώσω ένα όνομα. Στην αρχή επηρεάστηκα από τον Αμερικάνικο κινηματογράφο και τους χαρακτήρες του που ήταν μακριά από την καθημερινή ζωή: άνθρωποι με εξάσφαιρα και καουμπόϊς - στην πραγματικότητα ο Ιρανικός κινηματογράφος άρχισε με το Γουέστερν. Υπήρχε μια σειρά σούπερ αστέρων που ήταν πολύ μακριά από τη δικιά μας ζωή. Θυμάμαι ότι μετά η μεγαλύτερη επιρροή που ένοιωθα ήταν από τον Ιταλικό κινηματογράφο όταν για πρώτη φορά είδα ανθρώπους που ήταν πολύ κοντά με τους ανθρώπους γύρω μου στο Ιράν. Ο Αμερικάνικος κινηματογράφος αντίθετα μου φαινόταν κινηματογράφος της φα-

ντασίας, ξένος προς την καθημερινή ζωή μας. Ο Ιταλικός μας έδειξε άμεσα και καθαρά τη ζωή ανθρώπων και σκέφθηκα τότε: "Ακόμη κι ο γείτονάς μου μπορεί να γίνει ο ήρωας μιας ταινίας, ή ο πατέρας μου". Ο Νεο-ρεαλισμός είχε κιόλας πολύ μεγάλη επίδραση πάνω μου γιατί ήμουν νέος τότε.

***Ν.Η.**: Στην τριλογία σου, σε μερικές στιγμές βλέπουμε το συνεργείο της ταινίας να εμφανίζεται μπροστά στην κάμερα. Πρόκειται για μια επινόηση Μπρεχτικής αποστασιοποίησης;*

Α.Κ.: Ναι, μόνο που δεν πηγάζει μόνο από τη θεωρία του Μπρεχτ. Με οδήγησε η ίδια η εμπειρία. Ποτέ δεν μπορούμε να ανασυγκροτήσουμε την αλήθεια όπως εμφανίζεται στην πραγματικότητα της καθημερινής ζωής μας, ενώ πάντοτε παρατηρούμε τα πράγματα από πολύ μακριά και προσπαθούμε να τα απεικονίσουμε όσο πιο κοντά στην πραγματικότητα είναι δυνατό. Συνεπώς αν κρατήσουμε τους θεατές σε μια απόσταση από την ταινία, ακόμη και την ταινία από τον εαυτό της, βοηθάει στην καλύτερη κατανόηση του θέματος.

Βρήκα την αποστασιοποίηση στο Ταζιέχ (παραδοσιακό λαϊκό θέατρο). Ενώ οι θεατές νοιώθουν πολύ κοντά στο θέμα και το πιστεύουν (πρόκειται για την ιστορία της δολοφονίας του Ιμάμ Χοσεϊν, γιου του Μωάμεθ, από τον τύραννο Γιαζίντ), όταν έρχονται στο θέατρο να δουν το έργο ξεχνούν όλα όσα γνώριζαν γι'αυτό και αποδέχονται την πρόταση του ηθοποιού ότι χωρίς αλλαγή στο ντεκόρ και μόνο δύο πηδήματα γύρω από έναν κύκλο (κάπου στην έρημο ή σ'ένα χωριό) αυτός αφήνει τη Μέκκα και φθάνει στη Με-

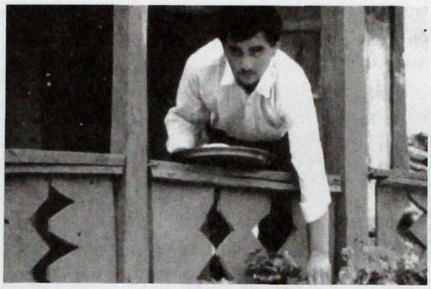
Οι χαρακτήρες του Χοσεΐν και της Ταχερέ είναι πανανθρώπινοι και δεν έχουν να κάνουν αποκλειστικά μ΄αυτό το οπισθοδρομικό ιρανικό χωριό. Στην προβολή της ταινίας στην Κίνα, τα κορίτσια εκεί κατανόησαν την Ταχερέ πολύ καλά. Αυτές που ήταν πολύ ευσυγκίνητες ήλπιζαν ότι η Ταχερέ θα έλεγε το ναι στις εκκλήσεις του Χοσεΐν να τον παντρευτεί, ενώ οι πιο προσγειωμένες εύρισκαν βάσιμες όλες τις αιτίες που ανέφερε η γιαγιά της- ότι ο Χοσεΐν ήταν αγράμματος, φτωχός και άστεγος- ώστε η Ταχερέ ν΄απορρίπτει τις εκκλήσεις του. Να γιατί λέω ότι το θέμα αυτό δεν έχει τοπικιστικό χαρακτήρα, δεν περιορίζεται στην Ανατολή. Τέτοιες καταστάσεις παρατηρούνται παντού.

ντίνα. Πολλοί θεατές πιστεύουν ότι οι ταινίες μου είναι ντοκιμαντέρ, λες και τυχαία βρέθηκε η κάμερα στα διάφορα μέρη. Αν γνώριζαν ότι βλέπουν μια παράσταση, κάτι που έχει κατασκευαστεί, θα κατανοούσαν περισσότερα πράγματα. Αν και όλα συμβαίνουν πολύ απλά στο Ταζιέχ, οι θεατές εμπλέκονται στα δρώμενα. Γνωρίζουν ότι παρακολουθούν μια παράσταση κι όμως αντιδρούν συγκινησιακά. Πήγα εφέτος σ'ένα χωριό κοντά στην Τεχεράνη να δω μια παράσταση του Ταζιέχ. Στη σκηνή που ο Γιαζίντ και ο Ιμάμ Χοσεΐν μονομαχούν, το σπαθί του Χοσεΐν ξαφνικά λυγίζει γιατί ήταν φτιαγμένο από πολύ φθηνό, μαλακό μέταλλο. Ο Γιαζίντ τότε παίρνει το λυγισμένο σπαθί, το κτυπάει με μια πέτρα και το ισιώνει και μετά το δίνει πίσω στον Χοσεΐν για να συνεχίσουν τη μονομαχία. Στη σκηνή που ο Γιαζίντ ετοιμάζεται να κόψει το κεφάλι του Χοσεΐν, πρόσφεραν τσάι στους ηθοποιούς και ο Γιαζίντ κουνούσε το κεφάλι του για να τους δείξει που να βάλουν το τσάι του. Όλα αυτά με βοήθησαν. Είδα ότι τίποτα δεν μπορούσε να επηρεάσει τούτη τη σκηνή. Για παράδειγμα, ο γέρος που έπαιζε το λιοντάρι φορώντας δέρμα λιονταριού, κάποια στιγμή κουράστηκε. Πήγε λοιπόν στην άκρη της σκηνής κι άναψε τσιγάρο. Δεν είδα κανέναν να γελάει. Ήταν το λιοντάρι αλλά δεν ήταν κιόλας.

Το ακριβώς αντίθετο όλων αυτών είναι αυτά που κάνει το Χόλυγουντ, η πλύση εγκεφάλου των θεατών που καταργεί τη φαντασία τους, την πνευματική τους διαύγεια και μπλοκάρει τις αποφάσεις τους για να τους έχει αιχμάλωτους για δύο ολόκληρες ώρες. Στις ταινίες μου βάζω πάντοτε διαλείμματα - όπως όταν ένας βοηθός μπαίνει στο πλάνο και προσφέρει στους ηθοποιούς νερό να δροσιστούν. Δίνω έτσι μια ανάσα στους θεατές, διακόπτουν τη συγκινησιακή εμπλοκή με τα δρώμενα και φέρνουν στο μυαλό τους τη σκέψη "Να μη ξεχνώ ότι παρακολουθώ μια ταινία". Στην ταινία μου *Μέσα στους ελαιώνες* διατηρώ οπωσδήποτε την απόσταση αυτή ανάμεσα στην πραγματικότητα της σκηνής και την πραγματικότητα του θέματος.

Ο σκηνοθέτης και ο βοηθός του παίρνουν στο αμάξι τους από το δρόμο μια μητέρα και την κόρη της. Η σκηνή αυτή δείχνει ένα μέρος της Ιρανικής κουλτούρας, όχι αυτής του βορρά, όπου τα κορίτσια πιο εύκολα μιλούν σε ξένους. Πρόκειται για μια κουλτούρα που είναι επηρεασμένη από τις γειτονικές χώρες και ίσως από το πράσινο του τοπίου. Όταν η φύση είναι καλή με τον άνθρωπο τον βοηθάει να ζει καλύτερα. Στις ερημικές και άνυδρες περιοχές υπάρχουν κανόνες που απαγορεύουν στις γυναίκες να μιλούν στους ξένους, ούτε να τους δίνουν τα ονόματά τους. Δανείστηκα τη σκηνή αυτή από το νότο: τη χρειαζόταν η ιστορία της ταινίας μου, κι ας τοποθετείται στο βορρά.

***N.H.**: Πιστεύω ότι στο Ταζιέχ οι θεατές συνεχίζουν να παρακολουθούν την παράσταση και να μη δίνουν σημασία στις διακοπές γιατί ήδη γνωρίζουν την υπόθεση του έργου, συνεπώς η απο-*



Ο Χοσεΐν ανεβαίνει και κατεβαίνει τα σκαλιά του σπιτιού της Ταχερέ αρκετές φορές. Την πρώτη φορά που συμβαίνει αυτό οι θεατές απλώς παρακολουθούν. Τη δεύτερη φορά εκδηλώνουν περιέργεια. Την τρίτη εκπλήσσονται και την τέταρτη θυμώνουν. Το κάθε πλάνο επιδρά διαφορετικά, αν και τα τέσσερα είναι όμοια. Κατά τη γνώμη μου, δεν υπάρχει επανάληψη στον κινηματογράφο. Ο Ηράκλειτος λέει ότι κανένας δεν μπορεί να πει πως κολύμπησε στο ίδιο ποτάμι δύο φορές αφού ούτε ο κολυμβητής ούτε το ποτάμι είναι ίδιοι με πριν. Τα τέσσερα πλάνα επιδρούν στους θεατές διαφορετικά, συνεπώς δεν μπορούμε να μιλάμε για επανάληψη. Επαναληπτική είναι η ταινία μέσα στα κουτιά της, μέχρι να προβληθεί στους θεατές. Μου αρέσουν αυτά τα πλάνα για την πειραματική αξία που έχουν, και όχι γιατί κουβαλούν την αφήγηση εμπρός, πράγμα που το κάνουν έτσι κι αλλιώς.

στασιοποίηση είναι λιγότερο αποτελεσματική απ'ότι σε μια ταινία που τη βλέπεις για πρώτη φορά.

Α.Κ. : Ναι, εννοείς ότι είναι πιο επικίνδυνη. Ναι, το γνωρίζω. Όταν έκανα την ταινία μου *Και η ζωή συνεχίζεται*, ένα χρόνο μετά το σεισμό του 1991, που υποτίθεται ότι λαμβάνει χώρα την τρίτη μέρα μετά το σεισμό, οι τεχνικοί μου παραπονούνταν ότι ο αληθινός σεισμός είχε γίνει καλοκαίρι ενώ εγώ έκανα τα γυρίσματα φθινόπωρο. Δεν έδινα βάση στις παρατηρήσεις τους γιατί η ταινία μου δεν επρόκειτο να είναι μια απλή, πιστή αναπαραγωγή αυτών που είχαν γίνει. Εγώ μιλάω για οικουμενικά πράγματα, για σεισμούς και θάνατο ο σεισμός του 1991 ήταν για την ταινία μου η πρόφαση.

Καμία αξία δεν αποδίδω στο ρεαλιστικό κινηματογράφο και στο ντοκιμαντέρ. Όταν ένας σκηνοθέτης επιλέγει τον 90άρι φακό, για παράδειγμα, είναι γιατί επιλέγει ταυτόχρονα αυτά που θέλει να δείξει. Στον κινηματογράφο λοιπόν το σημαντικό είναι το μήνυμα του σκηνοθέτη, όχι το πόσο κοντά στην πραγματικότητα είναι μια σκηνή. Συνεπώς πρέπει να υπενθυμίζουμε στους θεατές όσο περισσότερο μπορούμε (χωρίς να καταστρέφουμε την ταινία) ότι η αλήθεια είναι πως *ανακατασκευάζουμε* την πραγματικότητα. Σε μια προβολή της παραπάνω ταινίας με ρώτησαν πως γνώριζα ότι θα έκανα μια ταινία τρεις ημέρες μετά το σεισμό. Δεν αντιλήφθηκαν ότι μου πήρε ένα χρόνο να οργανώσω τη σκέψη μου και την ανακατασκευή. Την πρώτη φορά που πήγα εκεί ήμουν πολύ αναστατωμένος και λυπημένος. Αν πράγματι ήμουν εκεί με το συνεργείο μου την τρίτη ημέρα μετά το σεισμό θα έκανα ένα ακόμη ντοκιμαντέρ, η κάμερά μου θα συλλάμβανε μόνο το θάνατο και την καταστροφή. Όμως, όταν κράτησα μια απόσταση από τα συμβάντα, αντιλήφθηκα ότι μολονότι πήγαμε εκεί για να δούμε το θάνατο, βρήκαμε ζωή. Ο θάνατος δεν είχε καμία αληθινή αξία εκεί. Βλέπαμε τους επιζήσαντες όχι αυτούς που χάθηκαν. Η αίσθηση της ζωής ήταν πολύ πιο δυνατή από αυτή του θανάτου. Η αποστασιοποίηση από τα γεγονότα βοήθησε τη σκέψη μου, ο χρόνος που κύλησε από το σεισμό μέχρι την έναρξη των γυρισμάτων.

***Ν.Η.**: Είπες ότι ο κινηματογράφος δεν μπορεί να απεικονίσει την πραγματικότητα;*

Α.Κ.: Δεν μπορείς να περικυκλώσεις την πραγματικότητα. Κατά τη γνώμη μου η κάμερα δεν μπορεί να την καταγράψει.

***Ν.Η.**:Ποιός είναι ο ιδανικός κινηματογράφος για σένα και γιατί κάνεις ταινίες;*

Α.Κ.: Δεν μπορώ να δώσω απάντηση ούτε για το ένα ούτε για το άλλο ερώτημα. Πάντως, ο κινηματογράφος έχει πάψει να είναι ένα μέσο εξιστόρησης, αυτή η περίοδος έχει περάσει. Δεν είναι πια ένα μυθιστόρημα από εικόνες. Δεν είναι πια ο χειρισμός των συγκινήσεων των θεατών. Η κα-

λύτερη μορφή κινηματογράφου είναι αυτή που θέτει ερωτήσεις στους θεατές. Οι κινηματογραφιστές πρέπει να είναι σε θέση να διεισδύουν στο μυαλό των θεατών και να τους εμπλέκουν. Πολλοί πιστεύουν ότι ο σκηνοθέτης γνωρίζει τις απαντήσεις, μα δεν είναι αυτός ο ρόλος του. Οι προφήτες, και στις μέρες μας οι πολιτικοί, είναι αυτοί που πρέπει να νοιάζονται για την υγεία και τη σωτηρία των ανθρώπων. Ο κινηματογραφιστής θέτει ερωτήσεις μόνο και οι θεατές πρέπει να αναζητούν τις απαντήσεις, πρέπει να τους δίδεται η ευκαιρία να στοχασθούν για να βρουν τις απαντήσεις και να ολοκληρώσουν το ανολοκλήρωτο μέρος του έργου. Έτσι, υπάρχουν τόσες διαφορετικές εκδοχές της ίδιας ταινίας όσοι είναι και οι θεατές.

Το τελευταίο πλάνο της ταινίας* Μέσα στους Ελαιώνες *γυρίστηκε με ευρυγώνιο φακό και διαρκεί τέσσερα λεπτά. Μου αρέσει διότι είναι ανολοκλήρωτο, λόγω του τρόπου με τον οποίο η μοίρα των δύο πρωταγωνιστών, του Χοσεΐν και της Ταχερέ, σ΄αυτό το τεράστιο φυσικό τοπίο, περνάει στους θεατές. Ο σκηνοθέτης έφερε την ταινία μέχρι αυτού του σημείου και τώρα επαφίεται στους θεατές να συλλογιστούν καθώς παρακολουθούν τα δύο αυτά πρόσωπα από πολύ μακριά. Μου αρέσει το πλάνο αυτό γιατί είναι ανοιχτό. Μέχρι αυτή τη στιγμή οι κοινωνικές διαφορές τους χωρίζουν όμως ως δύο νέοι άνθρωποι είναι ίσοι. Οι ταξικές διαφορές τους χωρίζουν στη φύση όμως και με μακρινό πλάνο ο Χοσεΐν και η Ταχερέ έρχονται πιο κοντά στον αληθινό εαυτό τους, δηλαδή στις εσωτερικές ανάγκες τους, χωρίς να αποδίδουν κάποια αξία στις κοινωνικές νόρμες. Δεν πρόκειται για την απόρριψη του απόλυτου έρωτα. Αντίθετα, είναι τΟ φόντο για την αποδοχή αυτού του έρωτα.

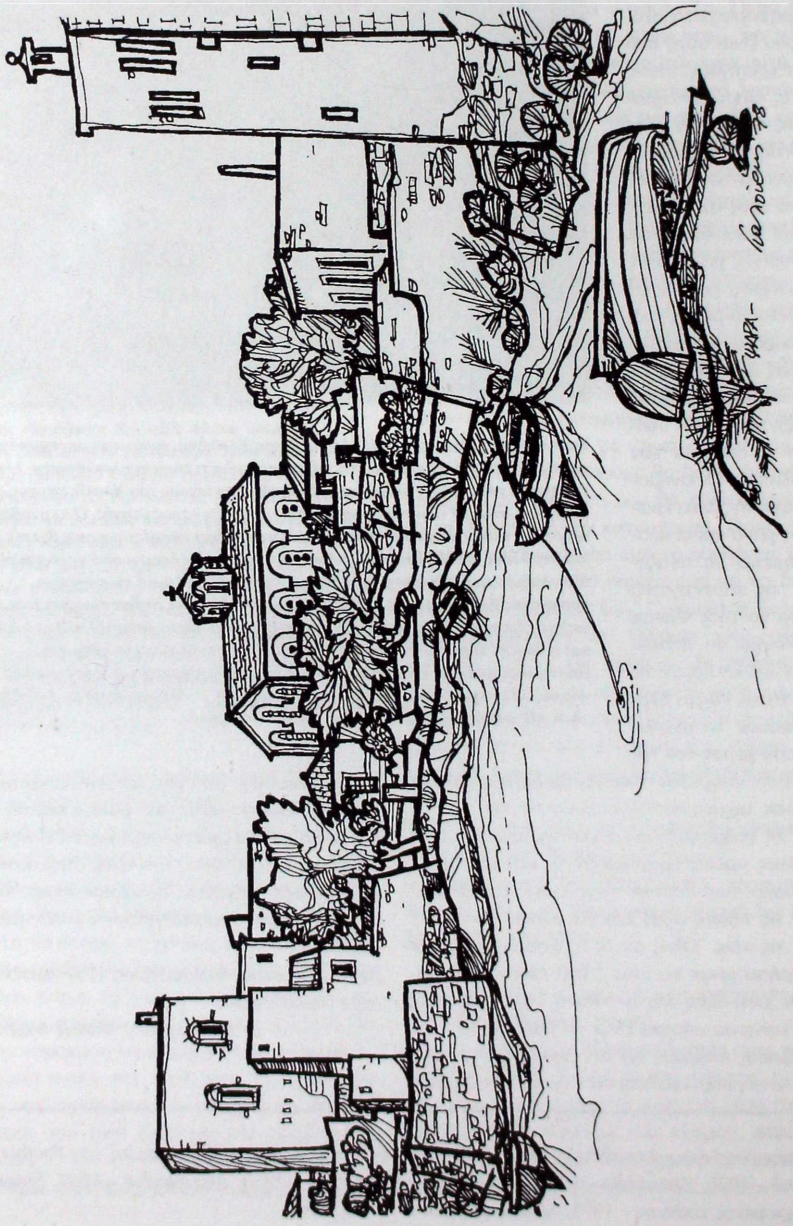
Κατά τη γνώμη μου, ο κινηματογράφος και όλες οι τέχνες πρέπει να μπορούν να καταστρέφουν το μυαλό των θεατών τους ώστε να απορρίψουν τις παλιές αξίες και να γίνουν επιδεκτικοί προς τις νέες. Όλες αυτές οι αξίες που έχουμε διατηρήσει μέχρι το έτος 2.000 έχουν μετατραπεί σε αντι-αξίες και η ευθύνη του καλλιτέχνη στην κοινωνία σήμερα είναι να καταστήσει τους ανθρώπους έτοιμους για την άφιξη των νέων αξιών. Αυτό μπορεί εύκολα να το κάνει ο κινηματογράφος. Αν βγεις από μια αίθουσα κινηματογράφου και ξεχάσεις αυτά που μόλις είδες θα ήταν καλύτερα αν είχες μείνει σπίτι και να είχες κοιμηθεί αυτές τις δύο ώρες. Θα είχες αποκτήσει έτσι περισσότερη ενέργεια. Οι περισσότερες ταινίες στην εποχή μας αποστραγγίζουν την ενέργεια των θεατών.

(Sight and Sound, Φεβρουάριος 1997. Συνέντευξη στον Nassia Hamid).

Μετάφραση: Μάκης Μωραΐτης

Σημείωση

1. Περίφημος Ινδός σκηνοθέτης (1924-1992), γνωστός στην Ελλάδα από τις ταινίες του *Panther Panchali* - 1956, *Aparachito* - 1957, *Το δωμάτιο της μουσικής* - 1958, *Apu Sanchar* - 1959, *Εταιρεία περιορισμένης ευθύνης* - 1971, *Μακρινή βροντή* - 1973, κ.ά.

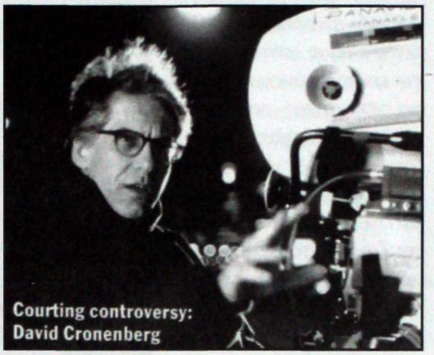


Ο Ντέϊβιντ Κρόνενμπεργκ μιλάει για το Crash

F : Πρωτοδιάβασες το Crash πριν πολλά χρόνια. Αργότερα, όταν το διάλεξες ως θέμα της ταινίας σου, χρειάστηκε να το ξαναδιαβάσεις, προκειμένου να γράψεις το σενάριο. Πώς επέδρασε η ενδιάμεση αυτή χρονική περίοδος στον τρόπο προσέγγισης του θέματος; Το αποτέλεσμα θα ήταν διαφορετικό, αν είχες επιχειρήσει το γύρισμα της ταινίας παλιότερα;

C : Συχνά, δεν είσαι σε θέση να γνωρίζεις τον τρόπο με τον οποίο μεταβάλλεται η κινηματογραφική σου άποψη. Απλώς ελπίζεις ότι με το πέρασμα του χρόνου γίνεσαι πιο καλός και περισσότερο ώριμος - χωρίς αυτό απαραίτητα να συμβαίνει. Η αλήθεια είναι πως δεν ξαναδιάβασα προσεκτικά το βιβλίο, μια και πιστεύω πως πρέπει να είσαι έτοιμος να "προδώσεις" το κείμενο προκειμένου να το αποδώσεις πιστά. Μπορεί να φαίνεται οξύμωρο, αλλά στην πραγματικότητα δεν είναι. Σημασία έχει η επίγνωση ότι φτιάχνεις κάτι ολότελα καινούργιο για την οθόνη, που έχει τη δική του ζωή και το οποίο φιλτράρεται από την ευαισθησία σου.

Στο Crash πίστευα πως θα χρειαζόταν να κάνω μια αντίστοιχη επεξεργασία με αυτήν του Naked Lunch - ένα είδος αναδόμησης. Το Naked Lunch δεν μεταφέρει μόνο το περιεχόμενο του βιβλίου, αλλά και την ίδια τη ζωή του Burroughs. Είναι μια εισαγωγή στο σύνολο του έργου του. Όταν ξεκίνησα το Crash, με έκπληξη διαπίστωσα πως μεταφερόταν στην οθόνη με σχετική ευκολία και ακρίβεια. Βρήκα σε αυτό μια κινηματογραφική δυνατότητα, η οποία έλειπε απ'το Naked Lunch. Υπήρχαν χα-



Ο Ντέιβιντ Κρόνενμπεργκ

ρακτήρες σε πλήρη και συνεχή ανάπτυξη. Βέβαια, εύκολα διαπιστώνει κανείς μια τάση απομάκρυνσης απ'το περιεχόμενο του βιβλίου. Όμως αυτή η ασυνέπεια, δημιούργησε και την κινηματογραφική βάση της ταινίας - παρόλο που η δομή της είναι τόσο κλασική, όσο και το βιβλίο του Burroughs μπορεί να θεωρηθεί τυπικό δείγμα βικτωριανής νουβέλας. Επιφανειακά το Crash δίνει την εντύπωση μίας μάλλον συνηθισμένης και συμβατικής ταινίας. Στην πραγματικότητα η δυναμική της είναι διαφορετική, γεγονός που προκάλεσε μια σειρά από ενδιαφέρουσες παρανοήσεις.

F : Στο επίπεδο της αφήγησης, μια σημαντική διαφορά ανάμεσα στην ταινία και το βιβλίο, είναι πως το τελευταίο συγχωνεύει την ιδέα του θεάματος με την μυθολογία που αναπα-

ράγουν τα μέσα ενημέρωσης. Προς το τέλος του βιβλίου περιγράφεται μια μεγάλη αυτοκινητιστική σύγκρουση στην οποία εμπλέκεται η Elizabeth Taylor. Αντίθετα η ταινία γίνεται σταδιακά κλειστοφοβική, παρακάμπτει τέτοιου είδους λεπτομέρειες και επικεντρώνει την δράση της στους τρείς κύριους χαρακτήρες του έργου.

C: Ναι, αν και είναι πέντε και όχι τρείς. Ωστόσο, δεν νομίζω πως το βιβλίο διαπραγματεύεται αυτή την οπτική. Η επιθυμία του Vaughn να "συγκρουστεί" με την E.Taylor και το ότι αυτό κατά κάποιο τρόπο συμβαίνει, είναι δευτερεύουσας σημασίας. Θα μπορούσα να εξηγήσω το γιατί δεν έβαλα την E. Taylor στην ταινία, προβάλλοντας την "υποκειμενική" ανάγνωση που - νομίζω - πως το βιβλίο επιτρέπει. Ακόμη και ο ρόλος της αστυνομίας παρουσιάζεται σ'αυτό κάπως αφηρημένα. Ο Ballard δεν προσπαθεί να αποδείξει πως η αστυνομία αντιπροσωπεύει κάποιες κοινωνικές δυνάμεις ούτε ενδιαφέρεται για τον τρόπο με τον οποίο βλέπουν τα πράγματα οι εκπρόσωποι του νόμου. Πιστεύω πως το βιβλίο δίνει προτεραιότητα στην εσωτερική δυναμική παρά στην κοινωνική και μ'αυτή την έννοια υπήρξα πιστός στο περιεχόμενό του.

Στην ταινία παραλείπονται ένα σωρό λεπτομέρειες του βιβλίου. Επεξεργάστηκα το υλικό της ταινίας, αφαιρώντας σημεία τα οποία μου φάνηκαν βαρετά ή ανάξια ενδιαφέροντος. Νομίζω πως με τον ίδιο τρόπο κινήθηκε και ο Ballard. Μου ήταν αδιάφορη η γνώμη που θα σχημάτιζε ένας περαστικός οδηγός για την πόρνη που βρισκόταν στο πίσω κάθισμα του αυτοκινήτου του Vaughn. Αν η ταινία - όπως και το βιβλίο άλλωστε - είναι ιδιαίτερα λιτή και περιεκτική και παρά τις αλλαγές πού χρειάστηκε να γίνουν, νομίζω πως τελικά ακολουθούν και τα δύο την ίδια διαδρομή.

***Ντέιβιντ Κρόνενμπεργκ*, Crash**

***F**: Υπάρχει κάποια συγγένεια ανάμεσα στον Ballard και σε κάποιους σουρεαλιστές καλλιτέχνες : η κοινή ιδέα πως ο εξωτερικός κόσμος δεν είναι παρά η προβολή του υποσυνείδητου.*

C: Ναί, βέβαια!

***F**: Όμως ο Ballard επικεντρώνει το ενδιαφέ-*

ρον του στον εικοστό αιώνα και μάλιστα εξετάζοντάς τον με ψυχολογικούς όρους. Καταλαβαίνω λοιπόν το γιατί δεν εμφανίζεται η E. Taylor στην ταινία, αλλά δεν μπορώ να αιτιολογήσω και την απουσία της διαφήμισης, των μέσων ενημέρωσης...

C: Της τηλεόρασης....

***F**: Ναι, δεν εμφανίζεται πουθενά.*

C: Αυτό είναι αλήθεια, αλλά και στο βιβλίο η παρουσία της δεν είναι ιδιαίτερα δυναμική. Εξάλλου ακόμη και η E. Taylor δεν έχει σήμερα την ίδια αξία μ'αυτή που είχε στο Χόλιγουντ πριν από 25 χρόνια. Αν περιελάμβανα στην ταινία τη σύγκρουση του Vaughn με τη σημερινή 65χρονη Liz, πάλι δεν θα ήμουν συνεπής.

***F**: Θα μπορούσες όμως να χρησιμοποιήσεις π.χ. την Sharon Stone.*

C: Δεν νομίζω. Απ'τη μια, οι αξίες του Χόλιγουντ δεν έχουν πια την ίδια ισχύ και την ίδια λειτουργία μ'αυτή που είχαν παλιότερα και απ'την άλλη, το να μετατρέψω τον Vaughn σε κυνηγό διασημοτήτων - ανύπαρκτη κατηγορία την περίοδο που γραφόταν το βιβλίο - θα αλλοίωνε τα χαρακτηριστικά του, τον προτιμούσα κατά κάποιο τρόπο ουδέτερο, χαμηλών τόνων, σχεδόν απαρατήρητο. Αυτοί είναι οι δύο κυριότεροι λόγοι για τους οποίους ξεφορτώθηκα όλη αυτή την ιστορία με την E.Taylor, αντικαθιστώντας την με τον James Dean που - όντας νεκρός - είχε περάσει με ασφάλεια στη θέση του χολιγουντιανού ειδώλου της δεκαετίας του '50.

***F**: Έχω διαπιστώσει κατ'επανάληψη πως μια ταινία η οποία διαπραγματεύεται ένα θέμα ακραίο, ασυνήθιστο, μπορεί να εξασφαλίσει κάποια ανταπόκριση δημιουργώντας την εντύπωση πως αντιπροσωπεύει - περισσότερο ή λιγότερο - την πραγματικότητα. Π.χ. οι θεατές του Kids, απ'την μια σοκαρίστηκαν, απ'την άλλη όμως βρήκαν σε αυτή κάποια αληθοφανή σημεία, γεγονός που τους επέτρεψε να διαμορφώσουν μία άποψη απέναντί του. Το παράλογο και πέρα από κάθε φαντασία παραλήρημα που κυριαρχεί στην ταινία σου, δύσκολα θα γίνει αποδεκτό απ'τον κόσμο.*

C: Έτσι είναι. Ωστόσο, στο σινεμά είναι συχνά δυσδιάκριτο το όριο ανάμεσα στην πραγματικότητα και την φαντασίωση. Οι ταινίες του Χόλιγουντ υπήρξαν ανέκαθεν το πρότυπο της παραγωγής ταινιών. Αυτό ισχύει ακόμη και σήμερα. Έτσι όταν το κοινό παρακολουθεί μια ταινία την βλέπει από το "Χολιγουντιανό φίλτρο". Ένας κριτικός μου είπε: "Εκείνο που με ενοχλεί περισσότερο στην ταινία σου, είναι η απουσία κάποιας ηθικής άποψης". Όμως, στις περισσότερες ταινίες η ηθική άποψη δεν είναι τίποτα περισσότερο από μια αφηγηματική επινόηση. Οι πρωταγωνιστές"είναι" οργισμένοι, οι κινηματογραφιστές το ίδιο, μόνο που αυτή η οργή είναι επινοημένη.

Μέρος αυτών που διαπραγματεύεται το Crash είναι το εξής: τι συμβαίνει όταν κάποιος δεν έχει ηθικές αρχές; ή, τι συμβαίνει όταν όλες οι ηθικές αρχές είναι εσφαλμένες ή ξεπερασμένες; Αυτά τα ερωτήματα είναι υπαρκτά. Δεν έχουμε αξίες και μπορούμε να διατυπώσουμε όποιες και όσες αξίες θέλουμε. Αν υιοθετήσουμε κάποια ηθική άποψη, αυτόματα προδίδουμε το επιχείρημα που στηρίζει την ταινία. Είναι πραγματικά συγκλονιστικό να μεταφέρεις ένα μήνυμα λέγοντας:"δεν έχω κανένα μήνυμα". Φυσικά, αυτή η ιδέα δεν είναι ενσωματωμένη στο "Χολιγουντιανό φίλτρο".

***F**: Ούτε και οι διαδοχικές σεξουαλικές σκηνές της ταινίας είναι μέρος του "Χολιγουντιανού φίλτρου".*

C: Θα επαναλάβω πως τα δύο μέσα είναι εντελώς διαφορετικά μεταξύ τους, και το ένα δεν υποκαθιστά το άλλο. Ίσως μάλιστα η μοναδική δυνατότητα να είναι μια σχέση αμύ-

δρής επικάλυψης. Οι εσωτερικοί μονόλογοι που υπάρχουν σχεδόν σε οποιοδήποτε λογοτεχνικό βιβλίο, δύσκολα μεταφέρονται στην οθόνη παράγοντας το ίδιο αποτέλεσμα. Αντίστοιχα, είναι πολύ δυσκολότερο το να γυρίσεις μια πετυχημένη σκηνή αγωνίας, σε αντίθεση με μια εξαιρετικά βίαιη σκηνή που εύκολα προξενεί απέχθεια στους θεατές. Για να μπορέσω να μεταφέρω όλες αυτές τις λεπτές ποιότητες στο Crash, όπου ο πόνος είναι καθολικά ηδονικός και ιδιαίτερα περίπλοκος, έπρεπε να απαλλαγώ αυτόματα από οποιαδήποτε κυριολεξία και σαφήνεια - τουλάχιστον όσον αφορά την σκηνοθεσία. Εδώ, σημαντική βοήθεια προσέφερε το soundtrack. Χρειάζεται πραγματικά έντονη προσπάθεια για να υπερνικήσει κανείς την ίδια τη φύση του σελιλόϊντ, που αποτυπώνει με ακρίβεια και αληθοφάνεια.

***F**: Το Crash είχε χαμηλότερο προϋπολογισμό από άλλες ταινίες σου. Χρειάστηκε να επιστρέψεις σε προηγούμενες μεθόδους δουλειάς;*

C: Αν επέστρεψα σε παλιότερες μεθόδους, αυτό έγινε λόγω της φύσης της ταινίας και όχι εξαιτίας του προϋπολογισμού, με τον οποίο συμβαίνει πάντα το εξής: τα χρήματα που υπάρχουν, ποτέ δεν φαίνονται αρκετά, ανεξάρτητα απ'το πόσο μεγάλο ή μικρό είναι το ποσό. Συχνά έχεις την αίσθηση πως εξαπατάς τον ίδιο σου τον εαυτό, πως τον περιορίζεις. Παράλληλα, προσπαθείς να εκμεταλλευτείς όσο γίνεται περισσότερο καταστάσεις, οι οποίες με την πρώτη ματιά σου φαίνονται μάλλον περιοριστικές. Αυτό συμβαίνει με οποιαδήποτε ταινία. Κάναμε τα νυχτερινά γυρίσματα στους δρόμους, μέσα στο κρύο, με φυσικό φως, μια και ήταν αδύνατο να φωτίσουμε πέντε ολόκληρα μίλια λεωφόρου. Επίσης, οι τελευταίες σκηνές γυρίστηκαν με αληθινή βροχή. Τα ντουμπλαρίσματα τα έκαναν 35 διαφορετικοί οδηγοί και ισάριθμα αυτοκίνητα. Τεχνητό φωτισμό χρησιμοποιήσαμε όπου ήταν απαραίτητος, για να προσδώσει στην ταινία την υφή και την αίσθηση ενός απόλυτα ελεγχόμενου αποτελέσματος. Προτιμήσαμε να κάνουμε τα γυρίσματα σε παλιούς δρόμους του Τορόντο και όχι σε κάποια ολοκαίνουργια λεωφόρο - παρόλο που είχαμε αυτή τη δυνατότητα. Και αυτό ήταν επιλογή. Μ'αυτό τον τρόπο δεν αποκτάς απεριόριστη δυνατότητα ελέγχου πάνω στο τελικό αποτέλεσμα, αλλά κερδίζεις κάτι άλλο: την τραχύτητα, την σκουριά, το μεταχειρισμένο. Εκείνο που μπορώ να πω με βεβαιότητα, είναι πως δεν ήξερα αν πραγματικά ήθελα να γυρίσω την σκηνή με το τελικό ατύχημα του Vaughn. Αν είχα τα χρήματα, θα το είχα επιχειρήσει, αλλά δεν τα είχα και έτσι αποφάσισα να συμβεί εκτός κάμερας.

***F**: Πως έκανες τα γυρίσματα με τα αυτοκίνητα;*

C: Ήθελα να αποφύγω όλες τις κοινοτυπίες που συχνά παρατηρεί κανείς σε ταινίες δράσης. Έτσι δεν υπάρχουν λήψεις σε slow motion, αλλά ούτε και πλάνα τραβηγμένα από πέντε διαφορετικές γωνίες. Μια από τις δυσκολίες που αντιμετώπισα στο Crash, ήταν το ότι απαιτούσε τη σκηνοθετική προσέγγιση μιας ταινίας δράσης, χωρίς όμως να είναι τέτοια. Στην πράξη αυτό προϋποθέτει σκληρή δουλειά χωρίς την ανάλογη ανταμοιβή. Οι οδηγίες που έδωσα στους 35 οδηγούς που έκαναν τα ντουμπλαρίσματα, ήταν σαφέστατες: "όχι αυτοκίνητα στον αέρα, όχι αυτοκίνητα σε αργή κίνηση που ανατινάζονται". Αυτό που θέλω να πω είναι πως δύο από τα πιο πολυφωτογραφημένα πράγματα στον κόσμο, πρέπει να είναι το σεξ και τα αυτοκίνητα. Έτσι, σημασία πρέπει να δοθεί στις λεπτομέρειες. Όταν λοιπόν με πλησιάζουν άνθρωποι λέγοντάς μου πως δεν έχουν ξαναδεί αυτοκίνητα να φαίνονται έτσι στην οθόνη, έ-

χω πετύχει τον σκοπό μου.

F: Χρειάστηκε να κάνεις κάποιες ειδικές κατασκευές ;
C: Πάρα πολλές. Έκοψα στη μέση μια Lincoln, αφαιρώντας τα πίσω καθίσματα και το πορτ-παγκάζ. Με αυτήν μεταφέραμε τις κάμερες κατά την διάρκεια των γυρισμάτων, τα φώτα και τις γεννήτριες. Προσαρμόσαμε μερικά βοηθητικά φώτα στην Porsche για να εξομαλύνουμε την διαφορά ανάμεσα στον σκληρό φωτισμό του studio και στο πολύ μαλακότερο φυσικό φως.

F: Με ποιά κριτήρια διάλεξες τα αυτοκίνητα ;
C: Καταρχήν, έπρεπε να αντισταθώ στις ιδιαίτερες προτιμήσεις μου. Για τον Ballard διάλεξα ένα πραγματικά βαρετό αυτοκίνητο - μια Dodge Dynasty. Αυτή η επιλογή δεν έγινε τυχαία. Διάβασα στο Wired πως ο Jaques Villeneune - ένας καναδός οδηγός αγώνων - αντιπροσωπεύει το πρότυπο της απόλυτης ταύτισης ανθρώπου και μηχανής. Αναφέρεται στον τύπο που οδηγεί το αυτοκίνητό του κάθε μέρα για να πάει στην δουλειά του, χωρίς να το πολυσκέφτεται. Το αυτοκίνητο έχει ενσωματωθεί τόσο πετυχημένα στην καθημερινότητά του, ώστε όλες οι απαραίτητες κινήσεις γίνονται μηχανικά, χωρίς ιδιαίτερη σκέψη. Δίνοντας στον Ballard ένα πληκτικό αυτοκίνητο, ήθελα να τονίσω αυτή την αλληλεπίδραση ανθρώπου - μηχανής.

F: Ποιό είναι το συγκινησιακό αποτέλεσμα που δίνει μια αμφιλεγόμενη ταινία;
C: Είναι δυσάρεστο. Δεν ξέρω αν ο Oliver Stone χαίρεται όλη αυτή τη διαμάχη που ξεσπά μετά από κάθε ταινία του. Αν και δεν τον έχω συναντήσει ποτέ, νομίζω πως είναι πιο θαρραλέος από εμένα. Ίσως μάλιστα να τον χαροποιεί το ότι επισύρει αμφιλεγόμενα σχόλια. Εμένα, όχι. Αν το Crash άρεσε σε όλους αυτούς που το είδαν, θα ήμουν πολύ ευχαριστημένος. Αυτό που συνέβη στην Αγγλία, όπου ο τύπος κράτησε αρνητική στάση απέναντι στην ταινία προτού καλά καλά την δει, αφορίζοντάς την και μετατρέποντάς την σε κάτι που δεν είναι, ήταν θλιβερό. Αντίθετα στην Γαλλία, η ταινία απέσπασε κάποιες θετικές και υγιείς κριτικές, τουλάχιστον όσον αφορά το τρόπο που διαπραγματεύεται την σεξουαλικότητα. Αυτό που τόσο συχνά λέγεται, πως κάθε δημοσιότητα είναι ευπρόσδεκτη, είναι ψέμα. Κοίταξε τον Salman Rushdie.

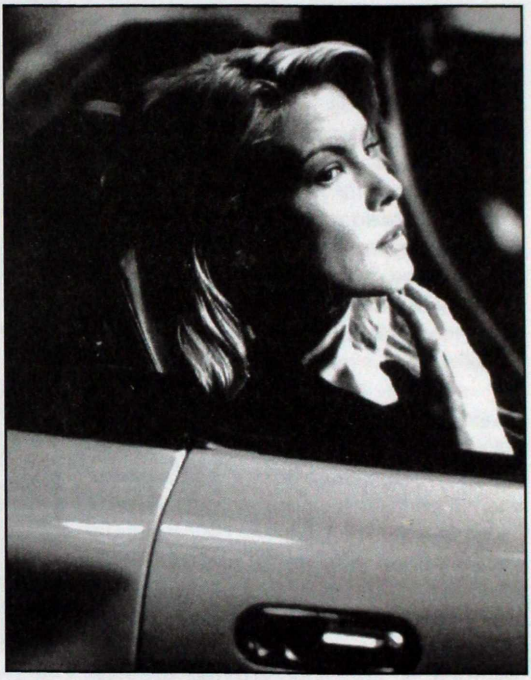
***Ντέιβιντ Κρόνενμπεργκ*, Crash**

F: Υπάρχουν πολλά σεξουαλικά βίτσια, αλλά το να την βρίσκει κανείς με αυτοκινητιστικά δυστυχήματα, δεν είναι και το πιο συνηθισμέ-

νο.
C: Ναι, δεν είναι.

***F**: Μέχρι σήμερα, δεν υπάρχει στο Internet διεύθυνση alt.sex.car crash.*
C: Μπορεί να υπάρξει σύντομα.

***F**: Είναι δυνατόν να συμβαίνει αυτό που περιγράφεται στο Crash στην πραγματική ζωή, και αν ναι, σε ποια έκταση;*
C: Όχι, καθόλου. Εννοώ, πως η ταινία κινείται σε ένα συμβολικό πεδίο. Ο Ballard δεν ισχυρίζεται πως τα αυτοκινητιστικά δυστυχήματα είναι ερεθιστικά, αλλά πως υπάρχει ένα λανθάνον ερωτικό στοιχείο σ'αυτά. Πιστεύω πως αυτό ισχύει. Απ'την άλλη αυτός ο συμβολισμός, δύσκολα γίνεται κατανοητός. Μπορεί κάποιος να πει: "μου έχει συμβεί κάτι τέτοιο και δεν το βρήκα καθόλου ερεθιστικό". Άκουσα και για έναν ψυχίατρο που ισχυρίστηκε πως συναντά τέτοιους τύπους κάθε εβδομάδα. Ανθρώπους που παρατηρούν αυτοκινητιστικές συγκρούσεις και διεγείρονται σεξουαλικά. Παραδόξως, αυτό είναι εντελώς άσχετο με την ταινία, η οποία μιλά για τη σχέση ανάμεσα στον έρωτα και στον θάνατο. Για το γεγονός της σεξουαλικής διέγερσης σε περιπτώσεις κινδύνου, που έχει εξακριβωθεί και από ιστορική άποψη: κάποια από τα μέλη της ανθρώπινης φυλής φυσιολογικά πεθαίνουν και τα υπόλοιπα πρέπει να ζευγαρώσουν για να αναπαραχθούν. Το σεξ και ο θάνατος, ο έρωτας και ο θάνατος*. Αυτή η σύνδεση που ήταν κατανοητή χιλιάδες χρόνια πριν, δεν είναι πια - τουλάχιστον για τους Άγγλους δημοσιογράφους. Είναι μια εξαιρετικά περίπλοκη αλληλεξάρτηση. Το Crash, παρουσιάζει το αναπόδραστο: την θνητότητα και τον θάνατο.



***Ντέιβιντ Κρόνενμπεργκ*, Crash**

(Filmmaker, χειμώνας 1997. Τη συνέντευξη πήρε ο Scott Macaulay).
Μετάφραση : Δήμητρα Βασιλειάδου

* Ελληνικά στο κείμενο.

Δύο συγγραφείς της Βόρειας Ιρλανδίας, ο συγγραφέας και σεναριογράφος Ρόναν Μπένετ και ο ποιητής και κριτικός Τόμ Πόλιν συζητούν για το έργο Μάικλ Κόλινς αναφορικά με την πολιτική σκηνή της Ιρλανδίας του τότε και του τώρα.

Συντονίζει ο Φίλιπ Ντόντ από το περιοδικό Sight and Sound, Δεκέμβριος 1996.

***Φίλιπ Ντόντ**: Πρόκειται για μια ταινία που όλοι γνωρίζουμε πριν καν τη δούμε. Μια ταινία που η φήμη της προηγείται, κάτι που είχε να αντιμετωπίσει ο Νηλ Τζόρνταν. Νομίζεις ότι τα κατάφερε Τόμ;*

Τόμ Πόλιν: Διάβασα ένα μακρύ και ενδιαφέρον άρθρο στην Daily Telegraph με αποσπάσματα από συνεντεύξεις του Τζόρνταν και πιστεύω ότι δεν το χειρίστηκε καλά. Επιτέθηκε ονομαστικά σε διάφορους Ιρλανδούς ιστορικούς, χρησιμοποίησε άσχημη γλώσσα και υποστήριξε ότι το έργο δεν είχε καμία σχέση με την Βόρεια Ιρλανδία του σήμερα. Είπε επίσης ότι πίστευε πως η βόμβα στο αυτοκίνητο - συνειδητοποιώντας προφανώς ότι εκείνη την εποχή δεν έκαναν κάτι τέτοιο - ήταν "ένα αστείο". Πιστεύω ότι αυτό ήταν χοντρό λάθος αφού οι βόμβες έχουν παίξει ένα μεγάλο ρόλο στα προβλήματα της Βόρειας Ιρλανδίας εδώ και 25 χρόνια. Με ενόχλησε διότι πρόκειται για τυπικό δείγμα της άποψης των νοτίων για τον Βορρά, μια άποψη που βλέπει ως δαίμονες μερικές από τις δυνάμεις ασφαλείας του Βορρά. Έτσι η προσέγγισή μου στο έργο ήταν ήδη γεμάτη προκατάληψη. Βλέποντας όμως κάποιες σκηνές, με ένα κόμπο στο λαιμό κατάλαβα ότι είναι ένα δυνατό και τραγικό έργο.

***Φ.Ν:** Ρόναν, πιστεύεις ότι τα λόγια του Τζόρνταν ήταν αμυντικά;*

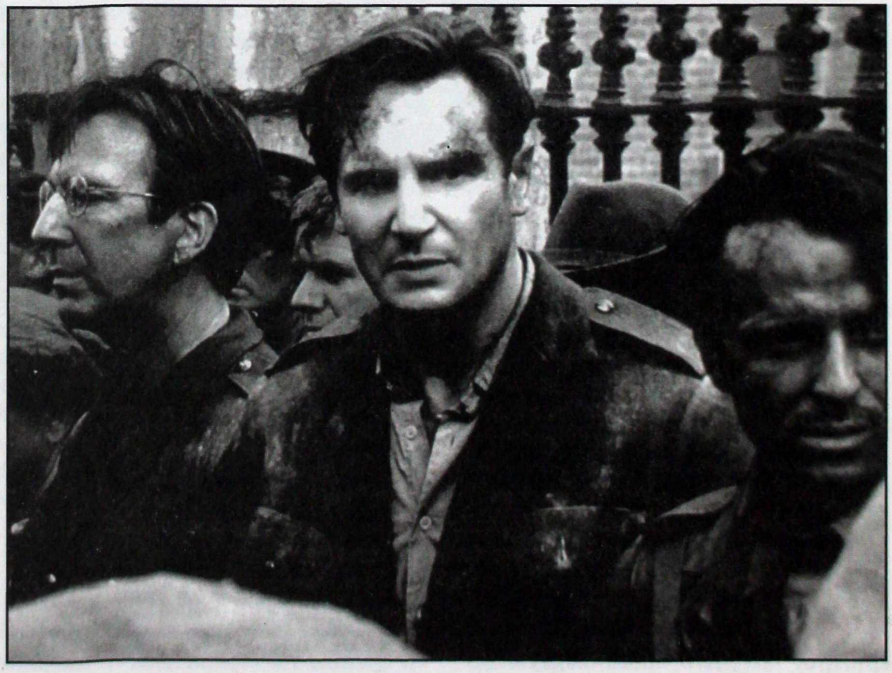
Ρόναν Μπένετ: Ναι, γιατί συμπαραστέκομαι στον κάθε κινηματογραφιστή ο οποίος πρέπει να αμυνθεί ενάντια σ'αυτούς που τον κατηγορούν για κάτι. Ο Τόμ κατηγορεί τον Τζόρνταν γιατί επιτέθηκε,πιθανώς, στους Πωλ Μπιού και Ρόϊ Φόστερ. Αλλά αυτοί επιτέθηκαν πρώτοι. Η βόμβα στο έργο ήταν καθαρά και σκόπιμα ένα αστείο. Βλέπουμε έναν ογκώδη Βόρειο να βγαίνει έξω και να ανατινάζεται σε κομματάκια αφού είχε πει ότι θα-

Τ.Π: Είναι ένα αηδιαστικό και απαίσιο αστείο. Δεν νομίζω ότι μπορεί να ειδωθεί ώς κωμικό στοιχείο. Πιστεύω ότι ήταν μια άσκοπη και κακή σκηνή.

Ρ.Μ: Νομίζω ότι αυτό μας ξαναφέρνει πίσω στην ερώτηση για το αν ο Τζόρνταν έκανε μια ταινία για τον Κόλινς του 1916-22 ή για την Ιρλανδία του σήμερα ή και τα δυο μαζί. Είναι ανόητο να πούμε ότι δεν αφορά το πα-

ρόν. Πολλοί κριτικοί έχουν τεθεί ενάντια στην ταινία λόγω του ρεπουμπλικανικού περιεχομένου της. Από ρεπουμπλικανικής πλευράς θα μπορούσε να ασκηθεί η κριτική ότι η ταινία εμφανίζει τον Κόλινς ως τον ήρωα διότι ήταν πραγματιστής ενώ ο Ντε Βαλέρα εμφανίζεται απρόθυμος να κάνει συμβιβασμούς. Από πολλές απόψεις ο Κόλινς εμφανίζεται ως άνθρωπος των μέτρων, ένας Τζέρυ 'Ανταμς. Δεν πρόκειται μόνο για μια ιστορία του παρελθόντος. Και προς το τέλος βλέπουμε την επιγραφή " Ο Κόλινς έδωσε την ζωή του προσπαθώντας να διώξει τα όπλα από την Ιρλανδική πολιτική σκηνή". Δεν νομίζω ότι η εισαγωγή της φράσης αυτής έγινε για τους λόγους που συζητάμε, δηλαδή σχόλιο πάνω στη σημερινή κατάσταση. Είναι περισσότερο κάτι σαν μελόδραμα που δεν κρύβει όμως την ειρωνεία ότι πρόκειται για φράση του Τζέρυ 'Ανταμς. Με αυτό τον τρόπο, προσπαθώντας να αποκρούσουμε κριτικές ότι η ταινία σχολιάζει την σημερινή κατάσταση, στην πραγματικότητα ενισχύουμε την αντίθετη άποψη, ότι δηλαδή αυτό ακριβώς είναι η ταινία.

Τ.Π: Σίγουρα αν δουλεύεις μια ταινία σε συνεργασία με την Γουόρνερ είσαι σαν τον Πάστερνακ στη Ρωσία όταν λέει ότι : *Ο Άμλετ δεν έχει καμία σχέση με τον Στάλιν,* κ.ο.κ. Είναι γελοίος ο συσχετισμός αλλά κατά κάποιο



Νηλ Τζόρνταν*, Μάικ Κόλινς *(στο κέντρο ο Κόλινς, αριστερά ο Ντε Βαλέρα)

τρόπο υποκύπτεις στην ευρεία λογοκρισία, και ίσως πρέπει να μιλάς με δύο γλώσσες. Η ταινία αυτή είναι αφιερωμένη στις διαπραγματεύσεις και την ειρήνη. Ο Λίαμ Νίσον κτίζει ένα αυθεντικό πορτρέτο του Κόλινς, καθοδηγημένος από πάθος, αλλά όχι αυτο-δοξασμένος, και αφιερωμένος στην πραγματιστική πολιτική κάτι που ήταν η τραγωδία του. Η σκηνή που ο Ντε Βαλέρα στέλνει τον Κόλινς στο Λονδίνο και ο τελευταίος ξέρει ότι πρόκειται για παγίδα αλλά δεν είναι αρκετά έμπειρος πολιτικός ώστε να τον παραμερίσει, είναι αντιπροσωπευτική. Είναι απόλυτα σωστό να βάζεις τον Ντε Βαλέρα να στήνει παγίδα, ιστορικά σίγουρα δεν είναι, μα δεν παύει να είναι πολύ επινοητικό.

Ρ.Μ: Ο χαρακτηρισμός του Ντε Βαλέρα είναι άξιος παρατήρησης διότι έχω προσέξει ότι πολλοί αντιδραστικοί και δεξιοί κριτικοί της ταινίας τον έχουν παραλείψει από τις κριτικές τους.

Στις δύο βιογραφίες του Κόλινς και του Ντε Βαλέρα από τον Τιμ Πατ Κούγκαν το συμπέρασμα είναι ότι ο Κόλινς ήταν περισσότερο ρεπουμπλικάνος απ'ότι πιστεύει ο κόσμος σε σχέση με τον Ντε Βαλέρα. Στην ταινία όμως βλέπουμε το αντίθετο. Νομίζω ότι αυτό μας λέει πολλά για την ιδεολογική στάση της κριτικής που δέχτηκε ο χαρακτήρας του Ντε Βαλέρα σκιαγραφημένος από τον Τζόρνταν .

Τ.Π: Δυστυχώς η ταινία δεν αναφέρει τις διαπραγματεύσεις για τη συνθήκη και όλες τις διαμάχες που υπήρχαν μεταξύ των αντιπροσώπων. Δεν παύει να είναι όμως ένα δυνατό τραγικό έργο. Ένιωθα σαν να το έβλεπα στο θέατρο. Υπέροχη ομάδα εκτελεστών- οι χιλιάδες Δουβλινέζοι που συμμετείχαν ως κομπάρσοι χωρίς πληρωμή- οι σκηνές που ακολουθούσαν η μια την άλλη χωρίς την αποξένωση που φέρνει η εναλλαγή από το ένα γεγονός στο άλλο και το πάθος του Λίαμ Νήσον και πολλών άλλων ηθοποιών. Ο Στήβεν Ρία ήταν υπέροχος όπως επίσης και ο Σων Μακγίνλευ.

Ρ.Μ: Νομίζω ότι η πρόθυμη παρουσία των κομπάρσων λέει πολλά για την δίψα που έχουν οι Ιρλανδοί για ιστορία. Πρόκειται για μια ζωντανή, περιεκτική, επικίνδυνη ιστορία. Το απολυμασμένο υλικό που βλέπουμε κατά καιρούς στην οθόνη δεν έχει χορτάσει αυτή τη δίψα.

Τ.Π: Έχω εντελώς αρνητικά αισθήματα για τα γεγονότα του Πάσχα του 1916 και τον Πόλεμο της Ανεξαρτησίας, τον Εμφύλιο-μάλλον λόγω της Unionist ανατροφής μου. Νόμιζα ότι δεν μπορούσαν να με συγκινήσουν αυτά. Όταν όμως είδα την επίθεση στο Four Courts η οποία ξεκίνησε τον εμφύλιο- και μάλιστα φιλμαρισμένη έτσι ώστε να σου θυμίζει την αρχή της ταινίας, την επίθεση στο ταχυδρομείο- κατέρρευσα. Ένιωθες πως επρόκειτο για την τραγωδία ενός κράτους και όχι μόνο ενός ανθρώπου, ζωντανεύοντας αυτή την ιστορική εμπειρία πολύ δυνατά.

Ρ.Μ: Επιπλέον είναι υπέροχα γυρισμένη και στημένη. Αυτή η αρχική σκηνή της επίθεσης στο ταχυδρομείο έχει διάρκεια πέντε λεπτών και το οικονομικό της κόστος ήταν χαμηλό. Λειτουργεί όμως λόγω της μεγάλης κλίμακας. Χρειαζόταν κάποιος σαν την Γουόρνερ, το μεγάλο στούντιο, για να το καταφέρουν αυτό. Εάν είχε γυριστεί σε μικρότερη κλίμακα δεν θα είχε αυτή την ισχύ.

Τ.Π: Την ίδια στιγμή, όσον αφορά την ιστορική πιστότητα, ήθελα μια σκηνή όπου οι κάτοικοι του Δουβλίνου να φτύνουν και επευφημούν τους επαναστάτες καθώς οδηγού-

νται έξω από το Ταχυδρομείο, αντί να τους κλοτσάνε οι Βρετανοί στρατιώτες- οι οποίοι είναι λογικά τσαντισμένοι με τα κατορθώματά τους. Μετά ήθελα όλοι στο κίνημα των Ιρλανδών να νιώσουν συμπόνια για τους επαναστάτες *μετά* την εκτέλεσή τους. Αλλά πως το κάνεις αυτό κινηματογραφικά;

Ρ.Μ: Θα ήταν δυνατό να δείξει τις αντιδράσεις των πολιτών καθώς οι επαναστάτες οδηγούνται στη φυλακή. Αλλά τα υπόλοιπα - οι εκλογές, η βαθμιαία υποστήριξη του Σιν Φέιν, του Κόλινς και του Ντε Βαλέρα και όλα τα υπόλοιπα - κινηματογραφικά θα ήταν πολύ δύσκολο να παρουσιαστούν σε δυό ώρες.

Φ.Ν: *Υπάρχει δηλαδή το θέμα με την ιστορική πιστότητα;*

Ρ.Μ: Όταν διάβασα τις κριτικές που μιλούσαν για ανακρίβιες του Τζόρνταν, το θεώρησα γελοίο, κι ας υπάρχουν στην ταινία. Μπορούμε να επισημάνουμε ένα πολύ μεγάλο αριθμό βιογραφικών ταινιών με ανακρίβιες. Μια ταινία που με κάνει να γελάω είναι η *Ο άνθρωπος για όλες τις εποχές* για τη ζωή το Σερ Τόμας Μουρ. Τον παρουσιάζουν ως ουμανιστή του 19ου αιώνα ενώ στην πραγματικότητα ήταν ο μοναδικός Εγγλέζος τότε που επινόησε νέα βασανιστήρια για τους αιρετικούς. Επινόησε τη σιδερένια μπότα που τη γέμιζαν με γράσσο και μετά την έβαζαν στη φωτιά κι εκεί μούλιαζαν τα πόδια των αιρετικών. Ο Πωλ Σκόφηλντ όμως τον έπαιξε καταπληκτικά και πρόκειται για μια καταπληκτική ταινία της εποχής της και του είδους της. Γιατί λοιπόν στεναχωριόμαστε γι' αυτή την ταινία τώρα;. Ο λόγος - που γνωρίζουμε καλά - είναι ότι όταν πρόκειται για την Ιρλανδία τα κριτήρια αλλάζουν.

Τ.Π: Δέχομαι αυτό το συλλογισμό. Όμως με ενόχλησε που ο Τζόρνταν αποφεύγει να μνημονεύσει το συμβάν που ξεκίνησε τον Πόλεμο της Ανεξαρτησίας με την εν ψυχρώ δολοφονία δύο ανδρών του RIC σ'ένα νταμάρι στη σκηνή που οι άνθρωποι του Κόλινς βάζουν φωτιά σε μια βάση του RIC και οι άνθρωποι βγαίνουν έξω καμένοι και τους φωνάζουν "Ψηλά τα χέρια"-δεν τους πυροβολούν-μου φάνηκε σαν ελαφρυντικό της θέσης της ρεπουμπλικανικής βίας. Από την άλλη η βία της Βρετανικής μεριάς εντάθηκε ενώ θα προτιμούσα να υπήρχε μία ισορροπία σ'αυτή την παρουσίαση. Φρικαλεότητες πραγματοποιήθηκαν και από τις δυο μεριές, όπως συμβαίνει στον πόλεμο γενικά. Ένα παρόμοιο επεισόδιο έγινε και στο *Παιχνίδι των Λυγμών* όπου ένας Βρετανός στρατιώτης καθ'οδόν προς την εκτέλεσή του από έναν του IPA βολικά πατήθηκε από βρετανικό στρατιωτικό όχημα. Εδώ μιλάμε για συνειδητές καταστάσεις, δεν είναι όπως τις ιστορικές ανακρίβιες που καμιά φορά υποχρεούται κάποιος να υιοθετήσει.

Ρ.Μ: Ναι, αλλά με αυτό το σκεπτικό στην σκηνή- πάλι στο *Παιχνίδι των Λυγμών* - που ο χαρακτήρας της Μιράντα Ρίτσαρντσον παίρνει στο αυτοκίνητο τον Στήβεν Ρία, ο τρόπος που πείθουν τον Ρία να κάνει την εκτέλεση είναι με το να σβήσουν ένα τσιγάρο στην παλάμη του. Οι σκηνές αυτές στο *Παιχνίδι των Λυγμών*_ πάντα πίστευα ότι ήταν πολύ στερεότυπες παρουσιάσεις των ρεπουμπλικάνων και αυτό είναι πιο σημαντικό από τις ανακρίβιες που εσύ αναφέρεις. Πάντοτε το έβλεπα αξιοπερίεργο όταν κατηγορούν τον Τζόρνταν ότι βλέπει τους ρεπουμπλικάνους με καλό μάτι στις ταινίες του- κάθε τι άλλο πάρα έτσι μου φαίνεται. Αν δεχθούμε την διχοτομία μεταξύ του Κόλινς του δραστήριου,κάτι σαν τον Τζέρ-

ρυ Άνταμς, και του Ντε Βαλέρα ως αντίστοιχου με τους σκληρούς του IPA σήμερα τότε ο Ρεπουμπλικάνος είναι ο Ντε Βαλέρα ενώ ο Κόλινς είναι ο πιο ήπιος.

Νηλ Τζόρνταν*, Μάικ Κόλινς *(ο Κόλινς ξεσηκώνει το πλήθος)

Τ.Π: Συμφωνώ και το ένιωσα περισσότερο στην τελευταία μισή ώρα της ταινίας. Ήμουν τόσο συνεπαρμένος με την αποκαλούμενη ειρηνευτική διαδικασία ως το μόνο τρόπο για ειρήνη, διαπραγμάτευση και συμβιβασμό. Η τραγωδία της ζωής του Κόλινς ήρθε αυτήν ακριβώς τη στιγμή, αλλά ήταν μια εθνική τραγωδία.

Ρ.Μ.: Συμφωνώ απόλυτα μαζί σου. Θέλω όμως να επιστρέψω στο θέμα που έθιξες πρωτύτερα για το ότι δεν βλέπουμε ρεπουμπλικανική βία. Υπάρχει η σκηνή της αιματοβαμμένης Κυριακής, που συζητιέται πολύ στην Ιρλανδία. Έδειξαν επίσης τη δολοφονία ενός μέλους του RIC στην αγορά, γι'αυτό μπορούμε να πούμε ότι υπάρχει κι'αυτή η βρώμικη πλευρά. Πιστεύω ότι αυτές οι δύο σκηνές έδωσαν ένα ρεαλιστικό πορτρέτο του τι σημαίνει να πολεμάς σε έναν Πόλεμο Ανεξαρτησίας. Ένα σωρό παλικάρια να τρέχουν εδώ και εκεί και να πυροβολάνε αστυνομικούς.

Τ.Π: Μου θύμισε λίγο από την *Μάχη της Αλγερίας* και οι σκηνές αυτές ήταν χορογραφημένες.

Ρ.Μ: ..πολύ χορογραφημένες.

Τ.Π: Στο πνεύμα μιάς τυπολογίας. Η παρουσίασή τους λειτουργεί σε διαφορετικό επίπεδο από αυτό π.χ. Βρετανών που ξυλοκοπούσαν έως θανάτου τρομοκράτες στα κελιά.

Ρ.Μ: Σωστή παρατήρηση. Η Βρετανική βία παρουσιάζεται κυριολεκτικά να μη κάνει διακρίσεις, ενώ η ρεπουμπλικανική βία,...

Τ.Π: ...κλινική, προσχεδιασμένη, με αντικειμενικούς στόχους.

Ρ.Μ: Ο Τζόρνταν έχει ξεφύγει από τη συνηθισμένη φόρμουλα που έχει δημιουργηθεί όταν μιλάμε για τη σύγχρονη Ιρλανδία και την ρεπουμπλικανική βία, σύμφωνα με την οποία όλες οι πλευρές είναι το ίδιο κακές. Εάν ακολουθήσει κάποιος αυτή τη φόρμουλα καταλήγει σε θέσεις μη διαφιλονικούμενες. Αν όμως πάρεις το μέρος μιας από τις πλευρές, όπως ο Τζόρνταν φανερά υποστηρίζει τον Κόλινς, τότε πρέπει να είσαι έτοιμος να δε-

χτείς τα πυρά.

Τ.Π: Νομίζω ότι πρέπει να συγχαρούμε την Γουόρνερ για το ότι ανέλαβε την διανομή της ταινίας. Σίγουρα αυτή η ταινία θα επιτρέψει θεατρικά και κινηματογραφικά έργα να έχουν θέμα ιστορικά γεγονότα. Η Γουόρνερ μπορεί να μείνει ήσυχη ότι υπάρχει ένα ευρύ διεθνή κοινό για ιστορικά έργα. Βλέπουμε την ιστορία ως κάτι που αφορά το παρόν με το οποίο είμαστε δεμένοι.

Φ.Ν: *Προηγουμένως Τομ, είπες ότι το Μάικλ Κόλινς ήταν μια άποψη των νοτίων για τον Βορρά. Τι εννοούσες;*

Τ.Π: Με δυσκολία εμπιστεύομαι σχόλια όσον αφορά τον Βορρά από διανοητές του Νότου. Τον μισούνε επειδή δεν ταιριάζει σε μια βολική εικόνα της Ιρλανδέζικης ιστορίας, γι'αυτό θα προτιμούσα να μην έβλεπα έστω και τις λίγες εμφανίσεις των Βορείων, απλά ως *δαίμονες* στη ταινία. Σήμερα επείγει να εξετάσουμε την υπόθεση του Ιρλανδικού Εθνικισμού. Δεν μπορούμε να το παραλείψουμε. Είναι επίσης σημαντικό να ενθυμούμαστε ότι και οι δύο ηγέτες - ο Έντουαρντ Κάρσον και ο Κρέιβον - πίστεψαν ότι ο χωρισμός ήταν μια λυσιτελής κατάσταση που θα διαρκούσε 30 με 40 χρόνια. Δεν τον έβλεπαν ως διαρκή κατάσταση, μα έγινε τέτοια εξαιτίας του Δεύτερου Παγκοσμίου Πολέμου και των μεταπολεμικών εργατικών κυβερνήσεων μέχρι που καταργήθηκε στα τέλη της δεκαετίας του 1960. Βέβαια ζητάμε πολλά αν θέλουμε μια ταινία πάνω σ'αυτή την περίοδο να καλύψει όλα αυτά τα ζητήματα, μα τουλάχιστον ας ήταν περισσότερο διακριτική.

Ρ.Μ: Συμφωνώ με την αντιπάθεια του Τόμ γι'αυτούς από τους Νότιους που κρίνουν τον Βορρά. Όποτε έχω βρεθεί με Unionists συγγραφείς, κινηματογραφιστές, το θέμα αλληλεγγύης εμφανίζεται όταν μας επιτίθεται ο Νότος.

Ρ.Μ: Ένας φόβος είναι ότι έργα σαν τον Μάικλ Κόλινς μπορεί να προξενήσουν αντιπάθεια για τους Εγγλέζους σε κοινό αποτελούμενο από αποίκους και πρώην αποίκους.

Τ.Π: Με τις μεταθέσεις των αστυνομικών του Ώλστερ,υπάρχουν πολύ λίγες Αγγλικές προφορές. Πολλοί από αυτούς της Βρετανικής μεριάς ήταν Ιρλανδοί, όπως ο ντετέκτιβ ενσαρκωμένος καταπληκτικά από τον Σων Μακγίνλευ ο οποίος πεθαίνει πολύ νωρίς στο έργο κατά την γνώμη μου. Πρόκειται για θαυμάσιο ηθοποιό και θα ήθελα να τον έβλεπα περισσότερο στη ταινία.

Ρ.Μ: Είμαι περίεργος να μάθω τι αισθάνονται οι θεατές για την Αγγλία του σήμερα και την Αγγλία του τότε όταν βγαίναν από την προβολή της ταινίας. Θα διαχώριζαν μεταξύ του τι κάνει η Αγγλία τώρα και του τι έκανε τότε;

Τ.Π: Δύσκολο να πει κανείς γιατί ένιωσα ότι ήταν τραγική η παρουσίαση μερικών γεγονότων του Εμφυλίου τα οποία τα είχε προκαλέσει ο Κόλινς χωρίς να το θέλει αφού ήταν αυτός που ήθελε να φέρει ειρήνη στην πολιτική. Νομίζω ότι αυτό είναι που μένει στο κοινό. Η συγκινησιακή δύναμη είναι τραγικής υφής, δεν έχει να κάνει με πικρία και απόδοση ευθυνών.

Φ.Ν: *Όσον αφορά το παρόν : είναι αυτή από τις πιο πετυχημένες ταινίες του Τζόρνταν ακόμα και αν προσχηματικά το θέμα αφορά το παρελθόν;*

Τ.Π: Πιστεύω ότι μια κρίσιμη έλλειψη της ταινίας είναι οι διαπραγματεύσεις για τη συνθήκη, οι οποίες έχουν επηρεάσει ότι έχει γίνει στην Ιρλανδία εδώ και 25 χρόνια. Αυτή είναι η βάση των προβλημάτων, αυτές οι διαπραγματεύσεις καθυστέρησαν αυτό που έπρεπε να γίνει στην Βόρεια Ιρλανδία. Και πρέπει να γνωρίζει κάποιος αυτή την περίοδο για να προσπαθήσει να καταλάβει τι γινόταν εκεί. Η ταινία παρουσιάζει τις αρχές του '20 ως την κρίσιμη περίοδο της Ιρλανδέζικης ιστορίας.

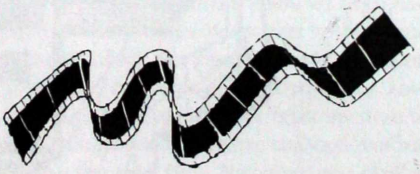
Φ.Ν: *Ώστε άλλαξε την προοπτική των πραγμάτων από το 1916;*

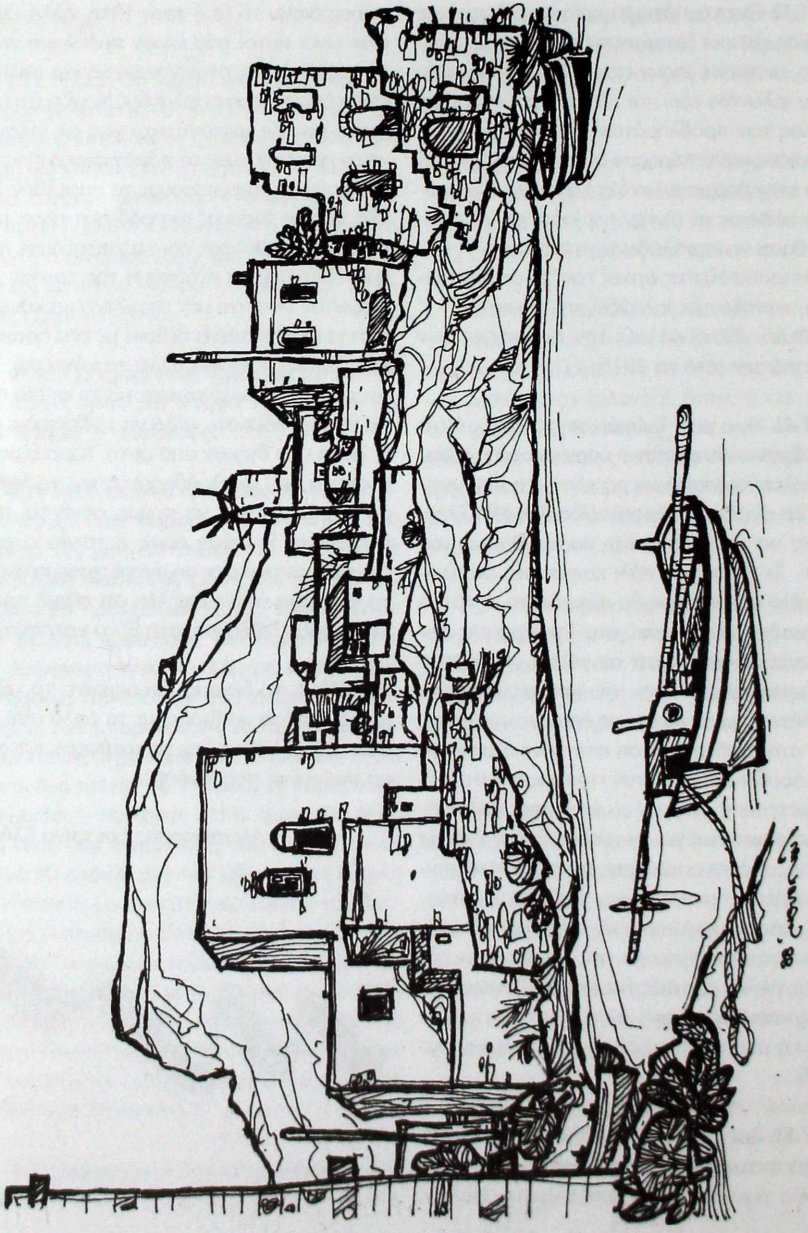
Τ.Π: Ναι, γιατί ξεκινάει με το 1916. Αυτό που βρίσκω εκνευριστικό όσον αφορά την Νοτιο-Ιρλανδική κουλτούρα είναι ότι δεν μπορείς να ανοίξεις την εφημερίδα *The Irish Times* χωρίς να αναφέρει κάτι για το Πάσχα του 1916. Σε διάφορες πάλι κοινωνικές εκδηλώσεις όλο και κάποιος θα σηκωθεί να πει ότι ο παππούς του ήταν εκεί, στο Ταχυδρομείο. Δεν το αντέχω αυτό γιατί σε τελική ανάλυση η δεκαετία του '20 ήταν πιο κρίσιμη. Θυμάμαι πως όταν ήμουν μικρός με έπαιρναν οι γονείς μου στη μεγάλη έκθεση στο εθνικό μουσείο του Δουβλίνου που ήταν αφιερωμένη στην Εξέγερση. Οι γονείς μου είχαν φυσικά πολύ αρνητικές απόψεις για το φλυτζάνι του Padraig Pearse, από το οποίο ήπιε την τελευταία γουλιά τσάι το πρωί που τον εκτέλεσαν. Ξαναπήγα στο μουσείο αρκετά χρόνια αργότερα, όταν οι απόψεις μου για την Ένωση είχαν αλλάξει, για να δω πως θα ένιωθα. Ένιωσα άδειος, καμιά συγκίνηση. Αυτή είναι όμως η προσωπική μου στάση. Καθηλωμένος όμως στο 1916....

Ρ.Μ: Δεν είναι θέμα καθήλωσης. Το 1916 οδήγησε στον Πόλεμο της Ανεξαρτησίας, έτσι τα δύο γεγονότα είναι συνδεδεμένα. Πολλές χώρες έχουν το δικό τους 1916, αλλά ελάχιστοι είναι αυτοί που έχουν πρόβλημα να το αντιμετωπίσουν στον κοινωνικό και πολιτικό χώρο όπως έχουν οι Ιρλανδοί. Νομίζω ότι πρόκειται για την ανικανότητά μας ως Ιρλανδοί να αντιμετωπίσουμε το παρόν επειδή δεν μπορούμε να αντιμετωπίσουμε το παρελθόν. Νομίζω πως αν λύσουμε το πρόβλημα τώρα, μπορούμε να γυρίσουμε και να κοιτάξουμε πίσω μας. Πιστεύω ότι η δύναμη της ταινίας του Τζόρνταν είναι ότι μας σπρώχνει να κάνουμε κάτι τέτοιο. Το κάνει βέβαια με ένα δραματικό, ελεγειακό τρόπο αλλά το κάνει,μας λέει ότι το 1916 δεν είναι κάτι για το οποίο πρέπει να ντρεπόμαστε, αλλά να το δεχτούμε μαζί με αυτά που βγήκαν από αυτό. Τώρα ξέρουμε ότι αυτά που ακολούθησαν ήταν, το λιγότερο που μπορούμε να πούμε, σύνθετα, προβληματικά. Το κάνει όμως η ταινία κι αυτό είναι σημαντικό στη σημερινή πραγματικότητα. Επίσης η ταινία μας λέει ότι τελικά πρέπει να υπάρξει διάλογος, στο θέτει κατάφατσα.

Τ.Π.: Αυτό δέχομαι ότι σημαίνει το τέλος, η προσπάθεια να βγάλουμε τα όπλα από την πολιτική. Ο Κόλινς δεν τα κατάφερε, και ακόμα πρέπει να περιμένουμε.

Μετάφραση : Σαντρίνα Βλάχου





Αιχμάλωτος του Καυκάσου

Συζήτηση με τον Ρώσο σκηνοθέτη Σεργκέι Μποντρώφ

Ο Ρώσος σκηνοθέτης Σεργκέι Μποντρώφ γεννήθηκε το 1948, σε μια περιοχή κοντά στα σύνορα Ρωσίας - Κίνας. Άρχισε την καριέρα του ως σεναριογράφος και πέρασε στη σκηνοθεσία το 1984. Έχει γυρίσει εννέα ταινίες μεγάλου μήκους, μα αυτή που τον έκανε περισσότερο γνωστό διεθνώς είναι ο Αιχμάλωτος του Καυκάσου. Μ'αυτήν κέρδισε το βραβείο της Διεθνούς Ενώσεως Κριτικών FIPRESCI και το Βραβείο Κοινού στο Φεστιβάλ Καννών 1996, ενώ ήταν υποψήφια για το Όσκαρ καλύτερης ξένης ταινίας εφέτος.

Ο Σεργκέϊ Μποντρώφ και ο Ιρανός Μοχσέν Μακχάλμπαφ ήταν οι δύο προσωπικότητες που ξεχώρισαν στο τελευταίο φεστιβάλ Θεσσαλονίκης.

Η ιστορία της ταινίας με δύο λόγια : Μια μικρή ομάδα Ρώσων στρατιωτών που περιπολούν στον Καύκασο πέφτουν σε ενέδρα μουσουλμάνων επαναστατών από ένα κοντινό χωριό. Δύο Ρώσοι στρατιώτες, ο ένας κυνικός βετεράνος και ο άλλος νεαρός έφεδρος, συλλαμβάνονται αιχμάλωτοι για να ανταλλαγούν με τον γιο του Γέροντα του χωριού που τον κρατούν φυλακισμένο οι Ρώσοι.

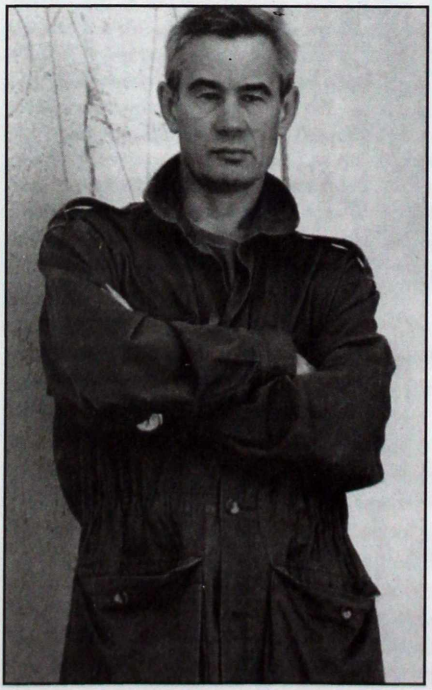
Το πανέμορφο τοπίο του χωριού γίνεται το σκηνικό μέσα στο οποίο αναπτύσσεται μια ιστορία στενών σχέσεων στην οποία η πραγματικότητα προσπερνάει τη ρητορική και οι στρατιώτες γίνονται σύντροφοι, έστω με σχετική απροθυμία. Μάλιστα ο νεαρός έφεδρος βοηθάει τη νεαρή μουσουλμάνα που τους φέρνει τροφή κάθε μέρα. Με την ίδια ευαισθησία ο Μποντρώφ αποδίδει την αγωνία του Γέροντα για την τύχη του γιού του και τις διαφωνίες ανάμεσα στους γέρους του χωριού σχετικά με το τι θα κάνουν με τους αιχμαλώτους. Αυτό που αναδύεται είναι μια περίπλοκη στρατηγική στη τελική της φάση στην οποία όλοι εμπλέκονται.

Ε: *Η ταινία σου Αιχμάλωτος του Καυκάσου βασίζεται στο διήγημα του Λέον Τολστόι με τον ίδιο τίτλο, γραμμένο πριν 150 χρόνια. Από που ξεκίνησε το ενδιαφέρον σου για να το μεταφέρεις στην οθόνη;*

Α: Είναι πολύ γνωστό στη Ρωσία, κλασικό πια. Όλα τα παιδιά το διαβάζουν. Η αλήθεια είναι ότι γράφτηκε για παιδιά κι εγώ το ήξερα ήδη από οκτώ ετών. Οι Τσετσένοι συλλαμβάνουν δύο Ρώσους αξιωματικούς γιατί θέλουν να τους πουλήσουν για λεφτά. Λύτρα. Σπουδαία ιστορία. Όμως ο Τολστόι ήταν Ρώσος αξιωματικός, επομένως η θέση του ήταν υπέρ των Ρώσων. Οι Τσετσένοι ήταν σκληροί "Τάρταροι που βρωμούσαν". Οι Ρώσοι είχαν το δίκιο και οι Τσετσένοι το άδικο. Ο Τολστόι ήταν ιδιοφυία, του επιτρεπόταν να κάνει λάθη. Εγώ δεν γνωρίζω ποιος έχει το δίκιο και ποιος το άδικο. Δεν είμαι δικαστής. Λυπάμαι μόνο τους ανθρώπους. Αποφασίσαμε λοιπόν να κάνουμε μια ταινία με θέμα την ανταλλαγή. Δύο Ρώσοι στρατιώτες συλλαμβάνονται αιχμάλωτοι από έναν Τσετσένο που ελπίζει να τους διαπραγματευθεί με τον Ρωσικό στρατό για να πετύχει την απελευθέρωση του γιου του. Είναι πιο ανθρώπινο έτσι, πιο οικουμενι-

κό, και για μένα λειτουργεί καλύτερα. Στον πόλεμο επικρατεί συνήθως ένας κανόνας: πρέπει να σκοτώσεις τον εχθρό σου. Δυστυχώς πιο εύκολο είναι να σκοτώσεις κάποιον παρά να τον συμπαθήσεις. Πρέπει ωστόσο ν'αλλάξουμε αυτό τον κανόνα. Αυτό το απλό αλλά δυνατό μήνυμα ήθελα να δώσω.

Ε: *Αυτό είναι ενδιαφέρον γιατί η απλότητα υπάρχει στην ιστορία σου ενώ η πολυπλοκότητα υπάρχει στα συναισθήματα και τις σχέσεις, ιδιαίτερα ανάμεσα στους δύο στρατιώτες. Υπήρχε αυτή η σχέση στο βιβλίο; Και κάτι άλλο. Ο γιος σου παίζει το ρόλο του νεαρού στρατιώτη πράγμα που επίσης απηχεί κάτι.*



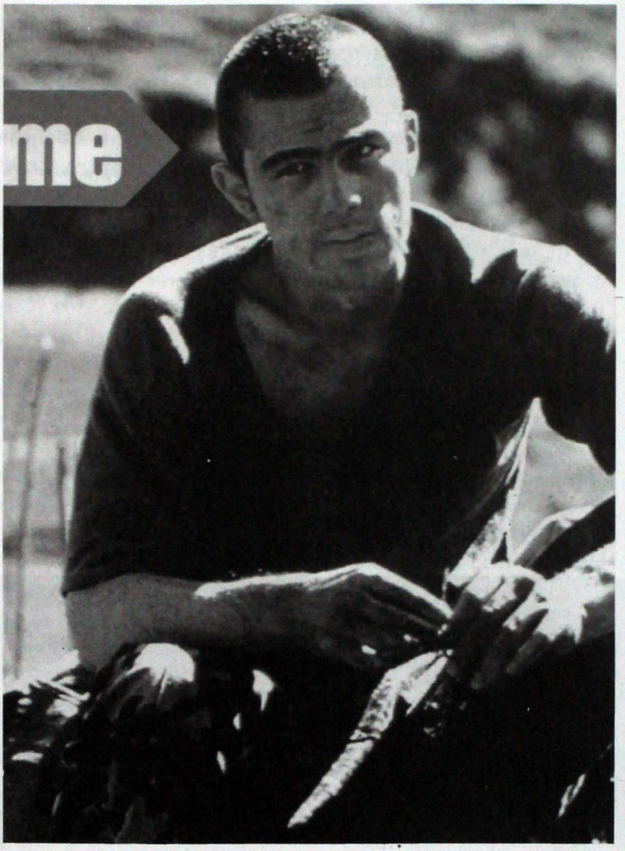
Ο ρώσος σκηνοθέτης Σεργκέϊ Μποντρώφ

Α: Στο διήγημα του Τολστόι υπάρχουν δύο χαρακτήρες - ένας αδύναμος άνδρας από πλούσια οικογένεια και ένας δυνατός άνδρας από φτωχή οικογένεια. Και φυσικά ο δυνατός άνδρας θέλει να δραπετεύσει γιατί γνωρίζει ότι κανένας δεν θα πληρώσει γι αυτόν. Είναι κάτι που το χρησιμοποιώ στην ταινία. Εμείς αποφασίσαμε να φτιάξουμε άλλους χαρακτήρες - έναν επαγγελματία στρατιώτη, που έχει συνηθίσει να σκοτώνει ανθρώπους, και ένα νεαρό στρατευμένο που στην πρώτη κιόλας μάχη του συλλαμβάνεται. Αυτός δεν γνωρίζει τους κανόνες του πολέμου. Στο ρόλο του πρώτου χρησιμοποίησα έναν σπουδαίο Ρώσο ηθοποιό, τον Όλεγκ Μενσίκωφ, μα για το ρόλο του δεύτερου δεν μπορούσα να βρω επαγγελματία ηθοποιό και την τελευταία στιγμή αποφάσισα να δοκιμάσω το γιο μου. Ήταν φρέσκος, φυσικός και μου βγήκε. Ήταν φυσικό η ταινία να γίνει ακόμη πιο προσωπική αφού παίζει οι γιος μου . Θα μπορούσε λόγω της νεαρής ηλικίας του, να ήταν σ'αυτό τον πόλεμο.

Ε: *Ένα από τα πιο όμορφα πράγματα στην ταινία - κι ας έχεις όλη αυτή την κατάσταση ζωής και θανάτου με τους αιχμαλώτους, τους ομήρους, την πολεμική ατμόσφαιρα - είναι το χιούμορ της.*

Α: Ναι. Είναι πιστεύω μια πολύ καλή μίξη, τραγωδία και κωμωδία. Λειτουργεί πολύ καλύτερα γιατί έχω αυτούς τους χαρακτήρες τη μια στιγμή να κάνουν τους θεατές να γελάνε και την επόμενη στιγμή οι χαρακτήρες αυτοί είναι νεκροί. Έχω έναν φίλο, έναν ηλικιωμένο υπέροχο Ρώσο συγγραφέα που έκανε 15 χρόνια σε στρατόπεδο. Τον είχαν συλλάβει τη δεκαετία του '40 μαζί με άλλους με την εντελώς αστήρικτη κατηγορία ότι ήθελαν να δολοφονήσουν τον Στάλιν. Τους έριξαν στη φυλακή κοντά στα 20 χρόνια. Διαθέτει μια υπέ-

ροχη αίσθηση του χιούμορ. Μου μιλούσε για έναν φίλο του και μου είπε "Παράξενος άνθρωπος που είναι. Πέρασε 20 χρόνια στη φυλακή κι όμως δεν ξέρει να λέει ανέκδοτα". Βρίσκεις χιούμορ σε κάθε κατάσταση. Είναι κάτι που οι θεατές το εκτιμούν.



***Σεργκέϊ Μποντρώφ*, Ο αιχμάλωτος του Καυκάσου**

Ε: *Το χιούμορ είναι βέβαια μια διεθνής γλώσσα, μια (παρα)ρηματική γλώσσα. Πιστεύω ότι όταν ένας ανεξάρτητος κινηματογραφιστής έχει λίγα λεφτά να φτιάξει μια ταινία, καλύτερα να κάνει κωμωδία. Οι θεατές συγχωρούν τότε τις ατέλειες της παραγωγής.*

Α: Ναι. Να σου πω ότι ξεκίνησα ως σεναριογράφος και τα πρώτα μου σενάρια ήταν κωμωδίες. Ανάλαφρες κωμωδίες. Η πρόθεσή μου ήταν να γράψω πιο σοφιστικέ κωμωδίες, με ειρωνεία. Δυστυχώς όμως οι παραγωγοί μου στέγνωσαν τα συναισθήματά μου και στο τέλος χρησιμοποιούσαν μόνο την πλοκή. Έγραψα ανάλαφρες κωμωδίες αλλά και πιο σοφιστικέ μόνο που οι παραγωγοί προτιμούσαν τις απλές. Ήταν ωστόσο μερικές από τις πιο δημοφιλείς κωμωδίες αυτών των χρόνων. Όταν αποφάσισα αν μπω στη σκηνοθεσία είχα συχνές επαφές με το κοινό. Τους έδειχνα για παράδειγμα το *Η ελευθερία είναι παράδεισος* και μετά οι άνθρωποι μου έλεγαν "Είναι αλήθεια καλή ταινία, μας αρέσει, όμως σε παρακαλούμε γύρισε στις κωμωδίες. Θυμόμαστε τις θαυμάσιες κωμωδίες που έγραψες". Και ειδικά στη Ρωσία οι άνθρωποι λένε, "Είναι σκληρή η ζωή μας. Χρειαζόμαστε το γέλιο".

Ε: *Τα τρία τελευταία χρόνια ζεις στο Λος Άντζελες και έχεις συμμετάσχει σε μερικές Αμερικάνικες παραγωγές, όπως στην ταινία*

του Alexandre Rockwell Somebody to Love, στην οποία ήσουν συν-σεναριογράφος και συμπαραγωγός. Όταν επέστρεψες στη Ρωσία για να γυρίσεις τον Αιχμάλωτο του Καυκάσου είχε αλλάξει ο τρόπος που προσέγγιζες τον κινηματογράφο λόγω της παραμονής σου εδώ στην Αμερική;

Α: Ήταν πολύ χρήσιμη η εμπειρία που απέκτησα με την ταινία του Alex. Το σενάριο ήταν αληθινά πολύ καλό. Όταν όμως με ρωτούν ποιά είναι η διαφορά κατά την παραγωγή ανεξάρτητων ταινιών ανάμεσα στην Αμερική και τη Ρωσία τους λέω ότι δεν υπάρχει διαφορά, μόνο το γεύμα είναι πολύ καλύτερο εδώ. Αστειεύομαι βέβαια. Όταν άρχισα να κάνω ταινίες οι Ρώσοι κριτικοί τις θεωρούσαν "Αμερικάνικες" και ένας Βρετανός κριτικός έγραψε ότι μια από τις ταινίες μου είχε εμφανώς επηρεαστεί από την ταινία του Monte Hellman *Two Lane Blacktop*, την οποία ποτέ δεν έχω δει. Πολλές από τις ταινίες μου είναι road movies, ένα δημοφιλές Αμερικάνικο είδος. Στην περίπτωσή μου ήταν ασυνείδητη επιλογή. Από τον καιρό που ήρθα στην Αμερική είδα όλες τις ταινίες που δεν μπορούσα να δω στη Ρωσία. Μ'αρέσει πολύ να βλέπω ταινίες. Μερικές φορές μάλιστα βλέπω μέχρι και επτά ταινίες την εβδομάδα. Τώρα πια σκέφτομαι τους θεατές περισσότερο. Στη Ρωσία δεν ήταν ανάγκη να σκέφτεσαι τους θεατές όταν έκανες μια ταινία. Αν μπορούσες να τα βγάλεις πέρα με την κρατική λογοκρισία μπορούσες να κάνεις την ταινία σου με την υποστήριξη του κράτους, την πλήρη υποστήριξη του κρατικού μηχανισμού. Ο Ταρκόφσκι για παράδειγμα - κοντά στον οποίο δούλεψα δύο χρόνια ως υπεύθυνος παραγωγής - όταν τέλειωσε το *Στάλκερ* και είδε ότι δεν του άρεσε φωτογραφικά το ξαναγύρισε από την αρχή με νέο διευθυντή φωτογραφίας.

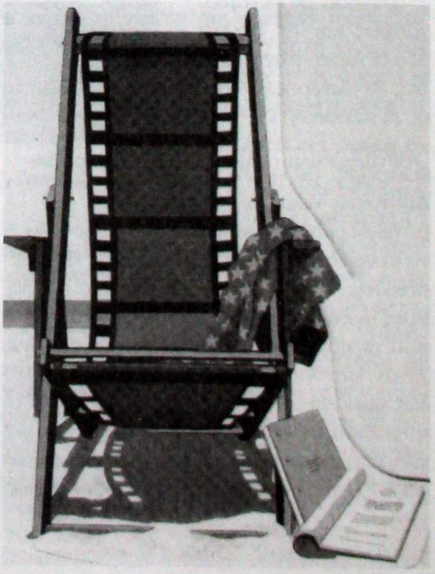
Ε: *Ποιές Αμερικάνικες ή ανεξάρτητες ταινίες είδες πρόσφατα και τις ξεχώρισες;*

Α: Φέτος δεν μπόρεσα να δω αρκετές γιατί ήμουν απασχολημένος με τη δική μου ταινία. Μου αρέσει το *Fargo*. Η *Αφήνοντας το Λας Βέγκας* επίσης με εντυπωσίασε. Ήταν πολύ δυνατή. Δεν είδα τη συνέχεια του *The Crow*, μα λατρεύω το πρώτο μέρος. Με εντυπωσίασε οπτικά. Είχε θαυμάσια ιστορία.

Ε: *Τι σχεδιάζεις για το μέλλον;*

Α: Μου κάνουν διάφορες προτάσεις, μερικές είναι πράγματι ενδιαφέρουσες. Έχω και μερικά δικά μου σχέδια. Έχω μια όμορφη ιστορία για τη ζωή σε τσίρκο. Μαγικές καταστάσεις. Τέλειωσα κι ένα σενάριο μαζί με τον Dwayne Jonson-Cochran. Road Movie, κάτι σαν σύγχρονο *Μπόνυ και Κλάϊντ*. Μου αρέσει να δουλεύω με άλλους. Θα'θελα να κάνω μια ταινία στην αγγλική γλώσσα, μα ως Ρώσος σκηνοθέτης ετοιμάζομαι να κάνω και την επόμενη ταινία μου στη Ρωσία.

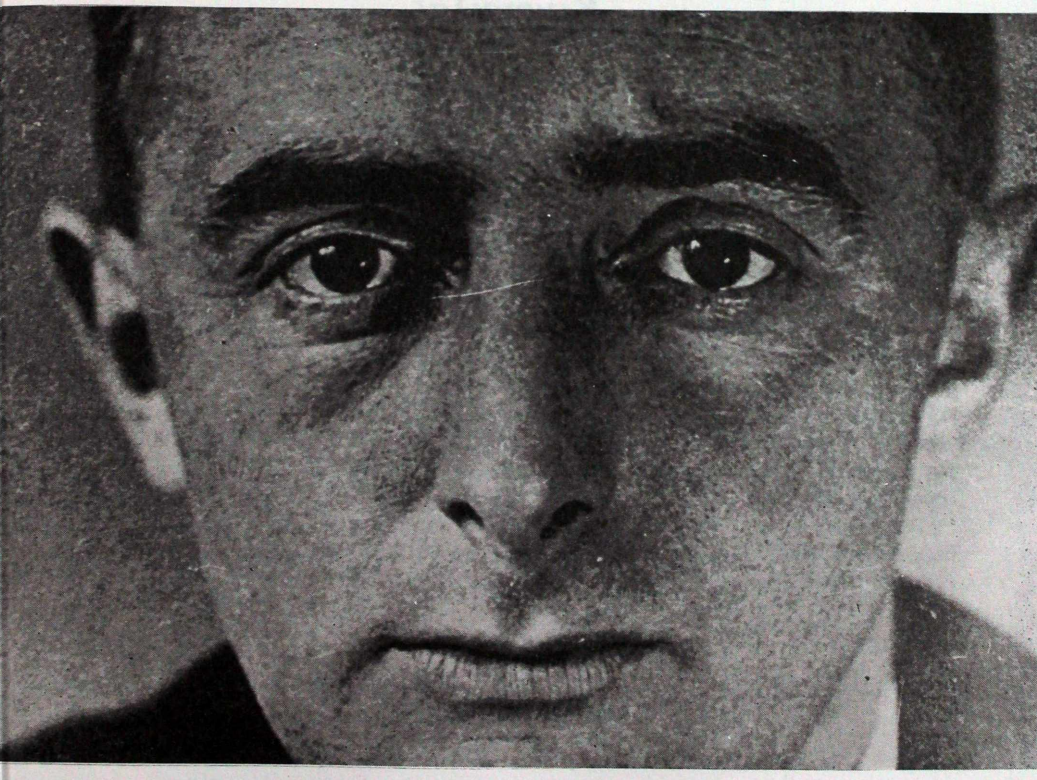
(Από το περιοδικό Filmmaker, Χειμώνας 1997).
Μετάφραση: Δήμητρα Βασιλειάδου



Ντζίγκα Βέρτωφ
1896 - 1996

εκατό χρόνια από τη γέννησή του

κινο -κολάζ
Μάκης Μωραϊτης



Κίνογκλαζ

Η πρώτη προσπάθεια διεθνώς να φτιαχτεί μια ταινία χωρίς τη συμμετοχή ηθοποιών, καλλιτεχνικών συντελεστών, σκηνοθετών· χωρίς γυρίσματα στο στούντιο, χωρίς σκηνικά, κοστούμια. Όλη η ομάδα των "ηθοποιών" μας κάνουν απλώς αυτά που κάνουν στη ζωή τους.

Η ταινία μας συνιστά επίθεση στην πραγματικότητα με όπλα τις κάμερες και προετοιμάζει το θέμα της δημιουργικής εργασίας με φόντο τις ταξικές αντιθέσεις και την καθημερινή ζωή. Αποκαλύπτοντας την προέλευση των αντικειμένων και του άρτου, η κάμερα επιτρέπει, μέσω αποδείξεων, στον κάθε εργαζόμενο να συνειδητοποιήσει ότι αυτός ο ίδιος είναι ο δημιουργός όλων αυτών των πραγμάτων και ότι συνεπώς του ανήκουν. Εκδύοντας την ερωτύλο μπουρζουαζία και τον επηρμένο μπουρζουά, και επιστρέφοντας την τροφή και τα αντικείμενα στους αγρότες και τους εργάτες που τα έχουν παράγει, προσφέρουμε σε εκατομμύρια ανθρώπους την ευκαιρία να δουν την αλήθεια και να αμφισβητήσουν την ανάγκη για ένδυση και σίτιση μιας κάστας παρασίτων.

Το πέρασμα που κάνουμε με αυτή την ταινία είναι δύσκολο εξαιτίας της τεχνικής μας καθυστέρησης. Άοπλοι τεχνικά, μα με στήριγμα τους δύσκολους πειραματισμούς που διεξάγαμε στις δεκαεννέα Κινοπράβδας, ελπίζουμε, με ξεκίνημα την ταινία αυτή, να ανοίξουμε τα μάτια των μαζών σχετικώς με τη σύνδεση ανάμεσα στα κοινωνικά και οπτικά φαινόμενα που ερμηνεύει η κάμερα.

Περνώντας από το υλικό στην κινηματογραφική ταινία (και όχι αντίστροφα) οι Κίνοκς θεωρούν σφάλμα το αίτημα να προσκομίσουν σενάριο. Στα επόμενα χρόνια, το σενάριο ως ένα προϊόν λογοτεχνικής σύνθεσης θα εξαφανισθεί εντελώς.

1923

Η επανάσταση των Κίνοκς

Εσείς-κινηματογραφιστές, εσείς σκηνοθέτες και καλλιτέχνες που δεν έχετε τίποτε να κάνετε, όλοι εσείς σαστισμένοι οπερατέρ και σεναριογράφοι σκορπισμένοι στον κόσμο όλο,

Εσείς-θεατές, που με γαϊδουρίσια υπομονή αντέχετε το βάρος των συγκινησιακών εμπειριών που σας προσφέρουν,

Εσείς-ανυπόμονοι ιδιοκτήτες κινηματογραφικών αιθουσών που δεν έχετε χρεοκοπήσει μέχρι τώρα, που με απληστία βουτάτε τ'απομεινάρια από το Γερμανικό, η σπανιότερα, το Αμερικάνικο τραπέζι -

Εσείς-εξαντλημένοι από τις αναμνήσεις, που περιμένετε με ονειροπαρμένους αναστεναγμούς τη σελήνη κάποιας νέας παραγωγής... (οι νευρικοί καλύτερα να κλείσουν τα μάτια τους).

Περιμένετε κάτι που δεν θα έρθει· η αναμονή σας δεν έχει νόημα.

Φιλική προειδοποίηση:
Σηκώστε τα μάτια,
Κοιτάξτε γύρω σας
Εκεί !
Βλέπω ξεκάθαρα όπως κάθε παιδί
Τα σωθικά,
τα εντόσθια των δυνατών εντυπώσεων
να χύνονται έξω
από την κοιλιά του κινηματογράφου,
να τα χύνει έξω ο ανεμοστρόβιλος της επανάστασης.
Τα βλέπω να σύρονται
αφήνοντας στη γη σημάδια από αίμα
που την κάνουν να τρέμει από φρίκη και αηδία.
Όλα έχουν τελειώσει.

1922

Ο κινηματογράφος - μάτι

Οι σκέψεις μας για τον κινηματογράφο-μάτι που αρχικά εμφανίστηκε ως μάτι υψηλής ταχύτητας στη σύλληψη των εικόνων. Αργότερα διευρύνθηκε και περιλαμβάνει:

Την κινηματογραφική ανάλυση.

Τη θεωρία των διαστημάτων.

Τη θεωρία της σχετικότητας της οθόνης, κ.ά.

Καταργώ την ταχύτητα των 16 καρέ ανά δευτερόλεπτο. Όλες οι ταχύτητες είναι εκμεταλλεύσιμες μαζί με την κινούμενη κάμερα.

Ο κινηματογράφος-μάτι συλλαμβάνει όλα αυτά που το ανθρώπινο μάτι δεν μπορεί να δει.

Είναι ένα μικροσκόπιο και τηλεσκόπιο του χρόνου,

Είναι το αρνητικό του χρόνου,

Είναι η δυνατότητά μας να βλέπουμε χωρίς όρια και περιορισμούς,

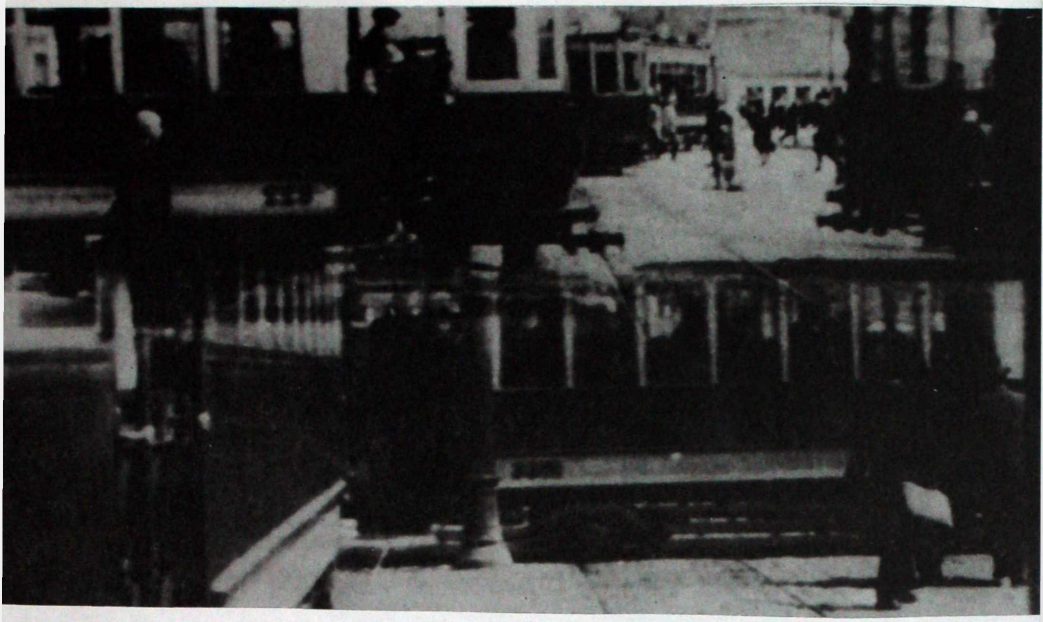
Είναι το remote control των κινηματογραφικών μηχανών,

Είναι το τηλε-μάτι,

Είναι το X-ray μάτι,

Είναι η ζωή που συλλαμβάνεται εν κρυφώ, κ.ά, κ.ά.

Το Κινο-μάτι είναι η δυνατότητά μας να καθιστούμε το αόρατο ορατό, το ακαθόριστο ευκρινές, το κρυφό πασίδηλο, το συγκαλυμμένο έκδηλο, το ενεργό ανενεργές, να μετατρέπουμε το ψεύδος σε αλήθεια.



Η θεωρία των διαστημάτων

Η σχολή του κινηματογράφου-μάτι προκρίνει την κατασκευή των ταινιών με βάση τα "διαστήματα", δηλαδή με βάση την κίνηση ανάμεσα στα πλάνα, τον οπτικό συσχετισμό των πλάνων μεταξύ τους, τις μεταβάσεις από το ένα οπτικό ερέθισμα στο άλλο.

Η κίνηση ανάμεσα στα πλάνα, το οπτικό "διάστημα", ο οπτικός συσχετισμός των πλάνων είναι, σύμφωνα με τον κινηματογράφο-μάτι, ένα πολύπλοκο σύνθεμα. Απαρτίζεται από το άθροισμα ποικίλων συσχετισμών, οι κυριότεροι των οποίων είναι:

1. Ο συσχετισμός των επιπέδων (γκρο πλάνο, γενικό πλάνο, κ.λ.π.)
2. Ο συσχετισμός μεγεθών.
3. Ο συσχετισμός των κινήσεων εντός του κάδρου.
4. Ο συσχετισμός φωτεινών και σκοτεινών αντικειμένων.
5. Ο συσχετισμός των αποτυπωμένων κινήσεων.

Ορμώμενος από τον ένα ή τον άλλο συνδυασμό αυτών των συσχετισμών, ο κινηματογραφιστής/μοντέρ προσέχει τα παρακάτω: 1)τη σειρά των αλλαγών, την ταξινόμηση του υλικού, 2)τη διάρκεια της κάθε αλλαγής (σε μέτρα, σε καρέ), δηλαδή το χρόνο προβολής, τη διάρκεια της κάθε εικόνας. Επιπλέον, ξέχωρα από την κίνηση ανάμεσα στα πλάνα (το "διάστημα"), ο κινηματογραφιστής προσέχει την οπτική συνάφεια στα γειτονεύοντα πλάνα και ανάμεσα στο κάθε ξεχωριστό πλάνο με όλα τα άλλα που έχουν εμπλακεί στη "μάχη του μοντάζ" που μόλις αρχίζει.

Η εύρεση ανάμεσα σ'όλες αυτές τις αμοιβαίες αντιδράσεις, αυτές τις αμοιβαίες έλξεις καιαπωθήσεις των πλάνων, το πλέον πρόσφορο "δρομολόγιο" για το μάτι του θεατή, η αναγωγή του πλήθους των "διαστημάτων" (οι κινήσεις ανάμεσα στα πλάνα) σε μια απλή οπτική εξομοίωση, μια οπτική φόρμουλα που να εκφράζει το βασικό θέμα της ταινίας κατά τον καλύτερο τρόπο: αυτό είναι το πιο σημαντικό και δύσκολο έργο του κινηματογραφιστή.

1929

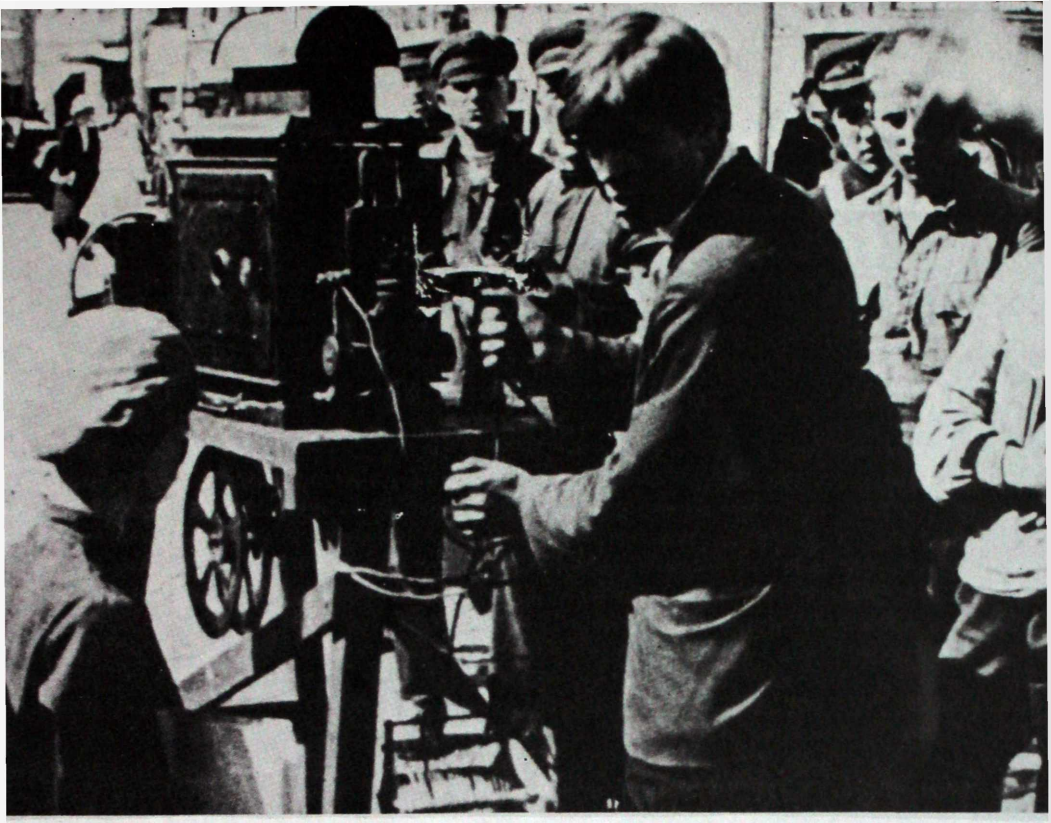
Οι Κίνοκς και το μοντάζ

Με τη λέξη μοντάζ, ο καλλιτεχνικός κινηματογράφος συνήθως εννοεί τη συναρμογή των σκηνών σύμφωνα με το σενάριο αλλά και τις τελικές αποφάσεις του σκηνοθέτη.

Οι Κίνοκς αποδίδουν μια εντελώς διαφορετική σημασία στο μοντάζ και το θεωρούν ως την *οργάνωση του ορατού κόσμου.*

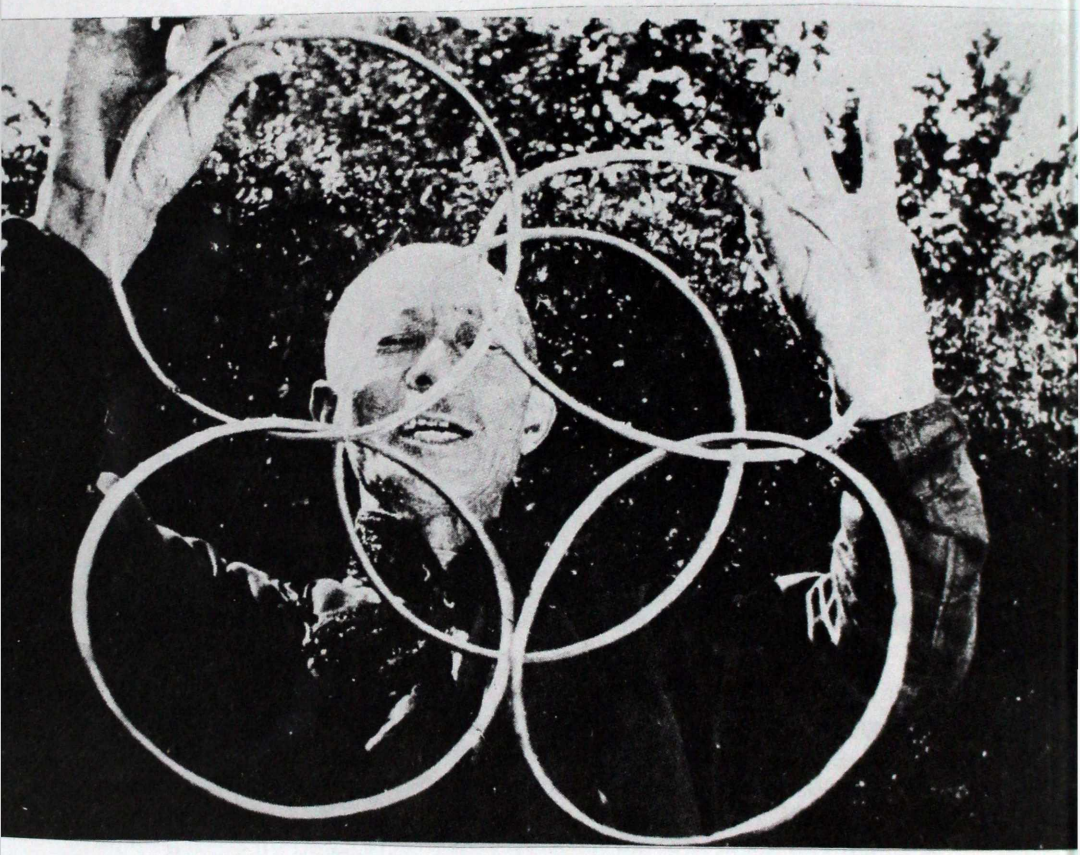
Οι Κίνοκς διακρίνουν τα παρακάτω στάδια του μοντάζ:

1. *Μοντάζ στη διάρκεια των παρατηρήσεων* - όταν προσανατολίζουμε το αβοήθητο μάτι στο χώρο και το χρόνο.
2. *Μοντάζ μετά τις παρατηρήσεις* - όταν πνευματικά οργανώνουμε αυτά που το μάτι είδε, σύμφωνα προς τα χαρακτηριστικά τους γνωρίσματα.
3. *Μοντάζ στη διάρκεια του γυρίσματος* - όταν προσανατολίζουμε το αβοήθητο μάτι της κάμερας στο χώρο που μοντάρισαν οι παρατηρήσεις μας (στάδιο Ι).
4. *Μοντάζ μετά το γύρισμα* - μια πρώτη οργάνωση του υλικού σύμφωνα προς τα χαρακτηριστικά γνωρίσματα. Αναζητούμε τις πιθανές ελλείψεις.
5. *Οπτική εκτίμηση* - άμεση αναζήτηση των ουσιωδώς συνδετικών πλάνων. Εξαιρετική προσοχή. Στρατιωτικός νόμος: εκτίμηση με βάση την οπτική αντίληψη, την ταχύτητα, την επίθεση.
6. *Το τελικό μοντάζ* - η ανάδειξη των δευτερευόντων, κρυμμένων θεμάτων μαζί με τα μεγάλα. Η αναδιοργάνωση όλου του υλικού για να επιτευχθεί το καλύτερο αποτέλεσμα. Η ανάδειξη του πυρήνα της ταινίας.



Πολύ απλά σλόγκαν

1. Τα κινηματογραφικά δράματα είναι το όπιο των μαζών.
2. Ας τελειώνουμε με τους αθάνατους βασιλιάδες και τις βασίλισσες της οθόνης! Ζήτω ο καθημερινός θνητός, που τον κινηματογραφούμε στις καθημερινές ασχολίες της ζωής του.
3. Ας τελειώνουμε με τα αστικά παραμύθια-σενάρια! Ζήτω η ζωή στην καθημερινότητά της!
4. Τα κινηματογραφικά δράματα και η θρησκεία είναι φονικά όπλα στα χέρια των καπιταλιστών. Δείχνοντας τον επαναστατικό τρόπο της ζωής μας, θα αρπάξουμε τα όπλα από τα χέρια του εχθρού.
5. Το σύγχρονο καλλιτεχνικό δράμα είναι ένα εκφυλισμένο όργανο του παλαιού κόσμου. Μ'αυτό επιχειρούν να μετατρέψουν την επαναστατική μας πραγματικότητα σε αστικά πρότυπα.
6. Ας τελειώνουμε με τη στημένη καθημερινή ζωή! Να κινηματογραφηθούμε έτσι όπως είμαστε.
7. Ο κάθε ένας από μας κάνει τη δουλειά του χωρίς να εμποδίζει τους άλλους στις δικές τους ασχολίες. Το καθήκον των εργατών του κινηματογράφου είναι κατά το φιλμάρισμα να μην παρεμβαίνουν στις ασχολίες των άλλων.
8. Ζήτω ο κινηματογράφος-μάτι της προλεταριακής επανάστασης!



Η συνείδηση και το υποσυνείδητο

Είμαστε αντίθετοι στη συμπαιγνία του "μάγου σκηνοθέτη" και των μαγεμένων θεατών.

Μόνο η συνείδηση μπορεί να κοντράρει την επιρροή της μαγείας όλων των μορφών.

Μόνο η συνείδηση μπορεί να φτιάξει ανθρώπους με σταθερή γνώμη, σταθερές πεποιθήσεις.

Χρειαζόμαστε συνειδητούς ανθρώπους, όχι μια ασυνείδητη μάζα επιρρεπή σε κάθε πρόσκαιρη μόδα.

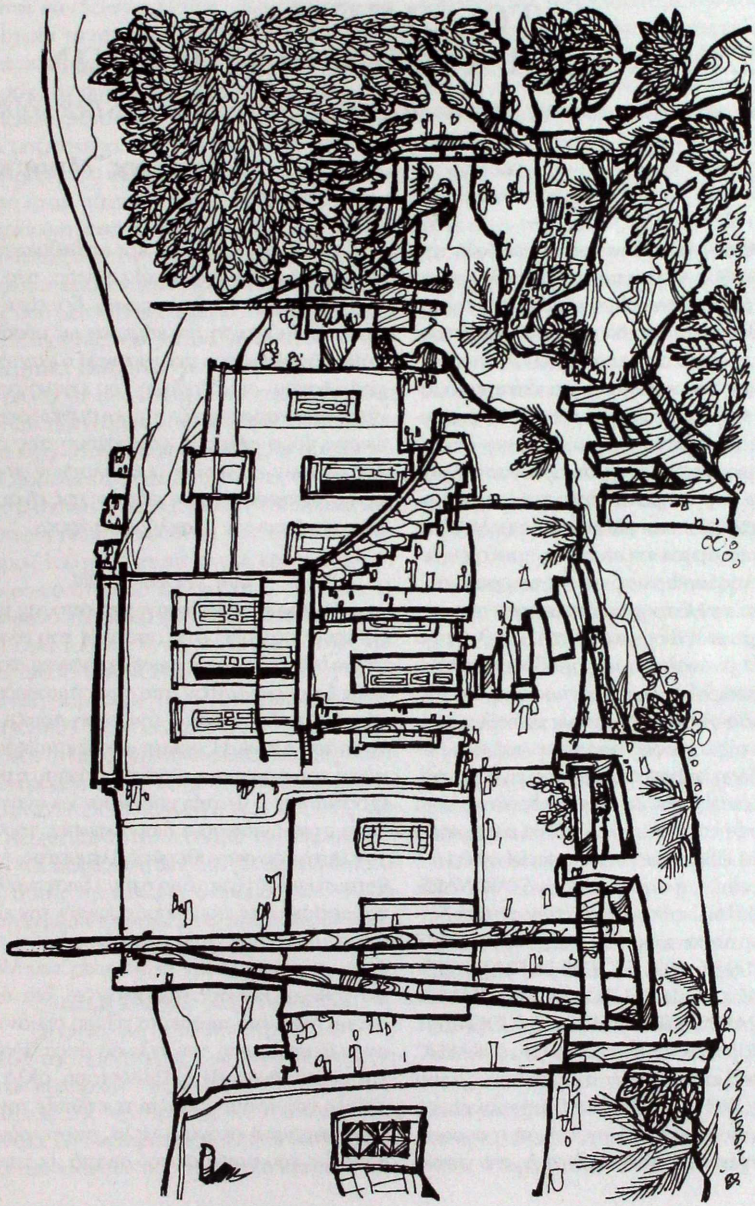
Ζήτω η ταξική συνείδηση των υγιών που έχουν μάτια και αυτιά να ακούν και να βλέπουν σωστά.

Να πετάξουμε το μυρωδάτο πέπλο των φιλιών, των δολοφονιών, των περιστερών και των ταχυδακτυλουργιών.

Ζήτω η ταξική όραση!

Ζήτω ο κινηματογράφος-μάτι!

1926



ΤΟ ΣΙΝΕΜΑ ΣΤΗΝ ΧΩΡΑ ΤΩΝ ΘΑΥΜΑΤΩΝ

Σχόλια και παρατηρήσεις για τα ειδικά εφέ, 20 χρόνια μετά το STAR WARS

Δημήτρης Μπάμπας

20 χρόνια μετά την πρώτη προβολή της, η τριλογία Star Wars επιστρέφει πάλι στις οθόνες μετά απο μια μακρά εξορία στις τηλεοπτικές οθόνες και στο βίντεο. Αυτή η επιστροφή πέρα απο μια ακόμα αναμφίβολα πετυχημένη κίνηση του marketing, μια ιδιότυπη ανακύκλωση ήδη καταναλωμένων εικόνων, ένα κυριολεκτικό κινηματογραφικό deja vu- δεν είναι νίκη μιας ιδιόμορφης σινεφίλ νοσταλγίας -άλλωστε στο χρηματιστήριο των σινεφίλ αξιών, η τριλογία είναι μάλλον σε χαμηλή θέση. Αυτή η επανεμφάνιση είναι μια πράξη επιβεβαίωσης της κυριαρχίας και της επιρροής που η τριλογία του George Lucas άσκησε στην κινηματογραφική βιομηχανία τα 20 τελευταία χρόνια. Η επανάληψη της προβολής μοιάζει ως μια διακήρυξη ηγεμονίας των εικόνων της, μια δήλωση-υπενθύμιση στους σινεφίλ (και όχι μόνο), της στροφής που το σινεμά έχει πάρει τις δύο τελευταίες δεκαετίες: είναι η εταιρεία Industrial Light & Magic -ιδρύθηκε απο τον George Lucas το 1975 για να υλοποιήσει τα οπτικά-ειδικά εφέ (visual-special effects) [1] της τριλογίας -, η οποία μετά το STAR WARS, έχει συμβάλλει καθοριστικά στην οπτική διαμόρφωση πάνω απο 100 ταινιών: RAIDERS OF THE LOST ARK, E.T. THE EXTRATERRESTRIAL, BACK TO THE FUTURE, WHO FRAMED ROGER RABBIT?, TERMINATOR 2: JUDGMENT DAY, FORREST GUMP, THE MASK, JURASSIC PARK, ακόμα και στην ταινία του Steven Spielberg SCHINDLER'S LIST μπορούμε να βρούμε την συμμετοχή της[2]. Αυτή η στροφή στην κινηματογραφική αισθητική -την οποία το Star Wars επικύρωσε και επιβεβαίωσε σε εισπρακτικό (και όχι μόνο) επίπεδο, στο χώρο των ταινίων υψηλού προφίλ- δεν είναι παρά *η αμφισβήτηση της κάμερας ως μέσου αναπαράστασης του πραγματικού ή φανταστικού κόσμου, η υπέρβαση του εγγενή ρεαλισμού που χαρακτηρίζει την κινηματογραφική εικόνα. Είναι τέλος η επικράτηση στις οθόνες εικόνων τεχνητών, μυθοπλασιών στις οποίες η παρουσία των ειδικών εφέ είναι καθοριστική για την ολοκλήρωσή τους.*

100 ΧΡΟΝΙΑ ΠΡΙΝ...

Η προϊστορία αυτής της άποψης μπορεί να αναζητηθεί στις απαρχές του σινεμά: Οταν οι βάσεις της κινηματογραφικής αισθητικής διαμορφωνόταν απο την σύγκρουση ανάμεσα σε δύο τάσεις: την τάση Λυμιέρ και την τάση Μελιέ. Η πρώτη χρησιμοποίησε εικόνες του πραγματικού κόσμου, όπου η μόνη εξουσία που ο θεατής μπορούσε να αναγνωρίσει στην διαδικασία διαμόρφωσής τους ήταν αυτή του σκηνοθετικού βλέμματος. Αντίθετα στην δεύτερη τάση ήταν εξωσκηνοθετικοί παράγοντες που διαμόρφωναν την εικόνα: ο υπεύθυνος των οπτικών-ειδικών εφέ, ένας τεχνικός (στην περίπτωση του Μελιέ σκηνοθέτης και τεχνικός ήταν το ίδιο πρόσωπο) ήταν ένα πρόσωπο εξίσου σημαντικό στην διαμόρφωση του τελικού αποτελέσματος με τον σκηνοθέτη. Προέκταση, αλλά και εξέλιξη του τρόπου που αντιμετώπιζε την κινηματογραφική εικόνα ο Μελιέ, αποτελούν τα B-movies του φανταστικού σινεμά -οι ταινίες

Horror και Science Fiction, είδη (genres) για τα οποία τα οπτικά εφέ εντάσσονται στα τυπικά χαρακτηριστικά τους και τα οποία διέσωσαν την συγκριμένη αντίληψη, αρχικά σ'ένα κύκλο φανατικών πιστών και αργότερα σε ένα μαζικότερο κοινό[3]. Ομως στην ιστορική διαδρομή του κινηματογράφου, αυτή η αντίληψη ήταν πάντα περιθωριακή, καθώς ήταν εξορισμένη μακρυά από τον χώρο των ταινιών που απευθυνόταν στο ευρύ κοινό και απο τα περισσότερα κινηματογραφικά είδη. Αυτό όμως που διαπιστώνει σήμερα ένας απόμακρος παρατηρητής του σινεμά, είναι ότι στις δύο τελευταίες δεκαετίες η κατάσταση έχει αλλάξει ριζικά, με αποτέλεσμα την ευρεία διάχυση αυτών των τεχνικών στο σώμα του σημερινού κινηματογράφου. Τεχνικές, οι οποίες μέχρι πρόσφατα ήταν εξορισμένες στον χώρο των B-movies ή λειτουργούσαν επικουρικά στις σκηνοθετικές πρακτικές, εισβάλλουν στον χώρος του mainstream σινεμά και αποτελούν οργανικό στοιχείο των μυθοπλασιών: δεν είναι μόνο τα ειδικά εφέ που συναντάμε στην τριλογία του Star Wars και στις ανάλογες ταινίες (INDEPEDENCE DAY) , αλλά και η καθοριστική παρουσία τους σε κωμωδίες (DEATH BECOMES HER, MULTIPLICITY), σε action movies (MISSION: IMPOSSIBLE), σε ταινίες καταστροφής (TWISTER), σε animation (WHO FRAMED ROGER RABBIT?, TOY STORY), - ούτε ακόμα και αυτό το σινεμά των δημιουργών (LITTLE BUDDHA) δεν έχει μείνει αλώβητο απο αυτήν την εισβολή: *ο κόσμος των κινηματογραφικών εικόνων είναι πλέον ένας κόσμος μη φυσικός, τεχνητός.*

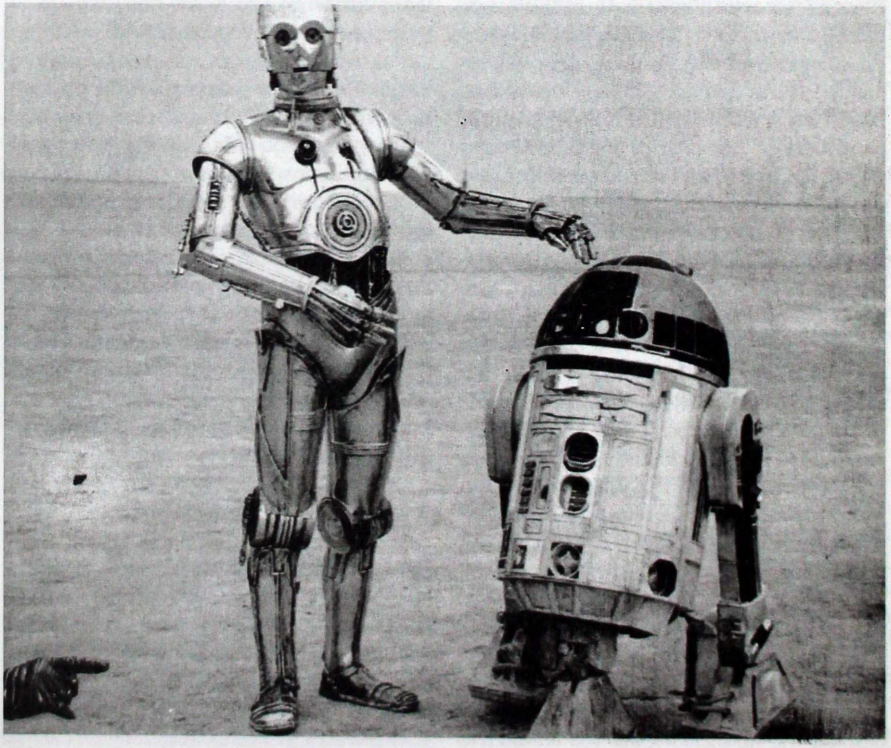
ΝΕΟΙ ΚΑΙΡΟΙ, ΝΕΕΣ ΑΝΑΓΚΕΣ...

Οι αιτίες για αυτή την στροφή, στο επίπεδο της παραγωγής, μπορούν να αναζητηθούν καταρχήν στις αλλαγές που έφερε η κυριαρχία της τηλεόρασης και του βίντεο στο σινεμά. Ο πληθωρισμός και η νέα διαθεσιμότητα των εικόνων που το βίντεο έφερε, η ενασχόληση της τηλεόρασης με την καθημερινότητα -τόσο στις ρεαλιστική της εκδοχή (ειδήσεις) όσο και στην μυθοποιημένη (σαπουνόπερες)-, απαξίωσαν τις κινηματογραφικές εικόνες και περιόρισαν τον ζωτικό χώρο του σινεμά. Θα έπρεπε λοιπόν οι νέες κινηματογραφικές εικόνες να διαθέτουν ένα πλούτο (production values) ο οποίος δεν θα υπήρχε ούτε στην τηλεόραση, ούτε στο βίντεο -πλούτο, όχι μόνο στο επίπεδο των συνθηκών παραγωγής, αλλά και στην εικόνα. Θα έπρεπε οι νέες εικόνες να τονίζουν την ιδιαιτερότητα του μέσου (σινεμά) και να διαφοροποιούνται απο τις εικόνες που ο θεατής συναντά στην καθημερινότητα του. Ηταν αναγκαία λοιπόν η διαφοροποίηση ανάμεσα στις δύο πλατφόρμες της εικόνας -σινεμά και τηλεόραση- να υπάρχει στο βασικότερο κύτταρο της κινηματογραφικής αισθητικής, στο πλάνο: αν η τηλεόραση παρουσίαζε ανεπεξέργαστες τις εικόνες του πραγματικού κόσμου, χωρίς καμμία ουσιαστική τεχνική επέμβαση, οι νέες εικόνες θα έπρεπε να είναι διαφορετικές. Αν οι εικόνες του βίντεο ήταν διαθέσιμες για κατανάλωση απ'όλους, οι νέες εικόνες θα έπρεπε να μπορούν να καταναλωθούν, στην ολοκληρωμένη τους μορφή, μόνο στις αίθουσες[4].

Συμπλήρωμα αυτής της νέας αντίληψης για τις κινηματογραφικές εικόνες, αλλά και στήριγμα στην κατανάλωση τόυς, υπήρξαν οι αίθουσες multiplex, οι οποίες αναπτύχθηκαν την ίδια περίοδο: αποτελεί αυτή η εξέλιξη στο πεδίο της διανομής την ιστορική ήττα της αίθουσας (και του σινεμά που αυτή υποστήριζε) και την ολοκληρωτική επικράτηση (αργά ή γρήγορα) μιας νέας αντίληψης για την αίθουσα: Ο χώρος που καταλώνεται το σινεμά των ειδικών εφέ, πρέπει να διαθέτει την ελκυστικότητα ενός πάρκου διασκέδασης, την θεματική ποικιλομορφία ενός Λούνα Παρκ, και φυσικά μια εξελιγμένη τεχνική υποδομή που να μπορεί να υποστηρίξει τις νέες εικόνες και τους νέους ήχους. Ένας τέτοιος χώρος θα

πρέπει να υπόσχεται (και να προσφέρει) το *ΘΕΑΜΑ* και το *ΓΕΓΟΝΟΣ*, που η καθημερινότητα της τηλεόρασης και του βίντεο δεν διαθέτει. Στο επίπεδο της διανομής λοιπόν, η εξέλιξη αυτή επέτρεψε την προσέγγιση ενός νεανικού εφηβικού και προεφηβικού κοινού, μια ομάδα του πληθυσμού η οποία δεν καλυπτόταν απο το κινηματογραφικό τοπίο στις δεκαετίες του 60 και 70, καθώς το σύστημα των στούντιο ήταν προσανατολισμένο σ' ένα ενήλικο κοινό (οι ταινίες JUMANJI και JURASSIC PARK αποτελούν τυπικά παραδείγματα αυτής της τάσης προσέγγισης). Το κοινό αυτό - το οποίο είναι το κοινό που γεννήθηκε στις (απο τις) multiplex αίθουσες-, έλκεται απο τα στοιχεία θεάματος που τα οπτικά-ειδικά εφέ παράγουν και καταλώνει τις εικόνες με την ίδια βουλιμία που καταλώνει Junk food ή με την ίδια προσύλωση που συμμετέχει σ'ένα video game.

Συνέπεια των προηγουμένων ήταν η βιομηχανία να στραφεί στην εκτεταμένη χρήση των οπτικών-ειδικών εφέ[5]. Το αποτέλεσμα αυτής της -μάλλον αναγκαστικής- επιλογής των



***Τζώρτζ Λούκας*, Star Wars**

εταιρείων παραγωγής υποστηρίθηκε απο τις εξελίξεις που έφεραν στον τομέα της επεξεργασίας της εικόνας, οι νέες τεχνολογίες της πληροφορικής και των multimedia που αναπτύχθηκαν την τελευταία 20ετία. Αυτή η εξέλιξη στην τεχνολογία υπήρξε ένα ποιοτικό άλμα που διαφοροποίησε την θέση των ειδικών-οπτικών εφέ στην διαδικασία παραγωγής του φιλμ: απο την χρήση των "προ-φιλμικών ειδικών εφέ" που δεν αλλοιώνουν την εικόνα, περάσαμε στην κυριαρχία "κινηματογραφικών ειδικών εφέ" που αλλοιώνουν και διαστρέφουν την εικόνα[6]. Οι αλλαγές αυτές οδηγούν στην αποϋλοποίηση της εικόνας και στην ψηφιακή της ανασύνθεση απο επιμέρους στοιχεία που ανήκουν (ή αρκετές φορές όχι) στην επικράτεια του φυσικού κόσμου. Κάποτε οτιδήποτε εμφανιζόταν στην οθόνη διέθετε μια υλική υπόσταση και θα μπορούσαμε να αναφερθούμε στα ειδικά-οπτικά εφέ με τους νόμους της οπτικής ή της χημείας. Αντίθετα με το σήμερα, όπου η εικόνα που κατασκευάζεται έχει όλο και περισσότερα στοιχεία τα οποία είναι άϋλα, μια σύνθεση η οποία δεν μπορεί να ερμηνευθεί με τους νόμους του φυσικού κόσμου[7]. Αυτές οι νέες τεχνολογίες, που επιτρέπουν την τεχνητή κατασκευή μιας εικόνας στην πλήρη της μορφή, εξακολουθούν να χρησιμοποιούνται επικουρικά, όμως ο χώρος που καταλαμβάνουν στην διαδικασία παραγωγής είναι ολοένα και ευρύτερος και ο ρόλος τους όλο και πιο ουσιαστικός. Η απόλυτη κυριαρχία τους μέσα σ'ένα φιλμικό σώμα -η οποία ήταν μέχρι πριν λίγα χρόνια τεχνικά αδύνατη- θα οδηγήσει το μέσο (σινεμά) στο χώρο του Animation, όπου κάθε στοιχείο της φιλμικής δομής (ηθοποιοί, ήχος, φωτογραφία, ντεκόρ) μπορούν να είναι μη φυσικά , να μην έχουν οποιοδήποτε στοιχείο κινηματογραφικού ρεαλισμού. Στο σινεμά του σήμερα, *η συνδυασμένη χρήση των παλιών τεχνικών και των νέων ψηφιακών, των "προ-φιλμικών ειδικών εφέ" που δεν αλλοιώνουν την εικόνα και των "κινηματογραφικών ειδικών εφέ" που αλλοιώνουν και διαστρέφουν την εικόνα, αποτελεί πλέον ένα κοινό τόπο*[8].

ΔΥΟ ΠΡΟΣΕΓΓΙΣΕΙΣ...

Μπορούμε να αναγνωρίσουμε δύο διαφορετικές προσεγγίσεις και αντίστοιχες χρήσεις των οπτικών ειδικών εφέ στο σημερινό σινεμά. Στην πρώτη ομάδα ταινιών τα ειδικά-οπτικά εφέ χρησιμοποιούνται κάτω από ένα ρεαλιστικό προκάλυμμα: *για να επιτείνουν, να επεκτείνουν και να ενισχύσουν τον ρεαλισμό της εικόνας , για να εικονοποιήσουν τον φυσικό κόσμο σ'όλες του τις διαστάσεις* (TWISTER, BACKDRAFT, ABYSS). Η αντίληψη που κρύβεται κάτω απο αυτήν την χρήση των ειδικών εφέ, βασίζεται στην αδυναμία της κάμερας (πολλές φορές αντικειμενική λόγω των συνθηκών γυρισμάτων) να αναπαραστήσει με πειστικό τρόπο την πραγματικότητα σε όλες τις διαστάσεις. Υπακούοντας σε υπαρκτές ανάγκες για ρεαλισμό στην μυθοπλασία, τα οπτικά-ειδικά εφέ, υπερβαίνουν την πραγματικότητα και συνιστούν τα ίδια μια νέα υπερρεαλιστική αναπαράσταση του αληθινού κόσμου. Παράλληλα δεν παύουν να διατηρούν μια σχετική αυτονομία απο το φιλμικό σώμα, εντασσόμενα πολλές φορές προσχηματικά στην αφήγηση και υποτασσόμενα -μάλλον χωρίς "οικεία βουλήσει"- στην δραματουργία. Υπογραμμίζοντας έντονα την παρουσία τους -τόσο εντός κινηματογραφικού κάδρου (με την προκλητική χρήση τους και την κατάρρευση των οπτικών βεβαιοτήτων του θεατή) όσο και εκτός κάδρου (με την εκταταμένη δημοσιότητα που γνωρίζει η παρουσία τους στο φιλμικό σώμα, π.χ. η σκηνή στο Λευκό Οίκο για το FORREST GUMP, η διαφημιστική εκστρατεία για το φιλμ TRUE LIES)-, τα ειδικά εφέ καθίστανται το RAISON D'ETRE της ταινίας. Η αφετηρία αυτής της αντίληψης ήταν κυρίαρχη όλα αυτά τα χρόνια στο Χόλλυγουντ: τυπικό παράδειγμα της χρήσης των οπτι-

κών-ειδικών εφέ, ως επικουρία της κάμερας, κάλυμα των όποιων αδυναμιών της μπορούμε να αναφέρουμε την περίπτωση του φιλμ SCHINDLER'S LIST[9]. Ομως αυτήν την προσέγγιση μπορούμε να την αναγνωρίσουμε με καθαρότητα και στις ταινίες τρόμου της δεκαετίας του 80, σε βαθμό υπερβολής: όταν στην προσπάθεια να αναπαραστηθούν μέχρι την τελευταία τους λεπτομέρεια τα συμβάντα της αφήγησης, να εκμαιευθεί ο τρόμος και οι δυνατές συγκινήσεις απο τον θεατή, το είδος οδηγήθηκε απο τον μινιμαλισμό (της σκηνής του μπάνιου στο PSYCHO του Alfred Hitchcock) στον υπερπληθωρισμό του Tobe Hooper: η τελική κατάληξη για το είδος ήταν το αδιέξοδο.

Στην δεύτερη ομάδα των ταινιών μπορούμε να αναγνωρίσουμε την χρήση των ειδικών εφέ στην κατασκευή μιας νέας δυνητικής πραγματικότητας (virtual reality) , η οποία έχει ελάχιστη σχέση με την πραγματικότητα του φυσικού κόσμου: σ'αυτή την προσέγγιση το είδος του φανταστικού -κυρίως των ταινιών Ε.Φ. (STAR WARS, INDEPEDENCE DAY, TERMINATOR, BLADE RUNNER)[10] - έχει μια θέση κεντρική, χωρίς να είναι αποκλειστική, αφού στην ομάδα αυτή των ταινιών μπορούμε να βρούμε και κωμωδίες (MULTIPLICITY) αλλά και περιπέτειες (JURRASIC PARK, JUMMANJI). Εδώ τα οπτικά-ειδικά εφέ είναι ο ακρογωνιαίος λίθος πάνω στον οποίο οικοδομείται η αληθοφάνεια και ο "ρεαλισμός" της νέας δυνητικής πραγματικότητας, αποτελούν τον λόγο ύπαρξης (και θέασης) της ταινίας, διατηρούν μια μεγαλύτερη -απο την προηγούμενη ομάδα ταινίων- αυτονομία απο το υπόλοιπο φιλμικό σώμα, καθώς η μυθοπλασία περιστρέφεται γύρω απο τις σκηνές όπου αυτά κυριαρχούν. Το τελικό αποτέλεσμα, που ο θεατής εισπράττει και για τις δύο ομάδες που προαναφέρθηκαν, είναι προφανές: *συνιστούν αυτές οι ταινίες ένα ΝΕΟ ΘΑΥΜΑΣΤΟ ΚΟΣΜΟ -στον οποίο τα ειδικά εφέ αποτελούν το στήριγμα του, την αιτία της αληθοφάνειας του-, ένα νέο σύμπαν που επικαλύπτει την πραγματικότητα του θεατή, με την δύναμη νέων οπτικών εμπειριών.*

Όμως αυτή αξιοποίηση και χρήση των ειδικών-οπτικών εφέ μέσα στην μυθοπλασία καθορίζεται σ'ένα μεγάλο βαθμό απο το μέγεθος της παραγωγής: Διαφορετική είναι η θέση και λειτουργία τους τους σ'ένα blockbuster και διαφορετική σ'ένα B-movie. Στην περίπτωση του blockbuster, ο χώρος που τα ειδικά εφέ καταλαμβάνουν στην μυθοπλασία, μπορεί να καλύψει τα χαρακτηριστικά γνωρίσματα του είδους ή των ειδών, που η ταινία υπηρετεί, μεταβάλλοντας παράλληλα και το κοινό στο οποίο απευθύνεται η ταινία: *καθώς όσο περισσότερα και εντυπωσιακότερα είναι τα ειδικά εφέ, τόσο το τελικό αποτέλεσμα χαρακτηρίζεται απο μια διάθεση επίδειξης, απομακρύνεται απο το κοινό του είδους που η μυθοπλασία υπηρετεί* (Ε.Φ. ή ταινία δράσης) *και απευθύνεται σ'ένα ευρύτερο κοινό.* Ετσι μια ταινία επιστημονικής φαντασίας που αναπαράγει με πιστότητα τα στερεότυπα και τις κοινοτυπίες του είδους (INDEPEDENCE DAY) έχει ως κοινό, όχι τους συνήθεις φανατικούς του είδους, αλλά το κοινό ενός blockbuster. Η πληθωρική παρουσία των ειδικών εφέ, η κομβική θέση που κατέχουν μέσα στην μυθοπλασία, ο κορεσμός του αφηγηματικού ιστού απο ανάλογες εικόνες, κάνει τον θεατή συμμέτοχο σ'ένα ιδιότυπο οπτικό γεγονός, η εμβέλεια και η σημασία του οποίου υπερβαίνει τον χώρο της κινηματογραφικής αίθουσας. Αντίθετα ο περιορισμός των ειδικών εφέ στα απαραίτητα και στα ουσιώδη (ALIEN, BLADE RUNNER), η σχετική έλλειψη ή απουσία τους, κάνει πιο καθαρά τα στερεότυπα του είδους και περιορίζει την εμβέλεια του τελικού αποτελέσματος: *οι εικόνες της ταινίας χαρακτηρίζονται απο μια ιδιότυπη κινηματογραφική εσωστρέφεια, καθώς απευθύνονται και αφορούν το περιορισμένο κοινό του*

είδους.

ΛΙΓΑ ΕΠΙΠΛΕΟΝ ΣΧΟΛΙΑ...

Αυτός ο ΝΕΟΣ ΘΑΥΜΑΣΤΟΣ ΚΟΣΜΟΣ, ο οποίος γεννήθηκε μέσα απο την αμηχανία με την οποία αντιμετώπισε η κινηματογραφική βιομηχανία τον ανταγωνισμό των νέων μέσων (τηλεόραση και βίντεο), αποτελεί σήμερα ένα απο τα πολλά σημεία υπεροχής του Χόλλυγουντ απέναντι στους εν δυνάμει ή εν θέσει ανταγωνιστές του: είναι το know-how των οπτικών-ειδικών εφέ που κατέχει σήμερα το Χόλλυγουντ, απόδειξη της τεχνολογικής υπεροχής μιας βιομηχανίας εικόνων. Παράλληλα αυτή τεχνολογική υπεροχή προκάλεσε στο εσωτερικό της βιομηχανίας μια σειρά απο ενδιαφέρουσες αλλαγές, οι οποίες είναι εμφανείς στις εικόνες που παράγονται και στον τρόπο που αυτές καταναλώνονται.

Καταρχήν αίρεται η αμηχανία και η έλλειψη πρωτοτυπίας στο σενάριο ή στο θέμα, η οποία ήταν εμφανής μετά τις αναθεωρήσεις στις κλασικές ιστορίες, που είχαμε στην δεκαετία του 60 (σεναριακές ανατροπές σε κλασικά θεματικά μοτίβα του Χόλλυγουντ): οι νέες ταινίες, που υποστηρίζονται απο τα οπτικά-ειδικά εφέ, δεν χρειάζεται να κρύβουν τις αναφορές τους στο παρελθόν του σινεμά. Αυτές οι αναφορές μπορεί να είναι τόσο εμφανείς και καθαρές, που ο θεατής απορροφημένος απο την παρουσία των οπτικών-ειδικών εφέ, να μην αντιλαμβάνεται ότι η ιστορία που παρακολουθεί είναι μια συρραφή ή στην καλύτερη περίπτωση μια πιστή αντιγραφή παλιών ιστοριών: *Ορίζουν τα οπτικά-ειδικά εφέ ένα νέο χώρο στην οπτική μνήμη του θεατή, που επιτρέπει την επαναχρησιμοποίηση παλιών μυθολογιών, την ανακύκλωση αλλά και σύγκλιση παλιών ιστοριών και παλιών ειδών μέσα σ'ένα νέο περιβάλλον.* Οι παλιοί μύθοι του κλασικού σινεμά χρησιμοποιούνται ως αφορμή και αφετηρία για τις νέες εικόνες, συγκρότούν ένα μυθοπλαστικό σκελετό για τις νέες εικόνες, ορίζουν ένα προνομιακό χώρο έκθεσης των ειδικών εφέ: μια σειρά απο τις παραγωγές της τελευταίας εικοσαετίας, είτε αναφέρονται έμμεσα -με τον ένα ή τον άλλο τρόπο- στις μυθολογίες του κλασικού σινεμά (INDEPEDENCE DAY, STAR WARS), είτε αποτελούν καθαρές επανεγγραφές τους (THING, BLADE RUNNER). Επίσης κινηματογραφικά είδη που είχαν περιπέσει στην λήθη και στην αφάνεια, επανέρχονται στο προσκήνιο (ταινίες καταστροφής) . Στους κλασικούς μύθους του σινεμά επιφυλλάσεται η αντίστοιχη αντιμετώπιση που επιφυλλάσει η σύγχρονη καταναλωτική κοινωνία, στην μυθολογία ή στην ιστορία: *είναι η μετατροπή τους σε υπερ-θέαμα, μια διαδικασία όπου φιλμικοί χαρακτήρες, πρόσωπα και καταστάσεις οδηγούνται στην εμπορευματοποίηση, μετατρέπονται δηλαδή σε πρώτη ύλη κατάλληλη για θεματικά πάρκα: αποκτούν οι μυθολογίες του παρελθόντος μια αξία χρήσης, λειτουργούν ως εμπορικά σήματα, δημιουργούν προϊόντα,* αφού κάθε ταινία με ειδικά εφέ συνοδεύεται απο μια σειρά παρελκόμενα - προϊόντα που απευθύνονται στους θεατές: κούκλες, video games κ.λπ..

Αποδέκτης αυτής της κίνησης είναι το προεφηβικό και εφηβικό κοινό: μια κατηγορία θεατών στην οποία η ηλικία είναι λιγότερο πραγματική, και περισσότερο συναισθηματική -μία ηλικία δυνητική: αφού μέσα απο την θέαση (ή την κατανάλωση) της ταινίας οι θεατές ομογενοποιούνται ηλικιακά. Η προβολή αυτών των ταινιών σε μια αίθουσα θέτει τον ενήλικα θεατή σε μια κατάσταση νοσταλγίας, αποτελεί μια ιδιόμορφη διαδικασία επιστροφής στην παιδική ηλικία. Βρίσκεται ο θεατής σε μια θέση ιδιότυπης οπτικής οκνηρίας, καθώς η επιστροφή στην παιδική κινηματογραφική ηλικία, χαρακτηρίζεται απο την απουσία ενεργητικής διανοητικής συμμετοχής και από μια παιγνιώδη διάθεση. Διαμορφώνει ο θεατής μια σχέση με τα φιλμικά δρώμενα, όπου

το ΘΑΥΜΑΣΤΟ, η ΠΕΡΙΕΡΓΕΙΑ και η ΕΚΠΛΗΞΗ κυριαρχεί και όπου στην σχέση του με τα φιλμικά δρώμενα δεν λειτουργεί ως νοήμων ενήλικας -καθώς απουσιάζει οποιαδήποτε διανοητική εργασία σχετική με την αφήγηση, τους χαρακτήρες κ.λπ.. Αυτή όμως η επιστροφή του θεατή πίσω στον χρόνο, είναι ταυτόχρονα και μια επιστροφή στην παιδική ηλικία του σινεμά μετά απο 100 χρόνια ιστορικής διαδρομής, όταν η σχέση του θεατή με τις εικόνες καθοριζόταν απο το στοιχείο της έκπληξης, της περιέργειας και του θαυμασμού για το Νέο τεχνολογικό επίτευγμα: *είναι το σινεμά των ειδικών εφέ, ένα ιδιόμορφο σινεμά των ατραξιόν, ένας κινηματογραφικός παλιμπαιδισμός, όπου η κινηματογραφική αίθουσα δεν είναι παρά ένα παιδικό Λούνα Παρκ εικόνων και ο θεατής γίνεται ο συμμέτοχος ή ο συμπαίκτης σ'ένα παιχνίδι.*

Η θέση που καταλαμβάνουν και το βάρος που έχουν τα οπτικά-ειδικά εφέ στην μυθοπλασία, είναι υπεύθυνα για αυτήν την κατάσταση οπτικής οκνηρίας που χαρακτηρίζει την σχέση θεατή-εικόνων: Λειτουργώντας ελάχιστα ως επικουρία της κάμερας ή ως υποστήριξη στην δραματουργία και στους αφηγηματικούς μηχανισμούς (όπως συνέβαινε στις προηγούμενες δεκαετίες στο Χολλυγουντιανό σινεμά), τα ειδικά εφέ καταλαμβάνουν ζωτικό χώρο στην φιλμική δομή. Ο όγκος τους, η πληθωρική τους παρουσία οδηγούν τον θεατή σε υποτίμηση των υπολοίπων στοιχείων της φιλμικής δομής και σε μια εμμονή στην επιφάνεια της εικόνας, στα λιγότερα σημαντικά στοιχεία. Καθώς η θέση των οπτικών-ειδικών εφέ μέσα στην φιλμική δομή καθίσταται κυριαρχική και δεσπόζουσα, το οπτικό απρόοπτο γύρω απο το οποίο οργανώνεται η λειτουργία των ειδικών εφέ και συνεπαγόμενος εντυπωσιασμός που ο θεατής εισπράτει, τον στρέφει -συνειδητά ή ασυνείδητα- να παραβλέπει στοιχεία που μέχρι τώρα ήταν σημαντικά στην διαδικασία θέασης μιας ταινίας: η αφήγηση, οι χαρακτήρες, η δραματουργική ανάπτυξη υποβαθμίζονται και/ή δημιουργούν χώρο για την καλύτερη λειτουργία των οπτικών-ειδικών εφέ (DEATH BECOMES HER, MULTIPLICITY, TWISTER). *Η παρουσία τους μέσα στον αφηγηματικό ιστό μιας ταινίας, καθώς χαρακτηρίζεται απο την υπερ-έκθεση και πολλές φορές απο την κατάχρηση τους, δημιουργεί αφηγηματικά στάσιμα και δραματουργικά κενά, χώρους δηλαδή στην φιλμική δομή κενούς σε σημασία για την αφήγηση και την δραματουργία, χώρους, όπου η δράση ελάχιστα προωθείται και η δραματουργία δεν αναπτύσσεται. Σ'αυτούς τους χώρους όπου το θέαμα περισσεύει, η έμφαση δίνεται στην ποίηση της κίνησης, στην φαινομενικότητα της εικόνας* (2001: SPACE ODYSSEY).

Αυτή η υποβάθμιση των άλλων στοιχείων της μυθοπλασίας, *αναδεικνύει το οπτικό απρόοπτο (που συνοδεύει τα ειδικά εφέ) ως κεντρικό στοιχείο της μυθοπλασίας και τον εντυπωσιασμό ως κυρίαρχο συναίσθημα της θέασης της ταινίας.* Παράλληλα όμως η εμμονή στην επιφάνεια της εικόνας -στην εντύπωση και όχι στην ουσία-, στρέφει το σινεμά σε μια διαρκή και αγωνιώδη αναζήτηση του μεγαλειώδους και του εξαιρετικού, σε νέες Υ-ΠΕΡ-Εικόνες ικανές να προκαλέσουν την έκπληξη σε θεατές που ολοένα και περισσότερο οδηγούνται στον οπτικό κορεσμό. Η αντίληψη που κρύβεται πίσω απ'όλα αυτά, είναι ότι τα ειδικά εφά αποτελούν απο μόνα τους οπτικά γεγονότα ικανά να υποστηρίξουν μια ταινία και να δημιουργήσουν δυνατές οπτικές εμπειρίες. Τώρα το στοιχείο της οπτικής έκπληξης, που αποτελεί οργανικό στοιχείο στην διαδικασία της θέασης μιας ταινίας, οφείλεται περισσότερο στο βάρος, στο μέγεθος, στο πλούτο και στην καινοτομία του οπτικού γεγονότος -που τα ειδικά εφέ συνιστούν- και λιγότερο στην σκηνοθετική εφευρετικότητα και ευρηματικότητα που ο θεατής αναγνώριζε στο παρελθόν σε σκηνοθέ-

τες των στούντιο (Alfred Hitchcock).

Τοποθετεί αυτή η εξέλιξη τον σκηνοθέτη σε μια κατάσταση παθητικότητας και οκνηρίας, τον οδηγεί στην υποβάθμιση του, μέσα στο σύστημα παραγωγής των στούντιο, καθώς επιβεβαιώνεται απο αυτές τις εξελίξεις, η κυρίαρχη αντίληψη, ότι δηλαδή είναι απλώς ένας διαχειριστής εικόνων, ένας διευθυντής (director) στην διαδικασία παραγωγής μιας ταινίας. Αυτή υποβάθμιση της θέσης του σκηνοθέτη είναι συνέπεια των αλλαγών που έφεραν τα ειδικά εφέ στον σκηνοθετικό λόγο: *Αυτού του είδους το σινεμά είναι στραμμένο και προσυλωμένο στην κυριολεξία. Η μεταφορά, το υπονοούμενο, η έλλειψη, η αφαίρεση είναι σχήματα που απουσιάζουν απο το σκηνοθετικό λόγο.* Υποταγμένες οι εικόνες στον πλούτο της παραγωγής, στις τεχνολογικές καινοτομίες μιας ολοένα εξελισσόμενης βιομηχανίας, χάνουν σε απλότητα και λιτότητα στο ύφος, όντας γιγάντιες, τεράστιες και δυσκίνητες. Καθώς κανένας δεν μένει ανεπηρέαστος απο την εσωτερική λογική που διαπερνά την παρουσία των οπτικών-ειδικών εφέ στις κινηματογραφικές εικόνες, η σχέση που διαμορφώνει ο θεατής με το φιλμικό σώμα είναι απόρροια των προηγουμένων: σχέση χωρίς βάθος και ουσία, χωρίς την ενεργητική συμμετοχή του θεατή, μια οπτική εμπειρία που αποχωρεί γρήγορα απο την μνήμη.

***Τζόναθαν Φρέϊκς*, Star Trek**

Η *ένταση* όμως αυτής της οπτικής εμπειρίας -ο όρος δεν είναι παρά ένας άλλος τρόπος για να περιγραφεί η αληθοφάνειά της- είναι (έστω και παροδικά) ελκυστική, γεμάτη νοήματα και υποσχέσεις: είναι η υπέρβαση του πραγματικού κόσμου, είναι η φυγή απο την πραγματικότητα και τις εντάσεις της, που κρύβεται κάτω απο την θέαση ενός τέτοιου φιλμ. Είναι οι εικόνες των ειδικών εφέ ένα δυνητικό καταφύγιο απο τις εντάσεις του αληθινού κόσμου, ένας τεχνητός κόσμος (γεμάτος απο εντάσεις) ο οποίος συγκροτείται στην βάση μιας αντίληψης τόσο παλιάς όσο και ο κινηματογράφος: Είναι η αντίληψη οτι *ο πραγματικός κόσμος -στην αναπαράστασή του- συνίσταται απο μια δέσμη κοινότυπων εικόνων, που κρατάν δέσμιο το φαντασιακό του θεατή. Μόνη διέξοδος λοιπόν η υπέρβαση, μόνος δρόμος η απόδραση.*

Υπέρβαση των ορίων του αληθινού κόσμου ή απόδραση απο την πραγματικότητα: το αποτέλεσμα αυτής της κίνησης παραμένει αναλοιώτο και σταθερό την τελευταία εικοσαετία. Καθώς η εικόνα του αληθινού κόσμου μέσω των ειδικών εφέ αλλοιώνεται, καθώς ο ρεαλισμός της κάμερας (ως όργανου αναπα-

ράστασης) αμφισβητείται, *το σινεμά γίνεται η τέχνη της εξαπάτησης και της ψευδαίσθησης*. Εγκαταλείποντας, η κινηματογραφική εικόνα, την μια και αδιαίρετη πραγματικότητα του αληθινού κόσμου, εισβάλλει στις πολλαπλές πραγματικότητες ενός δυνητικού και εικονικού κόσμου (virtual reality). Τώρα η εικόνα επεκτείνει την κυριαρχία της: *Μετά το βασίλειο του πραγματικού (που τώρα το κληροδοτεί γενναιόδωρα στην τηλεόραση) εισέρχεται στις επικράτειες του φανταστικού κόσμου, στο βασίλειο του φαντασιακού, χώρος ο οποίος ανήκε μέχρι πρόσφατα στη δικαιοδοσία της λογοτεχνίας. Τώρα αυτός ο κόσμος, ο λεκτικά περιγραφόμενος, ο ανέγγιχτος απο το βλέμμα, μπορεί να αναπαρασταθεί με εικόνες. Τώρα το αόρατο, το οπτικά αδύνατο γίνεται οπτικά δυνατό, γίνεται ορατό.*

[1] Με τον όρο οπτικά-ειδικά εφὲ εννοούμε ένα σύνολο οπτικών (blue screen, front projection, dissolve), φυσικών (λήψεις stuntmen), ψηφιακών (morphing) και animation (λήψεις μοντέλων) τεχνικών που χρησιμοποιούνται -είτε μόνες τους, είτε σε συνδυασμό- κατά την διάρκεια των γυρισμάτων ή στο στάδιο της επεξεργασίας της ταινίας. .

[2] Οι τεχνικοί της κέρδισαν 14 Oscar, για τα οπτικά εφέ στις ταινίες που συμμετείχαν. Το Oscar που τους απονεμήθηκε το 1992 ήταν για την ανάπτυξη της τεχνικής morphing, η οποία μεταμορφώνει μέσα στην ίδια εικόνα μια μορφή σε μια άλλη νέα.

[3] Όπως επίσης και η σειρά ταινιών James Bond, της οποίας τα τυπικά χαρακτηριστικά περιλαμβάνουν και εκτεταμένη χρήση των οπτικών-ειδικών εφέ.

[4] Το διαφημιστικό της τριλογίας του George Lucas, έχει ως άξονα ακριβώς αυτές τις διαφορετικές εμπειρίες ανάμεσα στην τηλεοπτική και κινηματογραφική οθόνη, όπως τις βιώνει ένας απλός θεατής.

[5] Αυτή η χρήση των ειδικών-οπτικών εφέ ήταν παράλληλη με μια ανάπτυξη των ηχητικών εφέ, για τα οποία οι νέες τεχνολογίες στη αναπαραγωγή του ήχου (DOLBY, THX, DTS) λειτούργησαν υποστηρικτικά. Ο ήχος εξακολουθεί όμως να παραμένει ένα επικουρικό στοιχείο στην εικόνα. Εδώ όμως θα μπορούσε να γίνει μια αναφορά στο φιλμ FARINELLI, στο οποίο ο ήχος είναι επεξεργασμένος με την τεχνική του morphing: για να δημιουργηθεί η φωνή του καστράτου πρωταγωνιστή χρησιμοποιήθηκαν δυο φωνές -μια ανδρική και μια γυναικεία- τραγουδιστών όπερας.

[6] Ο διαχωρισμός έγινε απο τον Γάλλο θεωρητικό Christian Metz.

[7] Ακόμα και οι ταινίες animation διέθεταν αυτό που ονομάζουμε υλική υπόσταση, καθώς βασιζόταν σε κάποια σχέδια και στην σύνθεση μιας κίνησης μπροστά στον φακό. Αυτή η υλική υπόσταση δεν υπάρχει σε ταινίες όπως το TOY STORY.

[8] Μια διαφήμιση στην οποία παρουσιάζονται στάρ του κλασικού κινηματογράφου μέσα σ'ένα σημερινό περιβάλλον, ή μια νέα ψηφιακή Γιαπωνέζα τραγουδίστρια, αποτελούν σημάδια ότι οι πρακτικές αυτές διαχέονται σ' όλο το σώμα του οπτικού πολιτισμού.

[9] Αναφερόμαστε στην σκηνή όπου μέσα στην ασπρόμαυρη εικόνα εμφανίζεται ένα κόκκινο παιδικό παλτό.

[10] Οι συμβάσεις του είδους δημιουργούν χώρους όπου η χρήση των ειδικών εφέ είναι αναγκαία.

Κινούμενα σχέδια, Τεχνολογία και Ψυχεδέλεια των Sixties

Σαντρίνα Βλάχου

Η τεχνολογία σε γενικές γραμμές αναφέρεται σε μεθόδους με τις οποίες ο άνθρωπος εφευρίσκει καινούργιους τρόπους για να ικανοποιήσει τις ανάγκες και επιθυμίες του, με τελικό στόχο να αλλάξει το περιβάλλον για να καλυτερεύσει τη ζωή του. Από την αρχή της ανθρώπινης ύπαρξης ο προϊστορικός άνθρωπος κατασκεύασε αιχμηρά εργαλεία για να μπορέσει με αυτά να χτίσει, να καλλιεργήσει, να κυνηγήσει. Οι μεταφορές διευκολύνθηκαν από την κατασκευή μεταφορικών μέσων, πρώτα με ξύλινα κάρα, σήμερα με ατσάλινα μεγαθήρια στη ξηρά, στη θάλασσα και τον αέρα. Η βιομηχανική επανάσταση αντικατέστησε την ανθρώπινη έμψυχη ενέργεια με μηχανές (άψυχη ενέργεια). Η ανακάλυψη του ηλεκτρισμού από τον Φάραντε΄Υ αντικατέστησε την μηχανική ενέργεια με ηλεκτρική. Σύντομα όλες οι πολύπλευρες δυνατότητες της ανθρώπινης ύπαρξης ενεργοποιούνταν και τροφοδοτούνταν από τεχνολογικές αξιοποιήσεις. Η τεχνολογία απαρτίζεται από εργαλεία, μηχανές και πηγές ενέργειας που καλυτερεύουν τη ζωή, κάνοντάς την πιο αποδοτική και πιο δημιουργική. Ο ηλεκτρονικός υπολογιστής είναι μια επιπλέον προηγμένη τεχνολογική εξέλιξη μέσω της οποίας ο άνθρωπος προσπαθεί να βελτιώσει τη ζωή του. Από απλά κομπιουτεράκια για προσθέσεις και αφαιρέσεις μέχρι τα τεχνιτής νοημοσύνης ρομπότ, ο ηλεκτρονικός υπολογιστής ευθύνεται για τις αλλαγές προς ένα καλύτερο κόσμο. Οι Λάνταιτς[1] δεν θα συμφωνούσαν βέβαια με αυτή την άποψη πιστεύοντας ότι με κάθε βήμα μπροστά η ανθρωπότητα κάνει δύο πίσω. Ίσως ο Φίλιπ Κ. Ντίκ να θεωρείται ένας από τους πιο πρόσφατους εκπροσώπους αυτής της "Θρησκείας". Μέσα από το μυθιστόρημά του *"Ονειρεύονται τα Ανδροειδή ηλεκτρονικά πρόβατα;"*[2], πάνω στο οποίο είχε βασιστεί η ταινία *"Blade Runner"*, καθώς και στις υπόλοιπες ιστορίες του, εκφράζει την παράνοια που δημιουργεί ο φόβος ότι κάποια μέρα τα κομπιούτερ θα γίνουν πιο ισχυρά από τον άνθρωπο. Τόσο που θα τον εξολοθρεύσουν ή θα τον υποδουλώσουν. Ο Ντίκ έθεσε προσωπικά τέλος στη ζωή του.[3] Η τεχνολογία δεν κάνει πάντα καλό στον πολιτισμό . Όταν κατασκευάστηκε η ατομική ενέργεια , όλοι πίστεψαν στη θετική δύναμή της. Την ίδια στιγμή όμως η καταστροφική δύναμη που κουβαλάει μαζί της μια τέτοια κατασκευή στέλνει την ανθρωπότητα αρκετά πίσω στην Ιστορία. Το αυτοκίνητο κατασκευάστηκε για να διευκολύνει την μεταφορά, είναι όμως και ένας σημαντικός παράγοντας ρύπανσης του περιβάλλοντος. Με αυτή τη λογική το κομπιούτερ μπορεί να επιταχύνει την επικοινωνία, την έκφραση και τη μετάδοση σκέψεων, αλλά συνάμα να μουδιάσει την ικανότητα περισυλλογής του ανθρώπου.

Όπως συμβαίνει με κάθε νέα τεχνολογία που βγαίνει στην αγορά, όλοι περιμένουν με αγωνία να την δοκιμάσουν, να πειραματιστούν μαζί της, στη προσπάθεια τους να ανακαλύψουν όλες τις κρυμμένες της δυνατότητες. Κάτι παρόμοιο συνέβει και με την είσαγωγή της κινούμενης εικόνας. "Μέσα σε λίγες βδομάδες οι ταινίες των Λυμιέρ έπαιζαν μπροστά σε δυο χιλιάδες ανθρώπους την ημέ-

Οι Αδελφοί Γουϊτνεϋ

ρα.....το 1896 το Cinematograph έκανε προβολές σε όλες τις μεγάλες πόλεις της Ευρώπης."[4]

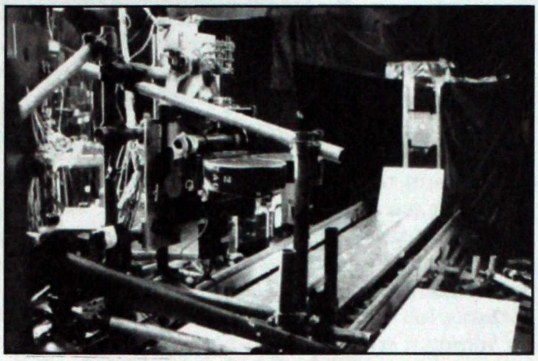
Μπορούμε να το θεωρήσουμε αυτό ως δείγμα της ταχύτατης εξάπλωσης στο ξεκίνημα κάθε καινούργιας τεχνολογίας. Σχεδόν 60 χρόνια αργότερα και ύστερα από πολλές τεχνολογικές αλλαγές στην κινηματογραφική έκφραση, εμφανίζεται μια επανάσταση στην οπτική (χρώμα) και την ακουστική (ήχος). Ο ηλεκτρονικός υπολογιστής αλλάζει ριζικά την υφή και τη φύση της κινηματογραφικής εικόνας.

Τη δεκαετία του 1950 επιστήμονες του Τεχνολογικού Ινστιτούτου Μασαχουσέτης κατασκεύασαν ένα εργαλείο που το ονόμασαν "sketchpad". Επέτρεπε στον επιστήμονα, τεχνίτη ή σχεδιαστή, να επεξεργαστεί τις ιδέες του εικονικά σε συνεργασία με ηλεκτρονικό υπολογιστή.[5] Αρχικά όπως CAM (Computer-aided manufacture - Κατασκευές με τη βοήθεια Υπολογιστή) CAD (Computer-aided Design - Σχεδιασμός με την βοήθεια Υπολογιστή) και CGI (Computer-generated Images - Εικόνες Υπολογιστή) γνωστοποιήθηκαν σε κύκλους καλλιτεχνών/τεχνικών οι οποίοι χρησιμοποιούσαν Υπολογιστή για την απεικόνιση των ιδεών τους. Το 1962 ο Ιβάν Σάδερλαντ σκηνοθέτησε ένα μικρού μήκους έργο χρησιμοποιώντας το ίδιο το Sketchpad με ομώνυμο τίτλο. Θα μπορούσε να πει κανείς πως επρόκειτο για την πρώτη ταινία που γυρίστηκε με την βοήθεια υπολογιστή.

Ο υπολογιστής χρησιμοποιήθηκε στην παραγωγή διαφημίσεων της εποχής εκείνης, τα "κινηματογραφικά" βήματα του Σάδερλαντ όμως ακολούθησαν οι αδελφοί Γούϊτνει, Τζόν και Τζέιμς. Μια οικογένεια παράξενη για τα τότε δεδομένα, προχωρημένη όμως με τα τωρινά δεδομένα. Πίστεψαν στις ικανότητες αντιπροσώπευσης του υπολογιστή την εποχή που στην καλύτερη περίπτωση μια συσκευή έπιανε παραπάνω από δύο δωμάτια. Ας πούμε ότι ο Τζόν ήταν ο τεχνίτης και ο Τζέιμς ο καλλιτέχνης. Ο πρώτος κατασκεύασε ένα μηχανικό αναλογικό υπολογιστή με την βοήθεια του οποίου ο Τζέιμς σκηνοθετούσε πειραματικής υφής ταινίες. Η τέλεια συνεργασία με εξαιρετικά καλά αποτελέσματα. Η πρώτη ταινία του Τζέιμς, *Λάπις* τελειοποιήθηκε το 1966 και έχει θεωρηθεί ως το ομορφότερο και διασημότερο από όλα τα έργα που έχουν γίνει με υπολογιστή.[6] Αποτελείτο από την εικονική αναπαράσταση μυριάδων κομματιών που αργά μεταμορφώνονταν και εξελίσσονταν σε περίπλοκα δαχτυλίδια γεωμετρικών σχημάτων, τα ονομαζόμενα Μαντάλα και Γιάντρα.

Ο Υπολογιστής που χρησιμοποιούσε ο Τζέιμς βρισκόταν ακόμα στην μηχανική (αναλογική) του φάση και όχι στην ηλεκτρονική όπως θα χρησιμοποιόταν αργότερα από άλλους κινηματογραφιστές. Για να εμφανίσει τις εικόνες σε οθόνη έπρεπε πρώτα να σχεδιάσει τα σχήματά τους στις διάφορες τους μορφές. Έπειτα τα τοποθετούσε σε ένα μηχάνημα σαν σβούρα μέσα στον υπολογιστή ο οποίος έθετε σε κίνηση την σβούρα ενώ συγ-

χρόνως μια κινηματογράφική κάμερα βρισκόταν από πάνω και τραβούσε τις διάφορες μορφές που επαιρναν τα σχήματα. Ακούγεται χρονοβόρα και κουραστική δουλειά για ένα αποτέλεσμα που θα διαρκούσε λιγότερη ώρα από αυτή της προετοιμασίας. Κάθε αρχή και δύσκολη όμως. Σύντομα τη σβούρα, τον μηχανικό υπολογιστή και το προκαταρκτικό σχεδιασμό θα αντικαθιστούσε ο Ηλεκτρονικός Υπολογιστής ο οποίος ήταν ικανός να τα κάνει όλα αυτά σε λιγότερη ώρα και με λιγότερη κούραση. Για την ώρα όμως ας διαισθανθούμε την αγαλλίαση που ένιωθε ο Γου Ύτνει καθώς έβλεπε τις ιδέες του να παίρνουν φόρα, κίνηση και δύναμη.[7]



Το κομπιούτερ που επεξεργάστηκε την εικόνα του 2001

Από την ματιά του θεατή βλέπουμε ότι στη δεκαετία του '60 υπήρχαν ταινίες με "πρωταγωνιστή" τον υπολογιστή στην αφήγηση αλλά όχι στην παραγωγή.[8] Ίσως να εμπνεύστηκαν οι αδελφοί Γούϊτνει από το δυναμικό αλλά παθητικό ρόλο του υπολογιστή ενώπιον της οθόνης αποφασίζοντας ότι ήρθε η ώρα να πάρει ενεργητική θέση στη παραγωγική πια διαδικασία. Ο θεατής των έργων αυτών έβλεπε για πρώτη φορά στην οθόνη πολύχρωμα, μεταλλασόμενα σχήματα εν κινήσει με ρεαλιστική υφή κάτι που ποτέ ως τότε δεν είχε επιτευχθεί.

Οι περιπλεκόμενες και περίπλοκες εικόνες των σχημάτων Μαντάλα ίσως να μην είχαν άμεση αντίπροσωπευτική αξία. Ήταν απλώς σχήματα μεταβλητού μεγέθους, χρώματος και σχεδίου. Το θέαμα δεν ήταν συνηθισμένο για τα μάτια του θεατή. Παρ'όλα αυτά ενώ αυτές οι εικόνες δεν μπορούν να εξηγηθούν με την αρχαϊκή γλώσσα της αλφαβήτου, κατέχουν εκφραστική αξία κατ'εξοχήν για τους δημιουργούς τους. Ίσως αρχικά ανεξιχνίαστα αλλά για τους αδελφούς Γούϊτνει, που ήταν πιστοί στην Ανατολική φιλοσοφία και Γιουνγκιανή ψυχολογία, αυτά τα σχέδια αντιπροσώπευαν όντως κάτι. Στην Ανατολική φιλοσοφία τα περίπλοκα σχήματα των Μαντάλα και Γιάντρα, απεικονίζουν το Σύμπαν , τις δυνάμεις και τους Θεούς που το κινούν. Τα γεωμετρικά σχήματα που γίνονται όλο και πιο περίπλοκα ξεκινώντας από το κέντρο προς τα έξω εξωθούσαν στην περισυλλογή και την αυτοσυγκέντρωση. Βοηθούσαν τον παρατηρητή να ερευνήσει τις αρχές του Σύμπαντος και την λειτουργία του μυαλού μας.

Μέσα από τα έργα τους οι Αδελφοί Γούϊτνει στόχευαν στην διαπλάτυνση της συνείδησης του θεατή. Με αυτή τη λογική τα με υπολογιστή επεξεργασμένα έργα των αδελφών Γούϊτνει δεν εκφράζουν μια πραγματικότητα άμεσα κατανοητή από τον παρατηρητή. Θα μπορούσαμε να πούμε ότι η ταινίες αυτές άγγιζαν μια υποσυνείδητη πτυχή κατανόησης του ανθρώπινου μυαλού. Αν και στα προκαταρκτικά στάδια οι εικόνες αυτές άφηναν τον παρατηρητή ελεύθερο να τα ερμηνεύσει όπως εκείνος διάλεγε. Το ταξίδι της μυνήματος άρχιζε με την εικόνα που περνούσε μέσα από τα μάτια φτάνοντας στο μυαλό όπου γινόταν η συναρμολόγηση σε νοήματα διαφορετικά για τον κάθε θεατή, αφού το μυαλό του κάθε ανθρώπου είναι μοναδικό.

Όπως οι αδελφοί Γούϊτνει ακολούθησαν τα βήματα του Σάδερλαντ έτσι καποιοι άλλοι ακολούθησαν το δρόμο που είχαν πια χαράξει ξεκάθαρα οι αδελφοί Γ. Το *2001-Οδύσσεια του Διαστήματος* του Στάνλες Κιούμπρικ το 1969 καθιερώνει μια καινούργια μορφή απο αυτή των μέχρι τότε B-movies επιστημονικής φαντασίας. (π.χ.Ένγ Γούντ *Plan 9 from Outer Space* ,1956) Ο τελειομανής Κιούμπρικ επέμενε στη άψογη απόδοση του μύθου. Απόδειξη της έμπνευσής του από τους αδελφούς Γού Υτνει είναι η τελευταία σκηνή της ταινίας, η λεγόμενη "trip-sequence" όπου ο χαρακτήρας του Ντέιβ Μπόουμαν περνάει μέσα από μια αστρική πόρτα σε μια άλλη διάσταση. Η ομάδα ειδικών εφφέ με αρχηγό τον Ντάγλας Τράμπουλ (*Blade Runner, Star Trek*) αντιμετώπιζαν σοβαρά προβλήματα για την πιστή απόδοση αυτού του ταξιδιού. Ο ίδιος λέει: "Είχα ακούσει για την πρόσφατη δουλειά που είχε κάνει ο Τζόν Γούϊτνει με τεχνικές σκανναρίσματος...πίστευα ότι ήταν πολύ πρωτότυπες."[9]

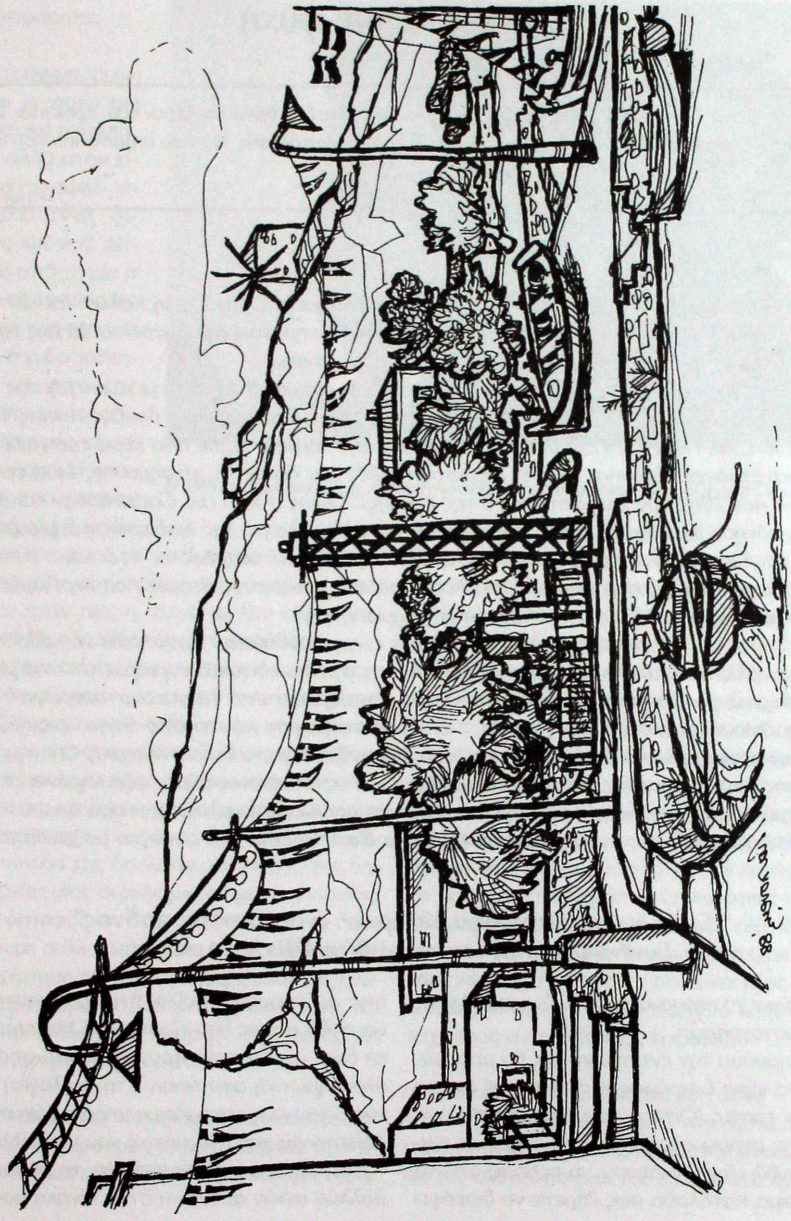
Ο Τράμπουλ κατασκεύασε μια φυγόκεντρη μηχανή μέσα από την οποία περνούσαν πολύχρωμα σχέδια με μεγάλη ταχύτητα, δίνοντας έτσι την ψευδαίσθηση ότι πρόκειται για γρήγορη εμπρόσθια κίνηση προς το κέντρο.

Αυτή η "slit-scan" μηχανή ήταν ένα είδος αναλογικού υπολογιστή, παρόμοιο με αυτό των αδελφών Γούϊτνειι. Το υλικό πρώτα δημιουργόταν από τους καλλιτέχνες, και ύστερα φωτογραφιζόταν από τους τεχνικούς με την βοήθεια του υπολογιστή. Με αποτέλεσμα ο θεατής να πιστεύει ότι πρόκειται περί αληθινού ταξιδιού σε μια άλλη διάσταση. Η δουλειά των Γούϊτνει και του Κιούμπρικ μπορεί να θεωρηθεί ότι έχει βαθύτερα νοήματα, όσον αφορά την γέννηση και το θάνατο του Ανθρώπου κρυμμένα μέσα στην υποσυνείδητη δύναμη των εικόνων τους. Εικόνες, όχι ενός απτού ρεαλισμού, αλλά μιας διεσταλμένης συνείδησης.

Οι γραφικές εικόνες βρισκόντουσαν ακόμη στην αρχάριά τους μορφή. Όπως ο ίδιος ο Τζόν λέει: *Μόλις* ξεκινάω να το χρησιμοποιώ. Όλοι μας *μόλις* ξεκινάμε"[10]

Αν και στα εξερευνητικά στάδια, σύντομα οι εικόνες φτιαγμένες με υπολογιστή θα ζωντανέψουν και θα γίνουν βασικός παράγοντας της αφήγησης. Τα μαγευτικά θεάματα φωτός και χρώματος του 2001 και τα περίπλοκα γεωμετρικά Μαντάλα σημείωσαν το ξεκίνημα μιας εποχής C.G.I. Η συνεχής εξέλιξη θα επιτρέψει την δημιουργία πιο γρήγορων, πιο αληθινών, πιο θεαματικών και πιο φανταστικών εικόνων. Κατά τα λεγόμενα του Τζόν Γούϊτνει:"Τα συστήματα γραφικών των υπολογιστών,...παρουσιάζουν ευκαιρίες για την πραγματοποίηση μιας γραφικής τέχνης εν κινήσει με προοπτικές μόλις τώρα αντιληπτές και ποτέ άλλοτε διερευνημένες."[11]

[1]. Γκρούπ αγανακτισμένων εργατών την εποχή της Βιομηχανικής Επανάστασης, πίστευαν ότι οι μηχανές θα τους έπαιρναν τις δουλειές.
[2]. Dick K. Philip, Do Androids dream of electric sheep.
[3]. Μήπως σ' ένα τρελό όνειρο ανθρωποκυνηγητού από ανδροειδή ή επειδή συνειδητοποίησε ότι ο ίδιος ήταν ανθρωποειδές; Ποτέ δεν θα μάθουμε.
[4]. Κεράμ Κ. Γ. Αρχαιολογία του σινεμά, σελ. 185.
[5]. Finch C. Special Effects - Creating Movie Magic p 123.
[6]. Youngblood G. Expanded Cinema p 122
[7]. Ίσως κάτι παρόμοιο με την αγαλλίαση των αδελφών Λυμιέρ το 1895, αυτή του Μπέλλ, το 1877.
[8]. To the Honeymoon Machine (1961 Richard Thorpe), Monster Zoo (1966 Inoshiro Honda) Billion Dollar brain (1967 Ken Russell).
[9]. Youngblood G. Expanded Cinema p 214.
[10]. ο.π. σελ.. 214
[11]. ο.π. σελ.. 207



Εικόνες χωρίς ψυχή

"Όταν κάνω μια ταινία γνωρίζω από που ξεκινώ. Αλλά δεν θέλω να ξέρω που πρόκειται να φτάσω. Έχω την επιθυμία να γνωρίσω την έκπληξη της ανακάλυψης του που πηγαίνω και που θα φτάσω".

O. Assayas

Ο Olivier Assayas ξεκίνησε ως ζωγράφος. Αποφοίτησε από τη Σχολή Καλών Τεχνών του Παρισιού. Παράλληλα ασχολήθηκε με την κριτική κινηματογράφου: από το '80 έως το '85 ήταν συντάκτης του γαλλικού περιοδικού Cahiers du cinema.

Irma Vep - αναγραμματισμός της λέξης Vampire -ονομάζεται η έκτη μεγάλου μήκους ταινία του γάλλου σκηνοθέτη. Περιγράφει τα γυρίσματα της διασκευής της βουβής ταινίας Vampire του Louis Felliant (1915). Το ύφος της θυμίζει την nouvelle vague (νέο κύμα του γαλλικού κινηματογράφου· ξεκίνησε το '58, διάρκεσε σχεδόν μια δεκαετία, γέννημα της οικονομικής κρίσης που έθιγε τον κινηματογράφο της εποχής). Όπως ο Jean Luc Godard στην ταινία Η περιφρόνηση (Le Mepris, 1963), παρουσίασε την άλλη πλευρά της διαδικασίας δημιουργίας μιας ταινίας: ενώ μια ταινία φτιάχνεται μια σχέση ζωής καταστρέφεται· έτσι και ο Assayas εστιάζει το ενδιαφέρον του στις δύσκολες παρά στις ευχάριστες στιγμές που περιλαμβάνονται στην διαδικασία της κινηματογραφικής δημιουργίας.

Στο χώρο του κινηματογράφου ο καθένας ενεργεί αυθαίρετα προσπαθεί να καθοδηγήσει τον άλλο και να τον εντάξει στη δική του οπτική. Μια κοινωνία κυριαρχείται από μικρά αιμοβόρικα φαντάσματα και δείχνει αδύναμη ν'αποδράσει από τα αυτοκαταστροφικά της πάθη. "Μονάχα εικόνες δίχως ψυχή.(...) Ο κινηματογράφος πάσχει από ίλιγγο" εκφράζει ο ειδήμονας σκηνοθέτης Vidal (Jean-Pierre Leaud). Η ανθρωπότητα δείχνει αναιμική. Ο κινηματογράφος θρέφεται από τετριμμένες συγκρούσεις και κακοδαίμονες φήμες, εξασκημένες σε μια ασταμάτητη κίνηση, αρκεί το να μιμείται μηχανικά την ίδια παγωμένη και στείρα δραματουργία. Η νοσταλγία της ονειροπόλησης εκτίθεται βίαια. Η Irma Vep είναι μια μούμια από το

"Στον κινηματογράφο υπάρχει ένας διπλός χρόνος"

Συνέντευξη από τον σκηνοθέτη Olivier Assayas.

Πως έγινε το πέρασμα από την ζωγραφική στον κινηματογράφο;

Διατηρούσα την εντύπωση πως θα μπορούσα να είμαι ζωγράφος ή σχεδιαστής και να κάνω ταινίες. Ώσπου συνειδητοποίησα πως για να φτάσω στον κινηματογράφο και ν'αφιερωθώ σ'αυτόν έπρεπε να περάσω από το γράψιμο. Κατάλαβα πως έπρεπε να διακόψω από τη ζωγραφική, καθώς ήταν αδύνατο ν'αναπτύξω και τις δύο τέχνες μαζί. Η ζωγραφική είναι μια εργασία προσωπική και απαιτεί ολοκληρωτική αφοσίωση. Στη συλλογική εργασία του κινηματογράφου υπήρχε κάτι απαραίτητο για την πνευματική μου υγεία. Η μοναχική πλευρά της ζωγραφικής, το πέρασμα πολλών ωρών απέναντι στον πίνακα μου ή-

ταν αφόρητο.

Το γράψιμο όμως είναι κι αυτό μια μοναχική εργασία.
Ναι αλλά στον κινηματογράφο υπάρχει ένας διπλός χρόνος. Δηλαδή από τη μία ο χρόνος της ανακάλυψης του εαυτού μας, η ενδοσκόπηση, και από την άλλη ο χρόνος του ανοίγματος προς τον κόσμο. Η πρακτική του κινηματογράφου βρίσκεται σε αναφορά με τον κόσμο. Αυτό που με συνάρπασε στην πρώτη μικρού μήκους ταινία μου ήταν πως η σχέση με τον κόσμο μου ήταν δύσκολη, δεν τον κατανοούσα.
Ήμασταν στο τέλος της περιόδου του αριστερισμού, ήταν μια εποχή έντονου μηδενισμού. Κυριαρχούσε η ιδέα πως η κοινωνία και οι νόμοι της ήταν κακοί. Το λιγότερο, χρειαζόταν μια ανατροπή του κοινωνικού συστήματος για να δημιουργηθούν πηγές ευτυχίας και κοινωνικές αναφορές. Στο απλουστευμένο επίπεδο της δουλειάς μου αυτής, της δημιουργίας μιας σεμνής μικρού μήκους ταινίας, συνειδητοποίησα πως μπορούσαμε να δουλέψουμε συλλογικά και να απολαύσουμε την ευχαρίστηση της συλλογικής εργασίας. Συγχρόνως κατέχαμε το αίσθημα της συνενοχής και την πεποίθηση της ύπαρξης της πίστης για το έργο προς δημιουργία.

Ο Oliver Assayas και η πρωταγωνίστριά του στο Irma Vep, Maggie Cheung

Στην ταινία Irma Vep πραγματοποιούνται διαδοχικές συγκρούσεις μεταξύ σκηνοθέτη, παραγωγού και ηθοποιών. Ποιά η ευχαρίστηση;
Πρόκειται για το χάος της δημιουργίας. Το Irma Vep περιγράφει πως μέσα σ'αυτό το μπερδεμένο σύστημα του ανεξάρτητου γαλλικού κινηματογράφου υπάρχει κάτι το ουσιαστικό στην διαδικασία της καλλιτεχνικής δημιουργίας. Σ'αυτό το κινηματογραφικό είδος υπάρχει πίστη στη δυνατότητα του καινούργιου. Επέλεξα το κινηματογραφικό μέσο για να κατευθυνθώ προς τον κόσμο· να τον καταλάβω, ερευνήσω και ανακαλύψω. Έπειτα να γνωρίσω τις δυνατότητες της συλλογικής εργασίας και πιθανώς να συνδεθώ με την κοινωνία. Το γράψιμο είναι τρόπος δημιουργίας ενός δρόμου στον ίδιο μου τον εαυτό, ενός δρόμου που με οδηγεί κατά περιπτώσεις σε άλλους χώρους, σε περιοχές που είναι μέρη παλαιότερων μου εμπειριών. Για μένα ο κινηματογράφος είναι ένα είδος ταξιδιού.

Τι έχετε συναντήσει σε αυτό το ταξίδι;
Είναι το ταξίδι στον ίδιο μου τον εαυτό. Μέσα από τη δημιουργία έφτασα στην ανακάλυψη του εαυτού μου και του κόσμου και τελικά

Η Maggie Cheung στο Irma Vep

δεν βρήκα τίποτε. Από αυτή την άποψη πιστεύω στην εγκελιανή φιλοσοφία. Αυτό που μετράει είναι η πράξη: η συνείδησή της κάνει υπαρκτό το πραγματικό αντικείμενο. Στην σκέψη μου έχω πάντα την ιδέα να ταξιδεύω πιο μακριά. Βρίσκομαι συνέχεια στην ίδια κατεύθυνση της ανακάλυψης του κόσμου του κινηματογράφου έχοντας όμως την εντύπωση πως έχω διανύσει ένα μέρος της διαδρομής. Νοιώθω να πλησιάζω κοντύτερα στην ουσία των πραγμάτων (που με αφορούν) και προσπαθώ να την αναπτύξω. Προσπαθώ οι χαρακτήρες των ταινιών μου να είναι πολυδιάστατοι.

Πως θα περιγράφατε την απόσταση του πριν από το μετά στη δημιουργία μιας ταινίας;

Ένα σενάριο είναι ένα κομμάτι λευκής σελίδας· συμπληρωμένο παρουσιάζει μια δομή κι ένα σκελετό. Κάθε στάδιο της δημιουργίας της ταινίας πρέπει να την εμπλουτίζει. Δεν υπάρχει καμία έννοια εάν τα πράγματα δεν προσθέτονται μεταξύ τους. Όταν η ταινία ολοκληρώνεται δεν θέλω να μοιάζει με το προσχέδιό μου. Δεν θέλω να πω στο τέλος πως έφτιαξα ακριβώς την ταινία που ήθελα να φτιάξω. Για μια ακόμη φορά θα χρησιμοποιήσω την παρομοίωση του ταξιδιού. Όταν κάνω μια ταινία γνωρίζω από που ξεκινώ. Αλλά δεν θέλω να ξέρω που πρόκειται να φτάσω. Έχω την επιθυμία να γνωρίσω την έκπληξη της ανακάλυψης του που πηγαίνω και που θα φτάσω.

Η ταινία πρέπει να είναι λίγο πολύ ένα ντοκιμαντέρ για την κατασκευή και την επεξεργασία της. Αυτό είναι σε μεγάλο βαθμό παρόν στην τελευταία μου ταινία Irma Vep. Η επιλογή του κάθε ηθοποιού, η επιλογή του ντεκόρ και του τρόπου λήψης των εικόνων, η διαδοχή των πλάνων κάθε φορά πηγαίνει στη κατεύθυνση του να κρύψει αυτό που ήθελα στην αρχή να μεγενθύνει· δηλαδή να το διαστρέψει, ξεδιπλώσει και εμπλουτίσει.

Χρησιμοποιείτε στοιχεία από πειραματικό κινηματογράφο, μετά από επεξεργασία με μέσα της σύγχρονης τεχνολογίας (ηλεκτρονικό μοντάζ).

Χρησιμοποιώ άλλοτε την τεχνολογία και την αντιτεχνολογία. Ασχολήθηκα με τον πειραματικό κινηματογράφο για διάφορους λόγους, ένας από αυτούς είναι πως έχω συνταραχθεί από το γεγονός πως ο πειραματικός κινηματογράφος ανήκε στο χώρο των πλαστικών τεχνών. Είχε μια θέση στις αίθουσες προβολών των μουσείων παρά στις κινηματογραφικές, εκτός από εξαιρέσεις. Σήμερα ο χώρος σύνδεσης μεταξύ πλαστικών τεχνών και πειραματικού κινηματογράφου είναι μηδαμινός, παραγκωνισμένος προς όφελος των νέων τεχνολογιών. Η βίντεο - τέχνη (video art) πήρε τη θέση του πειραματικού κινηματογράφου. Παρά τη σταδιακή υποβάθμιση της περιοχής δράσης του πειραματικού κινηματογράφου σκεφτόμαστε πως κατά βάθος η τέχνη που είχε να κάνει αποκλειστικά και μόνο με τη μεταχείριση του φιλμ και των κινηματογραφικών τρικ είναι πολύ κοντά στην ουσία του

κινηματογράφου. Δηλαδή υπάρχει πολύ μεγαλύτερη σχέση μεταξύ του παραδοσιακού δραματικού κινηματογράφου και του αφηρημένου κινηματογράφου του Stan Brakhage παρά με τη βίντεο τέχνη του σήμερα για παράδειγμα. Η ταινία που έκανα δεν θα είχε ολοκληρωθεί αν δεν μπορούσα να χρησιμοποιήσω την σύγχρονη τεχνική του avid montage (δυναμικό ηλεκτρονικό μοντάζ, κάνει χρήση της ψηφιακής τεχνολογίας, παράδειγμα η ταινία Pillow book του P. Greenaway). Χάρη στην ελευθερία που προσφέρει το ηλεκτρονικό μοντάζ μπορούμε να δούμε το σύνολο των κινηματογραφικών τρικ τεχνικών μίξης εικόνας που κάνουμε. Οποιεσδήποτε παρεμβάσεις έγιναν στο Irma Vep είχαν να κάνουν με την χρήση του φιλμ: δεν υπάρχει το βίντεο, ούτε παραδοσιακός τρόπος τεχνικής κινούμενων σχεδίων. Έχω χρησιμοποιήσει τη μέθοδο ξυσίματος του αρνητικού.

Αναφέρεστε στον ομφαλοκεντρικό γαλλικό κινηματογράφο. Η ταινία που παρουσιάζει τα γυρίσματα μιας άλλης ταινίας μήπως εμπίπτει στην ίδια κατηγορία;

Ελπίζω πως είναι καθαρό πως το λόγο του δημοσιογράφου στην ταινία δεν τον συμμερίζομαι. Ελπίζω πως τον γελοιοποιώ. Πρόκειται για ένα λόγο πανταχού παρόντα στην κριτική κινηματογράφου. Ένα λόγο αντιδιανοητικό, αντιδραστικό, κρύο, που είναι λόγος της βιομηχανίας και του εμπορίου.

Συμβαίνει το ίδιο και με το λόγο του σκηνοθέτη Jean-Pierre Leaud στην ταινία: μόνο που οι εικόνες είναι δίχως ψυχή, ή οι ιδέες δεν έχουν καμία αξία.

Όταν μιλάει ο Jean-Pierre Leaud αναφέρεται στους προβληματισμούς που έχουν όλοι οι σκηνοθέτες με πρώτο τον εαυτό μου. Αναρωτιέται για τα καίρια προβλήματα του κινηματογράφου όταν λέει πως οι εικόνες δεν έχουν ψυχή. Από την άλλη ο δημοσιογράφος χρησιμοποιεί ένα καταπιεστικό τρόπο να μιλάει για τον κινηματογράφο στο πρώτο πρόσωπο, προσπαθώντας να σβήσει τη δύναμή του.

Αυτό που μ'ενδιαφέρει στον κινηματογράφο είναι το πρώτο πρόσωπο. Όταν βλέπω μια ταινία προσπαθώ να καταλάβω ποιός μου μιλάει. Έχω ανάγκη να δω που είναι το σημείο εστίασης του σκηνοθέτη, εκεί νομίζω πως είμαστε στην ποιητική αλήθεια, στη σάρκα του, περισσότερο απ'ότι όταν το σημείο εστίασης είναι στην εμπορική επιτυχία. Όπως συμβαίνει στα 3/4 του κινηματογράφου που ουσιαστικά καταστρέφουν το σύγχρονο κινηματογράφο. Ο δημοσιογράφος θα μπορούσε να είναι ένας παραγωγός ταινιών, ή ένας θεατής. Είναι ένας χαρακτήρας που εκφράζει με βίαιο και πολύ ξεκαθαρισμένο τρόπο την άποψή του για τον κινηματογράφο, μια άποψη αλλοιωμένη.

Ο P. Greenaway μεταξύ άλλων αναφέρει πως βρισκόμαστε στην αρχή του κινηματογράφου. Εσείς τι πιστεύετε;

Νομίζω πως δεν βρισκόμαστε ούτε στην αρχή ούτε στο τέλος, νομίζω πως βρισκόμαστε στην κίνηση της ζωής μιας τέχνης, της πιο παθιασμένης του 20ου αιώνα. Η ιστορία του κινηματογράφου σχετίζεται με την ιστορία του 20ου αιώνα με αδιάλλακτο τρόπο. Ο κινηματογράφος δημιούργησε πράγματα θεμελιακά και συνεχίζει να δημιουργεί.

Από τον Jean-Pierre Leaud, κεντρικό χαρακτήρα της ταινίας Irma Vep, στο ρόλο του σκηνοθέτη διαφαίνονται δημιουργοί όπως ο F. Truffaut (Κλεμμένα φιλιά 1969), L. Godard (Τρελός Πιερότος 1965), και ο P.P. Pasolini, (Το χειροστάσιο 1969). Ποιός ο λόγος επιλογής του;

Είναι ένας εκπληκτικός ηθοποιός, έχουμε συνεννοηθεί στο παρελθόν και ήθελα να κάνω μια ταινία μαζί του. Από εκεί και πέρα υπάρχει η ιδέα πως ερμηνεύει ένα συγκεκριμένο χα-

ρακτήρα σκηνοθέτη, ένα κωμικό χαρακτήρα. Είχε κάτι που το συσχέτιζε με μια ιστορία του κινηματογράφου. Από την μια η τιμιότητα στην μεταμφίεσή του σε σκηνοθέτη, καθώς ανήκει σε μια ιστορία του κινηματογράφου και αυτομάτως σχετίζεται με αυτή, κι από την άλλη εξυπηρετεί στην πιο γρήγορη αφήγηση της ιστορίας. Σ'αυτή την ταινία υπάρχει κάτι από το πνεύμα του J.P. Leaud σχετικό με την γελοιότητα, την τρέλα και συγχρόνως τη σοβαρότητα των πραγμάτων που του δίνει μια θέση κριτή. Είχα ανάγκη από κάποιον να περάσει στην ταινία το ανορθόδοξο του χαρακτήρα του κινηματογράφου. Ο J.P. Leaud μπορεί σε μια κωμική σκηνή να περάσει πράγματα που είναι θλιβερά. Βλέπουμε στο βάθος του αστείου πως υπάρχει κάτι που σχετίζεται με την καρδιά του κινηματογράφου, με την καρδιά του ανθρώπου.

Νομίζετε πως η ταινία Irma Vep παρουσιάζει την ολοκληρωμένη σας άποψη για τον τρόπο που γυρίζεται μια ταινία

Όχι αλλά δεν νομίζω πως θα έκανα άλλη ταινία για τον κινηματογράφο. Δεν έχω κανένα σχέδιο τέτοιας μορφής. Νομίζω ότι αν είχα να αντιμετωπίσω το πρόβλημα να είμαι αναλυτικός, να δώσω μια ολοκληρωτική εικόνα του κινηματογράφου, δεν θα έκανα ποτέ αυτή την ταινία. Αυτή η ταινία εξειδικεύεται λίγο στην ανευθυνότητα και στην ελαφρότητα, υπήρχε δηλαδή μια ελευθερία έκφρασης. Είμαι περισσότερο παρακινημένος από τα ένστικτά μου της στιγμής παρά από μια σκέψη ολοκληρωτικά θεωρητική. Δεν μπορώ να έχω μια σκέψη θεωρητική και ολοκληρωμένη της ταινίας. Για μένα η ταινία υπάρχει σαν ένα καλειδοσκόπιο, μια τμηματοποιημένη αναπαράσταση του κόσμου με πράγματα που είναι ανταγωνιστικά και που αλληλοσυμπληρώνονται.

Χρήστος Καλλίτσης

Movie Master

Η ΠΟΛΗ, Ο ΞΕΝΟΣ ΚΑΙ Ο ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ

...ο κινηματογράφος είναι ένα αστικογραφικό σύμπτωμα[1].

Συμεών Ιωσηφίδης

Στην περίπτωση της πόλης στον κινηματογράφο, εκείνο που με απασχολεί είναι η φυσιογνωμία που σε έναν αριθμό ταινιών (ειδικά εκείνων του Βέντερς) επιμένει να είναι άκρως αινιγματική. Και για να φτάσω σε μερικά είδη προσβάσεων πρέπει να καταθέσω την εμπειρία σε δύο απόλυτα κλειστά κυκλώματα-καταφύγια φόβου κι αγωνίας που διατηρούν αμφίδρομη λειτουργία. Το χώρο "πόλη" και τον άλλο αντίποδα "αίθουσα". Ο κινηματογράφος είναι ο αξεπέραστος συνδυασμός "τέχνης" - επιστήμης - τεχνολογίας που αποθανατίζει το χώρο "πόλη" με μια τερατώδη αβάντα: την παγκοσμιότητα της γλώσσας του. Σε αντίθεση με την πόλη που οι άνθρωποί της, η πολεοδομία της, οι τρόποι επικοινωνίας της αλλάζουν σε συσχέτιση του τόπου, ο χώρος "αίθουσα" έχει μια συγκεκριμένη αισθητική κι έναν αριθμό θεατών που διαμέσω των προβολών μιλάνε την "ίδια γλώσσα" και αφομοιώνουν τις ίδιες εικόνες.

Έτσι, η πόλη έχει κινηματογραφηθεί με σωρούς τρόπων και ποικίλα γυρίσματα. Η πόλη φάντασμα, η πόλη σα σκοτεινή αγωνία, η πόλη σαν κοινωνία χωρίς επικοινωνία, η πόλη σα σύμβολο φτώχειας, μιζέριας, καθημερινότητας, η πόλη σαν καθοριστικός παράγοντας αλλοίωσης της παραδοσιακής οικογένειας ή μετά από μερικές δεκάδες χρόνια σαν ουτοπική φαντασμαγορία. Πέρα από τις παραπάνω γνωστές "μεταμορφώσεις" της πόλης, ένα κεφαλαιώδες ζήτημα που ζητάει κάποιες αποσαφηνίσεις, είναι τι σχέση μπορεί να έχει η αλληλοσύνδετη δυάδα πόλη-κινηματογράφος με την αρχιτεκτονική - δεν είναι λίγοι αυτοί που υποστηρίζουν ότι η αρχιτεκτονική και ο κινηματογράφος θα μετουσιωθούν σε μια από τις πιο έγκυρες επιστήμες του μέλλοντος. Οι ταινίες είναι προϊόντα και κομμάτια ενός αστικού περιβάλλοντος κι όσοι αρχιτέκτονες έχουν μια πλήρη ενασχόληση με το κομμάτι πολεοδομία θα πρέπει να είναι ενήμεροι για το είδος της μουσικής που ακούει ο κόσμος, την τέχνη που παράγεται, τα φιλμ που πραγματώνονται.

Υπάρχουν πολλά ζητήματα που συναρπάζουν και που οδηγούν στο συμπέρασμα ότι οι κινηματογραφικοί δημιουργοί αντιμετώπισαν με πολύ μεγαλύτερη ακρίβεια και διαύγεια κάποια προβλήματα που έμελλε να απασχολήσουν πολύ αργότερα τους ανθρώπους της αρχιτεκτονικής και πολεοδομίας - αν τους έχουν απασχολήσει ποτέ. Είχε πει ο Βέντερς το 1982, *"η διαδικασία της δημιουργίας μιας ταινίας είναι μια κτηνωδία, από το γύρισμα μέχρι τη διανομή της. Η αδιαφορία στον τρόπο που αντιμετωπίζονται οι ταινίες, σκοτώνει τη γλώσσα επικοινωνίας του κινηματογραφικού δημιουργού. Ακόμα κι αν δεχτούμε ότι δεν υπάρχει ιδεαλισμός στην κινηματογραφική βιομηχανία, δε μπορούμε να παραβλέψουμε έναν κυνισμό που έχει να κάνει τόσο με το γύρισμα των ταινιών όσο και με τις εισπράξεις τους. Αυτό πρέπει οπωσδήποτε να στα-*

ματήσει'.

Το παράδειγμα του μεγάλου γερμανού σκηνοθέτη είχε να κάνει με το φιλμ *Ο αμερικάνος φίλος*. Αυτή η ταινία μπορεί να μην είχε ένα ξεκάθαρο πολιτικό μήνυμα, δεν παρίστανε όμως και την ανήξερη· οι ήρωές της δε χειραγωγούνται και, κατά συνέπεια, ούτε και το κοινό χειραγωγείται με φτηνά μέσα. Αυτή η ταινία ασχολείται, μεταξύ άλλων, και με την ιδέα του κινηματογράφου ως απλή ψυχαγωγία. Έτσι θα μπορούσε να της βρει κανείς πολλά κοινά σημεία με την ιδέα μιας αρχιτεκτονικής προσιτής - μια ιδέα που αντικατοπτρίζεται σε πολλές τρέχουσες αντιλήψεις.

Μάικ Λη: Μελαγχολικές στιγμές, 1971

Υπάρχει η εντύπωση ότι ο ισχυρότερος δεσμός των δύο αυτών τεχνών είναι κυρίως το χρήμα, αλλά και ότι δεν παύουν και οι δύο να είναι τέχνες και να πραγματεύονται άμεσα το ερώτημα που βασανίζει πιο πολύ τους ανθρώπους: "πως πρέπει να ζούμε;" Στο ερώτημα αυτό οι ταινίες απαντούν πολύ διαφορετικά απ'ότι η αρχιτεκτονική. Πρώτα από όλα, η αρχιτεκτονική θέτει το ερώτημα σε πιο πραγματική βάση και πιο μακροπρόθεσμα. Στο κάτω-κάτω, μέσα στην αρχιτεκτονική ζούμε, ενώ στον κινηματογράφο τα ερωτήματα τίθενται, και καμιά φορά απαντώνται, με διάφορους τρόπους. Η αρχιτεκτονική είναι μια σύνθεση ερωτήσεων και απαντήσεων· καμιά φορά, μια απάντησή της μπορεί να είναι καταδίκη σε ισόβια. Στον κινηματογράφο αυτό δεν συμβαίνει ποτέ, για τον απλούστατο λόγο ότι μπορείς να σηκωθείς και να φύγεις όποτε θέλεις αποχαιρετώντας τη σκοτοδίνη της αστικής αίθουσας. Όταν όμως κατασκευαστεί ένα κτίριο ή ένα κτιριακό συγκρότημα δεν αποδεσμεύεσαι με κανέναν τρόπο· στέκεσαι εκεί και βιώνεις την κατάσταση της πόλης. Κι όταν μια πόλη κατασκευαστεί και σχεδιαστεί, βρίσκονται κλεισμένοι μέσα της εκατοντάδες χιλιάδες άνθρωποι, που ούτε αυτοί μπορούν να σηκωθούν και να φύγουν. Τι σημαίνει αυτό; Σημαίνει ότι στην αρχιτεκτονική ζούμε τελείως διαφορετικά απ'ότι στον κινηματογράφο παρά το γεγονός ότι, μέχρι ενός σημείου και οι δύο τέχνες θέτουν το ίδιο ερώτημα: "πως πρέπει να ζούμε;" (Για να ξεκαθαρίσω τη θέση μου, γνωρίζω πολύ καλά, ότι η βιομηχανία της ψυχαγωγίας ποτέ δε θέτει το ερώτημα αυτό A PRIORI).

Στον κινηματογράφο καμία απολύτως ταινία δεν είναι απολιτική. Απεναντίας όλες οι ταινίες - ιδίως οι ψυχαγωγικές - είναι έντονα πολιτικές. Δεν αποκλείεται μάλιστα, όσο πιο πολύ προσπαθεί μια ταινία να μην είναι πολιτική, τόσο πιο πολιτική να γίνεται. Στην αρχιτεκτονική, από την άλλη μεριά, όσο το ερώτημα "πως πρέπει να ζούμε;" δεν τίθεται ευθύς εξαρχής, τόσο χάνει βαθμιαία τη σημασία του και τόσο μεγαλώνει ο κίνδυνος κάποιοι αργότερα να υποστούν τις συνέπειες.

Τι είναι λοιπόν η προσιτή αρχιτεκτονική σε σχέση με τη βιομηχανία της ψυχαγωγίας; Είναι αυτή που σχεδιάζεται με σκοπό να ευχαριστήσει όσο το δυνατόν περισσότερους ανθρώπους, με τη μέθοδο της ελάχιστης αντίστασης στο μεγαλύτερο κέρδος, πάντα με την ισχύουσα δικαιολογία "αυτό θέλει ο κόσμος". Πιστεύω ότι η προσιτή αρχιτεκτονική και οι παραγωγοί του πλανήτη Χόλιγουντ χρησιμοποιούν τα ίδια μέσα/τεχνάσματα. Τον ευκολότερο και φθηνότερο τρόπο για τη μεγαλύτερη ευφορία...

Ένα ακόμα κοινό σημείο είναι η προσπάθεια και των δύο τεχνών να συμφιλιωθούν με το παρελθόν, κι απ'ότι φαίνεται, στις διάφορες φάσεις της δημιουργίας μιας ταινίας ή ενός αρχιτεκτονήματος, διαβλέπει κανείς μια διάθεση "χειρισμού" του χρόνου. Στο σχεδιασμό των κτιρίων κυριαρχεί ένας αφόρητος εκλεκτικισμός, όχι μόνο από την καθαρά αρχιτεκτονική σκοπιά, αλλά κι από τη σκοπιά της πολεοδομίας. Για παράδειγμα, ας ανατρέξουμε στα πρότυπα παλαιών αστικών πλατειών, παλαιών πολεοδομικών χαράξεων, που για τους αρχιτέκτονες μπορούν να αντιπροσωπεύουν κάποια ελπίδα· ελπίδα, ότι θα ξαναβρούν το νήμα στο σημείο που το έχασαν. Δεν αργεί όμως κανείς να προσέξει ότι η παράδοση δε χρησιμοποιήθηκε σαν καινούργια αφετηρία, αλλά σαν βάση για να νομιμοποιηθεί αυτό που είχε ήδη διαπραχθεί. Η παράδοση δηλαδή, σαν καταφύγιο, σα στήριγμα. Καμία ζωή δεν αναπτύχθηκε από αυτήν.

Στον κινηματογράφο υπάρχουν δύο τρόποι να πραγματευτείς το παρελθόν. Από τη μία έχουμε ταινίες βασισμένες στα μεγάλα κλασσικά μυθιστορηματικά έργα, που χρησιμοποιούνται το ένα μετά το άλλο. Στην Ομο-

Μίκαελ Χάνεκε.
71 αποσπάσματα μιας χρονολογίας της σύμπτωσης, 1994

σπονδιακή Δημοκρατία της Γερμανίας, από τις αρχές της δεκαετίας του '70 υπήρξε ένα κύμα ταινιών βασισμένων σε πασίγνωστα μυθιστορήματα, κυρίως του 19ου αιώνα. Δεν υπάρχει αμφιβολία ότι το κύμα αυτό αποτελούσε σύμπτωμα της έλλειψης εμπιστοσύνης στα σύγχρονα γεγονότα. Από αυτή την άποψη, οι Γερμανοί έχουν πολύ μακρύ δρόμο μπροστά τους, γιατί έχει ξεριζωθεί από μέσα τους η πίστη στην ίδια τους την ιστορία. Οι Αμερικάνοι από την άλλη πλευρά, βρίσκονται σε εμφανώς καλύτερη μοίρα, γιατί έχουν τυφλή εμπιστοσύνη στην ιστορία τους - τόσο τυφλή, που το Χόλιγουντ δεν έχει παρά να την αναμασήσει ξανά και ξανά. Ο σημερινός αμερικάνικος κινηματογράφος σχεδόν αποκλειστικά αναπαράγει τον εαυτό του, και οι μόνες εμπειρίες με τις οποίες ενασχολείται, είναι αυτές που έχουν βιωθεί σε προηγούμενες ταινίες. Με άλλα λόγια, το νήμα που συνδέει τον κινηματογράφο με τη ζωή, το νήμα που επιτρέπει στις ταινίες να έχουν κάποια σχέση με την πραγματική ζωή, έχει κοπεί. Μπορεί λοιπόν κι εδώ να υπάρχει ένα κοινό σημείο με την αρχιτεκτονική. Θέλω να πω, όπως πιθανόν να καταλαβαίνετε ότι ίσως οι αρχιτέκτονες να μη θέλουν να ακούσουν το ερώτημα "πως θέλει να ζει ο κόσμος;", αλλά να εξετάζουν μόνο "τι είδους κατασκευές είχαν επιτυχία στο παρελθόν;".

Νομίζω πως ένα αποτέλεσμα της πολεοδομίας μπορεί κανείς να δει σε μια σκηνή της ταινίας *Τα φτερά του έρωτα* του Βιμ Βέντερς, στη νότια πλευρά της FRIEDRICHSTADT του Βερολίνου, με το τσίρκο ανάμεσα στους γυμνούς τοίχους πυρασφάλειας του κτιρίου, όπου υπάρχει κι ένα πολυόροφο πάρκινγκ κι ένας άλλος τοίχος κάποιου κτιρίου, με το τσίρκο ή, σε μερικές σκηνές, με την καρότσα του τσίρκου σε πρώτο πλάνο. Αυτό το νότιο τμήμα της FRIEDRICHSTADT άλλαξε ριζικά σε πέντε χρόνια, για να μπορέσει να ανακτήσει την προηγούμενη ιστορική του ταυτότητα. Και, είναι πράγματι εκπληκτικό, πως κατάφερε ο γερμανός σκηνοθέτης να απομονώσει τελείως αυτή τη γωνία φτιάχνοντας μία τερατώδους σύλληψης σεκάνς. Αυτά τα πλάνα έχουν καρφωθεί στο μυαλό μου. Αναρωτιέμαι, γιατί σε μια σκηνή αυτής της σεκάνς υπάρχει ένα μεγάλο κενό, υπάρχει μια ηρεμία και μια απόλυτη γαλήνη. Το χώρο το βλέπουμε από μια αρκετά μεγάλη απόσταση. Ο φακός δεν επιβάλλεται της δράσης, και σκέφτομαι αν αυτή η εικόνα της πόλης είναι όντως η αληθινή. Μήπως είναι η κινηματογράφηση μιας πόλης του 20ου αιώνα...

Πιστεύω πως μια αρχιτεκτονική πρέπει να έχει την ικανότητα να λάβει υπόψη της την ποιότητα κάποιων σημείων και να δημιουργήσει κάτι καινούργιο χωρίς να καταστρέψει το παλιό, και μάλιστα, να βρει έναν τρόπο ώστε μέσω του νέου να καταστήσει το παλιό ορατό σε όλους. Λέει ο Όγκαστ Έντελ - απ' τους κυριότερους εκπροσώπους της νεώτερης γερμανικής αρχιτεκτονικής -, *"τα κτίρια και οι πόλεις, ακόμα κι όταν δείχνουν ζοφερά, άψυχα ή φανταχτερά, μπορεί να είναι όμορφα με μια εντελώς διαφορετική έννοια"*. Ένα σχετικό παράδειγμα μπορεί να είναι οι σφαίρες εργασίας, οι κινήσεις και οι λειτουργίες τους. Το πνεύμα των μηχανών. Επομένως, δύο δυνατότητες υπάρχουν: ή αλλάζεις τις βασικές αστικές δομές (ένα εγχείρημα που μπορεί να αποδειχθεί εξαιρετικά μακροπρόθεσμο) ή αλλάζεις τον τρόπο αντίληψης των πραγμάτων, προκειμένου να απολαύσεις αυτές τις ιδιαίτερες ατέλειες της πόλης, να ανακαλύψεις δηλαδή την ομορφιά εκεί που πρώτα δεν την έβλεπε κανείς. Αυτό σημαίνει απόλαυση του αστικού περιβάλλοντος.

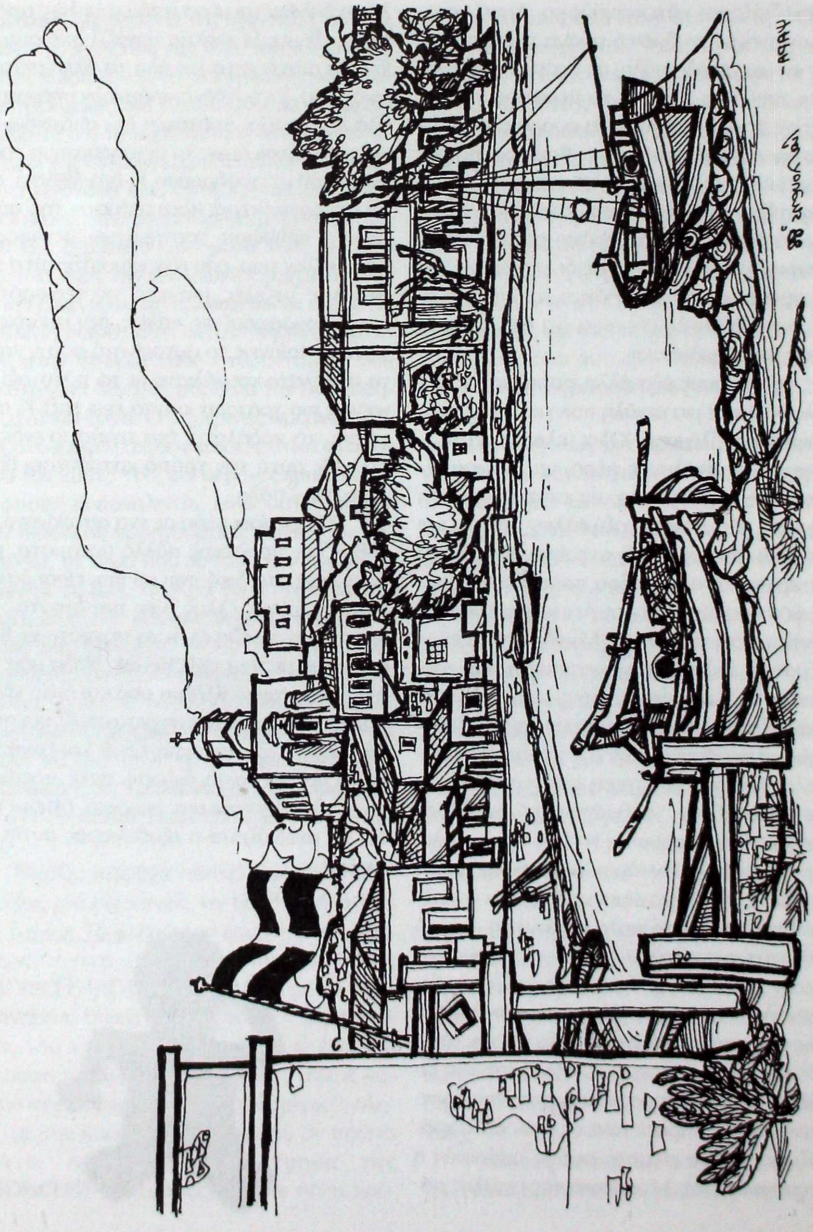
Κάποιες φορές θα μπορούσε να είναι πιο ενδιαφέρον να βρούμε άλλες λύσεις, αντί

να σχεδιάζουμε κάτι καινούργιο. Αρκεί να αναλογιστούμε τη βασική εικόνα που έχει κανείς για μια μεγάλη πόλη, ας πούμε τη Μητρόπολη, την Νέα Υόρκη ή το Βερολίνο της δεκαετίας του'20. Υπάρχει μία ομορφιά που μόνο στην πόλη μπορείς να τη βρεις και που δε μπορεί να αξιολογηθεί με κανένα αντικειμενικό κριτήριο ομορφιάς. Αυτή η αίσθηση πηγάζει από έναν ιδιαίτερο τρόπο με τον οποίο "απολαμβάνεις" κάτι. Κανείς δε μπορεί να χαρακτηρίσει ωραίο τον υπόγειο της Νέας Υόρκης, αυτό όμως δε σημαίνει ότι δεν μπορείς και να τον απολαύσεις.

Ας πάρουμε ένα άλλο παράδειγμα: την κυκλοφορία σε μια μεγάλη πόλη και τα κυκλοφοριακά προβλήματα. Όλοι τελικά, καταφέρνουμε να τα βγάλουμε πέρα, να ενσωματωθούμε στη μεγάλη πόλη, να ενταχθούμε στη ροή της - κάτι που, μεταξύ άλλων, μπορεί και να αποδειχθεί και πηγή ευφορίας. Και, πάνω εκεί, έρχονται τα διάφορα πολεοδομικά σχέδια, που ανακόπτουν - αν δεν καταστρέφουν κιόλας - αυτή την πτυχή. Νομίζω η ιδέα ενός δρόμου με πολυάριθμα αυτοκίνητα που τρέχουν, με κόρνες ασταμάτητες, με πεζούς που συνωστίζονται, που περιμένουν σηματοδότηση για να περάσουν στην άλλη άκρη του δρόμου, είναι πολύ καλύτερη από τους "καλοφτιαγμένους" και "ανθρώπινους" πεζόδρομους, γιατί αυτό σημαίνει να ζεις σε μια πόλη. Εγώ προτιμώ να κινούμαι με το ρυθμό ροής της πόλης, παρά να είμαι κατά μια έννοια εγκλωβισμένος. Είναι πολύ σημαντικό - αυτό τουλάχιστον πιστεύω - να δίνεται στους κατοίκους μιας πόλης η δυνατότητα να αποδεχθούν την πόλη τους. Το να υποκρινόμαστε όμως ότι η πόλη δεν υπάρχει, το να την αποκρύβουμε με πεζόδρομους, όλα αυτά σου δίνουν μια αίσθηση αποσύνδεσης από την πραγματική ζωή. Σε παραπετάνε σε έναν άλλο τρόπο ζωής, σε μια πλαστή εικόνα ομορφιάς ή λειτουργικότητας. Η ομορφιά της μεγάλης πόλης εκδηλώνεται μέσα από ορισμένες απόλυτες συνθήκες. Η γοητεία πηγάζει από αυτά τα ίδια τα αυτοκίνητα και όλα τα άλλα μεταφορικά μέσα. Στην Αθήνα υπάρχουν υπέροχα διπλά λεωφορεία. Δυστυχώς δεν υπάρχουν πια τραμ, υπάρχει όμως το μεγαλούργημα του ηλεκτρικού σιδηρόδρομου. Κι ένα, βέβαια, από τα σημαντικότερα προτερήματα της πόλης είναι η πληθώρα συστημάτων μεταφοράς. Ένας φίλος μου, μου είχε εκμυστηρευτεί πως στο Λος 'ντζελες, μια από τις περισσότερο κινηματογραφημένες πόλεις, δεν υπάρχει τίποτα: ή παίρνεις το αυτοκίνητό σου ή πας με το ποδήλατο και μάλιστα με το τελευταίο πηγαίνεις πιο γρήγορα κι από ένα ταξί. Κι αυτό επίσης, το ποδήλατο, έχει τεράστιο ενδιαφέρον. Με αυτό τον τρόπο καταδύεσαι βαθιά μέσα στην πόλη.

Όταν είσαι μέσα σε ένα αυτοκίνητο, συνήθως δεν προσέχεις πολλά πράγματα, γιατί βρίσκεσαι στο δικό σου κόσμο, είσαι μάλλον απομονωμένος. Άλλος ένας παράγοντας που γοητεύει την πόλη είναι το περπάτημα. Βαδίζεις αργά, με τους ανθρώπους δίπλα σου, διασταυρώνεται το βλέμμα σου και αυτή είναι η πόλη. Οι προτάσεις που μεταχειρίζομαι στροβιλίζουν το ίδιο πράγμα ξανά και ξανά: την πόλη πρέπει να τη βιώνεις, αυτό πρέπει να το αντιλαμβάνεσαι σαν ομορφιά, ότι δεν πρέπει να σχεδιάζεται ο εξοβελισμός αυτής της πτυχής.

(Α' μέρος)



Πόλεις και μνήμες

*Ποιμαντική ενεργοποίηση της μνήμης των πόλεων ως θέμα για ντοκιμαντέρ**

Α.Μ. Σταυρόπουλου

Οι στόχοι μιας τέτοιας ενεργοποίησης

Η λέξη ενεργοποίηση μας παραπέμπει κυρίως στην αύξηση των χημικών ιδιοτήτων, φυσικών ή βιολογικών ενός σώματος. Από ψυχολογική όμως άποψη, όταν π.χ. μιλάμε για ενεργοποίηση μιας τάσεως, μας παραπέμπει στο γεγονός εκείνο κατά το οποίο μια τάση που αγνοείτο πριν από το υποκείμενο, γίνεται συνειδητή κατόπιν ωριμάνσεως από εξωτερικό γεγονός. Η ποιμαντική ενεργοποίηση των μνημών μιας πόλης ή της μνήμης των πόλεων μεταξύ άλλων σκοπεύει στο να οδηγήσει τον άνθρωπο να ξεφύγει από μια μονοδιάστατη αντίληψη του χρόνου ως παρόντος και του τόπου ως εδώ ή εκεί, στη διάσταση μόνο του τώρα, του σύν - χρονου.

Ο κόσμος, ακόμα και ως «σφαιρικό χωριό», και όταν τον θεώμεθα σε μια εγκάρσια τομή, δεν εξαντλεί τις διαστάσεις του μέσα στο χώρο και τον χρόνο[1]. Για να μπορέσουμε να συλλάβουμε τη σφαιρικότητά του και το πολυδιάστατό του απαιτείται μια διαχρονική, διαμήκης τομή μέσα στο χρόνο και το χώρο, στο χρόνο ως παρελθόν, παρόν και μέλλον με τις χωρο - τοπικές συναρτήσεις του. Η διαχρονικότητα και η διατοπικότητα συνιστούν την ολοκληρωμένη αντίληψη που μπορεί να έχει ο άνθρωπος ως ον στον κόσμο με παράλληλη θεώρηση του εαυτού του ως όντος διαπροσωπικού που οι σχέσεις του διαπλέκονται με πρόσωπα του παρελθόντος, του παρόντος και του μέλλοντος. Ενδεχομένως ο όρος διαχωρο - χρονική - άνθρωπο - γεωγραφία θα απέδιδε αυτή τη νέα προσέγγιση.

Αυτή όμως η ολοκληρωμένη αντίληψη και θεώρηση κινδυνεύει ανά πάσα στιγμήν να διασπασθεί και ο άνθρωπος να ζει αποσπασματικά σε κλάσματα του χρόνου και σε θραύσματα του χώρου έχοντας χάσει από τα μάτια του το όλον, το καθολικόν, τη δυνατότητα να αποτυπώσει σε ένα ολογράφημα πολλαπλές διαδρομές μέσα στο χώρο και το χρόνο.

Η θεία λειτουργία ως πειραματικός τόπος και χρόνος αυτής της ενεργοποίησης

Παρ' όλο όμως αυτόν τον κίνδυνο δεν αποκλείεται ο πιστός να ζήσει αυτή την ολοκληρωμένη ενότητα. Μπορεί να τη βιώσει μέσα στη λατρεία της Εκκλησίας και ιδιαίτερα μέσα στη θεία Λειτουργία σ' αυτό που η θεολογία ονομάζει λειτουργικό χρόνο και χώρο. Μια τέτοια βίωση δεν είναι προορισμένη να γίνει αισθητή μόνο στη απομόνωση της λειτουργίας. Η μεταμόρφωση του χρόνου και του χώρου που ενεργείται στη Θεία Λειτουργία και που αποδίδει στο χρόνο και τους χώρους τις πραγματικές τους διαστάσεις μπορεί να συνεχιστεί και εκτός και μετά τη Θεία Λειτουργία. Αυτό επιτυγχάνεται με την ενεργοποίηση της μνήμης κατά τη διάρκεια της Θείας Λειτουργίας. Εφόσον η Θεία Λειτουργί-

α είναι ένας τόπος ενεργοποίησης της μνήμης και των μεμονωμένων πιστών και του πληρώματος της Εκκλησίας δίνει και το έναυσμα αυτή η μνήμη να συνεχίσει να ενεργοποιείται και εκτός Θ. Λειτουργίας και μετά τη Θ. Λειτουργία[2].

Στην παρούσα εισήγησή μου δεν θα επιμείνω ως προς τη θέση της μνήμης και της λήθης στη Θ. Λειτουργία γιατί αὐτό έχει ήδη αποτελέσει αντικείμενο μιας ιδιαίτερης επιστημονικής μου μονογραφίας[3]. Αυτό που θέλω να τονίσω είναι ότι ο πιστός μέσα στη Θ. Λειτουργία με την ενεργοποίηση της μνήμης ευαισθητοποιείται στην παρουσία προσώπων, πραγμάτων, καταστάσεων που εκ πρώτης όψεως δεν φαίνονται ως παρόντα. Του γίνονται οικείοι και οικεία, προσλαμβάνουν μιαν αμεσότητα πρόσωπα και πράγματα που συνήθως μόνον εμμέσως αντιλαμβανόμαστε την ύπαρξή τους. Ο ίδιος ο Χριστός, η Παναγία, οι Ἅγιοι και οι Ἁγίες, οι ἄγγελοι, οι κοιμηθέντες και οι ζώντες, τόποι μακρινοί και κοντινοί, χρόνοι αλλοτινοί και τωρινοί και μέλλοντες ακόμη προσεγγίζονται και γίνονται κατά κυριολεξίαν αισθητοί.

Εκείνο που κατά τρόπο γενικό επιδιώκει η Εκκλησία, να φέρει δηλαδή κοντά τους ανθρώπους άλλων τόπων και τους ανθρώπους με άλλους τόπους˙ να φέρει τους ανθρώπους κοντά στον τόπο τους σε προηγούμενες χρονικές στιγμές αλλά και κοντά με ανθρώπους που έζησαν εκείνες τις εποχές, γίνεται κατά τρόπο θαυμαστό πραγματικότητα μέσα στη Θ. Λειτουργία. Αυτό, βέβαια γίνεται αφορμή ώστε η Εκκλησία να επιδιώξει να συνεχιστούν αυτές οι πολλαπλές συναντήσεις και προσεγγίσεις και εκτός Θ. Λειτουργίας και μετά απ᾽ αυτήν.

Μεταφορά μάθησης: «ζητήσαι και σώσαι το απολωλός»

Η εκκλησία στο μέτρο που ακολουθεί τα ίχνη του Κυρίου έρχεται να ζητήσει και να σώσει το χαμένο (Λουκά ιθ᾽ 10) αλλά και το ξεχασμένο. Τότε μόνο θα έχει ολοκληρώσει την αποστολή της αν μπορέσει να υποστηρίξει ότι τίποτα δεν χάθηκε απ᾽ ότι της εμπιστεύθηκε ο Κύριος (Πρβλ. Ιωάννου ιζ᾽ 12), όταν μάλιστα ο ίδιος της έχει παραδώσει την σκυτάλη στην πορεία που ο ίδιος της υπέδειξε και ακολούθησε.

Η ιστορία της Εκκλησίας και οι διάφοροι τρόποι με τους οποίους αυτή έχει καταγραφεί αποτελούν πολύτιμα στοιχεία που πρέπει να διατηρηθούν στη μνήμη των ανθρώπων. Η Εκκλησία είναι μια ιστορική πραγματικότητα που τα ίχνη της ανευρίσκονται στο διάβα των αιώνων. Η πορεία αυτή μέσα στο χώρο και το χρόνο δεν είναι άμοιρη της λήθης που χαρακτηρίζει τα ανθρώπινα όντα.

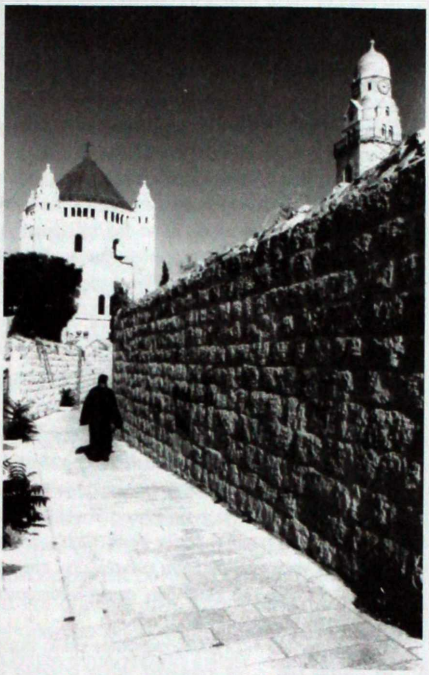
Η Εκκλησία εγγραφομένη αναγκαστικά εν τόπω και χρόνω υφίσταται στην εξωτερική έκφρασή της τις φθορές που συσσωρεύει η γήινη ύπαρξή της. Συμμερίζεται τη μοίρα των λαών και των κρατών, τις συνέπειες των πολέμων και των αντιδικιών, τα αποτελέσματα σεισμών, ασθενειών, λιμών και καταποντισμών, πυρκαϊών, την άνοδο και πτώση πολιτισμών. Η τοπική Εκκλησία μιας πόλης, ενός χωριού ζει κι αυτή τις περιπέτειες της ίδιας της πόλης, του χωριού. Η ιστορία της Εκκλησίας όπως και αυτή της πόλης στην οποία υπάρχει, εγγράφεται σε πολλαπλά επίπεδα και ακολουθεί πολλαπλές διαδρομές.

Η ιστορία γραμμένη σε πολλαπλές στρώσεις θυμίζει πολλές φορές εγγραφές σ᾽ έναν παλίμψηστο κώδικα[4]. Στην περίπτωση αυτή ένας χρησιμοποιημένος κώδικας για λόγους οικονομίας χρησιμοποιείται για νέες εγγραφές. Γίνεται δηλαδή ένα είδος ανακύκλωσης προ της λέξεως. Η ανάγνωση ενός τέτοιου κώδικα στο σύνολό του είναι δυσχερής. Είναι συνήθως ευανάγνωστη η τελευταία χρονολογική εγγραφή και μένουμε με την ε-

ντύπωση ότι διαβάσαμε ό,τι είχαμε να διαβάσουμε, μέχρις ότου με την πρόοδο των τεχνικών ανακαλύψουμε ότι πίσω από την τελευταία εγγραφή υπάρχουν και άλλες εγγραφές που κι αυτές με την βοήθεια άλλων μεθόδων μπορούν να διαβαστούν αφού κάνουμε στην κυριολεξία μια αποκωδικοποίηση. Προς μεγάλη μας έκπληξη φανερώνεται τότε στα μάτια μας μια σειρά χειρογράφων που η πρώτη εντύπωση θα τα απέκλειε.

Και οι τόποι όμως, όπως και η πρώτη ύλη γραφής τότε, οι κώδικες, γίνονται σπάνιοι. Οι άνθρωποι συνηθίζουν να «χτίζουν πόλεις πάνω στις πόλεις»[5]. Να χρησιμοποιούν παλιότερα χρησιμοποιημένα δομικά υλικά για καινούριες οικοδομές. Πολλές φορές σκόπιμα, για να εξαφανίσουν ή να μεταποιήσουν παλιότερα οικοδομήματα. Καταστροφές, διαδηλώσεις, φωτιές, πλημμύρες ολοκληρώνουν το έργο των ανθρώπων. Έτσι ένα σύνολο αιτίων ή αφορμών οδηγούν σε συνεχείς μεταμορφώσεις τις πόλεις που μεταβάλλονται ταχύτατα και κινδυνεύεις να μην αναγνωρίσεις ολόκληρες συνοικίες ή και την πολιτεία που ανατράφηκες αν επιστρέφεις ξαφνικά μετά από χρόνια.

Η ανάπτυξη μιας πόλης πολλές φορές γίνεται με τέτοιο τρόπο σαν οι χειριζόμενοι τα ζητήματα αυτά να θέλουν να ξεχάσουν το υπάρχον και αυτό που υπήρξε πριν και «χαλούνε συθέμελα και ξαναχτίζουν» και συ «παλεύεις να μετακινήσεις άλλους καιρούς για να ξαναβρεθείς» (Γ. Σεφέρης). Είναι δυνατόν ο τρόπος που έχει διαμορφωθεί τελευταία ένας τόπος να μην αφήνει να διαφανεί η προγενέστερη κατάστασή του. Ο πολίτης να συνεχίζει το δρόμο του ανυποψίαστος για το ποιοί είχαν βαδίσει τον ίδιο δρόμο λίγα χρόνια πριν, αλλά και τι συναντούσαν στο δρόμο τους. Οι αλλαγές σκηνικού μπορεί να ήσαν πολλές αλλά πολλοί και οι άνθρωποι που εναλλάσσονταν.



Σ' αυτό το σημείο θα πρέπει να τονιστεί η συμβολή μιας αρχαιολογικής, παλαιογραφικής και ιστορικής προσέγγισης της πόλης για να εντοπιστούν με τις πολλαπλές αναγνώσεις και διερευνήσεις οι στρώσεις που έχουν συσσωρευτεί κατά καιρούς και οι ποικίλες γραφές που χαράκτηκαν και μένουν ανεξίτηλες. Ένας απέραντος πλούτος θα αναδυθεί στα μάτια μας. Το μονοσήμαντο, το μονοδιάστατο θα παραχωρήσει τη θέση του στο πολυσήμαντο, το πολυδιάστατο. Ο άνθρωπος μπορεί τότε να ζήσει σε πολλαπλά επίπεδα και να επιχειρήσει πολλαπλές διαδρομές[6].

(Συνεχίζεται)

* Το κείμενο αυτό αποτελεί ανακοίνωση του συγγραφέα· συζητήθηκε σε ομάδα εργασίας που είχε ως θέμα «Νέες ποιμαντικές αστικές πρακτικές» στα πλαίσια του δεύτερου συνεδρίου της «Διεθνούς Εταιρείας Πρακτικής Θεολογίας»: Προκλήσεις της πόλης προς την Πρακτική Θεολογία, που έγινε στη Θεολογική Σχολή του Πανεπιστημίου του Μοντρεάλ στον Καναδά από 22 έως 25 Αυγούστου 1995. Η αρχική εισήγηση έγινε σε γαλλική γλώσσα. Στην προσαρμογή του στα ελληνικά κρατήσαμε τη δομή του προφορικού λόγου με τον οποίο και εκφωνήθηκε. Περισσότερα για το συνέδριο βλ. στον «Εφημέριο» της 1ης Ιουνίου 1995, σ.183 - 184.

1. Την έννοια του «σφαιρικού χωριού» ανέπτυξε για πρώτη φορά ο γνωστός επικοινωνιολόγος Marshall Mac Luhan (Μακ Λάχαν). Βλ. το βασικό του έργο, Media - οι προεκτάσεις του ανθρώπου, Αθήνα, εκδ. «Κάλβος», χ.χ., 434σ. Για την άσκηση της Θεολογίας σ' ένα σφαιρικό χωριό βλ. το άρθρο του John S. Pobee στο περ. «Ministerian formation», τεύχος 61, Απρίλιος 1993, σ. 2 - 9, με τον χαρακτηριστικό τίτλο «Doing Theologie in A Global village».

2. Βλ. άρθρο μου στον «Εφημέριο» της 1ης Νοεμβρίου σ. 352 - 354. «Ποιμαντική της μνήμης και της λήθης», και στο βιβλίο μου Ποιμαντική πολλαπλών διαδρομών, Αθήνα 1995, σ. 118 - 124.

3. Α. Μ. Σταυροπούλου, *Μνήμη και λήθη στη θεία Λειτουργία*, Αθήνα, εκδ. «Λύχνος», 1989, 134 σ.

4. Η παρομοίωση που έδωσα της πόλης ως παλίμψηστου κώδικα είχε ευνοϊκή αποδοχή στο συνέδριο· και στη διάρκειά του αλλά και όταν είχα πρωτοστείλει την περίληψη της ανακοινώσεως στην επιστημονική επιτροπή. Για μένα ήταν ευχάριστη έκπληξη όταν στην προσφώνησή της προς τους συνέδρους με την έναρξη του συνεδρίου στις 22 Αυγούστου 1995 η αντιπρύτανις του Πανεπιστημίου του Μοντρεάλ, κυρία Irene Cinq - Mars, αρχιτέκτων η ίδια, χαρακτήρισε την πόλη ως ένα παλίμψηστο χειρόγραφο. Είναι ενδιαφέρον επίσης ότι και ο Τίτος Πατρίκιος επιμελήθηκε και παρουσίασε στην ΕΤ - 2 μια αξιόλογη σειρά ντοκιμαντέρ με τίτλο: «Σικελία, ένα παλίμψηστο» (τελευταία εκπομπή στις 8 Αυγούστου 1995).

5. Ο ποιητής Γιάννης Ρίτσος εκφράζει πολύ παραστατικά αυτή τη συνήθεια:

Τα σπίτια μας είναι χτισμένα πάνω σ' άλλα σπίτια ευθύγραμμα, μαρμάρινα, κι εκείνα πάνω σ' άλλα. Τα θεμέλια τους κρατιούνται πάνω στα κεφάλια όρθιων αγαλμάτων, δίχως χέρια.

Κάνει εντύπωση το «δίχως χέρια»· για να μη μπορούν ίσως ν' αμυνθούν και να εμποδίσουν την καταστροφή των πόλεων... Η έκφραση πάντως «Κτίζοντας την πόλη πάνω στην πόλη» ήταν το θέμα του φετινού Ευρωπαϊκού Αρχιτεκτονικού Διαγωνισμού «Europan» (Βουδαπέστη 16 έως 18 Ιουνίου) και αφορούσε στη μεταμόρφωση σύγχρονων αστικών περιοχών. Ο θεσμός αυτός συνιστά ένα μοναδικό βήμα διατύπωσης προτάσεων για σημαντικότατες αρχιτεκτονικές και πολεοδομικές επεμβάσεις. Βλ. το άρθρο του Δημήτρη Ρηγόπουλου, «Η Αρχιτεκτονική δεν γνωρίζει σύνορα», στην «Καθημερινή» της 14.7.1995.

6. Είναι χαρακτηριστικά αυτά που σημείωνε ο Χένρυ Μίλλερ ως προς το διαχρονικό και διατοπικό τρόπο που οφείλουμε να βλέπουμε τα πράγματα: «.. τα γεγονότα μένουν γραμμένα στη γη, οσοδήποτε βαθιά κι αν είναι θαμμένα, δεν είναι κρυμμένα από τον άνθρωπο. Ορισμένα σημεία ξεχωρίζουν σαν σηματοδότες, αποκαλύπτοντας όχι μόνο κάποιο στοιχείο για το αρχαίο γεγονός, αλλά και το γεγονός το ίδιο - αν βέβαια τα πλησιάσει κανείς με απόλυτα καθαρή καρδιά. Πιστεύω πως υπάρχουν πολλά στρώματα ιστορίας και πως η τελική ανάγνωση της ανθρώπινης ιστορίας δεν θα γίνει παρά αφού ξαναβρούμε το χάρισμα να βλέπουμε παρελθόν και μέλλον σαν ένα»
(*Ο κολοσσός του Μαρουσιού*, σε μετάφραση Α. Αϊδίνη, Αθήνα, εκδ. «Κάκτος»: Κλασικά, 1981, σ. 184).

(Ο Α.Μ. Σταυρόπουλος είναι αναπληρωτής καθηγητής στη Θεολογική Σχολή του Πανεπιστημίου Αθηνών).

Ο ΚΑΖΑΝΤΖΑΚΗΣ ΚΑΙ Ο ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ

Timothy W. Taylor

Ότι δεν μπορούσαμε να το πούμε με το στόμα, θα το λέγαμε με τα πόδια, με τα χέρια, με την κοιλιά ή με άγριες κραξιές" λέει ο Αλέξης Ζορμπάς στον Αφέντη, επιδεικνύοντας άθελά γνώση του Κινηματογράφου. Αλλά και ο ίδιος ο Καζαντζάκης, έκανε κάποτε μια παρόμοια αναφορά: "Να κατορθώνω να μετατρέψω σε εικόνα απλή, καθαρή, την αφηρημένη έννοια, να η μεγάλη μου επιθυμία". Αυτά τα λόγια - γραμμένα στην μελλοντική του γυναίκα Ελένη Σαμίου, προκειμένου να τονίσουν την επίδραση του κινηματογράφου στην συγγραφή της *«Οδύσσειας»* - αποτελούν την αφετηρία μιας σειράς σκέψεων του Καζαντζάκη για τον κινηματογράφο, που αργότερα επεκτάθηκαν και στο συγγραφικό του έργο. Σ' αυτό το σημείο, χρήσιμο θα ήταν να καταγράψουμε τις συνθήκες μέσα στις οποίες αναπτύχθηκε το ενδιαφέρον του συγγραφέα για τον κινηματογράφο.

Τον Απρίλη του 1928, ο Καζαντζάκης βρέθηκε στο Κίεβο και υποκύπτοντας στις πιέσεις του εκκεντρικού του φίλου Panait Istrati, παρέτεινε την διάρκεια της παραμονής του ως τον Ιούνη της ίδιας χρονιάς. Ωστόσο η «αναγκαστική» αυτή διαμονή είχε ευεργετικό αποτέλεσμα. Παρά το ότι ο Καζαντζάκης είχε ήδη καταπιαστεί με την συγγραφή σεναρίων για το σινεμά, μόνον τότε μπόρεσε να εξερευνήσει όλες τις πτυχές της νέας καλλιτεχνικής έκφρασης.

Ο ενθουσιασμός του για τον κινηματογράφο γίνεται απόλυτα κατανοητός, αν αναλογιστούμε τις ιδιαίτερες χωρικές και χρονικές συνθήκες. Τα τέλη της δεκαετίας του 1920 στην Ρωσία, χαρακτηρίζονται ως τα χρόνια των μεγάλων και συγκλονιστικών αλλαγών στην ιστορία του κινηματογράφου. Αλλαγών που σηματοδοτήθηκαν από την εμφάνιση μιας νέας, ευφάνταστης γενιάς ρώσων θεωρητικών και καλλιτεχνών που διεύρυναν τις ήδη υπάρχουσες τεχνικές και επινόησαν νέες, δημιουργώντας μια ολότελα καινούργια κινηματογραφική γλώσσα. Σκηνοθέτες όπως ο Σεργκέι Αϊζενστάιν, ο Β. Πουντόβκιν και ο Ντζίγκα Βερτώφ, δημιούργησαν μοναδικά αριστουργήματα σύνθεσης και μοντάζ που ακόμα και σήμερα, αποτελούν πρότυπα για τη διδασκαλία του κινηματογράφου. Η ήδη μεθυστική ατμόσφαιρα έγινε ακόμη πιο διεγερτική, με την επαναστατική χρησιμοποίηση του ήχου από τους Αμερικάνους το 1927. Ήταν η πρώτη - και ίσως μοναδική φορά - που είχαν επιστρατευθεί απίστευτες ποσότητες φυσικής και πνευματικής δύναμης προκειμένου να εξερευνηθούν οι δυνατότητες και το μέλλον του κινηματογράφου.

Κατά την διάρκεια της παραμονής του στο Κίεβο, ο Καζαντζάκης προμηθεύτηκε όλη τη σχετική σοβιετική και ξένη βιβλιογραφία. Στις 18 Μαΐου έγραψε στην Ελένη:

" ... διάβαζα ένα λαμπρό βιβλίο για το σινεμά του Moussinac. Μερικά μέρη ανοίγουν μεγάλες perspectives και λέω όσο βρίσκομαι στην Ρωσία, να εμβαθύνω στην πιο μοντέρνα αυτή έκφραση της ψυχής".

Πιθανότητα με αυτό το βιβλίο - Naissance du cinema - άρχισε η συστηματικό-

τερη ενασχόληση του συγγραφέα με τον κινηματογράφο. Το βιβλίο του Moussinac χωρίζεται σε 3 μέρη: θεωρητικά και πρακτικά ζητήματα της παραγωγής ταινιών, έρευνα για τον ξένο κινηματογράφο και τέλος, παρουσίαση εξειδικευμένων θεματικών όπως:λογοκρισία, κριτική αξιολόγηση κ.α. Περισσότερο ενδιαφέρουσες θα φάνηκαν στον Καζαντζάκη οι σεναριακές αναφορές του Moussinac: τονίζει την ιδιαίτερη αξία της μεταφοράς λογοτεχνικών κειμένων στον κινηματογράφο, καθώς και τα ξεχωριστά γνωρίσματα των δύο μέσων. Παράλληλα, προσφέρει και κάποιες απαραίτητες τεχνικές γνώσεις (για την κάμερα, το στούντιο, τα μηχανήματα προβολής κ.τ.λ.) που μάλλον ο Καζαντζάκης δεν γνώριζε μέχρι τότε.

Μερικές από τις ιδέες που αναπτύσσει ο Γάλλος συμβαδίζουν με τις προσωπικές απόψεις που έχει εκφράσει ο Καζαντζάκης. Για παράδειγμα και οι δύο τονίζουν την ανάγκη το καλλιτεχνικό πνεύμα να εξελίσσεται ανενόχως. Ο Γάλλος μάλιστα μιλά υπέρ ενός αδιάκοπα ανανεούμενου, εξελισσόμενου κινηματογράφου, που ποτέ δεν ικανοποιείται από τις επιτυχίες του παρελθόντος. Επιζητά τον εμπλουτισμό του καινούργιου αυτού μέσου με νέες φόρμες και νέα κινηματογραφικά είδη.

Όμως, για τον Καζαντζάκη περισσότερο σημαντική υπήρξε η χρήση του όρου «φωτογένεια» , τον οποίο επεξήγησε ο Moussinac παραθέτοντας αυτούσια την περιγραφή του Louis Delluc : " ... αυτή η δίχως όρια ποιητική όψη των ανθρώπων και των πραγμάτων, που αποκαλύπτεται σε μας αποκλειστικά και μόνον μέσα από την οθόνη"[5].

Η ιδέα αυτή συμπληρώνει και εμπλουτίζει τα λόγια του Αλέξη Ζορμπά: καταρχήν, ο σεναριογράφος πρέπει να μετατρέψει τις αφηρημένες έννοιες σε συγκεκριμένες εικόνες. Ακολουθεί η επεξεργασία του σκηνοθέτη, που μεταφέρει το γραπτό κείμενο στην οθόνη, προβάλλοντας τις αφηρημένες έννοιες στα μάτια του θεατή. Πρέπει να επιλέξει την κατάλληλη μέθοδο - μέσω της σύνθεσης, του φωτισμού, του μοντάζ κ.τ.λ. - προκειμένου να απελευθερώσει τις συναισθηματικές και τις εγκεφαλικές εκφράσεις κάθε προβαλλόμενης εικόνας. Από το αφηρημένο στο συγκεκριμένο και από το συγκεκριμένο στο αφηρημένο. Ο Moussinac συνεχίζει, προτείνοντας ορισμένους τρόπους με τους οποίους επιτυγχάνεται αυτή η μετάβαση: εκφραστικοί φωτισμοί και σκηνικά, κουστούμια, γωνίες λήψης, μοντάζ κ.τ.λ. Όσο πιο πολλά μάθαινε ο Καζαντζάκης για την αναπαραστατική ικανότητα του κινηματογράφου, τόσο περισσότερο κατανοούσε τις ιδιαίτερες απαιτήσεις της συγγραφής σεναρίων. Έγραφε: "Χρειάζεται μεγάλη δύναμη visionnaire«, λογική συνάμα και παραφροσύνη. Η λογική μονάχα θα 'κανε ανιαρότατα φιλμ, η παραφροσύνη θα κάνε χαώδη»".

Η "λογική" και η "παραφροσύνη" του Καζαντζάκη προσομοιάζουν στην διάκριση που κάνει ο Moussinac ανάμεσα στον "περιγραφικό" και στον "ποιητικό" κινηματογράφο. Οι αμιγώς περιγραφικές ταινίες, ως προϊόντα της λογικής, παρουσιάζουν απλώς μια ιστορία η ένα αντικείμενο με τον πιο απλό, κατανοητό και "αντικειμενικό" τρόπο. Απ' την άλλη, ο ποιητικός κινηματογράφος, υποκινούμενος απ' την "παραφροσύνη" λειτουργεί στο πεδίο του υποκειμενισμού. Σκοπός του, να αποκαλύψει - όπως έχουμε ήδη αναφέρει - την "ποιητική απόχρωση" των πραγμάτων. Όπως εύστοχα παρατηρεί ο Καζαντζάκης, οι περισσότερες ταινίες γεφυρώνουν τα δύο άκρα, απελευθερώνοντας την ποιητική διάσταση μιας εκλογικευμένης αφήγησης.

Τώρα που έχουμε πάρει μια πρώτη γεύση των αντιλήψεων του Καζαντζάκη για την οπτική δυναμική του κινηματογράφου, μπορούμε να παρουσιάσουμε το θεωρητικό του εποικοδόμημα, που ξεδιπλώθηκε μέσα από μια σύνθε-

τη κινηματογραφική μεταφορά. Μια μεταφορά, που γίνεται εναργής, με την εξέταση του φυσικού χαρακτήρα της "θέασης" μιας κινηματογραφικής ταινίας: μεμονωμένα υποκείμενα βυθισμένα στην σκοτεινή αίθουσα, παρακολουθούν για λίγο τις εναλλαγές του φωτός και της σκιάς, για να επιστρέψουν αργότερα στην σκοτεινή αφετηρία. Η ταινία πλαισιώνεται από δύο στιγμές "ανυπαρξίας".

Αυτή η περιπλάνηση, από το σκοτάδι στο φως και από 'κει πάλι πίσω στο σκοτάδι, μεταφορικά επιδέχεται δύο σημαντικές ερμηνείες: 1) της δημιουργικής ονειροπόλησης, όπου ο καλλιτέχνης ξεκινά από την πραγματικότητα, αιωρείται για λίγο στον κόσμο της φαντασίας, για να επιστρέψει και πάλι σε αυτή. 2) του ευρύτερου πεδίου της ανθρώπινης ύπαρξης, όπου η μονάδα εμφανίζεται μέσα από την άβυσσο της ανυπαρξίας, επιπλέει για λίγο στην επίγεια ρευστότητα, για να βουλιάξει και πάλι μέσα στην 'Αβυσσο. Η παγίδευση μέσα στο φαύλο αυτό κύκλο, εμφανίζεται με αναρίθμητες παραλλαγές. Όπως στα όνειρα, που τη λήθη του ύπνου τη διαδέχεται μια σειρά από σημαντικές παραστάσεις και εικόνες, που τελικά βυθίζονται πάλι στη λήθη. Ακόμη, ένα βιβλίο, που ξεκινά με το "τίποτα" της άδειας σελίδας, φτιάχνει το δικό του fiction, για να καταλήξει σε μια άλλη, εξίσου άδεια σελίδα. Όπως η γη που γυρίζει και κάθε καινούργια μέρα εμφανίζεται από το σκοτάδι, για να τελειώσει όμως μέσα σ' αυτό. Ίσως μάλιστα, μέσα σ' αυτό το πλαίσιο να κινείται και ο ρυθμός του σύμπαντος, η γέννηση και το τέλος του.

Παγιδευμένοι καθώς είμαστε ανάμεσα στις δύο Αβύσσους, κάθε μας προσπάθεια μονιμότητας σε οποιαδήποτε επίπεδο, παραμένει μάταιη και ανέλπιστη. Για τον Καζαντζάκη, ο κινηματογράφος ενσαρκώνει αυτή την πιστοποίηση: κάθε εικόνα είναι ορατή για ένα μικροδευτερόλεπτο. Η αφήγηση διαρκεί μόνο λίγες ώρες ακόμη και το υλικό πάνω στο οποίο αποτυπώνεται η ταινία, είναι καταδικασμένο να καταστραφεί.

Όπως στον κινηματογράφο, κάθε δραστηριότητα - καλλιτεχνική ή πολιτική - που δικαιολογείται απ' τον σκοπό της, είναι προορισμένη να αποτύχει. Κάποιος που πιστεύει ότι μπορεί να επιτύχει κάτι σημαντικό που να έχει μονιμότητα, είναι τόσο παλαβός, όσο και ένα φτωχό καρτούν που νομίζει πως θα συνεχίσει να κινείται και μετά τους τίτλους της ταινίας. Όμως αυτό που έχει σημασία δεν είναι ο σκοπός, είναι η ίδια η προσπάθεια, ο τρόπος με τον οποίο προσεγγίζουμε αυτό το σκοπό, είναι η καλλιτεχνική πνοή της δημιουργίας, της φθοράς και της αναγέννησης.
Ο Καζαντζάκης γράφει στην Ελένη:

"... αρχίζει να μου προξενεί συγκίνηση αυτή η δύναμη του ανθρώπου, με φως και ίσκιο να πλάθει πρόσωπα, ιδέες και πάθη και να τα εξαφανίζει. Η ιδέα του Βούδα, που έτσι με φως και ίσκιο έπλαθε στους δροσερούς θόλους του μυαλού του τον κόσμο, με κυρίεψε... Γιατί νιώθω πικρότατη, βουδιστική ηδονή, να δημιουργώ με τις σκιές πάθη, έρωτες, συγκρούσεις και σε μια στιγμή, βουβά, σα φάντασμα, να εξαφανίζονται"[8]

Ο Καλλιτέχνης - όπως και ο Βούδας - δημιουργεί αδιαφορώντας αν τα έργα του έχουν μόνιμη αξία και βυθίζεται μέσα σ' αυτά με παιδιάστικη χαρά και ικανοποίηση. Οι φευγαλέες εικόνες, τα φώτα και οι σκιές, είναι τα πλάσματα της καλλιτεχνικής φαντασίας, ή όπως γράφει ο P. Bien "πλευρές της μοναδικότητας" του καλλιτέχνη. Πίσω όμως από την "παραπλανητική πολλαπλότητα" των εικόνων, υπάρχει μια ισχυρή και πλήρης καλλιτεχνική δύναμη, η απόλυτα ελεγχόμενη συνείδηση του δημιουργού, το Ένα που οδηγεί στην αίσθηση των πολλών[9].

Αλλά και αυτήν την αντίληψη μπορούμε να την επεκτείνουμε στο ευρύτερο πλαί-

σιο της ύπαρξης. Η "πραγματικότητα" δεν είναι τίποτε άλλο από την "παραπλανητική πολλαπλότητα" - την φαινομενική αυτονόμηση της ζωής απ' το θάνατο, των ανθρώπινων όντων από τα ζώα, κ.τ.λ. Το Ένα, - πίσω από τα πολλά - γίνεται η ενοποιητική πνοή που διαπερνά την σκοτεινή άβυσσο της μη - ύπαρξης. Στον *Βούδα*, "το Ποτάμι δεν είναι παρά ο «Έυατός» του, όλα τα υπόλοιπα συγκροτούν μια παραπλανητική και μαζί σαγηνευτική επικάλυψη, δημιούργημα της υποκειμενικότητας, της ανθρώπινης παρατήρησης και της ατελούς γνώσης των ανθρώπων"[10]

Η ενασχόληση του Καζαντζάκη με τον κινηματογράφο εξυπηρετούσε αρκετές επιδιώξεις του: 1) την μετατροπή των αφηρημένων εννοιών σε κίνηση, μορφή και φως 2) λειτούργησε ως μεταφορά για τη διαμόρφωση ανάμεσα στις δύο Αβύσσους της καλλιτεχνικής φαντασίας και της ύπαρξης και 3) παρουσίασε ένα παιχνίδι με μάσκες που συνιστούν τις πλευρές του ενοποιημένου προσώπου που κρύβεται πίσω.

Παρόμοιες αντιλήψεις για τον κινηματογράφο, εμφανίζονται την ίδια χρονική περίοδο στο θεωρητικό έργο ενός Γάλλου ιστορικού τέχνης, του Elie Faure. Η μελέτη του «The art of cineplastics», φιλοξενήθηκε στις σελίδες του νεοϋορκέζικου περιοδικού Freeman το 1920. Ενώ είναι μάλλον απίθανο ο Καζαντζάκης να διάβασε το άρθρο αυτό, εντοπίζουμε εξαιρετικά συγγενείς απόψεις σε αρκετά σημεία. Όπως η αναφορά του Faure στην 'Αβυσσο:

" (το έργο του Τσάπλιν εκφράζει) την πεμπτουσία της πνευματικής ζωής, αυτή τη μυστηριώδη λάμψη που μας κάνει να πιστεύουμε ότι το γέλιο είναι η θριαμβευτική νίκη πάνω στην ανηλεή επίγνωσή μας, ότι η χαρά είναι η αίσθηση της αιωνιότητας που αντιτάσσουμε στο χάος της ανυπαρξίας. Αυτή η φωτεινή δέσμη, που μας διαχωρίζει από τα αφελή ξωτικά του κόσμου τούτου, που φέρουν το προνόμιο της ονειροπόλησης ως αντίδοτο της δυστυχίας τους και συνεχίζουν να κουβαλούν υπομονετικά τον θεό που έχει φωλιάσει στην ψυχή τους"[11].

Οι μεγάλες καλλιτεχνικές δημιουργίες δεν είναι παρά "οικοδομήματα που ξεφυτρώνουν, σωριάζονται και ξαναχτίζονται ακατάπαυστα... χωρίς εμείς να μπορούμε να αντιληφθούμε το χιλιοστό του δευτερολέπτου όπου συντελούνται αυτές οι αλλαγές. Το έργο του διαρκώς καινούργιο, χάνεται και επανέρχεται, ξεθωριάζει και ξαναζωντανεύει, μνημειώδες για μια φωτεινή στιγμή, φευγαλέα εντύπωση την αμέσως επόμενη..."[12]

Ο Faure προφητεύει την αυγή μιας νέας εποχής, όπου ο κινηματογράφος θα αντικαταστήσει τις στείρες εκφράσεις της θρησκείας, του χορού και του θεάτρου, που κάποτε σηματοδοτούσαν την κυριαρχία των μαζών πάνω στο μάταιο της ζωής.

Ο Καζαντζάκης επιζητούσε την αναγνώριση και την εξάπλωση του έργου του σε μεγαλύτερη κλίμακα. Τον Οκτώβριο του 1927, έγραφε στην Ελένη:

" Ότι έγραψα και έκαμα μου φαίνεται ανάξιο και επαρχιώτικο, σε μια μικρή φτενή γωνιά της γης, ελάχιστοι άνθρωποι άκουσαν την κραυγή μου... ξέρω πως ποτέ η φωνή μου δεν θα τους αγγίξει, γιατί τα μέσα που μεταχειρίζομαι είναι μικρά..."[13]

Επτά μήνες αργότερα, στο τέλος της παραμονής του στο Κίεβο, ο τόνος του έχει αλλάξει:

"Αχ να ξέρατε τι ηδονή νιώθω με την ιδέα πως όλη αυτήν την αστραπή μπορώ να τη διατυπώσω σε εικόνες και να τη δουν εκατομμύρια μάτια"[14]

Αμφιταλαντευόμενος ανάμεσα στο στοχασμό και τη δράση, την μεταφυσική και την πολιτική, ο Καζαντζάκης μπόρεσε τελικά να συμφιλιώσει τις αντικρουόμενες πεποιθή-

σεις του μέσω του κινηματογράφου. Η νέα καλλιτεχνική και πνευματική έκφραση μπορούσε να προβάλλει τα πολιτικά του οράματα σ' ένα ευρύτερο κοινό.

Ωστόσο, ο Καζαντζάκης ποτέ δεν έγραψε «πετυχημένα» σενάρια, παρά το ότι παρέτεινε την ενασχόλησή του αυτή ως τις αρχές της δεκαετίας του '30 (ένα από αυτά τα σενάρια ήταν ένα *Δεκαήμερο*, το οποίο ο Καζαντζάκης χρησιμοποιώντας ψευδώνυμο κατέθεσε στην Paramount, πιστεύοντας πως θα απέφερε εκατομμύρια!). Ακόμη και στην περίπτωση που ο Καζαντζάκης δεν είχε γράψει ποτέ σενάρια, η συγγραφική του εξέλιξη, τόσο στην πρόζα όσο και στην ποίηση, καθορίστηκε από την ενασχόλησή του με τον κινηματογράφο, γεγονός που είχε επισημάνει και ο ίδιος:

"Αυτή η άσκηση θα μας κάμει πολύ καλό, θαρρώ το νέο σύγχρονο Style[15] θα επηρεαστεί βαθιά από το kino [16,17]".

Σε δύο γράμματά του, αναφέρει τις κινηματογραφικές επιδράσεις που δέχθηκε γράφοντας την *Οδύσσεια*. Στην 16η ραψωδία, ο Οδυσσέας κινείται με μια βουδιστική / κινηματογραφική χάρη:

γλύκανε η μέρα, μέρωσε κι ο νους του άγιου αθλητή, κι αγάλια
το δεκαδάχτυλο χαρούμενο βυθίζονταν στη λάσπη
και τρυφερά σα να κανάκιζε κορμάκια γεννοβόλαε
μιαν αστραπή στον ήλιο τα 'δειχνε, φωτίζουνταν, και πάλε
ποριξιμιά στη λάσπη τα 'ριχνε κι άλλα κορμιά γεννούσε[18].

Ένα πλήθος από λυκανθρώπους, καλικάτζαρους, φαντάσματα, νύμφες του δάσους και ανόητα ξωτικά, εμφανίζεται σ' αυτή τη μεταμεσονύκτια παράσταση τρόμου, με επικεφαλή μια σαρανταπόδαρη, μονόδοντη, ξερακιανή γριά. Ο Μεγάλος Ασκητής πλάθει με

Ο Νίκος Καζαντζάκης

μαύρη λάσπη έναν ασουλούποτο νάνο - τον ονομάζει θεό. Το κοντόχοντρο δημιούργημα περιφέρεται για λίγο καμαρώνοντας, για να ξαναβυθιστεί αργότερα στον βρωμερό βούρκο. Η ίδια αχαλίνωτη κινηματογραφική φαντασία, ξετυλίγεται και στην επόμενη ραψωδία. Εδώ, ο Οδυσσέας κρατώντας ένα φλάουτο (μια μηχανή προβολής;), «διηγείται» μια ιστορία στους πέντε συντρόφους - ηθοποιούς - του. Ή όπως έγραψε ο ίδιος ο Καζαντζάκης: "το μάτι του Οδυσσέα ένα apparei (κάμερα), που στο σκοτεινό θάλαμο δημιουργεί το Σύμπαν..."[19] Όταν ο Οδυσσέας σταματά, τα δημιουργήματά του χάνονται, όπως ακριβώς εξαφανίζονται τα πρόσωπα μιας ταινίας όταν αυτή έχει τελειώσει. Βλέπουμε ακόμη και σκη-

νές παράλληλης δράσης: Η Παρθένα και ο Σκλάβος συνουσιάζονται, ενώ ο Γέρος Βασιλιάς προσεύχεται. Το επικό αυτό ποίημα είναι ένα φωτεινό διάστημα, που περιστοιχίζεται από δύο σκοτεινές Αβύσσους. Ο ήλιος ανατέλλει στην αρχή εγκαινιάζοντας την ζωή, δύει στο τέλος κλείνοντάς την. Στον επίλογο, ολόκληρο το σύμπαν διαλύεται στο τίποτα.

Στοιχεία κινηματογραφικών επιδράσεων παρατηρούμε και στο θεατρικό του έργο *Βούδας*. Εμφανίζεται και πάλι η "παραπλανητική πολλαπλότητα" των χαρακτήρων, "οτιδήποτε διαδραματίζεται - πάθη, αυτοκτονίες, μοιρολατρίες και ηρωισμοί, ολόκληρο το φάσμα της ζωής και του θανάτου - είναι δημιούργημα της καλλιτεχνικής φαντασίας"[20]. Το θεατρικό έργο εν μέρει, εξυμνεί την καλλιτεχνική φαντασία, τα δημιουργήματα και τους αφορισμούς της.

... Έπιασες τον άμμο κι είπες :
Σάρκα είναι τούτη, άντρας,
γυναίκα, φύσηξες απάνω,
κι η σάρκα ολομεμιάς αρχίνισε να μιλάει,
να πονάει και να θέλει.
Ξαναφύσηξες και δεν υπήρχε πια.
Έπιασες μια φούχτα
γαλανόν αγέρα κι είπες :
Τούτος είναι ο Βούδας ...
Φύσηξες πάλι, αφανίστηκε

Ο Βούδας[21]!

Το 1929 ο Καζαντζάκης γράφει το *Τόντα ράμπα*, ένα μυθιστόρημα με ισχυρό κινηματογραφικό υπόβαθρο. Το τελευταίο κεφάλαιο, - το όραμα του Νέγρου στον τάφο του Λένιν - αποτελεί την τελική γραφή ενός σεναριακού σκελετού που είχε συντάξει ο Καζαντζάκης τον προηγούμενο χρόνο, χωρίς όμως να τον ολοκληρώσει ποτέ. Προσέτι, ακόμα και η πρόζα του μυθιστορήματος είναι επηρεασμένη από την κινηματογραφική γραφή. Όπως εξηγεί η Ελένη Καζαντζάκη: "Η χρήση λακωνικής και αυστηρής γλώσσας που απαιτείται στα κινηματογραφικά σενάρια προκειμένου να αναδυθεί η δύναμη της εικόνας, κράτησε τον Καζαντζάκη σε καλή φόρμα. Έγραψε το *Τόντα ράμπα*, μετά την επιστροφή του από την Ρωσία, με κοφτές και ξερές προτάσεις σαν να επρόκειτο για σεναριακή δουλειά22"

Ο Καζαντζάκης σκιαγραφεί με σεναριακή ευαισθησία, σκηνές καθημερινότητας σε αστικά τοπία:

"Μόσχα. Βρέχει. Τα χωριά γυαλοκοπούν μέσα στο μονόχρωμα. Όλες οι ράτσες ! Αντιπρόσωποι κίτρινοι, μαύροι, άσπροι. Τα πεζοδρόμια ξεχειλίζουν από κόκκινα μήλα, καπνιστά ψάρια, τουρσί αγγούρια και ξύλινα μικροπαίγνιδα, θειαφοκίτρινα με πρασινοκόκκινα λουλούδια. Μουζίκοι περνούν βαριά με βοϊδοτόμαρες πατατούκες, με γλιτσιασμένα νεκατωμένα γένια, με χοντρές πέτσινες μπότες αλειμμένες με λίπος: ο αγέρας μυρίζει δυνατά στάβλο[23]"

Ο αναγνώστης νιώθει τον ρυθμό της διαδοχής των εικόνων καθώς ο Καζαντζάκης συναρμολογεί κομμάτι - κομμάτι τη σοβιετική πρωτεύουσα, η κάμερα αποτυπώνει την υφή των βρεγμένων δρόμων και ενώ το κάδρο γεμίζει ασφυκτικά από την εικόνα του πολύχρωμου παιχνιδιού, εστιάζει στις σκοτεινές φιγούρες των μουζίκων. Ο συγγραφέας εικονογραφεί αλλεπάλληλα την ατμόσφαιρα του μυθιστορήματος.

Ένα εκπληκτικό close-up μέσα σ' ένα μεταλλοχυτήριο:

"Αξάφνου μέσα στο μισοσκόταδο ανασηκώνεται ένα γυμνό μπράτσο και προχωράει στο λερωμένο τοίχο. Ανεβοκατεβαίνει, χαράζει μεγάλα γράμματα. Οι εργάτες ανασηκώνονται, τα κουρασμένα τους νεφρά τρίζουν. Το μπράτσο αναπηδά από το ένα γράμμα στο άλλο και τρέχει ξέφρενα. Οι εργάτες ανοίγουν

το στόμα, ακολουθούν το χέρι, συλλαβίζουν[24]"
Σε αυτή τη σκηνή, βλέπω την κάμερα να στέκεται αντιμέτωπη με τον γυμνό τοίχο. Το μπράτσο του εργάτη μπαίνει στο κάδρο, η κάμερα το ακολουθεί καθώς αρχίζει να κινείται και να γράφει. Μακρινά και κοντινά πλάνα των εργατών παρεμβάλλονται.
Η συγκεκριμένη σκηνή, αποτελεί τμήμα μιας ευρύτερης ενότητας που χαρακτηρίζεται από διαδοχικά πλάνα, φαινομενικά ασύνδετα. Μέσα σε επτά μόνον σελίδες, περνάμε από τον Σου-κί, στου Αμίρ, στη θάλασσα, τα μεταλλουργεία, την Ραχήλ, τον Τάγκη, τη Μόσχα, τον Ανάντα - γίνεται ακόμη και μια μικρή αναφορά στον Μουσολίνι. Οι πρώτες σελίδες του βιβλίου είναι γρήγορες, διαπλέκουν σκηνές παράλληλης δράσης και καθώς η διήγηση εξελίσσεται, ο ρυθμός γίνεται ολοένα και πιο αργός. Με αυτόν τον τρόπο, ο Καζαντζάκης παρουσιάζει αυτόνομα τα πρόσωπα του έργου, προτού οι διαφορετικές μεταξύ τους ιστορίες ενωθούν στα συλλαλητήρια της Μόσχας για τη 10η επέτειο της επανάστασης.
Μέρη του μυθιστορήματος αναδύουν την κινηματογραφική "παραφροσύνη" του Καζαντζάκη: το αχαλίνωτο παιχνίδι της ονειροφαντασίας πλαισιώνεται από δύο χρονικές στιγμές. Στον επίλογο του βιβλίου - Κεφάλαιο: Τόντα ράμπα, η μεγάλη παραίσθηση - με την εξαίσια περιγραφή της ατελείωτης εκείνης στιγμής, που διαρκεί όσο κρατάει ένα βήμα: το παιδί που σηκώνεται βαριά από το έδαφος, για να πατήσει στο σκαλοπάτι του τάφου του Λένιν. Μέσα σε ένα αποκαλυπτικό όραμα, ο μαύρος άντρας, πετά πάνω από τη Μόσχα και τις ουκρανικές πεδιάδες, μεταφέροντας την κραυγή του "Λένιν ! Λένιν!", στους κατοίκους της Αφρικανικής ηπείρου. Η χωροχρονική ρευστότητα εμφανίζεται και πιο πριν, στο νοερό ταξίδι του Ανάντα πάνω από την Ασία, στο αστραπιαίο όνειρο της Ραχήλ με το γέρο μοναχό δίπλα στο ποτάμι, ή στις φανταστικές αφηγήσεις του Αμίτα.
Αυτό το ανυπόστατο παιχνίδι του φωτός και της σκιάς, είναι μια εικόνα που επανέρχεται περιοδικά. Στις τελευταίες σελίδες του βιβλίου, ο Γερανός - ένας Κρητικός σαν τον Καζαντζάκη - ενώ περιφέρεται στους δρόμους του Μπακού, μέσα σε μια συγκεχυμένη διανοητική κατάσταση, σκέφτεται:
"Ντρέπουμαι. Ξόδεψα τη ζωή παίζοντας με τις ιδέες και τις λέξεις. Ο γιος μου έχει δίκιο. Το επιτύμβιό μου : "Εδώ κείται ένας ακροβάτης πάνω από το χάος". Δεν αγάπησα από τα πράγματα παρά τις καμπύλες και τα χρώματα σ' ένα σκοτεινό φόντο25" .
Ο Γερανός - όπως και ο δημιουργός του - αιωρείται ανάμεσα στην καλλιτεχνική αποδέσμευση και στην πολιτική δράση, ανάμεσα στη Βουδιστική / κινηματογραφική ηδονή της δημιουργίας και της καταστροφής, και στο κάλεσμα των πολιτικών αγώνων.
Ο Καζαντζάκης ασχολήθηκε με τη νέα αυτή έκφραση της τέχνης, μόνο για μερικά χρόνια. Ωστόσο, η τεχνοτροπία του κινηματογράφου επηρέασε το συγγραφικό του έργο. Είναι φανερό πως στο πιο "κινηματογραφικό" του κείμενο - το *Τόντα ράμπα* - επανατοποθέτησε τις απόψεις του γύρω από το αφηρημένο και το συγκεκριμένο, μ' έναν πιο εύγλωττο και πειστικό τρόπο. Και όπως ο Καζαντζάκης μιλά μέσα από το πρόσωπο του Ραμπακίτς (που είναι μόνο μια, από τις εσωτερικές του φωνές):
"Κάθε άνθρωπος είναι ένας εφήμερος γιός, που κρατά μέσα του τον αιώνιο Πατέρα. Σκοπός της τέχνης είναι να μπορέσω να βρω και να εκφράσω με ορατό μέσο πέρα από το Γιο, την αόρατη ουσία του Πατέρα. Αν ο άνθρωπος δεν φτάνει παρά να κατανοήσει και να εκφράσει το Γιο, δεν δημιουργεί παρά ένα έργο τέχνης επιπόλαιο. Αν δεν εκφράζει παρά αφηρημένες ιδέες μόνο για τον Πατέρα, παύει να κάνει τέχνη, κάνει μεταφυσική. Η προσπά-

θεια να συλλάβει με το Λόγο την αθάνατη
ουσία που ζει μέσα μας, καταντά μαγεία[26]".

ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

1. Καζαντζάκης, "Βίος και Πολιτεία του Αλέξη Ζορμπά" (Αθήνα, 1959), σελ. 97
2. Ε.Καζαντζάκη, "Ν. Καζαντζάκης : ο ασυμβίβαστος" "Μια βιογραφία στηριγμένη στις επιστολές του"
3. Προοπτικές
4. Ε.Καζαντζάκη, " μια βιογραφία....."
5. L. Moussinac, "Naissance du cinema" (Paris, 1925), σελ.23
6. Οραματιστή
7. Ε. Καζαντζάκη, σελ 185,187
8. Ο.π. σελ. 189
9. P. Bien "Buddha, Kazantzakis, Most ambitious and most neglected play" Comparative Drama, XI (1977), P.258
10. Ο.π, σελ. 267
11. E. Faure, "The Art of Cineplastics", in Film: An Anthology, ed. D.Talbot (Berkeley, 1967), p.8
12. Βλ. ο.π. σελ. 6-7
13. Ε. Καζαντζάκη, σελ. 168
14. Βλ. ο.π. σελ. 190
15. Τεχνοτροπία
16. Κινηματογράφος
17. Ε. Καζαντζάκη, σελ. 190
18. Ν. Καζαντζάκης "Οδύσσεια", στίχοι 967-72
19. Ε. Καζαντζάκη, σελ. 187
20. Bien, "Most ambitious ..." σελ.254
21. Ν. Καζαντζάκης "Βούδας" (Αθήνα, 1956) σελ. 662
22. Ν. Καζαντζάκης, *Τόντα ράμπα*, σελ. 211-12
23. Βλ. οπ.π σελ.12
24. Βλ. οπ.π. σελ. 9
25. Βλ. οπ. π. σελ. 131
26. Βλ. οπ.π. σελ. 90

Μετάφραση: Δήμητρα Βασιλειάδου

Η παραλοϊσμένη

(σχεδίασμα σεναρίου)

απόσπασμα

Μανώλης Πρατικάκης
Μάκης Μωραΐτης

Ένα παλιό διώροφο πέτρινο σπίτι στην άκρη του χωριού, πολύ κοντά στη θάλασσα. Η σκεπή του και τα «μπαλκόνια» είναι τσιμεντένια, από το πρώτο τσιμέντο που είχε πέσει στην περιοχή. Οι κακές αναλογίες του χαρμανιού και η διαβρωτική επέμβαση της θάλασσας έχουν προκαλέσει μεγάλη φθορά. Τα μπαλκόνια έχουν γείρει και φαίνονται τα σκουριασμένα σίδερα σαν γέρικα νεύρα, λυγισμένα από το βάρος που σήκωναν. Μοιάζουν με γερμένους ανθρώπινους ώμους. Οι πόρτες και τα παράθυρα σκεβρωμένα από την αλμύρα. Οι τοίχοι χωρίς σοβάδες. Τα μεσοπατώματα ξύλινα, τρίβονται εκκωφαντικά στο παραμικρό πάτημα. Ακούς σχεδόν, τα βήματα της κατσαρίδας.

Κάτω από το σπίτι υπάρχει υπόγειο. Χοντροί τοίχοι εξήντα πόντους πάχος. Παλιά αχρηστευμένα είδη: πιθάρια, σταμνιά, αλέτρια, κοφίνια, λύχνοι...

Στην αυλή του σπιτιού ένα πηγάδι με φιλιατρό. Το βάθος του είναι 3 - 4 μέτρα. Το νερό του δεν είναι πόσιμο.

Πλάι στο πηγάδι, εδώ κι εκεί πάνω σε μεγάλες θαλασσόπετρες, κομμάτια από πεταμένα δίχτυα και μαδέρια καραβιών με «πίνες» που είχε ξεβράσει η θάλασσα.

Στο σπίτι περνούν τα κύματα
Στο σπίτι μπαίνουν τα φύκια κάτω απ᾽ τα κρεβάτια
Κι ως τον ύπνο,
Κι ως τα όνειρα μια θάλασσα.

Είναι Αύγουστος. Σχεδόν αρχίζει να σουρουπώνει, αλλά το φως του Λιβυκού, πάντα λαμπερό, δημιουργεί φωτεινές ανταύγειες μέσα στη διάφανη και θερμή μέρα. Ο φακός πλησιάζει αργά κι από μακριά το σπίτι. Το παρατηρεί, όπως παρατηρούμε τα χαρακτηριστικά ενός προσώπου. Είναι απόλυτη η σιωπή και το μόνο που ακούγεται είναι το ρυθμικό σύρσιμο της θάλασσας στα χαλίκια. Ο ήχος αυτός μοιάζει αναπόσπαστα δεμένος με τη φυσιογνωμία του σπιτικού. Σα να είναι οργανικά δεμένος μαζί της. Οι πόρτες και τα παράθυρα είναι ανοιχτά.

Ένα παιδί 7 - 8 ετών κοιτάζει από το δυτικό παράθυρο μέσα στην κάμαρα του σπιτιού. Κοιτάζει εκστατικά με τα μεγάλα καστανά του μάτια.

Μια γυναίκα είναι ξαπλωμένη πάνω σ᾽ ένα φαρδύ σιδερένιο κρεβάτι.

Είναι μια όμορφη γυναίκα, περίπου 40 χρόνων, με πυκνά καστανόξανθα μαλλιά, που όταν τα αφήσει της φθάνουν μέχρι τη μέση.

Έχει ανοιχτά γκριζογάλανα μάτια, ανοιχτόχρωμο δέρμα και μακριά πολύ λεπτά χέρια.

Παλεύει πάνω στο κρεβάτι, γελάει, ένα γάργαρο κι ασταμάτητο γέλιο, το πρόσωπό της φέγγει, τα μάτια της κοιτάζουν γύρω εκστατικά σα να βλέπουν για πρώτη φορά το κάθε τι. Κινούνται αδιάκοπα, δεν μπορούν να προσηλωθούν για πολύ σε τίποτα. Είναι αχόρταγα, λες, από μια αβάσταχτη χαρά να βλέπουν.

Μιλάει χωρίς σταματημό. Τα λόγια της εί-

ναι ασύνδετα, ασυνάρτητα. Η μια πρόταση αρχίζει πριν να τελειώσει η προηγούμενη. Τα νοήματα δεν έχουν κατεύθυνση και στόχο. Οι τόνοι, οι αποχρώσεις, το ύφος της φωνής της εναλλάσσονται διαρκώς.

Λέει για παράδειγμα:

Γυναίκα: Ο Μιχάλης του Σκλαβάκη.. Ο Μιχάλης του Σκλαβάκη...

Εν τούτω νίκα... Πηγαίνετε παιδιά μου την γίδα στον τράγο ... (γελάει, γελάει)...

Μιλάει για ένα «φανταστικό» παιδί που πρόκειται να γεννήσει με τον «πρίγκιπα».

Γυναίκα: Καλό μου, γλυκό μου, (γελάει)

Κάθεται πάνω στο κρεβάτι, γέρνει στο πλάι και νανουρίζει το «παιδί». Ένα γλυκύτατο νανούρισμα καθώς ακούγεται ο ανάλαφρος κυματισμός της θάλασσας. Ύστερα βγάζει το αριστερό της στήθος που είναι σαν παρθένας, πιέζει τη θηλή και λέει,

Γυναίκα: Βύζαξε, καλό μου.... Έλα να βγάλει φτερουγάκια και πλουμιά ο άγγελος.

Και ξαφνικά ακούγεται ταραχή μεγάλη. Πολλά βήματα, σχεδόν σαν ποδοβολητό, κουβέντες, γέλια, ερωτηματικά. Όλο σχεδόν το χωριό έρχεται και συνωστίζεται στις πόρτες και τα παράθυρα του σπιτιού με μάτια πελώρια, προσηλωμένα, φοβισμένα και μοχθηρά. Θέλουν να δουν το άρρωστο σώμα, και το μυαλό να παλεύει παράλογα στο πλάι του κόσμου με τον θάνατο.

Μιλούν μεταξύ τους γυναίκες.

«Ο τύφος, ο τύφος. Τύφο έχει η κακομοίρα».

«Ηθελέντα και ηπαθέντα της λέγανε να μην πίνει νερό από το πηγάδι με το μολυσμένο νερό». Ένας άντρας απαντά: «Αυτή το μόλεμα το είχε μέσα της».

Άλλη: «Μα μήπως ήτανε ποτέ στα καλά της».

Άντρας: «Βρε, παιδιά, έχω ακούσει πως ο τύφος θέλει πάγο... κάποιος πρέπει να πάει να φέρει από τα Όρη».

Άλλος: «Βρε τι πάγο και κουραφέξαλα, η γυναίκα καίγεται στον πυρετό. Καλέσανε το γιατρό;»

Άλλη: « Πού είναι ο προκομμένος ο αδρεφός της;»

Στο μεταξύ η γυναίκα συνεχίζει το παραλήρημά της. Αρχίζει να σκοτεινιάζει. Διαγράφονται οι σκούροι όγκοι των ανθρώπινων σωμάτων που συνωστίζονται στις πόρτες και τα παράθυρα ή στέκονται γύρω από το πηγάδι και συζητούν χαμηλόφωνα.

Ο άντρας της πολύ μελαχρινός, αξύριστος, σιωπηλός, καθισμένος σ' ένα πέτρινο πεζούλι. Το στόμα του σφιχτό σαν πικρή χαραμάδα σιδερόπετρας. Μια εικόνα που λες ότι βγήκε μόλις από τα καπνισμένα έγκατα της γης.

Τον πλησιάζει ο Λευτέρης, ο αδερφός της Γυναίκας, και του λέει:

Λευτέρης: Πρέπει να φέρουμε τον γιατρό, Νίκο.

Αυτός σωπαίνει, ούτε που σηκώνει το σκυφτό κεφάλι να τον κοιτάξει.

Σα να μονολογεί, λέει,

Νίκος: Δεν έχουν θεράπεψη αυτά τα πράγματα.

Ο Λευτέρης είναι ανήσυχος, τρομαγμένος. Πάει μαζί με άλλους και φέρνουν τον γιατρό.

Διασχίζει το πλήθος, που εκδηλώνει μεγαλύτερη περιέργεια στη θέα του, και μπαίνει στο σπίτι.

Η Γυναίκα τον καλωσορίζει,

Γυναίκα: Καλώς τονε το γιατρό μας (γελάει)... κόπιασε στο σπιτικό μας ... Αυτή τη φορά όμως σούφαγα τα καλά ψάρια.. Όλο εσύ θαρπάς τα λιθρίνια από τη βάρκα;

Ο γιατρός της ακουμπάει τ' ακουστικά, αυτή γελάει, χειρονομεί, τον εμποδίζει να την ακούσει. Της βάζει θερμόμετρο,

Γιατρός: Βραδυκαρδία με σαράντα πυρε-

τό....

Της κοιτάζει την κοιλιά.

Γιατρός: Έχει τύφο που τη χτύπησε στο μυαλό.

Ψάχνει με το βλέμμα του μέσα στο σπίτι, αναζητά τον άντρα της.

Γιατρός: Πούναι ο Νικολής;

Έρχεται ο άντρας της.

Γιατρός: 'κου δω, η γυναίκα σου έχει τύφο και της ήρθε τρέλα. Συμβαίνει καμιά φορά. Δεν ξέρω αν ζήσει. Δεν υπάρχουν φάρμακα. Πρέπει να πας με το μουλάρι να φέρεις πάγο από τα Όρη.

Η μια μέρα ακολουθεί την άλλη. Το ίδιο σκηνικό. Η γυναίκα ψήνεται στον πυρετό και παραληρεί συνεχώς.

Λίγος κόσμος τώρα, γριές και παιδιά.

Της βάζουν πάγο στην κοιλιά και μόλις λιώνει καινούριο πάγο. Της βάζουν πάγο και στο κεφάλι.

Σαράντα μέρες με αδιάκοπο παραμιλητό. Λόγια ασυνάρτητα:

Γυναίκα: Λευτέρη, αρχάγγελε, με τα μαλλιά μέσα στα ναυτικά ήσουν ο μόνος καπετάνιος....

Τον καλεί κοντά της, του χαϊδεύει τα μαλλιά,

Γυναίκα: Έλα καλέ μου.. μαζί θα κάνουμε τον «πρίγκιπα». για χάρη σου έμεινα απάντρευτη ως τα τώρα.

Συγγένισα: Ε, Αναστασία, ιντάνε αυτά που ακούω τώρα. Εσύ είσαι παντρεμένη, να ο άντρας σου.

Γυναίκα: Λείπε με. Δεν έχω άντρα. Αυτός είναι ένας ξενομπάτης....

Για να την επαναφέρουν στην πραγματικότητα οι δικοί της ρίχνουν στο κρεβάτι, ξανά και ξανά, το πραγματικό της παιδί που είναι τριών χρόνων, προσπαθώντας έτσι να ξυπνήσουν το μητρικό της ένστικτο.

Εκείνη μένει αδιάφορη και αφού το κοιτάζει με περιέργεια, λέει,

Γυναίκα: Τίνος είσαι παιδί μου; (ξεκαρδίζεται στα γέλια)

Το διώχνει από κοντά της, «Αυτό είναι ξενοχωριανάκι», της το βάζουν πάλι, το παιδί κλαίει με λυγμούς, αυτή γελάει ασταμάτητα, ώσπου τέλος της το παίρνουν απογοητευμένοι.

Ανασηκώνεται από το κρεβάτι και κοιτάζει από το τζάμι τη θάλασσα να στραφταλίζει,

Γυναίκα: Γερμανοί τον αδερφό μου μες τα χόρτα.. πίσω από την εκκλησιά, φορούσε το χρυσό ρολόι του μοναδικό σημάδι για την αναγνώριση. Όταν γυρίσαμε φθινόπωρο πια μύριζε. Ήρθε καβαλάρης πάνω στο μαύρο του το άλογο.. Εγώ του φώναξα «Γύρισε πίσω γλήγορα γιατί θα σε φάει ο κάτω κόσμος....

Μια από αυτές τις νύχτες της τρέλας της Γυναίκας, το χωριό έχει γλέντι στη μεγάλη πλατεία.

Στο σπίτι της, αν και βρίσκεται στην άκρη του χωρίου, φτάνουν οι απόμακροι ήχοι του δοξαριού, μ' εκείνη τη θλίψη των λαϊκών βιολιών.

Αυτοί οι ήχοι την ξεσηκώνουν, είναι σαν να την καλούν, κρατημό δεν έχει.

Σηκώνεται μέσα στην παραφορά της κι ετοιμάζεται όσο ποτέ άλλοτε γρήγορα. Μπροστά στον μεγάλο καθρέφτη, τον βρώμικο, το πρόσωπό της λάμπει από μια βαθιά έξαψη.

Φοράει ρούχα παλαιά και πολύχρωμα με χάντρες κι ασημένια κοσμήματα που ανασύρει από την κασέλα με τα σημάδια. Αφήνει λυτά τα μακριά μαλλιά της και τα δένει μπροστά με κόκκινη κορδέλα.

Βάζει βαφές στα μαραμένα μάγουλα, χωρίς τάξη, και μυρωδικά στον κόρφο, στο λαιμό.

Εκείνη η έξαψη τη φωτίζει ολοένα περισσότερο.

Για μια στιγμή προσηλώνεται: βλέπει το

πρόσωπό της να χαμογελάει μέσα στον καθρέφτη μ' εκείνη την κρυφή εξουσία του χαμόγελου.

Τρέμει μέσα στη χαρά της και ψιθυρίζει διάφορα ασυνάρτητα λόγια, κρατώντας το στόμα μισάνοιχτο, σα να είναι πληγή που μόλις της κόπηκαν τα ράμματα.

Η μορφή της αποσύρεται από τον καθρέφτη.

Με γυμνά πόδια περνάει τρέχοντας από την άμμο της θάλασσας. Από τους λιθόστρωτους δρόμους, τους έρημους.

Τρέχοντας φθάνει στην πλατεία φέρνοντας ταραχή στα μάτια και τα πρόσωπα του κόσμου.

Μπαίνει αμέσως στο χορό.

Και μοιάζει φερμένη από αλλού και αλαφιασμένη. Τραγουδάει, χειρονομεί και νεύει.

Χορεύει ξέφρενα μπροστά σε πρόσωπα ξαφνιασμένα και περιγελαστικά που αλληλοκοιτάζονται με σημασία. Προκαλεί γέλια, σχόλια ειρωνικά.

Κι εκεί που χορεύει αιφνίδια και σπαρακτικά σταματάει και φωνάζει

Γυναίκα: Ανελέητοι!

Η φωνή της πέφτει στην πλατεία σαν βαριά ντουφεκιά. Τα χέρια των μουσικών παγώνουν, όπως και το γενικό βουητό.

Τα μάτια όλων στρέφονται πάνω της.

Γυναίκα: Ανελέητοι! .. να του κλέψω κι εγώ του χάρου μια νύχτα. Είναι πολύ; Το θέλημά του κάνω τώρα είκοσι χρόνια.

Απόλυτη σιωπή βασιλεύει τώρα. Στόματα σφιχτά, πρόσωπα ένοχα και μετανοημένα. Αλλά σε λίγο πάλι γέλια και ματιές όλο νόημα.

Η γυναίκα πλησιάζει τώρα έναν νέο, περίπου είκοσι χρονών, με μαύρα σγουρά μαλλιά, μάτια πελώρια. Του πιάνει το κεφάλι με τα δυο της χέρια και κοιτάζεται στα μάτια του σαν σε καθρέφτη. Ο νέος την κοιτάζει εκστατικά, με δέος.

Κι αρχίζει να λέει ιστορίες και λόγια ακατάληπτα.

Γυναίκα: Κατέβηκα τότε στους δρόμους, τα μαλλιά μου τρίβοντας καίγονταν .. εμιλούσα με φλόγες.. Έτσι πέρασα τη ζωή μου... ένα πτώμα παιδιού στη μέση του δρόμου και κανείς δε με είδε ... Νύχτες σκόνταφταν στο κορμί μου... σαράντα - πέντε χρόνια... Σαράντα - πέντε χρόνια άταφη ανάμεσα στους νεκρούς γιε μου...

Αιφνίδια πάλι αφήνει το αγόρι για να συνεχίσει το χορό. Και τραγουδάει ενώ δάκρυα τρέχουν από τα μάτια της. Και οι βαφές λιώνουν σχηματίζοντας μικρά κόκκινα και ροζ ρυάκια.

Παρουσιάζει ένα θέαμα αστείο και τραγικό, που κάνει τις γυναίκες άλλες να κλαίνε και άλλες να γελάνε.

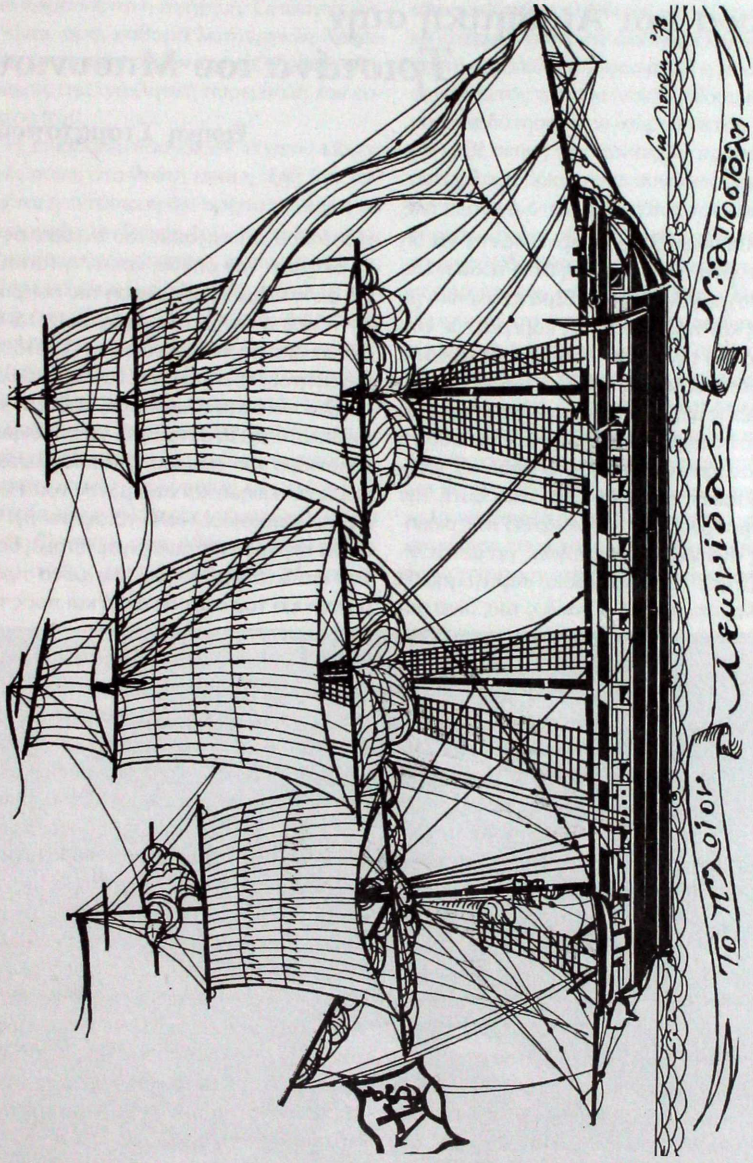
Και οι άντρες βουρκώνουν στα κρυφά.

Η Γυναίκα γέρνει τώρα και λιποθυμάει.

Φυσάει δυνατός αέρας καθώς μια ομάδα αντρών μεταφέρει τη Γυναίκα στο σπίτι της. Την κρατούν ψηλά, οριζοντιωμένη, σα να την φέρνουν από πνιγμό.

Περνούν από το βασίλειο των σκιών της νύχτας.,

Περνούν από την αμμουδιά με φόντο τη φουρτουνιασμένη θάλασσα.


Λεωνίδας
Το πλοίον

Γλώσσα και Αισθητική στην *Τριστάνα* του Μπουνιουέλ

Ειρήνη Σταματοπούλου

Ο Μπουνιουέλ κατάφερνε πάντα να δημιουργεί την εντύπωση ότι η τεχνική του κινηματογράφου, δηλαδή θέματα σχετικά με τη θέση και την κίνηση της κάμερας, με τον φωτισμό και την οπτική, δεν τον ενδιέφεραν ιδιαίτερα. Ήθελε πάντοτε να εμφανίζεται ως σκηνοθέτης μεγάλης απλότητας και ποτέ ως ανανεωτής της κινηματογραφικής γλώσσας ή σαν δραστήριος εργάτης στο χώρο της κινηματογραφικής έκφρασης. Και από αυτή την άποψη μπόρεσε να ανταποκριθεί στις βιομηχανικές ανάγκες και απαιτήσεις για αποτελεσματικότητα στη διαδικασία παραγωγής. Η *Τριστάνα*, όπως όλες οι ταινίες του, δίνει μαθήματα στην ίδια την πραγματικότητα, θέτοντας σε κίνηση τη φαντασία του θεατή, χωρίς αυτός να καταλάβει τίποτα από τον εξωτερικό έλεγχο που υφίστανται οι εσωτερικές του κινητοποιήσεις. Αυτό επιτυγχάνεται από μια πολύ προσεκτική χρήση της τεχνικής. Ο Μπουνιουέλ αγωνίζεται να επιτύχει μια τεχνική που θα περνάει απαρατήρητη, και το νόημα αυτής της προσπάθειας βρίσκεται στο να τραβήξει όσο γίνεται λιγότερο την προσοχή του θεατή στη φτιαχτή πλευρά της ταινίας. Όταν η κινηματογραφική γλώσσα τοποθετεί τον εαυτό της στο προσκήνιο, μόνο εμπόδιο μπορεί να αποτελέσει για τη δράση ταινιών όπως η *Τριστάνα*. Αν, όπως είπε ο Μπουνιουέλ το 1953 σε μια διάλεξή του στο πανεπιστήμιο του Μεξικού, ο δημιουργικός μηχανισμός των κινηματογραφικών εικόνων έχει στη λειτουργία του απ'όλα τα μέσα της ανθρώπινης έκφρασης, εκείνο που θυμίζει περισσότερο την εργασία του πνεύματος κατά τη διάρκεια του ύπνου, και αν η ταινία είναι μια όχι ηθελημένη απομίμηση του ονείρου, και αν τελικά ο κινηματογράφος φαίνεται ότι εφευρέθηκε για να εκφράσει τη ζωή του υποσυνείδητου, τότε μπορεί ένα παρεμβαλλόμενο γλωσσικό κατασκεύασμα, εφόσον γίνεται αισθητό, δηλαδή συνειδητό, να ενοχλήσει τον μηχανισμό του ονείρου, ο οποίος λειτουργεί χωρίς συνείδηση και από μόνος του. Η τεχνική του Μπουνιουέλ είναι να αφήνει την τεχνική να περνάει απαρατήρητη. Έτσι, η δουλειά του αποκτά ομοιότητα όχι μόνο προς το μηχανισμό του ονείρου αλλά και προς τη φυσική όραση.

Οι περισσότερες λήψεις στην ταινία είναι παρμένες ελαφρά, προσεκτικά, σε αργή κίνηση. Η απόδοση της αίσθησης του χώρου δίνεται από τον Μπουνιουέλ με έναν τόσο λιτό και κλασικό τρόπο όσο επιβάλλει η μηδενιστική χρήση της τεχνικής του. Ο χώρος οργανώνεται γύρω από τα πρόσωπα που αναλαμβάνουν τη δράση και το βλέμμα μας γύρω από αυτά. Δε βλέπουμε πουθενά τη χρήση του βάθους πεδίου ή τουλάχιστον μια τέτοια χρήση που να απαιτεί σημασιοδότηση. Ο Μπουνιουέλ επιλέγει συνήθως να μας ξεναγήσει αρχικά στο χώρο με ένα τράβελινγκ ή πανοραμίκ, στη συνέχεια να μας εντάξει σ'αυτόν, με μικρές κινήσεις της μηχανής ή να τον αναπαράξει, μέσω του μοντάζ, μόνο στις στιγμές που είναι απαραίτητο, όταν επιβάλλεται δηλαδή από τη φυσική κίνηση ή την κίνηση του βλέμματος του προσώπου γύρω από το

οποίο χαράσσεται η αφήγηση. Οι κινητές λήψεις είναι, άρα, καθαρά λειτουργικές. Χρησιμεύουν στο να στηρίξουν την εξέλιξη μιας σκηνής χωρίς την ενοχλητική παρεμβολή του κοψίματος (cut).

Η επίδραση που έχουν τέτοιου είδους σκηνές πάνω στο θεατή είναι η εξής: δεν του γεννιέται η εντύπωση ότι πρέπει συνεχώς να προσαρμόζει το βλέμμα του και να περνά σε ολοένα καινούργιες οπτικές γωνίες. Αντίθετα, του δημιουργείται η αίσθηση ότι πιάνει τα πάντα με ένα βλέμμα. Του φαίνεται ότι κανείς δεν υπαγορεύει στο βλέμμα του προς τα που να κατευθυνθεί. Ότι εκείνος, και όχι η κάμερα, ακολουθεί την κάθε σκηνή στην εξέλιξής της. Έτσι, γεννιέται μέσα στη συνείδηση του θεατή η εντύπωση ενός μεγάλου πανοράματος, μιας εικόνας της οποίας το μέγεθος είναι σταθερά μεγαλύτερο απ'αυτό το τμήμα της που βλέπουμε στην οθόνη. Και του φαίνεται ότι ο ίδιος απομόνωσε αυτό το τμήμα, αποφασίζοντας ελεύθερα, για να το προσέξει καλύτερα. Σ'αυτή την αίσθηση ελευθερίας του θεατή συμβάλλει αποφασιστικά η απουσία της φωνής εκτός πλάνου (voice off) και η έλλειψη σημασιοδότησης του χώρου εκτός κάδρου, για κάθε σκηνή της ταινίας. Τα πρόσωπα που συνομιλούν βρίσκονται συνήθως μέσα στο ίδιο πλάνο ή όταν το μέγεθος του κάδρου θα έπρεπε να υπερβεί το επιθυμητό για να τα συμπεριλάβει όλα, οδηγούμαστε με τράβελινγκ από τον ένα συνομιλητή στον άλλον. Αυτό δημιουργεί την ίδια αίσθηση με εκείνη που περιγράψαμε προηγουμένως, την αίσθηση δηλαδή ότι ο γύρω χώρος είναι απεριόριστος ή και αδιάφορος, εξαιτίας του ότι δεν υπάρχει κανένα στοιχείο (όπως η voice off που πρέπει οπωσδήποτε να προέρχεται από κάπου και να γνωρίζουμε συνήθως από πού) το οποίο να τον περιορίζει ή να τον ορίζει στη συνείδηση του θεατή. Στην ίδια φυσική απόδοση της πραγματικότητας αποσκοπεί και η

Η Κατρίν Ντενέβ στην *Τριστάνα*.

σχεδόν παντελής απουσία γκρο πλάνων από την ταινία και κυρίως εκείνων των γκρο πλάνων που συνδέονται με cut και προκαλούν μια επιτηδευμένη εντύπωση συναισθηματικής φόρτισης. Το μόνο ίσως γκρο πλάνο στην ταινία είναι εκείνο του ρολογιού του σταθμού του σιδηροδρομικού που έχει συγκεκριμένο σκοπό να τονίσει την αποκλειστική και καταλυτική σημασία του χρόνου. Στην πραγματικότητα, μόνος πρωταγωνιστής της ταινία είναι ο χρόνος είτε με την απεικόνιση της φθοράς, έστω και συμβολικής (παντόφλες) είτε με την έννοια της αρρώστιας και του θανάτου. Ο Μπουνιουέλ δεν νιώθει καμιά συμπάθεια ή μίσος για τους ήρωές του. Στέκεται τελείως αδιάφορος προς τα συναισθήματά τους, τα οποία δεν επιθυμεί να αποδώσει. Η πιο κοντινή κινηματογράφισή τους γίνεται σε μεσαίο πλάνο, με πλησίασμα της κάμερας (τράβελινγκ εμπρός) και όχι με cut.

Όσο για το χρόνο, στην *Τριστάνα*, αυτός αποδίδεται ευθύγραμμα, από την αρχή μέχρι το τέλος της μυθοπλασίας (απομονώνουμε τα τελικά φλας μπακ γιατί δεν είναι τμήμα της πλοκής του μύθου) και με εμμονή στις στιγμές σταθμούς για την εξέλιξη. Οι σκηνές που γυρίστηκαν με ακίνητη μηχανή διαρκούν συνήθως πιο λίγο. Έτσι, δεν παράγεται το εφέ που επιδιώκουν οι άλλοι σκηνοθέτες όταν χρησιμοποιούν ακίνητες λήψεις: δηλαδή η διάρκεια δεν προλαβαίνει να τραβήξει την προσοχή πάνω της και πάνω στη σχέση του πραγματικού και του κινηματογραφικού χρόνου, δίνοντας συνήθως την εντύπωση (στον Μπουνιουέλ) ότι αυτοί οι δύο είναι ίσοι.

Εξαιτίας αυτών, και χάρη σε αυτά τα στοιχεία της κινηματογράφησης του Μπουνιουέλ, η παρακολούθηση της ταινίας λαμβάνει χώρα χωρίς κόπο και κούραση και μέσα σε απόλυτη, φαινομενικά, ελευθερία. Έτσι, αποκτά την δυνατότητα ο σκηνοθέτης να εξαντλήσει τα όρια πίστωσης εμπιστοσύνης, που έχει κερδίσει κατ'αυτόν τον τρόπο από τον θεατή. Αν υπήρχε κάποιος τρόπος να υπολογιστεί η διαθεσιμότητα του θεατή να αφεθεί να τον κινητοποιήσει ο κινηματογράφος, και όμως να εξακολουθεί να πιστεύει ότι κινείται μόνος του, τότε θα μπορούσαμε να αποδείξουμε ότι ο Μπουνιουέλ μεταχειρίζεται αυτή τη διαθεσιμότητα με μεγάλη οικονομία. Εξάλλου, αυτός είναι ο λόγος που κάνει δυνατή και αποτελεσματική την ύπαρξη της τελικής σεκάνς της ταινίας με τις διαδοχικές αναδρομές προς τα πίσω. Ο Μπουνιουέλ εμμένει στην όσο πιο φυσική πρόσληψη της πραγματικότητας από τον θεατή, ακριβώς επειδή του επιφυλάσσει μια μεγάλη έκπληξη για το τέλος. Αν όλη η ταινία χαρακτηριζόταν από έναν αισθητικά επιτηδευμένο τρόπο γυρίσματος, η τελική σεκάνς, πολύ απλά, δεν θα αποτελούσε έκπληξη, και δεν θα αποκτούσε το εννοιολογικό περιεχόμενό της, που είναι η επιστροφή της Τριστάνας στην χαμένη της αθωότητα.

Δεν μπορούμε όμως να υποστηρίξουμε ότι μόνο και μόνο χάρη στην πραγματοποίηση αυτής της αντίθεσης, οργανώνεται, έτσι όπως οργανώνεται η κινηματογραφική γλώσσα του Μπουνιουέλ. Σημαντικό στοιχείο της αισθητικής της ταινίας αποτελούν οι διάλογοι και η μουσική ή καλύτερα η απουσία της μουσικής. Αυτό που διατρέχει ολόκληρη την ταινία είναι η απλότητα και ελλειπτικότητα των διαλόγων. Ο ίδιος ο Μπουνιουέλ είχε εξομολογηθεί σε συνέντευξή του: *«Δεν συμπαθώ τους επαγγελματίες συγγραφείς διαλόγων. Δεν υπάρχουν διάλογοι στις ταινίες μου»*. Όσο για την μουσική, δεν μπορούμε καν να μιλάμε για ελλειπτικότητα αλλά για παντελή έλλειψη. Η υπόκρουση του πιάνου σε ορισμένες σκηνές, φυσικά, δεν μπορεί να θεωρηθεί ως μουσική επένδυση, αλλά συγκαταλέγεται στους φυσικούς ήχους του περιβάλλοντος, από την στιγμή που είναι η Τριστάνα αυτή η οποία παί-

ζει πιάνο στα πλαίσια της πραγματικής δράσης της ταινίας. Μόνο η τελευταία σεκάνς επενδύεται με εξωτερικό ήχο, που πάλι δεν είναι μουσική αλλά χτύπημα καμπάνας. Αυτό γίνεται για να μας επιστήσει ο σκηνοθέτης την προσοχή στο γεγονός ότι όσα ακολουθούν αποτελούν τμήμα αποσπασμένο απο τήν φυσική εξέλιξη της δράσης. Για την απουσία μουσικής και σε άλλες ταινίες του ο Μπουνιουέλ είχε επίσης δικαιολογηθεί: «*Η μουσική για τον κινηματογράφο δεν μου αρέσει. Μου φαντάζει σαν κάτι το ψεύτικο, σαν τρυκ, εκτός βέβαια από ορισμένες περιπτώσεις. Τώρα που είμαι κουφός, δεν μπορώ καν να καταλάβω αν υπάρχει κάποιο ορχηστρικό μπακ γκράουντ σε μια ταινία. Αλλά εμένα μου κάνει το ίδιο και μου αποδεικνύει ότι όπως και να έχει είναι προτιμότερη η σιωπή. Αχ, Η σιωπή! Αυτή έχει σημασία. Τη μουσική ενστικτωδώς τη θεωρούσα στοιχείο παρασιτικό, που πάνω απ'όλα χρησιμεύει στο να δώσει αξία σε σκηνές χωρίς άλλο κινηματογραφικό ενδιαφέρον*» (1954).

Είναι εύκολο να καταλάβουμε γιατί ο Μπουνιουέλ δεν συμπαθούσε την μουσική επένδυση στις ταινίες: για τον ίδιο λόγο που δεν συμπαθούσε οποιοδήποτε στοιχείο μπορούσε να καταστρέψει την ρεαλιστική επίφαση των ταινιών του. Σε αυτή την αρχή υπακούει και η εγκατάλειψη κάθε προσπάθειας από τον Μπουνιουέλ να χειραγωγήσει την αντίληψη του θεατή και να τον ξαφνιάσει με την εμφάνιση στοιχείων, κατά την εξέλιξη της ταινίας, τα οποία δεν υπήρχαν ως προϋποθέσεις δράσης, έτσι ώστε να του δημιουργήσει, τεχνητά και αφύσικα, την εντύπωση ότι κάτι σημαντικό συμβαίνει ακριβώς επειδή δεν είναι αναμενόμενο. Αντίθετα, φροντίζει από την αρχή να θέσει όλους τους όρους του παιχνιδιού που λέγεται ταινία, και να οδηγήσει τον θεατή, φυσικά και αβίαστα, στην εξαγωγή υποθέσεων για την εξέλιξη της ταινίας.

Στην *Τριστάνα* δίνονται εξαρχής όλα τα στοιχεία για τους χαρακτήρες των δύο προσώπων: η αδυναμία του Δον Λόπε για τις νεαρές γυναίκες, η ολοκληρωτική, άνευ όρων υποταγή της Τριστάνας στις επιθυμίες του, με την ταυτόχρονη δυσφορία της, που κάνουν προβλέψιμη την εξέλιξη της υπόθεσης. Ακόμα και η μυστήρια σχέση Τριστάνας - Σατούρνο είχε πολύ έντεχνα υπονοηθεί στην πρώτη κιόλας σκηνή της ταινίας, όπου η Τριστάνα προσφέρει ένα μήλο στον Σατούρνο. Η χειρονομία αυτή συμβολίζει μια πρόσκληση για τον Σατούρνο σε απαγορευμένα παιχνίδια. Το όνειρο της Τριστάνας εκτός από εκδήλωση της απέχθειάς της προς τον Δον Λόπε, είναι και προαναγγελία της αρρώστιάς της, που θα υλοποιηθεί από την απάντηση της Τριστάνας στο κάλεσμα του Δον Λόπε προς το θάνατο. Όλα τα δεδομένα έχουν τεθεί και με αγωνία ο θεατής περιμένει τον τρόπο της εκπλήρωσής τους. Με άλλα λόγια, από εκεί και πέρα το ενδιαφέρον του δεν επικεντρώνεται στο *τι* αλλά στο *πως* αυτού που θα συμβεί.

Εκεί βρίσκεται το οριακό εκείνο σημείο όπου η αφήγηση μιας αληθοφανούς και προβλέψιμης μάλιστα ιστορίας μεταμορφώνεται σε έργο τέχνης. Και εκεί είναι επίσης που γίνονται καταφανείς οι σουρεαλιστικές καταβολές του Μπουνιουέλ και τα ανεξίτηλα ίχνη που άφησε η αισθητική αυτού του κινήματος στην τέχνη του. Εκτός από την απόδοση του ονείρου, σουρεαλιστική είναι η χρήση των αντικειμένων από τον Μπουνιουέλ. Σκοπός των σουρεαλιστών ήταν να απομακρύνουν τα αντικείμενα από το συνηθισμένο τους περιβάλλον και να τα εντάξουν σε ένα νέο ανοίκειο πλαίσιο. Στην Τριστάνα, οι παντόφλες δεν είναι πλέον παντόφλες, με την χρηστική αξία τους· είναι η υποταγή της Τριστάνας και η φθορά που της επιφέρει η ζωή της με τον Δον Λόπε. Τα κουκιά δεν είναι πια κουκιά,

είναι ο διλημματικός χαρακτήρας ολόκληρης της ζωής της Τριστάνας που οδηγεί το πεπρωμένο της. Χαρακτηριστικό σουρεαλιστικό πλάνο, στην εικαστική του απεικόνιση, είναι ένα από αυτά που βλέπουμε στο δωμάτιο της Τριστάνας πριν την απογύμνωση του στήθους της στο μπαλκόνι για τον Σατούρνο. Εκεί, αντί για την συνάντηση μιας ομπρέλας και μιας ραπτομηχανής πάνω σε μια ανατομική τράπεζα, εικόνα που αποτελεί την συμπύκνωση του σουρεαλιστικού ιδεώδους κατά τον Λωτρεαμόν, έχουμε την συνάντηση ενός ξύλινου ποδιού και ενός γυναικείου εσώρουχου πάνω σε ένα ανερωτικό κρεβάτι. Τα εντελώς αντίθετα ενώνονται και εδώ βρίσκεται η πρόκληση και η έκπληξη, στον κατά τα άλλα απόλυτα φυσιολογικό και αληθοφανή κόσμο του Μπουνιουέλ.

Ο ίδιος, για την εμπειρία του από τον σουρεαλισμό, εξέφρασε τα εξής: *«Μέσω του σουρεαλισμού κατάλαβα ότι η ζωή έχει ένα ηθικό νόημα το οποίο ο άνθρωπος δεν πρέπει να αγνοήσει, και η σουρεαλιστική όψη των πραγμάτων μπορεί να εφαρμοστεί και στην πραγματικότητα»*. Αυτή ακριβώς την πραγματικότητα αναπαράγει η *Τριστάνα*. Και δεν την αναπαράγει με σύμβολα, όπως επιμένουν πολλοί, αλλά με εμμονές. Όπως έλεγε ο Μπουνιουέλ *«Μ'αρέσει πολύ να λέω τις ίδιες ιστορίες, τα ίδια αστεία, να γυρνάω πολλές φορές στο ίδιο θέμα. Μ'αρέσει πολύ η επανάληψη, η έμμονη ιδέα»*. Στην *Τριστάνα* βλέπουμε να επανέρχονται τα θέματα του σαδισμού, της νεκροφιλίας, αλλά και το φετίχ των παντόφλων, που αποτελεί αντεστραμμένο το φετίχ του παπουτσιού που εμφανίζεται σε άλλες ταινίες του σκηνοθέτη.

Τα θέματα αυτά και την εικονική τους απόδοση, ο ίδιος ο Μπουνιουέλ μας αποτρέπει από το να τα θεωρήσουμε σύμβολα λέγοντας : *«Σύμβολα μπορεί κανείς να βρει παντού και πάντοτε. Και εγώ ο ίδιος ανακαλύπτω μερικά κάποτε. Αλλά δεν τα χρησιμοποιώ ως τέτοια. Ξεκινάω από ένα σημείο και θέτω στον εαυτό μου την ερώτηση : και ύστερα τι έγινε ; Επινοώ μια απάντηση και ούτω καθεξής. Αυτός ο τρόπος εργασίας δεν έχει τίποτα το συμβολικό»*.

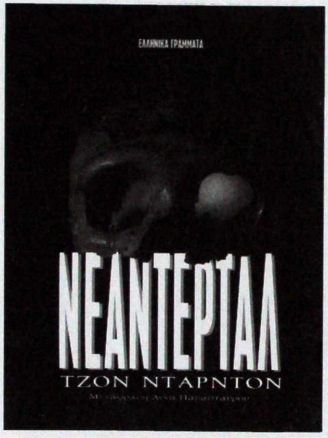
Ο κινηματογραφικός κόσμος του Μπουνιουέλ είναι γεμάτος από εμμονές και όχι σύμβολα, που αποτελούν μάλλον σουρεαλιστικά κατάλοιπα ριζωμένα στην αντίληψη και την αισθητική του. Στην *Τριστάνα* όπως σε όλες σχεδόν τις ταινίες του, εγκαθιδρύεται μια πολυσήμαντη επικοινωνία ανάμεσα στην σουρεαλιστική διαδικασία και την πραγματικότητα, ανάμεσα στην πραγματικότητα και τον σουρεαλιστικό τρόπο όρασης, που μας επιτρέπει τελικά να χαρακτηρίσουμε τον Μπουνιουέλ ρεαλιστή με σουρεαλιστικό τρόπο.

• • •

Νεάντερταλ του Τζων Ντάρντον

Πρόκειται για ένα εντυπωσιακό μυθιστόρημα επιστημονικής φαντασίας που κινείται με άνεση ανάμεσα στην ιστορική αλήθεια και τη φαντασία. Ο Νεάντερταλ του Τζων Ντάρντον είναι ένα από τα εμπορικότερα και πλέον αγαπημένα βιβλία στις Ηνωμένες Πολιτείες. Δεν είναι τυχαίο που ο τολμηρός σκηνοθέτης Στίβεν Σπίλμπεργκ διάλεξε αυτό το βιβλίο για να μεταφέρει στον κινηματογράφο.

Τι γίνεται με τον άνθρωπο του Νεάντερταλ; Είναι απλά μια προιστορική μνήμη θαμμένη στη γη; Είναι δυνατό να υπάρχουν ακόμα οι ανθρωπίδες με το προτεταμένο μέτωπο και να ζουν με τους δικούς τους νόμους σ΄ ένα κόσμο παράλληλο με τον πολιτισμένο μας κόσμο ; Και τι θα μπορούσε να συμβεί αν αυτοί οι δυο κόσμοι συγκρούονταν κάποια μέρα;



Στα καυτά ερωτήματα που διχάζουν τους επιστήμονες ανά την υφήλιο,καλούνται να απαντήσουν οι ήρωες της ιστορίας μας,που έχουν αφιερώσει τη ζωή τους στην αρχαιολογική έρευνα κι έχουν οργώσει τις ηπείρους αναζητώντας την αλήθεια.

Ο Ματ, ο ώριμος γοητευτικός καθηγητής,και η Σούζαν,η αεικίνητη αρχαιολόγος,που έχουν ζήσει στο παρελθόν μια έντονη σχέση μεταξύ τους,συναντιούνται για να βρουν λύση στο μυστηριώδες Αίνιγμα του Χοτζάντ.

Μέσα στην ένταση της περιπέτειας που θα ζήσουν σκαρφαλώνοντας τις απάτητες κορφές των Παμίρ,θα αναζητήσουν πέρα από το νήμα της ζωής των ανθρώπων του Νεάντερταλ,και τα κομμάτια της προσωπικής τους ιστορίας.

Μέντορας και των δύο και αμετανόητος υπέρμαχος της επιστήμης του,ο Κέλικατ επιστρέφει στη ζωή τους. Η αναζήτηση της λύσης στο αίνιγμα του Χοτζάντ μπορεί να τους οδηγήσει στα ίχνη των Νεάντερταλ; Μήπως αυτά τα ίχνη είναι ακόμα νωπά;

Μια πλοκή που διατηρεί αμείωτο το ενδιαφέρον του αναγνώστη,φέρνοντας στην επιφάνεια ανθρώπινους χαρακτήρες,συγκρούσεις,ίντριγκες σε μια περιπέτεια που κόβει την ανάσα.

Το βιβλίο που επέλεξε ο Σπίλμπεργκ για την επόμενη υπερπαραγωγή του δεν μπορούσε παρά να έχει έντονα αυτά τα χαρακτηριστικά. Η φαντασία και η πραγματικότητα συγχέονται και τα όριά τους είναι ασαφή. Οι ήρωες ακροβατούν επικίνδυνα ανάμεσα στο τώρα και στο χτες,ανάμεσα σ΄αυτά που ήξεραν και που ήταν απ΄όλους παραδεκτά και σ΄αυτά που δεν τολμούσε να βάλει ο νους τους.

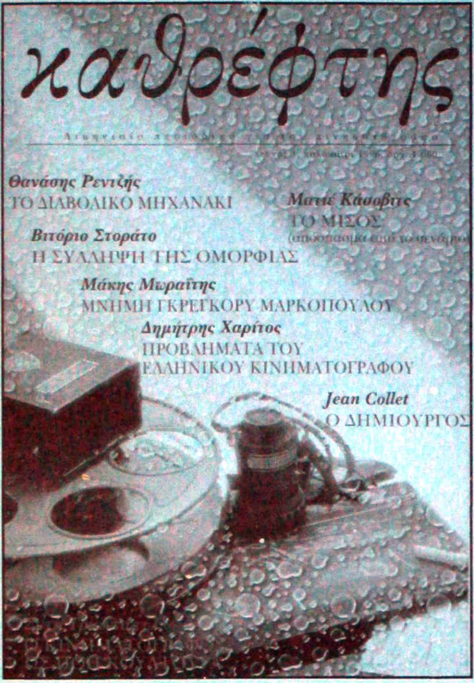
Η κινηματογραφική πιστότητα της περιγραφής προδιαγράφει την πετυχημένη μεταφορά του βιβλίου στην οθόνη. Διαβάστε το,για να ξέρετε τι θα δείτε σε λίγο καιρό.

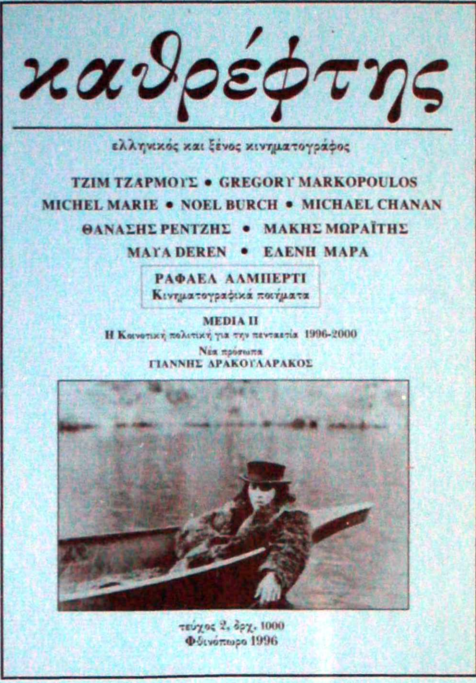
CAHIERS DU CINÉMA

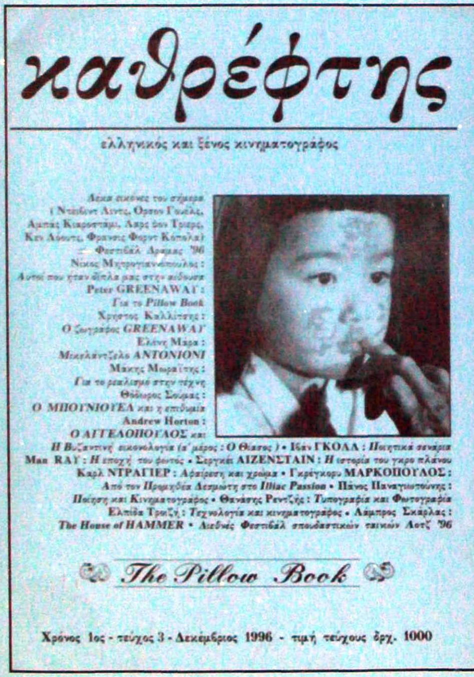
ΝΤΟΜΙΝΙΚ
ΒΙΛΑΙΝ

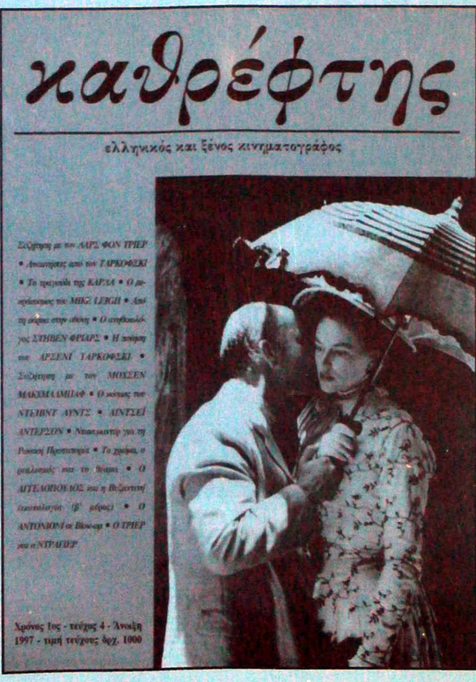
ΤΟ ΜΟΝΤΑΖ ΣΤΟΝ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟ

ΣΧΟΛΗ ΣΤΑΥΡΑΚΟΥ
Η ΓΛΩΣΣΑ ΤΟΥ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΥ


καθρέφτης
Θανάσης Ρεντζής
ΤΟ ΔΙΑΒΟΛΙΚΟ ΜΗΧΑΝΑΚΙ
Ματιέ Κάσοβιτς
ΤΟ ΜΙΣΟΣ
Βιτόριο Στοράτο
Η ΣΥΛΛΗΨΗ ΤΗΣ ΟΜΟΡΦΙΑΣ
Μάκης Μωραΐτης
ΜΝΗΜΗ ΓΚΡΕΓΚΟΡΥ ΜΑΡΚΟΠΟΥΛΟΥ
Δημήτρης Χαρίτος
ΠΡΟΒΛΗΜΑΤΑ ΤΟΥ ΕΛΛΗΝΙΚΟΥ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΥ
Jean Collet
Ο ΔΗΜΙΟΥΡΓΟΣ


καθρέφτης
ελληνικός και ξένος κινηματογράφος
ΤΖΙΜ ΤΖΑΡΜΟΥΣ • GREGORY MARKOPOULOS
MICHEL MARIE • NOEL BURCH • MICHAEL CHANAN
ΘΑΝΑΣΗΣ ΡΕΝΤΖΗΣ • ΜΑΚΗΣ ΜΩΡΑΪΤΗΣ
ΜΑΫΑ DEREN • ΕΛΕΝΗ ΜΑΡΑ
ΡΑΦΑΕΛ ΑΛΜΠΕΡΤΙ
Κινηματογραφικά ποιήματα
MEDIA II
Η Καινοτική πολιτική για την πενταετία 1996-2000
Νέα πρόσωπα
ΓΙΑΝΝΗΣ ΔΡΑΚΟΥΛΑΡΑΚΟΣ
τεύχος 2, δρχ. 1000
Φθινόπωρο 1996


καθρέφτης
ελληνικός και ξένος κινηματογράφος
Peter GREENAWAY :
Για το Pillow Book
Χρήστος Καλλίτσης :
Ο ζωγράφος GREENAWAY
Ελένη Μάρα :
Μικελάντζελο ANTONIONI
Μάκης Μωραΐτης :
Για το ρεαλισμό στην τέχνη
Andrew Horton :
Ο ΑΓΓΕΛΟΠΟΥΛΟΣ και
Η Βυζαντινή εικονολογία (α' μέρος : Ο Θίασος) • Ιζάν ΓΚΟΛΑ : Ποιητικά σενάρια
Man RAY : Η εποχή του φωτός • Σεργκέι ΑΙΖΕΝΣΤΑΙΝ : Η ιστορία του γκρο πλάνου
Καρλ ΝΤΡΑΓΙΕΡ : Αφαίρεση και χρώμα • Γκρέγκορυ ΜΑΡΚΟΠΟΥΛΟΣ :
Από τον Προμηθέα Δεσμώτη στο Illiac Passion • Πάνος Παναγιωτούνης :
Ποίηση και Κινηματογράφος • Θανάσης Ρεντζής : Τυπογραφία και Φωτογραφία
Ελπίδα Τριζή : Τεχνολογία και κινηματογράφος • Λάμπρος Σκάρλας :
The House of HAMMER • Διεθνές Φεστιβάλ σπουδαστικών ταινιών Λοτζ '96
The Pillow Book
Χρόνος 1ος - τεύχος 3 - Δεκέμβριος 1996 - τιμή τεύχους δρχ. 1000


καθρέφτης
ελληνικός και ξένος κινηματογράφος
Συζήτηση με τον ΛΑΡΣ ΦΟΝ ΤΡΙΕΡ
Χρόνος 1ος - τεύχος 4 - Άνοιξη 1997 - τιμή τεύχους δρχ. 1000

ΜΑΚΗΣ ΜΩΡΑΙΤΗΣ

ο ποιητής ΑΝΤΡΕΙ ΤΑΡΚΟΦΣΚΙ

εκδόσεις
καθρέφτης