

ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΙΚΑ ΤΕΤΡΑΔΙΑ

ΤΕΥΧΟΣ 25 - 26

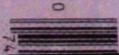
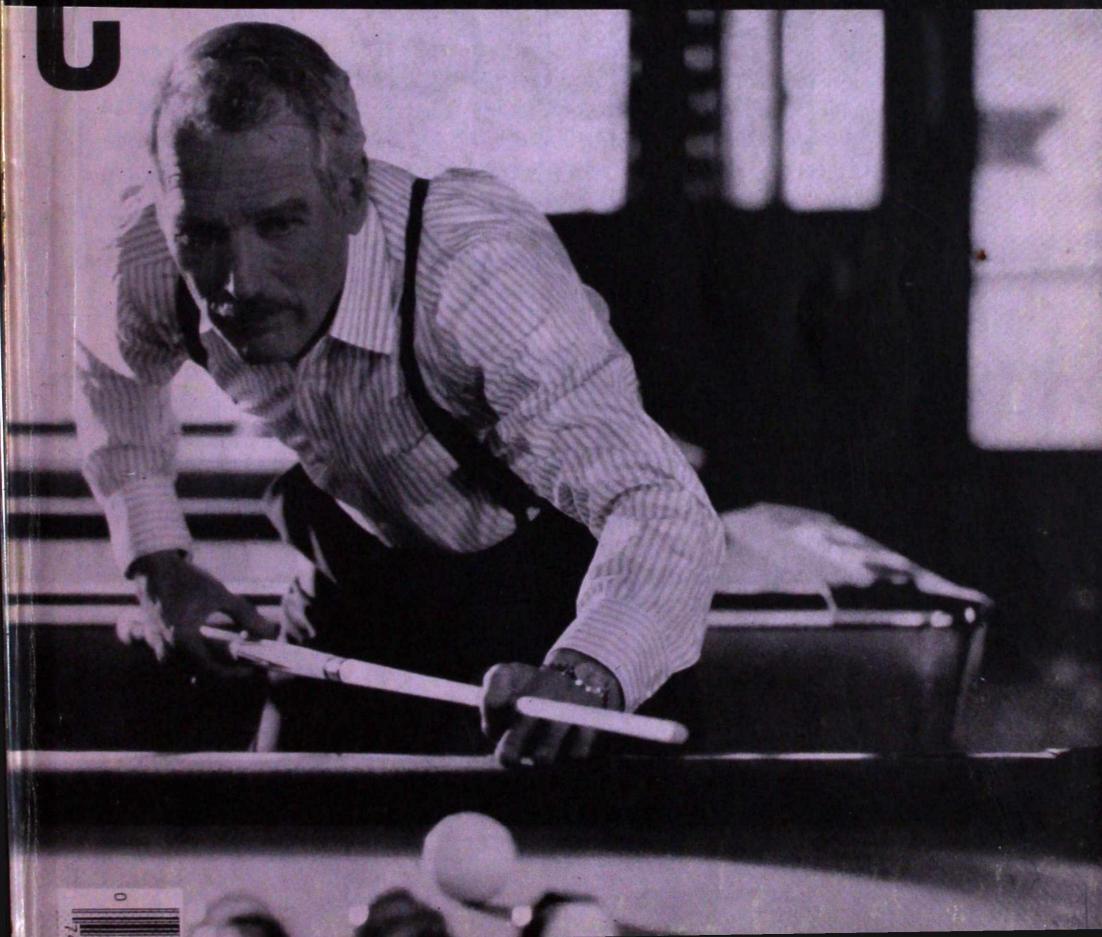
ΔΡΧ. 350

ΔΙΜΗΝΟ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΙΚΟ ΠΕΡΙΟΔΙΚΟ

τα παλιά σινεμά της Σαλονίκης

ΑΝΙΕΣ ΒΑΡΝΤΑ / MARTIN ΣΚΟΡΤΣΕΖΕ

ΑΝΤΡΕΙ ΤΑΡΚΟΦΣΚΙ



ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗ

Μηχανικό Σπάνιο Βιβλίο
Τεύχος 25, Αργ. 30

Δεκαπενθήμερος ΠΟΛΙΤΗΣ

ΔΙΑΒΑΖΩ

Κάθε τεύχος
κι αφιέρωμα

κυκλοφορεί κάθε
δεύτερη Τετάρτη

Ομήρου 34
10672 - Αθήνα
Τηλ.: 36.40.488 - 36.40.487 - 36.26.910

ΕΚΔΟΤΙΚΗ ΟΜΑΔΑ

πλατώνος 4 • τηλ. 270-684

θεσσαλονικη

ντάριο φο

όποιος κλέβει ένα πόδι,
κερδίζει στην αγάπη

Μετάφραση
Σωτήρης Μογκριώτης

ΕΚΔΟΤΙΚΗ ΟΜΑΔΑ

ντάριο φο

δέσε με,
εγώ θα τα σπάσω όλα

Μετάφραση
Νίκος Γιαννακόπουλος

ΕΚΔΟΤΙΚΗ ΟΜΑΔΑ

ΠΩΛ ΛΑΦΑΡΓΚ

ΤΟ ΔΙΚΑΙΩΜΑ
ΣΤΗΝ
ΤΕΜΠΕΛΙΑ

Μετάφραση
ΒΑΣΙΛΗΣ ΤΟΜΑΝΑΣ

ΕΚΔΟΤΙΚΗ ΟΜΑΔΑ

**ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΙΚΑ
ΤΕΤΡΑΔΙΑ**

ΕΚΔΟΤΗΣ

Σωτήρης Γερακούδης
ΕΚΔΟΤΙΚΗ ΟΜΑΔΑ
ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗ

ΣΥΝΤΑΞΗ

Μιάμπης Ακτσόγλου
Έλλη Ευθυμίου
Σωτήρης Ζήκος
Πάνος Μανασσής

ΣΥΝΕΡΓΑΤΕΣ

Σωτήρης Γερακούδης
Λίνα Δουβατζή
Γιάννης Ζουμπουλάκης
Λάμπρος Λώλος
Πέτρος Μανασσής
Αγγελική Νικολαΐδην
Γιώργος Σηφιανός
Σοφία Σπάια
Κώστας Τομανάς
Παναγώτης Τσιαμούρας

ΣΥΝΔΡΟΜΕΣ
ΑΛΛΗΛΟΓΡΑΦΙΑ
ΠΑΡΑΓΓΕΛΙΕΣ
Χριστίνα Νικολαΐδην
Πλάτωνος 4
ΤΗΛ 270-684
ΘΕΣ/ΝΙΚΗ

**ΚΕΝΤΡΙΚΗ ΔΙΑΘΕΣΗ
ΠΑ ΤΗΝ ΑΘΗΝΑ**

Εκδόσεις ΝΕΦΕΛΗ
Μαυρομιχάλη 9
ΑΘΗΝΑ

NEWS FROM ZOOS



ΤΗΣ ΕΚΔΟΣΗΣ

Το τεύχος αυτό των "Κ.Τ." βγαίνει ύστερα από ...μια τόσο μακρινή απουσία. Επικρατεί, και δικαιολογείται μια "επί ποδός αντίληψη" στον ελληνικό χώρο σχετική με τη βρεφική θνησιμότητα των περιοδικών αυτού του είδους, φυσικά, αποδειγμένα δικαιολογημένη, αφού συντηρείται πολλές φορές και μεταξύ των παραλλήλως δρώντων απαράτ - αλλήλοιν. Πλήν όμως, σε αρκετές, όπως και στη δική μας περίπτωση, έχει κανείς να παρατηρήσει ότι μερικά από αυτά είναι ...εφτάψυχα:

Σκεφτείτε ότι όταν θα φτάσουμε στο 200ό τεύχος των "Κ.Τ." θα έχουμε συμπληρώσει το τιράζ ενός (μόνο) αντιστοιχου τεύχους π.χ. της Γαλλίας που εκδίδεται σε τιράζ 400.000 τευχών.

Η ΕΛΛΑΔΑ ΠΟΤΕ ΔΕΝ ΠΕΘΑΙΝΕΙ
Ο χρόνος αυτός υπολογίζουμε να είναι το έτος 2030 μ. Χ.

Έτσι, υπολογίζουμε ότι το να φωτογραφηθούμε τον Μάρτη του 1990 είναι κάτι το εντελώς εφικτό σ' αυτή την κοινωνία του θεάματος....

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

ΤΕΥΧΟΣ
25 - 26

ΕΙΔΗΣΕΙΣ – ΣΧΟΛΙΑ

3. Ταξίδι στο Τόκυο
6. Ο 'Άλτμαν ξανά στο προσκήνιο
7. Κουκίδες
9. Γυριζούν
12. Ο ρόλος της κινηματογραφικής Λέσχης

ΕΛΛΗΝΙΚΟΣ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ 14. Οι ελληνικές ταινίες, της 'Ελλης Ευθυμίου
20. Κάποτε ...οι κινηματογράφοι,
του Κώστα Τομανά

ΑΝΘΡΩΠΟΙ ΤΟΥ ΣΙΝΕΜΑ

37. Στήβεν Κινγκ

ΘΕΩΡΙΑ

43. Ο θεατής του κινηματογράφου,
του Σωτήρη Ζήκου

ΜΙΚΕΛΑΝΤΖΕΛΟ ΑΝΤΟΝΙΟΝΙ

51. Σκέψεις για ένα ταξίδι απ' το όνειρο
στην οθόνη

ΑΝΟΙΧΤΗ ΣΕΛΙΔΑ

57. Συζήτηση με έναν θεατή

ΑΝΙΕΣ ΒΑΡΝΤΑ

62. Συνέντευξη με την Ανιές Βαρντά
64. Η Μόνα, ο δρόμος και μοναξιά,
της Λίνας Δουβατζή
67. Δίχως στέγη δίχως νόμο, της 'Ελλης Ευθυμίου
69. Σαντρίν Μπονάρη

ΜΑΡΤΙΝ ΣΚΟΡΤΣΕΖΕ

70. Μια εφιαλτική κωμωδία, του Πάνου Μανασσή
74. Οι νυχτερινοί δρόμοι της τρέλλας,
των Σ. Ζήκου – 'Ελλης Ευθυμίου
76. Συνέντευξη για το "Χρώμα του χρήματος".

Ζ. Ζ. ΜΠΕΝΕΞ

80. Μπέττυ Μπλου: 37,2 το πρωί,
του Πάνου Μανασσή

ΑΝΤΡΕΪ ΤΑΡΚΟΦΣΚΙ

84. ΡΕΚΒΙΕΜ ΣΕ ΠΕΝΤΕ ΠΡΑΞΕΙΣ ΔΗΜΙΟΥΡΓΙΑΣ,
του Σωτήρη Ζήκου
88. Η μακριά περπέτεια της Σιωπής,
του Λάμπρου Λώλου

ΠΕΡΙ ΚΡΙΤΙΚΗΣ

93. Σκέψεις για την κινηματογραφική επικαιρότητα,
του Πάνου Μανασσή
100. Μερικές γνώμες για την κριτική

ΦΕΣΤΙΒΑΛ

102. Ζάγκρεπ '86, του Γιώργου Σηφιανού

ΚΡΙΤΙΚΕΣ

113. Η Χάνα κι οι αδερφές της, της Σοφίας Σπάϊα
115. Το πορφυρό χρώμα, της Αγγελικής Νικολαΐδην
117. Νυχτερινές κινήσεις, του Γάννη Ζουμπουλάκη
118. Το τραίνο της μεγάλης φυγής,
του Πέτρου Μανασσή

ΕΙΔΗΣΕΙΣ ΣΧΟΛΙΑ



TOKYO - GA
ΤΑΞΙΔΙ ΣΤΟ TOKYO

Μετά από το μέτριο ΠΑΡΙΣΙ - ΤΕΞΑΣ ο Βιμ Βέντερς επανέρχεται μ'ένα μεγάλο έργο, μ'ένα φίλμ που κινείται κατά κύριο λόγο στον χώρο του ντοκυμανταρί. Το TOKYO - GA έρχεται να οριοθετήσει την διαχωριστική γραμμή ανάμεσα στο παρελθόν και στο παρόν, στον ανθρωπισμό και στην αποξενωτική κοινωνία μας, στην αλήθεια και στο ψέμα. Ο Βέντερς ακολουθεί τον δρόμο του Τζακ Κέρουακ, της υπόλοιπης beat γενάς. Μετά την τριλογία του ΔΡΟΜΟΥ και το τόσο διφορούμενο ταξίδι του Τράβις στο ΠΑΡΙΣΙ - ΤΕΞΑΣ, τι θα μπορούσε να επακολουθήσει αν όχι η ανακάλυψη της ανατολής; Ο Τράβις θα συνεχίσει το ταξίδι του για να βρει την χαμένη πατρίδα του, το σημείο γέννησής του αρνούμενος την καταναλωτική κοινωνία της Αμερικής.

Ο άντρας στην γέφυρα φωνάζει: "Είστε όλοι τρελοί που δεν βλέπετε την καταστροφή του κόσμου που πλησιάζει". (κομμάτι παρόμενο από το On the Road του Κέρουακ, όσον αφορά την διατύπωση της τρέλας και της αγνότητας στον καπιταλισμό). Ο Βέντερς συνεχίζει το ταξίδι του καν ανακαλύπτει την Ιαπωνία. Ο ίδιος άλλωστε τόχε δηλώσει ότι η Αμερική δεν έχει πλέον μέλλον. Θέλησε να ανακαλύψει την Ιαπω-

νία του Όζου, εκείνη όπου τα ανθρώπινα αισθήματα δεν έχουν ακόμη χάσει την αληθινότητά τους και όπου η προσποίηση ήταν λέξη άγνωστη. Μόνο κάποιος που έχει όχι μόνο ζήσει στον καπιταλισμό, αλλά που πάνω απ'όλα έχει κατακτήσει τις δομές του και τις λειτουργίες του θα μπορούσε να κάνει ένα φίλμ τόσο ανθρώπινο και αληθινό όπως το TOKYO - GA. Την αλλοτρίωση της βιομηχανικής ανάπτυξης ο Βέντερς την είχε καταλάβει όταν δήλωσε για την συνεργασία του με τον Κόππολα στο Χάμμετ: "Καθόδουν εκεί μπροστά στο βίντεο. Ήταν τρομερό να στέκεσαι μπροστά στις εικόνες και όχι απέναντι στους ηθοποιούς. Μετά από λίγο καρό ήμουν ολοκληρωτικά συνηθισμένος σαν τοξικομανής". Μήτως μετάνωσε γι' αυτήν την συνεργασία του; "Ισως. Πώς θα μπορούσε άλλωστε ένας σκηνοθέτης σαν αυτόν να παρατήσει τον δρόμο και την rock καταγωγή του για να υποταχθεί στο βίντεο;

Όμως το Τόκου που ανακαλύπτει δεν είναι εκείνο του Όζου και του ταξιδιού στο Τόκου, αλλά εκείνο της απάνθρωπης μαζικής κουλτούρας των βίντεο-games, της μόλυνσης, της τεχνολογικής ανάπτυξης, και της φεύγτικης συνειδησης του καταναλωτισμού. Η βαθιά φωνή του, γεμάτη μελαγχο-

λία αφηγείται. Προσπαθεί να αφηγηθεί: 'Ενα όνειρο έχει χαθεί για πάντα, αφηγείται την απόπειρά του για την ανακάλυψη του οράματος που χάθηκε μέσα στην απανθρωπιά. Τίποτα το γνήσιο δεν μπορεί να ξήσει σήμερα χωρίς να διατρέξει τον κίνδυνο του εμπορεύσματος. "Θέλω να βλέπω χωρίς να αισθάνομαι", λέει καθώς το αεροπλάνο πετάει πάνω από το Τόκυο. Τα αισθήματα απατούν και σήμερα δεν υπάρχει χώρος για αισθήματα. Η τελευταία δημιουργία του Βέντερς είναι γεμάτη με τον πιο βαθύ πεσσόμυστό, πλημμυρισμένη με την γοητεία του οράματος που πνίγηκε μαζί με την Ατλαντίδα. Μετά την ανακάλυψη του Ντασιέλ Χάμμετ, σύμβολο της αμερικάνικης στράτευσης απέναντι στο Κυνήγι των Μαγισσών του Μακάρθυ, έρχεται η ανακάλυψη του 'Οζου, σύμβουλον της στράτευσης απέναντι στην αποξένωση και στην τρέλλα του σημερινού κόσμου. Η ανακάλυψη του μεγάλου Δασκάλου οδηγεί στην απομυθοποίηση της σημερινής Ιαπωνίας.

Στον τάφο του 'Οζου δεν υπάρχει γραμμένο το όνομα του παρά μόνο ένα ιδεόγραμμα: MU που σημαίνει Τίποτα. Μηδέν. Μέσα στο πλήθος που σκορπάνε την ώρα τους παίζοντας με τις μπλίες ο Βέντερς ανακαλύπτει το Τίποτα, το Κενό. "Παίζουν γιατί θέλουν να ξεχάσουν ότι πρέπει να ξεχάσουν". Μέσα σ' αυτό το ανθρώπινο πλήθος ξεχωρίζουμε την μοναξιά του καθενός, την προσποιητή ευτυχία, την αντικειμενοποίησή του. Το άτομο χάνει την υπόστασή του και μεταβάλεται σε μηχάνημα. Γυναικείοι πισινοί που διαφημίζουν σλιπάκια, γυναίκες σούπερμαν, τανίες καράτε και πάνω απόλα το Τζων Γουαίτην, που κοιτάει τους τάφους. Μήπως είναι τάφοι μας; Το Μηδέν επανέρχεται για να σκεπάσει τα πάντα. Η τηλεόραση σύμβολο της σαδομαζοχιστικής τάσης του σύγχρονου ανθρώπου. Η τηλεόραση μας αντικειμενοποιεί, μας κλείνει στον κόσμο, γίνεται η ίδια το Κέντρο του Κόσμου και μας στερεί την δίψα για επικοινωνία. Ο κόσμος μας είναι έ-

νας κόσμος αντικειμένων.

Ο Βέντερς αντιλαμβάνεται εύστοχα την αποξενωτική δυνατότητα του κουτιού και για τούτο και αναζητά τον μεγάλο Δάσκαλο του γιαπωνέζικου κινηματογράφου. Ο Ryu βασικός πρωταγωνιστής στις ταινίες του 'Οζου μετανοώνει όταν φωτογραφίζεται με τις γυναίκες που τον αναγνώρισαν όχι σαν πρωταγωνιστή του Μεγάλου Γιαπωνέζου σκηνοθέτη, μα σαν πρωταγωνιστή μιας τηλεοπτικής σειράς.

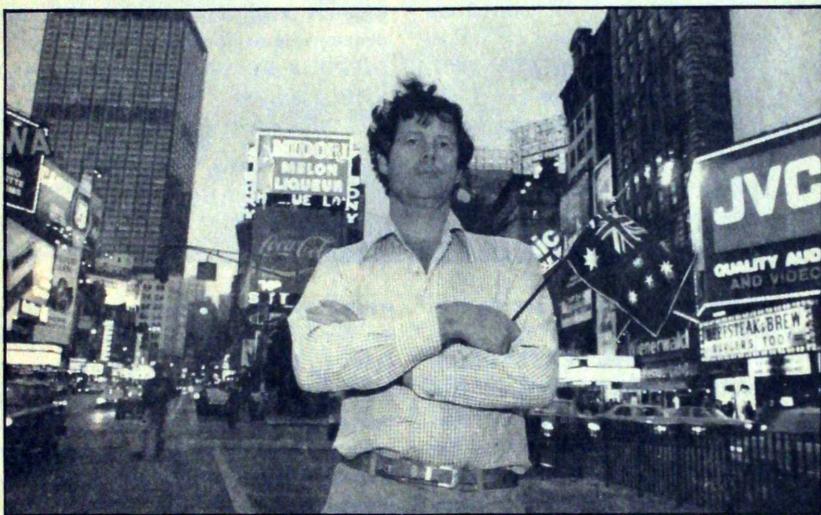
Η αμερικανοποίηση, άλλο βασικό του φύλμ. 'Οταν ο Βέντερς επισκέπτεται το νεκροταφείο οι πιτσιρικάδες παιζουν αμέριμνοι μπέης μπωλ. Ένας κύριος προσποιείται με την εφημερίδα του ότι παίζει γκολ στην είσοδο μιας πολυκατοικίας. Ειδικά στάδιο όπου χιλιάδες άτομα παιζουν γκολφ προσπαθώντας να βάλουν τις μπάλλες στην τρύπα. Ομαδοποίηση και πλήρης εξευτελισμός του υποκεμένου. Η Ιαπωνία του ανθρώπινου έχει δώσει την θέση της στην Ιαπωνία του παράλογου. Ο Alsuta διευθυντής φωτογραφίας του 'Οζου κλαίει όταν μιλάει για τον σκηνοθέτη και στο τέλος θα καλέσει τον Βέντερς να τον αφήσει μονάχο. Αποκαλεί τον 'Οζου βασιλιά, ενός βασιλείου όπου κυριαρχούσε η αγνότητα και η ανθρωπιά. Ενός βασιλείου που τώρα έχει αντικατασταθεί από τις βιομηχανίες φεύγοντων φαγητών, μενού που κατασκευάζονται από ζελατίνη και κερί, σκηνές που μας θυμίζουν το επεισόδιο των MONTEPΩΝ TEPATΩΝ. Ο φετιχισμός έχει φτάσει στο αποκορύφωμά του. Παντού κυριαρχεί το τίποτα. Τα τρένα που πηγανούρχονται είναι η μόνη ελπίδα διαφυγής, η μόνη μας έλπιδα. Ο Βέντερς εμφανίζεται μελαγχολικός και απασιοδόξος όσο ποτέ άλλοτε. Το Τόκυο του 'Οζου έχει αντικατασταθεί από το βασίλειο του αμερικάνικου rock ή roll του '50. Στο νεκροταφείο μια ηλικιωμένη θα χωρετήσει εμπιστευτικά τον Βέντερς που με μοναδική συντροφιά την κάμερα συνεχίζει να κινηματογραφεί. Αντίθετα ο μικρός θα του βγάλει την γλώσσα. Σημάδια μιας αλλαγής κα-

ταστάσεων; Η κοροϊδία έχει αντικαταστατήσει την εμπιστοσύνη; Μάλλον. 'Αλλωστε δύο το φιλμ αυτό προσπαθεί να τονίσει. Το Τίτοτα έχει κυριαρχήσει Παντού. Ο Βέντερς είχε κινηματογραφήσει τον Θάνατο του Νικολά Ραϊή, στην ΚΑΤΑΣΤΑΣΗ ΤΩΝ ΠΡΑΓΜΑΤΩΝ, η κάμερα συνεχίζει να κινηματογραφεί τους δολοφόνους, στο ΤΟΚ-YO-GA έχουμε την κινηματογράφηση μιας

κατάστασης που έχει ήδη πεθάνει αλλά και που παραμένει πάντα γνώριμη σ' αυτούς που αναζητούν το Ανθρώπινο. Μετά την ΚΑΤΑΣΤΑΣΗ ΤΩΝ ΠΡΑΓΜΑΤΩΝ λίγες τανίες μας έχουν συγκλονίσει τόσο πολύ. Βαμε ευχαριστούμε για το δώρο σου.

• Τσιαμούρας Παναγιώτης

ΑΠΟ ΤΗΝ ΟΠΕΡΑ ΣΤΟ ΡΟΚ



ΜΠΡΟΥΣ ΜΠΕΡΕΣΦΟΡΝΤ

Η βιντεο-εταιρία RCA σχεδιάζει να παράγει μια κασέτα με 10 βίντεο-κλιπ πάνω σε γνωστά θέματα από όπερες. Μερικοί από τους σκηνοθέτες που επιλέχτηκαν είναι οι Ζαν Λυκ Γκοντάρ, Ντέρεκ Τζάρμαν, Ρόμπερτ Άλτμαν, Μπρους Μπέρεσφορντ, Φρανκ Ρόνταμ και Νικολας Ρεγκ.

Υπάρχουν δύος κι ευχάριστα νέα για τους οπαδούς της πολ. Μέχρι το καλοκαίρι θα είναι έτοιμη μια τηλεοπτική παραγωγή, όπου διάσημοι σκηνοθέτες θα κάνουν βίντεο-κλιπ τα 13 τραγούδια του κλασικού άλμπουμ των Μπητλ SERGENT

PEPPERS. Υποψήφια ονόματα: Στήβεν Σπίλιμπεργκ, Νικόλας Ρεγκ, Φράνσις Κόπολα, Ρόμπερτ Άλτμαν, Κεν Ράσσελ, Τζωρτζ Μίλλερ, Τζων Λάντις, Λώρενς Κάσταν, Σούζαν Σάιντελμαν και Στήβ Μπάρον.

Στο σχέδιο θα συνεργατούν βεβαίως οι τρεις ζώντες Μπητλς και η Γιόκο Όνο. Τέλος, συζητείται η σκηνοθεσία ενός ντυκυμαντάρ πάνω στους Μπητλς, που θα κάνουν οι Μάρτιν Σκορτσέζε και Στήβεν Σπήλιμπεργκ σε συνεργασία με τον Μακ Κάρντεϊ.

ΡΗΜΕΪΚ ΚΑΙ ΠΑΛΙ ΡΗΜΕΪΚ

Η μόδα του ρημέικ δεν φαίνεται να σταματά στην Αμερική. Πρόσφατα σχέδια: ΜΕΡΙΚΟΙ ΤΟ ΠΡΟΤΙΜΟΥΝ ΚΑΥΤΟ με την Μαντόνα και το ντουνέτο Ντέιβιντ Μπόουι και Μικ Τζάγκερ (γιατί όχι; αυτοί οι τελευταίοι έχουν παιξει πολλές φορές τους τραβεστί). Η Τζαίη Φόντα πάρνει τη θέση της Μπέτι Ντέϊβις στο ρημέικ των ΟΛΑ ΓΙΑ ΤΗΝ ΕΥΑ, παλιά επιτυχία του Τζόζεφ Μάνκιεβιτς, που ενδεχομένως θα σκηνοθετήσει ο Μάικ Νίκολς. Ο Μπράιαν ντε Πάλμα επομάζει μια νέα εκδοχή των ΑΔΙΑΦΘΟΡΩΝ. Ο Κέβιν Κόστνερ θα είναι ο νέος Έλιοτ Νες και ο Ρόμπερτ ντε Νίρο θα ενσαρ-

κώσει τον θρυλικό Άλ Καπόνε, δίπλα στον Σην Κόνερυ που συμπληρώνει το καστ. Η KANNON στο μεταξύ σχεδιάζει μια αμερικανική εκδοχή του KΛΟΥΒΙ ΜΕ ΤΙΣ ΤΡΕΛΕΣ, δύοντας ο Φρανκ Σινάτρα θα κάνει τον τραβεστί στα γεράματά του. Για την ίδια εταιρία ο Σίντει Φιούρι γυρνά την τέταρτη περιπτέτεια του ΣΟΥΠΕΡΜΑΝ. Τέλος ο Ντάστιν Χόφμαν και ο Σην Πεν θ' αντικαταστήσουν τους Φιλίπ Νουαρέ και Λερμίτ στην αμερικανική εκδοχή των LES RIPOUX (ΚΥΡΙΕ ΜΠΑΤΣΕ ΠΟΙΟΣ ΣΑΣ ΛΑΔΩΣΕ ΧΘΕΣ.)

Η ΠΕΡΙΠΤΩΣΗ ΑΛΕΞ ΚΟΞ

Πολύ ενδιαφέρον είναι το καστ της νέας ταινίας του 'Αλεξ Κοξ (SINT KAI NAN-SY), που τιτλοφορείται ΚΑΤΕΥΘΕΙΑΝ ΣΤΗΝ ΚΟΛΑΣΗ κι είναι ένα νεο-γουέστερν (!). Εμφανίζονται οι Τζο Στράμερ (των ΚΛΑΣ), η Γκρέις Τζόουνς, ο 'Έλβις Κοστέλο, ο σκηνοθέτης Τζιμ Τζάρμουνς και ο Ντένις Χόπορε, που τελευταία δεν λείπει από πουθενά. Η ταινία γυρίζεται στην I-

σπανία και μόλις τελειώσει ο Κοξ θ' αρχίσει την προετοιμασία ενός παλιότερου σχέδιου: τη βιογραφία του αμερικανού τυχοδιώκτη Γουιλιάμ Γουόκερ, που τον περασμένο αώνα έγινε βασιλιάς της Νικαράγουα για λίγο διάστημα. Δεν λείπει παρά ο Κλάους Κίνσκι - Φιτζκαράλντο για τον αντίστοιχο ρόλο!

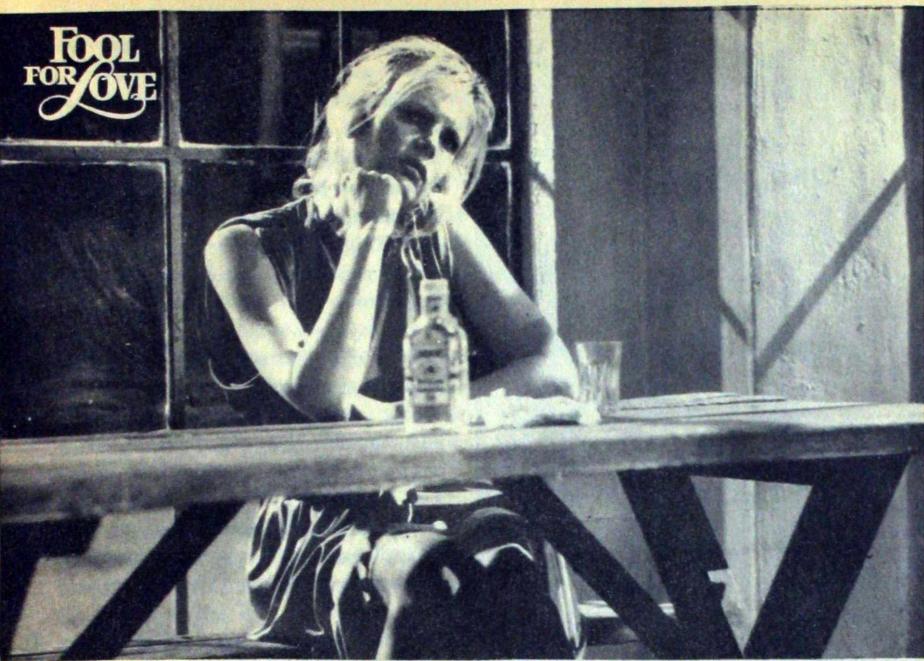
Ο ΑΛΤΜΑΝ ΞΑΝΑ ΣΤΟ ΠΡΟΣΚΗΝΙΟ

Ο Ρόμπερτ 'Άλτμαν έχει εγκατασταθεί οριστικά στο Παρίσι, όπου τελείωσε τα γυρίσματα της τελευταίας του ταινίας ΠΕΡΑ ΑΠΟ ΤΗΝ ΘΕΡΑΠΕΙΑ. Πρωταγωνιστούν οι Τζεφ Γκόλντμπλουμ, Τζούλι Χάγκερτι, Τομ Κόντι, Γκλέντα Τζάκσον, Ζενεβιέβ Πέιτζ και Κρις Σάμπιον. Μαζί με την ταινία θα προβάλλεται επίσης ένα δεκάλεπτο βί-

ντεο-κλιπ του 'Άλτμαν που λέγεται ΑΡΙΑ και βασίζεται στη μουσική του ΡΑΜΩ. Στο μεταξύ κυκλοφόρησε στην ελληνική βιντεο-αγορά μια σχεδόν άγνωστη ταινία του 'Άλτμαν, πρόσφατης παραγωγής, το O.C. AND STIGGS που έχει για ελληνικό τίτλο Η ΖΩΗ ΕΙΝΑΙ ΜΙΑ ΤΡΕΛΑ.

Πρωταγωνιστούν οι άγνωστοι Ντάνιελ

FOOL FOR LOVE



ΤΡΕΛΟΣ ΓΙΑ ΕΡΩΤΑ

Τζένικας και Νηλ Μπάρρυ, ενώ παῖςει ακόμα ο Πωλ Ντούλεν, παλιός απόμαχος της ομάδας των ηθοποιών του 'Άλτμαν. Η ταινία είναι μια νεανική κωμωδία, με δυο έ-

φιβους που ξεκινούν για το καλοκαίρι της ζωής τους κι απ' ότι γνωρίζουμε δεν πρέπει να είχε καμιά εμπορική επιτυχία στην Αμερική.

ΚΟΥΚΙΔΕΣ

• Δυο βουβές ταινίες του Φριτς Λανγκ που θεωρούνταν χαμένες βρέθηκαν σε ένα ράφι της Ταινιοθήκης του Σαν Πάολο. Πρόκειται για τα έργα DAS WANDERNDE BILD (1920), πρώτη συνεργασία του Λανγκ με την Τέα Φον Χάρμπου και VIER UM DIE FRAU (1920), με θέμα τις προσπάθειες τεσσάρων ανδρών να κερδίσουν την αγάπη μιας γυναίκας.

• Ο Ρόμπερτ Ρέντφορντ ξαναγυρνά πίσω από την κάμερα για να σκηνοθετήσει την ταινία THE MILAGRO BEANFIELD WAR,

όπου πρωταγωνιστούν οι Κρίστοφερ Γουόκεν και η βραζιλιάνα Σόνια Μπράγκα. Στο μεταξύ ψιθυρίζεται ότι θα ενσαρκώσει τον ντέτεκτιβ Φίλιπ Μάρλοοου, ύστερα από τον Ντικ Πάουελ, Χόμφρευ Μπόγκαρτ, Έλιοτ Γκουλντ, Ρόμπερτ Μίτσαμι και πολλούς άλλους.

• Ο Μάικλ Τσίμινο τελειώνει τα γυρίσματα του ΣΙΚΕΛΟΥ, που στηρίζεται στο ομώνυμο μπεστ-σέλερ του Μάριο Πούνζο και που διηγείται την ιστορία του σικελού ληστή Σαλβατόρε Τζουλιάνο (ο οποίος ενέ-



ΛΙΛΙΑΝ ΓΚΙΣ

• Ο Λιλιαν Γκις, η πιο παλιά ηθοποιός του κινηματογράφου που ζει, πρόκειται να παίξει στο πλευρό της Μπέτι Ντέιβις και του Βίντσεντ Πράις, στη νέα ταινία του Λίντσεϊ Αντερσον THE WHALES OF AUGUST.

8

πνευσε τον Φραντσέσκο Ρόζι στην πρώτη του ταινία). Το σενάριο έγραψε ο συγγραφέας Γκορέ Βιντάλ και πρωταγωνιστούν οι Κριστοφερ Λαμπέρ, Τέρενς Σταμπ και Μπάρμπαρα Σούκοβα. Η ταινία αναμένεται με μεγάλο ενδιαφέρον κι αν έχει εμπορική επιτυχία θα επιτρέψει ίσως στον Τόιμινο να ξαναβρεί τη θέση που του αξιζει στην αμερικανική κινηματογραφική βιομηχανία.

• Η Ζυλιέτ Μπινός (PANTEBOY) παῖςει μαζί με τον άγγελο ηθοποιό Ντάνιελ Ντέι Λιούνις στη νέα ταινία του Φίλιπ Κάουνφαμ, που δεν είναι άλλη από τη μεταφορά στην οθόνη της ΑΒΑΣΤΑΧΤΗΣ ΕΛΑΦΡΟΤΗΤΑΣ ΤΟΥ ΕΙΝΑΙ του Κούντερα. Παιζουν ακόμα οι Έρλαντ Τζόζεφσον, Ντανέλ Ολμπρίτσκι και Λάουρα Μπέτι, ενώ ο Σβεν Νίκβιστ είναι πίσω από την κάμερα.

• Ο Μπερτράν Ταβερνιέ γυρίζει την ΤΕΤΑΡΤΗ ΕΝΤΟΛΗ, που θυμίζουμε ότι είναι η "Τίμα τον πατέρα σου και τη μητέρα σου", μια ταινία που διαδραματίζεται την εποχή του γαλλικού μεσαίωνα.

• Ο Αντρέι Ζουλάφσκι, αφού εγκατέλειψε τον προσχεδιασμό της ταινίας Η ΑΡΩΣΤΕΙΑ ΤΟΥ ΕΡΩΤΑ, γράφει ένα σενάριο με θέμα τους έρωτες του Σοπέν και της Γεωργίας Σάνδης.

• Η Μπάρμπαρα Χέντρικς διάσημη σοπράνο θα είναι η Μιμή στο ΛΑ ΜΠΟΕΜ που θα μεταφέρει στην οθόνη Ο Λουίτζι Κομεντούιν. Παραγωγός είναι το πρώην αφεντικό της Γκωμόν, Ντανέλ Τοσκάν ντυ Πλαντιέ, που ευθύνεται για την πρόσφατη μόδα της κινηματογραφημένης όπερας.

• Ο γνωστός αμερικανός φωτογράφος Ρόμπερ Φρανκ σκηνοθετεί την πρώτη του ταινία με πρωταγωνιστές τον Τομ Γουαγιάτζ, τον Τζο Στράμερ των ΚΛΑΣ και τον Κέβιν Ο' Κόνορ.

- Ο Βαψί Βέντερς με οπερατέρ τον Ανρί Αλεκάν αρχισε τα γυρίσματα του Ο ΟΥΡΑΝΟΣ ΠΑΝΩ ΑΠ'ΤΟ ΒΕΡΟΛΙΝΟ όπου παιζει ο Μπρούνο Γκαντζ. Το σενάριο είναι του ίδιου και του Πέτερ Χάντκε.
- Η τελευταία ταινία του Γουντι 'Άλλεν είναι έτοιμη, λέγεται ΗΜΕΡΕΣ ΤΟΥ ΡΑΔΙΟΦΩΝΟΥ κι ενώνει για πρώτη φορά τις δυο αγαπημένες ηθοποιούς του: την Νταϊάν Κήτον και τη Μία Φάρροου. Παιζουν όμως ακόμα η Νταϊάν Γουνίστ (η τρίτη αδερφή της Χάννας), ο Τζεφ Ντάνιελς και ο Τόνι Ρόμπερτς, μόνιμος συνεργάτης του Γουντι 'Άλλεν (ο οποίος σημειωτέον δεν εμφανίζεται στην ταινία).

• Ο Τζων Χιούστον αναγκάστηκε να εγκαταλείψει τα γυρίσματα του ΣΤΟΙΧΕΙΩΜΕΝΟΥ ΚΑΛΟΚΑΙΡΙΟΥ για λόγους υγείας. Όμως άρχισε ήδη να ετοιμάζει μαζί με τον γιο του Τόνι, την μεταφορά στην οθόνη των NEKΡΩΝ του Τζόνι.

• Ο Τζακ Νίκολσον θα παίξει τον ρόλο του διαβόλου στην προσαρμογή του μυθιστορήματος του Τζων Απντάκ ΟΙ ΜΑΓΙΣΣΕΣ ΤΟΥ ΗΣΤΓΟΥΪΚ που θα σκηνοθετήσει ο Τζωρτζ Μίλλερ.

• Η Τζίντζερ Ρότζερς ξήτησε 24.000.000 δολλάρια αποζημιώση από τον ιταλό παραγωγό του TZINTZEP KAI FRENT του Φελλίνι, γιατί κατά την γνώμη της χρησιμοποιήθηκε η δημόσια εικόνα της χωρίς η ίδια να ερωτηθεί. Επίσης θεωρεί προσβλητικό το ότι υπονοείται πως είχε ερωτικές σχέσεις με τον Φρεντ Ασταϊρ. Το αστείο όμως είναι ότι στην παραπάνω ταινία του Φελλίνι, η Τζιουλέτα Μασίνα και ο Μαρτσέλο Μαστρογάννι κάνουν τους σωσίες των δυο διάσημων ηθοποιών και επομένως οι κατηγορίες της Τζίντζερ Ρότζερς δεν ευσταθούν.

• Ο Ρόμπερτ ντε Νίρο, η Σάρλοτ Ράμπλιγκ και ο Μίκι Ρουρκ θα ενωθούν για να παιξουν στο ANGEL HEART που σκηνοθετεί ο 'Άλαν Πάρκερ για τον παραγωγό 'Ελλιοτ Κάστνερ.

• Η κατατληκτική ηρωΐδα του "37,2" ΤΟ ΠΡΩΙ (στις ελληνικές οθόνες ΜΠΕΤΤΥ ΜΠΛΟΥ) και ο Φρανσουά Κλουζέ θα είναι οι ήρωες της ταινίας MALADIE D'AMOUR του Ζουλάφσκι.

ΓΥΡΙΖΟΥΝ

— Ο Σίντεϊ Λιούμετ γυρνάει το DEER PARK σε σενάριο του Νόρμαν Μέιλερ.

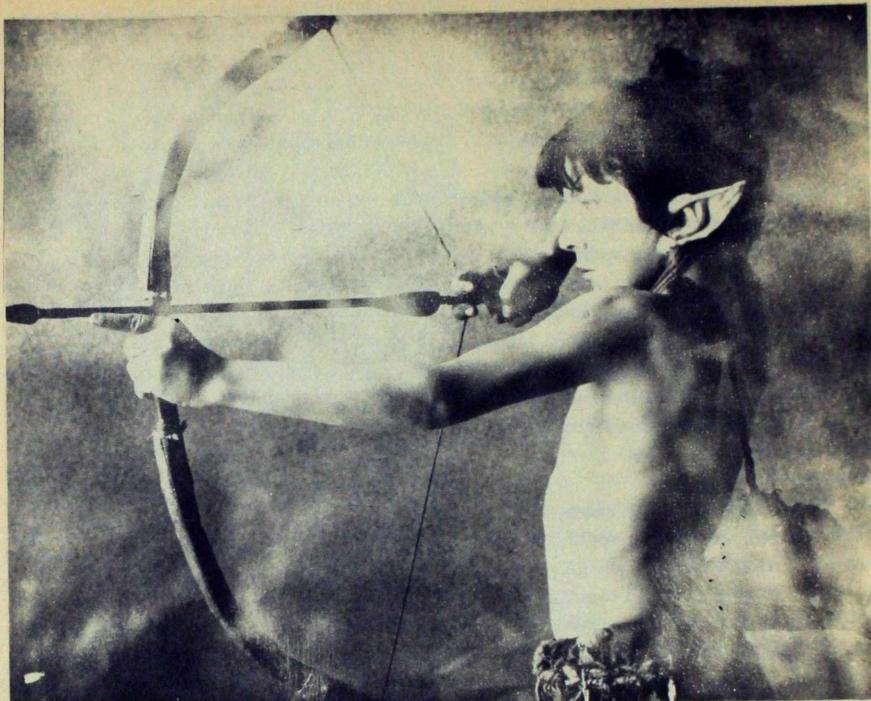
— Ο Νόρμαν Μέιλερ με τη σειρά του γυρνά το ΟΙ ΣΚΛΗΡΟΙ ΑΝΔΡΕΣ ΔΕΝ ΧΟΡΕΥΟΥΝ με τον Ράιαν Ο' Νήλ και την Ισαβέλα Ροσελίν, με διευθυντή παραγωγής τον Κόπολα.

— Ο Μάικ Χότζες διευθύνει το εξαιρετικό τρίο των ηθοποιών Μίκι Ρουρκ, Μπορμπ

Χόσκινς και 'Άλαν Μπέιτς στο A PRAYER FOR THE DYING.

— Ο Αντρέϊ Κοντσαλόφσκι γυρνά το SHY PEOPLE με το γυναικείο ντουέτο Τζέλ Κλέμπουργκ και Μάρμπαρα Χέρσει.

— Ο Ντένις Χόπερ γυρνά το MARKED FOR LIFE ύστερα από μακρόχρονη απουσία ως σκηνοθέτης.



Ο ΘΡΥΛΟΣ

— Ο Τζουλιάνο Μοντλάντο διευθύνει τον Μπαρτ Λάγκαστερ και την Τζόλι Κρίστι στο THE CONTROL ROOM, μια ακόμα ταινία πάνω στην πυρηνική απειλή.

— Ο Φρεντ Σκεπίζι ετοιμάζει μια σύγχρονη διασκευή του ΣΥΡΑΝΟ NTE ΜΠΕΡΖΕΡΑΚ. Στη ΡΩΣΙΑΝΗ παίζουν ο Στηβ Μάρτιν και η Σέλεν Ντυβάλ, που είχε καιρό να εμφανιστεί στην οθόνη.

— Ο Ντέιβιντ Ληγη ετοιμάζει να μεταφέρει στην οθόνη το ΝΟΣΤΡΟΜΟ του Κόνραντ με τη βοήθεια του Σπήλιμπεργκ ως παραγωγού.

— Ο Τζέιμς Αϊβόρι διασκευάζει για την

οθόνη ένα ακόμα μυθιστόρημα του Φόρστερ. Στο ΜΩΡΙΣ παίζουν οι Ντένολμ Έλιοτ και Ράπερ Γκρέιβεκ.

— Ο Πήτερ Μπογκντάνοβιτς επιστρέφει στην κωμωδία με το DOUBLE DUTY, όπου ο Ρομπ Λόου είναι δικαστικός.

— Ο Καρλ Ραϊς συνεργάζεται και πάλι με τον Χάρολντ Πίνιερ στη μεταφορά του βιβλίου του τελευταίου THE HANDMAID'S TALE.

— Ο Ρίντλεϊ Σκοτ επιστρέφει στο χώρο της επιστημονικής φαντασίας με το ΑΣΤΥΝΟΜΙΑ 2.000.



ΟΙ ΠΕΙΡΑΤΕΣ

ΟΙ ΕΙΣΠΡΑΞΕΙΣ ΣΤΗΝ
ΑΜΕΡΙΚΗ ΚΑΙ ΓΑΛΛΙΑ

Οι 10 πιο εμπορικές ταινίες στην Αμερική μέχρι την 1.10.86 ήταν οι εξής:

1. ΤΟΠ ΓΚΑΝ
2. ΚΑΡΑΤΕ ΚΙΝΤ ΙΙ
3. ΕΠΙΣΤΡΟΦΗ ΣΤΟ ΣΧΟΛΕΙΟ
4. ΑΛΙΕΩΝ
5. RUTHLESS PEOPLE
6. FERRIS BUELLER'S DAY OFF
7. ΧΘΕΣ ΒΡΑΔΥ
8. Η ΜΥΓΑ
9. NOTHING IN COMMON
10. STAND BY ME

Παταγώδεις εμπορικές αποτυχίες στάθκαν οι ταινίες ΠΕΙΡΑΤΕΣ του Πολάνσκι, ΧΑΓΟΥΑΡΝΤ ΝΤΑΚ και ΛΑΒΥΡΙΝΘΟΣ (παραγωγές του Λούκας), ΜΠΕΛΑΣ ΣΕ ΤΙΜΗ ΕΥΚΑΡΙΑΣ, ΣΑΜΑΤΑΣ ΣΤΗΝ ΤΣΑΪΝΑΤΑΟΥΝ, ΣΤΟΙΧΕΙΩΜΕΝΟΣ ΜΗΝΑΣ

ΤΟΥ ΜΕΛΙΤΟΣ και MAXIMUM OVER-
DRIVE του Στήβεν Κιγκ.

Στη Γαλλία τώρα έχουμε τις εξής 10 ταινίες :

1. ΠΕΡΑ ΑΠΟ ΤΗΝ ΑΦΡΙΚΗ
2. POKY 4
3. ΧΑΪΛΑΝΤΕΡ
4. TENUE DE SOIRÉE
5. ZAN NTE ΦΛΟΡΕΤ (που θα πάει σύντομα στην πρώτη θέση)
7. Η ΧΑΝΝΑ ΚΑΙ ΟΙ ΑΔΕΡΦΕΣ ΤΗΣ
8. ΠΕΙΡΑΤΕΣ
9. ΤΟ ΔΙΑΜΑΝΤΙ ΤΟΥ ΝΕΙΛΟΥ
10. BLACK MIC-MAC.

Μέτριες ήταν οι εισπράξεις των ταινιών ΜΕΛΟ, ΠΡΑΣΙΝΗ ΑΚΤΙΔΑ, ΤΕΡΕΖ και ΓΥΡΩ ΑΠΟ ΤΑ ΜΕΣΑΝΥΧΤΑ του Ταβερνιέ.

Ο ΡΟΛΟΣ
ΤΗΣ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΙΚΗΣ
ΛΕΣΧΗΣ

Ο ρόλος της Λέσχης δεν περιορίζεται μόνο στην προβολή ταινιών (που δεν προβάλλονται συνήθως στο εμπορικό κύκλωμα) αλλά επεκτείνεται και σε συζητήσεις, αφιερώσεις πάνω σε συγκεκριμένα θέματα και ταινίες, αφιερώματα δημιουργών, κινηματογραφικές σχολές και εθνικοί κινηματογράφοι κ.ά., που σκοπό έχουν να βοηθήσουν τον θεατή να καταλάβει καλύτερα την ταινία, να την τοποθετήσει σ'ένα γενικότερο πολιτιστικό και κοινωνικό πλαίσιο, και να αντιμετωπίσει τον κινηματογράφο στην σωστή του διάσταση, δηλαδή σαν μια τέχνη (σίγουρα πιο σημαντική) που απευθύνεται σ'ένα πλατύ κοινό (χωρίς μ' αυτό να χαμηλώνει το επίπεδό του) και που το επηρεάζει ούσο καμιά άλλη στη ζωή του.

Τελικά η Κινηματογραφική Λέσχη, είναι και πρέπει να είναι μια από τις πιο δραστήριες πολιτιστικά κοινωνικές οργανώσεις στον τόπο μας, ανεξάρτητη και αυτόνομη από κάθε επιβούλη, χωρίς τον παραμικρό κερδοσκοπικό σκοπό, με βαθιές ρίζες στο κοινωνικό περιβάλλον που δρα και τέλος πολιτικοποιημένη ούσο και το ίδιο το προϊόν τέχνης που διαδίδει και αναπαραγάγει:

Ο ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ!

Η Κινηματογραφική Λέσχη Λαμίας συμπλήρωσε 10 χρόνια παρουσίας αισθητικής, πολιτιστικής, κινηματογραφικής και είχε μια έντονη και ανελλειπτή παρουσία στην ζωή της πόλης. Ανάπτυξε δραστηριότητες σημαντικές στους τομείς της φωτογραφίας, του κινηματογράφου, της έκδοσης περιοδικού, της δημιουργίας καλλιτεχνικών βραδυνών με αφιερώματα μουσικά, θεατρικά, κινηματογραφικά και με συζητήσεις πάνω σ' αυτά. Πρόσφατα δόθηκε η δυνατότητα οικονομικά να ολοκληρωθεί η διαμόρφωση της αιθουσας της Λέσχης σε μόνιμο εκθεσιακό χώρο και στέκι.

Φέτος λοιπόν η Κινηματογραφική Λέσχη Λαμίας βρίσκεται άστεγη –βασικά λόγω της αδυναμίας του Δημοτικού Θεάτρου να μας φιλοξενήσει για λόγους τεχνικούς (πυρκαγιά). Μετά από αλλεπάλληλες συζητήσεις, διαπραγματεύσεις και παλλινδρομήσεις αναζητήθηκε η λύση στις αιδίουσες τις κινηματογραφικές της πόλης. Και εκεί διαπιστώθηκε ότι το κύκλωμα διανομής των ταινιών διάβρωσε τα πάντα εκβιάζοντας λύσεις καθαρά και μόνο εμπορικές, με μοναδικό κριτήριο την εμπορικότητα, την επιβολή προϊόντων κινηματογραφικών προέλευσης πολυεθνικής. Η αισθητική, ο προβληματισμός, η κινηματογραφική απόλαυση –μέσα από τις δημιουργίες του κινηματογράφου-τέχνη και όχι του κινηματογράφου-αποχαύνωσης – παραμερίστηκαν στο όνομα της αχαλίνωτης κερδοσκοπίας των εμπόρων της τέχνης (πολυεθνικές εταιρίες, εταιρίες διανομής, αιθουσάρχες). Τα προϊόντα που προωθούνται, πλασσάρονται στο επίπεδο του απορρυπαντικού εξομοιώνοντας κατά τρόπο αδιστακτο την 7η τέχνη με το βερνίκι παπούτσιών και τα είδη υγιεινής. Το μοντέλλο "Ράμπο" (και περιττεύει κάθε ανάλυση πάνω σ' αυτό) έχει αναγορευθεί σε σαρωτικό τρόπο σκέψης–δράσης–άποψης, πάνω στην καθημερινή ζωή του άτυχου θεατή–θύματος.

Από τον καταστρεπτικό κανόνα δεν ήταν φυσικά εύκολο να ξεφύγει η πολιτιστική –κινηματογραφική ζωή της πόλης. Περικυκλωμένη από τα προϊόντα της κινηματογραφικής βίας και του αυταρχισμού, από ταινίες που μυθοποιούν το "τίποτα" ανάγοντας το σε τρόπο ζωής και υπονομεύοντας την αισθητική και τα ενδιαφέροντα του πληροφορημένου ατόμου του 1986, γινόμαστε αυτόπτες μάρτυρες της κινηματογραφικής ασυδοσίας που μοιραία μας

προκαλεί σε στοιχειώδη αυτοάμυνα.

Με τα δεδομένα αυτά και μετά τον εκβιαστικό παραμερισμό της Λέσχης από την πολιτιστική ζωή της πόλης, το Δ.Σ. θα οργανώσει σύντομα βραδιά συζήτησης με προσκεκλημένους πολιτιστικούς και επιστημονικούς φορείς για να εκτεθεί η κατάσταση και να καταγγελθεί η καταλυτική επέλαση των εμπόρων του πνεύματος, της αισθητικής, του προβληματισμού, του κινη-

ματογράφου.

Γεννιέται η αναγκαιότητα να υπάρξει μια φωνή διαμαρτυρίας σε συνεργασία με την Ομοσπονδία Κινηματογραφικών Λεσχών καθώς και με άλλες Κινηματογραφικές Λέσχες, φίλων του κινηματογράφου, πολιτιστικούς φορείς.

Πάνος Αγγελόπουλος

**Ο Μανώλης Μπαρμπουνάκης
και οι συνεργάτες του
σας περιμένουν στα βιβλιοπωλεία**

Αριστοτέλους 4 Εγνατίας 150

ΤΟ ΚΑΤΩΙ ΤΟΥ ΒΙΒΛΙΟΥ

Αριστοτέλους 6 Τηλ. 27.18.53

ΤΟ ΣΠΙΤΑΚΙ ΤΟΥ ΠΑΙΔΙΟΥ

Καρόλου Ντηλ 3 Τηλ. 23.97.46

Το μοναδικό παιδικό βιβλιοπωλείο

27 ΧΡΟΝΙΑ ΣΤΗ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗ

Με βιβλία χιλιάδες, φθηνά και καλά
βιβλία για σας και τα παιδιά σας

**ΤΑ ΤΕΣΣΕΡΑ ΒΙΒΛΙΟΠΩΛΕΙΑ
ΜΠΑΡΜΠΟΥΝΑΚΗΣ**

ΟΙ ΕΛΛΗΝΙΚΕΣ ΤΑΙΝΙΕΣ

Αναζητώντας τις χαμένες εικόνες

της Έλλης Ευθυμίου



DANILO TRELES

Ο Τορνές έχει την ικανότητα να βλέπει κάποιες "άλλες" όψεις της πραγματικότητας. Στις ταινίες του νιώθεις πως βλέπεις κάτι οικείο και συνάμα αγνοημένο στη συνείδησή σου. Το DANILO TRELES είναι μια ταινία ποιητική, απ' αυτές που ο συνειρμός της φαντασίας είναι ο πρωταγωνιστής.

Σ' αυτό τον κόσμο για να διεισδύσεις, χρειάζεται μια διάτυρη ματιά από φαντασία, και η στατική πραγματικότητα δεν είναι εδώ ένα φόντο αναφοράς καθώς, μορφές παραμυθένιες, αλλόκοτες, φτάνουν και φέρουν στο πάρον μια χώρα φτιαγμένη μόνον από αναμνήσεις παιδικές.

Ο χρόνος απουσιάζει απ' την ταινία, αυτό που λειτουργεί είναι μόνο η οπτική αντίληψη. Αν τέχνη είναι η ανάπλαση των δεδομένων στοιχείων και πεδίων αναφοράς, το σημείο και συνταρισμα πρωτότυπων μεταξύ τους κοματών, τότε το DANILO TRELES είναι η έκφρασή της.



ΑΛΚΗΣΤΗ

Ο Λυκουρέσσος έχει μια ιδιαίτερη προτίμηση στα σικέ σενάρια, πράγμα που διακρίνεται και στην τελευταία του ταινία. Αυτό που κυριαρχεί είναι η νοσταλγία για μια εποχή που πέρασε. Τότε που είμασταν νέοι και ήταν όλα πιο εύκολα και πιο όμορφα. Νομίζω πως αυτή η ιδιαίτερη και προβληματική σχέση με το παρελθόν, χαρακτηρίζει πολλά άτομα απ' τις προηγούμενες γενιές. Η γενιά της αντίστασης, η γενιά του ρομαντισμού, η γενιά του Πολυτεχνείου, η γενιά που προβληματίστηκε, η γενιά που δημιούργησε. Απλά, υπάρχει μια προσκόλληση στο παρελθόν, που απορρέει απ' την ανυπαρξία κάποιων νέων προσδιορισμών και αξιών, ας μη ξεχνάμε κι αυτή την "αναδεματισμένη" την εποχή μας, ή απ' την αδυναμία προσαρμογής ορισμένων ατόμων.

Ο συγγραφέας με την προσωπική κρίση, το πατρικό στο νησί, η μάνα που περιμένει, η 'Αλκηστη' που λείπει, θάλασσα, ατέλειωτες διαδρομές, ηθοποιοί που στήνονται να παίξουν τον ρόλο τους, κλίμα επιτηδευμένο, ελιτίστικο ελαφρά, (ή τουλάχιστο, προσπαθεί να είναι τέτοιο), λίγο φολκλόρ σε ανεπαίσθητο τόνο, και να πώς μπορεί ένα σενάριο για μικρού μήκους ταινία, να μας ταλαιπωρήσει μάμαση ώρα περίπου.



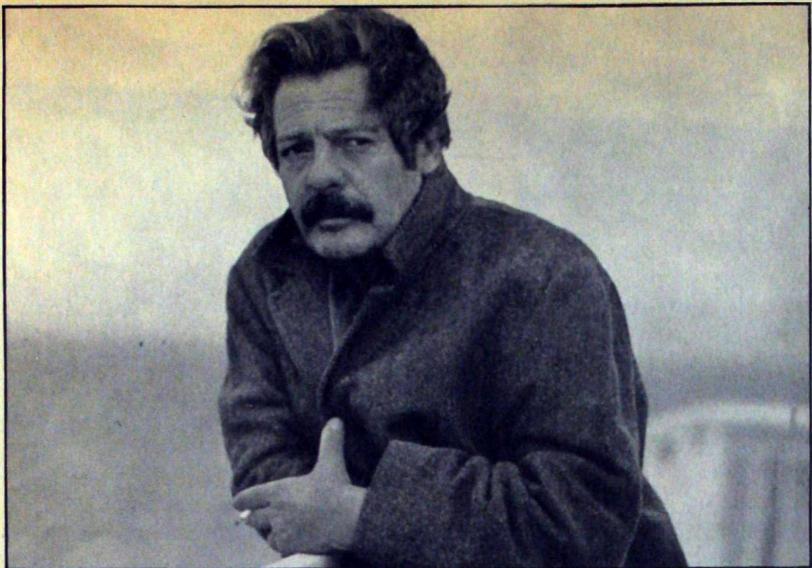
ΝΟΚ ΑΟΥΤ

Η τανία ξεκινάει φιλόδοξα, καλύπτει σε αρκετά γρήγορο ρυθμό μια σχετικά ενδιαφέρουσα υπόθεση μ'ένα ήρωα μπλοκαρισμένο, που προσπαθεί να τραβήξει την προσοχή των άλλων πάνω του, κάνοντας απόπειρες αυτοκτονίας. Ο Κιμούλης υποδύεται πειστικά αυτό τον ήρωα, ο ήρωας μοιάζει πειστικά σύγχρονος και αυτός, ώσπου ξεπηδά το εύρημα της τανίας. Η εταιρία προστασίας απελπισμένων. Από κει και πέρα η τανία αυτοεπαναλαμβάνεται, ο Κιμούλης παίζει με τον ίδιο τρόπο, κάπου δηλαδή όλα τείνουν προς το μονότονο, το "μπλοκαρισμένο".

Ο σκηνοθέτης χρησιμοποιεί πολλά κλισέ στοιχεία στην κατασκευή των χαρακτήρων του, όπως σε κλισέ καταλήγουν και τα λόγια και οι συμπεριφορές τους. Ξεφεύγει έτσι η τανία απ' την προσπτική της δημιουργίας που θέτει στην αρχή της, ή ίσως να μην τολμά να προχωρήσει την ρήξη που πιθανολογείται στον ήρωα.

Υπάρχει τρομερή ταύτιση του ηθοποιού με την τανία στην πορεία που διανύουν οι δυο τους. Δεν ακολουθεί, συγκεκριμένα, κάποια προσωπική έκφραση ο Κιμούλης, παρά αφήνεται κυριολεκτικά στα χέρια του Τάσιου. Υπάρχει ένα υλικό για την δημιουργία της τανίας, μέσα στο οποίο συγκαταλέγονται και οι ηθοποιοί. Πράγμα που αν πάει καλά η τανία έχει καλώς, αν όμως πατώσει, τους παρασύρει όλους στο βυθό της.

Υπάρχουν κάποια πεπερασμένα όρια που δεν ανατινάζονται καν, γενικά, έχεις την αίσθηση του ανεκπλήρωτου κατά την θέασή της, ίσως γιατί ξεκίνησε πολλά υποσχόμενη, και κατάλληξε μ'ένα νερόβραστο φινάλε κι ένα νερόβραστο ήρωα.



Ο ΜΕΛΙΣΣΟΚΟΜΟΣ

Στην τανία του Αγγελόπουλου υπήρχε ένα πρώτο κλίμα, συνεκτικό, και γύρω απ' αυτό κυριαρχούσε ένα δεύτερο κλίμα σύγχυσης και αποδιοργάνωσης της ιστορίας.

Κάπως ανάλογα, ο ήρωας του είναι σαν δυο ήρωες μαζί, που δεν μπορούν να εγκολπωθούν αρμονικά. Κάποια χαρακτηριστικά του ενός είναι ασυμβίβαστα με τον άλλον, και αντίστροφα.

Η ματιά του σκηνοθέτη λειτουργεί σαν τροχοπέδη πάνω στον Μαστρογάλη, που σαν πρόσωπο εκφράζει τέλεια τον ήρωα πουθέλει να περιγράψει η τανία αλλά σαν θηθοποιός δεν λειτουργεί.

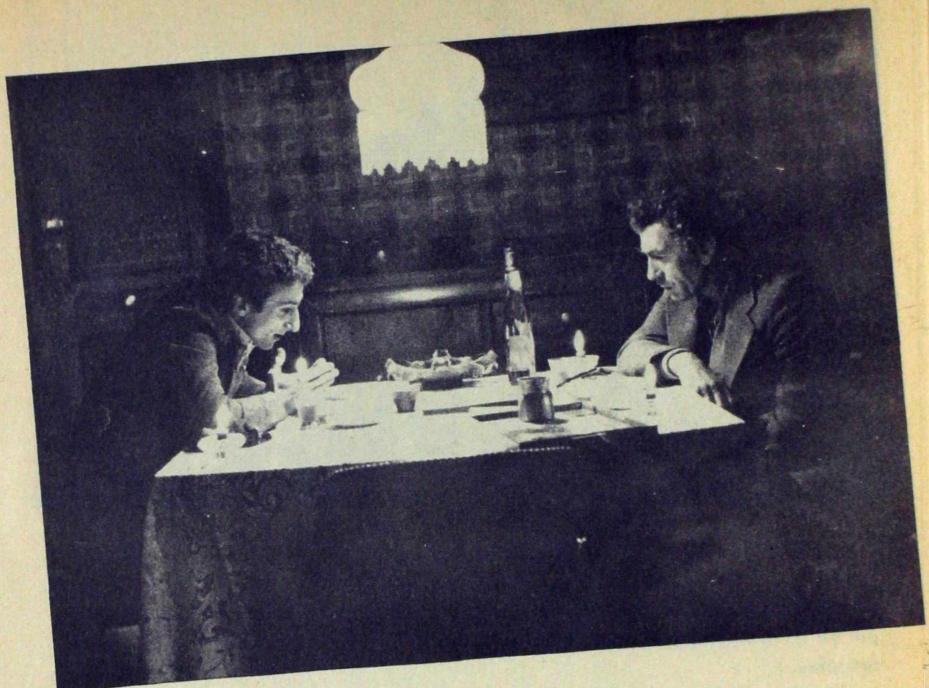
Υπάρχουν κάποιες σκηνές – σφήνες στην τανία, που αποδιοργανώνουν την συνοχή της. Αναφέρομα στην συνάντηση των τριών παλιών συντρόφων και στην παράθεση του διαλόγου τους στα γαλλικά.

Εκείνο που σου μένει τελικά σαν εντύπωση, είναι μόνο τα πρόσωπα. Πρόσωπα που κυριαρχούν στην τανία, παριφέρονται μέσα σ' αυτήν σε μια πορεία μοναχική. Η ιστορία μπαίνει σε δεύτερο πλάνο, χάνεται.

Η εικαστική εμμονή στα διάφορα πλάνα σε αποστασιοποιεί από το έργο, είναι πολύ φτιαγμένη και κυριαρχεί στις εικόνες, σε βάρος της υπόθεσης.

Αν κάτι τελικά θετικό απέδωσε η τανία είναι αυτή η πολλαπλότητα των τύπων, των προσωπικοτήτων. Υπάρχουν ήρωες που ο καθένας εκφράζει μια δικιά του ανεξάρτητη πορεία, αυτό που μένει είναι το ερώτημα, τι ένωσε τελικά αυτούς τους τόσο διαφορετικούς μεταξύ τους ανθρώπους. Η μοναξιά, η αγωνία του θανάτου, το ανεκπλήρωτο του έρωτα, η προσδοκία, η απογοήτευση; Στοιχεία αξιόλογα, που αδυνατούν να συναρμονισθούν, να αποτελέσουν ιστορία.

Αξιόλογη και αξέπανη η ερμηνεία του Ντ. Ηλιόπουλου, κατάφερε να "δέσει" το κομμάτι του έργου στο όποιο έπαιξε.



Η ΦΩΤΟΓΡΑΦΙΑ

Η ΦΩΤΟΓΡΑΦΙΑ είναι μια ταινία ανθρώπινη και αξιοπρεπής. Συγκινητική προσέγγιση δύο διαφορετικών μεταξύ τους ανθρώπων και, περιπλοκή τους γύρω από ένα γελοίο κι ακριβώς γι' αυτό, τραγικό ψέμα. Το στοιχείο της τραγικότητας έγκειται, στην εμπλοκή του νεαρού γονυαρά στο νήμα μιας ροής απ' την οποία ήταν αδύνατο να ξεφύγει, και στην επίγνωση του γεγονότος αυτού. Η ευτυχία είναι έννοια ρευστή. Μπορεί να απορρέει από μια φωτογραφία, από ένα χαμόγελο, ένα όνομα. 'Όταν όλα τα όνειρα επενδύονται στο δράμα της ευτυχίας, η κατάληξη δεν μπορεί, παρά νάναι καταλυτική, χωρίς ημιμετρα και συμβιβασμούς.

Ο Παπατάκης ακροβατεί επιδέξια στο σύρμα της συγκινησιακής ισορροπίας. Λίγη περισσότερη εμμονή και επιμονή σε κάποιες στιγμές, και εύκολα το φιλμ θα μπορούσε να μετατραπεί σε βλέμμα οίκτου και δυσφορίας.

Η ερμηνεία του 'Άρη Ρέτσου ήταν συγκλονιστική απλή και εκφραστική. 'Ενα είδος έκφρασης που δεν ανάγεται σε κανένα τυποποιημένο μοντέλο ή που δε θυμίζει τις μεγάλες στιγμές κάποιουν γνωστού ηθοποιού. Παραπέμπει απλά και μόνο στον εαυτό του. Αυτή είναι η έννοια της δημιουργίας στον ηθοποιό.

Η ταινία τελειώνει τολμηρά, αποφεύγοντας κάποιες πιθανές μελό υποτροπές, εξυψώνοντας το ήθος των ηρώων στην τραγική υπέρβαση.



ΚΑΡΑΒΑΝ ΣΑΡΑΪ

Η ταυνία κατέγραψε κάποιες στιγμές της ελληνικής ιστορίας μέσ' απ' την πρωταρχική ιστορία του Μαργαρίτη και των δυο παιδιών του. Ή, θάταν καλύτερα να πούμε πως, ούτε την ιστορία ἔδειξε ξεκάθαρα παρά μέσα από διηγήσεις ή υποτιθέμενες πλοκές που απλά αναφέρονται στην ταυνία, ούτε οι ήρωές του διαδραμάτισαν με αυτοτέλεια την ιστορία τους, μια και συνεχώς παρεμβάλονταν το μίζερο περιβάλλον του καραβάν σαράϊ. Σύμβολο μιας εποχής, που στην ταυνία λειτουργεί εντελώς αφαιρετικά, καταλήγοντας έτσι να δίνει ένα καθαρά υποκειμενικό ύφος, μια εμπαθή ματιά στην εξέλιξη και την αφήγηση του έργου.

Η ματιά του σκηνοθέτη πάνω στους ένοικους του καραβάν σαράϊ, είναι μια ματιά οίκτου, που δεν παραπέμπει πουθενά.

Η μόνη προσδοκία της ταυνίας θα ήταν να συγκινήσει κάποιους παλιότερους, που ιδιαίτερες σχέσεις τους δένουν με την ταραχώδη εκείνη εποχή.

• Έλλη Ευθυμίου

ΚΑΠΟΤΕΟΙ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΙ

Του Κ. Τομανά



32 SALONIQUE — Restes du Cinéma Pathé
SALONICA — Ruins of the Cinema Pathé

Το κείμενο που ακολουθεί, είναι κομμάτι από' να μεγαλύτερο έργο, με θέμα τους κινηματογράφους, τα έργα που έπαιξαν και το πώς δέχτηκε ο κόσμος το σινεμά στην παλιά Σαλονίκη.

Το βιβλίο ολόκληρο, πρόκειται να εκδοθεί το φθινόπωρο από την Εκδοτική Ομάδα.

ΤΑ ΟΛΥΜΠΙΑ

Τα "Ολύμπια" διαφημίζοταν στις εφημερίδες σαν το μόνο οικογενειακό σινεμά εντεύθεν της οδού Βενιζέλου. Αυτό κρινόταν απαραίτητο να τονίζεται, λόγω της γειτνίασης με την κακόφημη συνοικία της Μπάρας. Τα "Ολύμπια" ήταν στην οδό Μοναστηρίου, εκεί περίπου που είναι σήμερα το Ξενοδοχείο Κάπιτολ και έπαιζε ταινίες σε δεύτερη προβολή. Η πελατεία του αποτελούνταν από χριστιανούς και εβραίους εργατικούς απ'τις συνοικίες της Βιλ του Σταθμού, του βαρώνου Κιρς, της Ραμόνας και απ'τους επαρχιώτες που διανυκτέρευαν στα γύρω χάνια και τα λαϊκά ξενοδοχεία. Πολλές φορές έπεφταν στην τελευταία προβολή του έργου (10 – 12 το βράδυ) και πολλοί φοιτητές για να δουν μια καλή ταινία που δεν μπόρεσαν να παρακολουθήσουν όταν πάιζόταν στα κεντρικά σινεμά, γιατί τις μέρες εκείνες έτυχε να μην έχουν λεφτά. Στα "Ολύμπια" γίνονταν οι συγκεντρώσεις της "Ένωσης Σιδηροδρομικών", που ως τα 1928 ήταν το πιο δραστήριο Εργατικό Σωματείο της πόλης μας, χάρη στα στελέχη του Β. Φούρναρη, Κανάκη, Σουανίδη, που άφησαν εποχή για τους εργατικούς αγώνες και για το θήρος τους.

ΤΟ ΣΠΛΕΝΤΙΤ

Το "Σπλέντιτ", το σημερινό "Ιλιον" ήταν εκεί που είναι ακόμα και σήμερα, στη γωνία της οδού Λαγκαδά με την πλατεία Βαρδαρίου. Έπαιζε έργα καιουμούστικα με πολλά επεισόδια και μακροσκελή Ιταλικά ψευτοϊστορικά έργα (Τρωϊκό πόλεμος, Σταυροφορίες, κ.ά.) που έρχονταν να παρακολουθήσουν τα πρωινά οι μαθητές των Δημοτικών Σχολείων με τους δασκάλους τους.

Πολύ αργότερα στο "Ιλιον" πήγαιναν οι φαντάροι απ'τους στρατώνες

του Παύλου Μελά και την Εφορία Υλικού Πολέμου (του Τοπ – Χανέ) και οι γνωστοί εκείνοι "τύποι" που τους τραβάει το χακί, γεγονός που απομάκρυνε απ'το αρχαιότερο αυτό σινεμά της πόλης μας τους κανονικούς θεατές.

Σε διάφορες εποχές το "Ιλιον" χρησιμοποιήθηκε και σαν θέατρο απ' τον Σταύρο Μαχαιρίδη, από θιάσους δεύτερης κατηγορίας και από μπουλούκια, που ναυαγισμένα στην επαρχία, έδιναν παραστάσεις για να εξασφαλίσουν τα ναύλα για την Αθήνα.

ΤΟ ΑΤΤΙΚΟΝ

"Το "Αττικόν" ήταν το τυπικό συνοικιακό σινεμά στην Εγνατία (κοντά στο Βαρδάρη) που έπαιζε κι αυτό έργα γουέστερν σε συνέχειες (κυρίως για μαθητές) και το καλοκαίρι στην ταράτσα του πρόβαλε γαλλικά δακρύβρεχτα έργα για οικογένειες, όπως την ΑΡΤΟΠΩΛΙΔΑ ΤΩΝ ΠΑΡΙΣΙΩΝ, ΤΙΣ ΔΥΟ ΟΡΦΑΝΕΣ, ΤΗΝ ΑΓΝΩΣΤΟ, κ.ά. Οι θεατρώνες του Τζεκάκης και Πατρικαλάκης, δαιμόνια διαφημιστές, έγραφαν στις εφημερίδες:

"Μην κλείνεστε τα βράδια με τις ζέστες στα σπίτια σας. Πάρτε τα φαγητά σας και ελάτε στην ταράτσα του "Αττικού", να φάτε, διασκεδάζοντας με τις έξοχες ταινίες μας".

Στην Κατοχή θίασοι απ'την Αθήνα έπαιζαν επιθεωρήσεις και οπερέτες για τους μαυραγορίτες, τους σαλταδόρους και για όσους είχαν τη δυνατότητα να πληρώσουν (σε Γκοτζαμάνικα χιλιάρικα ή σε τρόφιμα) το εισιτήριο.

Και όμως το ταπεινό αυτό σινεμά είχε ένδοξο παρελθόν. Στη θέση του ήταν – απ'τον περασμένο ακόμη αιώνα – το θέατρο "Ζούπιτερ" στο οποίο έπαιζαν όσοι ένοι θίασοι περνούσαν απ' τη Θεσσαλονίκη εκείνα τα χρόνια.

ΤΟ ΠΑΝΘΕΟΝ

Όταν χτίστηκε (στα 1926) η μεγάλη σάλα του "Πάνθεου" λειτούργησε σαν χοροδιδασκαλείο με τον τίτλο "Κινέζικο σαλόνι". Η πελατεία του χοροδιδασκαλείου αποτελούνταν από εργατόπαιδα, από φαντάρους -τεχνίτες της γειτονικής Εφορίας Υλικού Πολέμου, από Εβραιοπούλες και προσφυγοπούλες, που από μικρές μάθαιναν τα πρώτα βήματα του φοξ-τροτ, του ταγκό, του σίμμυ, του τσάρλεστον και του... κακού δρόμου. Αργότερα το "Πάνθεον" έγινε σινεμά (χειμερινό και θερινό στην ταράτσα του) με πελατεία κάπως πιο καλή από κείνη των άλλων παραβαρδάριων κινηματογράφων.

Το "Πάνθεον" δεν σταμάτησε να παιζει ούτε στην Κατοχή και ήταν κέντρο μικρομαυραγορίτων (καμιά αντιπυρίνη, ένα καρβέλι ψωμί, κονσέρβες, κ.ά.). Για πολύν καιρό έπαιζε στο "Πάνθεον" στην περίοδο της Κατοχής ο θίασος του Παρασκευά Οικονόμου.

ΤΟ ΑΧΙΛΛΕΙΟΝ

Ο κινηματογράφος "Αχιλλειον" ήταν μια μεγάλη παράγκα σκεπασμένη με λαμαρίνες στη διασταύρωση των οδών Αγίου Δημητρίου και Ευριπίδου και έπαιζε ταινίες σε δεύτερη προβολή. Πριν απ' την παράσταση του έργου εμφανίζονταν νούμερα βαριετέ, όπως σε όλα τα σινεμά εκείνη την εποχή. Η πελατεία του αποτελούνταν κυρίως από μαθητές και φοιτητές, γιατί στα χρόνια εκείνα η περιοχή γύρω απ' το σινεμά ήταν το καρτιέ λατέν της Θεσσαλονίκης, εκεί δηλαδή που νοίκιαζαν δωμάτια οι μαθητές που κατάγονταν απ' την επαρχία.

Στο "Αχιλλειον" γίνονταν οι συγκεντρώσεις του "Ενιαίου Μετώπου Εργατών-Αγροτών" δηλαδή του ΚΚΕ, κάτω απ' την αγρύπνια των μυστικών

(που δεν ήταν καθόλου μυστικοί αφού τους ήξεραν όλοι οι εργάτες), της Ειδικής Ασφάλειας, του Κωφίτσα, του Χρήστου Κώττη, του Αλέκου Παπά, του Μαράτου και του... Μπουλντόγκ. (Το Μπουλντόγκ ήταν ένας χωροφύλακας της Ειδικής Ασφάλειας χοντρός, κοντός, κόκκινος στα μούτρα) ισως απ' το πολύ κρασί που έπινε), που οι καπνεργάτες τον βάφτισαν έτσι, λόγω της ομοιότητας του με τα συμπαθή τετράποδα).

Σε κάποια συγκέντρωση που μιλούσε εβραϊκά ο υποψήφιος βουλευτής Καζές ξέπασε θύελλα. Το χαλάζι που έπεφτε στις λαμαρίνες της στέγης έκανε τέτοιο θόρυβο, που από όλη την εμπρηστική αγόρευση του Καζές ακούστηκε μόνο το τέλος του λόγου του.

"Αμπάσιο λα μπουρζουαζία
βίβα ίλ κουμμουνίσμο...."

Τις πρώτες μέρες του πολέμου οι Ιταλοί αεροπόροι περνώντας τις λαμαρίνες της στέγης του "Αχιλλειον" για ποιος ξέρει ποιον στρατιωτικό στόχο, έριξαν κάμποσες βόμβες που κατέστρεψαν το σινεμά και μερικά απ' τα γύρω σπίτια. Σήμερα, δύσκολα μπορεί κανένας να εντοπίσει τη θέση του ταπεινού αυτού κινηματογράφου.

Η ΑΙΓΛΗ

Παλιά λειτουργούσε σαν χαμάμ. Γύρω στα 1926 το χαμάμ έπαψε να λειτουργεί. Η μεγάλη του αίθουσα, κεί που ήταν η μεγάλη χαβούζα στρώθηκε με ένα ξύλινο πάτωμα, μπήκαν καθίσματα, τοποθετήθηκε η οθόνη και το σινεμά "Αιγλη" ήταν έτοιμο να δεχτεί τον προσφυγόκοσμο της γειτονιάς. Το καλοκαίρι λειτουργούσε ο θερινός κινηματογράφος στην αυλή που ήταν ακριβώς δίπλα απ' τη βορεινή πλευρά του Αγίου Δημητρίου, εκεί που η παράδοση λέει ότι υπήρχε ένα Ρωμαϊκό λουτρό.

Επειδή η πελατεία του κινηματογρά-

φου ήταν πρόσφυγες, ο θεατρώνης του έφερνε συχνά τούρκικες ταινίες, στις οποίες τραγουδούσε ο τενόρος Νουρεντίν "αμανέδες" που έφερναν στους θεατές νοσταλγικές αναμνήσεις απ' τις χαμένες τους πατρίδες. Ένα τραγούδι που ήταν σουξέ στη δεκαετία του 1930, ήταν το "Κατιφέ". Το θυμάστε;

"Κατιφέ μπα στίγμ γιοκ
ορντανά για στίγμ γιοκ
κιταπτά ελ μπασαρίμ
σέντερ, μπάσκα, σέντερ μπάσκα
γιάρεμ γιοκ...."

Αυτοί που δεν ήξεραν τούρκικα τραδουγούσαν στα ελληνικά:

"Τα ματάκια σου τα μαύρα
μ'έχουν κάψει την καρδιά
και στον άδη θα με παν'
με αυτή, αχ με αυτή τους την
απονιά....."

Σήμερα η "Αίγλη" χρησιμοποιείται σαν ταβέρνα.

Ο ΦΟΙΝΙΚΑΣ

Ο "Φοίνικας" βρισκόταν μεταξύ της Άνω και Κάτω Τούμπας και ήταν ένα μεγάλο παράπομπα που στην εποχή 1915-1922 χρησίμευε για αποθήκη στρατιωτικών υλικών. Εκεί που βρίσκεται σήμερα το γήπεδο του ΠΑΟΚ ήταν εκείνη την εποχή τα έμπεδα του στρατού και αργότερα ως την Κατοχή, ο όρχος αυτοκινήτων. Η μεγάλη παράγκα του "Φοίνικα" καθώς και οι γειτονικές της χρησιμοποιήθηκαν για την πρόχειρη στέγαση των προσφύγων της Μικρασιατικής καταστροφής. Γύρω στα 1924 η Επιτροπή Αποκατάστασης Προσφύγων, έχτισε στην Τούμπα μονόροφα ομοιόμορφα σπιτάκια, στα οποία εγκαταστάθηκαν αυτοί που έμεναν στις εκκλησίες, στα σχολεία και στα πρόχειρα καταλύματα που έκαναν οι ίδιοι με λαμαρίνες, με σανίδια και χαρτόνια. Έτσι λοιπόν δημιουργήθηκε ο μεγάλος προσφυγικός συνοικισμός της Τούμπας

με τις εκκλησίες του (Αγία Μαρίνα, Αγία Βαρβάρα, Άγιοι Θεράποντες), τα σχολεία του (του Αδαμίδη, το Τενεκεδένιο κάτω στο ρέμα, του Αγίου Θεράποντα), τη λέσχη του (την MENT) και τον κινηματογράφο του, (τον "Φοινικά").

Στον "Φοινικά" παίζονταν έργα δεύτερης προβολής, καθώς και ταινίες που δεν θεωρούνταν "άξιες" για τα αριστοκρατικά σινεμά. Παίχτηκαν εκεί οι ρωσικές ταινίες Ο ΒΑΡΚΑΡΗΣ ΤΟΥ ΒΟΛΓΑ, Ο ΜΕΓΑΣ ΠΕΤΡΟΣ, ΤΟ ΘΩΡΗΚΤΟ ΠΟΤΕΜΚΙΝ, καθώς και πολλές τούρκικες ταινίες, που συγκινούσαν ιδιαίτερα τους πρόσφυγες που ήξεραν τη γλώσσα, τραγουδούσαν τους αμανέδες και αναγνώριζαν πολλές φορές τοποθεσίες απ' τις χαμένες τους πατρίδες*. Σήμερα ο "Φοινικας" δεν υπάρχει. Έγινε κι αυτός όπως και οι γειτονικές παράγκες πολυκατοικία, όμως η περιοχή εξακολουθεί ακόμη να λέγεται ο Φοινικας.

* Τα εξωτερικά μιας Τούρκικης ταινίας είχαν γυριστεί σ'ένα χωριό της Μικράς Ασίας. Κάποιος θεατής λοιπόν αναγνώρισε το χωριό του, το σπίτι του, ακόμη και το ποταμάκι που –παιδάκι τότε– κολυμπούσε με τους φίλους του. Φανταστείτε λοιπόν τι έγινε. Όλοι οι πρόσφυγες της Θεσσαλονίκης και των περιχώρων που κατάγονταν από κει πήγαν και είδαν δυο και τρεις φορές την ταινία, που έδειχνε τα σπίτια που γεννήθηκαν και που δεν θα τα ξανάβλεπαν ποτέ πια....

ΤΑ ΚΥΒΕΛΕΙΑ

Τα "Κυβέλεια" ήταν ένας συμπαθητικός συνοικιακός κινηματογράφος που βρισκόταν στην οδό Κωνσταντινουπόλεως, στη στάση των λεωφορείων που ακόμα σήμερα λέγεται "στάση Κυβέλεια".

Στο ισόγειο του κτιρίου υπήρχε ένα καφενείο – ζαχαροπλαστείο, ενώ μια σκάλα οδηγούσε στο απάνω πάτωμα που ήταν η σάλα του κινηματογράφου, του πιο φασαριατζίδικου* κινηματογράφου της Θεσσαλονίκης. Πολύ νωρίς το απόγευμα όμορφες εβραιοπούλες απ' τους γειτονικούς συνοικισμούς, Καλαμαριά, 151, Ουζείρ Μπέη και σμπομπατζήδες γυμνασιόπαιδες πήγαιναν εκεί, άλλοι για να δουν το έργο, άλλοι "για άλλους λόγους". Οι μαθητές προτιμούσαν το συνοικιακό αυτό σινεμά πρώτα γιατί ήταν μακριά απ' τα σχολεία τους και έτσι δεν υπήρχε κίνδυνος να τους δει κανένας καθηγητής ή συγγενής τους και ύστερα για τις όμορφες κοπέλες που σύχναζαν "στον κατέξοχήν εβραϊκό κινηματογράφο", όπως τον έλεγαν περιφρονητικά το "Φως" του Ρίζου και ο "Ταχυδρόμος Βορείου Ελλάδος" του Δαρβέρη.

Στην Κατοχή στα "Κυβέλεια" έπαιζαν Αθηναϊκοί θίασοι. Για ένα μεγάλο χρονικό διάστημα έπαιξαν εκεί ο Ραφαέλος Ντενόγιας, ο Φίλων Αρίας, η Τούλα Δράκου κ.ά.

Αλλά και μετά την Κατοχή τα "Κυβέλεια" εξακολούθουσαν να παιζουν, χωρίς όμως τα εβραιόπαιδα και τις εβραιοπούλες, που χάθηκαν στα στρατόπεδα εξοντώσεως της χιτλερικής Γερμανίας.

* Πολλές φορές νεαροί Εβραιοί έρχονταν στα λόγια, και σπάνια στα χέρια, γιατί η Στερίνα ή η Ρασελίκα μίλησε κάπως ύποπτα στον διπλανό τους, τον Λεόν ή τον Γιακώβ και τότε άκουγες τις περίφημες σπανιόλικες βρισιές και τις ουδέποτε πραγματοποιούμενες απειλές (θα σε σπάσω τα μούτρα φιζούν μπαστάρδο, μπόβι, έβγα έξω να σε δείχνω εγώ, κ.ά.), πάντοτε σχεδόν τους χώριζαν οι δικοί μας, που στο μεταξύ εύρισκαν την ευκαιρία και έκλειναν ραντεβού με τις διεκδικούμενες απ'

τους εριζοντες κοπέλες.

ΤΟ ΠΑΝΕΛΛΗΝΙΟΝ

Εκεί που συναντούσε η οδός Εθνικής Αρινής την οδό Ντ' Έσπερε (στη σημερινή διασταύρωση των οδών Βασιλίσσης Σοφίας και Πρίγκιπος Νικολάου), υπήρχε γύρω στα 1902 υπερυψωμένο ίσωμα με λίγα δέντρα και ένα διπάτο σπίτι, που στο ισόγειό του είχε το καφενείο του ο Ισμαήλ. Ο Ισμαήλ την βόλευε κάνοντας τη μέρα καφέδες στους περαστικούς και το βράδι προσφέροντας άσυλο στους κουμπατζήδες (έλληνες και τούρκους), στο απάνω πάτωμα του σπιτιού του, που το είχε μετατρέψει σε χαρτοπαικτική λέσχη.

Γύρω στα 1912 ο Φίλιππας Απέργης και ο Πλούταρχος Ιμπροχώρης με πρόχειρα μέσα έστησαν εκεί ένα μικρό θεατράκι, που σιγά σιγά μεγάλωσε και έγινε μια συμπαθητική θεατρική σάλα με το πομπώδες όνομα "ΝΕΑ ΣΚΗΝΗ" στην οποία έδωσαν παραστάσεις πολλοί Αθηναϊκοί θίασοι. Αργότερα, γύρω στα 1920 η "Νέα Σκηνή" μετατράπηκε σε κινηματογράφο με το όνομα "Πανελλήνιον", που έπαιζε περιπτειώδη έργα σε πολλά επεισόδια με τους ήρωες της εποχής, Έλμο, Αλή Μπαχρή, Ταρζάν, Σιναμπάρ, Μπούφαλο Μπιλ κ.ά., που τόσο συγκινούσαν τη νεολαία. Όταν όμως έγινε το "Μοντέρν" στην παραλία, η πελατεία εγκατέλειψε το "Πανελλήνιον" και πήγε στο καινούργιο σινεμά με τα "καθίσματα από κατιφέ" και το απαραίτητο χάζεμα στου "Πεντζίκη" και στα άλλα κέντρα της πλατείας Λευκού Πύργου μετά την παράσταση. Ήταν δε τότε η πλατεία του Πύργου, μαζί με την πλατεία Ελευθερίας, τα "σαλόνια" της Θεσσαλονίκης, στα οποία ήταν συγκεντρωμένα τα κέντρα διασκέδασης.

Στα 1922 στο "Πανελλήνιον" στεγάστηκαν προσφυγικές οικογένειες. Αρ-



γότερα λειτούργησε εκεί ένα χοροδιδασκαλείο και στα 1935 άνοιξε στο ίδιο μέρος το φοιτητικό καφενείο "Νέος Παρθενών" που έπαιξε μεγάλο ρόλο στους φοιτητικούς αγώνες στα προπολεμικά χρόνια.

Η GERUSALEM

Ένα μεγάλο ιστιοφόρο, χωρίς όμως τα κατάρτια του, με το όνομα "Gerusalem", ήταν αραγμένο πριν απ' τα 1926 κοντά στο μουράγιο, ακριβώς απέναντι απ' το σημερινό καφενείο "Αιγαίο". Αυτό λοιπόν το καράβι το αγόρασε ένας έξυπνος εβραίος επιχειρηματίας και το μετέτρεψε σε θερινό κινηματογράφο.

Μια πασαρέλα με κάγκελα οδηγούσε απ' το μουράγιο στο κατάτρωμα στο οποίο είχαν τοποθετηθεί τα καθίσματα και η απαραίτητη οθόνη, ένα μεγάλο καραβόπανο που όταν φυσούσε το βραδινό αεράκι κυμάτιζε σαν σημαία, πράγ-

μα που είχε σαν αποτέλεσμα οι εικόνες που προβάλονταν να μην είναι τόσο καθαρές.

Οι ταινίες που έπαιξε το πλωτό αυτό σινεμά ήταν δεύτερης προβολής, αυτό όμως δεν ενδιέφερε και τόσο πολύ τον κόσμο που πήγαινε εκεί για να απολαύσει τον νυχτερινό μπάτη, πίνοντας τη γκαζόζα, το σινάλκο, ή ρουφώντας τη γρανίτα του.

Μόνιμη πελατεία της 'Gerusalem' ήταν οι εβραϊκές οικογένειες που κάθονταν στον "Δεύτερο μώλο" (τη σημερινή οδό Προξένου Κορομηλά) και στην οδό Μητροπόλεως που έφευγαν τα (καλοκαιρινά βράδια απ' τα σπίτια τους (καμίνια σωστά) και πήγαιναν στο κλυδωνιζόμενο απ' τα κυματάκια σινεμά για να δροσιστούν. Ε per direrimento, όπως έλεγαν στα ιταλικά.

ΤΟ ΠΑΤΕ

Το "Πατέ" πριν απ' την πυρκαϊά του 1917 βρισκόταν στην παραλία δίπλα στο μέχρι το 1978 Μεντιτερανέ. Ὁπως δείχνουν παλιές φωτογραφίες είχε μια πολύ ωραία πρόσωφη, ενώ η σάλα του σύμφωνα με μαρτυρίες παλιών Σαλονικιών και περιγραφές σε παλιές εφημερίδες, ήταν πολυτελέστατη με βελούδινες πολυυθρόνες και χρυσωμένα γύψινα στολίσματα. Εκεί έδιναν παραστάσεις όπερας και οπερέτας ξένοι θιασοί και παίχτηκαν ταινίες με τις ιταλίδες ντίβες και τις αμερικάνες σταρ των πρώτων χρόνων του κινηματογράφου.

Το "Πατέ" κάηκε στη μεγάλη πυρκαϊά, ο ιδιοκτήτης του όμως αγόρασε στη διασταύρωση των οδών Βασιλέως Γεωργίου και Όθωνος (εκεί που είναι σήμερα το Ράδιο Σίτυ) μια μεγάλη αποθήκη και την μετέτρεψε σε κινηματογραφική σάλα με το όνομα του καμμένου σινεμά. Τα θεωρεία του νέου σινεμά ήταν στο πίσω μέρος της πλατείας κάτω απ' το θάλαμο προβολής και πολύ μακριά απ' τα τελευταία καθίσματα. Ἐτοι, αυτοί που πλήρωναν εισιτήριο για θεωρείο, ναι μεν δεν έβλεπαν καλά τι γινόταν στην οθόνη, σε αντιστάθμισμα όμως δεν έβλεπαν και οι άλλοι τι γινόταν στα θεωρεία.

Το "Πατέ" έπαιζε συνήθως γαλλικές ταινίες γιατί η πελατεία που αποτελούνταν από αστικές εβραϊκές οικογένειες που κατοικούσαν στους γύρω δρόμους (Αμαλίας, Σπάρτης, Μιζραχή, Κολοκοτρώνη και Ιταλίας).

Ἐπίσης στο "Πατέ" δίνονταν συναυλίες απ' τις χορωδίες του "Θερμαϊκού" και του Σώτου Βασιλειάδη, τη μαντολινάτα του Χατζημιχαήλ και σχολικές γιορτές των Γυμνασίων της πόλης.

Στην Κατοχή το "Πατέ" επιτάχτηκε απ' τους Γερμανούς, που το μετονόμασαν σε "Urania" και πρόβαλαν έργα προπαγανδιστικά για τους στρατιώτες

της Βέρμαχτ. Αργότερα, όταν τα πράγματα, "έσφιξαν" και δεν υπήρχαν περιθώρια ψυχαγωγίας, το "Urania" έγινε στρατιωτικό γκαράζ. Σήμερα στη θέση του παλιού "Πατέ" υπάρχει ένα τεράστιο οικοδόμημα που περιλαμβάνει το σινεμά "Ράδιο Σίτυ", ένα υπόγειο γκαράζ και μια στοά με εμπορικά καταστήματα.

Ο ΑΠΟΛΛΩΝ

Ο κινηματογράφος "Απόλλων" βρισκόταν στην οδό Βασιλέως Γεωργίου κοντά στη διασταύρωση με την οδό Αγίας Τριάδας και άρχισε να λειτουργεί στις 11 του Μάρτη 1926 με το όνομα "Αθήναιον".

Η μεγάλη του σάλα, χωρίς εξαιρετική πολυτέλεια, είχε μια ιδιαίτερη γοντεία γιατί ήταν πάντα γεμάτη από εβραιοπούλες "κάποιου επιπέδου", για τις οποίες οι νεαροί δανδήδες ένιωθαν ξεχωριστή έλξη. Πολιτισμένες κοπέλες με τα γαλλικά τους, με το πάνω τους και φυσικά με τα λεπτά του μπαμπά τους, τραβούσαν σαν μαγνήτες τους υποψήφιους γαμπρούς* με τα μπριγιαντισμένα μαλλιά και την μπαγιαντέρα στο τσεπάκι.

Στον "Απόλλωνα" στα 1931 και αργότερα, στα διαλείμματα των προβολών έπαιζε η ορχήστρα του Εντουάρντο Μπιάνκο αργεντίνικα ταγκό, που λόγω συγγένειας της γλώσσας οι εβραίοι είχαν μάθει τα λόγια τους στα αργεντίνικα, ενώ οι δικοί μας τα τραγουδούσαν μεταφρασμένα στα ελληνικά.

Δίπλα στον κινηματογράφο υπήρχε μια μεγάλη παραθαλάσσια έκταση, στην οποία τα καλοκαΐρια έπαιζε κινηματογράφος ή θέατρο. Εκεί μετά την παράσταση έπαιρναν την πάστα ή το παγωτό τους οι πλούσιοι εβραίοι απ' τις γύρω γειτονιές. Ήταν το θερινό κέντρο "Αλ-

μοσνίνο”.

Στο Θερινό καθώς και στο χειμερινό “Αλμοσνίνο” έπαιζε πιάνο ο φίλος μας ο Μισέλ που ήταν καθηγητής του πιάνου απόφοιτος του Εθνικού Ωδείου. Ο Μισέλ παρέδιδε μαθήματα στο σπίτι του σε κορίτσια της μεσαίας τάξης (εβραιοπούλες και ελληνίδες) στο πιάνο του μάρκας Πλεγιέλ. Το πιάνο αυτό έχει μια ιστορία, ανάλογη με την του αφεντικού του, που αξιζει τον κόπο να την αναφέρουμε:

Όταν ο Μισέλ μαζί με τους άλλους ομόθρησκούς του έφυγε για τη Γερμανία, μια όμορφη (χρειάζεται να το πούμε;) Αρμένισσα γειτόνισσά του με την βοήθεια του φίλου της Γερμανού αξιωματικού, πήρε το πιάνο του Μισέλ, ενώ οι γείτονες φρόντισαν να αρπάξουν “νύκτωρ” όλα τα άλλα του έπιπλα. Ο Μισέλ κατάφερε να επιζήσει διευθύνοντας την ορχήστρα του στρατοπέδου, τη φωβερή εκείνη ορχήστρα που συνόδευε τους δυστυχισμένους ομόφυλούς του στους θαλάμους των αερίων. Όταν γύρισε κατέφυγε στον Εισαγγελέα για να πάρει το πιάνο του πίσω. Παρουσίασε μάρτυρες που βεβαίωναν ότι το πιάνο ήταν δικό του, αλλά ο Εισαγγελέας που κάτι ήξερε από ψευδομάρτυρες, δίσταζε να αποφασίσει για την τύχη του διεκδικούμενου πιάνου. Ο Μισέλ τότε παρουσίασε σαν καινούργιο μάρτυρα, την παλιά του μαθήτρια Όλγα Γαρέφη (σήμερα κυρία Χριστοδούλου) και ζήτησε να γίνει “επιτόπιος εξέτασις”. Πήγαν λοιπόν στο σπίτι της Αρμένισσας, όπου ο δύσπιστος Εισαγγελέας έβαλε την κοπέλα που προηγούμενα περιέγραψε τις λεπτομέρειες του πιάνου στο οποίο έκανε μαθήματα, να παίξει ένα κομμάτι της αρεσκείας της. Η Όλγα έπαιξε με μεγάλη ευχέρεια το Marche Militaire του Σούμπερτ και ο Εισαγγελέας που πείστηκε ότι δεν ήταν ψευδομάρτυρας, έβγαλε την απόφασή του: Το πιάνο ξαναγύρι-

σε στον νόμιμο ιδιοκτήτη του.

Αργότερα ο Μισέλ μετανάστευσε στην Αμερική.

* Αν εκείνα τα χρόνια δεν υπήρχαν οι θρησκευτικές προκαταλήψεις και ο φόβος των εβραίων μήπως διαφύγει το χρήμα απ’ τους “Υιούς του Ισραήλ” και πάει σε ξένα χέρια, θα δημιουργούνταν πολλές μικτές οικογένειες και θα σώζονταν πολλές εβραιοπούλες απ’ τους θαλάμους των αερίων.

ΤΟ MONTEPN

Το παλιό “Μοντέρν” –το Μόντερν όπως το λέγαμε– και που πριν απ’ την πυρκαγιά του 1917 λεγόταν “Έντεν” βρισκόταν δίπλα σπ’ το σημερινό Αμερικάνικο Προξενείο. Ήταν ένα μεγάλο παράπτυγμα που ανήκε στον Ζακ Ναάρ και χρησιμοποιούνταν σαν αποθήκη. Όταν ήρθαν τα Συμμαχικά στρατεύματα, ο έξιπνος επιχειρηματίας Ναάρ έστρωσε το πάτωμα της αποθήκης με χοντρά καδρόνια, έκανε μια όμορφη πρόσοψη, με χρωματιστά λαμπτόνια, εγκατέστησε ένα ηλεκτρικό κουδούνι που χτυπού–σε διακεκομένα (νεωτερισμός για κείνη την εποχή που έκανε τους ποικιλόχρωμους στρατιώτες του Σαράγι να χαλεύουν) και το καινούργιο “Σινέ Μοντέρν” ήταν έτοιμο να δεχτεί την πολύχρωμη –και πολύβοη– πελατεία του.

Στην αρχή στο σινεμά αυτό της τρίτης κατηγορίας σύχναζαν οι φαντάροι της Στρατιάς, άνθρωποι του λιμανιού και της πιάτσας και μπρατσωμένα εργατόπαιδα, που μπορούσαν να αντιμετωπίσουν σαν ίσοι προς ίσους τους Μαροκινούς και Μαρσεγιέζους μαχαιροβγάλτες στις συχνές παρεξηγήσεις που γίνονταν μέσα και έξω απ’ το σινεμά.

Άλλα και τα έργα που έπαιζε το “Μοντέρν” ήταν ανάλογα με την πελατεία του. Αστυνομικές περιπέτειες με ή-

ρωες τον Φαντομά, τον Ροκαμβόλ, τον Αρσέν Λουπέν, τον Σιναμπάρ, κωμικές ταινίες του Φάτι, του Ζιγκοτό, του Μαξ Λίντερ, του Σαρλώ και δραματικές ταινίες αμφίβολης καλλιτεχνικής αξίας, ήταν η προσφορά του κινηματογράφου στην διαλεχτή πελατεία του.

Γύρω στα 1920 το "Μοντέρν" "ευπρεπίστηκε" και ανέβαζε έργα δραματικά –Ιταλικά κυρίως– με τις ντίβες της εποχής Φρανζέσκα Μπερτίνι, Ιτάλια Αλμιράντε, Μαρία Τζακομπίνι, Κάρμεν Μπόνι κ.ά. Όταν όμως σε λίγα χρόνια χτίστηκαν στην πόλη τα καινούργια σινεμά, ο καλός κόσμος τραβήχτηκε απ' το "Μοντέρν". Η καινούργια πελατεία αποτελούνταν από εργατόπαιδα και κυρίως από μαθητές, που ενθουσιάζονταν με τα καινούργια τους ειδωλα Χουτ Γκίψον, Τομ Μιξ, Τζακ Χόξου, Ουΐλιαμ Ντέσμοντ, Κεν Μάουναρ και τον τότε πρωτοψυγμάχο Τζακ Ντέμεσεϋ. Με τα χτυπήματα των ποδιών τους στο πάτωμα υποχωρούσαν τα σανίδια και έπεφταν μέσα στις τρύπες θεατές και καθίσματα. Πολλές φορές έβγαιναν απ' τις τρύπες και κάτι μεγάλα ποντίκια, που έτρεχαν τρομαγμένα μέσα τη σάλα, προσπαθώντας να γλιτώσουν απ' τις κλωτσιές και τα πατήματα των ηρωϊκών ποντικούνγγων.

Στις 4 Δεκεμβρίου 1926 χτίστηκε το μέγαρο της "Εμπορικής Λέσχης" και το "Μοντέρν" μεταφέρθηκε στο ισόγειό του. Η καινούργια σάλα του ήταν χωρισμένη σε δυο θέσεις. Το εισιτήριο για τα μπροστινά καθίσματα που αποτελούσαν τη δεύτερη θέση ήταν πιο φτηνό, ενώ για τα πισινά, την πρώτη θέση, ήταν ακριβότερο. Με τον τρόπο αυτό γίνονταν κάποιος "ταξικός διαχωρισμός". Οι φτωχότεροι (λούστροι, αλήτες, μικροεργατάκια) μπροστά και οι πιο πλούσιοι (μαθητές, υπάλληλοι) πίσω.

Τα καθίσματα της δεύτερης θέσης ήταν ξύλινα, ενώ της πρώτης ήταν αναπαυτικές πολυθρόνες με κόκκινο βελούδο.

δο *.

Ο κινηματογράφος διέθετε και πιάνο, που συνόδευε τις βωβές τότε ταινίες.

Μια όμορφη εβραιοπούλα καθισμένη μπροστά στο πιάνο που βρισκόταν κάτω απ' την οθόνη, έπαιζε συνέχεια χωρίς να δίνει σημασία στους καυγάδες και στις βρισιές που ακούγονταν μέσα στην αίθουσα **. Το κομμάτι που έπαιζε κάθε τόσο η κοπέλα και που με σφυρίγματα και ποδοκρουσίες συνόδευαν οι θεατές, ήταν η Κάρμεν:

"Η Κάρμεν με τα μαύρα μάτια σ' ενός αρχόντου τα παλάτια...."

Το πιάνο δεν ακουγόταν στις κρίσμες στιγμές που ο ήρωας του έργου κινδύνευε απ' τον Ινδιάνο ή απ' τον ιδιοκτήτη του Σαλούν, γιατί το "νοήμον κοινό" με κραυγές συνιστούσε στο "παλληκαράκι":

— Πρόσεχε ρε! πίσω σου είναι ο Ινδιάνος....

— Δόδ' του τον άτιμο! Πατ, πατ, μπράβο σερίφη....

Στα χρόνια εκείνα που δεν υπήρχαν τα παιχνίδια που υπάρχουν σήμερα, τα παιδιά έπαιζαν ταινίες, κομμάτια δηλαδή του φιλμ που πουλιούνταν ή ανταλλάσσονταν με άλλες. Μεγαλύτερη αξία είχαν οι "φάτσες", εκείνες δηλαδή οι ταινίες που έδειχναν τα παλληκαράκια σε πρώτο πλάνο. Ο μηχανικός λοιπόν που χειρίζονταν την κινηματογραφική μηχανή σταματούσε κάθε τόσο την προβολή και έκοβε "φάτσες", που δικοί του άνθρωποι ύστερα τις πουλούσαν στα παιδιά. Όταν λοιπόν σταματούσε η προβολή οι θεατές ωρύονταν:

— Ρε χασάπη, ρε π...., ρε ρ.....

Πολύ συχνά μέσα στο σκοτάδι γινόταν μικροπαρεξηγήσεις και έπεφταν κλωτσιές και "μπουνιές" με το απαραιτητό βρισιδί. Τότε άναβαν τα φώτα και "καθάριζε" ο κυρ Αχιλλέας, ένας χοντρός Σμυρνιός που καθόταν στην είσοδο και έκοβε τα εισιτήρια, ενώ το πιάνο εξακολουθούσε να παίζει:

“Κάρμεν, σ’ αγάπη ψεύτρα μην
πιστεύεις
Κάρμεν, πάψε κακιά να με
παιδεύεις.....”

Στην τελευταία προβολή τις κρύες
χειμωνιάτικες νύχτες, ο βουβός φύλακας του σινεμά, ξυπνούσε και πετούσε κλωτσιές*** έξω τους άστεγους εκείνους φουκαράδες, που πλήρωναν εισιτήριο και για να δουν τα έργα, αλλά και για να κοιμηθούν έστω και για λίγες ώρες στη θαλπωρή του καλοριφέρ.

Η πελατεία του “Μοντέρν” ήταν αποκλειστικά νεαροί. Αλιμόνο αν –από άγνοια— ξέπεφτε εκεί κανένας ηλικιωμένος. Θεωρούνταν ύποπτος και δεν σταματούσαν οι φωνές και τα χτυπήματα των ποδιών στο πάτωμα, αν δεν έφευγε αμέσως απ’ την αίθουσα ο υποτιθέμενος... ανώμαλος “γερομπαράλης”.

Το “Μοντέρν”, με το τόσο ηρωϊκό παρελθόν, σήμερα άλλαξ Όνομα και πελατεία. Λέγεται “Κεντρικό” και προβάλλει ταινίες σέξ. Ηλικιωμένοι συνταξιούχοι πηγαίνοντας για το διπλανό καφενείο “Αιγαίον” στέκονται για λίγο, βλέπουν τις φωτογραφίες με τις γυμνές κοπέλες, κουνούν το κεφάλι τους και μπαίνουν στο καφενείο για το... χαμομήλι ή για τον καφέ με... ολίγη.

* Οι θεατές της πρώτης θέσης (κατά τεκμήριο πιο πολιτισμένοι από εκείνους της δεύτερης, έκοβαν με ξυραφάκια κομμάτια “κατιφέ” για να γυαλίζουν τα παπούτσια τους, που λόγω της κακής κατάστασης των δρόμων της πόλης εκείνον τον καιρό, ήταν μόνιμα σκονισμένα ή λασπωμένα.

** Πράγμα περίεργο! Η αφρόκρεμα της αλητείας που σύχναζε στο “Μοντέρν” σεβόταν την όμορφη πιανίστρια. Ποτέ κανένας δεν την πείραξε, ούτε ξεστόμισε μπροστά της “άσχημα λόγια”. Εκείνα που ακούγονταν στα σκοτεινά δεν μετρούσαν.

*** Οι υπηρέτες όπως είναι γνωστό,

είναι πιο σκληροί απ’ τα ίδια τα αφεντικά.

ΤΑ TITANIA

Τα “Τιτάνια” ως τα 1960 ήταν ο καλύτερος κινηματογράφος της Θεσσαλονίκης πριν γίνουν τα καινούργια σινεμά Ολύμπιον, Ανατόλια, Ναυαρίνον, Έσπερος, Εγνατία, Κολοσσαίον, Ρεξ και Αριστοτέλειον. Βρισκόταν στην οδό Τσιμισκή, εκεί που είναι σήμερα τα καταστήματα των αδελφών Φωκά.

Στα “Τιτάνια” προβάλλονταν διαλέχτα έργα, γιατί και ο κόδμος που πήγαινε εκεί ήταν “κάποιου επιπέδου” που μπορούσε να εκτιμήσει τα καλά έργα. Φυσικά ο καλός κόδμος εδώ, όπως και στα άλλα σινεμά, προτιμούσε την τελευταία προβολή, 11–1, γιατί τότε μπορούσαν να συναντηθούν οι κυρίες και στο μεγάλο διάλειμμα που μεσολαβούσε να κουτσομπολέψουν παρόντες και μη.

Τα “Τιτάνια” ανέβαζαν διαλεχτές ταινίες γαλλικές, αμερικάνικες, γερμανικές, φιλμοπερέτες και δραματικά έργα της ΟΥΦΑ. Επίσης στα “Τιτάνια” προβλήθηκαν και πολλές όπερες, όπως οι παλιάτσοι, ο Τροβατόρε και ο Ριγκολέτο σε σκηνοθεσία του Κάρμινε Γκαλλόνε.

Η ταινία όμως εκείνη που θα μείνει αξέχαστη, όχι τόσο γιατί ήταν αριστούργημα —και ήταν πραγματικά— αλλά για την τραγική μοίρα των πιο πολλών θεατών της, ήταν η “Κάρμεν”.

Η “Κάρμεν” μια διασκευή της ομώνυμης όπερας του Μπιζέ, ήταν μια σπανιόλικη ταινία με πρωταγωνίστρια την Ιμπέριο Αρτζεντίνα. Όλοι οι εβραίοι της Θεσσαλονίκης πέρασαν τότε απ’ τα “Τιτάνια” για να δουν ένα έργο της πατριδίας των προγόνων τους και ν’ ακούσουν τους ηθοποιούς να μιλούν στη γλώσσα τους, που ήταν πάνω-κάτω και δική τους. Ολόκληρες οικογέ-



νειες απ' τους εβραιομαχαλάδες με σακ-κούλες γεμάτες "πεπίτος" και με μπουκάλια με νερό για τα "τσικτίκος", πήγαιναν στα "Τιτάνια" από νωρίς και έφευγαν αργά τη νύχτα, αφού έβλεπαν δυο και τρεις φορές το έργο. Τόσο μεγάλη ήταν η επιτυχία της "Κάρμεν" ώστε σ' όλη την πόλη για χρόνια αντηχούσαν τα τραγούδια που τραγουδούσε η Ιμπέρια Αρτζεντίνα (η Τριάνα, η Μαρία Μανταλένα και ο Αντώνιο Βάργκας Χερέδια).

"Έχεις δυο χειλια γαρούφαλλου
χρώμα
και δυο μαύρα μάτια που φλόγες
σκορπάνε

και όπως τα λούζει χλωμό το
φεγγάρι

τους δίνει μια πλάνα ακόμα ομορφιά
Αντόνιο Βάργκας Χερέδια, με τη
μεγάλη καρδιά
ποθούν από σε τα φιλιά σου, έστω
για μια βραδιά
έστω για μια βραδιά.

Απ' το γερό σου το κορμί ποθούνε
κάθε στιγμή
τρελές γυναίκες που ποθούν μαζί σου
να φιληθούν
τα κορίτσια της Σιέρα Μορένα
μπορούν και για σένα να σκοτωθούν.

.....
Για σένα βγαίνουν τ' άστρα και το
φεγγάρι
γιατί σαι της Σεβίλλης μαργαριτάρι
δυο τέτοια μάτια μαύρα δεν τα

ξανάειδα
Κι όλο κλαίω και λυώνω για σένα
μόνο

πεσ' μου το ναι μια φορά, δόσμου
ξανά τη χαρά

τώρα που η ψυχή και η καρδιά μου
σε λαχταρά

Έλα κοντά μου να σου το πω
Η αγάπη γυρνά σαν τη σφαίρα
ίσως μια μέρα δεν σ' αγαπώ..."

Αυτά πάνω - κάτω ήταν τα ελληνικά λόγια του τραγουδιού*, που μερικοί επέμεναν να νομίζουν ότι μπορούσαν να το τραγουδήσουν σπανιόλικα. (Τα μόνα σωστά λόγια που έλεγαν ήταν τα Νέγκρο-Νεγκρίτα μι' κοραθόν).

Τα "Τιτάνια" κατεδαφίστηκαν και στη θέση τους χτίστηκε το κτίριο, στο οποίο λειτουργούν τα καταστήματα των αδελφών Φωκά. Διπλα είναι το αγιασμα της Αγίας Ελεούσας.

Και μια παλιά ιστορία, που λόγω της λογοκρισίας δεν την ανέφεραν τότε οι εφημερίδες, 'Ενα χειμωνιάτικο βράδυ του 1938, οι λίγοι θεατές του πρώτου εξώστη -ήταν η τελευταία προβολή- αντελήφτηκαν τον Τοτό, το βουβό διανεμητή των διαφημιστικών του σινεμά, το "Φορατζή" και δυο μπρατσωμένους "εθελοντές" απ' τους θεατές, να κατεβάζουν απ' τον δεύτερο εξώστη ένα ζευγάρι τυλιγμένο σε ένα σεντόνι και να το φορτώνουν στο αυτοκίνητο του Ερυθρού Σταυρού που ειδοποιημένο τηλεφωνικά περίμενε στην εξώπορτα του κινηματογράφου.

Την άλλη μέρα όλη η Τσιμισκή έμαθε για το γεγονός, απ' τον βουβό Τοτό, που με χειρονομίες, "περιέγραψε" τις συνθήκες κάτω απ' τις οποίες ο νεαρός και η νεαρή βρέθηκαν στον έρημο εκείνη την ώρα εξώστη και για το πώς τυλιγμένους μέσα στο σεντόνι τους μετέφεραν στον Ερυθρό Σταυρό.

* Οι ρεμπέτες της εποχής εκείνης τραγουδούσαν τα τραγούδια αυτά με τον δικό τους τρόπο:

"Ο Αντώνης ο Βαρκάρης ο σερέτης
έπαψε να ζει ρεμπέτης...."

Τη Μανταλένα πάλι την έκαναν γύφτισα και της τραγουδούσαν το τραγούδι της ζωής της με τους παρακάτω στίχους:

"Σ'ένα τσαντήρι φτωχικό ευρέθηκε
μια μέρα

η Μαριγούλα η Μαριγώ, δίχως μάνα
και πατέρα
τα κάλλη της τήν κάνανε σωστής
τσιγγάνας γέννα
η Μαριγούλα η Μαριγώ, η Μαρία
Μανταλένα..."

ΤΑ ΔΙΟΝΥΣΙΑ

Ο κινηματογράφος "Διονύσια" βρισκόταν στην αριστερή πλευρά της οδού Αγίας Σοφίας, λίγο πιο πάνω απ' τη διασταύρωση της με την οδό Τσιμισκή. Χτίστηκε στα 1925 και ήταν ιδιοκτησία του Νίκου Δαρβέρη, διευθυντή της εφημερίδας "Ταχυδρόμος Βορείου Ελλάδας". Η πρόσωψή του θύμιζε Αιγυπτιακό ναό. Στο απάνω πάτωμα στεγαζόταν η Λέσχη Τραπεζικών Υπαλλήλων, που ήταν εκείνη την εποχή σπουδαίο πολιτιστικό κέντρο και στις αιθουσές της γίνονταν συχνά διαλέξεις, συναυλίες και γιορτές με απαγγελίες και τραγούδι.

Πριν ακόμα τελειώσει το χτίσιμο, ο Δαρβέρης προκήρυξε διαγωνισμό για το όνομα του καινούργιου σινεμά με έπαθλο 1000 δραχμές. Το όνομα "Διονύσια" πρότειναν 17 Σαλονικιοί, που.... μοιράστηκαν το χιλιάρικο του κυρ Νίκου.

Τα εγκαίνια έγιναν στις 26 Σεπτεμβρίου του 1926 με την ταινία "Η σκλάβα της μόδας" στην οποία πρωταγωνιστούσε η Νόρμα Σήρερ.

Η ορχήστρα του σινεμά αποτελούνταν απ' τον Κώστα Δουράκη, τον Άψη, τον Δέλλα, τον Γκοριτσάνη, τον Καμηλιέρη, τον Λυττάρη και τον Χατζηπέτρου και έπαιζε τόσο στα διαλείμματα, όσο και κατά τη διάρκεια του έργου μουσικά κομμάτια προσαρμοσμένα στην υπόθεση της ταινίας.

Η σάλα του κινηματογράφου, μικρή με τα σημερινά δεδομένα, ήταν κάτασπρη με γύψινα γαλάζια στολιδία

και είχε δύο σειρές θεωρείων.

Απ' τα πολλά έργα που παίχτηκαν στην εποχή του βιωβού κινηματογράφου, θα μείνουν αξέχαστα, "Το χαμίνι" με τον Σαρλώ και τον 8χρονο τότε Τζαϊκο Κούγκαν, ο "Τος ουρανός" με τον Τσαρλς Φαρέλ και την Τζάνετ Γκένυνορ, "Ο κήπος του Αλλάχ" με τη Ζάρα Λεάντερ και τον Σαρλ Μπουαγιέ, "Ο χρυσοθήρας" με τον Σαρλώ, "Το τέλος του ταξιδιού" με τον Κούραδ Φάϊτ, "Η ανάσταση" με την Λούπη Βεζέλ και τον Ζαν Μπωλ, κ.ά.

Όταν παιζόταν η "Ουγγρική Ραψωδία" μια ταιγγάνικη ορχήστρα από 30 όργανα φερμένη απ' την Ουγγαρία συνόδευε την προβολή της ταινίας, στην οποία πρωταγωνιστούσε η Λίλι Ντάκοβερ.

Στα "Διονύσια" και στο "Παλάς" στις 27 Φεβρουαρίου 1929 προβλήκε η πρώτη ομιλούσα ταινία ο "Τρελός τραγουδιστής" με πρωταγωνιστή τον Αλ Τζόνσον, που τραγουδούσε το τραγούδι "Σόνυ-Σόνυ".

Στη δεκαετία του 1930 τα "Διονύσια" έπαιζαν κατ' αποκλειστικότητα φιλμοπερέτες της UFA.

Τον Απρίλιο του 1933 έδωσε στα "Διονύσια" συναυλία ο Μεξικάνος τραγουδιστής Δον Ζοζέ Μοχίκα, καλεσμένος του Εθνικού Ωδείου.

Τα "Διονύσια" κατεδαφίστηκαν και στη θέση τους χτίστηκε μια πολυκατοικία.

ΤΟ ΠΑΛΑΣ

Ο κινηματογράφος "Παλάς" ήταν στην παραλία, ακριβώς εκεί που βρίσκεται και σήμερα. Ήταν ένα πολύ μεγάλο παράπηγμα, που όπως δείχνουν παλιές φωτογραφίες, είχε μια πολύ όμορφη πρόσωψη. Η σάλα του, πολύ μεγάλη, είχε μια σειρά θεωρεία γύρω απ' τα καθίσματα της πλατείας.

Ο ιδιοκτήτης του κινηματογράφου

Σεγούρα ταξίδευε ταχτικά στην Ιταλία και έφερνε αισθηματικές ταινίες με τις "ντιβές" της εποχής Φραντζέσκα Μπερτίνι, Κάρμεν Μπόνι, Μαρία Τζακομπίνι, Πίνα Μενικέλλι και Ιτάλια Αλμιράντε.

Στο "Παλάς" προβλήθηκαν πολλές καλές βωβές ταινίες, όπως η "Μητρόπολη" του Φιλίππου Λαγκ με την Μπριγκίτα Χελμ, η "Χορέύτρια του Τσάρου" με τη Λάσουρα Λαμπτάντ και η "Ραμόνα" με την Μεξικάνα Ντολορές ντελ Ρίο. Μια μικρή ορχήστρα συνόδευε την προβολή της ταινίας και ο τενόρος του Εθνικού Μελοδράματος Λύσσανδρος Ιωαννίδης τραγουδούσε το τραγούδι της Ραμόνας, που ήταν το σουξέ της εποχής.

"Ραμόνα που είσαι τώρα μακριά
Ραμόνα θυμήσου πάλι τα παλιά
που είχες γεμίσει πικρό φαρμάκι την
καρδιά
με όρκους, με λόγια και με τα
ψεύτικα φιλιά
Ραμόνα, αχ όλα τώρα τα ξεχνώ
Ραμόνα, αγάπα με όπως και γω
Μεσ' την ψυχή μου σ' έχω δεν σε
λησμονώ
Ραμόνα, σε θέλω, πονώ..."

Τον Ιούλιο του 1935 ο θίασος του "Θεάτρου Βιέννης" με διευθυντή τον Έρνστ Τόλτσνερ, μαέστρο τον Χέρμαν Βαλτσλάρ, σκηνογράφο τον Καρλ Ρίχτερ και διευθυντή μπαλέτου τον Χάρου Νέφελντ ανέβασε τις οπερέτες "Χορός στο Σαββό", "Η χώρα του μειδάματος", "Πάρε την καρδιά μου", "Κοντέσσα Μαρίτσα", "Τσάρεβιτς" και "Πριγκίπισσα της Τσάρντας".

Στις 12 Απριλίου 1936 η χορωδία "Ροντίνα" της Σόφιας δίνει συναυλία στο "Παλάς" και στις 3 Ιουνίου της ίδιας χρονιάς η χορωδία μας του Σώτου Βασιλειάδη δίνει κι αυτή συναυλία και φεύγει για τη Σόφια.

Στις 22 Νοεμβρίου 1938 ήρθε στην

πόλη μας ο Γάλλος ηθοποιός Χάρου Μπωρ και έδωσε δυο παραστάσεις (στα γαλλικά φυσικά) με το έργο "Σαμψών" του Ανρύ Μπερνατάν. Η αιθουσα ήταν ασφυκτικά γεμάτη απ' τους επίσημους της εποχής του Τρίτου Ελληνικού Πολιτισμού με τις γυναικες τους (που τα μόνα γαλλικά που διέθεταν ήταν οι τουαλέτες και τα αρώματα που φορούσαν), από γαλλομαθείς Εβραίους και από μερικούς διανοούμενους—λογοτέχνες και φοιτητές— που έμαθαν τα Γαλλικά με τον Αλφόνσο Βιλλέτ στο Λυσέ, ή διαβάζοντάς τα μόνοι τους.

Ήταν όμως στις παραστάσεις αυτές και κάποιοι άλλοι θεατές, με μουστακάκι και βλοσυρό βλέμμα, που το μόνο πράγμα που ήξεραν ήταν ότι η Γαλλία ήταν βέβαια σύμμαχός μας, αλλά όχι τόσο δική μας όσο η Γερμανία του Χίτλερ. Ήταν οι "μυστικοί" του σπουδαστικού τμήματος της Ειδικής Ασφάλειας, που νόμιζαν ότι κάτι θα βγάλουν από μια τέτοια συγκέντρωση διανοουμένων*.

Τον ίδιο χρόνο στην αιθουσα του "Παλάς" η Κατερίνα Ανδρεάδη, που μόλις τότε πήρε διαζύγιο και στο εξής θα λεγόταν μόνο Κατερίνα, ανέβασε τον "ποπολάρο" του Ξενόπουλου. Την παράσταση παρακολούθησε και ο ίδιος ο Ξενόπουλος που ήρθε ειδικά γι' αυτό απ' την Αθήνα. Η συγκίνησή του απ' τις εκδηλώσεις του κόσμου ήταν τόση, που όταν τον κάλεσαν στη σκηνή να μιλήσει, δεν μπόρεσε να πει τίποτα άλλο από ένα "ευχαριστώ".

Στα 1943 τραγούδησε στο "Παλάς" η Ζάρα Λεάντερ ειδικά για τους Γερμανούς στρατιώτες και αξιωματικούς.

Μετά την Κατοχή το παλιό "Παλάς" κατεδαφίστηκε και στη θέση του χτίστηκε μια πολυκατοικία με μια κινηματογραφική σάλα στο υπόγειο της. Είναι το καινούργιο "Παλάς" που με το παλιό έχει κοινό μόνο το όνομα και τη



θέση.

* Υπήρχε προηγούμενο. Στις 15 Απριλίου ήρθε στην πόλη μας ο Γάλλος υπουργός πολιτισμού Zan Zai και μίλησε στο Πανεπιστήμιο κάτω απ' τις ενθουσιώδεις εκδηλώσεις των φοιτητών. Αποτέλεσμα; 20 συλλήψεις.

ΤΑ ΗΛΥΣΙΑ

Ως τα 1928 δίπλα στη Νέα Παναγιά υπήρχαν σπίτια παλιών Σαλονικών που δεν κάηκαν στη μεγάλη πυρκαγιά. Τα σπίτια αυτά κατεδαφίστηκαν και ο Φλωρινιώτης επιχειρηματίας Χατζηνάκος έχτισε στη θέση τους τον κινηματογράφο "Ηλύσια" παρά την αντίδραση των κατοίκων της συνοικίας που υποστήριζαν ότι είναι αμαρτία να παιζει κινηματογράφος τόσο κοντά στην εκκλησία. Παρά τις διαμαρτυρίες και του Γεννάδιου, τελικά ο κινηματογράφος χτίστηκε και τα εγκαίνιά του έγιναν στις 18 Οκτωβρίου 1930.

Η σάλα του κινηματογράφου με τα κρυφοδοκάρια και τον κρυφό της φω-

τισμό αν και μικρή, θεωρούνταν η καλυτερη της Θεσσαλονίκης. Η τελευταία προβολή άρχιζε κάθε βράδυ μισή ώρα αργότερα απ' τα άλλα σινεμά, γιατί μ' αυτόν τον τρόπο ο πονηρός Χατζηνάκος και ο συνεταίρος του Καβρίκας μάζευαν και τους θεατές εκείνους που αργοπορημένοι δεν πρόφταιναν την τελευταία προβολή στο σινεμά που είχαν σκοπό να πάνε και αναγκαστικά για να μη χάσουν τη βραδιά τους πήγαιναν στα "Ηλύσια".

Στα "Ηλύσια" στις 14 Μαρτίου 1933 έδωσε την αποχαιρετιστήρια συναυλία του ο τενόρος Πέππας Μπαξεβάνης και έφυγε για τη Βιέννη, όπου δημιούργησε μια μεγάλη καριέρα.

Την ίδια χρονιά προβλήθηκε και το φιλμ "Εξτάζ" στο οποίο η πρωταγωνίστρια Χέντυ Λαμόρ εμφανίζόταν τελείως γυμνή ενώ έπαιρνε το μπάνιο της σε μια λίμνη. Για πρώτη φορά οι θεατές έβλεπαν γυναικείο γυμνό στην οθόνη και γι' αυτό το γεγονός σχολιάστηκε δυσμενώς απ' τους αμύντορες της ηθικής (δημοσιογράφους του "Φωτός" και του "Ταχυδρόμου" του Επίσκοπου της Απαμείας και μερικών "λαμπρών

παιδισαγωγών" που απαγόρεψαν στους μαθητές τους να πάνε να δουν την ταινία). Όμως επί τρεις βδομάδες που παίχτηκε το έργο, τα "Ηλύσια" ήταν γεμάτα όχι μόνο από μαθητόκοσμο, αλλά και από αρκετούς απ' αυτούς που δημόσια εκδηλώθηκαν εναντίον της προβολής του έργου. (Μόνο που αυτοί πήγαιναν στην τελευταία προβολή 11-1 για να μην τους δει κανένας).

Στα "Ηλύσια" δίνονταν συχνά συναυλίες απαγγελίας, τραγουδιού καθώς και διπλωματικές εξετάσεις βιολιού και πιάνου των διαφόρων Ωδείων. Στα 1931 έδωσε ρεσιτάλ ο τενόρος Οδυσσέας Λάππας* με πλούσιο πρόγραμμα από άριες, ανάμεσα στις οποίες και το σόλο του Κάνιο απ' τους "Παλιάτσους" του Λεονκαβάλο, στο οποίο ήταν ασυναγώνιστος.

"Vesti la giubba ela faccia infarina
la gente paga e rider vuole quà..."

Στην Κατοχή τα "Ηλύσια" επιτάχτηκαν απ' τους Ιταλούς και πρόβαλαν μουσικές τανίες με τον Μπενιαμίνο Τζίλι, τον Τίτα Σκίπια και τον Βιττόριο ντε Σίκα για τους Ιταλούς στρατιώτες και για Έλληνες θεατές. Οι Γερμανοί συνομπάριζαν τους συμμάχους τους και δεν πήγαιναν στα "Ηλύσια". Γι' αυτό μέσα στη μισοσκότειν σάλα οι "γκλοριόδοι σολοντάτι" κάθε άλλο παρά φιλοπόλεμοι, συναδερφώνονταν με τους δικούς μας και τραγουδούσαν μαζί τους το απαγορευμένο απ' τον Μουσολίνι νοσταλγικό τραγουδάκι:

Mamma son tanto felice
perquè ritorno da te
la mia canzone ti dice
ch' e il più bel' sogno per me
mamma son tanto felice
viver' lontano, r e r q u è...

Και ένα τραγικό περιστατικό. Τα μεσάνυχτα της 20 Μαΐου 1933 στον τελευταίο εξώστη αυτοκτόνησε με περιστροφό ένας ναυτικός, που μόλις την προηγούμενη μέρα ήρθε στη Θεσσαλονίκη ύστερα από ένα πολύμηνο υπερ-

πόντιο ταξίδι. Και έλεγε ο Χατζηνάκος: Αν ήθελε να πεθάνει ο άνθρωπος δεν έπεφτε στη θάλασσα, παρά ήρθε να σκοτωθεί στο σινεμά το δικό μου για να το δυσφημίσει; Σιγά σιγά όμως το θλιβερό γεγονός ξεχάστηκε από όλους, εκτός απ' την εβραιοπούλα ταξιδέτρια – αλήθεια πώς την έλεγαν; – που δεν ανέβαινε ποτέ στο δεύτερο εξώστη, γιατί φοβόταν το φάντασμα του σκοτωμένου.

* Ο Οδυσσέας Λάππας γεννήθηκε στην Αλεξάνδρεια (όχι στο Γιδά φυσικά). Είχε ωραία φωνή τενόρου και επί 49 χρόνια τραγούδησε στα μεγαλύτερα μουσικά θέατρα του κόσμου. Στα 1937 του απονεμήθηκε βραβείο απ' την Ακαδημία. Χρημάτισε μέλος του Διοικητικού Συμβούλου της Εθνικής Λυρικής Σκηνής και Διευθυντής του Γραφείου Εθιμοτυπίας της.

ΕΠΙΛΟΓΟΣ · Η ΚΑΤΙ ΣΑΝ ΤΕΤΟΙΟΣ

Σήμερα που το ανθρώπινο σώμα έπαψε να είναι ταμπού, σήμερα που τα σινεμά προβάλλουν τανίες τολμηρές – ακόμα και πορνοτανίες – δεν μπορεί να φανταστεί κανείς το κλίμα που επικρατούσε στην περίοδο του Μεσοπολέμου. Στο Χόλλυγουντ λόγω των απαγορεύσεων που επέβαλαν τα θρησκευτικά σωματεία και της αυτολογοκρίσιας που ασκούσαν οι γίγαντες της Κινηματογραφικής Παραγωγής, κυριαρχούσε ένα κλίμα πουριτανισμού. Δεν επιτρέποταν στις τανίες οι γυμνές σκηνές, ούτε η διάρκεια του φιλιού σ' ένα φιλμ να ξεπερνάει το ένα λεπτό.

Κάτω από το καθεστώς αυτό της ελεγχόμενης σεμνοτυφίας, μια α θ ώ α ευρωπαϊκή ταινία, το "Εξτάζ" προβλήθηκε μόνο το 1947 και τότε χωρίς τη σκηνή της γυμνής Χέντυ Λαμάρ.

Προπολεμικά στις ΗΠΑ ο χρυσός κανόνας για την παραγωγή ταινιών ήταν ότι αυτές δεν πρέπει να δείχνουν τη ζωή

όπως είναι, αλλά να στηρίζονται στην πολυτέλεια, στην επίδειξη πλούτου και να έχουν, ένα "ηθικοπλαστικό τέλος" γιατί η αποστολή του κινηματογράφου είναι να διασκεδάσει τον κόσμο και όχι να προβάλει πολιτικές ιδέες και να προπαγανδίζει νέα κοινωνικά συστήματα.

Έπρεπε να περάσουν αρκετά χρόνια, να γίνει ο πόλεμος της Κορέας και του Βιετνάμ, για ν' αλλάξει η νοοτροπία των παραγωγών και να γυριστούν ταινίες που να δειχνούν όχι μόνο γυμνές γυναίκες αλλά και γυμνές αλήθειες.

Ήρθε όμως και ο καιρός που ο κινηματογράφος έχασε τους πιστούς του, χωρίς όμως να ξεχαστεί απ' αυτούς η γοητεία που ασκούσε.

Σήμερα που ο κόδιμος βλέπει στο σπίτι του —μασουλώντας ξηρούς καρπούς— ταινίες στο βίντεο και στην τηλεόραση, δύσκολα μπορεί να καταλάβει τη γοητεία του κινηματογράφου που βλέπαμε εμείς οι παλιοί εκείνο τον καιρό στις μισοσκότεινες αιθουσες. Ύστερα από τόσα χρόνια δεν έφυγαν απ' το μυαλό μας ηθοποιοί, που με τον τρόπο που χτενίζονταν, που ξύριζαν το μουστάκι τους και τις φαβορίτες που έτρεφαν, δημιουργούσαν μόδα. Ποιος δε θα θυμάται τα μπριγιαντισμένα μαλλιά του Βαλεντίνο με τη χωρίστρα στη μέση, το στενό μουστακάκι του Τζων Τζίλμπερτ, τις μακριές φαβορίτες του Ντούγκλας Φαιρμπανκς και του Δον Ζοζέ Μοχίκα, το καμπαρεδίστικο ύφος της Μάρλεν Ντίτριχ, το όλο νάζι φέρσιμο της Λίλιαν Χάρβεϋ και τα πλατινένια μαλλιά της Τζιν Χάρλουου που τόσοι και τόσες τα μιμήθηκαν;

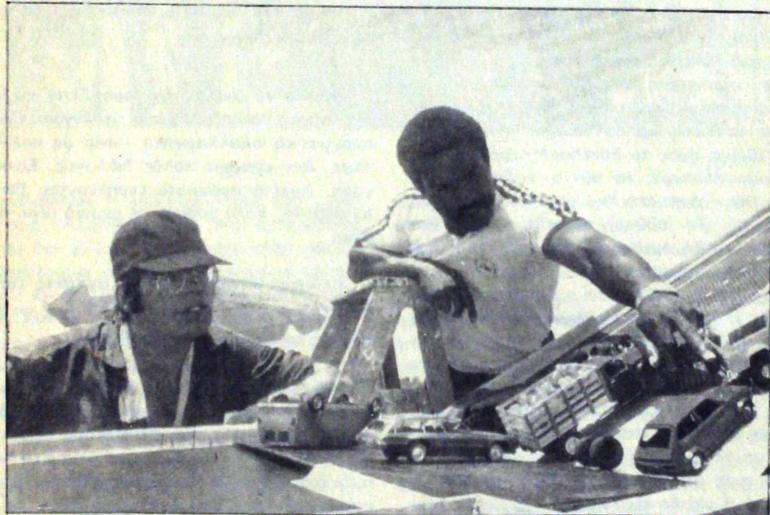
Τίτλοι παλιών ταινιών χρησιμοποιήθηκαν σήμερα κι απ' τους νέους ακόμα που δεν τις είδαν σαν σλόγκαν, για να χαρακτηρίσουν ένα άτομο ή μια κατάσταση*. Λένε για έναν άσχημο ότι είναι Φραγκεστάιν, για έναν χεροδύναμο ότι είναι Ματσίστας, για κάποια

που κάνει την ντροπαλή λένε ότι κάνει τη γλυκειά Νανά και σε έναν φλύαρο δίνουν τη συμβουλή: βλέπε, άκου, σώπα. Λένε ακόμα *La grande illusion* για μια ελπίδα που διαψεύστηκε, *beau geste* για κάποια ευγενική χειρονομία, τίποτα το νεώτερο απ' το δυτικό μέτωπο για μια κατάσταση για την οποία δεν έχουν ειδήσεις, το λιμάνι των αποκλήρων για τους κακότυχους συναθρώπους τους, έγκλημα και τιμωρία για μια κακή πράξη που τιμωρήθηκε, διαγωγή μηδέν για μια όχι καλή συμπεριφορά, *le grand jeu* για ένα επικίνδυνο παιχνίδι, στο περιθώριο της ζωής για κάποιον απελπισμένο, κατηγορούμενη εγέρθητι για κάποια απ' την οποία ζητούν να δικαιολογηθεί για κάτι, όταν η σαρξ υποκύπτει για κάποιον ή κάποια που δεν μπόρεσε να αντισταθεί σε κάποιο πειραμάτιο, μη ρωτάς γιατί, όταν δεν θέλουν να δώσουν εξηγήσεις για κάτι, μπροστά στη λαιμητόμο για κάποιον που βρίσκεται σε δύσκολη θέση, η ωραία του Πέραν, για μια αμφίβολη καλλονή που περνάει για όμορφη, Αγνή Σουζάνα, για μια όχι ανεπίληπτη δεσποινίδα, *Mado-moiselle ni touche* για μια (δήθεν) "μη μου άπτου" δεσποινίδα, δεν θα τα πάρεις μαζί σου, για έναν άπληστο που δε σκέφτεται ότι τα σάβανα δεν έχουν τσέπες, ο τάφος του Ινδού, για έναν υπόγειο και δαιδαλώδη χώρο, η εύθυμη χήρα, για μια πρώην απαρηγόρητη χήρα που αποφάσισε να ξεχάσει τον μακαρίτη άντρα της, ο κύριος, η κυρία και ο Μπιμπής, για ένα κλασικό Ιωνικό τρίγωνο, αίμα και άμμος, είναι χαρακτηρισμός μιας άγριας συμπλοκής και το πολύ γνωστό γέλα παλιάτσο, λέγεται για κάποιον που είναι υποχρεωμένος να κάνει τον χαρούμενο ενώ του συμβαίνουν δυσάρεστα γεγονότα.

* Στη διασταύρωση Παύλου Μελά με την οδό Παλαιών Πατρών Γερμανού υπάρχει ένα υπόγειο ταβερνείο που έχει τίτλο "Ο τάφος του Ινδού". -

ΣΤΗΒΕΝ ΚΙΝΓΚ

Ο Στήβεν Κινγκ έχει δει να φτιάχνονται έντεκα τανίες από τα έργα του και αντιπάθησε τις περισσότερες. Τώρα, τελικά, βρίσκεται στην καρέκλα του σκηνοθέτη.



Ο Στήβεν Κινγκ στα γυρίσματα του **MAXIMUM OVERDRIVE**

Είναι ο χρονικογράφος των καθημερινών ονείρων, επιθυμιών, και φόβων της Αμερικής. Το όνομά του είναι συνώνυμο της λογοτεχνικής φρίκης. Είναι ο Στήβεν Κινγκ, και κρατάει δύμηρο την φαντασία εκατομμυρίων Αμερικανών. Συνδυάζοντας το χιούμορ και τον τρόμο στην τοπογραφία της Αμερικής της μεσαίας τάξης, ο Κινγκ συναρπάζει και τρομοκρατεί τους αιθρώπους με αριθμούς ρεκόρ. Με την εκτεταμένη δημοτικότητά του είναι το λογοτεχνικό τάιρι του Στήβεν Σπήλιμπεργκ του Χόλλυγουντ. Ο Σπήλιμπεργκ και ο Κινγκ έχουν τις ίδιες ευασθησίες: Και οι δύο τοποθετούν τις κακόβουλες πλευρές του κόσμου στην κοινοτοπία. Η διαφορά μεταξύ των δύο, φυσικά, είναι ότι ο Σπήλιμπεργκ προσφέρει υπέρβαση και διαφυγή, αλλά για τον Κινγκ η φρίκη είναι α-

τελείωτη και συχνά αποκαλυπτική.

Στο κινηματογραφικό ενεργητικό του Κινγκκ περιλαμβάνονται 11 ταινίες βασισμένες στα γραπτά του, με άλλες 4 καθ' οδό και το Maximum Overdrive, την πρώτη ταινία την οποία δεν έχει μονάχα γράψει αλλά και σκηνοθετεί. Βασισμένη στην μικρή του ιστορία "Φορτηγά", θα παρουσιαστεί σε όλη την χώρα τον Ιούλιο.

Μπορείς να μας πεις για το Maximum Overdrive, – πώς ήταν να σκηνοθετείς την πρώτη σου ταινία;

Η ταινία είναι για όλα αυτά τα οχήματα που τρελαίνονται και τρέχουν από μόνα τους, έτσι αρχίσαμε να κινηματογραφούμε ένα σωρό από πεντάλια γκαζιού, συμπλέκτες, κιβώτια ταχυτήων, τέτοια πράγματα, να λειτουργούν από μόνα τους. Είχαμε μια ακολουθία: Το πεντάλι του γκαζιού στο δάπεδο, το γκάζι σηκώνεται προς τα μέσα, η ταχύτητα μπαίνει μόνη της, ο συμπλέκτης τραβείται προς τα πίσω, και το πεντάλι του γκαζιού ξανακατεβαίνει προς το δάπεδο. Μπορούσαμε να κινηματογραφήσουμε τα πάντα εκτός από το κιβώτιο ταχυτήων από την πόρτα της πλευράς του οδηγού. Το κιβώτιο ταχυτήων ήταν ένα πρόβλημα, επειδή συνέχεια βλέπαμε ή την γωνιά του στούντιο ή μια αντανάκλαση.

Έτσι είπα: Αυτό δεν είναι πρόβλημα, θα μετακινήσουμε απλά την κάμερα γύρω από την άλλη πλευρά και θα τραβήξουμε το κιβώτιο ταχυτήων από εκεί. Απόλυτη οιωπή. Όλοι κοιτάζαν ο ένας τον άλλο. Σέρεις τι συμβαίνει εδώ πέρα, εντάξει; Είχε διασταυρώσει τον άξονα οράσεως. Ήταν σαν να κλάνεις στο πάρτυ: Κανείς δεν ήθελε να σου πει ότι έκανες ένα τρομερό σφάλμα. Δεν ανέλαβα αυτή την δουλειά επειδή μπορούσα να σκηνοθετώ ή επειδή είχα κάποιο υπόβαθρο στον κινηματογράφο⁹ την πήρα επειδή ήμουν ο Στήβεν Κίνγκ.

Τελικά ο (καμεραμάν) Daniel Nannuzzi μου είπε ότι είχα διασταυρώσει τον άξονα οράσεως 180 μοιρών και ότι αυτό απλά δεν γινόταν, και αν και δεν καταλάβαινα τι ήταν, μου ήρθε η ιδέα ότι παραβίαζα έναν κανόνα.

Αργότερα τηλεφώνησα στον Τζωρτζ Ρομέρο και είπα, "τι σκατά είναι αυτός ο άξονας οράσεως;" και αυτός γέλασε, και μου το έξηγησε, και εγώ είπα "μπορείς να τον παραβιάσεις – τον κανόνα;" Μου είπε, "είναι προτιμότερο να μην, αλλά αν πρέπει, τότε μπορείς. Αν δεις το ΘΩΡΗΚΤΟ ΠΟΤΕΜΚΙΝ (το οποίο δεν το έχω δει ποτέ), διασταυρώνει τον άξονα συνέχεια, και ο τύπος (Σεργκέι Αϊνζενστάιν) τη σκαπουλάρει" Στη συνέχεια

είδα τον Ντέβιντ Λάντς και τον ρώτησα: "Τι σημαίνει όλη αυτή η διασταύρωση του άξονα;" Και αυτός ξέσπασε σε γέλια και είπε, "αυτό μου την δίνει πάντοτε". Έπειτα τον ρώτησα αν θα μπορούσα να το κάνω, με κοιτάξεις έκλπηκτα και μου είπε, "Στήβεν, μπορείς να κάνεις στιδήποτε. Εσύ είσαι ο σκηνοθέτης". Στη συνέχεια δίστασε και έπειτα είπε, "αλλά δεν γίνεται συνέχεια".

Τι αποτελέσματα επεδίωκες να έχει το Maximum Overdrive.

"Ήθελα να κινείται γρήγορα. Είναι μια θαυμάσια ανόητη ταινία, με αυτήν την έννοια. Είναι μια πραγματικά ακαλλέργητη ταινία με πολλές έννοιες. Δεν υπάρχει πολύς διάλογος. Είναι γρήγορη. Αρκετά πράγματα εκρήγνυνται. Είναι πολύ βέβηλη, πολύ χυδαία, σε μερικά μέρη σχεδόν βιασιά.

Ενδιαφέρθηκες για τις σχέσεις των χαρακτήρων στην ιστορία ή ήθελες να παρασύρεις το ακροατήριο με θέαμα;

Ενδιαφέρομαι για τους ήρωές μου. Ένα από τα πιο σεισσημείωτα πράγματα που είπε κάποιος στην σύσκεψη για την ιστορία που είχαμε στην MGM στο Λ.Α.– Τι άνθρωποι, τι όσχετη πνευματικότητα. – Άλλα κάποιος είπε ότι αν οι χαρακτήρες δεν σταθούν από μόνοι τους και είναι απλά μια ταινία με μηχανές, θα είναι μια άσχημη ταινία. Σάν λύση πρότειναν να προστεθεί αρκετός διάλογος και σκηνές μεταξύ των κυρίων χαρακτήρων για την άλλη υφή. Εγώ τις ανόμαδα πάντα οι τεράστιες "Τζων. Ω! Μάρθα" σκηνές επειδή είναι σαν τις σαπουνόπετρες. Τις τραβήξαμε. Τις έχουμε κιόλας κόψει στο μοντάζ, την καθημιά τους.

Είναι σαν την κλασική στιγμή στο The Swarm όπου ο Φρεντ Μακ Μάρρων και η Ολίβια ντε Χάβιλαντ έχουν αυτή την σκηνή, και ο Φρεντ λέει το ισοδύναμο – ορκίζομαι ότι είναι αλήθεια – δεν λέει ακριβώς αυτό, λέει κάτι τέτοιο, "οι μελισσες έρχονται και μάλλον όλοι θα σκοτωθούμε, αλλά ευχαριστώ τον Θεό δεν είμαι πια αδύναμος". Αυτό ήταν αυτό που πραγματικά ήθελαν.



KAPPY

Με ενδιαφέρει η εκκεντρικότητα του χαρακτήρα, στις αλληλεπιδράσεις της καθημερινής ζωής που δεν βλέπεις απαραίτητα στην οθόνη. Δεν ενδιαφέρομαι για τον χαρακτήρα με την παραδοσιακή έννοια, ας πούμε, του Σκορσέζε. Προτιμώ τον Χίτσον, επειδή οι χαρακτήρες που βρίσκεις πραγματικά ενδιαφέροντες στις ταινίες του είναι πάντοτε σε δεύτερους ρόλους, σαν την γριά κυρία που κάνει διάλεξη για τα πουλιά στα ΠΟΥΛΙΑ: "Δεν μπορούν. Απλά δεν είναι δυνατόν. Οι εγκέφαλικοι τους θόλοι είναι πολύ μικροί".

Ποιός νομίζεις ότι είναι μερικές από τις πιο αποκρυστικές στιγμές στις κινηματογραφικές διασκευές σου;

Εννοείς που με φόβισαν στην αίθουσα; Όταν βγαίνεις αυτό το χέρι από τον τάφο στο τέλος της KAPPY. Νόμιζα ότι θα το κάνα πάνω μου.

Δεν είχες καμιά ιδέα....:

Ναι, ήξερα ότι θα το έκαναν, και πάλι σχεδόν τα έκανα πάνω μου. Την πρώτη φορά είδα την KAPPY με κοινό σε προβολή πρινιού μάιμοι βδομάδα περίπου πριν την Halloween. Δεν έκαναν προβολή στο Μαΐνη, αλλά έκαναν μία στη Βοστώνη, έτσι η γυναίκα μου κι εγώ πήγαμε στο σινεμά, και κοίταζα τριγύρω αποκαρδιωμένος, ε-

πειδή η κανονική ταινία που έπαιζαν ήταν NOP-MAN, ΕΙΣΑΙ ΕΣΥ; με τον Ρεντ Φοξ. Το σινεμά ήταν γεράτο με μαύρους. Φαινόμασταν σαν δύο μικροί κόκκοι αλάτι σε ένα σέκερ με πιπέρι, και σκεφτόμασταν: Το κοινό πρόκειται να βγάλει την πίστη αυτής της ταινίας. Τι πρόκειται να σκεφτούν για ένα κοκκαλιάρικο μικρό λευκό κορίτσι με τα έμμηνα προβλήματά του; Με αυτόν τον τρόπο όρχισαν και έπειτα, λίγο λίγο, πήγαν με το μέρος της, ξέρεις, και όταν όρχισε να ξεσπάει, φώναζαν, "Έξοχοι το", "εμπρός", και άλλα τέτοια. Από πίσω μας συζητούσαν δυο τύποι και εμείς τους ακούγαμε, και στο τέλος φόρεσαν τα παλτά τους και ετοιμάστηκαν να φύγουν. Ξαφνικά βγαίνει αυτό το χέρι, και αυτοί οι δύο μεγάλοι τύποι τσιρίζουν μαζί με όλους τους υπόλοιπους, και ένας από αυτούς πετάει, "αυτό είναι! αυτό είναι! δεν θα είναι ποτέ εντάξει!" Έτσι ήξερα ότι επρόκειτο να γίνει μια επιτυχία.

Τι γνώμη έχεις για τις ταινίες που διασκευάστηκαν από τα βιβλία σου;

To Firestarter είναι μία από τις χειρότερες, αν και σε σχέση με την ιστορία είναι πολύ κοντά στο πρωτότυπο. Αλλά είναι άνοστο είναι σαν χυλωμένες πατάτες καφετερίας. Υπάρχουν πράγματα που συμβαίνουν σε σχέση με τα ειδικά εφέ που δεν μου κάνουν καμιά αίσθηση. Για ποιο λόγο εκρήγνυνται το κεφάλι αυτού του παιδιού κά-

Θε φορά που αυτή αρχίζει να πυροβολάει μου είναι ολοκληρωτικά ακατανότι. Εκείνο τον καιρό, ότι Ντίνο (Ντε Λασούρεντις) ζητούσε συχνά την γνώμη μου, κι εγώ του την έδινα. Μερικές φορές την έπαιρνε υπόψη του. Σ' αυτήν την περίπτωση...

Η ταινία διέθετε μεγάλους ηθοποιούς, με εξαιρεση τον πρώτο ρόλο, τον Ντέβιντ Κηθ, που είχα την εντύπωση ότι δεν ήταν πολύ καλός — η γυναίκα μου είπε ότι έχει ληθία μάτια. Επιτράπηκε στους ηθοποιούς να κάνουν ό,τι θέλουν. Ο Μάρτιν Σην, που είναι ένας μεγάλος ηθοποιός, χωρίς καμιά καθοδήγηση και κάποιον να του πει — και εννοώ ότι δεν θα πρέπει να υπήρχε καμιά σκηνοθεσία — κάποιον να του πει "σταμάτα αυτό που κάνεις", αντέγραμε απλά τον Γκρεγκ Στίλλον (στην NEKΡΗ ΖΩΝΗ). Είναι ακριβώς ο ίδιος χαρακτήρας. Αλλά ο Γκρεγκ Στίλλον δεν θα έπρεπε να είναι υπεύθυνος του Καταστήματος (μυστική κυβερνητική οργάνωση στο Firestarter. Δεν είναι το είδος του τύπου που παίρνει αυτή την δουλειά.

Απογοιτεύτηκες στην ΛΑΜΨΗ. Αν το σκηνοθετούσες εσύ, τι θα έκανες;

Ω!, θα έκανα το κάθε τι διαφορετικά. Υπάρχουν πολλά πράγματα που μου αρέσουν σ' αυτήν την ταινία. Αλλά είναι μια μεγάλη όμορφη Κάντιλακ χωρίς όμως κινητήρα μέσα. Μπορείς να καθήσεις σ' αυτήν, να ευχαριστηθείς την μυρωδιά της δερμάτινης ταπετσαρίας — το μόνο πράγμα που δεν μπορείς να κάνεις είναι να την οδηγήσεις κάπου. Έτσι εγώ θα έκανα το κάθε τι διαφορετικά. Το αληθινό πρόβλημα είναι ότι ο Κιούμπρικ ξεκίνησε να κάνει μια ταινία τρόμου χωρίς καμιά φανερή κατανόηση του είδους. Από την αρχή μέχρι το τέλος κάθε τι σε σχέση μ' αυτό κραυγάζει αυτό το πράγμα, από τις αποφάσεις της πλοκής μέχρι την τελική σκηνή — η οποία έχει χρησιμοποιηθεί στην ΖΩΝΗ ΤΟΥ ΛΥΚΟΦΟΤΟΣ.

Το καλύτερο παράδειγμα για το τι πάει στραβά στην ταινία, και νομίζω ότι είναι μια αποκρουστική στιγμή — ναι, υπάρχει μια αποκρουστική στιγμή στη λάμψη. Είναι μια κλασική, παραμυθένια κατάσταση, η Bluebeard κατάσταση όπου ο Bluebeard λέει, "μπορείς να πας παντού σ' αυτό το κάστρο, αλλά να μην μπεις σ' αυτό το δωμάτιο". Μόνο σ' αυτήν την περίπτωση, αυτό που λέει ο Bluebeard είναι, "μπορείς να κάνεις ο, τιδήποτε θέλεις ή να πας οπουδήποτε θέλεις, αλλά δεν μπορείς να κοιτάξεις το βιβλίο μου — το οποίο θα το αφήσω ακριβώς εδώ πέρα. "Έτσι αυτή δεν μπορεί να συγκρατηθεί, κοιτάζει το βιβλίο. Και εμείς φοβόμαστε όταν κάνει αυτό το πράγμα, επειδή γνωρίζουμε τις συμβάσεις του

είδους και ξέρουμε ότι οι συμβάσεις του είδους απαιτούν αυτή να πιαστεί. Έπειτα το πράγμα χειροτερεύει, επειδή όταν αρχίζει να φυλλομετρεί τις σελίδες διαπιστώνει ότι αυτός γράφει το ίδιο πράγμα ξανά και πάλι ξανά: "η πολύ δουλειά τρώει τον αφέντη Τζακ". Και αυτή τις ξεφυλλίζει γρηγορότερα και γρηγορότερα, και μεις κάνουμε κάτι πάσια και μπροστά στο πρόσωπο της, από το πρόσωπο στο βιβλίο, πάσια και μπροστά, και είναι σπουδαίο, επειδή ξέρεις ότι αυτός θα' θρει.

Έπειτα για κάποιο λόγο που ακόμη δεν καταλαβαίνω, ο Κιούμπρικ κάνει κατ και μας δείχνει τον Νικόλσον να την πλησιάζει. Τώρα, μερικές φορές αυτό το πράγμα λειτουργεί. Ο Χίτακοκ είπε ότι αν δειξεις την βόμβα κάτω από το τραπέζι, θα έπειτα τον τύπο να κάθεται, είναι χειρότερο απ' ότι εάν η βόμβα εκραγεί, και αυτό είναι σωστό, αλλά μερικές φορές είναι λάθος. Σ' αυτήν την περίπτωση, ξέρεις ότι αυτός είναι εκεί, δεν χρειάζεται να τον δεις, και αυτό που θα' πρέπει να συμβει είναι ότι καθώς αυτή κοιτάζει το βιβλίο, θα' πρέπει να συμβει ακριβώς αυτό (ο Κίνγκ αρπάζει τον ώμο του συνομιλητή του), και αυτός να λέει: "σου αρέσει;" Αλλά ο Κιούμπρικ κάνει κατ και μας δείχνει τον Νικόλσον πρώτα, έτσι δεν υπάρχει αποκορύφωμα. Έτσι τελειώνει αυτή είναι η διάλυση της κλιμακας.

Ήθελα να μου αρέσει αυτή η ταινία. Ήμουν τόσο κολακευμένος που ο Κιούμπρικ επρόκειτο να γυρίσει κάτι δικό μου. Την πρώτη φορά που τηλεφώνησε ήταν 7.30 το πρωί, καθώς στεκόμουνα στο μπανίο με τα εσώρουχα και ξυριζόμουνα, μπήκε μέσα η γυναίκα μου. Μου λέει, "ο Στάνλευ Κοούμπρις είναι στο τηλόφωνο!" Έμεινα σχεδόν με ανοιχτό το στόμα. Δεν έβγαλα καν την κρέμα ξυρίσματος από το πρόσωπό μου.

Σχεδόν αμέσως το πρώτο πράγμα που είπε ήταν, "η όλη ιδέα των φαντασμάτων είναι πάντοτε οπτιμιστική, δεν είναι;" Και εγώ είπα, με μια ζαλάδα και με το ένα μάτι μου σχεδόν ανοιχτό, "δεν καταλαβαίνω τι εννοείς". Αυτός είπε, "η έννοια του φαντάσματος προϋποθέτει ζωή μετά θάνατο. Είναι μια χαρούμενη έννοια, δεν είναι;" Και αυτό ακούστηκε τόσα αληθοφανές που για μια στιγμή κόμπισα και δεν είπα τίποτα, και στην συνέχεια είπα, "μα τι γίνεται με την κόλαση;" Στην γραμμή του υπήρξε μια μακριά σιωπή, και έπειτα ξαναγύρισε με μια πολύ ψυχρή φωνή και είπε, "μα εγώ δεν πιστεύω στην κόλαση". Δεν πιστεύει και στα φαντάσματα επίσης, απλά βρήκε το όλο θέμα πολύ οπτιμιστικό, πράγμα το οποίο οδηγεί στην εκδοχή του για το ευτυχισμένο τέλος του Τζακ Τόρρανς — αυτή η κλειστή ανακύκλωση όπου αυτός είναι πάντα ο φροντιστής. Φαίνεται ότι δεν ήθελε να προχωρήσει στην έννοια του φαντάσματος σαν μια καταραμένη ψυχή.



ΛΑΜΨΗ

Φαινεται σαν να προσπαθούσε να ξαναγράψει το είδος τρόμου.

Είμαι σίγουρος ότι ήθελε να το διευρύνει, να κάνει κάτι καινούριο μ' αυτό, αλλά αυτό είναι πολύ κλειστό, που είναι ένας από τους λόγους που έχει αντέξει τόσο πολύ.

Τι ήταν αυτό που σου άρεσε στην σκηνοθεσία της ΝΕΚΡΗΣ ΖΩΝΗΣ του Ντένιβιντ Κρόνεμπεργκ;

Αν δεν υπήρχε κανένα στοιχείο τρόμου στα βιβλία μου, θα ήταν τα πιο βαρετά βιβλία που έχουν γραφτεί ποτέ. Το κάθε τι σε αυτές τις ιστορίες είναι ολοκληρωτικά συνηθισμένα – εκτός εάν πάρεις ένα στοιχείο και το βγάλεις έξω από το πλαίσιο. Ο Κρόνεμπεργκ χειρίστηκε το συνηθισμένο, και κανένας άλλος που χρησιμοποίησε τα βιβλία μου δεν το έχει πραγματικά κάνει. Είχα την εντύπωση ότι ο Λιούις Τηνγκ, που σκηνοθέτησε το KOYTO, το έκανε σε ένα βαθμό, μόνο που ο Τηνγκ μου φαίνεται έχει αυτό το είδος του στυλ της σπουδώπερας στους ήρωες και τους χώρους του. Άλλα άμα τους βάλεις στα σπίτι, εννοώ, αυτή η τανία είναι ακριβώς Σόννυ Λιστόν. Την λατρεύω.

Ένας από τους τύπους που δούλεψαν στην ΝΕΚΡΗ ΖΩΝΗ, κάποιος που τον εκτιμώ πάρα πολύ, μου είπε ότι ο Νίνο ήταν ο πρώτος παραγω-

γός που ανάγκασε ποτέ τον Ντένιβιντ Κρόνεμπεργκ να σκηνοθετεί. Που τον ανάγκασε να προσεγγίσει την δουλειά του, όχι σαν ένα μεγαλειώδες παιχνίδι που φτιάχτηκε για τον Ντένιβιντ Κρόνεμπεργκ, αλλά σαν μια δουλειά στην οποία είχε μια υπευθυνότητα απέναντι στον παραγωγό και το κοινό. Και αυτός είναι ένας άλλος λόγος που η ΝΕΚΡΗ ΖΩΝΗ ήταν μια καλή ταινία.

Πώς σου ήρθε η ιδέα γι' αυτήν;

Για κάποιο λόγο είχα απλά στο μυαλό μου μια σκηνή αυτού του δάσκαλου, και ενός τεστ που συνέχιζεται, και πόσο ήσυχη είναι η αίθουσα δύταν έχεις πραγματικά ένα δύσκολο τεστ, και ο καθένας είναι σκυμμένος στο γραπτό του, και δεν ακούγεται κανένας ήχος, και έπειτα αυτό το κοριτσιο τελειώνει, και παραδίδει το χαρτί του διαγώνισματος στον δάσκαλο, και τα χέρια τους έρχονται σε επαφή, και ο δάσκαλος λέει, "πρέπει να πας αμέσως σπίτι σου. Το σπίτι σου καίγεται. Όλοι πρόκεται να πεθάνουν". Και ο καθένας στην αίθουσα σηκώνει το κεφάλι του, καρφώνοντάς τον κατά κάποιο τρόπο με τα μάτια τους, και αυτός είναι πολύ ευναυνείδητος και σαν τρελός. Κάτι τέτοιο.

Η οκνή στο βιβλίο δεν τέλειωνε ποτέ εξ ολοκλήρου – ήταν απλά ένα σημείο εστίασης. Η ιστορία θα αφορούσε υποτίθεται τον τύπο που θα αντάλλασσε τελικά χειραψία με τον άνθρωπο που επρόκειτο να τινάξει στον αέρα τον κόσμο. Με εν-

διέφερε η ιδέα αν θα ήταν δυνατόν να γράψω ένα ηθικό μυθιστόρημα όπου ένας δολοφόνος, ένας Αμερικανός δολοφόνος, ήταν πραγματικά ένας καλός τύπος, ή αν η πράξη θα δικαιολογούνταν. Όταν γράφεις ένα μυθιστόρημα – τουλάχιστο για μένα, επειδή δεν βλέπω το θέμα σαν ένα σημείο αφετηρίας – σκέφτομαι απλά την ιστορία. Άλλα μερικές φορές, γύρων στα τρία τέταρτα του δρόμου για το πρώτο προσχέδιο, θα διαπιστώσεις ότι υπάρχει ένα θέμα, ή η δυνατότητα για ένα θέμα. Ή θα ανακαλύψεις τι είναι αυτό για το οποίο μιλούσες στην πραγματικότητα εδώ και καιρό.

Στη NEKΡΗ ΖΩΝΗ σκέφτηκα ότι αυτό που έλεγα ήταν ο τρόπος με τον οποίο μερικές φορές αντιλαμβανόμαστε ότι τα χαρίσματα ή τα ειδικά ταλέντα είναι στην πραγματικότητα τα πράγματα που κάνουν τους ανθρώπους να απορρίφθουν ολοκληρωτικά από την κοινωνία. Βιβλία σαν την "Κάρυ" και το "Firestarter", είναι ενοτικώδεις αντιστάσεις εναντίον αυτού του πράγματος. Νομίζω ότι στην NEKΡΗ ΖΩΝΗ είναι η πρώτη φορά που ήμουν ικανός να γυρίσω πίσω και να προσεγγίσω πραγματικά το όλο ξαναγράψιμο του βιβλίου με μια ενοποιημένη ιδέα στο μυαλό μου, η οποία το μετέτρεψε σε μυθιστόρημα. Εννοώ, ότι είναι κατά κάποιο τρόπο πραγματικά βαθυστόχαστο.

To Pat Sematary σε κάποιο βαθμό είναι το ίδιο: Υποτίθεται ότι είναι μια αντανάκλαση του τι συμβαίνει όταν οι άνθρωποι σε μια υλιστική κοινωνία, άνθρωποι που ζουν μόνο για υλιστικούς λόγους, έρχονται σε επαφή με ζητήματα πίστης και θανάτου και εξωτερικών δυνάμεων.

Ποια είναι η γνώμη σου για την Αμερική του σήμερα; Είναι συνηθισμένη;

Νομίζω αυτό που νόμιζα πάντοτε: Νομίζω ότι είναι φανταστική. Σκοτώνουμε τους εαυτούς μας παιζουμε βιολί καθώς η Ρώμη καίγεται. Εννοώ ότι ενύπνιαδιαθέτουμε αρκετά εκρηκτικά για να μετατρέψουμε τον πλανήτη Γη σε μια δεύτερη ζώνη αστεροειδών, το μεγαλύτερο εβδομαδιαίο περιοδικό της χώρας αναφέρεται στο που ψωνίζουν οι διασημότες, και γιατί οι άνθρωποι στο Χόλλυγουντ δεν θέλουν να σερβίρουν πια μακρόστενα τεμάχια τροφής. Όλα αυτά μου φαίνονται πραγματικά πολύ γελοία, αλλά τα λατρεύω. Λατρεύω οτιδήποτε έχει σχέση μ' αυτό.

Η παραπάνω συνέντευξη δημοσιεύτηκε στο ΑΜΕΡΙΚΑΝ ΦΙΛΜ του Ιουνίου του '86.

Επιλογή – Μετάφραση:

• Πάνος Μανασσής



ΑΠΟΘΗΚΗ ΒΙΒΛΙΩΝ ΕΚΔΟΣΕΙΣ ΠΑΣΧΑΛΗ



Βασ. Σοφίας 13, τηλ. 220 415 & 282 570 Θεσ/νίκη

Ο ΘΕΑΤΗΣ ΤΟΥ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΥ

• Του Σωτήρη Ζήκου

Τι είναι ο θεατής του κινηματογράφου;

Θα μπορούσαμε να πούμε πως είναι αυτός χωρίς τον οποίο ένα κινηματογραφικό έργο δεν είναι τίποτα. Βέβαια αυτή η πρόταση από μόνη της είναι προβληματική, γιατί είναι αφενός μεν αποφατική και αφηρημένη, αλλά γιατί κυρίως είναι ταυτολογική. Μας λέει όμως αυτό που θέλει να πει: ότι είναι αδύνατον να συζητούμε και να προσπαθούμε να κατανοήσουμε σε βάθος ό,τι αφορά τον κινηματογράφο, αν δεν λάβουμε υπ'όψη μας αυτόν που αποτελεί τον αναγκαίο όρο της ύπαρξης του: το ο θ ε α τ ή.

Οι πρώτες, και ίσως οι σημαντικότερες και αξεπέραστες μέχρι σήμερα, απόπειρες να θεματοποιηθεί θεωρητικά ο κινηματογράφος έθεσαν ως αφετηρία τους τον θεατή (1) σε συνάρτηση πάντα με την ανακάλυψη των δυνατοτήτων που πρόσφερε η εξέλιξη της τεχνικής του μοντάζ. Στην συνέχεια όμως κι αντές οι θεωρίες και δλες δύσες επακολούθησαν εγκατέλευψαν το ζήτημα, χωρίς ποτέ να το εξετάσουν διεξοδικά, κυρίως γιατί η εγγενής ακαθοριστία του δεν προσφέρονταν για "επιστημονικές" ταξινομήσεις κι ούτε επρόκειτο για φαινόμενο με μετρήσιμα αποτελέσματα, τα οποία θα εγγυόνταν το κύρος των θεωρητικών συμπερασμάτων. Εκτοτε οι κινηματογραφικές θεωρίες, η μία μετά την άλλη, προσανατολίσθηκαν προς τα εκεί, όπου τα πράγματα ήταν πιο απτά και συγκεκριμένα, προς τον τρόπο παραγωγής των κινηματογραφικών έργων, προς τον τόπο και τον χρόνο δηλαδή που οι εικόνες φτιάχνονται, συνθέτονται και οργανώνονται, αλλά δεν έχουν έρθει ακόμα σε επαφή μ' αυτόν προς τον οποίο προορίζονται: το ο θ ε α τ ή.

Μέσα σ' αυτόν τον θεωρητικό προσανατολισμό προσέγγισης του κινηματογράφου, το σχήμα που ρητά ή απόρητα, εφαρμόστηκε, ήταν αυτό του σκοπού και των μέσων, σχήμα που ανήκει ως ίδιον στην τεχνική δραστηριότητα, όπου εκεί μόνο υπάρχει πραγματικός σκοπός, ορισμένος και πεπερασμένος. Μέσα στο πεδίο της κινηματογραφικής παραγωγικής δραστηριότητας ο σκοπός είναι πάντα οι ίδιες οι κινηματογραφικές εικόνες, είτε ως κατασκευή, είτε ως υλική—αισθητή πραγμάτωση κάθε φορά της εκφραστικής πρόθεσης του κινηματογραφιστή, που είναι αυτή που καθορίζει και την επιλογή των εκφραστικών —τεχνικών μέσων που της αντιστοιχούν.

Πού όμως και πότε, από ποιον και ως προς τι, θα κριθεί η αποτελεσματικότητα

(1) α) "Πρώτα απ' όλα σκεφτήκαμε ότι για να καθορίσουμε τι ήταν η κινηματογραφία, ήταν απαραίτητο να βρούμε εκείνα τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά που εντυπωσιάζουν το θεατή, που εμφανίζονται μόνο στο σινεμά και σε καμιά άλλη τέχνη".

Λε β Κουλέ σ ο β, Η ΤΕΧΝΗ ΤΟΥ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΥ
εκδ. ΑΙΓΟΚΕΡΩΣ, σελ. 32

β) "Και πρώτα-πρώτα υπογραμμίζω τους δεσμούς Κινηματογράφου — Θεάτρου λόγω του κοινού (όμοιου) θεμελιακού τους υλικού: του Θεατή".

Σ. ΑΙΖΕΝΣΤΑΪΝ, ΠΕΡΑ ΑΠ" ΤΟΥΣ ΑΣΤΕΡΕΣ
εκδ. ΑΙΓΟΚΕΡΩΣ, σελ. 31

αυτών των προϊόντων της κινηματογραφικής δραστηριότητας; Πού και πώς πραγματώνεται (ενεργοποιείται) η αξία χρήσης των κινηματογραφικών εικόνων; Πού αλλού, αν όχι, μέσα στην σκοτεινή αιθουσα, κατά την διάρκεια της θέασης τους από τον θεατή;

Η κινηματογραφική αναπαράσταση – θέαση είναι ο τόπος και ο χρόνος συνάντησης και ταυτόχρονης ενεργοποίησης της εκφραστικής κίνησης του κινηματογραφικού έργου και της προσληπτικής κίνησης του θεατή.

Για αυτό και η κινηματογραφική αναπαράσταση – θέαση είναι η κεντρική, η πυρηνική πράξη του κινηματογράφου, μέσα και διαμέσου της οποίας κάθε εξωτερική διάκριση μέσων και σκοπού καταργείται και εγκαθιδρύεται μια άμεση, εσωτερική και άρρηκτη σχέση βλέμματος και εντυπώσεων – εικόνων, σχέση την οποία αυτή η πράξη της αναπαράστασης – θέασης την προυποθέτει και τη συνεπάγεται.

Η κεντρική κινητήρια δύναμη αυτής της κινηματογραφικής αναπαράστασης – θέασης είναι ο ίδιος ο θεατής, ως βλέμμα και φαντασία που εμψυχώνει αυτό το βλέμμα. Γιατί ο θεατής δεν είναι τίποτα άλλο κατά την θέαση, παρά ολόκληρος ενσαρκωμένος σ'ένα βλέμμα, δεν είναι παρά αυτό το κ α θ ε α ν τ ό: Μια δρώσα ικανότητα προσληπτικότητας των εντυπώσεων – εικόνων που προβάλλονται στην οθόνη, που τις ιδιοποιείται φαντασιακά καταργώντας κάθε διάκριση και απόσταση εσωτερικού και εξωτερικού (φιλμικού) κόσμου. Αυτό σημαίνει πως αυτό που ο θεατής βλέπει κατά την κινηματογραφική αναπαράσταση – θέαση δεν είναι ούτε μόνο αποτέλεσμα ή αντανάκλαση των εντυπώσεων – εικόνων που προβάλλονται ενώπιον του βλέμματος του στην οθόνη, ούτε όμως το αποτέλεσμα μιας αυθαιρετης φαντασιακής ιδιωτοίησης που ενεργείται καθώς τις προσλαμβάνει, αλλά είναι συνάμα ένωση και προϊόν τόσο των εντυπώσεων – εικόνων που του δείχνονται / παρουσιάζονται, δύση και του ιδιαίτερου κάθε φορά τρόπου που τις βλέπει / προσλαμβάνει και τις ιδιοποιείται φαντασιακά.

Δεν πρόκειται εδώ μόνο και τόσο για μια αναγωγή στο γενικό τύπο αντιληψής του φυσικού υπάρχοντος, έτσι όπως το όρισε το κλασσικό πια αξιώμα της κβαντικής φυσικής, σύμφωνα με το οποίο "αυτό που κάθε φορά παρατηρείται είναι στην πραγματικότητα το προϊόν της αλληλεπίδρασης του παρατηρητή και του παρατηρούμενου". Ο τρόπος που ο θεατής μέσα και μέσω της κινηματογραφικής αναπαράστασης – θέασης βλέπει δεν είναι ο τρόπος που βλέπει και αντιλαμβάνεται το φυσικό και πραγματικό κόσμο της ζωής. Είναι ένας ά λ ο σ, ένας ιδιαίτερος τρόπος να βλέπει, αδύνατος αλλού, έξω και πέρα από την κινηματογραφική αναπαράσταση – θέαση. Είναι όμως συνάμα κι ένας δικός του, ιδιαίτερος τρόπος να βλέπει εμψυχώνοντας αυτός τις εντυπώσεις – εικόνες και τις μορφές που παρουσιάζονται μέσα σ' αυτές, προσδιδόντας τους ένα βάθος και μια άλλη διάσταση που οι κινηματογραφικές εικόνες από μόνες τους δεν έχουν, έξω και πέρα από το βλέμμα του θεατή και τον τρόπο που τις ιδιοποιείται φαντασιακά (2).

Β λ έ π ω κατά την κινηματογραφική αναπαράσταση – θέαση σημαίνει απλώ-

(2) "Η ασυνέχεια γίνεται συνέχεια μόνο φτάνοντας στο θεατή. Πρόκειται για ένα εσωτερικό φαινόμενο. Έξω από το υποκείμενο που κοιτάει, δεν υπάρχει ούτε κίνηση, ούτε ροή, ούτε ζωή στα μωσαϊκά από φως και σκοτάδι που η οθόνη παρουσιάζει πάντα ακίνητα".

ES SERVICES

OFFICE AUTOMATION

MARKETING

RECO

DUCTS

TECHNICAL

HEALTH

Lettick

Olsten People. An honest day's work every day.

Put Olsten temporaries to work for you. Call 1-800-222-2990.

Olsten
SERVICES

νομια δια της φαντασίας που εμψυχώνει το βλέμμα μου, πέρα από αυτό που μου προσφέρεται να δω, πέρα από αυτό το είναι –έτοι των εικόνων και ό,τι αυτές εικονίζουν και το ξεπερνώ δια της φαντασίας μου χωρίς να το καταργώ, βλέπω σ' αυτό και δι' αυτού κάτι άλλο από αυτό που είναι, φέρων στο παρόν "εικόνες" άλλες δια μέσου των εικόνων που βλέπω στην οθόνη: φ α ν τ ά ζ ο μ α ι.

Αν ο θεατής κατά την κινηματογραφική αναπαράσταση έβλεπε απλώς, δεν θα έβλεπε παρά μόνο αυτό που προσφέρεται να δει, δηλαδή φιγούρες ψεύτικες να κινούνται μέσα στο περίγραμμα της οθόνης, με φόντο τον μπροστινό τοίχο της αίθουσας ή δεν θα έβλεπε παρά τον τάδε γνωστό ηθοποιού μασκαρέμενό σε δράκουλα, σερίφη, ιπτόπτη, αστυνομικό ντετέκτιβ να κάνει γελοίες χειρονομίες ή δεν θα έβλεπε παρά τεράστια ανθρώπινα κεφάλια και μεγενθυμένα αντικείμενα να εναλλάσσονται με σώματα σμικρυνσμένα ή παραμορφωμένα. Ο θεατής όμως βλέπει πρόσωπα και τις πράξεις/δράσεις αυτών των προσώπων, ζει και συμπάσχει μ' αυτά, τις καταστάσεις που ξουν, κατοικεί μαζί τους τον κόσμο που κατοικούν, βλέπει αυτό που του δείχνεται ως παρουσίαση/αντιπροσώπευση αυτού του κόσμου, του οποίου η αισθητοποίηση άψη του δίδεται με την μορφή φευγαλέων εντυπώσεων –εικόνων, που εκφράζουν, φέρουν και συμπυκνώνουν ως πλήρες μέρος του αυτόν τον κόσμο.

Κανένα κινηματογραφικό τέχνασμα ή τεχνική δεν είναι ικανά να αποπλανήσουν τον θεατή, ούτε καν οι ίδιες οι συνθήκες της θέασης, και να τον κάνουν να εκλάβει τις εικόνες της οθόνης σαν κάτι που δεν είναι, αν ο ίδιος ο θεατής δεν ήθελε, όχι απλώς να αφεθεί να αποπλανηθεί, αλλά να δει/φαντασθεί ενεργά κάτι άλλο και κάτι πέρα απ' αυτό που του δείχνεται ως ροή εικόνων στην οθόνη.

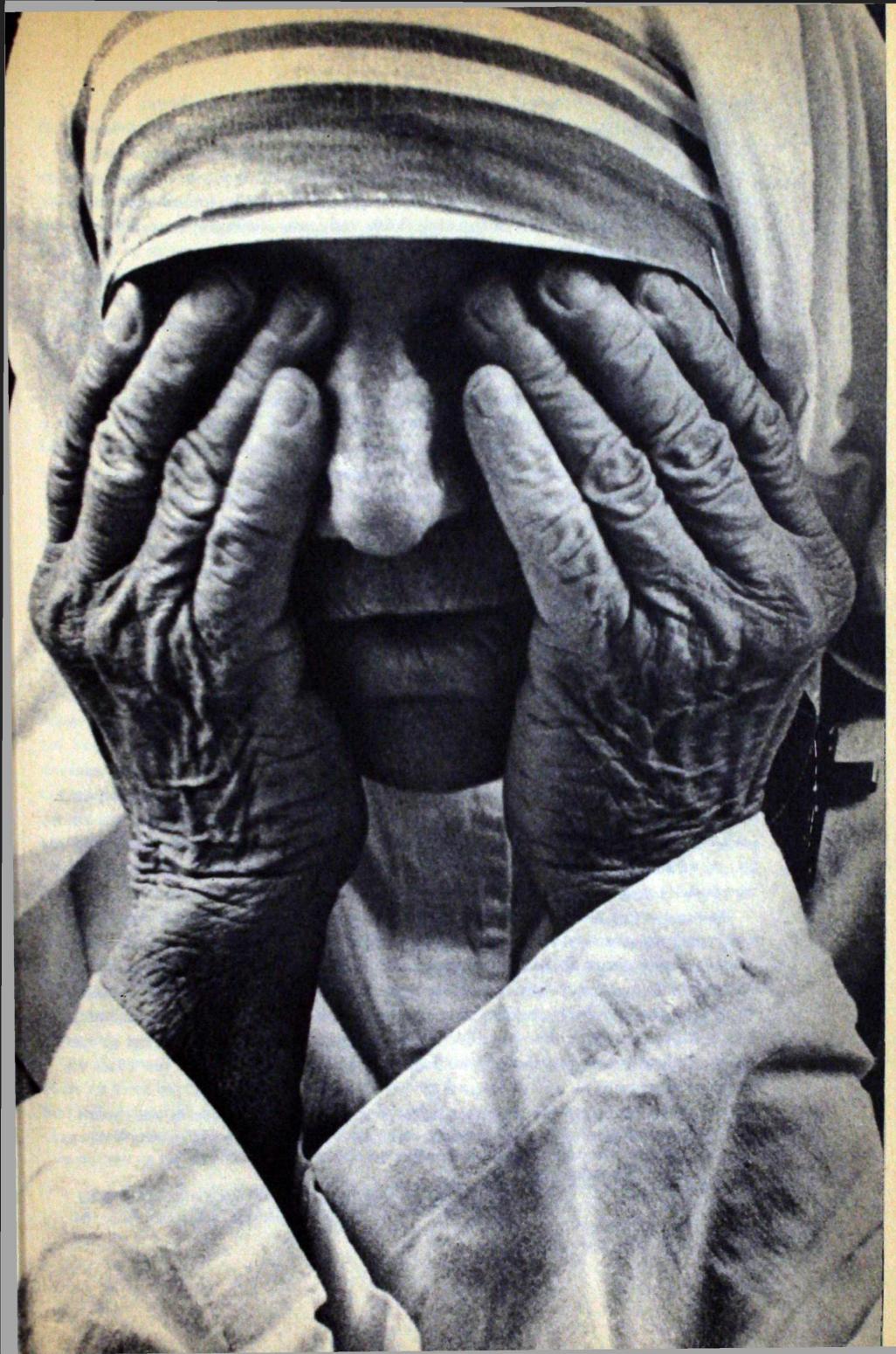
Κατά την κινηματογραφική παράσταση –θέαση ο θεατής δεν βλέπει τις εικόνες ως εικόνες, αλλά δέχεται την ενέργειά τους, τις φευγαλέες εντυπώσεις που αυτές του προκαλούν και τις προσλαμβάνει και τις ιδιοποιείται φαντασιακά, τις βιώνει ως πραγματικότητα ή όπως έχει ειπωθεί ως "εντυπώσεις πραγματικότητας" κι αυτό γιατί για το βλέμμα και την φαντασία που το εμψυχώνει δεν υπάρχει άλλη πραγματικότητα από την πραγματικότητα των εικόνων.

Κάθε τι που παρουσιάζεται/εμφανίζεται στην οθόνη ως εικόνα προσλαμβάνεται από το βλέμμα του θεατή ως εντύπωση και παροντοποιείται στην φαντασία του μέσα και χάρη σε μια παράσταση/εικόνα ανωτέρας τάξεως, που την περιλαμβάνει ως μέρος της, ήτοι την συμπληρώνει, την ο λ ο κ λ η ρ ώ ν ε ι, την επενδύει μ' ένα αισθήμα και την συνδέει με μια επιθυμία (3).

Για αυτό και ό,τι βλέπει ο θεατής το βλέπει/φαντάζεται σαν "όψη" ή "μέρος" ενός ο λ ο ν, ενός κόσμου ά λ ο ο που τον βιώνει σαν πιο πραγματικό από τον πραγματικό κόσμο, και ο οποίος είναι δημιουργία των παραστάσεων (συνειρμών) της φαντασίας του, που περιβάλλουν και συμπληρώνουν τις εντυπώσεις που δέχεται από τις εικόνες που βλέπει.

Για αυτό και ο θεατής βιώνει αυτόν τον κόσμο σαν νάνω ο ίδιος κομμάτι του αναπόσπαστο, αλλά και όλος αυτός ο κόσμος και το κάθε τι μέσα σ' αυτόν, και ζει

(3) "Για το ζωντανό σώμα, δηλαδή πρωταρχικά για την ψυχική μονάδα, κάθε εξωτερική παρότρυνση, κάθε "αισθητήριος ερεθισμός", εξωτερικός ή εσωτερικός, κάθε εντύπωση γίνεται παράσταση, "εικόνηση", ανάδυση εικόνων (της φαντασίας)".



και συμπάσχει μαζί με τα πρόσωπα του έργου, τις καταστάσεις που ζουν.

Αν υπάρχει τόσο ισχυρή ταύτιση στον κινηματογράφο είναι γιατί ο θεατής τις εντυπώσεις που προσλαμβάνει τις παροντοποιεί ως τμήμα των παραστάσεων του, δημιουργώντας έτοις ένα κόσμο στον οποίο συν-ανήκει αυτός και τα πρόσωπα του έργου, κόσμο μέσα και μέσα του οποίου κάθε διαφορά και απόσταση υποκειμένου και αντικειμένου του βλέμματος, κάθε διάκριση εσωτερικού και εξωτερικού (φιλμικού) κόσμου καταργείται.

Πρέπει εδώ να διευκρινιστεί πώς δεν αναφέρομαι σε μια τελειωμένη κατάσταση, αλλά σε μια αδιάκοπη ανταλλαγή και διαδικασία, όπου κάθε σύλληψη, παροντοποίηση και εγκλεισμός των εντυπώσεων—εικόνων της οθόνης στις παραστάσεις /εικόνες της φαντασίας του θεατή, διαρρηγνύεται κάθε φορά από την αδιάκοπη εμφάνιση/παρουσίαση άλλων εντυπώσεων—εικόνων που εγκαλεί μια νέα σύλληψη τους από το βλέμμα και την φαντασία κ.ο.κ. Εξάλλου υπάρχουν και εκείνες οι στιγμές της αφήγησης όπου το ατρόποτο αναδύεται και τότε αυτό που το βλέμμα βλέπει δεν είναι πια οικείο, αναγνωρίσμιο, ήτοι συλλήψιμο από την φαντασία του σε μια παράσταση ανωτέρας τάξεως που θα το ολοκληρώνει, και τότε μια ακαθόριστη αβεβαιότητα πλήττει το βλέμμα. Πρόκειται για τις σημαντικότερες στιγμές μιας φιλμικής αφήγησης, για αυτές που δημιουργούν μια ασυνέχεια και προκαλούν την ρήξη του βλέμματος μ' αυτό που βλέπει, ρήξη ανυπόφορη για το βλέμμα, που ισοδυναμεί φαντασιακά με τύφλωση, ρήξη που προκαλεί μια νέα ένταση του βλέμματος και μια νέα διέγερση της φαντασίας που απλώνεται για να συλλάβει, να ιδιοποιηθεί και να αφομοιώσει αυτό που της ξεφεύγει (4). Σε μια ταινία τρόμου για παράδειγμα, η κύρια πηγή αγωνίας του θεατή, πέρα από τα ίδια τα συγκεκριμένα δρώμενα, γίνεται η στιγμή της απόκρυψης, η στιγμή που ο κίνδυνος δεν εντοπίζεται σε μια θέση μέσα στο ορατό πεδίο, και που βιώνεται από τον θεατή ως αδυναμία να δει/φαντασθεί, να ορίσει, αισθητοποιήσει και να περιορίσει αυτόν τον κίνδυνο δια του βλέμματός του.

Από αυτή την άποψη και σύμφωνα με όσα αναφέραμε προηγουμένως, μπορούμε να πούμε πως η αλλοτρίωση και η υποταγή του βλέμματος στην ροή και στην πλημμυρίδα των εντυπώσεων — εικόνων δεν είναι παρά μια δεύτερη και παράγωγη στιγμή που έρχεται ως αποτέλεσμα της επιθυμίας του θεατή να υποτάξει, να εγκλείσει, να αλλοτριώσει αυτές τις εντυπώσεις — εικόνες μέσα στην ροή των δικών του παραστάσεων/εικόνων.

Πρόκειται για μια επιθυμία/πόθο η οποία γεννιέται μέσα και χάρη στην κινηματογραφική αναπαράσταση—θέαση, που είναι αυτή που συνδέει και τις εντυπώσεις—εικόνες που το βλέμμα δέχεται και προσλαμβάνει. Είναι ο βλεπτικός πόθος που κυριαρχεί τον θεατή καθ' όλη την θέαση, ο πόθος του να δει/γνωρίσει τα πάντα, όσα του δείχνονται κι όσα του κρύβονται από το ορατό πεδίο της οθόνης, ο διηγεκής πόθος που τον κάνει να συγχρονίζει το βλέμμα του με την ρυθμισμένη διαδοχή των εντυπώσεων—εικόνων που βλέπει, ο πόθος που τον κάνει να

(4) "... γιατί η ψυχή μας είναι προικισμένη με τον ίδιο τρόπο αντίδρασης και δραστηριότητας, όπως κι ο οργανισμός μας, ο οποίος δεν μπορεί ν' ανεχθεί στους κόλπους του ένα ξένο σώμα, δίχως ν' αντιδράσει αμέσως για να το διαλύσει και να αφομοιώσει τον παρείσακτο".

διαστέλει την φαντασία του κάθε στιγμή για να συμπεριλάβει ό,τι τον αρνείται ή τον ξεφεύγει ως αντικείμενο του βλέμματός του, ο πόθος να εγκλείσει τα πάντα και να συμπληρώσει ό,τι δεν μπορεί να δει, συλλήβδην ο πόθος του να καταργήσει κάθε απόσταση από τις εικόνες που βλέπει αφομοιώνοντας τες μέσα στην ροή των δικών του παραστάσεων/εικόνων, ο πόθος του να είναι παντού, να είναι και να βλέπει τα πάντα.

Η κινηματογραφική αναπαράσταση—θέαση, όχι μόνο επιτρέπει και προκαλεί αυτόν τον πόθο αλλά και τον ικανοποιεί. Μέσα και χάρη σ' αυτήν πραγματώνεται ψευδαισθησιακά για τον θεατή ένα φάντασμα πανταχού παρουσίας. Προσφέρεται στον θεατή η δυνατότητα να τεθεί σε μια θέση απόλυτου θεατή, παντοδύναμου βλέμματος, που δεν υπόκειται σε κανένα από τους ενοχλητικούς περιορισμούς του χωρόχρονου της πραγματικής ζωής. Τον προσφέρεται η ψευδαισθηση μιας πανταχού παραστάσεων, που επιτυγχάνεται κινηματογραφικά δια του μοντάζ (5), αλλά και των κινήσεων της μηχανής κατά την λήψη.

Ο θεατής δια του βλέμματος, όχι μόνο εισβάλει σ' ένα κόσμο, αλλά και υπερπηδά κάθε στιγμή τον χώρο και τον χρόνο αυτού του κόσμου, βιώνει και απολαμβάνει μια φαντασιακή απολυτότητα, όπου βλέπει τα πάντα και είναι ό,τι βλέπει. Κι αυτό που κύρια ποθεί είναι η διατήρηση και συνέχεια αυτής της κατάστασης ή αυτής της ολικής παράστασης (όπου είναι ό,τι βλέπει) και για αυτό η κύρια πηγή της ηδονής ή της απαρέσκειάς του κατά την θέαση είναι συνάρτηση αυτής της κατάστασης. Βιώνει σαν σοκ ή αγωνία απιδήποτε διακόπτει αυτή την κατάσταση ή απειλεί να την καταργήσει. Βιώνει σαν αγωνία την στιγμή που κάποιο από τα πρόσωπα στρέφει και στηλύνει το βλέμμα του πάνω σ' αυτόν και τον εντοπίζει, τον καθηλώνει σε μια συγκεκριμένη θέση, τον κάνει να πάψει να αισθάνεται πως είναι αθέατος και πανταχού παρών. Βιώνει σαν τόπο απειλής το εκτόςπεδιον όταν αγγέλεται ότι υπάρχει σ' αυτό μια παρουσία που ξεφεύγει από τον έλεγχο και την παντοδύναμία του βλέμματος του. Βιώνει με ανυπομονησία και αγωνία τις στιγμές που μια επικίνδυνη εκκρεμότητα παρατείνεται (σασπένς) που του υπενθυμίζουν την ανικανότητα του να ρυθμίσει την λήξη της σύμφωνα με την επιθυμία του. Βιώνει σαν βλεπτικό ίλιγγο υπερβολική επιτάχυνση του ρυθμού διαδοχής των εντυπώσεων—εικόνων. Δυσφορεί στα πλάνα υποκεμενικής λήψης που η άποψη κάποιου άλλου παρεμβάλλεται ανάμεσα στην δική του και τον κόσμο που βλέπει και περιορίζει το πεδίο της ορατότητας του. Ασφυκτιά όταν η μηχανή κινηματογραφεί κλειστούς σκοτεινούς χώρους και διαδρόμους που φυλακίζουν το βλέμμα του, όταν δηλαδή το ίδιο το ορατό πεδίο οριοθετείται μ' αυτό που εικονίζει. Δυσανασχετεί τέλος ακόμα και με την ανεπίθυμητη έκβαση μιας αφήγησης.

Αυτό που ο θεατής κατά την κινηματογραφική αναπαράσταση—θέαση ποθεί είναι να είναι ένα βλέμμα, όχι απέναντι από τις εικόνες κι έξω απ' αυτές, αλλά μια διαρκής παρουσία μέσα στην καρδιά των εικόνων, που να του επιτρέπει να συμμετέχει στον ασφαλέστερο τρόπο δράσης, που είναι να βλέπεις μια δράση, ακριβέ-

(5) "Χάρη στο μοντάζ ο θεατής γίνεται ταυτόχρονα μάρτυρας φαινομένων σκορπισμένων σε μεγάλη έκταση κι έτσι νιώθει ότι είναι πανταχού παρών".

στερα να είναι μια παρουσία—απουσία, να είναι μέσα και έξω, να είναι παντού και πουθενά, να είναι αθέατος και ο τα πανθ' ορών.

Να πως ο Βερτώφ ήδη από το 1923, στο μανιφέστο των κινόξ, περιέγραφε με ένα τρόπο θαυμαστό, αυτή την κατάσταση φαντασιακής πανταχού παρουσίας, που μόνο ο θεατής κατά την κινηματογραφική θέαση μπορεί να βιώνει:

"... Είμαι στο εξής απελευθερωμένος από την ανθρώπινη ακανησία. Βρίσκομαι σε αδιάκοπη κίνηση, πλησιάζω τά αντικείμενα, απομακρύνομαι απ' αυτά, χώνομαι κάτω απ' αυτά, εισχωρά μέσα στο πλήθος, τρέχω πριν από τους στρατιώτες που κάνουν έφοδο, γυρίζω ανάποδα, απογειώνομαι με τ' αεροπλάνα, πέφτω και ξανασηκώνομαι με τα σώματα που πέφτουν και ξανασηκώνονται...."

Ο θεατής του κινηματογράφου είναι κατά την θέαση ένα βλέμμα που είναι παντού, που δεν γνωρίζει κανένα περιορισμό στην επιθυμία του να δει, ένα βλέμμα που βλέπει τα πάντα μ' ένα τρόπο που τον κάνει να είναι ό, τι βλέπει. Αυτός είναι και ο πρωταρχικός όρος της μαγείας των σινεμά και της ηδονής που απολαμβάνει ο θεατής κατά την κινηματογραφική αναπαράσταση—θέαση, πέρα από κάθε ιδιαίτερο περιεχόμενο του ίδιου του κινηματογραφικού έργου.

Ο θεατής του κινηματογράφου είναι αυτός που κατά την θέαση κυριαρχείται από ένα βλεπτικό πόθο αδιακρισίας του εαυτού του και αυτού που βλέπει, που έχει ως προύποθεση και συνέπεια την απώλεια της συνείδησης του. Είναι—υποκεμένο—θεατής, του είναι—αρχή και στήριγμα ενός βλέμματος που θέάται από απόσταση αυτές τις εικόνες και τις θεάται από μια δική του άποψη και σε μια δική του ιδιωφελή προοπτική (6).

Ο θεατής του κινηματογράφου είναι αυτός που κατά την κινηματογραφική αναπαράσταση—θέαση βλέπει/βιώνει τον φιλμικό κόσμο ως κόσμο και ως περισσότερο πραγματικό από κάθε πραγματικό κόσμο, γιατί βρίσκεται κάθε στιγμή μέσα σ' αυτόν, ως το θεμέλιο και το όριο του, ως το άλλο αυτού του κόσμου.

Για αυτό και ο θεατής του κινηματογράφου, ως βλέμμα και φαντασία που εμψυχώνει αυτό το βλέμμα, είναι ο κεντρικός στόχος, το αρχιμήδειο σημείο της ίδιας της κινηματογραφικής πράξης.

Ο θεατής του κινηματογράφου, τώρα πια μπορούμε να το πούμε, είναι αυτός χωρίς τον οποίο ένα κινηματογραφικό έργο δεν είναι καν.

• Σωτήρης Ζήκος

(6) "Η συνείδηση που θεάται είναι πολύ απασχολημένη με την θέαση, για να μπορεί να δει τον ίδιο το εαυτό της ως συνείδηση "ειδική" και ονειρεύεται μια δράση που θα ήταν μια άλλη πανταχού παρουσία".

M. M. Ποντί, ΟΙ ΠΕΡΙΠΕΤΕΙΕΣ ΤΗΣ ΔΙΑΛΕΚΤΙΚΗΣ,
εκδ. ΥΨΙΛΟΝ, σελ 180.

ΜΙΚΕΛΑΝΤΖΕΛΟ ANTONIONI

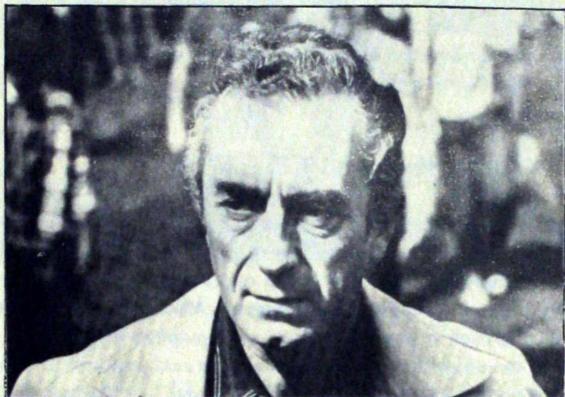
Σκέψεις

για ένα ταξίδι

από το

όνειρο

στην οθόνη



Αυτό που δεν γνωρίζω όταν με ρωτάνε πώς γεννιέται ένα φιλμ, είναι ακριβώς το πώς λαμβάνει χώρα η γέννα – ο τοκετός, το "μεγάλο χτύπημα", τα πρώτα τρία λεπτά. Και εάν οι εικόνες αυτών των τριών πρώτων λεπτών έχουν μια δική τους εσωτερική ζωή. Με άλλα λόγια, εάν ένα φιλμ δημιουργείται σαν μια απάντηση σε μια εσωτερική ανάγκη του δημιουργού του ή εάν το ερέθισμα που τίθεται από αυτές τις εικόνες είναι προορισμένο να μην είναι τίποτε περισσότερο από ένα ερέθισμα, για να έχει αξία (οντολογικά) για αυτό που είναι.

Ας δώσω ένα παράδειγμα.

Σηκώνομαι ένα πρωινό με μερικές εικόνες στο κεφάλι μου. Δεν ξέρω από πού έρχονται, πώς ή γιατί. Στις επόμενες μέρες και μήνες ξανατάρουσαν και δεν μπορώ να τις εμποδίσω να έρχονται' δεν μπορώ ούτε να απαλλαγώ από αυτές. Συνεχίζω να τις εξετάζω, και δημιουργώ πνευματικές σημειώσεις, τις οποίες αργότερα προχειρογράφω σε ένα σημειωματάριο.

Τις αντιγράφω εδώ, με ενδείξεις των διαφορετικών χώρων και στιγμών στις οποίες γεννήθηκε η ιδέα ενός φιλμ.

Ρώμη. 22 Μαΐου 1977, 5.30 Π.Μ.

Μια γυναίκα με ένα κομμάτι καλάμι στο χέρι της στο νότο. Δεν έχω κανένα λόγο για να τις χαρακτηρίσω ότι είναι μια νότια ακτή, αλλά αυτό είναι κάτι που το γνωρίζω. Με το καλάμι η γυναίκα χαράζει μια γραμμή τόσο κίτρινη όσο και το καλάμι. Η γυναίκα φοράει μια άσπρη μπλούζα και μια καφετιά φούστα, μαύρα παπούτσια με ψηλά τακούνια, μια μεγάλη άσπρη μαντήλα στο λαιμό, τα σκούρα μαλλιά της μαζεμένα στο σβέρκο. Δεν τα καταφέρω στο να προσδιορίσω το χρώμα της μαντήλας, αλλά παρατηρώ ότι δεν είναι διάφανη σαν την μπλούζα της. Συμπεραίνω ότι η γυναίκα δεν έχει αναστολές και ότι είναι πολύ όμορφη.

Μια άχρωμη μέρα είναι στην αρχή της. Η θάλασσα είναι ήρεμη, σαν γυαλί.

Παρίσι. Ιδια μέρα, 9.25 Π.Μ.

Η γυναίκα γυρνάει επανειλλημένα προς τα πίσω, δεξιά, αριστερά, χωρίς την παραμικρή παριέργεια.

Η παραλία καταλήγει σ'ένα ακρωτήριο καλυμμένο με θάμνους και άγρια φυτά, υπερβολικά απόκρημνο. Μόνο όταν κοιτάζει προς αυτήν την κατεύθυνση η γυναίκα δείχνει μια ορισμένη ανησυχία. Η αυτία για αυτήν την ανησυχία είναι ένα βιολετί στίγμα εκεί μπροστά μου που ξεγλυνστράει κάθε φορά που νομίζω ότι το έχω πιάσει.

Παρίσι. 27 Μαΐου, 6.00 Α. Μ.

Ένα μονοπάτι καλυμμένο με άμμο ή σκόνη που οδηγεί στην ακτή. Είναι πολύ απότομο. Δυο άλογα κατηφορίζουν στο μονοπάτι, γλυστρώντας προς τα κάτω, πλευρό με πλευρό, σκάβοντας με τα πέταλά τους και σηκώνοντας ένα τεράστιο σύννεφο σκόνης.

Μέσα από την σκόνη ξεπροβάλλει ένα κορίτσι.

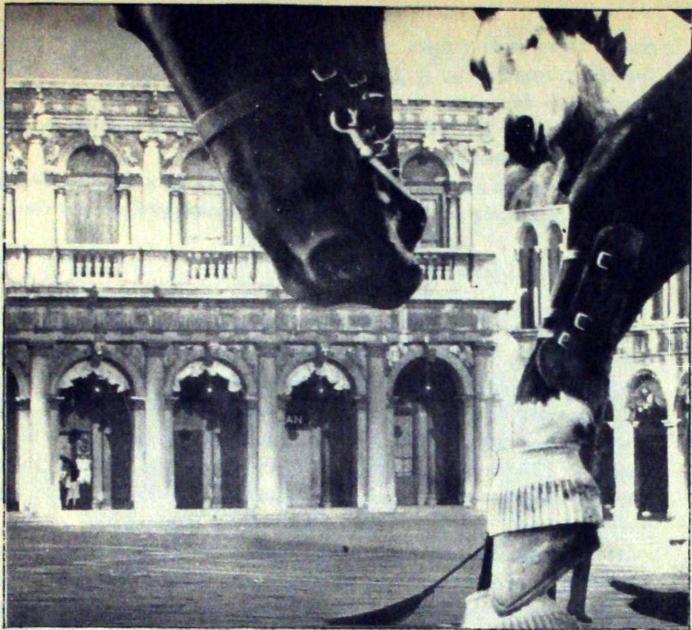
Το κορίτσι ανεβαίνει το μονοπάτι και συναντάει τα άλογα που κατεβαίνουν προς τα κάτω. Περνάει ανάμεσα από τα δύο ζώα σαν να μην τα είχε δει. Κοιτάζει επίμονα μπροστά της, κάποιον ή κάτι.

Αλλά δεν υπάρχει κανένας εκεί πέρα δεν υπάρχει τίποτε. Μονάχα ο άνεμος. Τα άλογα έχουν εξαφανιστεί.

Κοκάντ (Ταντζικιστάν). 28 Μαΐου 4:30 Π.Μ.

Ο ουρανός είναι καθαρός και δίνει την εντύπωση ότι από την μια στιγμή στην άλλη, μπορείς να δεις το πέραν, να δεις το άπειρον. Ο ουρανός είναι ένα χρώμα. Το άπειρο είναι άλλο χρώμα που δεν γνωρίζουμε.

Ξαφνικά ένα γεγονός μου γίνεται ξεκάθαρο: τα δύο άλογα ανήκουν στον πατέρα του κοριτσιού. Είναι δύο γέρικα άλογα. Ο πατέρας της ήταν



69 χρονών, η μητέρα της 50, όταν έγινε η σύλληψή της.
Αισθάνεται ότι είναι ένα τέρας.

Κίβα (Uzbek Republic). 12 Ιουνίου, 6:45 Α.Μ.

Δεν ξέρω ποια είναι η σχέση μεταξύ του κορίτσιού και της γυναίκας. Ξαναεμφανίζονται σε μένα πλάνα πλάνα, το ροξ του κορίτσιού σκοτεινιασμένο από το καφέ της γυναίκας. Κινούνται προς τα μπροστά σιγανά, η γυναίκα ένα βήμα πιο μπροστά από το κορίτσι. Πάντοτε μαζί. Είναι κοντά αλλά δεν αγγίζονται. Ένα σημαντικό γεγονός. Είναι δυο ξεχωριστοί άνθρωποι, που δεν μπερδεύονται, και ο μικρός χώρος ανάμεσά τους υπονοεί τον ερωτικό χώρο στον οποίο κινούνται, εξωρετικά στενό.

'Ισως να αγαπιούνται, ή ίσως νομίζουν ότι αγαπιούνται αλλά δεν είναι αλήθεια. Άλλα για ποιον δεν είναι αλήθεια αν δεν υπάρχουν μάρτυρες των συναισθημάτων τους;

Μελβούρνη. 9 Ιουλίου, 2,45 Π.Μ.

Ξανά η γυναίκα είναι στην παραλία με το κορίτσι. Και οι δυο τους φαίνονται να αισθάνονται άνετα σε αυτό το μέρος. Περνάνε ένα μεγάλο μέρος της μέρας εδώ. Θυμάμαι (είναι μια μικρή πληροφορία με την ιδιαίτερη γεύση μιας ανάμνησης) ότι το κορίτσι είχε μια αδελφή μερικά χρόνια μεγαλύτερη της και, δοθείσης της πολύ προχωρημένης ηλικίας των γονιών της, αυτή η αδελφή της ήταν ολόκληρος ο οικογενειακός της κό-

σμος. Όταν αυτή πέθανε, το κορίτσι κυριεύτηκε από τέτοιο συναίσθημα μοναξιάς, εσωτερικής κενότητας και επιπλέον απώλειας – σαν να είχε αποσπαστεί ένα μέρος του εαυτού της – που ξεκίνησε να βρει κάποιον που θα έπαιρνε την θέση της, και στον οποίο θα μπορούσε να αδειάσει το βάρος των συναισθημάτων της.

Τώρα νομίζει ότι την έχει συναντήσει, αυτό το πρόσωπο. Της αρέσει ο δεσμός, καθαρός και ξάστερος, που έχει αναπτυχθεί μεταξύ τους.

Σιδηνευ. 13 Ιουλίου, 10.00 Π.Μ.

Δεν είναι αλήθεια ότι η σχέση είναι καθαρή και ξάστερη. Το κορίτσι έχει αυτήν την αποκάλυψη έναν απόγευμα όταν βλέπει την γυναίκα στα πόδια του κρεβατιού της να την κοιτάζει επίμονα με βαριά μάτια.

Τίποτα δεν δείχνει αν το σπίτι είναι δικό της ή της γυναίκας. Καθόλου έπιπλα εκτός από ένα κρεβάτι. Ένα παράθυρο ανοιχτό μπροστά από το κρεβάτι. Έξω από το παράθυρο βλέπουμε μια φωτιά στην ακτή και τα άλογα να έρχονται και να φεύγουν, λάμποντας με αντανακλάσεις από την φωτιά.

Η γυναίκα λέει κάτι στο κορίτσι ακούωντας την φωνή, όχι τις λέξεις. Άλλα υπάρχει κάτι ακατανόητο σε αυτόν τον ήχο. Αυτή είναι η ιδέα, και μου δημιουργήθηκε από μια παρατήρηση στο Σαρτόρις του Φώκνερ – "Αν έχεις την άσχημη τύχη να ερωτευτείς, θα σκοτώσω τον άντρα".

Παρίσι. 18 Οκτωβρίου, 5.30 Α.Μ.

Το κορίτσι είναι με έναν άντρα. Δεν έχει πόσος καιρός πέρασε αλλά δεν έχει σημασία. Ο άντρας μιλάει χειρονομεί και με τα δυο των χέρια και με μικρές κινήσεις, του κεφαλιού του. Από τον τρόπο που το κορίτσι περιμένει να ακούσει, είναι ξεκάθαρο ότι δείχνει μεγάλο ενδιαφέρον για τα λόγια του, ενδιαφέρεται πάρα πολύ γι' αυτόν. Τον κοιτάζει με τον τρόπο που κοιτάζει την θάλασσα, με την ίδια γοητευμένη ματιά.

Παρίσι. Ιδια μέρα, 9:00 Α.Μ.

Είναι πρωί και σκέφτομαι αυτήν την αναλαμπή μιας ιστορίας καθώς έχω χιονίζει. Λέω σκέφτομαι επειδή αυτήν τη φορά δεν είναι αυθόρυμπτες εικόνες αυτές που με γυρίζουν πίσω στην πλοκή. Επιστρέφω μόνος μου. Ξαφνικά παρατηρώ ότι η ασυνειδησία με τη οποία το φίλμ φτάνει στην άπαρξη του δεν θα σημαίνει ποτέ τίποτα εκτός αν εγώ βάλω όρια. Με άλλα λόγια, έχει φτάσει η στιγμή για να οργανώσω τις ιδέες και μόνο τις ιδέες. Να μεταμορφώσω δύλο αυτό το ενστικτώδες υλικό σε στοχαστικές σημασίες. Να σκεφτώ το θέμα με όρους διάρθρωσης των σκηνών, αρχής, εξέλιξης και τέλους¹ εν συντομίᾳ την δομή. Είναι απαραίτητο η εικονοποίηση να γίνεται κατανοητή (σχεδόν θα έλεγα "φαγώσιμη") πρέπει να την βοηθήσεις να εφοδιαστεί με ένα νόημα. Ο Ρολάν Μπαρτισχυρίζεται ότι η σημασία ενός έργου δεν μπορεί να δημιουργηθεί από



μόνη της, ότι ο δημιουργός μπορεί να παράγει μόνο εικασίες νοήματος, φόρμας, ανθέλετε, και ότι είναι ο κόσμος που τις πληρώνει.

Μα πώς μπορεί ο Μπαρτ να βασίζεται σε μια τέτοια αόριστη οντότητα όπως ο κόσμος;

Με αυτές τις σκέψεις στο κεφάλι μου, κοιτάζω το χιόνι που πέφτει στις σκεπές και μπαίνω στον πειρασμό (περισσότερο απ' ότι ένας πειρασμός είναι μια περιέργεια να επαληθεύσω αυτό που συμβαίνει οπτικά) να το κάνω να πέσει στην παραλία και στα άλογα επίσης, και να φέρω τους δυο θηλυκούς χαρακτήρες μαζί στο παράθυρο να κοιτάζουν την θέα, σε μια ατμόσφαιρα εύκολης παραίτησης ή ανησυχίας, ή αγωνίας.

Η εμφάνιση του άντρα θα λάμβανε χώρα σε μια δεύτερη μπομπίνα. Έχω να κάνω μάλλον με έναν ώρμιο άντρα, έναν άντρα που δεν έχει πλέον τη υπομονή και την ασυναισθησία που απαιτεί ο έρωτας, που δεν έχει πια τη γλώσσα του έρωτα.

Η θέση της γυναίκας είναι διαφορετική Δεν περιμένει τίποτα όσον αφορά το κορίτσι. Διαπιστώνει σ' αυτήν μια αντίσταση όχι τόσο φυσιολογική όσο ψυχολογική και στην συνέχεια αποφασίζει να την βοηθήσει, να την ευχαριστήσει και αν αυτή η ευχαρίστηση είναι ίδια με αυτήν του άντρα, τόσο το χειρότερο. Ή τόσο το καλύτερο. Αρκεί να μην την αποκλείσουν. Είχε απειλήσει να τον σκοτώσει, αλλά είναι πολύ φανερό ότι στο σημείο που έφτασαν θα ήταν ένας σίγουρος τρόπος να μπει ένα τέλος στην ιστορία. Και αν και διαθέτει μια ώριμη ικανότητα για αντοχή, αυτό δεν θα μπορούσε να το υπομένει.

Και το κορίτσι; Το κορίτσι είναι πιο ελεύθερο από προκαταλήψεις,

αλλά είναι αυτή επίσης που αντιλαμβάνεται ελάχιστα την επικίνδυνη αλληλουχία της υπόθεσης που είναι μπλεγμένοι. Γι' αυτήν η γυναίκα και ο άντρας είναι μονάχα χώροι, σαν εκείνο το σπίτι και την παραλία με τα άλογα συμβολικά της παιδικής της ηλικίας, στους οποίους ζει, την γεμίζουν συναισθηματικά και σεξουαλικά.

Παρίσι. Ιδια μέρα, 1:00 Π.Μ.

Πηγάνων ξανά στο παράθυρο. Το διαπεραστικό κρύο κάνει ολόκληρο το άσπρο τοπίο περισσότερο ξωντανό. Και είναι εξαιτίας αυτής της λευκότητας που νιώθω να βρίσκω τον εαυτό μου να κοιτάζει μια κενή σελίδα για να αρχίσει ξανά το γράψιμο, ή μάλλον, μια τεράστια οθόνη για να γεμίσει.

Η λευκότητα έχει ειπωθεί ότι είναι η σκιά ενός χρώματος. Και καθώς προσπερνώ βιαστικά αυτήν την υπόθεση (η οποία είναι του Ρούντολφ Στάινερ) ξαφνικά μια τυκνή σκιά επικάθηται πάνω στα γεγονότα που επινόηθηκαν μέχρι αυτό το σημείο. Οι εμπλοκές της, τα γυρίσματά της, οι πιέσεις της συγχωνεύονται και ξανασυγχωνεύονται, έπειτα διαλύονται. Αυτό που απομένει είναι μια επίπεδη, γραμμική ιστορία, η ιστορία δύο γυναικών που σε διαφορετικούς χρόνους έχουν αγαπήσει τον ίδιο άντρα. Η τύχη τις κάνει να συναντηθούν και να συζητήσουν γι' αυτόν τον άντρα, ο οποίος με αυτόν τον τρόπο γίνεται η αιτία του δεσμού τους, όχι λιγότερο βαθειού από ό,τι αυτός που είχαν μαζί του. Καμιά αναδρομική ξήλεια. Μονάχα φιλία. Το πιο διαγές και προβληματικό από όλα τα συναισθήματα.

Αυτό είναι το θέμα που έγραψα. Προχειρογραμμένο σε ένα σημειωματάριο μερικούς μήνες αργότερα, από την επιστροφή μου από την Κίβα, παρέμεινε εκεί, ξεχασμένο σε ένα μικρό ξενοδοχείο από το οποίο θυμάμαι τους μακρείς διαδρόμους και τις ακάθαρτες τουαλέτες.

Το παράξενο πράγμα είναι ότι αυτό το θέμα, γεννημένο χρόνια πριν, τοποθετήθηκε ιδανικά μετά από κάποιο άλλο που γράφτηκε αργότερα και ενσωματώθηκε στο φίλμ το οποίο αρχιζώ μόλις να γυρνάω. Στην πραγματικότητα, είναι η συνέχειά του. Το οποίο ολόκληρο υπονοεί ότι εάν είναι μονάχα η αιτία και το αποτέλεσμα που έβαλαν αυτό το γεγονός μετά το άλλο στο μυαλό μου, τότε είναι απαραίτητο να αναγνωρίζουμε στα πνευματικά συμβάντα τις ίδιες κινήσεις και μηχανισμούς που συντονίζουν (ή αποσυνδέουν) τα πραγματικά γεγονότα των ζωών μας.

Το παραπάνω απόσπασμα περιέχεται στο βιβλίο του Μικελάντζελο Αντονιόνι THAT BOWLING ALLEY ON THE TIBER που εκδόθηκε τον Ιανουάριο του 1986 από την Oxford University Press. Αναδημοσίευση από το AMEΙΡΙΚΑΝ ΦΙΛΑΜ του Δεκεμβρίου '85.

Μετάφραση: Πάνος Μανασσής.



ανοιχτή σελίδα

ΣΥΖΗΤΗΣΗ Μ' ΕΝΑΝ ΘΕΑΤΗ

"Ας αρχίσουμε με μια περίεργη ερώτηση: είσαι κινηματογραφόφιλος;"

"Ε, εξαρτάται από το τι εννοείς, όταν λες κινηματογραφόφιλος".

"Εννοώ εκείνον τον θεατή που έχει μια ιδιαίτερη σχέση, μια σχέση πάθους με τις εικόνες, τα πρόσωπα, τις ιστορίες, τις σκοτεινές αίθουσες του σινεμά - καταλαβαίνεις".

"Ναι, νομίζω πως καταλαβαίνω. Έχω περάσει κι εγώ κάποτε από αυτήν την φάση και καταλαβαίνω. Να φανταστείς μάλιστα πως υπήρξε μια εποχή — κάπου στα δεκατέσσερα — δεκαπέντε μου — που μετρούσα το χαρτζιλίκι που διέθετα σε πόσα αντίτιμα εισιτηρίων για τον κινηματογράφο αντιστοιχούσε. Ναι, πέρασα μια τέτοια περίοδο πάθους. Δεν κράτησε δύμας πολύ, δυο-τρία χρόνια ίσως, όπως κι ολες οι σχέσεις πάθους δεν διαρκούν για πολύ — έτσι δεν είναι;"

"Εμεινε δύμας μια συνέχεια από τότε".

"Ναι, έμεινε μια συνέχεια. Εξακολουθώ και σήμερα να βλέπω αρκετές ταινίες, να θαυμάζω κάποια έργα, κάποιους σκηνοθέτες, να προτιμώ κάποιους ηθοποιούς. Άλλα όχι, κινηματογραφόφιλος δεν νομίζω πως είμαι πια. Κάπι έχει αλλάξει. Νομίζω πως είνα αναπόφευκτο όσο μεγαλώνεις να μην είσαι πια τόσο δεκτικός στην μαγεία του σινεμά. Χάνεται εκείνη η παιδική ευπειθία".

"Αποστασιοποίεσαι".

"Κάπι τέτοιο. Θέλω να πω πως η σχέση που έχω σήμερα με τον κινηματογράφο είναι πιο συγκρατημένη, δεν είναι εκείνη η σχέση πάθους που σε γοητεύει ανεξάρτητα από το αν η ταινία είναι καλή ή όχι. Έχω γίνει πιο απατητικός, πιο επιλεκτικός".

"Ασφαλώς έβλεπες και βλέπεις και ελληνικές ταινίες. Ποια είναι η σχέση σου μ' αυτές ως θεατής και η γνώμη σου για τις σημερινές ελληνικές ταινίες;"

"Κοίτα, για να λέμε την αλήθεια, τα τελευταία χρόνια δεν έχω δει παρά ελάχιστες από τις καινούριες ελληνικές ταινίες. Υπάρχει κάπι που με απωθεί στο να πάω να τις δω".

"Ισως η εμμονή τους σε κάποια θέματα, είτε πολύ προσωπικά, είτε πολύ απομακρυσμένα από σένα ως σημερινό θεατή".

"Δεν είναι τόσο απλό. Εγώ για παράδειγμα βλέπω σχεδόν όλες τις παλιές ελληνικές ταινίες που προβάλλονται από την τηλεόραση, ακόμα και τις χειρότερες απ' αυτές καμιά φορά. Γιατί; Το σκέφτηκα πολλές φορές. Νομίζω πως πρόκειται για ένα αίσθημα νοσταλγίας που μου προκαλούν, για κείνη την εποχή που τις πρωτείδα στις αιθουσες. Κατά κάποιο τρόπο αυτές οι ταινίες είναι συνδεδεμένες με όλη την παδική μου ηλικία. Με τις καινούριες όμως τί γίνεται; γιατί δεν νοιάζομα γι' αυτές;"

"Μα ίνως γιατί δεν καταφέρνουν να επικοινωνήσουν μαζί σου, όπως εκείνες οι παλιές κάποτε".

"Α όχι, αυτό προσπαθώ να σου εξηγήσω. Το ζήτημα δεν είναι απλώς, ότι κάποιες φορές, μπάνω σε μια αιθουσα που παίζει μια καινούρια ελληνική ταινία και την βρίσκω εκ των υστέρων, απογοητευτική, αλλά ότι δεν έχω εκ των προτέρων την διάθεση να πάω να την δω. Ξέρεις τι λέω πολλές φορές; ε, ελληνική ταινία είναι, θα την δω κάποτε στην τηλεόραση, τώρα ας δω κάτι άλλο, κάτι διαφορετικό".

"Δεν νομίζεις όμως πως αυτή η αρνητική σου στάση, υποτιμά κάποιες, ίσως όχι πολλές, αλλά αξιόλογες ελληνικές ταινίες, που είναι κάπι άλλο, κάπι διαφορετικό, απ' αυτές που βλέπεις στην τηλεόραση;"

"Καμάτ αντίρρηση. Κι εγώ βρίσκω πως κάποιες ταινίες αξιζουν. Πάρε τον ΘΙΑΣΟ για παράδειγμα, τον είδα και τον ξαναείδα, καταπληκτικό έργο, μου ξύπνησε ένα ολόκληρο κόσμο, που υπήρχε μέσα μου χωρίς να τον ξέρω, πριν δω αυτή την ταινία. Εντάξει.

Στον ΜΕΓΑΛΕΞΑΝΔΡΟ όμως έφυγα στην μέση της προβολής. Απ' το ΤΑΞΙΔΙ ΣΤΑ ΚΥΘΗΡΑ θυμάμαι ελάχιστα πράγματα. Και φέτος με τον ΜΕΛΙΣΣΟΚΟΜΟ σάστισα, ήταν κάπι που δεν περίμενα να δω σε μια ταινία του Αγγελόπουλου. Το ντουμπλάρισμα του Μαστρογιάννη ήταν φριχτό, η Μουρούζη δεν ήξερε να παίζει. Ούτε κι η ιστορία έστεκε, λες κι ήταν προσχηματική, έτσι για να κάνει το σεριάνι του ο Αγγελόπουλος σ' όλα τα φολκλόρ τοπία της Ελλάδας. Κι ούτε ο ήρωας της ταινίας έπειθε ότι ήταν μελισσοκόμος, όσο κι αν μιλούσε για μελίσσια. Ήταν περισσότερο μεταφορέας και αχθοφόρος κυψελών. Και με εκείνη την τελευταία σκηνή που τον σκοτώνουν οι μέλισσες, κάπι δεν πάει καλά – δεν ξέρω αν συμφωνείς – φανόταν πολύ ψεύτικη.

"Η αλήθεια είναι πως σαν εφφέ ήταν πραγματικά αποτυχημένο. Μετά στην επόμενη και τελευταία σκηνή που πέφτει κάτω και ξεψυχάει, πάει να σώσει τα πράγματα μ' ένα τέχνασμα διπλοτυπίας, αλλά ήδη αυτή η εντύπωση του φεύτικου που ανέφερες, έχει ήδη δημιουργηθεί. Αρκετοί θεατές αναρωτήθηκαν γιατί δεν έβλεπαν τις μέλισσες την στιγμή που είχαν επιτεθεί εναντίον του Μαστρογιάννη".

"Οι κριτικοί όμως, χωρίς πολλούς ενδιαφέντες, εκθείασαν και πάλι το έργο, μόνο και μόνο επειδή ήταν του Αγγελόπουλου, έτσι;

"Διαβάζεις πάντα κριτικές για τις ταινίες που βλέπεις."

"Όχι, όχι πάντα, μόνο αν μια ταινία με φέρει σ' αμπηχανία, μου δημιουργήσει κάποια αιβεβαιότητα. Ισως όμως κι αυτές νάναι οι σημαντικότερες ταινίες-ψέμματα;"

"Έχεις δίκιο. Πέσμουν όμως την γνώμη σου για τους κριτικούς".

"Ααα, τώρα μάλιστα (γελάει). Κοίτα να δεις για μένα υπάρχει ένα σχεδόν μόνιμο πρόβλημα μ' όλους τους κριτικούς, που επαναλαμβάνεται σ' όλα τα πλάτη και τα μήκη της γης ή της τέχνης. Αυτό είναι ο ε π α γ γ ε λ μ α τ ι σ μ ο δ, αν



μπορώ να το πω έτσι, των κριτικών. Μιλάνε και γράφουν διαρκώς για τις ταινίες, ακόμα κι όταν είναι φανερό πως δεν έχουν κάτι να πουν, επειδή είναι υποχρεωμένοι να το κάνουν, για να γεμίσουν τις στήλες τους".

"Μιλάς δηλαδή για τους κριτικούς των εφημερίδων".

"Όχι, όχι μόνο γι' αυτούς και για σας στα περιοδικά. Έχει κανείς την εντύπωση πως ασθάνεσθε καταναγκασμένοι από το χρονοδιάγραμμα της έκδοσης, να γεμίσετε τις σελίδες κάθε φορά, να πείτε κάτι, για κάποιες ταινίες, άσχετα αν αυτές οι ίδιες οι ταινίες σας δίνουν κάποιο ερέθισμα να το κάνετε αυτό. Επαγγελματισμός, δεν είναι επαγγελματισμός αυτός;"

"Ναι, αυτός που λες, μου θυμίζει κάτι που έγραφε ο Μάμφορντ το '48, στο άρθρο του "Τε χ ν ι κ ή κ α i μ ἐ λ λ ο ν", ότι δηλαδή ίσως πρέπει να εξετάσουμε ξανά και ίνως να εγκαταλείψουμε την ιδέα μας περιοδικής δημοσίευσης, σαν κάτι που σε παροτρύνει να δημοσιεύεις πρόσωρα ή επιτόλμα πράγματα".

"Ακριβώς".

"Έχεις μήπως να πεις κάτι πιο συγκεκριμένο για τους έλληνες κριτικούς του κινηματογράφου;"

"Ναι, θα μπορούσα να πω... δεν πρόκειται τόσο για διαπίστωση, όσο για διαισθηση, πως δεν είχαν ποτέ ή πολύ σπάνια μια δική τους, προσωπική γνώμη. Απ' την μα, ποτέ δεν τόλμησαν να αναγνωρίσουν τις ταινίες που πραγματικά τους άρεσαν, παρά μόνο κατόπιν εορτής, αφού η αναγνώριση ήρθε απ' άλλου κι από την άλλη, πολλές φορές υποκρίνονται εξ ανάγκης, ότι τους αρέσουν έργα, που διαισθάνομα ότι ποτέ δεν τα εκτίμησαν πραγματικά. Μιλάω για τις ταινίες του Φελίνη ή του Μπέργκμαν".

"Θέλω να σε ρωτήσω κάτι άλλο, που μ' απασχολεί κι εμένα από καρό: ποια νομίζεις εσύ ως θεατής, ότι είναι η διαφορά ανάμεσα σ' ένα θεατή του σινεμά κι ένα θεατή της τηλεόρασης;"

"Ο τηλεθεατής είναι κάποιος που βλέπει οτιδήποτε του δείχνει η τηλεόραση. Ίσως στην αρχή ξεκινάει επιλεκτικά, άλλα γρήγορα τοξινώνεται, προσβάλλεται από την τηλεοπτική ακτινοβολία κι αυτό του δημουργεί έναν ισχυρό εθισμό, που τον κάνει να βλέπει οτιδήποτε χωρίς επιλογή. Αντίθετα, ο θεατής του κινηματογράφου, νομίζω πως επιλέγει αυτό που κάθε φορά θέλει να δει".

"Μα ούτε κι αυτός επιλέγει ανεπιρρέαστος, υπάρχει η διαφήμιση, οι ταινίες της μόδας, η κριτική..."

"Ασφαλώς, αλλά αυτό είναι ένα άλλο ζήτημα. Αυτό που θέλω να πω εγώ είναι, ότι για να βγεις έξω απ' το σπίτι σου, να κατευθυνθείς προς κάποιο κινηματογράφο, να διανύσεις μια απόσταση, να πληρώσεις το αντίτιμο του εισιτηρίου, ε δύλα αυτά προυποθέτουν μια απόφαση, επηρεασμένη ή ανεπιρρέαστη, και μια προδιάθεση να δεις σήμερα μια συγκεκριμένη ταινία, μια κωμωδία, ένα θρίλερ, την καινούρια ταινία του σκηνοθέτη που εκτιμάς"

"Δεν νομίζεις όμως πως αυτή η διαφορά είναι μια εξωτερική διαφορά;"

"Όχι, κάθε άλλο, μιλάω για προδιάθεση και η προδιάθεση νομίζω παιδεί μεγάλο ρόλο στο πως βλέπεις μια ταινία είτε στον κινηματογράφο, είτε στην τηλεόραση".

"Μα και στην τηλεόραση δεν συμβαίνει το ίδιο; Δεν προϋποθέτει μια απόφαση και μια προδιάθεση το να παραμείνεις σήμερα στο σπίτι για να δεις την τάδε ταινία ή την τάδε εκπομπή που γράφει το πρόγραμμα, αντί να βγεις έξω ή να κάνεις κάπι

άλλο;"

"Ναι, τι συμβαίνει όμως συνήθως μετά, αφού έχεις δει την ταυνία που διάλεξες να δεις; κλείνεις την τηλεόραση ή μήπως την αφήνεις ανοιχτή βλέποντας οπιδή-ποτε ακολουθεί, σαν να σε μάγεψε, ώσπου να λήξει το πρόγραμμα; Εμένα τουλάχιστον αυτό μου συμβαίνει συχνά. Απ' την στιγμή που ανοίγεις την τηλεόραση είναι πολύ δύσκολο να την κλείσεις ή πολλές φορές και την ανοίγεις χωρίς κανένα συγκεκριμένο λόγο, χωρίς να θέλεις κάτι να δεις. Εξάλλου η πραγματική χρήση της τηλεόρασης δεν είναι μία, δεν είναι ούτε να πληροφορηθείς, ούτε να δεις κάτι που θέλεις. Αν σκυλοβαρέσσας ανοίγεις την τηλεόραση, αν θέλεις να αποφύγεις μια δυσάρεστη συζήτηση με την γυναίκα σου ανοίγεις την τηλεόραση, αν πεινάς ανοίγεις την τηλεόραση και τρως με τα μάτια καρφωμένα στην οθόνη, αν έχεις αυτνίες, νευρικότητα, άγχος, αν έχεις κάποιον ανεπιθύμητο ή πληκτικό επισκέπτη στο σπίτι η λύση είναι ν' ανοίξεις την τηλεόραση, αν θέλεις να βρίσεις τον πρωθυπουργό "κατάμουτρα" ανοίγεις την τηλεόραση. Στο τέλος δεν μπορείς χωρίς νάχεις την τηλεόραση σου ανοιχτή".

"Πολύ ενδιαφέρουσα η άποψή σου, ποτέ δεν τόχα σκεφτεί έτοι. Πάντως ελπίζω πως θα μας δοθεί η ευκαιρία να τα ξαναπούμε". (Γελάει). "Αυτό το τελευταίο που είπες μου φαίνεται πολύ τηλεοπτικό, κάπως έτοι τελειώνουν πάντα όλες οι συζητήσεις στην τηλεόραση. Από εκεί το έχεις κολλήσει;"

"Α ναι, μάλλον. Τελικά η τηλεόραση ασκεί πολύ μεγαλύτερη επίδραση πάνω μας, απ' ό,τι φανταξόμαστε".

• Σωτήρης Ζήκος



ΣΥΝΕΝΤΕΥΞΗ

ΑΝΙΕΣ ΒΑΡΝΤΑ



... Η Ανίες Βαρντά, σε τριάντα χρόνια συνεμά, κατάφερε να αποφύγει τις επικέτες, τα ρεύματα και τις ομάδες....

Premiere: Πώς γεννήθηκε η ιδέα για το ΔΙΧΩΣ ΣΤΕΓΗ, ΔΙΧΩΣ ΝΟΜΟ;

ΑΝΙΕΣ ΒΑΡΝΤΑ: 'Ανθρωποι που ζουν έξω τον χειμώνα! Είναι κάτι που πάντα μου έκανε τρομερή εντύπωση. Το βρίσκω σκανδαλώδες και μυστηριώδες μαζί. Τον περασμένο Νοέμβρη (1984) μου ήρθε η επιθυμία να κάνω μια ταινία γι' αυτούς. Ξέρετε μ' αρέσει πολύ να δουλεύω σε επελγουσες καταστάσεις, δηλαδή να επιχειρώ ένα σχέδιο την στιγμή που η επιθυμία μου να το κάνω είναι δυνατότερη.'

Πήγα λοιπόν στον Νότο και άρχισα ένα είδος

έρευνας. Περιπλανήθηκα δεξιά κι αριστερά, συνάντησα πολλούς μοναχικούς "περιπλανώμενους". Στην αρχή πίστευα ότι θα συναντούσα μόνο αγόρια, αλλά είδα και κορίτσια. Κι αυτό ήταν πράγματι κάτι που με συγκίνησε. Έτσι αποφάσισα ότι ο ήρωας της ταινίας θα ήταν μια κοπέλα. Κι έπειτα, με το να συζητώ, να ακούω, να ταξιδεύω, να περιπλανέμαι, μπήκα σιγά-σιγά στο εσωτερικό της ταινίας, εμποτίστηκα από το περβάλλον της, μ' άλλα λόγια. Συγχρόνως έπρεπε να βιαστώ γιατί ήθελα οπωδήποτε να γυρίσω μέσα στον χειμώνα. Δύο μήνες αργότερα άρχισα το γύρισμα.

Πώς θα χαρακτηρίζατε αυτή την ταινία;

'Έγκειται σε τρεις λέξεις: χώρος, εξέγερση και απλότητα. Είναι πράγματι οι τρεις μεγάλες αξί-

εες του φιλμ. Κατά τ' ἄλλα είναι η ιστορία μιας "περιπλανήμενης" της οποίας η μια απ' τις κυριαρχεῖς δυνάμεις είναι το να μην υπάρχει παρά μόνο σ'ένα χρόνο διαρκούς κίνησης (δεν μένει ποτέ πάνθενά). Θέλησα να δημιουργήσω ένα παιχνίδι με καθρέφτες: τα άτομα που συνάντησαν την Μόνα (το πρόσωπο που υποδύεται η Σαντρίν Μποναίρ) αντιδρούν προσωπικά και τίθενται σε απόσταση απ' αυτήν, διηγούμενα πώς την είδαν, πώς την αντιλήφτηκαν. Η Μόνα είναι ένα πρόσωπο που ενοχλεί γιατί αρνείται τα πάντα: την ελάχιστη κοινωνική συνασπροφεία, τον ελάχιστο σχεδιασμό. Και ενοχλεί ακόμα γιατί δεν είναι ποτέ θύμα, ποτέ αξιολύπητη. Και αυτό προκαλεί πολύ έντονες αντιδράσεις.

Αρχίσατε το γύρισμα χωρίς σενάριο...

Ναι, γιατί μ'ένα σενάριο όλα είναι ήδη γραμμένα, καθορισμένα. Και αυτό με ενοχλεί. Προτιμώ να υπακούω το έντστικτό μου παρά ένα σενάριο. Στο γύρισμα θέλω νάχω τον χώρο μπροστά μου, μ'αρέσει να μπορώ να γράφω τους διαλόγους την τελευταία στιγμή, να κάνω να επέμβουν και οι μη επαγγελματίες, να χρησιμοποιώ πραγματικές καταστάσεις: δηλαδή είμαι οπωρουσιόντρια με την καλή έννοια του όρου. Αλλά, αν μπορώ να επιτρέπω στον εαυτό μου αυτήν την ελευθερία είναι γιατί έχω πώσα μου 30 χρόνια σινεμα. Χρησιμοποιώ τον αυτοσχεδιασμό και το συναίσθημα γιατί ξέρω ότι είμαι Ικανή να το κάνω.

Είχατε, όμως, μια συγκεκριμένη αρχική ιδέα;

Βέβαια, είμαι μάλιστα πολύ αυστηρή πάνω σ' αυτό. Για το ΔΙΧΩΣ ΣΤΕΓΗ, ΔΙΧΩΣ ΝΟΜΟ ξεκίνησα με 3-4 γραμμές που αποτελούσαν την σταθερή δομή της ταινίας. "Ηέρερα δηλαδή, ότι θα χρησιμοποιούσας τους μάρτυρες για την ζωή της Μόνα, καθώς και τις εναλλαγές που θα έδιναν τον ρυθμό της ταινίας, ήξερα ότι θα υπήρχε μια ολόκληρη σειρά από τραβελγικς, για να εκφράσου και να διηγηθώ την πορεία της Μόνα, ότι θα υπήρχε πάντα μια απόσταση σε σχέση με την Μόνα έτσι ώστε κανείς να μην διεισδύσει ποτέ στο μαστήριό της. Δεν ήθελα να εξηγήσω το γιατί της κατάστασης της Μόνα, έτσι ώστε να αποφύγω κάθε

οίκτο, κάθε συγκίνηση. Ήθελα, πραγματικά, νάναι και ο ίδιος ο θεατής ένας μάρτυρας, σαν αυτούς που υπάρχουν μέσα στην ταινία.

Γιατί διαλέξατε την Σαντρίν Μποναίρ;

Γιατί είναι φανταστική! Γιατί έχει αυτήν την αποφασιτικότητα, αυτή την σκληρότα που έχει και η Μόνα. Η Σαντρίν είναι αληθινά ανεξάρτητη και η πιο επαναστρτιά επίσης. Είναι, πράγματι, μια ηθοποίος "για μένα". Την είχα γνωρίσει ακριβώς μετά το φιλμ του Πιαλά 'A nos Amours'. Σκέψητηκα, λοιπόν, αρέσωσα αυτήν...

Πάνε οχτώ χρόνια που δεν σας είδαμε στην επικαρότητα, μ'ένα φιλμ, από το 'L' une chante, Pautre pas.....'

Ναι, αλλά αυτό δεν σημαίνει ότι δεν έκανα τίποτα για οχτώ χρόνια. Ταξίδεψα, έζησα στις ΗΠΑ. Έκανα ταινίες μικρού μήκους και μία μεγάλου μήκους που έχει τον τίτλο 'Docu - menteur.' Είμαι στ' αλήθεια, σαν ένα ζωγράφο που δουλεύει πολύ, αλλά δεν κάνει εκθέσεις πολλύ συχνά. Το ΔΙΧΩΣ ΣΤΕΓΗ, ΔΙΧΩΣ ΝΟΜΟ, είναι μια απ' αυτές.

Είντε και παραγωγός των ταινιών σας;

Ναι, αυτό είναι πολύ σημαντικό για μένα. Το βάρος των συνθητισμένων κυκλώμάτων δεν ταιριάζει στο σινεμά που κάνω. Δεν έχω ιδέα από σχεδιασμό/προγραμματισμό και από αυστηρή οργάνωση της δουλειάς. Οι ταινίες μου είναι προϊόντα σχεδόν "βιοτεχνικά", είναι εύθραυστες. Το να ασχοληθώ με την παραγωγή, να διαλέξω τα κυκλώματα διανομής, να διαλέξω την αφίσα κ.λ.π. είναι κάτι το αναγκαίο: Είναι σημαντικό, για να μην παραποτηθούν τα έργα στην προβολή τους, να μην καταστραφούν.

Μετάφραση: Λίνα Δουβαντζή

Από το περιοδικό PREMIÈRE.
Δεκέμβριος 1985, No 405.

* * * * *

Η Μόνα, ο δρόμος και η μοναξιά



Ω θάνατε, γέρο-καπετάνιε, είναι καιρός, ας σηκωσουμε την άγκυρα
Αυτός ο τόπος μας κάνει να πλήτουμε, ω θάνατε, ας αποπλεύσουμε!

Θέλουμε, τόσο αυτή η φωτιά μας καίει το μυαλό,
να βουτήξουμε στο βάθος της αβύσσου, Κόλαση ή Παράδεισος
τι σημασία έχει;
Στο βάθος του Αγνώστου για να βρούμε το Καινούργιο!

• Σαρλ Μπωντλαίρ

Τι σχέση μπορεί να έχει το ταξίδι της Μόνα με το "Το ταξίδι" του Μπωντλαίρ;

Ο θάνατος; Ναι, είναι ένα σημαντικό στοιχείο. Βλέποντας την σκηνή του θανάτου της Μόνα στην αρχή και στο τέλος της ταυνίας αναρωτιέται κανείς αν αυτό ήταν μια συνειδητή επιλογή της ή η μοιραία κατάληξη, μια κατάληξη που θάχουμε εξάλλουν όλοι μας, ίσως όχι μέσα σ'ένα χαντάκι, αλλά σ'ένα κρεβάτι, ή όρθιοι, ή την ώρα που κάνουμε έρωτα (ακόμα καλύτερα), ή... ή...

Ο θάνατος, όμως, είναι μια στιγμή. Αυτό που διαρκεί περισσότερο είναι η ίδια η ζωή, η πορεία, το ταξίδι: εδώ ναι, μπορούμε να μιλάμε για επιλογές, (ο θάνατος έτσι κι αλλιώς θα έλθει' εγώ, έχω την δυνατότητα, ως ένα σημείο, να επιλέξω

το πώς θα πορευτώ). Και είναι ακριβώς αυτή η πορεία —η ξωή— που σημαίνει κάπι στην τανία. Και ίσως αυτό είναι που μου φέρνει στο νου τους παραπάνω στίχους του Μπωντλαΐρ: "Το Ταξίδι", η πλήξη που προκαλεί η παραμονή σ'ένα τόπο, η διάθεση φυγής, η αναζήτηση του άγνωστου, που δεν τρομάζει. Το άγνωστο δεν είναι φοβερό, είναι κάπι το καυνούριο κι αυτό έχει σημασία.

Ας μαλήσουμε όμως πιο συγκεκριμένα, ας πούμε τα πράγματα με το όνομά τους, που λένε.

Ποια είναι η Μόνα; Ποια είναι αυτή που τόλμησε να φύγει; Και άραγε τόλμησε; Γιατί η φυγή προυποθέτει άλλοτε δειλία κι άλλοτε τόλμη. Σε ποια κατηγορία ανήκει η Μόνα, είναι δύσκολο να το αποφασίσει κανείς.

Κι ούτε χρειάζεται. Σημασία έχει ότι έφυγε¹ έφυγε αφήνοντας πίσω της σπίτι, γονείς, δουλειά. Δεν ήρθε καθόλου από την θάλασσα, όπως θα τόθελε μια "μάρτυρας" που μιλησε γι' αυτήν. Αυτό ήταν ένας τρόπος για να υποδηλώσει το άγνωστο της προέλευσης της μ' έναν αρκετά μυθικό τρόπο βέβαια, (μας θύμισε την Αφροδίτη, που αναδύθηκε απ' τους αφρούς της θάλασσας). Όμως η Μόνα δεν είναι ούτε η θεά της ομορφιάς ούτε η θεά του Έρωτα. Αν μπορούσε κανείς να την αποκαλέσει θεά, τότε θα ήταν η θεά της απλυσιάς και της μοναξιάς.

Είναι λοιπόν η Μόνα μια κοπέλλα, που απλώς διάλεξε την φυγή και την συνέχιη μετακίνηση. Αυτή της η επαλογή δεν μπορεί αυτόματα να της αποδώσει "τίτλους" όπως αναρχική, φρικιά, διεστραμμένη, ή αλλοπρόσαλλη. Ούτε η ίδια δηλώνει κάπι: δεν βάζει στον εαυτό της επικέττα (πράγμα που πολύ συνηθίζεται τώρα τελευταία: η επικέττα "φοριέται" πολύ σε γενιές, άτομα και προϊόντα).

Έτσι αφήνει τους άλλους να βγάλουν μόνοι τους τα συμπεράσματά τους, χωρίς βέβαια αυτά να την ενδιαφέρουν, χωρίς να τα λαμβάνει υπόψη της. Είναι εκτεθεμένη στα βλέμματα και την κρίση τους, χωρίς να προσπαθεί να δημιουργεί και συμπλάθεις.

Και οι άλλοι είναι έτοιμοι να εκφέρουν την γνώμη τους, να πουν πώς την είδαν. Εξάλλου σ' αυτούς στηρίζεται η τανία. Μέσα απ' τις διηγήσεις τους βλέπουμε την Μόνα και αναπόφευκτα γινόμαστε και μεις μάρτυρες της πορείας της, αλλά και των ιδίων των ατόμων που μιλούν γι' αυτήν και του τρόπου που την είδαν. Ο καθένας ανάλογα με τα απωθημένα του, τις ηθικές του αξίες ή αρχές έχει κάπι να πει γι' αυτήν: από αλήτιστα και αξιολύπτη μέχρι ελεύθερη και αξια θαυμασμού.

Για όλους όμως παραμένει απόδικη. Όπως απόδικη παραμένει και για τον θεατή. Και όσο εύκολα δημιουργούνται οι πρώτες εντυπώσεις γι' αυτήν —βρώμικη, αιτιμέλητη, τεμπέλα, αδιάφορη, θρασύς — τόσο πιο εύκολα αναδύονται τα ερωτήματα: γιατί αρνείται τα πάντα (εκτός από ένα σάντουντς συνοδεία μιας ρυθμικής μουσικής;) Πώς γίνεται και δεν φοβάται την μοναξιά, το σκοτάδι; Πώς μπορεί και αδιαφορεί για την σιγουριά και την ασφάλεια που προσφέρει μια μόνιμη στέγη; Και ακόμα γιατί επιμένει να αντιστέκεται στην στοιχειώδη καθαριότητα; (αλλά γιατί να πλυθεί, αφού θα ξανακαθήσει καταγής και θα ξαναφάει με τα χέρια!).

Τελικά, είναι πολύ πιο εύκολο να απαριθμήσεις αυτά που χρειάζεται για να ζήσει —κι είναι τρία όλα κι όλα: νερό, φαγητό, τσιγάρο — παρά αυτά που δεν χρειάζεται.

Έρχονται στιγμές που ο θεατής μένει άναυδος με την συμπεριφορά αυτής της κοπέλας. Δεν έχει αν την συμπαθεί ή την αντιπαθεί πραγματικά. Τα συναι-



σθήματά του απέναντι της παραμένουν συγκεχυμένα. Περιμένει με ανυπομονησία να δει ποιο θα είναι το επόμενο στάδιο της πορείας της' μιας πορείας που θαρρείς πως θάναι αέναη, που σε συνεπαίρνει καθώς έχεις ξεχάσει πως την είδες ήδη νεκρή, πως είναι γνωστό το τέλος.

Είναι παράξενο: σ' αυτήν την ταυνία η αρχική σκηνή του θανάτου δεν σε ακολουθεί σε όλη την διάρκεια της, ούτε σε προδιαθέτει ευνοϊκά απέναντι στην ηρωΐδα. Αυτή παραμένει ζωντανή όσο το βλέμμα του θεατή την παρακολουθεί σ' αυτό το παχνίδι των αλλεπάλληλων συναντήσεων και των αλλεπάλληλων αναχωρήσεων για κάπου αλλού.

• Λίνα Δουβαντζή

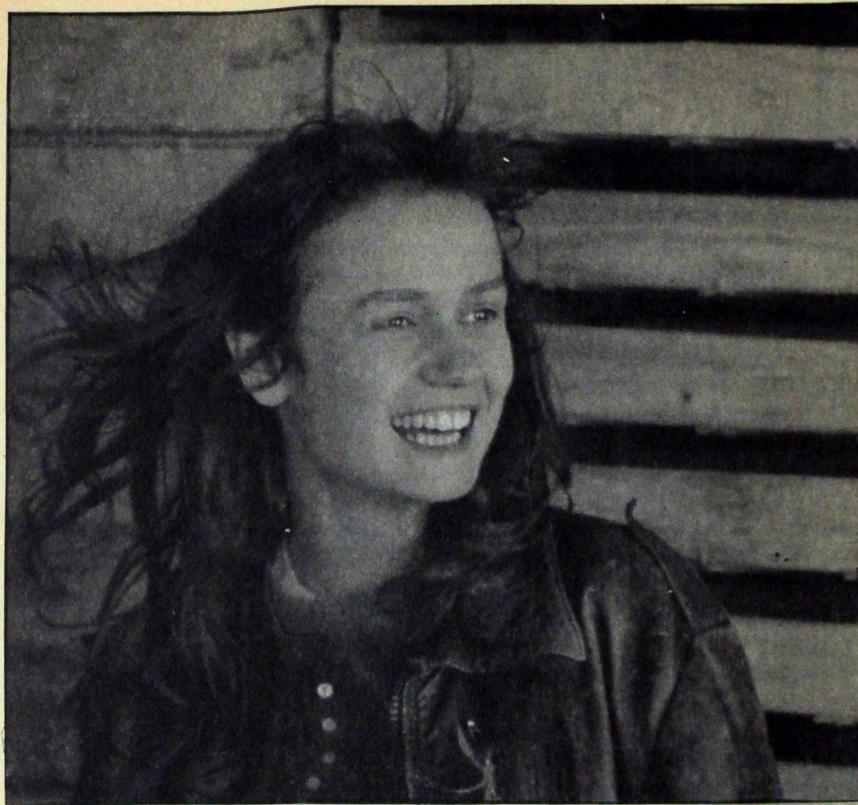
Δίχως στέγη δίχως νόμο

Η τανία ΔΙΧΩΣ ΣΤΕΓΗ ΔΙΧΩΣ NOMO, είναι μια τανία "αφήγησης". Ο κινηματογράφος έτσι κι αλλιώς αφηγείται κάτι, στην περίπτωσή μας όμως έχουμε μια δεύτερη σφαίρα αφήγησης, που εμπεριέχεται στην πρώτη. Η Μόνα είναι το κεντρικό πρόσωπο, η ηρωίδα. Μια ηρωίδα όμως, που ζωντανεύει μέσα απ' τον τρόπο που την είδαν πρόσωπα που συναστράφηκαν μαζί της, στην διάρκεια της περιπλάνησής της. Καθένας απ' αυτούς, είδε στη Μόνα, πράγματα που είχαν άμεση σχέση με τον ίδιο. Ισως αυτό είναι περιττολογία γιατί, πάντα βλέπουμε στα πράγματα την όψη που μας ενδιαφέρει και που προσιδίαζει σε μας, στη συγκεκριμένη στιγμή. Καταλήγει όμως έτσι η αφήγηση της τανίας, να έχει τον αποστασιακό χαρακτήρα του ντοκυμαντάρ, όπου μια διαδοχή σταγμάτων, απ' τη ζωή της ηρωίδας, ποτέ δεν ολοκληρώνονται και παραμένουν σε μια εξωτερική όψη αυτής της ζωής, αφήνοντας ένα σωρό ερωτηματικά και νοηματικά κενά που λειτουργούν ως αρμοί της αφήγησης. Τελικά η ηρωίδα δεν είναι, παρά ένα σημείο που φωτίζεται στιγμαία, για να βυθιστεί στο σκοτάδι αμέσως μετά, και έπειτα να φωτιστεί ξανά, μ' άλλη λάμψη αυτή τη φορά, κ.ο.κ.

Υπάρχει ένας αποστασιοποιητικός τρόπος επαφής με τη Μόνα. Κάτι ανάλογο είχαμε στον ΠΟΛΙΤΗ ΚΑΙ ΗΝ του 'Ορσον Γουέλς. Σύνθετη υποκειμενικών απόψεων, που διαδοχικά διαμορφώνουν το κεντρικό πρόσωπο. Μόνο που στην τανία ΔΙΧΩΣ ΣΤΕΓΗ, ΔΙΧΩΣ NOMO, η κάθε αφήγηση δεν βαθαίνει, παρασέρνοντας το θεατή στο εσωτερικό μιας ζωής όπου, τελικά να αναφέρεται η ιδιαιτερότητα της οπτικής του κάθε μάρτυρα κα, το έργο να αποκτά μια δική του συνοχή που είναι αυτή του υπέρ-αφηγητή, της κάμερας που περιστρέφεται στο χώρο και στο χρόνο του έργου.

Κατά τη θέαση της τανίας, έχεις την αίσθηση ότι κατασκευάζεται μπροστά σου. Κι αυτό οφείλεται στην ξεκάθαρη δομή φόρμας και θέματος, στον εμφανή διαχωρισμό τους σε σύντομα πλάνα, που συνθέτουν σκηνές απομονωμένες τοπικά και χρονικά μεταξύ τους, τεχνική που δε σ' αφήνει να δειοδύσεις στον κόσμο της μυθοπλασίας, ν' απορροφηθείς, να ταυτιστείς. Απλά υπάρχει ένα αντικείμενο κινηματογράφησης, η Μόνα, γιατί ποτέ δεν την βλέπεις σαν υποκειμενο που νιώθει και ενεργεί με δική του κίνηση, κι ένας τρόπος προσέγγισης του αντικειμένου αυτού. Γι' αυτούς που την γνώρισαν, η Μόνα είναι κάτι το σκανδαλώδες, αψηφεί οποιονδήποτε οργανωμένο τρόπο ζωής, αποφεύγει τις δεσμεύσεις, την ασφάλεια· είναι μια απειλή για τον κόσμο τους. Για την σκηνοθέτιδα, είναι το "φαινόμενο", το άγνωστο στοιχείο που υπάρχει στη Μόνα και σε κάθε Μόνα, τη συγκινεί και τη γοητεύει. Η Βαρντά και οι μάρτυρες που χρησιμοποιεί στην τανία της, είναι οι δυο πόλοι προσέγγισης του κεντρικού προσώπου. Και οι δυο όμως, έχουν ένα βλέμμα δισταχτικό και ηδονοβλεπτικό, που παρατηρεί από απόσταση, δεν τους διακρίνει καμιά διάθεση να εισχωρήσουν στη ζωή της ηρωίδας, στον κόσμο της. Θέλουν απλά να παρατηρούν και να συνθέτουν την εικόνα της αναδρομικά, αλλά ποτέ να συμμετέχουν.

Συνοπτικά, η τανία περιχαρακώνει ένα κόσμο συμβατικότητας και κομφορμι-



σμού, απ' όπου αυτοεξορίζονται κάποιοι αλλιώτικοι απ' τους άλλους, προσπαθώντας στα τιγρλά, να βρουν τη χώρα των Δαναών, αποτελώντας φολκλορικό στοιχείο για μερικούς, αναρχικό για άλλους, ενοχλητικό για κάποιους τρίτους.

Αξιολογικά, πρόκειται για μια απλά συμπαθητική ταινία και μια ηρωίδα που στους εν ενέργεια μάρτυρες της (θεατές), δεν προκαλεί τη ρήξη που πιθανόν να φύλοδοξεί, και δεν ενοχλεί την τάξη πραγμάτων τους, παρά εντελώς ανεπαίσθητα.

Ωστόσο το μυστικό αυτής της ταινίας είναι ότι καταφέρνει να δημιουργήσει μια καθαρή μορφή, που όσο περνάει ο καιρός, συνεχίζεις να την θυμάσαι έτσι όπως την είδες, τολμηρή κι απόμακρη, αδιάφορη για το βλέμμα των άλλων, πεισματάρα κι ανθρώπινη, μια μορφή μοναδική, με δικό της περίγραμμα, σε φόντο πάντα προσωρινό.

Βλέπω ακόμα μπροστά μου τη Μόνα, έστω κι αν ακόμα δεν ξέρω ποια ήταν κι ούτε θα μάθω ποτέ.

• Έλλη Ευθυμίου

ΣΑΝΤΡΙΝ ΜΠΟΝΑΙΡ

Η καριέρα της άρχιζε τον Σεπτέμβριο του 1983. Είναι η ηρωίδα του φιλμ του Μωρίς Πιαλά "A nos amours : μια άγνωστη 16 χρόνων με μια ακαθόριστη γονεία.

Με την έξοδο του φιλμ στις οθόνες, οι κριτικές είναι επανεπικές, και της πάρνουν από παντού συνεντεύξεις, από την "Franse Soir" ως τα Cahiers du Cinema.

Τον Μάρτιο του '84 στην βραδιά των Cesars το "A NOS AMOURS" ανακηρύχθησε το καλύτερο φιλμ και η Σαντρίν Μποναίρ η καλύτερη "ελπίδα".

"Ηδη όμως είχε αρχίσει να γυρίζει ένα άλλο φιλμ, πολύ "παρακινδυνευμένο" με τον Λοράν Μαλέ: το "TIR A VUE". Είναι αποτυχία. Το κοινό δεν πάει να το δει και οι κριτικές είναι γενικά κακές, και για το φιλμ και για την Σαντρίν Μποναίρ, που είναι τώρα 17 χρόνων. Συνεχίζει με δυο άλλα φιλμ αρπαγής: 'LE MEILLEUR DE LA VIE' του Ρενώ Βικτόρ και το 'BLANCHE ET MARIE' του Ζακ Ρενάρ. Και τα δυο περνούν απαρατήρητα, αν και στο πρώτο η Σαντρίν Μποναίρ είναι συχνά κατατληκτική.

Εξαιτίας μιας παρεξήγησης με τον Μωρίς Πιαλά και της δουλειάς της στο BLANCHE ET MARIE δεν πάρνει τον πρώτο ρόλο στο POLICE, δέχεται όμως να έχει μια φιλική συμμετοχή σ' αυτήν την ταινία, πριν ριχτεί στους δρόμους της Γαλλίας με την Ανιές Βαρντά για το γύρισμα του ΔΙΧΩΣ ΣΤΕΓΗ, ΔΙΧΩΣ ΝΟΜΟ.

Τον Σεπτέμβριο του 1985 το POLICE και το ΔΙΧΩΣ ΣΤΕΓΗ, ΔΙΧΩΣ ΝΟΜΟ αντιπροσωπεύουν την Γαλλία στο φεστιβάλ της Βενετίας και το δεύτερο παίρνει το "Χρυσό Λιοντάρι". Αυτή τη φορά η Σαντρίν Μποναίρ δεν θα είναι στην κατηγορία "ελπίδες". Είναι τώρα ανάμεσα στους "μεγάλους". Και είναι δεκαοχτώμισι χρονών.

"Έμένα μ' άρεσε πολύ η αντιταθητική, η σκληρή πλευρά της Μόνα. Για μένα, πρέπει να ήταν μια κοπέλα τόσο, τόσο βρώμικη που ούτε τα αγόρια δεν τολμούσαν να πλησιάσουν, να την ποθήσουν. Με την Βαρντά δεν συμφωνήσαμε πραγματικά πάνω σ' αυτό. Έμένα μου άρεσε να γυρίζω έτσι ατμελητή... Ισως γιατί βρίσκω ότι αυτή τη στιγμή βλέπουμε πολλές ηθοποιούς των οποίων η εξωτερική εμφάνιση παιζει πολύ μεγάλο ρόλο. Η μόδα και η "εμφάνιση" των ηθοποιών στα φιλμ με κουράζει λίγο... Τελικά, ίσως είναι περιέργο, αλλά με βρίσκω πολύ όμορφη σ' αυτήν την ταινία.

"Όταν η Βαρντά έκαμψε λάσπη με ζεστό νερό και μου την έβαξε στα μαλλιά, μου ερχόταν να την σκοτώσω, αλλά έπρεπε. Σ' αυτήν τη ταινία, δεν δούλεψα καθόλου πάνω στην ψυχολογία του προσώπου, αλλά περισσότερο πάνω στις καταστάσεις... Και γι' αυτό, σε τελευταία ανάλυση, δεν χρειαζόταν να παιξω ότι κρύωνα, πραγματικά. Και ήμουν πραγματικά βρώμικη... Είχα παχύνει, είχα νύχια μαυρισμένα και ανάμεσα στις λήψεις καθόμουν κατά γης.... Δεν αισθάνθηκα ποτέ "ηθοποιός" σ' αυτή την ταινία..."

ΜΕΤΑ ΤΑ ΜΕΣΑΝΥΧΤΑ

Εφιαλτική κωμωδία

• Του Πάνου Μανασσή

Το να κινηματογραφήσεις τους εφιάλτες σου είναι σίγουρα πολύ δύσκολο εγχείρημα' κάθε εφιάλτης χαρακτηρίζεται τόσο από μια ακαθοριστία σύζευξης διαφόρων γεγονότων όσο κι από μια παράδοξη — σε σχέση με την φυσιολογική μας αντίληψη του χώρου και του χρόνου — αλληλουχία κινητικών σημασιών. Στον εφιάλτη οι κινήσεις σχεδόν πάντα συνδέονται με κάθετα, θέλεγε κανείς, επίπεδα. Αφήνω κατά μέρος βέβαια την ποιότητα παράνοιας ή τρόμου που τους χαρακτηρίζει.

Υπάρχει μια σκηνή στην τελευταία ταινία του Σκορτσέζε που μου φέρνει στο νου αυτήν την ρέουσα, κάθετη διαπλοκή του εφιάλτη. Ο ήρωάς μας περιμένει στον δρόμο να του ρίξει η γλύπτρια ένα κλειδί. Βλέπουμε το κλειδί να έρχεται προς το μέρος του — μας, να πλησιάζει γρήγορα, κάθετα, ο ήρωάς μας κάνει απότομα πίσω, το κλειδί φαίνεται να πλησιάζει με ίλιγγιώδη ταχύτητα προς το μέρος του, σαστίζει λίγο και τέλος το κλειδί σκάζει ανακουφιστικά στο πλακόστρωτο. Παρακολουθώντας τη σκηνή δεν μπόρεσα να εμποδίσω μια αισθηση διανοητικού ιλίγγου που με διαπέρασε για ελάχιστα δευτερόλεπτα. Όταν αργότερα είχαν καταλαγάσσει οι πρώτες μου εντυπώσεις από την ταινία κι άρχισα να την επαναφέρω στο νου μου, διαπίστωνα σιγά-σιγά ότι όλη η ταινία προσδιορίζεται σε σχέση μ' έναν εφιάλτη, έχει εφιαλτική ταυτότητα, αυτήν της ανθρώπινης κατάστασης σε μια μεγαλούπολη. Έχω ζήσει αρκετές φορές τέτοιες βραδιές, όχι βέβαια τόσο τραγικές, μέσα στην πόλη όπου όλα τα γεγονότα θαρρείς ξεφεύγουν από τον έλεγχο σου ή νομίζεις ότι σου ξεφεύγουν και παραδίνεσαι αβοήθητος, θύμα σε παρανοϊκές συμπτώσεις που απειλούν την εσωτερική σου ηρεμία. Βέβαια οι μεγαλουπόλεις πάντοτε προσέφεραν υλικό για δημιουργία τεχνητής εφιαλτικής ατμόσφαιρας με τη βοήθεια δεκάδων κλισιαρισμένων οπτικών τεχνασμάτων και αλλόκοτων ιστοριών. Μισό λεπτό όμως. Η ταινία αυτή δεν κινηματογραφεί έναν υποτιθέμενο εφιάλτη κάποιου, ούτε καταφεύγει σε εξεζητημένες φορμαλιστικές κούφιες αναζητήσεις για την απόδωση εφιαλτικών καταστάσεων' το μόνο που κάνει είναι να κινηματογραφεί την νυχτερινή έξοδο ενός συνεσταλμένου ανθρώπου σε κάποια άγνωστη ζώνη της πόλης του και την συνεπακόλουθη παρουσία και ίλαρότητα των συμπτώσεων και συμβάντων που παρουσιάζονται. Αν αυτή η κινηματογράφηση έχει την ταυτότητα ενός εφιάλτη είναι γιατί παραμένει πιστή και εικονοποιεί την εσωτερική ζωή του ήρωά της, τις λεπτές και πολυποίκιλες εκφράσεις των διαθέσεων του απέναντι στα γεγονότα που στην κυριολεξία των κυκλώνουν, επειδή πάλλεται με τους ρυθμούς των αισθητηρίων οργάνων του, επειδή σε τελευταία ανάλυση αποδίδει την εσωτερική αλήθεια του για το τι του συμβαίνει: κάτι το εφιαλτικό μεσ' στην καρδιά της νυχτερινής αλλόκοτης Νέας Υόρκης.

Η Νέα Υόρκη αποτελούσε πάντα για τον κινηματογράφο ένα θεαματικό στοι-

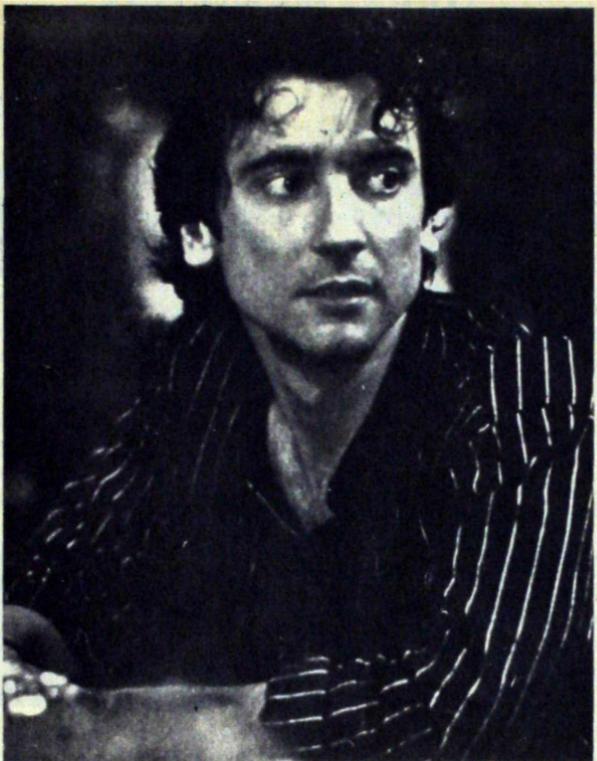


χείο μεζονος σημασίας. Σε πολλές ταινίες μάλιστα η ίδια η πόλη είναι ο ήρωας. Συνήθως φαντάζομαι ότι για κάθε κινηματογραφιστή η καταπληκτική αυτή πόλη συνιστά έναν κόμβο πρόκλησης, που πρέπει να αξιοποιηθεί δυναμικά και με την προσωπική ευασθησία του. Οι ταινίες του Σκορτσέζ είναι μάλλον αστικές ταινίες, έχουν άμεση σχέση με τους ρυθμούς και την δυναμική των πόλεων. Στο ΜΕΤΑ ΤΑ ΜΕΣΑΝΥΧΤΑ ξεδιπλώνεται μπρος στα μάτια του μια Νέα Υόρκη ψυχρή, αλλόκοτη, κομισμένη, μόνη, κινηματογραφημένη με νεύρο και ανησυχία. Η Νέα Υόρκη του Σκορτσέζ είναι για το βλέμμα μου μια νέα ζωτική εικόνα της τόσο λαμπρής και μόνης Νέας Υόρκης, όσο και κάθε σύγχρονης απάνθρωπης μεγαλούπολης, που βάζει τον εαυτό της.

Ας μιλήσουμε τώρα για... εφιαλτικές κωμωδίες. Προηγουμένως μιλαγα για θρύλερ, τώρα για κωμωδία, ας μου το επιτρέψετε. Ασφαλώς θα σας πέρασε από το μυαλό ότι ο Σκορτσέζ ποτέ δεν θα κινηματογραφούσε μια σκέτη εφιαλτική ιστορία με τρομαχτικά στοιχεία κλπ. Οι ταινίες του πάντα προσφέρουν ένα είδος υπέρβασης, λύτρωσης αν θέλετε, υπάρχει κάποια στιγμή, στο τέλος συνήθως μια που η αφήγηση τους κυλάει γραμμικά, που ο ήρωας ξαναβίρισκει, έστω προσωρινά, την εσωτερική του ηρεμία, που τόσο έχει ανάγκη. Ταυτόχρονα λυτρώνεται από τα τεκταινόμενα κι ο θεατής νιώθοντας πως το πράγμα αρχίζει να βρίσκει τον δικό του φυσικό ρυθμό. Το σενάριο του Τζόε Μινιόν είναι μοναδικό τόσο στο γενικό του ύφος, όσο και τους διαλόγους και την χαρα-

κτηρολογία. Αποδίδει δυναμικά την παράνοια πολλών ανθρώπων που ζουν στις πόλεις. Αυτή η δυναμική του εμπεριέχει όμως έναν κωμικό χαρακτήρα. Δεν μπορούσα να μην γελάσω με τα παθήματα του ήρωά μας κι ήταν πολύ σωτήριο. Η κωμική πλευρά αυτής της ταινίας είναι αυτή που γεφυρώνει τον κόσμο των σημασιών της με τον εσωτερικό κόσμο του θεατή. Συνήθως οι ταινίες που διαπραγματεύονται θέματα πούχουν σχέση με την παράνοια της ζωής στις πόλεις, υιοθετούν μια οπτική—θρύλερ που είναι τόσο της μόδας σήμερα και κουκουλώνουν τον κόσμο που παρουσιάζουν —τον κόσμο μας— με ένα πέπλο απόκοσμου μυστηρίου και νοσηρής απιδόσφαρας που δεν υφίσταται σαν τέτοια στην δική μας πραγματικότητα. Ικανοποιώντας τους θεαματικούς τους στόχους χάνουν το ουσιαστικό ζητούμενο: να κάνουν τους θεατές να ζήσουν μαζί τους, να νιώσουν πραγματικά ζωντανοί, να δουν επί της οθόνη όλα όσα έχουν μέσα τους.

Απομονώνοντας από την ιστορία μας το κωμικό της στοιχείο, ισοδυναμεί με ακρωτηριασμό της ζωτικής της εμβέλειας. Ο ήρωας είναι ένας άνθρωπος της καθημερινότητας σαν τον καθένα μας, ζει ασφαλώς σε κάποιο ορισμένο περιβάλλον, αγνοεί αρκετά πράγματα συμπεριλαμβανομένης και της πόλης του, είναι μόνος κι αυτό είναι το πιο ουσιώδες, επιχειρεί την έξοδό του για να ... Σε κάθε σημαντική δημιουργία είναι αδύνατο να ξεχωρίσεις και να απομονώσεις τα επιμέρους στοιχεία της, ίσα - ίσα μάλιστα το πυκνό μωσαϊκό της αντιστέκεται σθεναρά προβάλλοντας δεκάδες γόνυμες σημασίες. Η συνάντηση της ταινίας με τον κόσμο του θεατή εμψυχώνει την εσωτερική ζωή της ολόκληρωμένα καθώς ζώντανα. Στην νυχτερινή του πορεία ο ήρωας μας συναντάει διάφορα πρόσωπα που του φορτώνονται το καθένα με τον τρόπο του αντιμετωπίζει δεκάδες συμπτώσεις που του φαίνονται ακατανόητες, φανερώνει έντονα την αδεξιότητα του, τρομοκρατείται, γίνεται αστείος. Ωστόσο το βλέμμα μας αναγνωρίζει πρόσωπα οικεία, καταστάσεις γνώρωμες, γινόμαστε ανήσυχοι. Οι άνθρωποι αυτοί της οθόνης είναι δικοί μας, η τρομαχτική μοναξιά και απόγνωση είναι δική μας, το απρόσωπο πλέγμα εξαναγκασμών και φόβων από το οποίο προσπαθούμε να ξεφύγουμε είναι δημούργημα μας, αισθανόμαστε αδύναμοι, μουδιασμένοι, ήταν ήδη μαστε, μήτως είναι ένας εφιάλτης; Η σημερινή καθημερινότητα συνιστά μια εφιαλτική πραγματικότητα εξαιτίας της προσωπικής μας ανικανότητας και αδεξιότητας για επικοινωνία, είναι σχεδόν βέβαιη η μεταλλαγή αστείων καταστάσεων σε τραγικές και το αντίστροφο. Αν σκεφτούμε απ' την άλλη ότι η μοναξιά του σημερινού ανθρώπου συνιστά από μόνη της μια τρομαχτική πραγματικότητα, δεν είναι δύσκολο να φανταστούμε τί ίλαρό αποτέλεσμα επιφέρει τις περισσότερες φορές η αμήχανη και επιθετική συμπεριφορά του. Ο ήρωας μας μετά την περιπέτειά του ποτέ πα δεν θα έχει παρθένο βλέμμα, η αθωότητά του έχει εξαφανιστεί. Έχει ξεφύγει μάλλον από την νυχτερινή κόλαση της Νέας Υόρκης για να βρεθεί στην ευρύχωρη, καθαρή, και γαλήνια σάλα με τα κομπιούτερ της επιχειρησης, όπου εργάζεται. Το βλέμμα του έχει κολλήσει, υπάρχει μια κόλαση έξω από κει. Άραγε πόσος καιρός θα περάσει μέχρις ότου καταλάβει ότι δεν πρόκειται ποτέ να ξεφύγει από τον εφιάλτη του; Ο Σκορτσέζε μας αφήνει μετέωρους καθώς η κάμερα χορεύει επιδέξια ανάμεσα στους κομπιούτερ ακολουθώντας το μουσικό έσπασμα ενός Μότσαρτ. Συνεχίζοντας μια πορεία που άρχισε με το Martha's Boxer και φτάνοντας μέχρι το META TA ΜΕΣΑΝΥΧΤΑ, ο Σκορτσέζε ακολουθεί πιστά το προσωπικό του όραμα και την εσωτερική του αλήθεια για τον κινηματογράφο και την τέχνη



του γενικώτερα. 'Ηρωές του είναι άνθρωποι μόνοι, έχουν όνειρα —και ποιος δεν έχει— προσπαθούν να επικοινωνήσουν με άλλους ανθρώπους, να πετύχουν κάτι, συνήθως αποτυχίαν, νιώθουν πιο μόνοι μα κατακτούν κάτι ίσως εξαιρετικά πολύτιμο: την εσωτερική τους ελευθερία.. Καθώς το βλέμμα μας παρακολουθεί αυτούς τους ήρωες, αυτές τις ταινίες, τυλίγεται από μια αίσθηση ανησυχίας, οι σημασίες πυκνώνουν και αναδεικνύουν το τρομαχτικό τους βάθος, ο εσωτερικός τους κόσμος ανοίγεται σαν στρειδί και ξεδιπλώνεται σε άπειρες πτυχές μπροστά μάτια του νου και της καρδιάς μας, και καθώς η αλήθεια τους—άλλες φορές πιο αποτελεσματικά, άλλες φορές πιο αμήχανα ή λαθασμένα, δεν έχει σημασία— φωτίζει όλες τις πτυχές του εαυτού μας, τότε είναι που εκεί πλέον δεν βρίσκεται τίτοτα άλλο παρά το ίδιο το μεδούλι της ζωής. Αναρωτιέματα ποιος θα είναι ο επόμενος ήρωας του Σκορτσέζε. Θα δούμε.

• Πάνος ΜΑΝΑΣΣΗΣ

ΠΕΡΑΣΜΕΝΗ ΩΡΑ

Οι νυχτερινοί δρόμοι της τρέλλας



Μετά την τελευταία θλιβερή απογοήτευση που μας πρόσφερε ο 'Αρθουρ Πεν με το ΣΤΟΧΟ, την κατ' επανάληψη όχημηση ο Κόππολα με τις φανταχτερές, κούφιες και δίχως έμπνευση τεχνικο-τέτοιες ταινίες του, περιμένοντας την τελευταία ταινία του Σκορτσέζε, δε μπορούσε κανείς παρά ν' αναρωτιέται: "Για να δούμε αν αυτός τουλάχιστον αντέχει ακόμα".

Κι η ταινία ξεκινάει σ' ένα τόνο ανάλαφρο, χρησιμοποιώντας ένα υλικό που μοιάζει κοινότυπο και οικείο, συνθέτοντας διαπλατυσμένα παρόντα απ' τις στιγμές μιας ζωής εξημερωμένης, κανονικής, απ' όπου το απρόβλεπτο έχει αποκλεισθεί. Ήλπισου ο χρόνος να περάσει το δριό του και ν' απορυθμαστεί. Και η αρχή να στοχεύει το τέλος της, χωρίς ποτέ να το φτάνει. Κακοτυχίες, απρόσπτα και συμπτώσεις, να ηνιοχούν ένα κόσμο φυγής και διείσδυσης, ονείρου και οδυνηρής πραγματικότητας, μια νύχτα παραλογισμού και ρεαλιστικής αποκάλυψης. Μια ξέφρενη πορεία που συστρέφεται διαρκώς κι επαναλαμβάνει τον εαυτό της. Το βλέμμα καταδιώκει και καταδιώκεται, εξημμένο. Η αρχική του επιφύλαξη έχει, χωρίς να το καταλάβει, ξεπεραστεί κι απογειώνεται... Ο Σκορτσέζες αντέχει ακόμα... Ευτυχώς.

Η πρώτη συνάντηση, κολεγιακού επιπέδου, καταλήγει σε μια περιπέτεια απρόβλεπτη κι ένα κύμα ανησυχίας, περιτριγυρίζει εξαρχής τον θεατή. Τις εικόνες κυριαρχούν αλλεπάλληλες γυναικείες φιγούρες, που διαδέχονται η μια την άλλη,

σαν όψεις του ίδιου προσώπου, ενσάρκωσημας ατίθασης, τρελλής μοναξιάς, φιγούρες που αποτελούν σημεία ἀφιξῆς και σημεία φυγῆς, δίνοντας τον εσωτερικό ρυθμό της ίδιας της αφήγησης.

Η ξαθιά που εμφανίζεται, υπόσχεται και εξαφανίζεται, αφήνοντας στη θέση της κάποια γλύπτρια, εκκεντρική παρουσία, πληθωρική και προκλητική, με μια γοητεία επιθετική που κουράζει το βλέμμα, μιλά παράξενα, για σώματα με πληγές που ευτυχώς δεν ανήκουν σ' αυτήν. Το ἄγαλμα που τελειώνει, είναι ένας ἀνθρωπός σε στάση καταλυτική. 'Ενας ἀνθρωπός μόνος μπροστά στην ἐσχατική αποκάλυψη. Σαν την "κραυγή" του Μουνχ. Μια κραυγή που θαρρεῖς και δονείται γύρω σου παγωμένη, μεταφέροντας κάποιο αέναο τρόμο.

Η κοπέλα αυτή αποκομιέται στην αγκαλιά του, κι η ἄλλη ξανάρχεται κι ἔχει τώρα, μάτια παράξενα, που γυαλίζουν και συστρέφονται τρομαγμένα, κι δόλα μιλούν για εγκαύματα και πληγές κι αυτός είναι τόσο ερμητικός στις δικές του φοβίες. Η φαντασία παρασύρεται σε παιδιάστικες μεγενθύσεις κι αλλοιώσεις. Οι χώροι φαντάζουν τεράστιοι, ἀδειοι, απειλητικοί, τα πρόσωπα λάμπουν από μάτια τρελλά, από χαμόγελα σαρδόνια, αινιγματικά. Υπάρχει μια αγωνία υπερβολική, χωρίς λόγο, τουλάχιστον εμφανή. Μια αλληλουχία συμπτώσεων κι ένας ἀνθρωπός συνυποψίαστος, αφελής, κι ίως γι' αυτό, εύκολο θύμα. Θύμα για ποιόν όμως; Ο κόσμος της νύχτας μυθοποιημένος, παραμορφωμένος και ξένος, ρουφάει σαν δινή εικόνων κάθε κίνηση, αλλάζοντας την πορεία της.

'Ανθρωποι ἔρχονται και παρέρχονται, φιγούρες συνηθισμένες οι περισσότεροι, κουβαλώντας όμως ο καθένας την ιδιωτική του τρέλλα, που τώρα είναι νύχτα και γιατί να την κρύβει. Κι αυτός, παγιδευμένος στους λαβύρινθους μιας συνοικίας, επιτρέφει πάντα στον ίδιο τόπο απ' όπου ξεκίνησε η φυγή του. Μάταες κινήσεις, δημιουργούν ένα μοτίβο που θυμίζει εκείνο τον εφιάλτη ακινησίας στα ὄνειρά μας, που προσπαθούμε να τρέξουμε μάταια, μένοντας πάντα στο ίδιο σημείο. Το μόνο που θέλει είναι να ξεφύγει, να γυρίσει σπίτι του, αυτός ο κόσμος των τρομάζει, είναι τόσο αληθινός! Μια οδύσσεια αρχίζει γι' αυτόν στη διάρκεια της νύχτας, όπου η κοπέλα του ραντεβού αυτοκτονεί, ο μπάρμαν που θα τον βοηθούσε να γυρίσει σπίτι του είναι ο εραστής της, κάποιοι "μοίκανοι" κάνουν πάρτυ κι είναι μαζί τους η ἄλλη, η γλύπτρια, αλλά κανείς δεν τον ακούει, κανείς δεν τον βλέπει, κανείς δεν τον πιστεύει. Μερικοί κλέβουν, εκείνος κλαίει κι ο ἄλλος τσιρίζει, καποιανής της μπήκε στο κεφάλι να ζωγραφίσει έναν κλέφτη, κι αυτός παραλίγο να γίνει ήρωας σ' αυτή την τανία, που δεν ἀφήνει τελικά και πολλά περιθώρια για ηρωισμούς. Η νύχτα περνάει γρήγορα, τα φαντάσματα θα εξαφανίσει το φως της μέρας.

Καταστάσεις τραγελαφικές, συνηθισμένες κι εξεξητημένες μαζί, το νορμάλ έχει εξοριστεί απ' αυτή τη νύχτα.

Η τελευταία τανία του Σκορτσέζε αφηγείται την ιστορία ενός "υπερπολιτισμένου" ανθρώπου, που χάνεται μέσα σ' ένα κόδιμο παράλληλο με το δικό του, τον οποίο αδυνατεί ν' αντιμετωπίσει και να διασχίσει, γιατί οι γνώσεις κι οι εμπειρίες του, δεν έχουν καμία αποτελεσματικότητα μέσα σ' αυτόν. 'Ένα κόσμο "ἄλλο" που επιτρέπει τα απρόοπτα, που δεν βρίσκεται τόσο σ' έναν ἄλλο χώρο αλλά σ' έναν ἄλλο χρόνο.

ΜΑΡΤΙΝ ΣΚΟΡΤΣΕΖΕ



Ο ΜΑΡΤΙΝ ΣΚΟΡΤΣΕΖΕ

Το ΧΡΩΜΑ ΤΟΥ ΧΡΗΜΑΤΟΣ μπορεί να αποφέρει στον Πωλ Νιούμαν ένα 'Ο-σκαρ. Εδώ ο Μάρτιν Σκορτσέζε και ο Ρίτσαρντ Πράϊς εξηγούν για ποιο λόγο δεν είναι μια συνέχεια του *The Hustler*.

Το καινούργιο φίλμ του Μάρτιν Σκορτσέζε, το ΧΡΩΜΑ ΤΟΥ ΧΡΗΜΑΤΟΣ, παίρνει την ιστορία του Φαστ 'Εντυ Φέλσον, του μπλιαδόρου απατεώνα, που υποδύθηκε ο Πωλ Νιούμαν πριν 25 χρόνια στο *THE HUSTLER* του Ρομπέρ Ροσσέν. Το σενάριο έγραψε ο σεναριογράφος Ρίτσαρντ Πράϊς, και πρωταγωνιστές του φιλμ είναι ο Νιούμαν σαν ένας μεγαλύτερος και ίως πιο συνετός 'Εντυ, και ο Τομ Κρούζ σαν τον νέο παίχτη που γίνεται ο προστατευόμενός του και τελικά αντίταλος. Το Αμερικανικό φίλμ είχε μια συζήτηση με τον Σκορτσέζε και τον Πράϊς στην Νέα Υόρκη γι' αυτήν την ταινία.

Πώς γίνεται ο Μάρτιν Σκορτσέζε να φτιάχνει μια συνέχεια;

Δεν είναι μια συνέχεια. Αφήστε με να κάνω μια ανασκόπηση. Βρισκόμουν στο Λονδίνο για μια βδομάδα τον Σεπτέμβρη του 1984, μετά τα γυρίσματα του ΜΕΤΑ ΤΑ ΜΕΣΑΝΥΧΤΑ. Ο Πώλ Νιούμαν μου τηλεφήνησε και με ρώτησε αν ενδιαφερόμουν για αυτήν - ν παραγωγή. Όταν του πρωτομίλησα, μου είπε, "Έντυ Φέλσον". Εγώ είπα, "Λατρεύω αυτόν τον ήρωα". Μου είπε, "Ο Έντυ Φέλσον μου θυμίζει τους ήρωες με τους οποίους ασχολείσανται στις ταινίες σου. Και σκέφτηκα ότι θάπρεπε να ακουστούν περισσότερα απ' αυτόν". Μου είπε, "Μονάχα εγώ και οι σου". Εγώ είπα, "Εντάξει, τι έχεις στην διάθεσή σου;" Μου είπε, "Έχω ένα σενάριο". Μου το στειλεί και την επομένη μέρα το διάβαζα. Είχα ένα ασρό ενδοιασμούς για αυτό. Πίστευα πως είναι μια σχολαστική συνέχεια: Υπήρχαν σ' αυτό ακόμη και μερικά λεπτά φίλμ από την πρώτη ταινία. Είχε τα πλεονεκτήματά του, αλλά σίγουρα δεν ήταν το πράγμα που εγώ ήθελα να κάνω. Έτσι κανόνισα ένα ραντεβού με τον Νιούμαν όταν γύρισα στην Νέα Υόρκη.

Τώρα ξέρω ότι δεν φοβάται να ερμηνεύσει ανθρώπους που δεν είναι απαραίτητα "ωραίοι". Οι περισσότεροι ήρωες στις ταινίες μου είναι αυτό που θα μπορούσαμε να ονομάσουμε αντιπάθεις. Λοιπόν, μου αρέσει ο τύπος και του αρέσω και εκτιμούσε ο ένας την δουλειά του άλλου - μπορεί να βρούμε κάποιο κοινό πεδίο. Και αυτός ο Έντυ Φέλσον είναι το μόνο κοινό πεδίο που έχουμε. Και φυσικά ο Φαστ Έντυ ζει και προκόβει στα αγαπημένα μου μέρη που είναι τα μπαρ και οι σάλες μπιλιάρδων. Άλλα πρέπει να θέσω στον εαυτό μου το εξής ερώτημα: Μπορώ εγώ, από την δική μου γενιά των κινηματογραφιστών, να συνεργαστώ με κάποιους από την δική του γενιά; Θα άμαζα και εκτιμούσα τον τύπο αφ' όπου ήμουνα δύσκολα χρονών. Άλλα μπορεί αυτό να συμβεί;

Ταυτόχρονα διαπίστωσα ότι υπήρχε ένα βιβλίο που ονομάζοταν το χρώμα του χρήματος του Βάλτερ Τέιβις που έγραψε τον The Hustler. Διάβασα το βιβλίο, αλλά είχα την εντύπωση ότι δεν είχε τίποτε κινηματογραφικό. Έτσι σκέφτηκα: ας αφήσουμε το βιβλίο κι ας κρατήσουμε απλά τον τίτλο. Ρώτησα τον Ρίτσαρντ αν θα μπορούσε να συνεργαστεί.

ΡΙΤΣΑΡΝΤ ΠΡΑΪΣ: Για να γράψω το σενάριο πέρασα αρκετό χρόνο ταξιδεύοντας με απατεώνες του μπιλιάρδου. Εφ' όσον κάνω μια ταινία γύρω από τους απατεώνες του μπιλιάρδου και εφ' όσον τέτοιοι απατεώνες θα κάθονται στο κοινό την βραδιά της πρεμιέρας δεν θέλω κανένας να σηκωθεί αρδιασμένος. Δεν θέλω κάποιος να πει: "Είναι σκατά". Θέλω οι άνθρωποι να λένε: "Είναι αληθινό". Τόσο αληθινό όσο μπορεί να είναι το θεατρικό και η πρόσα.

Η φύση του μπιλιάρδου είναι τέτοια που αν σε μια υγχτα υπάρχει κασέ 7,500 δολαρίων, οι 60 από τους 100 κορυφαίους απατεώνες του μπιλιάρδου του έθνους, θα βρίσκονται σε εκείνο το σημείο. Μπορείς να πας και να πεις: "Γεια σας, φτιάχνω μια ταινία", και γίνονται όλοι φίλοι σου, θέλουν όλοι να σου δείξουν την κρυφή πλευρά του πράγματος, επειδή όλοι κατά μια έννοια είναι ονειροπόλοι. Όλοι γνωρίζουν το χρώμα του χρήματος, το βιβλίο και όλοι γνώριζαν την ταινία The Hustler επειδή ήταν μια ρομαντική εκδοχή των ζωών μας.

Ποια είναι η κινητήρια δύναμη του σεναρίου;

ΣΚΟΡΤΣΕΖΕ: Ένιωθα ότι ο Έντυ Φέλσον ήταν πολύ δυνατός τύπος. Σκεφτόμουν ότι από τον συνέβαινε κάτι ασχημό στο πρώτο φιλμ θα γινόταν ισχυρότερος. Σε 25 χρόνια έχει γίνει οξυδερκής και απατεώνας διαφορετικού τύπου. Δεν παιζει πλέον μπιλιάρδος δεν έχει τα κότσια να το κάνει. Άλλα διακρίνει τα νέα ταλέντα, τα παιρνεί, και βγάζει λεφτά απ' αυτά. Πάιρνει αυτόν τον νεαρό κάτω από τα φτερά του και τον διαφεύγει. Και έπειτα κάποιο στην πορεία, στην διαδικασία της εκπαίδευσης, ξαναζεί τον εαυτό του και αποφασίζει να παιξει. Έχει σχέση μ' έναν άνθρωπο που αλλάζει απόφαση στα 52 του χρόνια.

Την πρώτη φορά που είδα τον Πώλ Νιούμαν τον ρώτησα γιατί αυτός ο τύπος αρχίζει να παιζεί στα 52 χρόνια του. Ρώτησα τον Πώλ: "Γιατί παιζείς αν δεν κερδίζεις κάθε φορά;" Στην πραγματικότητα δεν υπάρχει απάντηση. Κοιτάζεις ο ένας τον άλλον για λίγο και είπε: "Αυτή είναι η ταινία".

Σ' αυτό το σενάριο δεν υπάρχει κανένα εθνικό στοιχείο. Άλλα και οι δυο σας έχετε ασχοληθεί αρκετά με Ιταλούς και Εβραίους.

ΠΡΑΪΣ: Είναι περισσότερο αστικό παρά εθνικό. Άλλα νιώθω σαν να είναι ο καθένας σ' αυτόν τον κόσμο Εβραίος.

ΣΚΟΡΤΣΕΖΕ: Εγώ νιώθω σαν νάναι ο καθένας Ιταλός.

ΠΡΑΪΣ: Μα όλοι οι Ιταλοί είναι Εβραίοι.

Πώς δουλέψατε και οι τρεις μαζί;

Στα σεναριακά τμήματα βρισκόμασταν και οι τρεις και ανταλλάσσαμε αλληλοσυγκρουόμενες ιδέες. Τελικά, τα σεναριακά τμήματα πήραν την μορφή πρόβας. Έτσι όταν αρχίσαμε να γυρίζουμε την ταινία, είχαν περάσει ήδη δυο βδομάδες πρόβας - ήταν ο τρόπος που δούλευαν και με τον Ντε Νίρο. Βρισκα-

με κάτι που μας ενδιέφερε και συναντιόμασταν και βλέπαμε αν μπορούσαμε να βρούμετους εαυτούς μας σ' αυτό. Έπειτα πάιρναμε έναν συγγραφέα. Πάντα καταλήγει στο εάν μπορώ εγώ να δω τον εαυτό μου στο φίλμ, αν μπορώ να εκφραστώ σ' αυτό δια μέσου του κύριου χαρακτήρα – σ' αυτήν την περίπτωση δια μέσου της περασόνας του ήρωα του Πώλ Νιούμαν.

ΠΡΑΪΣ: Εγώ ξέρω αυτό: Εάν με άφηναν αυτοί οι τύποι να γράψω ό,τι ήθελα (επειδή είμαι μυθιστοριογράφος και τα ρέστα), το σενάριο δεν θα έβγαινε τόσο καλό. Θα ήμουν ο πρώτος που θα το παραδεχόταν. Θα ήταν διαφορετικό, και θα είχε τα πλεονεκτήματά του, αλλά σε σχέση με τις απαιτήσεις του φίλμ, ποτέ δεν θα ήταν τόσο καλό.

ΣΚΟΡΤΣΕΖΕ: Αξιοσημείωτες συναντήσεις.

ΠΡΑΪΣ: 4 η ώρα. "Γιατί πρέπει αυτός ο τύπος να παιζεί μπλιάρδο;" Ο Πώλ λέει, "Παιδιά εγώ δεν ξέρω, πρέπει να πάω στους αγύνες, θα σας δω μετά από ένα εκατομμύριο χρόνια". Επέστρεψε με ένα μεγάλο μπωλ με ποκ-κορων.

ΣΚΟΡΤΣΕΖΕ: Πήρα επτά κιλά.

ΠΡΑΪΣ: Επειδή ακριβώς έβαζες και βούτυρο από πάνω.

"Εμαθα αρκετά πράγματα για το γράψιμο των διαλόγων δουλεύοντας με τον Μάρτιν και τον Πώλ. Ένιωθα περήφανος που έχω γράψει αυτές τις υπέροχες αράδες αλλά ήταν σχολαστικός διάλογος, ένας αστικός σχολαστικός διάλογος. Μια αράδα του Έλμορ Λέοναρντ ή του Τζωρτζ Χίγκινς φαίνεται υπέροχη στην σελίδα, αλλά όταν κάποιος την λέει, νιώθεις σαν να θέλεις να σηκωθείς δρθιος και να φωνάξεις, "συγγραφέα! συγγραφέα! τέλειο αυτή!" Μοιάζει σαν νάνιαi Ντέιβιντ Μάμετ. Απλά κοιτάζει ο ένας τον άλλο και λέει, "αυτός είναι πραγματικά αληθινός διάλογος". Και έτσι ο καθένας είναι στο έλεος του διαλόγου, επειδή ο διάλογος είναι τόσο τέλειος.

Τώρα το πρόβλημά μου ειλικρινά είναι το να επιστρέψω πάλι σ'ένα βιβλίο. Επειδή για να γράψω ένα σενάριο έπρεπε να ξεμάθω πολλά μυθιστορηματικά πράγματα. Πρέπει να ξαναπιστρέψω στο μπειζ-μπωλ. Για παράδειγμα, δεν ξέρω πώς να γράψω μια πρόταση που να έχει περισσότερες από πέντε λέξεις.

ΣΚΟΡΤΣΕΖΕ: Δουλεύοντας μαζί μου – κάθε λέξη που έχει περισσότερες από δυο συλλαβές δεν είναι καλή.

ΠΡΑΪΣ: Θυμάματα την στιγμή στο Κονέκτικατ όπου αντιλήφτηκα ότι η ταινία επρόκειτο πραγματικά να γυριστεί. Ο Νιούμαν γύρισε προς το μέρος του Μάρτιν και είπε: "Είσαι καλός στο να κρατάς τα χέρια των θησοποιών;" Και αυτός είπε, "ώ, ναι, εξαιρετικός! εξαιρετικός!" Ο Νιούμαν συνεχίζει, "ας το κάνουμε" εγώ σκέφτομαι: σκατά, εδώ το κάνουμε για έξη μήνες" τι εννοείς; "ας το κάνουμε;" Εννοείς ότι απλά παιζαμε;

ΣΚΟΡΤΣΕΖΕ: Πόσες φορές θα πρέπει να στο πω; Μόλις ξεμπέρδεψα με τον ΤΕΛΕΥΤΑΙΟ ΠΕΙΡΑΣΜΟ ΤΟΥ ΧΡΙΣΤΟΥ (μια παραγωγή του Σκορτσέζε που αναβλήθηκε την τελευταία στιγμή). Γίατον ακριβώς τον λόγο σου έλεγα στο τηλέφωνο "μη λες τίποτε".

ΠΡΑΪΣ: Είναι ακόμη τόσο νωρίς;

ΣΚΟΡΤΣΕΖΕ: Δεν έχει γίνει ακόμα διανομή! Πρέπει ακόμη να γίνει διανομή. Αυτός γύριζε λέγοντας, "γυρίζουμε την ταινία", εγώ του έλεγα, "σκάσε ανότη δεν γυρίζουμε τίποτε". Πρώτη η Φοξ αποφάσισε να μην την χρηματοδοτήσει. Δεν είναι το είδος των ταινιών που κάνει η Φοξ. "Επειτα άρχισε το μεγάλο πρόβλημα του να πάμε από την Φοξ στην Κολούμπια. Ακόμη και με την συμμετοχή του Τομ Κρουζ ήταν δύσκολο να εξασφαλίσουμε το πράσινο φως.

'Έχω την εντύπωση ότι ο Πώλ Νιούμαν ήταν ένα από τα αυτόματα "ναι".

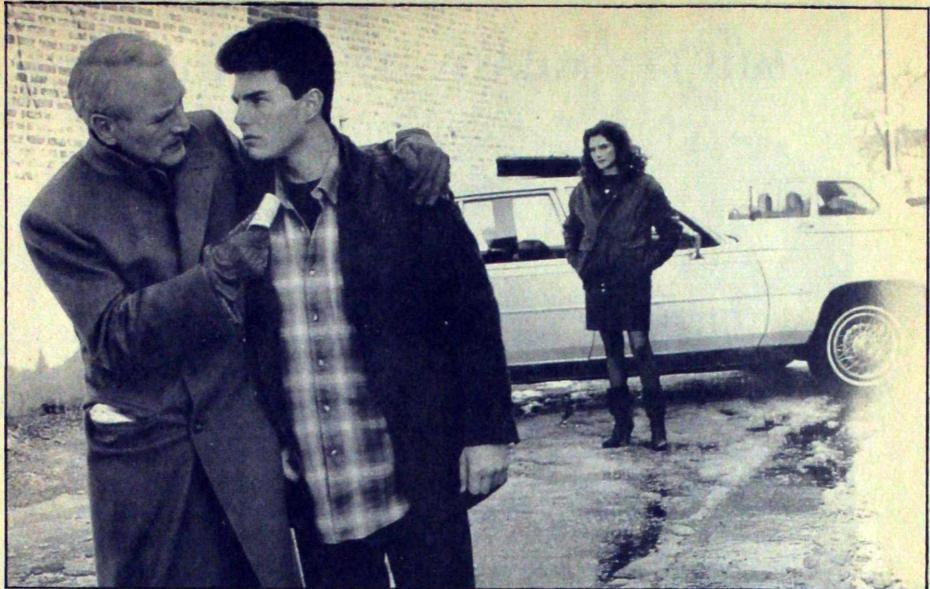
ΣΚΟΡΤΣΕΖΕ: Δεν ξέρω. Νομίζω ότι σε μια περίπτωση σαν κι αυτήν, δεδομένου του είδους του φίλμ ακόμη και με τον Νιούμαν και τον Κρουζ – δεν είναι αυτό που χρειάζονται τα στούντιο. Τώρα μιλάμε για λογοκρισία στην Αμερική, που είναι χειρότερη από την μαύρη λίστα. Πρέπει να γυρνάμε τανίες με πολύ στυλ, και πολύ φτηνές, με σκοπό να τις δούμε τα τελειώμενες. Σ' αυτήν την βιομηχανία δεν υπάρχει πλέον καμιά εγγύηση για τίποτε εκτός αν πρόκειται για ένα μεγάλο έπος – εισβολή κανιβάλων.

ΠΡΑΪΣ: "Τρώω κανιβαλίους που κατακρεούργων Ζόμη".

Ποια είναι η μέση ηλικία αυτών που πηγαίνουν στο σινεμά τώρα;

ΣΚΟΡΤΣΕΖΕ: Δύο χρονών. Είναι παιδιά. Αυτό που συμβαίνει στην Αμερικανική βιομηχανία είναι ένα έγκλημα. Αν η κατάσταση δεν είναι ολοκληρωτικά απαισιώδη θα μου φανεί σαν κάτιο το καινούριο. Είμαι μπλοκαρισμένος σε ορισμένες παραγωγές. Μπορώ να ελπίζω ότι θα κάνω κάποτε το ΤΕΛΕΥΤΑΙΟ ΠΕΙΡΑΣΜΟ ΤΟΥ ΧΡΙΣΤΟΥ αλλά δεν θα γίνει σ' αυτήν την χώρα ούτε θα χρηματοδοτηθεί απ' αυτήν την χώρα. Εξ' ολοκλήρου. Ξέχασε το. Αυτό το φίλμ δεν έχει καμιά σχέση με την Αμερικανική βιομηχανία. Εννοώ ότι, μου αρέσουν οι τανίες του Σπήλαιωργκ. Βλέπεις αυτά τα θαυμάσια μικρά παιδιά. Άλλα δεν νομίζω ότι θα έπρεπε να τις κάνει ο καθένας.

ΠΡΑΪΣ: Από το ΧΡΩΜΑ ΤΟΥ ΧΡΗΜΑΤΟΣ και έπειτα έχω απορρίψει 50 παραγωγές. Βασικά, είναι σαν να κάθονται οι άνθρωποι κάπου και λένε, "εντά-



Ξει ποια είναι η μόδα τώρα; Τι καίει; Πρέπει να βρούμε κάποιον για να γενικεύσει αυτήν την τάση".

Ρίτσαρντ έκανες τα σενάρια για τις ταινίες BLOODBROTHERS και WANDERERS;

ΠΡΑΪΣ: Όχι, δεν θα το επιχειρούσα επειδή δεν ήθελα να μου λένε τι θα κάνω με τα βιβλία μου. Το καλύτερο πρόγραμμα είναι απλά να παραλάβεις την επιταγή: «όστους καλύτερα να κάνουν μια όσχημη ταύνια παρά καμιά τανία».

Αλλά πάντοτε αγαπούσα τις ταινίες και πάντοτε ήξερα ότι επειδή δυο απ' τα βιβλία μου έγιναν ταινίες, θα μπορούσα να γράψω σενάρια, αν το ήθελα. Και έρω διτελικά το ήθελα.

ΣΚΟΡΤΣΕΖΕ: Γι' αυτόν ακριβώς το λόγο ανησυχώ για σένα Ρίτσαρντ. Είσαι εδώ πέρα, είσαι ένας μυθιστοριογράφος, έχεις πραγματικά αυτό το χάρισμα — μπορείς να κάτσεις κάπου μ' ένα λευκό κομμάτι χαρτί και κατά κάποιο τρόπο οι λέξεις ξεπηδάνε και έχεις απόλυτα έλεγχο. Και θέλεις να γίνεις ένας σεναριογράφος!

ΠΡΑΪΣ: Το τελευταίο μου βιβλίο ήταν μια πολύ σκληρή δουλειά. Και ύστερα απ' αυτό ήθελα να κάνω λίγη πλάκα.

ΣΚΟΡΤΣΕΖΕ: Δεν πιστεύω ότι λες τέτοιο πράγμα.

ΠΡΑΪΣ: Κουράστηκα από την μοναξιά. Ήθελα κάποια συναναστροφή με ομάδα. Όταν πας στο Χόλιγουντ, ο καθένας αρχίζει να σε πλησιάζει επειδή είσαι ένας μυθιστοριογράφος, και εκτιμούν τους αν-

θρώπους που μπορούν πραγματικά να γράφουν. Το τηλέφωνο χτυπάει, αεροπορικά εισιτήρια, συναντήσεις. Αρχίζει ο κτύπος της δουλειάς.

Έπειτα είναι το γεγονός ότι βγάζεις το δεκαπλάσιο των χρημάτων απ' ό,τι όταν γράφεις μυθιστορήματα. Αν βγάλεις έστω και μια φορά χρήματα από σενάριο είναι πολύ δύκολο να κόψεις εθελοντικά το εισόδημά σου κατά 90%. Η ζωή σου αλλάζει. Αγόρασα μια σοφίτα στο Σόχο, η γυναίκα μου είναι έγκυος (έγινα γόνιμος). Άλλα ο Μάρτιν μου λέει «συνέχισε να γράφεις μυθιστορήματα».

ΣΚΟΡΤΣΕΖΕ: Ναι πρέπει να ετοιμάσεις τον εαυτό σου για μείωση του στυλ ζωής. Πρέπει να συνηθίσεις τις στιγμές όπου δεν έχεις λεφτά. Το μόνο πρόγραμμα στο οποίο πρέπει να στηρίξεσαι είναι ο εαυτός σου και το ταλέντο σου. Μην απορροφίσεις απ' όλες αυτές τις ανοισίες. Μην συνηθίζεις τα αεροπλάνα, τις συναντήσεις κλπ. Λένε στους συνθρώπους ότι θα έχουν 4 σκηνές με τρία τηλέφωνα στην κάθημα μια.

Αλλά αυτό δεν είναι απαραίτητα εκείνο που είναι σημαντικό στην κατασκευή μιας ταινίας. Δεν έχει σημασία να την κάνεις μεγαλύτερη, και με περισσότερα λεφτά. Έχει σημασία να παραμένεις πιστός στον εσωτερικό σου εαυτό και να διαφυλάξεις την δική σου σκέψη. Αυτό πρόκειται να φανεί στο φιλμ.

Η παραπάνω συνέντευξη δημοσιεύτηκε στο ΑΜΕΡΙΚΑΝ ΦΙΛΜ τον Νοεμβρίουν 1986 .

Επιλογή — Μετάφραση:

— Πάνος Μανασής

ΜΠΕΤΤΥ ΜΠΛΟΥ: 37,2 ΤΟ ΠΡΩΙ

L' AMOUR FOU

• Του Πάνου Μανασοή

Αυτό που διαφοροποιεί τον Μπενέξ από πολλούς άλλους σκηνοθέτες και κάνει το έργο του τόσο ξεχωριστό, είναι ο ασυνήθιστα γοητευτικός συνδυασμός οπτικής αφθονίας και οπτικής ελευθερίας. Στον κινηματογράφο, απόπειρες για μια τέτοια συνένωση έχουν συχνά αποβεί επιδεικτικά χυδαίες. Συνήθως σε ταινίες που φιλοδοξούν να υπερβούν τα όρια ενός κινηματογραφικού ρεαλισμού, οι περισσότερες σκηνές μας φαίνονται ενοχλητικά τεχνητές και μετέωρες. Δεν δικαιώνουν ούτε και αυτή την υπαρξή τους ακόμη. Ο Μπενέξ δουλεύει κυρίως με πολύπλοκες λήψεις και σκηνές, και παρ' όλα αυτά οι ταινίες του κυλάνε, σαν να μην ήταν η ζωή που κινηματογραφεί στημένη επιδέξια για την κάμερα, αλλά ήταν απλά εκεί, και επέτρεπε σ' αυτόν να μπαίνει ή να βγαίνει απ' αυτήν, αφάνταστα γοητευμένος. Ο Μπενέξ έχει ένα σπάνιο χάρισμα ποιητή στην χρησιμοποίηση των αντικεμένων, των χώρων, και της εκφραστικότητας των προσώπων, έτσι που όλα γίνονται μέρος του οράματός του. Αυτού του οράματος που μας ψιθυρίζει ότι ανάμεσα σε όλους εμάς υπάρχει απόλυτη συγγένεια. Είμαστε άνθρωποι των καρών μας. Ζούμε σ' ένα κόσμο αντιθέσεων και πολυπλοκοτήτων, και δεν έχουμε καμιά νοσταλγία για το παρελθόν. Ισως να ενδιαφερόμαστε λιγότερο για το τι έγινε και για το τι δεν έγινε. Αναλαμβάνουμε το ρίσκο των σφαλμάτων μας, πιθανά και του κυνισμού μας. Ενδιαφερόμαστε για τον κόσμο με έναν τρόπο που ξεπερνάει κατά πολύ το ενδιαφέρον για την εμφάνιση των πραγμάτων.

Ο Μαρλώ είπε ότι ο κινηματογράφος δεν έχει την δυνατότητα να αναπαραστήσει τον εσωτερικό κόσμο, και δεν νομίζω να υπάρχει κινηματογραφιστής που να μην έχει αντιμετωπίσει αυτήν την υπόθεση σαν πρόκληση. Ο Μπενέξ μοιάζει να πιστεύει ότι το να συνεργίζεσαι την πραγματικότητα δεν είναι πλέον ένας στόχος. Η πραγματικότητα αποτελείται από ετερογενή στοιχεία και εμείς απλά τα χρησιμοποιούμε. Ο κόσμος μας είναι ένα παροδικό πράγμα. Καθώς οι προτάσεις μας, μοιάζει να λέει, δεν έχουν καμιά ιδεολογική συσχέτιση, μας μεταχειρίζονται σαν επιπλώσις. Αυτό είναι ένα σφάλμα. Ερμηνεύουμε το συναίσθημα του να είμαστε ζωτικά ανήσυχοι. Είμαστε πολίτες του κόσμου και ζούμε σε μια κοινωνία που βρίσκεται παντού. Συνεργαζόμαστε με ανθρώπους που έρχονται από παντού.

Ο Μπενέξ έγινε γνωστός με την NTIBA, μια ταινία η οποία φιλοδοξούσε να παιξει με όλα τα κινηματογραφικά είδη, ρυθμοίνδυνα σ' όλες τις κλίμακες, και που ξετύλιγε μια ανομοιογενή αφηγηματική πλοκή και υιοθετούσε ένα γοητευτικό σύνολο και η NTIBA χαρακτηρίστηκε



η ταινία της δεκαετίας του '80. Έχοντας πολλές αδυναμίες εν σπέρματι η NTIBA δεν είναι παρά μια συσσώρευση διαφόρων κινηματογραφικών εμμονών και παραδοξοτήτων ενός νεαρού σκηνοθέτη. Είμαι σίγουρος ότι ο Μπενέξ δεν αισθάνεται και τόσο χαρούμενος όταν βλέπει ξανά αυτήν την ταινία. Η NTIBA είναι μια γοητευτική ταινία με περίσσεια θράσους. Με την NTIBA ο Μπενέξ δημιούργησε ένα προηγούμενο ώταν ο πρώτος σύγχρονος αλχημιστής, που στο εργαστήριό του χρησιμοποίησε τα πάντα: υλικό διαφημίσεων, πλαστικές τέχνες, φωτογραφίες, και κινηματογραφικές εμμονές. Θα μπορούσα ίσως τολμηρά να πω, ότι ανακάλυψε την σύγχρονη "μπλε" όψη πολλών ταινιών.

Με την δεύτερη ταινία του το ΦΕΓΑΡΙ ΣΤΟΝ ΥΠΟΝΟΜΟ προχώρησε αρκετά μακριά από την πρώτη, κι έτσι όπως ήταν φυσικό, επακολούθησε κάποια διόγκωση ορισμένων χαρακτηριστικών του. Το ΦΕΓΑΡΙ ΣΤΟΝ ΥΠΟΝΟΜΟ είναι η ιστορία ενός άντρα που προσπαθεί να συμφιλιωθεί με τον άλλο του εαυτό που είναι μια κομματιασμένη γυναικα. Περιγράφει μια κατάσταση κρίσης που βρισκόμαστε σαν ανθρώπινα πλάσματα και σχολιάζει την κοινωνία που ξούμε χωρίς ωστόσο να είναι μια κοινωνική ταινία. Αυτό που μετράει σ' αυτήν την ταινία είναι η κατάσταση της ψυχής του πρωταγωνιστή, η αγωνία και το γλιτστρημά του στην τρέλα. Αυτό πάει πιο πέρα κι από την αισθητική βέβαια. Μόνο που αυτή η δεύτερη του ταινία σε συνεπάρνει πολύ πιο δύσκολα από την πρώτη γιατί όσο και αν δίνει την εντύπωση ότι απογειώνεται στους τόπους της φαντασίας και μόνο σ' αυτούς, τόσο απ' την άλλη σου τονίζει

συνέχεια το εκθαμβωτικό φοδράρισμα της επιδεικτικής τεχνικής της. Οι χαρακτήρες της ταινίας αρχίζουν να λειτουργούν σαν σύμβολα και έτσι χάνεται πλέον το παιχνίδι με τον πραγματικό κόσμο. Το ΦΕΙΤΑΡΙ ΣΤΟΝ ΥΠΟΝΟΜΟ ήταν το κρίσιμο βήμα για τον Μπενέξ. Βαραίνει αγχωτικά πάνω της η αγωνία του Μπενέξ να αποδειξει ότι μπορεί να κάνει κινηματογράφο τόσο εντυπωσιακό – προσέξτε εντυπωσιακό – όσο και οι υπόλοιποι. Είναι η ταινία ενός ανθρώπου που δια πυρός και σιδήρου προσπαθεί να κατακτήσει το κοινό του με οριακές υπερβολές. Έχει χαθεί ανεπιστρεπτή όμως η φυσικότητα. Έτσι ο Μπενέξ κατηγορήθηκε για χυδαίο στυλιζάρισμα και για υπερβολική αισθητική. Λίγοι διαπίστωσαν βέβαια το γεγονός ότι είναι ένας γεννημένος κινηματογραφιστής με ένα σπάνιο χάρισμα, αυτό του αισθησιασμού. Είναι αυτό το χάρισμα που κάνει την ΜΠΕΤΤΥ ΜΠΛΟΥ μια υπέροχη συναυσθηματική εμπειρία.

Η ΜΠΕΤΤΥ ΜΠΛΟΥ είναι ένα κωμικοτραγικό παραφύθι τρελού έρωτα. Η Beatrice Dalle καταφθάνει στην οθόνη σαν την Αφροδίτη του Μποττισέλι, γυμνή χωρίς ίχνος ντροπής και κάνοντας αχόρταγα έρωτα στον συμπρωταγωνιστή της Jean Hughes Auglad μια απ' τις πιο φυσικές – τολμηρές ερωτικές σκηνές που έχω δει ποτέ. Το χάρισμά της να στέκεται μπροστά στην κάμερα σαν να είναι ο εισιτός της, η περίεργη εκστατική ματιά της, και η ιδιόρρυθμη ομορφιά της κάνουν αυτό το μελαχρούντο κορίτσι την αληθινή ηρωίδα του έργου. Ταυτόχρονα παρατηρούμε την επιστροφή του Μπενέξ σε όχι τόσο γνωστούς ηθοποιούς ύστερα από την άτυχη προηγούμενη προσπάθειά του να δουλέψει με ηθοποιούς του σταρ σύστεμ με διαφορετικό τρόπο α' ό, τι ο συνηθισμένος.

Η ΜΠΕΤΤΥ ΜΠΛΟΥ είναι η εξερεύνηση από τον Μπενέξ των φωτεινών κόσμων. Μ' αυτήν του την ταινία περνάει από τον κόσμο του σκοταδιού που βρισκόταν στις δυο προηγούμενές του, στον κόσμο του φωτός και εφοδιάζεται με μια γόνιμη πνευματικότητα.

Σ' αυτήν την ταινία που είναι ένα σοκαριστικό μπέρδεμα της αγάπης οι ήρωές της δεν παραβιάζουν μόνο τις αρχές τους αλλά και το στυλ τους. Η αγάπη δεν γνωρίζει αξιοπρέπεια και οι άνθρωποι που αγαπάνε μπορούν να κάνουν πράγματα που δεν διανοούνταν ποτέ ότι θα έκαναν ή που πάντα περιφρονούσαν.

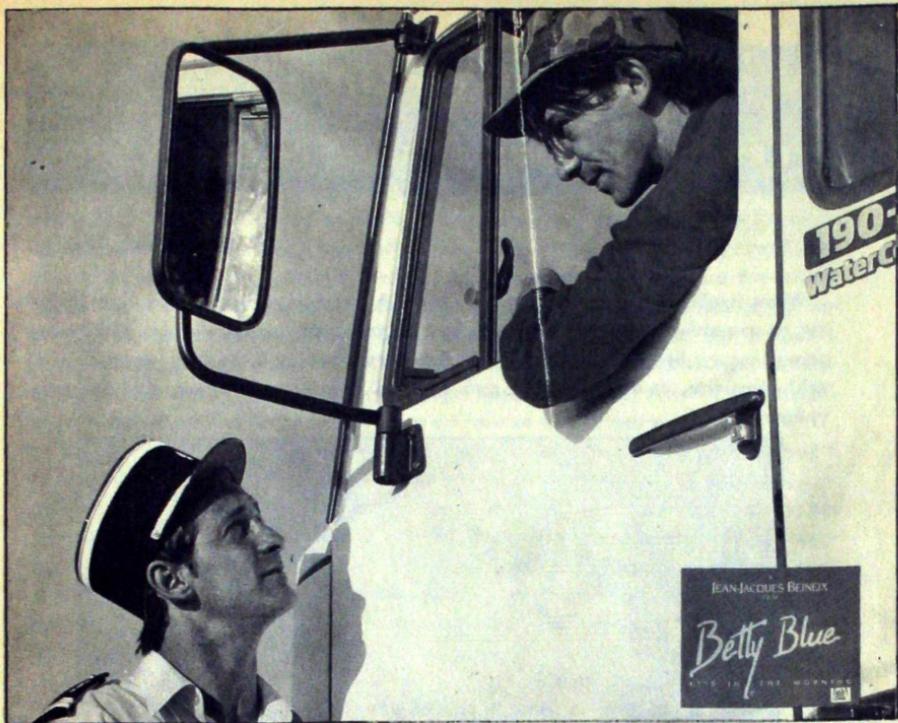
Δεν υπάρχει ποτέ καιρός γι' αυτούς τους ήρωες να πούνε την τελευταία λέξη για την αγάπη, την πίστη, την εξέγερση....

Δεν υπάρχει επίσης καμιά γυναίκα στον κόσμο, δεν έχει σημασία πόσο σκληρή είναι, στην οποία να μην έχει επιβιώσει κάτι από το μητρικό ένστικτο, κόντρα ακόμη και στις φωτιές του πιο μεγάλους πάθους.

Μπορεί οι πατεράδες να είναι οι τελευταίοι ριψοκίνδυνοι τυχοδιώκτες της ανθρωπότητας, αλλά τι γίνεται με τις ριψοκίνδυνες τυχοδιώκτριες;

Μια γυναίκα μπορεί να είναι ανόητη, μα δεν δεν είναι ποτέ φτιαγμένη από έντονο όπως μερικοί άντρες. Πάντα υπάρχει μέσα της μια ανοιξη. Η ίδια της επιθετικότητα στρέφεται κυρίως στον εαυτό της.

Οι ήρωές μας γνωρίζουν μάλλον ότι η αγάπη, αν και μπορεί να ειπωθεί ότι είναι πιο ισχυρή από τον θάνατο, δεν είναι ούτε οικουμενική ούτε ασφαλής.



JEAN-JACQUES BEINEIX

Betty Blue

STORY BY JEAN-JACQUES BEINEIX

Είναι σ πάνια — των ανθρώπων, των πραγμάτων, των ιδεών. Η αγάπη είναι εχθρός της βιασύνης. Μετράει προσεκτικά τις μέρες που περνάει. Η αγάπη και η συγγνώμη είναι μαζί σ' αυτόν τον κόσμο των απότομων αλλαγών, πιο μαλακές ακόμη και από το γλίστρημα των σύννεφων που αντανακλώνται στον καθρέφτη της θάλασσας.

Και όταν στο τέλος της ταινίας βλέπουμε τον πρωταγωνιστή να κάθεται μπροστά στην γραφομηχανή του μιλώντας με την Μπέττυ που δεν υπάρχει πια, καταλαβαίνουμε, ελπίζουμε, και αγωτάμε.

Ο Μπενέξ είναι ένας ριζοσπαστικός σκηνοθέτης ικανός να αποκαλύπτει και να εμπλουτίζει τις αισθησιακές πλευρές της ζωής. Δεν πρέπει να ξεχάμε ότι στις ταινίες βαραίνει ακόμη η αντίληψη ότι ο αισθησιασμός είναι παρακμή. Αν ο Μπενέξ χρησιμοποιήσει το ταλέντο του όπως οι εμπορικοί σκηνοθέτες για να εκθειάσει την ζωή κάτω από την μάσκα της παρακμής θα γίνει ένας σκηνοθέτης ρουτίνας. Υπάρχει ο κίνδυνος στους σκηνοθέτες που έχουνε μεγάλο πάθος με την λεπτομέρεια να μετατραπούν σε μεγαλειώδεις, κενούς κινηματογραφιστές. Αυτό είναι το μεγάλο χτύπημα. Με την ΜΠΕΤΤΥ ΜΠΛΟΥ ο Μπενέξ κάνει πλέον την πιο φυσική και τολμηρή ταινία του αξιοποιώντας στο έπακρο το ποιητικό του ταλέντο. Από δω και πέρα ας περιμένουμε τα καλύτερα. Προς το παρόν ας δούμε και ας ξαναδούμε την υπέροχη αυτή ταινία.

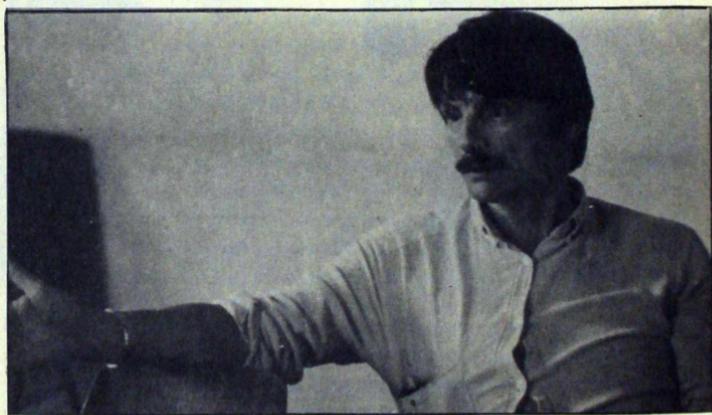
• Πάνος Μανασσής

Η ΘΥΣΙΑ

Ρέκβιεμ σε πέντε πράξεις δημιουργίας

• Του Σωτήρη Ζήκου

Είναι σχεδόν αδύνατον να δεις την ΘΥΣΙΑ ανεπηρέαστος από ένα αίσθημα δέος κι αναμονής που διεγείρει εξ αρχής την ένταση της ματιάς σου και σε κάνει να περιμένεις να δεις κάτι αυνυπέρβλητα θαυμαστό, τρομερό, το έργο αγωνίας ενός μελλοθανάτου, το Ρέκβιεμ ενός από τους τελευταίους μεγάλους του κινηματογράφου.



Ο θάνατος και η άβυθομέτρητη σκοτεινή προοπτική του έχουν ήδη τεθεί ενώπιον του βλέμματος πριν αυτό αρχίσει να βλέπει. Για αυτό και τις μορφές που μέλλει να έρθουν θα τις γεννήσει το χάος κι η νύχτα.

Και τα φώτα χαμήλωσαν....

Και εγέννητο νύχτα.

Κι αυτό που αναδύθηκε στην αρχή δεν ήταν ο λόγος, αλλά μια θαυμή, μισο-σκότεινη εικόνα με βούβλες, αποκαροιμένες μορφές, που το βλέμμα τις αγγίζει ψηλαφητά αναζητώντας μια δίοδο που να του επιτρέψει να περάσει πέρα απ' αυτές και την ευλαβική τους ακινησία. Και η πρώτη αυτή εικόνα του Λεονάρτο, συνθέτει για το ίδιο το έργο ένα οπτικά αδιαπέραστο πρελούδιο δραματικό, που πριν ακόμα τα όρια του κάδρου το προσπελάσουν ένα εκτυφλωτικό λαμπρό φως, το φως της δημιουργίας, των ζωντανών μορφών θα έρθει βίᾳα να το απωθήσει.

Και στο φως αυτό, θα ανοιχθεί για το βλέμμα ένας ολόκληρος κόσμος, από μια γωνία της φύσης ακόμα παρθένα, με ομορφιά καθαρή και πρωτόγονη. Κοιλή λεία εικόνα, σαν το εσωτερικό μιας σφαιράς αστραφτερής, η απάτητη χλόη κι οι λουρίδες της γης, η στιλπνή επιφάνεια μιας θάλασσας που ιριδίζει, η απαλή καμπύλη ενός δρόμου κι ένας άντρας, ένα παιδί μ' ασπρο καπέλο, που φυτεύουν το δέντρο μ' ελπίδα σε έδαφος άγονο... Η ανθρώπινη πράξη, η οποία όσο κι αν εί-

ναι απλή, αν γίνει με πίστη κι υπομονή, ναι, μπορεί ν' αλλάξει τον κόσμο – μπορεί...

Και εγέννητο ο κόσμος. Ένας κόσμος άλλος, φτιαγμένος από εικόνες με μουσική ψυχή, στοιχεία συστατικά ενός κινηματογραφικού σύμπαντος ποιητικού.

Κι έπειτα ήταν ο λόγος ως υπέρθεση του καθαρού αισθητού. Και τέθηκε η πρώτη ερώτηση, που την ακολούθησαν κι άλλες, διαρρηγγύοντας τον κόσμο το προφανές. Κι ο μονόλογος αναδύθηκε με την μορφή επίκυκλων που ξεκινούν από το κέντρο της εικόνας. Και προχωρούν προς την περιφέρεια της κι απλώνονται πέρα και έξω απ' αυτήν. Ερωτήσεις που αφορούν το νόημα και τον σκοπό της ζωής, τον θάνατο και τον ακατανίκητο κτηνώδη φόβο που προκαλεί, την σημασία μας ολοκληρωτικής αφιέρωσης του εαυτού σου σε κάτι έξω απ' αυτόν και η επιστροφή σου σ' αυτόν. Ένας άντρας κι ένα παιδί μ' άσπρο καπέλο καταψήστηκε στο τοπίο, κι η Ιαπωνία είναι μια χώρα μακρινή, μυθική κι η τελετή μια πράξη που επαναλαμβάνεται αρνούμενη του χρόνου το ανεπίστρεπτο.

Κι έπειτα, καθώς φτάνει κι ο ταχυδρόμος, ο μονόλογος γίνεται διάλογος ή μάλλον δυο μονόλογοι που προσπαθούν μάτωνα να συνδεθούν. –Ποιά είναι η σχέση σου με τον θεό; –Ανύπαρκτη. –Μα υπάρχει τότε κάτι που ν' αξίζει να ζεις και να πεθάνεις για αυτό; Μπορεί ποτέ να υπάρξει απόλυτη αλήθεια; Από ποιον κρύβεται εδώ στην ερημά; από τους άλλους ή μήπως από τον ίδιο τον εαυτό σου; Η μοναξιά έρεις τρέφει τον φόβο και μην ξεχνάς πως ο ύπουλος νάνος γκρέμισε κάτωτε τον σοφό Ζαρατούστρα. Μα τότε τι ωφελεί η γνώση που μέχρι τώρα αποκτήσαμε; Αν δεν υπάρχει απόλυτη αλήθεια γιατί αφοσιωθήκαμε τόσο απόλυτα στην αναζήτηση της;

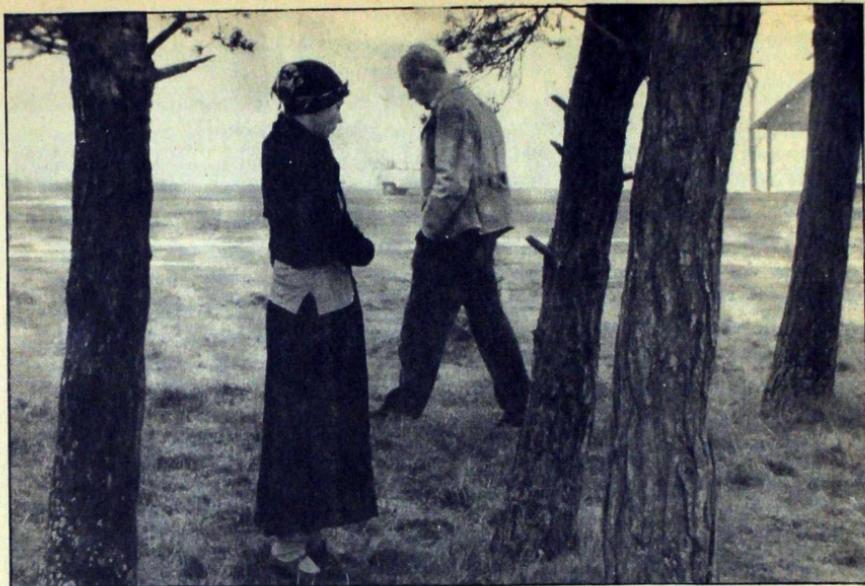
Ο λόγος εκφέρεται, περιφέρεται και κυριαρχεί τις εικόνες, περιορίζει την δύναμή τους, τις κάνει απλώς τον τόπο που συναντήκουν τα πρόσωπα που μιλούν... Όσπου μια κίνηση, η απρόοπτη επίθεση του παιδιού θα καταλύσει αυτή την κυριαρχία, για να επαναφέρει την άμπωτη της εκφραστικής ενέργειας των εικόνων.

Πάνωτη του λόγου. Αισθητική νηνεμία, χειρονομίες οικείες και γέλια, βλέμματα που συναντούνται με κατανόηση αμοιβαία... Κι ένα τραγούδι παραχένει φτάνει από μακριά και πολιορκεί τις εικόνες, χάνεται και ξανάρχεται, ενώνει την γη με τον ουρανό, μοιάζει με φυλακισμένη φωνή που θρηνεί έξω στο διάστημα, έξω απ' αυτόν τον κόσμο του ορατού, εξορισμένη σ' ένα αλλού κι ένα άλλοτε.

Και εγέννητο ο χρόνος.

Έπειτα ήρθαν κι οι άλλοι, η γυναίκα, η κόρη κι ο φίλος και συναντήθηκαν δύοι μαζί και τα σώματα τους καταλαμβάνουν τον χώρο. Άδεια αδιάφορα μάτια που κοιτούν πάντα αλλού, ερωτήσεις που απευθύνονται στο κενό, το δικό του φάντασμα ο καθένας, ένοχα μυστικά. Μπαίνουν στο σπίτι και το λαμπρό φως της ημέρας μένει απ' έξω και εισβάλλει μόνο λαθραία αχνό από τα πλαϊνά παράθυρα, αλλοιώνοντας την εσωτερική όψη των δωματίων και τα σχήματα των αντικειμένων, αντανακλάτα στις σταλτινές επιφάνειες και διαχέεται.

Πρόκειται για μια περιχαρακωμένη σκηνή οργανωμένη με μια άψογη συμμετρία που διευθετεί τα πρόσωπα αισθητά στο εσωτερικό της, που δεν επιτρέπει σ' αυτά να μετακονύνται και να εναλλάσσουν τις θέσεις τους, παρά μόνο με τρόπο καθορισμένο, τέτοιον που να μην καταστρέψει την ιδιομορφία του κλειστού χώρου, την μουντή υφή του χρώματος, τις κοφτές γραμμές των φωτοσκιάσεων, τον ανά-



γλυφο εικαστικό χαρακτήρα των μορφών, την ελεύθερη οριζόντια κίνηση του κάδρου, που μοιάζει ν' ανακαλύπτει τυχαία τα πρόσωπα στις θέσεις που κάθε φορά έχουν απροειδοποίητα καταλάβει.

Και εγέννετο ο χώρος.

'Ενας χώρος κλειστός από κάθετα σκοτεινά επίπεδα που τα τέμνουν λωρίδες φωτός, ένας χώρος με βάθος περιορισμένο κι αντεστραμμένη προοπτική, ανοιχτός μόνο προς την μεριά του θεατή, του οποίου το βλέμμα είναι ταυτόχρονα η αρχή και το τέλος, αυτό από το οποίο εκκινούν οι γραμμές κι αφού αντανακλασθούν επιστρέφουν και συγκεντρώνονται. Το βλέμμα γίνεται το κέντρο του χώρου, ενός χώρου διπλού εντεύθεν και επέκεινα του πρώτου καθέτου επιπέδου της κινηματογραφικής εικόνας.

Κι έπειτα ήρθε η νύχτα, η αγωνία, το παραλήρημα, η απόδραση σ' έναν ακαθόριστο κόσμο ονείρου, όπου οι σημασίες αποκτούν ένα βάρος αβάσταχτο και το καλειδοσκόπιο του σκοταδιού δίνει στα πρόσωπα και στα αντικείμενα ένα νέο περίγραμμα και μια καινούρια θαμπή, διάφανη επιδερμίδα από φως. Η διαδοχή των εικόνων χάνει την λογική και χρονική της σειρά και η κάθε σκηνή μοιάζει να υπάρχει μόνο και μόνο για να εξυπηρετήσει μια αισθητική εικαστική τελειότητα. Τα σώματα αναπλάθονται αλλάζοντας στάση και θέση και στα μάτια ανταυγάζει η απειλή μιας αποκάλυψης, τα σημάδια μιας ενοχής, μιας ευθύνης τεράστιας, μιας ανείπωτης θλίψης. Τι κάναμε για να σώσουμε αυτόν τον κόσμο που βαδίζει προς τον χαμό του; Τώρα, ποια θυσία θα μπορέσει να φέρει την νέμεση;

Αυτή την τελευταία νύχτα αγρύπνιας πρέπει να παρθεί μια απόφαση. Αυτή την τρομερή νύχτα της μοναξιάς πρέπει επιτέλους ο κτηνώδης φόβος να νικηθεί, το αρνητικό νόημα του θανάτου που μιάζει το μέλλον να αποτραπεί, της αβύσσου το σκοτεινό στόμιο να καλυφθεί με κάποιο νόημα iερό. Κι ένας πόθος απελπισμένος ξυπνάει και εκλιπαρεί μια ανταπόκριση. Απ' τις ρωγμές του χρόνου ξεπηδούν

εικόνες παράξενες, που έχουν την δική τους, ανεξάρτητη εσωτερική ομορφιά, που απαιτεί κι επιτρέπει μόνο ένα βλέμμα συμπάθειας για το κάθε το που παρουσιάζεται μέσα σ' αυτές. Το κρυστάλλινο ποτήρι, το συγό και τα χειρόγραφα δεμένα με μαύρη κορδέλα. Το λευκό πορσελάνινο κανάτι και η λεκάνη στο τραπέζι. Οι λευκές τρυφερές πτυχώσεις των σεντονιών και των ρούχων. Το κρεβάτι με τους δύο εραστές που υπερυψώνεται απρόσμενα και στριφογυρίζει στο σκοτάδι. Το γυμνό κορίτσι που κυνηγάει στον διάδρομο τις κότες μ' ένα άσπρο μαντήλι. Εξωτερικευμένες φαντασιώσεις μιας ταραγμένης ψυχής ή προϊόντα ενός ίνστατου βλέμματος που γνατζώνεται με αγωνία απ' ό,τι βλέπει τριγύρω του. Ανεπανάληπτες φευγαλέες εικόνες – στιγμές καθώς η προθεσμία τελειώνει και πρέπει η μεγάλη απόφαση να παρθεί μόλις πέσει η αυλαία της νίγχτας.

Και εγένετο ένα άνοιγμα στον ορίζοντα κι η απελαπιμένη ψυχή είδε το φως, που ξανάδωσε σ' όλα τα πράγματα μια λυτρωτική σημασία και κατεύνασε τον φόβο στα μάτια.

Κι όταν ξημέρωσε η επόμενη μέρα κι ο κόσμος ξανάγινε φωτεινός, ξανακούκούστηκε το μακρινό τραγούδι των χαμένων ψυχών έξω στο αόρατο διάστημα. Οι άλλοι ανυποψίαστοι συζητούν στην αυλή για τις μικρές, εγωιστικές προοπτικές τους. Για αυτό και ό,τι ακόμα αξιζει μια θυσία, είναι αυτό το παιδί και ο γαλήνιος ήπνος του στην αώρα από φως και σκιά, που φτάχνει ο αέρας καθώς ανοιγοκλείνει τα παντζούρια του δωματίου του. Το παδί αυτό που είναι συνάμα το παρελθόν και το μέλλον σου, που στο πρόσωπό του ο χαμένος χρόνος ξανακερδίζεται, το τέλος γίνεται μια νέα αρχή κι η ασυνέχεια συνέχεια.

Η τελευταία πράξη του έργου είναι εντυπωσιακή, όπως είναι μια καταστροφή που υπόσχεται μια νέα δημιουργία. Το σπίτι στην ερημά, το καταφύγιο των αναμήσεων, ο ναός της γνώσης, το πιο πολύτιμο απόκτημα μιας ζωής πυρπολείται. Θυσία σημάνει να καταστρέφεις ό,τι έχει υπέρτατη αξία για σένα, έστω κι αν πρόκειται για μια πράξη που δεν θα νιώσουν οι άλλοι την σημασία της, και να υπερβαίνεις έτσι τα όρια του εαυτού σου, όποιο κι αν είναι το τίμημα. Η φωτιά θα εξαφανίσει απ' το μεγαλειώδες τοπίο ένα κτίσμα παράταρο και μια καινούρια ερώτηση και θ' απλωθεί σ' όλο το σύμπαν, για ν' αμφισβήτησει κι αυτήν ακόμα την πρωτοκαθεδρία του λόγου.

"Στην αρχή ήταν ο λόγος". – Γιατί πατέρα;

Στην αρχή ήταν τα "ΠΑΙΔΙΚΑ ΧΡΟΝΙΑ ΤΟΥ IBAN" κι όλα τότε τελείωσαν με το θάνατο ενός παιδιού. Στο τέλος ήταν η ΘΥΣΙΑ μια ταινία αμήχανη, με στιγμές παραληρηματικές, και κάποτε πληκτικές, που έχει χάσει κάτι απ' την ακαδόριστη ουσία των προηγούμενων έργων του δημουργού, μα έχει κερδίσει μια λάμψη που αδυνατούμε ακόμα να την κοιτάξουμε γιατί είναι εκτυφλωτική, και που τελειώνει με την ανατάντητη ερώτηση ενός παιδιού, που ίσως ποτέ δεν θα καταλάβει ότι κάποιος θυσιάστηκε για αυτόν.

Στο τέλος ή λίγο πριν απ' το τέλος, ήταν μια φωτιά που έκαψε όλα τα μυστικά μιας ζωής και μιας θαυμαστής καλλιτεχνικής δραστηριότητας και τώρα πια δε θα τα μάθουμε ποτέ. Όπως εκείνος ο μεγάλος τεχνίτης που έφτιαχνε τις καμπάνες στον Αντρέι Ρουμπλιώφ, πέθανε χωρίς ν' αποκαλύψει το μυστικό της τέχνης του.

Γιατί Ταρκόφσκι;

• Σωτήρης Ζήκος

Η μακριά περιπέτεια της σιωπής

Του Λάμπρου Λώλου

Στην αρχή ήταν ο λόγος και ο λόγος ήταν προς τον Θεό. 'Υστερα έφθασαν με κραυγές οι δαμονισμένοι, ο Θεός δολοφονήθηκε βάναυσα, ο λόγος έγινε θρύψαλα και σκοτάδια. Ωτόσο αυτός ο θρίαμβος δεν ολοκληρώθηκε δίχως τίμημα. Αν ο Θεός, ο ύστατος λόγος των πραγμάτων, στήριξε τον ανθρώπινο λόγο παριστάνοντας μιαν υπόσχεση ευτυχισμένης ολοκλήρωσης, ο θάνατός του απομάκρυνε οριστικά οποιαδήποτε παρόμοια υπόσχεση και ο ορίζοντας του ανθρώπινου λόγου μεταμορφώθηκε σ' αυτό το Ιλιγγιώδες τοπίο όπου δύοι οι δρόμοι ξανοίγουν ακατάπαυστα σε άλλους δρόμους. Ο ίδιος ο ανθρώπινος λόγος έγινε ανάτηρος, ανώφελος, τρομερός. Λόγια λόγια λόγια με απόγνωση ο Αλέξανδρος' και αμέσως πιο κάτω: Άς έρθει λοιπόν κάποιος, που να μπορέσει να πει, σ' αλήθεια, κάτι κι ακόμα περισσότερο, να κάνει επιτέλους κάτι. Η βουβαμάρα και μια ανυπόφορη φλυαρία διαδέχτηκαν τα άγρια ουρλιαχτά και την αλαζονεία των δολοφόνων. Γιατί, παρ' όλες τις διακηρύξεις και τις υποσχέσεις όλα μοιάζουν να έχουν καθηλωθεί μέσα στον θόρυβο και στη μανία και την ξιπασιά της υλικής προόδου. Τα πράγματα πράγματι πολλαπλασιάζονται, επεκτείνονται ακατανίκητα, επινοούνται γέφυρες στον ουρανό πύλες στο διάστημα, αλλά τίποτα απ' όλα αυτά δεν φτάνει. Τίποτα δεν συμβάνει πουθενά. Τίποτα δεν φαίνεται ικανό να αποσπάσει, μ' ένα ριζικό τρόπο, τον άνθρωπο απ' την μοναξιά του μέσα στον κόσμο και, πιο πολύ, τον καθένα απ' την μοναξιά του ανάμεσα στους ανθρώπους. Είμαστε οι κούφιοι άνθρωποι οι παραγεμισμένοι. Δυσφορούμε, όμως, και αρνιόμαστε να αποδεχτούμε, ότι μας ανήκει αυτό, που φτιάχνονται παρ' όλα αυτά απ' τις καθημερινές μας πράξεις, ότι επίσης, ανήκουμε σ' αυτό, ότι είναι τέλος, η οριστική, η ανηλέητη αλήθεια μας. Υπάρχει κάτι, που μας επιτρέπει να στεκόμαστε δώθε απ' τις πράξεις μας, να παραμένουμε ανέγγιχτοι ακόμα, δίχως όνομα και τόπο στην πραγματικότητα. Ζούμε, πιο πολύ, σαν σκιές προσδοκώντας ολοένα την αληθινή ζωή, σαν να επρόκειτο τότε να πάψουμε να φτερούγιζουμε και να νιώθουμε ξένοι μέσα στις πράξεις μας. Από πού όμως παίρνουμε το δικαίωμα να μετέχουμε σ' αυτή την παράξενη και κουρασμένη περηφάνεια; Τι είναι· εκείνο που την υποστηρίζει και για το οποίο, εξάλλου, αποτελεί μια αδιάψευστη, αν και σκοτεινή, μαρτυρία; Ο Αλέξανδρος το ξέρει. Με τον πιο βαθύ με τον πιο οδυνηρό τρόπο. Το ξέρει. Υποφέροντας συνέχεια, έτοιμος κάθε στιγμή να γκρεμίστει, να βάλει τα κλάματα, λησμονημένος μεσ' το παραμήλημα του —ή, αν θέλετε, μεσ' τη φλυαρία του, αναγνωρίζει νοσταλγεί και επικαλείται την εξορισμένη πνευματικότητα. Το ότι ο Αλέξανδρος υποφέρει, το ότι ο καθένας υποφέρει είναι σημάδι ότι το πνεύμα δεν είναι μακριά, ότι ποτέ δεν ήταν μακριά, ότι είναι εδώ με τον πιο φοβερό τρόπο, απατώντας. Αυτό κιόλας είναι ένας πλεονασμός. Γιατί το πνεύμα είναι ακριβώς αυτή η απαίτηση που δεν τελειώνει ποτέ. Είναι αυτό το τέρας, που καταβροχθίζει όλες τις απαντήσεις, που ζητάει συνέχεια, που ζητώντας κάνει να υπάρχει το πέραν, αυτό το ακατάπαυστο άνοιγμα των οριζόντων. Και αν κανένας δεν έφτασε ποτέ

στο τέλος είναι γιατί τέλος στ' αλήθεια δεν υπάρχει, παρά σαν επινόηση, σαν Πράγμα του Νου, σαν δημιουργία της Φαντασίας. Η ανθρωπότητα δεν υποφέρει από έλλειψη πνευματικότητας αλλά εξαιτίας της πνευματικότητας μέσα στην οποία είναι και χάρη στην οποία είναι ανθρωπότητα και δεν είναι τίποτα άλλο, μια αγέλη από τετράποδα ανάμεσα στις άλλες αγέλες, ας πούμε. Απλά οι απαντήσεις που δίνονται δεν είναι ικανοποιητικές – πήγα να πω, οι σωστές, δεν είναι αρκετά πνευματικές – αν αντό σημαίνει κάτι – δεν φτάνουν. Αυτό είναι όλο. Να παράγουμε περισσότερα, να καταναλώσουμε περισσότερα, να διευρύνουμε όλο και περισσότερο την υλική ευημερία να κατακτήσουμε την φύση¹ όλα αυτά αποδείχτηκαν άχρηστα για να μην πω τίποτα βαρύτερο. Ο ουρανός εγκαταλείφθηκε για να εγκαθιδρύσουμε την βασιλεία του ανθρώπου πάνω στη γη αλλά, απ' ό,τι φαίνεται, ο άνθρωπος ακόμα σέρνεται ανάμεσα στα ερείπια. Ισως τα πρώτα χῆλια χρόνια της ελευθερίας να είναι δύσκολα αλλά ακόμα είμαστε μέσα σ' αυτά. Ποιος δώρος, μπορεί να απατήσει απ' τον άνθρωπο την υπομονή; Όλα τελειώνουν γρήγορα γι' αυτόν, ο θάνατος είναι κοντά και, σήμερα, πολύ περισσότερο από κάθε άλλη φορά, ο γενικευμένος ο καθολικός, ο τέλειος θάνατος. Καταλαβαίνουμε λοιπόν πολύ καλά τον Αλέξανδρο. Έχει προετοιμαστεί για μια ξωή ανώτερη, όπως την ονομάζει ο ίδιος, πικραμένα, κάπως περιφρονητικά. Κι αυτό όχι τώρα, που μοιάζει να τις έχει εγκαταλείψει, αλλά ήδη από τότε ακόμα που τις εξασκούσε. Η φιλοσοφία, η θεολογία, η αισθητική δεν φτάνουν ούτε αυτές. Δεν είναι ικανές να επιβάλλουν μια αφοσίωση. Δεν την αξιώνουν. Δεν θα ήταν μάταιο να αναφρηθούμε γιατί. Δεν έχουμε να κάνουμε εδώ με κάποιες απ' τις σημαντικότερες πνευματικές δραστηριότητες, καθώς λεγόταν; Δεν αφορούν, η κάθε μια με τον τρόπο της, και δεν νοιάζονται για τα έσχατα προβλήματα και τα έσχατα βάσανα; Όλα αυτά βέβαια μπορεί να είναι αληθινά αλλά, πάλι, μπορεί ο Αλέξανδρος να καταλαβαίνει στην πνευματικότητα κάτι άλλο και κάτι περισσότερο απ' ό,τι καταλαβαίνουμε συνήθως. Μπορεί. Θα δούμε. Μαντεύουμε εξάλλου ότι το ίδιο συμβαίνει και με την αφοσίωση. Δίχως να το ξέρει ο ίδιος ή δίχως να το ομολογεί, αισθάνεται ότι η αφοσίωση δεν είναι μια πράξη φευγαλέα, δίχως πάθος, δίχως οδύνη. Ότι, ίσα ίσα, έχει κάτι απ' τον ιερό χαρακτήρα της θυσίας, ότι είναι και η ίδια ιερή. Λογαριάζει τον εαυτό του για αφοσιωμένο πατέρα. Όμως δεν είναι. Μερικές φορές η αφοσίωση τρέφεται απ' την απελπισία. Και ακριβώς επειδή λατρεύει στο αντικείμενό της, όχι το ίδιο, αλλά το γεγονός ότι την επιτρέπει να υπάρχει, είναι έτοιμη, κάθε στιγμή, να το εγκαταλείψει για κάποιο άλλο αντικείμενο, όπου επιτέλους θα ολοκληρωθεί. Όταν ο Αλέξανδρος κοιτάζει το ματωμένο πρόσωπο του γιού του, όπως είναι ριγμένο στο χώμα αποδιγμένο απ' τον ίδιο – απ' την μοναξιά του – ρημαγμένο μεσ' στο παχνίδι του, παρατημένο και έκπληκτο² όταν κοιτάζει αυτό το άναυδο πρόσωπο, το απορημένο, γιατί αυτό έχει ακολουθήσει τα χνάρια του παχνιδιού για να συναντήσει στην άκρη την βία του πατέρα και τον φόβο του – αυτό είναι η τρομαγμένη χειρονομία του Αλέξανδρου, αυτό παρίσταται μέσα στης: ο φόβος του μοναχικού ανθρώπου και αυτό ακριβώς καταλαβαίνει ο πατέρας στην σαστιμάρα του παδιού του, τον φόβο του καταλαβαίνει και την μοναξιά του και, επιπλέον, ότι η αφοσίωσή του, για την οποία όλοι μιλούν, είναι, με την σειρά της, ένα ψέμα, μια απάτη. Τι συμβαίνει λοιπόν με μένα, αναφοριέται. Κι ύστερα σωριάζεται στο χώμα έρημος, αδύναμος, δυστυχής. Με τον ίδιο σκοτεινό τρόπο που καταλαβαίνει τα έσχατα ψέμματα του, αποφασίζει ότι κάτι πρέπει να



γίνει επιτακτικά — αλλοιώτικα: με κάθε θυσία. Αυτή η απόφαση μετεωρίζεται σαν δισταχτική αστραπή στο τέλος της πρώτης πράξης. Στις πράξεις που θα ακολουθήσουν θα πέσει και θα ανοίξει δρόμο ανάμεσα στα σκοτάδια και θα φωτίσει. Ο Αλέξανδρος έχει πορευτεί πολύ μακριά ένα μοναχικό δρόμο, έχει πονέσει πολύ και τώρα, τρέμοντας μεσ' την απόφαση του που έχει ωριμάσει πια, στέκεται μπροστά σε μια πύλη. Πρόκειται να γίνουμε μάρτυρες, βήμα το βήμα, στο πέρασμά του. Σκέπτομα τον Ντοστογένεφσκι. 'Οποτε οι ήρωες του εγκαταλείπουν ξαφνικά, την ασπιμαντότητα και την απραξία και ενσαρκώντας ολάκεροι σε σκοτεινές πράξεις, που τους οδηγούν, στη συνέχεια, στη μοναξιά — αυτό άλλωστε είναι και το τέλος του Αλέξανδρου, η μοναξιά. Μένει να φωτίσουμε για ποια μοναξιά πρόκειται εδώ. Γιατί και η μοναξιά έχει τις διαβαθμίσεις της, τα βάθη και τις κορυφές της. Ασφαλώς είναι ήδη μοναχός του αλλά, κατά κάποιο τρόπο, ανάμεσα στους ανθρώπους δεμένος μαζί τους και με τα πράγματα του κόσμου. Πάνω κάτω, όπως και οι περισσότεροι από μας. Γράφει άρθρα που κοινοποιούνται σε διάφορα περιοδικά, δέχεται επισκέψεις φίλων, όμως, απ' ό,τι φαίνεται, έχει φύγει οριστικά απ' την μεγάλη κοινωνία. Θα φύγει κι άλλο. Η μικρή κοινωνία της οικογένειας του είναι ανήμπορη να τον συγκρατήσει εδώ. Η μοναξιά, που ονειρεύεται, είναι η μοναξιά των αγίων, που θαυμάζει στις ζωγραφιές. Τα φωτεινά και αγνά πρόσωπα τους ονειρεύεται. Προς την ησυχία και την αθωότητά τους είναι έτοιμος να αναχρήσει. Καταλαβαίνουμε τώρα. Στα ασκητικά πρόσωπα τους, κερδίζει ένα πρόσωπο, για λογαριασμό της, ένα τέλος η πνευματικότητα, που τόσο την πληγώνει. Είναι, για μια φορά ακόμα, η παλιά άγρια μάχη. Η υπέρβαση της πραγματικότητας και της κοσμικής πραγματικότητας. Το μακρύ ταξίδι μακρύ απ' την υλική άνεση και την ματαύρητη και την ανοησία του ανθρώπινου κόσμου' απ' τα αδιάκοπα ξεδιάντροπα ψέματα της ανθρώπινης γλώσσας μακρυά. Η κοινωνία είναι το κακό η βεβήλωση, η διαφθορά. Θέλει να προστατέψει την αγνότητα του ή να την ξαναβρεί και η μοναξιά είναι η μεγαλύτερη αγνότητα. Η ταινία είναι η ιστορία της τρέλλας' το αργό κατρακύλισμα είναι και η φοβερή ανύψωσή' κομμάτια αυτής της πορείας, προς την μοναξιά αναδύονται και γκρεμίζονται ολοένα. 'Ενα ατέλειωτο βράδυ είναι, όπου προς το πρώτο πυρακτωμένο σπίτι θα αποκαλύψει. Την θυσία θα αποκαλύψει και τις τελευταίες αυταπάτες του Αλέξανδρου σχετικά με την Θυσία που γίνεται. Γιατί, ενάντια σε όσα μοιάζει να πιστεύει, εκείνο, που θυσιάζει δεν είναι ο εαυτός του για ό,τι αγαπά, αλλά ίσα ίσα, ό,τι αγαπά για τον εαυτό του. Θα χρειαστεί να γυρίσουμε πίσω για να καταλάβουμε. Στο σημείο εκείνο, όπου το δράμα, δίχως να έχει την πραγματική του αρχή εκεί, ξεκινά, παρ' όλα αυτά, να υπάρχει μέσα σ'ένα ιλιγγιώδη χρόνο. Στον χρόνο του ονείρου. Θα βρεθεί, στο τέλος, ότι, όπως όλα τα όνειρα, το όνειρο του Αλέξανδρου χαράσσεται, σε κάποιες ουσιαστικές στιγμές του, απ' την πραγματοποίηση μιας επιθυμίας, που η πραγματικότητα αίρει διαρκώς. Στο ένα άκρο, υπάρχει η οδυνηρή ανημποριά του Αλέξανδρου να ενδιαφερθεί, σ' αλήθεια, για τον γιό του κι ακόμα βαθύτερα, να ενδιαφερθεί για την κοινωνία. Θα ήταν ήλιθιο να ισχυριστούμε, ότι αυτή η ανημποριά τον αφήνει αδιάφορο ή ότι υπάρχει δίχως τίποτα άλλο. Θα ισοδυναμούσε με το να λέγαμε, ότι όσα έζησε, μέσα στην κοινωνία, δεν έδρασαν ποτέ πάνω του, ότι η κοινωνία ποτέ δεν κατάφερε να υπάρξει γι' αυτόν, έστω ως νόμος μονάχα, ως κανόνας, ως όριο. Θα ήταν μάταιο και ανόητο' για τον ελάχιστο λόγο, που η φυγή του Αλέξανδρου βρίσκει έναν απ' τους όρους της στο γεγονός της

κοινωνίας και –κυρίως– αυτής εδώ της κοινωνίας. Η κοινωνία διατηρεί πάντα, αν όχι την αίγλη, οπωσδήποτε την δύναμη της. Υπάρχει εκεί στο αισθήμα ενοχής, που, δρώντας, κάνει να ξεκινήσει το όνειρο. Αναγγέλλεται ακόμα μέσα σ' αυτή την καταστροφή που πρόκειται να τα σαρώσει όλα. Η ίδια είναι που την γεννά. Ο Αλέξανδρος, ακριβώς επειδή έχει εγκαταλείψει την κοινωνία, την αντιλαμβάνεται κάτω απ' αυτή την τρομακτική μορφή. Επιτέλεον, χρειάζεται τον εξαμολυμένο όλεθρο, για να μπορέσει να κάνει επιτέλους αυτό, που πραγματικά, δεν μπόρεσε ποτέ. Θα ήταν το ίδιο να πούμε ότι επινοεί τον όλεθρο για να εναντιωθεί να παλέψει να θυσιαστεί. Να λυτρώσει για να λυτρωθεί. 'Όλα θα τέλειωναν εδώ, αν δεν συνέβαινε οι εικόνες του ονείρου να ξεπεράσουν τα όρια και να επεκταθούν πέραν, δαμάζοντας την πραγματικότητα. Αν παραμερίσουμε την σπαραχτική φωνομενικότητα της πρώτης λύτρωσης –της λύτρωσης απ' την ανημποριά– διαφαινεται στο βάθος ο ορίζοντας της έσχατης λύτρωσης– της λύτρωσης απ' την πραγματικότητα. Και είναι σαν η δεύτερη να χρειάζεται την πρώτη' σαν αυτή η φαντασική θυσία του εαυτού να φτάνει σαν να δικαιολογεί μια πραγματική θυσία της κοινωνίας. Η κοινωνικότητα είναι ένα βάρος. Απ' τη μελαγχολική ηρεμία αυτής της διατίστωσης φτάσαμε, προχωρώντας μεσ' απ' την παραφορά, την απελπισία και την έκρηξη, στην σιωπή. Τα τελευταία βήματα οι τελευταίες χειρονομίες του Αλέξανδρου, προτού δρασκελίσει το κατώφλι, εκτελούνται μ' ένα γέλιο μ' ένα υπερβολικό, μ' ένα θεατρινότικο τρόπο. Δεν είναι παράξενο. Αφορούν την αφοσίωση του στον Θεό. 'Ηδη η παρουσία του Θεού, μέσα στο όνειρο, δεν μαρτυρεί τόσο, το πέρασμα απ' την απουσία του Θεού, μέσα στο όνειρο, δεν μαρτυρεί τόσο, το πέρασμα απ' την απουσία του νοήματος στο νόημα, δοσ, πιστοποιεί, για μια φορά ακόμα, την παθητικότητα του Αλέξανδρου. Είναι, βέβαια, αληθινό, ότι βρίσκει τον Θεό ύχοντας εγκαταλείψει τους ανθρώπους, αλλά είναι επίσης, αληθινό ότι, για να ολοκληρωθεί αυτή η εγκατάλειψη χρειάζεται δύναμη να αναλάβει την ευθύνη αυτού που κάνει. 'Ετσι, είναι ο Θεός και όχι ο Αλέξανδρος που αποφασίζει για όλα. Είναι ο Θεός, που στέλνει πρώτα την Μαρία απ' την μακρυνή πατρίδα της και ύστερα τον 'Οττο, για να φέρει το μήνυμα ότι υπάρχει τρόπος να γίνει η θυσία και να αποφευχθεί η καταστροφή. Ο Αλέξανδρος απλά ακολουθεί τον δρόμο, που του φανερώνει ο 'Οττο και κάνει όσα εκείνος του λέει ότι πρέπει να γίνουν. Πιστεύει, πάλι, ότι αφοσιώνεται στον Θεό, ενώ εγκαταλείπεται στην βούληση του για να συγκαλύψει την δικιά του, ενώ η ανημποριά του βρίσκει καταφύγιο εκεί. Το έχουμε κιόλας πει. Θα το ξαναπούμε. Μερικές φορές η απελπισία τρέφει την αφοσίωση.

• Λάμπρος Λώλας

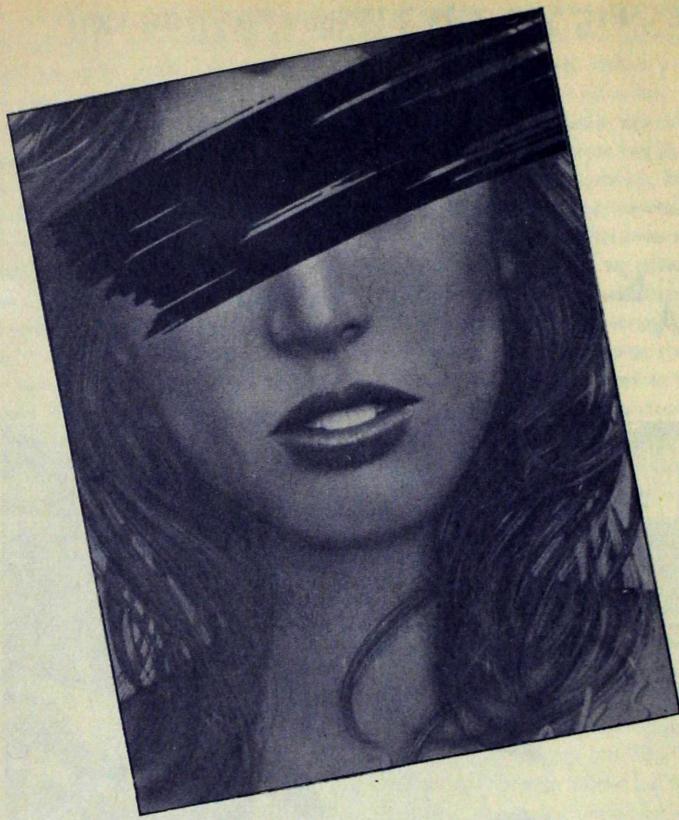
Σκέψεις για την κινηματογραφική επικαιρότητα

• Του Πάνου Μανασσή

A K P O B A S I E S



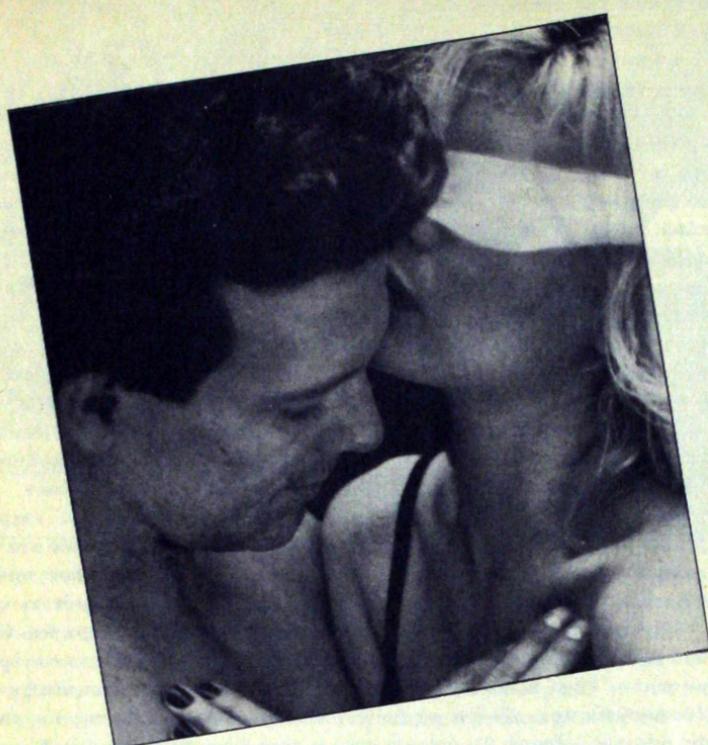
Οι ταινίες απ' τη δεκαετία του '60 και έπειτα, σαν ένα μέρος του κινηματος ή της Ποπ έχουν προωθηθεί σε μια περίοδη θέση ανάμεσα στις τέχνες — μια κυριαρχηθεί από την θέση. Αυτοί που μεγάλωσαν σ' αυτήν την περίοδο έχουν τόσο ξεπουληθεί στην Ποπ, που έχει κλονιστεί η εμπιστοσύνη τους στις άλλες τέχνες. Όταν φυσικά διαπιστώνουν ότι δεν τους αρκεί η Ποπ αρχίζουν να ψάχνουν βάθος και μηνύματα στις ταινίες και έτσι αποκτούν αλλόκοτα γούστα. Στα παιδιά του ΜΠΛΟΟΥ—ΑΠ ταινίες οι οποίες είναι λογοτεχνικές με την χειρότερη έννοια, μπορεί να φανούν βαθιές και σημαντικές. Αυτό είναι ένα χαρακτηριστικό, βέβαια, του "σύγχρονου κοινού". Εάν δεν έχεις αυτή την εμβέλεια των δυνατοτήτων και των απολαύσεων που αναπτύσσεται από το διάβασμα, από το θέατρο και από τις άλλες τέχνες ή ακόμη από παλιές κινηματογραφικές συνήθειες,



είναι πολύ εύκολο να υπερεκτιμήσεις διάφορες σύγχρονες ταινίες. Μα ενώ είναι απόλυτα κατανοητό ότι αυτοί που δεν έχουν πολλά πράγματα να συγκρίνουν με μια τέτοια ταινία, μπορεί να νομίσουν ότι είναι σπουδαία, αυτή η έλλειψη τριβής ανοίγει τον δρόμο στην υποκρισία του τύπου. Τον τελευταίο καιρό κυριαρχεί στην κινηματογραφική κριτική μια τέτοια άσχετη κατάσταση που δεν υπάρχει σε κανένα άλλο πεδίο. Η νέα τάση είναι να γράφεις χρησμοποιώντας συνέχεια κορυφώσεις, σαν να μην έχεις καμιά κλίμακα αξιών παρά μόνο μια γνώση των κορυφών.

Αν ανοίξεις μια εφημερίδα στις στήλες κινηματογραφικής κριτικής και διαβάσεις τα σχόλια θα έρθεις αντιμέτωπος με μια σειρά από αριστουργήματα, αλλά εγώ, παράδοξα, βγαίνω συχνά από τα σινεμά, έχοντας την αίσθηση ότι μου άδειασαν το πορτοφόλι και μου νάρκωσαν το μυαλό.

Οι κινηματογραφικοί κριτικοί, είναι πάντα σαν τους ακροβάτες, πηδάνε από το ένα επίπεδο στο άλλο, προσπαθώντας να μην επιτεθούν στους αρχάριους με τον ίδιο τρόπο όπως στους πετυχημένους. Ωστόσο



αυτό καταλήγει στο παλιομοδίτικο στυλ κριτικής, τότε που οι κριτικοί αντιμετώπιζαν αφ' υψηλού το αντικείμενό τους και δεν ασχολούνταν ποτέ μ' αυτό. Σήμερα όπως γνωρίζουν όλοι οι κριτικοί, ο χειρότερος κίνδυνος είναι να πέσει κάποιος στο επίπεδο αυτού που κριτικάρει. Αν και το να πέφτεις στο επίπεδο του έργου που κριτικάρεις είναι ένας κίνδυνος για τον κριτικό, για τις ταινίες ο πιο σοβαρός κίνδυνος είναι, φυσικά, να μην ανυψωθούν οι κριτικοί στο επίπεδο των όσων κριτικάρουν. Και αυτό το πράγμα, ακόμη και με τόσο άσχημες ταινίες όσο οι σύγχρονες, νομίζω ότι συμβαίνει συχνά σήμερα.

Δεν εμπιστεύομαι τους κριτικούς που ενδιαφέρονται μόνο για το καλύτερο' είναι μια απάνθρωπη αντίληψη και δεν τους πιστεύω. Νομίζω ότι είναι απλά η μέθοδος τους να εξαίρουν τους εαυτούς τους. Δεν είναι πάντα εύκολο να αναλύσεις το τι πάει στραβά με τις ταινίες, τι είναι σωστό και γιατί. Ο τακτικός κριτικός γνωρίζει ότι δεν πρόκειται να συμβάλλει σε μια ριζική μεταμόρφωση των ταινιών, αλλά ότι είναι ικανός να μας κρατάει σε εγρήγορση. Ο κινηματογράφος πολὺ περισσότερο από ότι

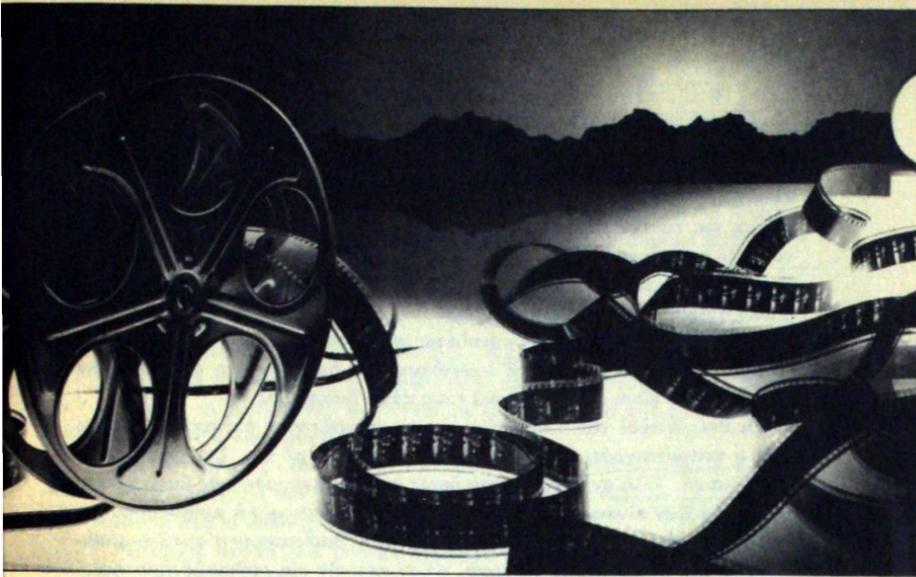
οι παραδοσιακές τέχνες, εξαρτάται από τα χοντρά λεφτά. Χωρίς λίγους ανεξάρτητους κριτικούς, δεν θα υπήρχε τίποτε μεταξύ του κοινού και των διαφημιστών.

Σε πολλές περιπτώσεις αυτοί που φτιάχνουν τις ταινίες κατέχουν επίσης τα περιοδικά, τους ραδιοφωνικούς σταθμούς, και τα τηλεοπτικά κανάλια, ή αν δεν τα κατέχουν, έχουν πολὺ στενές σχέσεις με αυτά. Αυτό έχει πολλά να κάνει με το "κουτσομπολιό" που περιβάλλει τις ταινίες. Απ' την άλλη πολλοί κριτικοί, γνωρίζοντας ότι το κινηματογραφικό κοινό αποτελείται ως επί το πλείστον από νέους φοβούνται μήπως μείνουν πίσω. Επιπλέον, το όνομα των κριτικών δεν αναφέρεται στις διαφημίσεις παρά μόνο εάν επευφημούν τις ταινίες. Υπάρχουν κριτικοί των οποίων κριτικές σπάνια έχει δει άνθρωπος, αλλά είναι ευρύτατα γνωστοί εξ αιτίας των μεγαλόστομων σχολίων τους. Απ' την άλλη, το κακό στο ραδιόφωνο και στην τηλεόραση έχει παραγίνει. Οι παρουσιαστές που πετάνε στα γρήγορα στο τέλος των εκπομπών τους σχόλια για ταινίες τις αντιμετωπίζουν "με τα δικά τους μέτρα" αυτό σημαίνει ότι αναφέρουν την υπόθεση, λένε λίγα λόγια για την δομή, για την ηθοποία, την φωτογραφία κλπ. Κριτικάρουν μια ταινία σ'ένα χαρούμενο κενό και είναι απόλυτα ειλικρινείς όταν σου λένε ότι αναφέρουν αυτό ακριβώς που πιστεύουν.

Το υπόβαθρο γι' αυτούς τους κριτικούς δεν είναι απαραίτητο υπερβολικό ενδιαφέρον για το σινεμά δεν θα ήταν προσόν. Κατανοούν πολύ καλά ότι η δουλειά τους εξαρτάται από το να ευχαριστήσουν τους πάντες, και γενικά δεν είναι το είδος των ανθρώπων που μαθαίνουν.

Λέγεται συχνά ότι δεν έχει σημασία πόσο κακός είναι ένας κριτικός όσο κάνει την δουλειά του, επειδή οι άνθρωποι μαθαίνουν πώς να τον ερμηνεύουν. Είναι αλήθεια ότι πιθανόν μαθαίνουν να ερμηνεύουν τους ενθουσιασμούς του, αλλά τι συμβαίνει με τους νέους μαθητές της κινηματογραφικής φόρμας; Τα δόχημα σχόλια είναι θάνατος γι' αυτούς. Σ' αυτό μαξικό κύκλωμα παραγωγής, στο οποίο οι μεγάλες παραγωγές υπερδιαφημίζονται, ένας νέος καλλιτέχνης που δουλεύει με λίγα λεφτά δεν έχει την παραμικρή ευκαρία, εκτός καν αν βοηθηθεί από τον τύπο. Ένας συγγραφέας ή ένας ζωγράφος μπορούν να συνεχίσουν ακόμη και αν δεν έρθουν σε επαφή με το κοινό ακόμη και ένας θεατρικός συγγραφέας μπορεί να συνεχίσει, αν και η δημιουργικότητά του ακρωτηριάζεται, όταν δεν παίζονται τα έργα του. Άλλα αν ένας σκηνοθέτης δεν έρθει σε επαφή με το κοινό δεν πάρνει απλά τα λεφτά για να κάνει ταινίες.

Η βιομηχανία και πολλοί καθιερωμένοι καλλιτέχνες φλερτάρουν με την ιδέα ότι το κοινό δεν χρειάζεται τους κριτικούς. Οι νεαροί κινηματογραφιστές έχουν όμως διαφορετική γνώμη. Πολλές από τις καινούριες ταινίες που προσπαθούν να διασπάσουν τα στερεότυπα ρισκάρουν το κοινό τους, και σχεδόν όλες οι ταινίες που εκφράζουν νέες κοινωνικές στάσεις, ή είναι πειραματικές, έχουν μικρό προυπολογισμό. Εάν δεν τις υποστηρίξουν μερικοί κριτικοί το κοινό δεν πρόκειται ποτέ να μάθει τίποτα γι' αυτές. Ούτε λόγος φυσικά για τις ταινίες με μεγάλους προυπολογισμούς. Το κοινό βρίσκει το δρόμο του γι' αυτές με την βοήθεια της διαφήμισης.



Σε μερικές περιπτώσεις η πίεση είναι τόσο ισχυρή στους κριτικούς που μερικοί από αυτούς ενδίδουν και κρατάνε τα πυρά τους για μικρές ταινίες σεξ τις οποίες μπορούν να χτυπήσουν εκ του ασφαλούς. Μ' αυτόν τον τρόπο και ο ίδιος ο κριτικός είναι ευχαριστημένος και ταυτόχρονα χαρακτηρίζεται αρκετά έξυπνος. Οι περισσότεροι από αυτούς που τον επωνύν, έτοι κι αλλιώς ποτέ δεν πάνε στις ταινίες. Μεσήλικες, ειδικά γυναικες, συχνά χρησιμοποιούν την πορνογραφία σαν μια δικαιολογία για το γεγονός ότι δεν διαβάζουν και ότι δεν πάνε σε ταινίες.

Βέβαια σήμερα υπάρχει κάτι νεκρό και χωρίς νεύρο στις ταινίες' δεν μπορούν να επικοινωνούν με το κοινό, και έχουν χάσει την απλότητα και την αφηγηματική ικανότητα των παλιών ταινιών, έτοι σε καταλαμβάνει μια ανυπομονησία, αλλά υποτίθεται ότι καθώς βλέπεις τηλεόραση δεν είναι απαραίτητο να δίνεις συνέχεια προσοχή. Σε μια αίθουσα κινηματογράφου χωρίς να έχεις τίποτα άλλο να κάνεις αισθάνεσαι λιγάκι καταπιεσμένος. Βέβαια μας έχουν πει εδώ και χρόνια ότι αυτό που μετράει είναι το οπακό μεγαλείο. "Οταν είναι φανερό ότι ο κινηματογράφος δεν πάει πλέον πουθενά, υπάρχει μια πτώση των προσδοκιών, και για πολλούς ανθρώπους δεν φαίνεται να υπάρχει τίποτε άλλο παρά τυφλή αποδοχή" το να φύγεις από την αίθουσα είναι μια σωστή κίνηση.

Βέβαια ακόμη και αυτοί που έρουν αρκετά καλά πόσο βαρετές είναι οι τωρινές ταινίες λένε, "μα υπάρχει τίποτε άλλο; οι ταινίες, ακόμη και οι απαίσιες, είναι προτυπότερες από το θέατρο".

Αρκετά χρόνια πριν όταν οι ταινίες ήταν άσχημες δεν έτρεχε τίποτε σοβαρό' παρόλο που μερικές ήταν αριστουργήματα, οι ταινίες γενικά δεν θεωρούνταν τίποτα άλλο παρά απλή διασκέδαση. Δεν έπαιρνες τις ιδέες σου για καλλιτεχνικές δυνατότητες από το σινεμά.

Ποια είναι η συνέπεια αυτού του πράγματος γι' αυτούς που αγαπούν και γνωρίζουν μόνο το σινεμά και όχι ας πούμε την λογοτεχνία; Αν και δεν το αντιλαμβάνοντας συνειδητά, η απώλεια της φαντασιακής εμβέλειας της εμπειρίας τους είναι ανεπανόρθωτη.

Δεν αγωνίστηκε κανείς γι' αυτό. Η λογοτεχνία εγκαταλείφθηκε σχετικά γρήγορα. Την υπερασπίστηκαν ελάχιστοι δημοσιογράφοι. Στις τηλεοπτικές συζητήσεις οι προσκεκλημένοι απέβαλαν και τα προσχήματα ακόμη για το αν διάβασαν το βιβλίο που ανέφεραν. Αν ρωτήσεις κάποιον να σου αναφέρει μερικά ονόματα κινηματογραφικών κριτικών, δεν θα 'χει κανένα πρόβλημα. Αν του ζητήσεις να σου πει μερικά ονόματα κριτικών βιβλίου αμέσως θα κομπλάσει.

Σε πολλές περιπτώσεις σκηνοθέτες που κινηματογραφούν βιβλία μειώνουν και καταστρέφουν το πρωτότυπο, κι όμως αυτή η διατρέβλωση του κειμένου είναι αρκετή για να τους κάνει διάσημους.

Οι θεωρητικοί του κινηματογράφου ισχυρίζονται ότι από την φύση του ο κινηματογράφος συγγενεύει περισσότερο με την ζωγραφική και τη μουσική. Όλα αυτά τα χρόνια όμως οι κινηματογραφικές βιομηχανίες δεν αγόραζαν πίνακες ζωγραφικής και συμφωνίες αλλά μυθιστορήματα και θεατρικά έργα. Και αν και οι ταινίες που βασίστηκαν σ' αυτά τα μυθιστορήματα και τα θεατρικά έργα, είχαν οπτικές και ρυθμικές ποιότητες, το ουσιαστικό τους υλικό παρόλα αυτά προέρχονταν από το θέατρο και απ' τα βιβλία.

'Όταν μια ταινία που βασίστηκε σε ένα βιβλίο αποτυχαίνει, και δεν γνωρίζουμε το πώς ή γιατί, καλά θα κάνουμε να ανατρέξουμε στο βιβλίο. Οι αλλαγές που έχουν γίνει εξατίας της διασκευής, συχνά διαταράσσουν την δομή, την χαρακτηρολογία και το ίδιο το θέμα. Αν και έχουν γίνει καλές ταινίες από μέτρια βιβλία, τα τελευταία χρόνια διαπίστωσα ότι κι όταν ακόμη γυρίζονταν ταινίες από βιβλία τα οποία δεν ήταν ιδιάτερα αξιοπρόσεχτα, τα βιβλία συχνά υπερτερούσαν. Αυτό σημαίνει ότι ακόμη και οι συγγραφείς τρίτης κατηγορίας, έχουν περισσότερες ευαισθησίες από τις ταινίες που τρέφονται απ' αυτούς.

Αν πολλοί άνθρωποι προτυπούν να δουν την ταινία απ' το να διαβάσουν το βιβλίο αυτό είναι κάτι που απλά πρέπει να το δεχτούμε, αλλά ας μη υποκρινόμαστε, ότι οι άνθρωποι παίρνουν τα ίδια πράγματα και από τα δύο, ή ότι χάδηκε τίτοτε. Τα μέσα μαζικής ενημέρωσης ευνοούν την θυσία της λογοτεχνίας.

Οι ταινίες είναι καλές στην δράση⁷ δεν τα καταφέρνουν όμως στην ανακλαστική ή εννοιολογική σκέψη. Είναι καλές για άμεσα ερεθίσματα, αλλά δεν μπορούν να κάνουν τους ανθρώπους να ενδιαφερθούν για τις άλλες τέχνες ή να τους μάθουν κάτι.

Οι ταινίες δεν σε βοηθούν ν' αναπτύξεις την ανεξαρτησία του μυαλού σου. Δεν σου αφήνουν πολλά περιθώρια και δεν σου δίνουν αρκετά εφόδια για να αναλύσεις τα ζητήματα που υποκινούν.

Τα διαστήματα εκείνα που έβλεπα πολλές ταινίες μαζί, ένιωθα κενός κι είχα την ανάγκη να διαβάσω περισσότερα βιβλία. Δεν έχω καμιά αμφιβολία για την δυνατότητα του κινηματογράφου να είναι τέχνη, και αυ-

τό που κάνει την κινηματογραφική κριτική τόσο απορροφητική, είναι η συνεχής παρατήρηση και η ανάλυση της διαρκούς μάχης μεταξύ τέχνης και εμπορίου. Άλλα οι ταινίες μόνο δεν αρκούν: μια σταθερή δίαιτα από μαζική κουλτούρα είναι μια μορφή στέρησης. Οι περισσότερες ταινίες φτιάχνονται ύστερα από υπολογισμούς για το πόσα εισιτήρια θα κάνουν.

Ο Φώκνερ ή ο Φιτζέραλντ που συνεργάστηκαν σε κινηματογραφικά σενάρια στο Χόλυγουντ δεν έχουν πολλά κοινά σημεία με τον Φώκνερ και Φιτζέραλντ των μυθιστορημάτων. Το κινηματογραφικό έργο τους είναι διασκεδαστικό αλλά δεν είναι η πιο σπουδαία δουλειά τους (αν και όπως πάνε τα πράγματα αυτοί και πολλοί άλλοι συγγραφείς θα μείνουν γνωστοί για τις δευτερεύουσες δουλειές που έκαναν για να στηρίξουν οικονομικά την καριέρα τους). Μέχρι να αποφασίσουν οι συγγραφείς και οι σκηνοθέτες να δώσουν όλες τις τις δυνάμεις στον κινηματογράφο, οι ταινίες δεν πρόκειται να είναι τα έργα της φαντασίας και τόλμης που η διαφήμιση ισχυρίζεται ότι είναι.

Οι συγγραφείς που πάνε στο Χόλυγουντ ακολουθάνε μάλλον το γνωστό μονοπάτι: 'Η τους σιχαίνονται και φεύγουν ή θέλουν τα λεφτά και γίνονται σαν κι αυτούς.

Υπάρχει ακόμη μια βασική διαφορά μεταξύ των παραδοσιακών τεχνών και των τεχνών των μέσων μαζικής ενημέρωσης: Στις παραδοσιακές τέχνες ο καλλιτέχνης ωρμάζει' σε ένα μέσο μαζικής ενημέρωσης ο καλλιτέχνης παρακμάζει επικερδώς.

Στις μέρες μας η φιλμοκατασκευή έχει αποκτήσει ελευθερία. Οι κινηματογραφιστές χρειάζονται περισσότερη ελευθερία, όχι λιγότερη, για να ξεπεράσουν το μεταβατικό στάδιο που βρίσκονται σήμερα οι ταινίες. Αν ο κινηματογράφος επιστρέψει νοσταλγικά στην παιδική του ηλικία τα πράγματα θα γίνονται ολοένα και χειρότερα. Άλλα αν οι διαφημιστές και οι άνθρωποι του κινηματογράφου μπορέσουν να κάνουν την διάκριση ανάμεσα σε ταινίες που φτιάχνονται ελεύθερα σαν συλλογικές μορφές έκφρασης και σε ταινίες τυποποιημένες, πόσοι κινηματογραφιστές θα αντέξουν στον πειρασμό της εύκολης επιτυχίας:



Μερικές γνώμες για την κριτική

• Επιλογή: Σ.Ζ.

"Η εποχή αυτή (...) όχι μόνον εφευρίσκει τις φανταστικές της μεγαλουψίες, αλλά έχει πρωτοτυπήσει και σ'ένα άλλο περίοδο: έχει καταστρέψει την κριτική λειτουργία. Αυτό που αυτοσυστήνεται σαν κριτική στον σημερινό κόσμο είναι μια εμπορική προαγωγή –κάτι απόλυτα δικαιολογημένο, λόγω της φύσης της προς πώλησιν παραγωγής (...) Η προαγωγός κριτική, που μόνο αυτή επιβιώνει, εξακολουθεί κατά τ'αλλα να ασκεί μια μεροληπτική λειτουργία. Εξυψώνει τα κάθε λογής προϊόντα της μόδας της εποχής και, για τα υπόλοιπα, αν δεν τ'απορρίπτει, σιωπεί, τα θάβει στην σιωπή (...) Αυτό που παρουσιάζεται εμπίπτει αμέσως σε μια απ'τις δυο αυτές κατηγορίες: είτε είναι κάτι ακατανόητο, ήδη παραδεγμένο και υμνημένο –και το εγκωμιάζει. Είτε είναι κάτι ακατανόητο καινούργιο – και θα σιωπήσει, από φόβο μη λαθέψει με τον ένα ή τον άλλο τρόπο. Το επάγγελμα του σημερινού κριτικού είναι ακριβώς ίδιο με το του χρηματιστή, όπως τόσο καλά το προσδιόρισε ο Κένυς: απ' αυτό που σκέφτεται η κοινή γνώμη, να μαντεύει το τί πρόκειται να σκεφτεί στο μέλλον".

• Κορνήλιος Καστοριάδης

* * *

"Αυτό που ονομάζουμε διαιώνιση, είναι η διαιώνιση του έργου. Πρέπει το έργο να δημιουργεί αυτό το ίδιο την διαιώνιση του (...) Κι ωστόσο αυτόν τον μελλοντικό χρόνο, αληθινή προσπατή των αριστουργημάτων, αν το να μη τον λογαριάζουν είναι το σφάλμα των κακών κριτικών, το να τον λογαριάζουν είναι συχνά η επικίνδυνη επιφυλακτικότητα των καλών κριτικών".

• Μαρσέλ Προυστ

* * *

"Στην λογοτεχνική κριτική οι "γλωσσολογικοί" κριτικοί ή οι σχεδόν ή οι λεγόμενοι "στρουκτουραλιστές" που ήθελαν μια προσέγγιση ενός λογοτεχνικού κειμένου πιο άμεττη, πιο αντικεμενική και επιστημονική, είναι πολύ συχνά, οι πιο παράλογοι, οι πιο υποκειμενικοί, οι λιγότερο επιστημονικοί κριτικοί, γιατί είναι οι πιο εμπαθείς και οι πιο πολιτικοποιημένοι. Το ίδιο συμβαίνει και με την ψυχαναλυτική ή μαρξιστική κριτική, μάλλον φανατικές και η μας και η άλλη. Η ανθρωποστική ή εμπρεσιονιστική κριτική κατάφερνε να αποδώσει καλύτερα το έργο. Η νέα κριτική τα διαστρέφει όλα. Οι "ιδέες" της, οι γνώμες της δεν είναι στην πραγματικότητα παρά οι

αντανακλάσεις των παθών της. Κατέστησε την αντίληψή του έργου εντελώς αδύνατη. Το έργο είναι μια σύνθεση. Αυτή η κριτική γίνεται μια σύνθεση δύπλα στην σύνθεση, χωρίς να υπολογίσουμε ότι πολύ συχνά αυτή δεν είναι γλώσσα, αλλά μια ακατάληπτη διάλεκτος. Ο Πικάρ που τόσο τον κατέκριναν, απέδειξε ότι μπορούσαμε να μεταφράσουμε τον Ρολάν Μπαρτ σε μια γλώσσαν τρέχουσα, συνηθισμένη, παραδοσιακή. Ο Μπαρτ λοιπόν δεν έφερνε μια καινούρια γλώσσα, δηλαδή μια σκέψη καινούρια, αλλά χρησιμοποιούσε ένα είδος γλώσσας, μια ακατάληπτη γλώσσα, όπως μόλις είτα. Ο Μπαρτ υπεραμύνθηκε άσχημα (ή πολύ καλά) κατηγορώντας πολύ απλά τον Πικάρ ότι είναι "αντιδραστικός". Έτσι, μπροστά σ' αυτή την τρομερή κατηγορία, κανείς πια δεν τόλμησε να πάρει το μέρος του Πικάρ (...)

Αξιόλογη κριτική είναι επίσης εκείνη που αναλύει ένα έργο διηγώντας το, συνοψίζοντας το, πράγμα που δεν είναι εύκολο. Γιατί χρειάζεται μια περιληψη αναλυτική, ακριβώς, μια περιγραφή που να διαπερνάει τις αρθρώσεις του έργου, του κειμένου, στο εσωτερικό του συστήματος έκφρασης του, για να μην πω πια της "γλώσσας" του. Μια τέτοια "φανομενολογική" περιγραφή αποδίδει καλύτερα την αξία, τα προτερήματα, τα ελαττώματα, τις παραλείψεις, τις αδυναμίες ενός έργου. Είναι, σιωπηλά, μια κριτική εκτίμηση".

• Ευγένιος Ιονέσκο

* * *

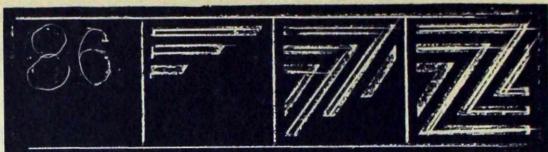
"Καμιά κριτική που δεν είναι κριτική της μορφής σε σχέση με το θεματικό υλικό της, δεν προχώρησε ποτέ την τέχνη ούτε ένα βήμα. Η αρετή κάθε τέχνης ενυπάρχει ολοκληρωτικά στην έκκληση των αισθήσεων και της "μη διαλογικής" ή "φανταστικής" λογικής, και όλα τ' αλλα κριτήρια, είτε ηθικά, είτε κοινωνιολογικά, είναι αι σ θ η τ ι κ ά άσχετα. Είναι κριτική μιας ευρύτερης άποψης και ενός διαφορετικού είδους: εκείνη που επιχειρεί να συνδέσει αισθητικές αξίες με το κοινωνικό της περιβάλλον— να εξηγήσει τις διαστροφές που αυτές οι αξίες έχουν υποστεί, μέσα στις ιστορικές συνθήκες μιας ιδιαίτερης περιόδου, και στην εκτίμηση όλων των επόμενων περιόδων".

* * *

• Χέρμπερτ Ρηντ

"Το περίεργο με τους κριτικούς του κινηματογράφου, είναι ότι εφαρμόζουν τις προ εκατονταετίας κριτικές μεθόδους σε έργα που πριν εκατό χρόνια δεν θα μπορούσαν να είχαν υπάρξει".

• Φρεντερίκο Φελίνι



ZAGREB'86

Φεστιβάλ σημαίνει χάος. Τουλάχιστον την πρώτη μέρα. Ισως μόνο γι' αυτόν που φτάνει από μακριά με το κεφάλι γεμάτο δέντρα που τρέχουν γρήγορα προς τα πίσω (Ταξίδι με τραίνο). "Έξω απ' το" Lissinski Hall " οι καθιερωμένες σημαιές. Ανάμεσά τους η "γαλανόλευκη". Κυματίζει αδιάφορη όπως οι άλλες.

Πριν δυο χρόνια η ίδια φράση: "Κανένας 'Ελληνας" (έγραφα σ' αντίστοιχο άρθρο) (1). Τα έξοδα του ταξιδιού ή η άγνοια του είδους ο λόγος; Ο τιμάριθμος ξεφεύγει από τις δυνατότητές μας. Η πληροφόρητη λιγότερο. Ανασκούμπωμα λοιπόν: 1) Φεστιβάλ. 2) Φεστιβάλ κινηματογράφου ανιματιον. 3) Τόπος: Ζάγκρεμπ Γιουγκοσλαβίας. 4) 23-27 Ιούνη 1986.

Το χάος που λέγαμε; Από πού ν' αρχίσει κανείς; Μια στίβα έντυπα μπροστά μου. Κατάλογοι, ωράρια, προγράμματα....

*

Τη δεύτερη μέρα τα πράγματα γίνονται απλότερα. Ο μίτος βρέθηκε: "Ακολουθείτε τα βέλη". Το κακό είναι όταν επικαλύπτονται. Εξηγούμαστε: Το πρόγραμμα αρκετά γεμάτο. Αναγκάζεσαι να διαλέγεις. Είναι η αρρώστεια των φεστιβάλ. Η τάση να γίνονται σουπερ-μάρκετ εικόνων. Πριν ένα χρόνο, στο αντίστοιχο φεστιβάλ του Αννεσού, μετά από παρακολούθηση 10-15 ώρες του προβολών την ημέρα, για μια βδομάδα, έφευγες νιώθοντας στερημένος. 'Οχι γι' αυτά που είδες, μα για δσα δεν πρόλαβες. Που ήταν πολλά. 'Άλλες τόσες ταινίες' και ώρες' σε παράλληλα προγράμματα. Ταινίες που ισως περάσουνε χρόνια να ξαναδείς...

Εδώ στο Ζάγκρεμπ τα πράγματα είναι απλότερα. Επικαλύψεις δεν είναι πολλές' υπάρχουν ωστόσο.

"Η animation δεν είναι για παιδιά -μόνο" λέμε. Η animation δεν είναι εμπόρευμα -μόνο", πρέπει ακόμη να προσθέτουμε...

Είναι αλήθεια πως η animation ίσως δεν υπήρχε (όσο υπάρχει) αν δεν αντιμετωπίζοταν ταυτόχρονα σαν εμπόρευμα.

Και είναι επίσης αλήθεια πως σαν εμπόρευμα διασύρθηκε σε βαθμό διαστροφής. Από Τέχνη έγινε κιτς. Ισορροπία δυναμική. Με χαμένους και κερδισμένους. Animation.. Πώς θα μπορούσε νάναι στατική;

*

" — Τι σας αρέσει περισσότερο από το φεστιβάλ;"

" — Το πικ — νικ". Ένα μικρό τραίνο μας πάει την καθιερωμένη πα βόλτα στην εξοχή. Μια ώρα από το Ζάγκρεμπ. Τραπέζια στρωμένα περιμένουν. Ευκαιρία για γνωριμίες. Απ' όλο τον κόσμο... Φαγοπότι, χορός, με την απαραίτητη μουσική μπάντα. Φολκλορικά, "αυθεντικά" γιουγκοσλάβικα τραγούδια. Ανάμεσά τους... τα "παιδιά του Πειραιά" και το "στρώσε το στρώμα σου για δυό". Επιστροφή με το τραίνο. Φτάνουμε στο Ζάγκρεμπ με "κάπτοντας" να φταρνίζονται συνέχεια απ' τη γύρη των δέντρων. Μετά τη βόλτα, οι τανίες μοιάζουν... καλύτερες.

*

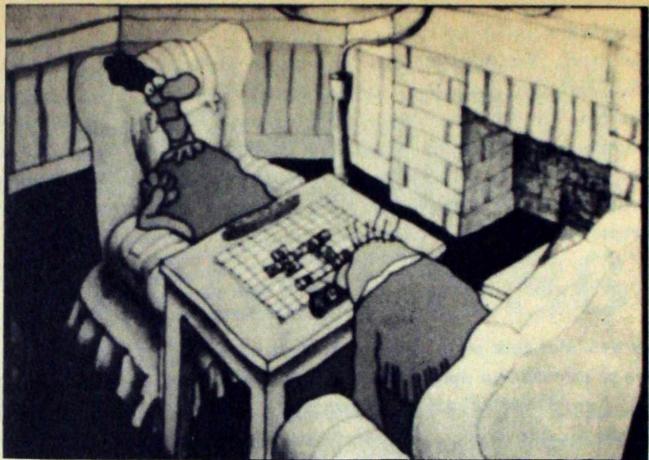
Αφέρωμα στο McLaren αυτή τη χρονιά. Ένα πανόραμα με όλα τα έργα του. Για πρώτη φορά απονέμεται βραβείο ζωής. Σε μεγάλη πα ήλικια, ο ίδιος δε μπόρεσε να έρθει. Ακούστηκε μόνο η φωνή του απ' το τηλέφωνο κατευθείαν από τον Καναδά, τη μέρα της απονομής.

50 χρόνων δουλειά, συγκεντρωμένη σε τέσσερα προγράμματα. Μαζί με κάποια ντοκυμαντάρ με τον ίδιο και για τον ίδιο. Έργο πλούσιο, πολύμορφο, πολυυδιάστατο. Να μερικά σχόλια: "Επιτέλους κάτι καινούριο στην τέχνη του σχεδίου" (δήλωση του Πικάσο). "Οι καλύτερες ασκήσεις για τα μάτια, που έχω δει ποτέ" (δήλωση ... γιατρού). Η κόλαση είναι ίσως η επαναλαμβανόμενη προβολή του "Blinkity — Blank" "(δήλωση θεατή) (2). Δεκάδες τα βραβεία, μεταξύ των οποίων κι ένα δόσκαρ. Η μεγαλύτερη ωστόσο ανταμοιβή είναι χωρίς άλλο αυτή που έρχεται από την κεντρική Αφρική: δυο φυλές έπαψαν το μακρόχρονο ανταγωνισμό τους όταν είδαν το φίλμ του McLaren "Γείτονες"!! (3). Ανέκδοτα προς το πάρον. Ίσως αργότερα μπορέσουμε ν' αναφερθούμε σοβαρότερα στο έργο του McLaren. Αξίζει τον κόπο.

*



"Βαρύτητα", του Ferenc Rofusz"



"The big snit του Richard Condie"

Άλλα αφιερώματα: Andrei Khrzhanovsky (επιχειρήστε να το προφέρετε!) Σοβιετικός σκηνοθέτης, ελάχιστα γνωστός στη δύση. Από τους σημαντικούς, απ' ότι φαίνεται ρώσους σκηνοθέτες της τελευταίας γενιάς. Έργα που βασίζονται σε λογοτεχνικά κείμενα σε μεγάλο βαθμό. Η έλλειψη μετάφρασης απ' τα ρώσικα, μας κράτησε σε απόσταση. Ο ρυθμός ωστόσο, η φροντίδα και η ατμόσφαιρα της εικόνας άφηνε να διαφανεί η ποιότητα της δουλειάς. Ιδιαίτερα στην τριλογία τη βασισμένη σε ποιήματα σχέδια και σημειώσεις του Πούσκαν. "Πετώ προς τα σένα στις αναμνήσεις μου" (1977), "Είμαι μαξί σου ξανά" (1980) και "Φθινόπωρο" (1982).

Σκηνικός χώρος συνθεμένος από χειρόγραφα, και τα σκίτσα που ήταν σχεδιασμένα στα περιθώρια τους. Άλλες φορές χρησιμοποιούνται σαν μαρτυρία (όταν μας προτείνονται για διάβασμα) κι άλλες φορές σαν περιβάλλον ή σα "μέσο" (κομμένα χειρόγραφα, σχηματίζουν κορμούς από λεύκες ή κινούμενα φτιάχνονταν τον αφρό κυμάτων ή πέφτοντας πλάγια σχηματίζουν βροχή, ή σύννεφα κινούμενα μαλακά, ή το χώμα, βουνά, τοπία...)

Η αισθηση του συγγραφέα για τον οποίο τα γραφικά ίχνη, το χαρτί, το μελάνι, είναι κάπι περισσότερο από πρώτη ύλη. Είναι χυμός, περιβάλλον, πηγή ζωής, καθημερινότητα, σάρκα...

*

Εγγλέζικα διαφημιστικά σπότες: 'Ένα πρόγραμμα που ξεκινάει από το 1928 για να φτάσει στις μέρες μας. Ανάμεσά τους ξεχωρίζουμε τανίες από διάσημα ονόματα: Len Lye, McLaren, Lotte Reiniger, ή, ακόμη Bob Godfrey, George Dunning, Richard Williams....'

Χαρακτηριστικό των πρώτων τανιών η μεγάλη τους διάρκεια' 3-8 λεπτά, για να μειωθεί αργότερα στα 60'' και να σταθεροποιηθεί στα 25'' - 30''.

Οι τανίες αυτές στην αρχή παράγονται αποκλειστικά για τους κινηματογρά-

φους, ενώ από το 1955 και έπειτα με την εμφάνιση της τηλεόρασης, προσανατολίζονται κύρια προς αυτήν. Αυτός είναι προφανώς και ο λόγος της συμπλήρωσης της διάρκειάς τους.

Ένα παιδί σκιτσάρει τους πάντες. Σχεδιάζει μια καρικατούρα του πατέρα του, οι άλλοι γελούν, αυτός θυμώνει και του τις βρέχει... Η "ιδανική" λύση αναπαράστασης βρίσκεται με μια φωτογραφική μηχανή Kodak και όλοι είναι ευχαριστημένοι.... Είναι το σενάριο μιας από τις πρώτες ταινίες, "Το αγόρι που ήθελε να δημιουργεί εικόνες" (1928). Σ' άλλες περιπτώσεις ένα σλόγκαν περιορίζεται απλά να μπει στο τέλος της ταινίας. (π.χ. στην περίπτωση του 'Rainbow Dance' του Len Lye). Ωστόσο τέτοιες περιπτώσεις, που αφήνουν τελείως ελεύθερο τον δημιουργό, είναι μάλλον εξαιρέσεις. ΚΑτά τ' άλλα η θεματογραφική μέχρι γραφιστική ποικιλία είναι μεγάλη. Βρίσκουμε προπαγανδιστικές ταινίες υπέρ του συντηρητικού κόμματος (π.χ. "Socialist Car of State" 1930), ταινίες επηρεασμένες από τη "Ντισνεϊκή γραμμή", "αφηρημένες" ταινίες, ταινίες με μαριονέττες. Ένα πανόραμα λίγο πολύ όλων των τάσεων πριν την εμφάνιση των εικόνων που γίνονται με υπολογιστές.

*

Άλλες ρετροσπεκτίβες: Ένα πρόγραμμα κορεάτικων φιλμς, ένα πρόγραμμα ολανδέζικων, ένα αφιέρωμα στην παραγωγή των Fleisher.... Στο τελευταίο είχαμε την ευκαρία να δούμε ταινίες που σπάνια προβάλλονται, ένα μεγάλου μήκους εκλαϊκευτικό φίλμ που είχε μάλιστα αποσπάσει τα επανετικά σχόλια του ίδιου του Αίνσταν.

*

Μια σημαντική τηλεοπτική σειρά παραγωγής του John Halas για BBC αποτελείται από ένα ακόμη περίγραμμα. Στη σειρά αυτή (13 μισάωρα που δεν έχουν ακόμη συμπληρωθεί) επιχειρείται για πρώτη φορά η παρουσίαση των πιο χαρακτηριστικών δημιουργών του κινηματογράφου animation, με συνεντεύξεις και αποσπάσματα από τα έργα τους. Ένα πανόραμα που αφήνει να φανεί ο πλούτος σε δυνατότητες των μέσων που λέγεται animation. Να ελπίσουμε πως θα το δούμε κάποτε στη δική μας μικρή οθόνη;

*

58 ταινίες σε συναγωνισμό, 39 στο πληροφοριακό τμήμα (εκτός συναγωνισμού) από 24 χώρες. Είναι το πρόγραμμα εκτός από τις ρετροσπεκτίβες. Ακόμη, δυο μεγάλου μήκους. Το γενικό επίπεδο πάντως δεν ήταν το καλύτερο που θα μπορούσε να είναι. Υπήρχαν πολλές ταινίες ενός ψηλού επιπέδου, αλλά δεν υπήρχαν κάποιες που να ξεχωρίζουν, ιδιαίτερα. Αυτή η κατάσταση αντανακλάστηκε και στην απόφαση της κριτικής επιτροπής να μη δώσει πρώτο βραβείο.

*



"Οδός των κροκοδείλων"

Μια παρένθεση: Η προβολή του 'Broken down film' του Osamu Tezuka. Εκτός συναγωνισμού βέβαια μια που ο Tezuka ήταν μέλος της κριτικής επιτροπής. (Μαζί με του Ishu Patel – Καναδά, Ed. Nazarov – Ρωσία, Bruno Edera – Ελβετία, Josko Marusic – Γιουγκοσλαβία). Η ταινία μια από τις πιο έξυπνες και χιουμοριστικές μμείται το στυλ των πρώτων καρτούν αλλά και τις συνθήκες προβολής τους (σήμερα). Η ταινία ξεκινάει, και αμέσως "κόβεται" ξαναξεκινάει, "γεμάτη γρατζουνίες" και "ξανακόβεται" τόσο πειστικά που το κοινό αρχίζει να μουρμουρίζει. (Μέχρι και ο μηχανικός προβολής γελάστηκε και μισάνοιγε τα φώτα!). Η ταινία "ξαναξεκινάει" για να "μπερδευτεί" η μηχανή (μπουράξ) και ν' αρχίσουν να τρέχουν γρήγορα τα καρέ... Όταν ισορροπεί, η γραμμή που χωρίζει τα καρέ, βρίσκεται στη μέση της οθόνης.

Ο ήρωας –ένα είδος Λούκυ-Λουκ– σπρώχνει τη γραμμή με το πιστόλι του προς τα πάνω και διωρθώνει το κάδρο. Εκεί ο θεατής καταλαβαίνει τη μπλόφα...

'Αλλα ερωτήματα: 'Όταν ο ήρωας μπερδεύεται και πέφτει στις "κλωστές-χνούδια", που "προβάλλονται" από τη μια μεριά του "βρώμικου" παράθυρου της μηχανής προβολής. Ή αργότερα το κυνηγητό του "καλού" απ' τον "κακό" από το ένα καρέ στο άλλο τη στιγμή που η προβολή έχει "απορυθμιστεί" και η γραμμή που χωρίζει τα καρέ διατρέχει κάθε τόσο από πάνω προς τα κάτω την οθόνη. 'Όταν κάποια στιγμή σταθεροποιείται στη ... μέση του κάδρου βλέπουμε τον "κακό" να ψάχνει τον "καλό" στο κάτω μισό του κάδρου (την ώρα που τα πόδια του βρίσκονται στο πάνω μέρος). Ο "καλός" περνάει από το πάνω μέρος της γραμμής πίσω από τον "κακό" ο οποίος δεν τον βλέπει, μια που τους "χωρίζει" η μετατοπισμένη γραμμή που χωρίζει τα καρέ....

*

Οι μεγάλου μήκους τανίες είναι μόνο δύο: Η "Χιονάτη" μια συγγαρέξικη παρωδία του γνωστού παραμυθιού, όπου η Χιονάτη είναι ένα άγαρμπτο βουβαλοκόριτσο που μη χωρώντας στο σπίτι των νάνων και προσπαθώντας να μπει το... γκρεμίζει... Τανία με πολύ χιούμορ και έξυπνα ευρήματα χωρισμένη ωστόσο στα δυο. Θάλεγε κανείς, δυο διαφορετικές τανίες.

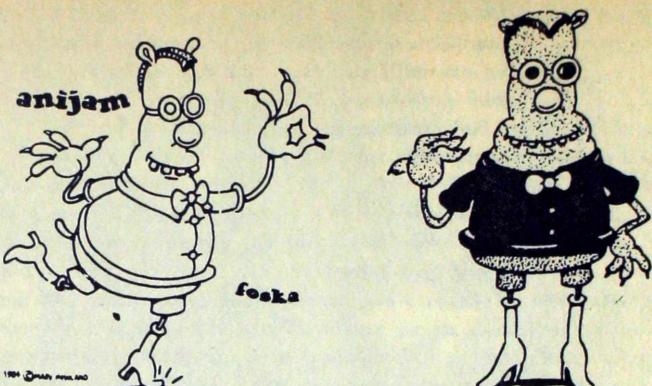
Η δευτερη είναι μια παραγωγή του Will Vindon. Γνωστός ήδη από το "Κλειστό τις δευτέρες" (όσκαρ 1974) και το 'Great Cognito' 1982 (βλ. Κινηματογραφικά Τετράδια Νο 17 το αντίστοιχο άρθρο μου με τίτλο "Ζ" όπως Ζάγκρεμπ). "Οι περιπέτειες του Μαρκ Τουαίν" μια τανία που χρησιμοποιεί με αριστοτεχνικό τρόπο τους πλαστελινένιους ήρωες και τα ντεκόρ της επίσης από το ίδιο υλικό. "Αρτια τεχνικά τανία, φτάνει σ'ένα καρικατουριδικό ρεαλισμό". Οι ήρωες λεπτοδουλεμένοι σαν όγκος, με τις παραμικρές λεπτομέρειες στα πρόσωπα, στις γκριμάτσες και τις εκφράσεις που παίρνουν απ' τη μια, στηρίζονται σε φόρμες που έχουν τις υπερβολές της καρικατούρας, απ' την άλλη. Θεματογραφικά η τανία αντλεί από το έργο του Μαρκ Τουαίν, από όπου δανειζεται και τις φιγούρες του Τομ Σώγερ, Χωκ Φιν, καθώς και τη φιγούρα του ίδιου του Μαρκ Τουαίν. Επιδέξια δομημένη κινηματογραφικά, με εντάσεις και υφέσεις, είναι μια αξιόλογη τανία για παιδικό (και όχι μόνο) κοινό.

*

Για τις τανίες του προγράμματος: Απ' το πρότο πρόγραμμα ξεχωρίζει η δουλειά του Paul Driessens 'Sunny side up'. Ένας ναυαγός σ'ένα έρημο νησί βρίσκεται μόνος με τη φαντασία του. Η "πραγματικότητα" και η αντανάκλασή της δεν είναι πάντα συμμετρικές αλλά συμπληρώνουν και διαδέχονται η μια την άλλη έτοι ώστε φανταστικό και "πραγματικό" να μπερδεύονται. Ιδιότυπο χιούμορ με μαύρες αποχρώσεις, γραφισμός και δραματική αντιμετώπιση της τανίας, με έντονο το προσωπικό στοιχείο. Νομίζω πως είναι σημαντικό για μια τανία το να μην είναι "κλεισμένη" μ' οποιοδήποτε τρόπο, τόσο στο σχέδιο όσο στην κίνηση και



"Broken down film, του Osamu Tezuka"



στο χρώμα, έτσι ώστε ν' αφήνεται στο θεατή ένας "ελεύθερος" χώρος που να μπορεί να συμπληρώνει με τα δικά του συμπεράσματα και αισθήματα" (4).

Μια άλλη ενδιαφέρουσα ταινία που κινείται σε τελείως διαφορετικό χώρο, είναι η "Οδός των κροκοδείλων", επίσης από το πρώτο πρόγραμμα. Η ταινία αυτή που πήρε το βραβείο στην κατηγορία των 20 – 30 min, καθώς και δυο ακόμη ειδικά βραβεία, είναι αγγλική, των αδελφών Quay. Στηριγμένη σε κείμενο του Πολωνού Bruno Schulz, έχει όλη τη βαριά, μεταφυσική, "υγρή" ατμόσφαιρα που βρίσκουμε συχνά στον ούγγρικο, πολωνικό, ρώσικο κινηματογράφο. Ταινία με μαριονέτες που δρουν σ' ένα παράλογο, σουρεαλιστικό χώρο, σε συνάρτηση μ' ένα μηχανισμό που τυχαία τέθηκε σε κίνηση...

*

Από τη δεύτερη μέρα ξεχωρίζει η ρόδσικη ταινία "Η νύχτα" του Petkevic. Στηριγμένη πάνω σ'ένα παλιό παραμύθι με το οποίο μια γυναίκα κομιζεί ένα μωρό – είναι μια ταινία που μάλλον άδικα έμεινε έξω από τις βραυβευμένες. Αν και ίσως δχι τόσο πρωτότυπη θεματικά, η δραματική, και εικαστική της αντιμετώπιση ήταν παραπάνω από αξιόλογες.

'Άλλες δυο ταινίες αξιόλογες, που δεν διακρίθηκαν ωστόσο, προβλήθηκαν αυτή τη μέρα: Η πρώτη είναι η κινέζικη "Το παιδί της φωτιάς" του Wang Borong. Η ταινία βασίζεται σ'ένα τοπικό μύθο. ('Ενα παιδί θυσιάζεται στην προσπάθεια να ξαναφέρει στους συμπατριώτες του τη φωτιά που είχε κλέψει ένας δαίμονας...)

Η δεύτερη, πολύ σημαντικότερη, βραυβευμένη σε διάφορα άλλα φεστιβάλ (π.χ. Cinanima 84, Καναδά, κλπ) είναι η ταινία "Βαρύτητα" του Ferenc Rofusz από την Ουγγαρία. Μια αλληγορία, όπου ένα νεαρό μήλο – που είναι ταυτόχρονα το κεφάλι ενός νεαρού – παυχίζει ν' απελευθερωθεί από το κλαδί του, κάτω από τα επιτιμητικά βλέμματα άλλων γεροντότερων μήλων – προσώπων. (Διακρίνουμε το πρόσωπο του Μπόρχες, του Χεμινγουόυη...). Μετά από τεράστιες προσπάθειες το καταφέρνει. Η απόλαυση όμως δεν κρατάει για πολύ γιατί σε λίγο συντρίβεται στο έδαφος. Από τις καλύτερες ταινίες του φεστιβάλ (ίσως η καλύτερη) ξέζει ευνοϊκότερη αντιμετώπιση.

Για μια ακόμη φορά γίνεται φανερός ο αναπόφευκτα "σχετικός" και "υποκει-

μενικός" χαρακτήρας των κρίσεων της οποιασδήποτε κριτικής ή επιλεκτικής επιτροπής. Με την ίδια προφανώς λογική δεν επιλέχτηκε για το φεστιβάλ και η μόνη ελληνική ταινία που είχε υποβληθεί ("Του κολυμπητή" του Στασινού—Μυρμιδή) παρ' όλο που είχε βραβευθεί στο φεστιβάλ της Θεσσαλονίκης.

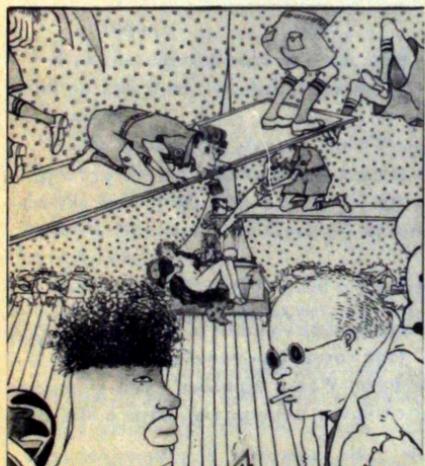
Μια άλλη αξιόλογη ταινία της δεύτερης μέρας που είχε καλύτερη τύχη, έχει τον τίτλο "Δεν είναι καθόλου το ίδιο". Η ταινία είναι Ρώσικη του A. Fedulov και πήρε το βραβείο στην κατηγορία των μικρότερων από 5 λεπτά ταινιών. Μια έξυπνη, κωμική, οικολογική ταινία. Αυτό που αξίζει σε μια εικόνα είναι αυτό που δεν περιγράφεται με λόγια και επομένως δε μπορούμε να το μεταφέρουμε. Ενδεικτικά ωστόσο αναφέρουμε την υπόθεσή της: Μια αγελάδα που προτιμά να τρέφεται με σκουπίδια..., απόβλητα εργοστασίων και... κανόνι απ' τα φουγάρα τους αντί για χορτάρι, δίνει βενζίνη αντί για γάλα και κορνάρει αντί να μουγκαντίζει!

Την τρίτη μέρα το διαγωνιστικό πρόγραμμα αρχίζει με μια γιαπωνέζικη ταινία "Ανεμος ένα λεπτό και 40 δευτερόλεπτα" του Tsutomu Shinozuka. Είναι μια βουβή ταινία που "προσπαθεί να συλλάβει τον ήχο του ανέμου μέσα από την κίνηση μιας ομάδας καβαλάρηδων πολεμιστών" (5).

Ταινία που διακρίνεται για τον τρόπο της animation της πήρε ωστόσο μια μικρή διάκριση.

Μια άλλη αξιοπεριέργη τουλάχιστον ταινία είναι το 'Anijam'. Είναι μια ταινία καλάζ μένα βασικό ήρωα. 22 ανυπαρό τοποθετείται σε μικρή σκηνή. Χωρίς να ξέρει τι κάνουν οι υπόλοιποι, καθένας από αυτούς είχε μόνο στη διάθεσή του τον ήρωα, και το πρώτο και τελευταίο καρέ της σκηνής την οποία δούλευε. Η όλη ταινία συντονίστηκε και μονταρίστηκε από τον (ή την) Mary Newland, από τον Καναδά.

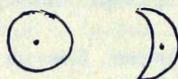
Το 'The big snit' είναι μια ακόμη Καναδική ταινία του Richard Condie, η οποία κέρδισε και το ειδικό βραβείο για το χιούμορ της. Ο Condie –που αυτή τη φορά βασίζει την ταινία του σε στιγμές από την καθημερινή ζωή ενός ζευγαριού που παρακολουθεί τηλεόραση ή παιζει παιχνίδια με λέξεις – επιβεβαώνει τη μοναδική



του μαεστρία στη δημιουργία κωμικών καταστάσεων, που είχε ήδη εκδηλωθεί από τις παλιότερες του ταινίες (π.χ. 'Pig - bird', 'Getting started'.

'Άλλες χαρακτηριστικές ταινίες από τα υπόλοιπα προγράμματα: "Μεταφορική ιστορία της ανθρώπινης ζωής" θέλει την ταινία του ο Πολωνός Jacek Kasprowski. "Μια συνηθισμένη μέρα". Η ταινία είναι ένα συνεχές (σχεδόν) τράβελιγκ προς τα μπρος μέσα σε μια πόλη... Το ακριβώς αντίθετο, ένα συνεχές τράβελιγκ προς τα πίσω, είδαμε στο ολλανδικό πανόραμα. 'Ηταν η ταινία "Ζωή και θάνατος" των Joost Roelofs και Rogier Proper (1979). Μια "φαντασία" που έκεινά και καταλήγει στο ίδιο σημείο αφού κάνει ένα ολόκληρο ταξίδι μέσα από αλλεπάλληλες σκηνές....

Τέλος για όσους δεν ξέρουν... κινέζικα το φεστιβάλ πρόσφερε μια ευκαιρία να μάθουν. Η κινέζικη ταινία του Ah Da, "36 χαρακτήρες" χρησιμοποιήσε ακριβώς ένα αριθμό από ιδεογράμματα σε κίνηση — στην πιο παλιά τους μορφή που θυμίζουν ακόμη την εικόνα της προέλευσής τους— για να διηγηθεί μια πολύ απλή ιστορία. Η ταινία πήρε βραβείο στην κατηγορία των εκπαιδευτικών ταινιών. Για να μη... χαθεί η ευκαιρία σας αντιγράφω ορισμένα:



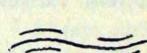
ἡλιος



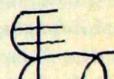
σελήνη



βουνό



νερό



ἄλογο



ἀνδρας



γυναίκα



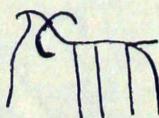
γιός



σπίτι



πρόβατο



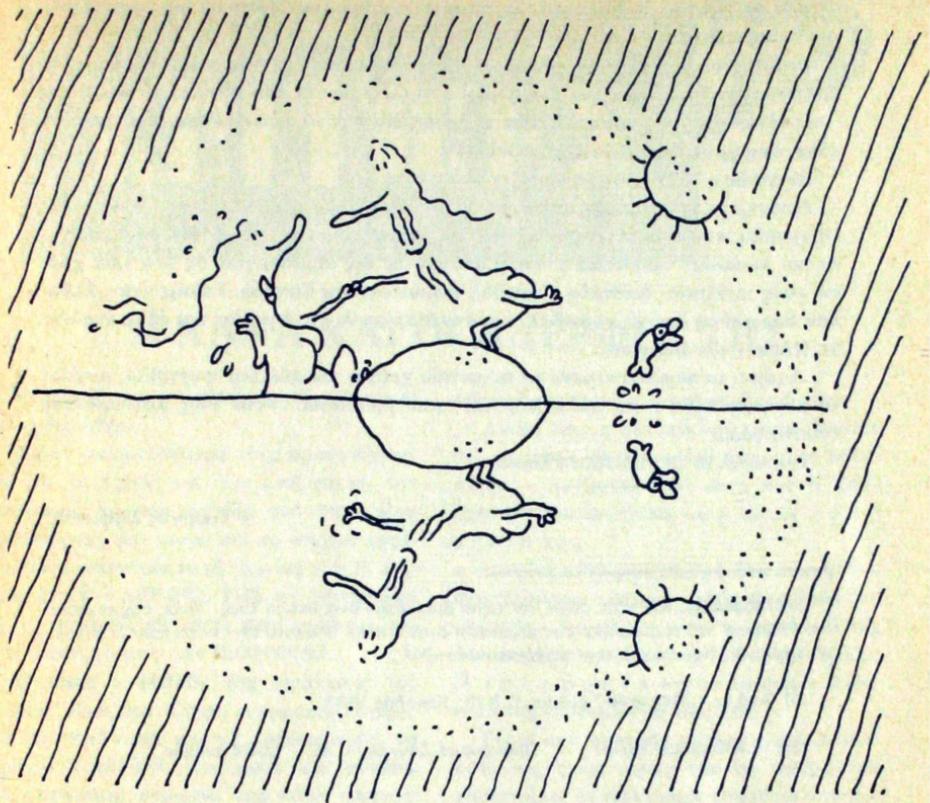
ελέφαντας



ελάφι

Εκτός από το κινέζικο ο.... αμύντος θα μπορούσε να μάθει σ' αυτό το φεστιβάλ δυο ακόμη αλφάβητα: το "Μακεδονικό" (της νότιας Γιουγκοσλαβίας) και το Κορέατικο. Το πρώτο από την ταινία 'The Fuzzy Wozzy Alphabet' του Dusan Petricic και το δεύτερο από μια ταινία της οποίας τη μουσική είχε κάνει ο McLaren (1967). Περίεργη συγκέντρωση αλήθεια;

*



Η μέτρια σχετικά ποιότητα του φετεινού φεστιβάλ, αντανακλά πιθανά τη γενικότερη κρίση που παρατηρείται σε παραδοσιακούς χώρους παραγωγής ταινιών animation.

Η ίδια η διάσημη "σχολή" του Ζάγκρεμπ είδε τελευταία πολλούς σημαντικούς δημιουργούς της ν' αποτραβιούντας και την παραγωγή —και ποιότητα— των ταινιών της να πέφτει. Λόγοι κακής διοίκησης, έλλειψης ανανέωσης του έμψυχου δυναμικού, δημιουργία δυσάρεστου, αντιδημιουργικού κλίματος, είναι οι λόγοι που αναφέρονται.

Στο φετεινό φεστιβάλ μόνο 6 γιουγκοσλάβικες ταινίες συμμετείχαν, κι αυτές χωρίς ν' αποσπάσουν καμιά διάκριση, αντίθετα από ότι είχαμε συνηθίσει μέχρι τώρα.

Λίγο καλύτερη η κατάσταση στον Καναδά. Η παραγωγή του O.N.F. (Office National du Film) δεν συνήλθε ωστόσο ακόμη από την κρίση που είχε ξεσπάσει με την απειλή της κατάργησης του τμήματος animation πριν λίγα χρόνια. Κομματικοί ανταγωνισμοί, γραφειοκρατία... Αν και η κατάργηση του τμήματος αποσβήθηκε τότε χάρη στη διεθνή κινητοποίηση και το μάζεμα χιλιάδων υπογραφών

απ' όλο τον κόσμο, η ποιότητα της παραγωγής δεν ξαναβρήκε ακόμη τα πριν από την κρίση επίπεδα.

Αντίστοιχοι λόγοι (ανταγωνισμός μεταξύ φλαμανδόφωνων και γαλλόφωνων αρχών) είχαν διακόψει για μια περίοδο τη λειτουργία του μοναδικού φεστιβάλ –συγκέντρωσης των σπουδαστών της animation απ' όλο τον κόσμο, που γινόταν κάθε δυο χρόνια στη Γάνδη του Βελγίου.

Ευτυχώς η εκδήλωση ξαναρχίζει από φέτος.

Αντίστοιχα ευνοϊκές φαίνεται να είναι οι συνθήκες στο Ραππονία στούντιο της Ουγγαρίας που στα τελευταία χρόνια παρουσιάζει μια συνεχή δουλειά σε ποιότητα και ποικιλία. Άλλα καλά νέα, η αναγγελία της δημιουργίας σε δυο-τρία χρόνια ενός κινέζικου διεθνούς φεστιβάλ ανιματιον, στη Σαγκάη. Επίσης αναγγέλθηκαν δυο ακόμη διεθνή φεστιβάλ: ένα στο Μπρίστολ της Αγγλίας και άλλο ένα στο St. Niklaus του Βελγίου.

Ακόμη: το περιπλανώμενο τα τελευταία χρόνια καναδέζικο φεστιβάλ, μοιάζει να μονιμοποιείται στην πόλη Χάμιλτον που βρίσκεται κοντά τους καταρράκτες του Νιαγάρα.

Του κύκλου τα γυρίσματα λοιπόν....

• Γιώργος Σηφιανός

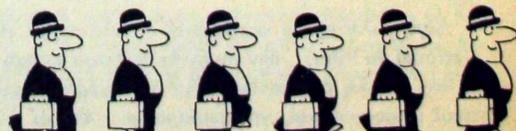
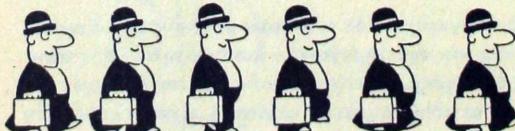
(1) Διόρθωση: Και τότε όπως και τώρα βρισκόταν εκεί ακόμη ένας. Ένας αρχιτέκτονας που "κόλησε" απ' το μικρόβιο της ανιμασιόν στην Ιταλία. Μάλιστα έχει κάνει κάποιο φιλμάκι σε super 8 , που βραβεύτηκε σε κάποιο φεστιβάλ...

(2) Από το " McLaren" έκδοση Ο.Ν.Φ. Καναδάς 1980.

(3) Bastianich Alfio: Πρόγραμμα Ζάγκρεμπ '86 — ειδικό τεύχος.

(4) Από συνέντευξη του Paul Driessen από ημερήσιο δελτίο του φεστιβάλ.

(5) Από το πρόγραμμα του Φεστιβάλ.





Η ΧΑΝΑ ΚΑΙ ΟΙ ΑΔΕΡΦΕΣ ΤΗΣ

Κι επιτέλους ανάσανε. Κι επιτέλους απελευθερώθηκε.

Αφού ακολουθήσαμε στις προηγούμενες ταινίες το άγχος και την αναζήτηση, τον σαρκασμό και την αγωνία του, την κρίση ταυτότητας, την φυγή και το όνειρο, έρχεται στην τελευταία αυτή ταινίας του Η ΧΑΝΑ ΚΙ ΟΙ ΑΔΕΡΦΕΣ ΤΗΣ να διατυπώσει ή να κατακτήσει αυτό που φαίνεται πάντα ν' αναζητούσε: την ΙΣΟΡΡΟΠΙΑ.

Ο ίδιος ο ρυθμός της αφήγησης της ταινίας είναι μια κίνηση ισορροπίας ανάμεσα στα πρόσωπα και τις πράξεις τους, το χρώμα αυτό που ισορροπεί και συνδέει τα επιμέρους στοιχεία της κάθε εικόνας, η διάρκεια των σκηνών και οι διάλογοι, οι ήχοι και η μουσική όλα σε ισορροπία, όλα λειτουργούν για να δημιουργήσουν μια ατμόσφαιρα ισορροπίας – χωρίς να επιτρέψουν την προσοχή να χαλαρώσει – επιζητώντας την συμμετοχή του θεατή. Οι εξαρετικές ερμηνείες και ιδιαίτερα αυτή του Μάικλ Καΐνη διατηρούν αμείωτο το ενδιαφέρον και τηνένταση του βλέμματος.

Η Χάνα και οι στιγμές της ζωής της, σπονδυλική στήλη της ίδιας της μυθοπλασίας, είναι μια γυναίκα με προσωπικότητα, πετυχημένη, ευτυχισμένη, στήριγμα και θεμέλιο της οικογένειας, φαίνεται να είναι αυτή (και η μόνη) που ξέρει τι θέλει. Νηφάλια και γλυκιά μορφή, αποτελεί το μόνο αμετάβλητο και σταθερό σημείο αναφοράς για

τους άλλους, για όλο τον περίγυρό της.

Δίπλα της, η μία αδελφή, που προσπαθεί να κάνει αυτό που δεν μπορεί να καταφέρει – να κατακτήσει αυτό που η Χάνα έχει ήδη κατακτημένο – να βρει την ισορροπία της.

Η τρίτη αδελφή έχει βρει ένα καταφύγιο στο πρόσωπο κάποιου αντικοφορμίστα ζωγράφου - δασκάλου, στην προσπάθειά της "να πετάξει" – όμως η Χάνα την ορίζει. Η ισορροπία και το αρνητικό ισοδυνομό της εντοπίζονται πάλι εδώ.

Γύρω από τις τρεις αδελφές, που αποτελούν τις τρεις όψεις του πιο συγχρόνου χαρακτήρα, οι υπόλοιποι κομμάτια του καθημερινού παξιλ συγκεντρώνονται και συναντιούνται προσπαθώντας να συνταιριάσουν μεταξύ τους κάθε χρόνο, την μέρα των Ευχαριστιών. Χωρίζουν και ξαναβρίσκονται πάλι σε νέες συνθέσεις κάθε επόμενο χρόνο. Ανάμεσά τους και οι γονείς που αρνούνται τον χρόνο που κυλάει.

Ο σύζυγος (Μάικλ Καΐνη) – πρόσωπο με επίφαση σιγουριάς και ασφαλείας, ταράζεται από τις εκρήξεις του ανικανοποίητου Εγώ του.

Ο ζωγράφος (Μαξ φον Σίντοβ) ζει σε μια δική του ισορροπία – έχει επίγνωση – μόνο που κανείς δεν τον ρωτάει πια – η δική του αποστολή μοιάζει να έχει τελεώσει περίπου μεταξύ του MANXATAN και του ANNY ΧΩΛ.



Ο πρώην σύζυγος (Γούντυ 'Άλλεν) στην πορεία του μέσα από την νεύρωση — και σε κάποια απόσταση από τους υπόλοιπους, ζει με τις φοβίες του και τα υπαρξιακά του ερωτήματα που ανατρέπονται από το καταπληκτικό έξαφνισμα του στο δώρο της ζωής. Ανατρέπονται όμως ή απλά παραγκωνίζονται προσωρινά και καραδοκούν στην επόμενη στροφή της ζωής του;

Και γύρω και πάνω απ' όλα αυτά τα πρόσωπα η Νέα Υόρκη, ο τόπος που τους ορίζει και σημασιδοτεί την πορεία τους (πορεία του ίδιου του Γούντυ 'Άλλεν) κινηματογραφημένη με τρόπο επιβλητικό, δείχνεται με μαγεία κι ένταση — κι επιβεβαιώνεται ακόμη μια φορά ο καταλυτικός της ρόλος στην ζωή τους (του).

Το νήμα της αφήγησης ξετυλίγεται — σε μια νέα μέρα των Ευχαριστιών — (θρησκευτική αναφορά με αρκετή δόση ειρωνείας) — και τα κομμάτια του παξλ ενός χαρακτηριστικού μικρόκοσμου, ξανασυνα-

ντιούνται και ενώνονται για άλλη μια φορά μεταξύ τους.

Η αναζητούμενη ισορροπία επιτυγχάνεται πάλι.

Η απάντηση λοιπόν σε μια ποθούμενη κινηματογραφική ισορροπία — με τις νέες κοινωνικές συνθήκες, με το νέο κοινό, με το προηγούμενο έργο, με μια νέα πορεία ανανέωσης, με τα καινούρια ερωτήματα και προβλήματα, με.... — είναι μια κλασική μυθοπλασία χαρακτήρων, αυτή η παλιά δοκιμασμένη συνταγή; ή μήπως κάπι καινούριο, ένας νέος προσανατολισμός και προβληματισμός αναγγέλεται μ' αυτό το έργο του Γούντυ 'Άλλεν;

Εμείς μπορούμε να περιμένουμε την απάντηση στην επόμενη του ταυτία, στο επόμενο ταξίδι στα εσωτερικά τοπία της Νέας Υόρκης.

• Σοφία Σπαϊα

Με αφορμή την ταινία του Σπήλιμπεργκ ΤΟ ΠΟΡΦΥΡΟ ΧΡΩΜΑ

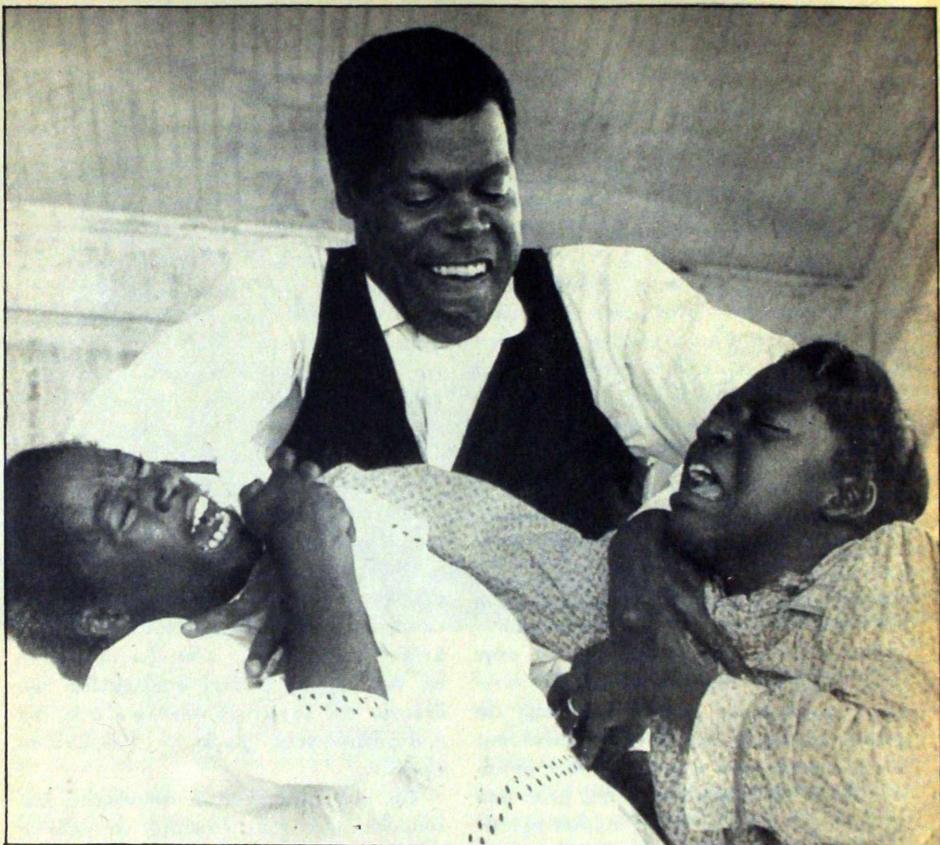
— Ο ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ ΔΕΝ ΕΙΝΑΙ ΤΕΧΝΙΚΗ ΕΙΝΑΙ ΤΕΧΝΗ, όπως μια ωραία γυναικά δεν είναι κορμί αλλά σώμα με πολλές εκφράσεις.

— Ο Στήβεν Σπήλιμπεργκ σαν σκηνοθέτης, "καταξιωμένος στον χώρο του", είναι δημιουργός, γιατί απλά όλες οι ταινίες του μοιάζουν με μία. Έχουν κατά μία έννοια έναν πυρήνα σημασών και θεματικών μοτίβων καθορίζοντας το ύφος του. Το ύφος αυτό συγκροτείται από μία ασταμάτητη ροή γοητευτικών εικόνων. Οι εικόνες όμως του Στήβεν Σπήλιμπεργκ απευθύνονται μόνο στην όρασή μας, σαν να είναι αυτή μια αισθηση αποκομμένη από τις υπόλοιπες αισθήσεις μας. Άλλα κάθε καλλιτεχνική δημιουργία, όπως αντίστοιχα κάθε κινηματογραφικό έργο, απευθύνεται βασικά στην πεμπτουσία των αισθήσεων, την του πνεύματος (ευασθησία) μέσω της όρασης και ακοής (ως προς την μουσική επένδυση) και χρωματίζει την ψυχή με τόνους συναυθημάτων. Οι πραγματικότητες, μέσα από τις οποίες ένα έργο τέχνης πάιρνει την θέση του στο συνειδήτο ή το ασυνειδήτο του παρατηρητή (θεατή για τον κινηματογράφο), είναι στενά δεμένες με την συνολική πνευματική και συναισθηματική του κατάσταση και επιδρούν άμεσα στη σκέψη του παρατηρητή. Η όραση είναι το μέσον, άλλος είναι ο στόχος. Μόνο που ο Στήβεν Σπήλιμπεργκ δεν έχει στόχο, δεν μπορεί να έχει στόχο, έχει μόνο τεχνική, έχει μόνο μέσον. Έτοιμος, χρησιμοποιώντας ειδικές κινήσεις της κάμερας, φανταστικού κάλλους πλάνα, γοργή κίνηση εικόνων, καταφέρνει να εντυπωσιάζει τις μάζες, να καθηλώνει τους θεατές, θα λέγε κανείς να αποκομμίζει τη σκέψη τους. Ή μήπως αυτός είναι ο στόχος του; Να προσπαθεί, έχοντας μια υπερπαραγωγή στα χέρια του,

να αποκομμίζει την σκέψη αυτών που είναι σε θέση να σκέφτονται, γιατί για την μάζα των αμερικανών θεατών, θεωρείται μεγάλος καλλιτέχνης, επειδή απλά, ως λαός χαρακτηρίζεται από την απουσία σκέψης. Ο τυπικός αμερικάνος θεατής είναι ένας άνθρωπος, που αποτελείται από ένα κεντρικό νευρικό σύστημα (αντανακλαστικές κινήσεις) και μοιάζει σαν να έχει υποστεί αφαίμαξη ως προς τον εσωτερικό του κόσμο, έτοιμος να λείπουν οι λειτουργίες της σκέψης και του συνασθήματος, οι οποίες είναι συνυφασμένες και αλληλένδετες. Σ' αυτόν ακόμα και οι πέντε γνωστές αισθήσεις μπορεί να απονούν —η έκτη αισθηση του πνεύματος αποσιωπήθηκε για ευνόητους λόγους. — Σ' αυτόν τον θεατή ο Στήβεν Σπήλιμπεργκ κεντρίζει την αισθηση της όρασης κι έτοιμος απολαμβάνει την ευτυχία του μέσα στη συνολική ανία της πραγματικότητας, χωρίς να γνωρίζει το νόημά της.

Για μας όμως, που οι ανθρώπινες λειτουργίες μας εξακολουθούν να υφίστανται ως ενιαίο αρμονικό σύνολο, ο σκηνοθέτης το μόνο που καταφέρνει είναι να προσπαθεί να εκμαίευσει τα συνναισθήματά μας και μάλιστα με εμφανή ασυνέπεια και ανθικότητα.

— Πολλές φορές αναρωτήθηκα, στη διάρκεια του τελευταίου φύλμ του Στήβεν Σπήλιμπεργκ "το πορφυρό χρώμα", με αυθεντικό τίτλο "The colour purple", τι άλλο θα μου δείξει; Περιλάμβανε τα πάντα σε ισχνές, ανεπώσθητες δόσεις, από ρατσισμό, φεμινισμό, χριστιανισμό και αφρικανική ιεραποστολή μέχρι φιλοσοφικές αναζητήσεις και προβληματισμούς. Το μενού ήταν πλήρες, από το πρώτο πιάτο μέχρι το επιδόρπιο, αλλά δεν γεντήκαμε τίποτα. Προφανώς η άσχημη ή πικρή γεύση είναι



προτιμότερη από την παντελή έλλειψή της. Γι' αυτό και στο τέλος αναρωτηθήκαμε, μήπως δεν έπρεπε να φάμε;

— Με την τελευταία του τανία ο Στή-
βεν Σπήλιμπεργκ, όπως και με όλες τις προ-
ηγούμενες (Ο INTIANA TZOOYNS KAI O
NAOS TOU XAMENOU ΘΗΣΑΥΡΟΥ, Ε-
ΠΙΣΤΡΟΦΗ ΣΤΟ ΜΕΛΛΟΝ κ.ά.) επιβε-
βιώνει για μια ακόμη φορά την εμπορικό-

τητα του αμερικάνικου κινηματογράφου, που απευθύνεται στον αμερικανικό λαό, αλλά κυρίως επιβεβαιώνει τις εύστοχες προσβάσεις αυτού του κινηματογράφου. Προσβάσεις μιας τέχνης, χωρίς ουσία και περιεχόμενο, τεχνική, σε λαό χωρίς ταυτότητα.

• Αγγελική Νικολαϊδου



ΝΥΧΤΕΡΙΝΕΣ ΚΙΝΗΣΕΙΣ

Σκηνοθ.: Ἀρθουρ Πεν, Ήθοποιοί: Τζην Χάκμαν, Τζένιφερ Γουώρεν, Ἐντουαρντ Μπτνς, Σούζαν Κλαρκ, Χάρις Γιούλιν, Μέλανη Γκρίφιθ, Τζέημις Γουντς.

ΤΟ ΠΡΟΒΛΗΜΑ ΜΕ ΤΟΝ ΧΑΡΥ

Η τανιά ΝΥΧΤΕΡΙΝΕΣ ΚΙΝΗΣΕΙΣ είναι ένα μαύρο φιλμ – ή αλλιώς φιλμ νουάρ όπως έχει συνηθίσει να λέγεται – της δεκαετίας του εβδομήντα. Λέγοντας μαύρο φιλμ στο νου μας έρχεται αμέσως το ΓΕΡΑΚΙ ΤΗΣ ΜΑΛΤΑΣ του Χιούστον, το ΚΑΖΑΜΠΛΑΝΚΑ του Κέρτας ή οι ΔΟΛΟΦΟΝΟΙ του Σιόντμακ. Παρ’ όλα αυτά αυτό το φιλμ διαφέρει από τα προηγούμενα σε πολλά, χωρίς να πάνει να κινείται στα ίδια κλίσει.

Υπάρχει ο Χάρυ, ο ιδιωτικός ντετέκτιβ, όπως υπήρχε ο Μάρλοον, ο Σπέηντ, ο Ρικ. Όμως ο Χάρυ δεν είναι ο επαγγελματίας ντετέκτιβ αν και ασκεί το επάγγελμα. Είναι ό “από σπόντα” ντετέκτιβ. Έγινε ντετέκτιβ γιατί απέτυχε σαν αθλητής ή γιατί γέρασε και δεν μπορούσε άλλο να συνεχίσει. Το επάγγελμα του ιδιωτικού αστυνομικού διαλέχτηκε από τον Χάρυ όχι γιατί το ήθελε απαρατήτως αλλά γιατί δεν είχε τι άλλο να κάνει. Δεν είναι πρώην αστυνομικός όπως γίνεται συνήθως ούτε τυχοδιώκτης του εύκολου κέρδους. Κάνει μία δουλειά που δεν του αρέσει ιδιαίτερα αλλά που πρέπει να την κάνει γιατί πρέπει να... ξήσει. Δεν είναι το παλληκάρι, ούτε ο ήρωας, η γυναίκα του τον απατά και δεν τον παραδέχεται, οι ομόγυροι του τον περιφρονούν καν τον θεωρούν “περιέργο τύπο”, “τι δουλειά έχεις εσύ να χώνεις την μύτη σου σε ξένες υποθέσεις;” Κι αυτός τα αποδέχεται με πίκρα και συνεχίζει.

Πού είναι ο κυνικός Σαμ Σπέηντ του

ΓΕΡΑΚΙΟΥ ΤΗΣ ΜΑΛΤΑΣ; Ο Σπέηντ που με μια γροθιά στα σαγόνι θα απέκρουσε όλες τις περιφρονήσεις, τις κοροϊδίες και τους κινδύνους; Ή ο Φίλιπ Μάρλοον που με το ταϊγάρο στο στόμα κοροϊδευε τους αστυνομικούς όταν αυτοί επρόκειτο να τον συλλάβουν σαν ύποπτο δολοφονίας; Εδώ έχουμε ένα τύπο που προσπαθεί να αποφύγει τα δύσκολα, που κάνει λάθη και που τελικά δεν φτάνει στην επιτυχία όπως αυτός θα ήθελε να είχε φτάσει. Βρίσκει την κοπέλα που γι’ αυτό πληρώθηκε, όμως του την σκοτώνουν. Μηδέν.

Στο μόνο σημείο στο οποίο το φιλμ ΝΥΧΤΕΡΙΝΕΣ ΚΙΝΗΣΕΙΣ ταιριάζει απόλυτα με τα φιλμ του “μαύρου”, είναι ο κόσμος μέσα στον οποίο περιτυλίγεται ο ήρωας – αντιήρωας Χάρυ. Ο κόσμος της βρωμιάς, της ψευτοπολυτελειας πίσω από την οποία κρύβεται το έγκλημα, ο κόσμος του βούρκου. Μόνο που στις προηγούμενες ταινίες ο ήρωας δέχοντα την βρωμιά αυτή σαν σπίτι τους, είναι προετοιμασμένοι να κολυμπήσουν μέσα της κι ίσως κατά βάθος να τους αρέσει. Αντίθετα ο Χάρυ είναι αγνώστος. Βλέπει αμέσως ο θεατής πως αυτός ο άνθρωπος δεν έχει καμάτ σχέση μ’ όλα αυτά με τα οποία ασχολείται. Αγαπά την γυναίκα του, νοσταλγεί την παλιά καλή εποχή που έπαιξε επαγγελματικά φούτ πωλ κι ήταν καλός αθλητής και πάνω απ’ όλα ζει καταπονημένος με την πικρή ανάμνηση ενός πατέρα που ποτέ δεν γνώρισε.

Ο Χάρυ Μόσμπτι δεν είναι ο ιδιωτικός ντετέκτιβ γιατί έχει πολλές δεσμεύσεις που τον κρατούν σφιχτά και δεν έχει το κουράγιο να ξεφύγει απ’ αυτές. Ο ιδιωτικός ντετέκτιβ είναι μεμονωμένο άτομο δεν μπορεί να είναι αλλιώς. Όταν έχει πίκρα για θέματα εκτός της δουλειάς του, ενώ δεν πρέπει να σκέφτεται καν τις υποθέ-

σεις που αναλαμβάνει, απλώς να τις διεκπαρεώνει τότε έχει χάσει το παχνίδι.

Κι ο 'Αρθουρ Πεν πολύ έξυπνα φέρνει τον ήρωά του τον Χάρυ να παραπηθεί από την προσπάθεια της αποδέσμευσης του παρελθόντος με το να παραπηθεί από ίδιωτικός αστυνομικός. Η θλίψη του παλιού καλού καιρού είναι προτυμότερη από την δουλειά μέσα στην οποία βρίσκεται, αν και αυτή η δουλειά προτυμήθηκε για να αποδράσει από αυτήν ακριβώς την θλίψη. "Κλείνω το γραφείο" λέει ο Χάρυ κι αμέσως βλέπουμε την γυναίκα του να τον πλησιάζει όπως ίνως όταν πρωτογνωρίστηκαν. Επιτέλους, η κάθαρση, η επιστροφή του ασώτου.

Χωρίς όμως να τελειώσει την υπόθεσή του; 'Όχι βέβαια. Κι εδώ έχουμε την ομοιότητα με τους άλλους ήρωες των μαύρων φιλμς. Μια μαζοχιστική επιθυμία του Χάρυ να φθάσει στο τέλος όποιο κι αν είναι αυτό. Γιατί; Κανείς δεν του χρωστά τίτλοι. Ποιος ο λόγος του άσκοπου πα κινδύνου; Ξέχνα το Χάρυ, άστο. 'Όχι. Ο Χάρυ το χρωστά στον εαυτό του. Δεν μπορεί να κάνει πίσω, πρέπει να τελειώσει. 'Όχι γιατί είναι ο μάγκας που δεν δέχεται να του την φέρουν ύπουλα, ή γιατί θεωρεί τον εαυτό του άγγελο εκδικητή ή γιατί συμπαθεί

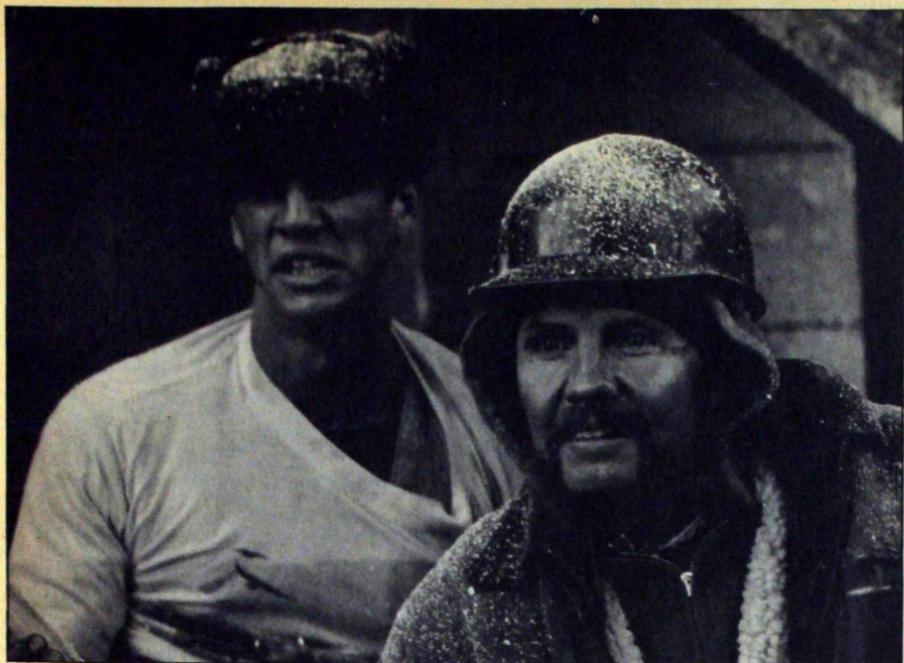
κανέναν ιδιαίτερα και θέλει να τον βοηθήσει και οπωσδήποτε όχι για τα λεφτά. Απλώς γιατί αν δεν το κάνει θα προστεθεί στον κατάλογο του αγούν κατά βάθος μυαλού του άλλη μια πικρή ανάμνηση που θα τον κυνηγά πάντα, όπως κι οι προηγούμενες. Αποτυχία με τον πατέρα του, αποτυχία με το πραγματικό επάγγελμά του, με τον αθλητισμό αποτυχία, με την γυναίκα του, κάπου πρέπει να πετύχει επιτέλους.

Το Κρις Κραφτ απομακρύνεται έχοντας αφήσει πίσω του ένα σωρό πτώματα. Μέσα είναι ο Χάρυ με μια σφαίρα στο πόδι του κι ένα μώλωπα στο κεφάλι. Και μια ακόμα αποτυχία στα χέρια του. Ο 'Αρθουρ Πεν δεν δικαιώνει τον ήρωά του απλώς τον αφήνει ζωντανό και άξιο της μοίρας του. Μόνον ο θεατής μπορεί να αποφασίσει αν αυτή η μοίρα είναι αίσια ή όχι. Ο Σπέντητ έλυσε το πρόβλημα με το ΓΕΡΑΚΙ. Ο Μόρλοους βρήκε τον δολοφόνο του κοριτσιού της λίμνης ακόμα κι ο Ντιές της ΖΟΥΓΚΛΑΣ ΤΗΣ ΑΣΦΑΛΤΟΥ αν και είδε για τελευταία φορά την φάρμα όπου γεννήθηκε πέθανε με μια σφαίρα στην πλάτη. 'Ολοι όμως αυτοί συνεχίζουν ζωντανοί ή νεκροί να βρίσκονται στον βούρκο. Ο Χάρυ;

• Γιάννης Ν. Ζουμπουλάκης

ΤΟ ΤΡΑΙΝΟ ΤΗΣ ΜΕΓΑΛΗΣ ΦΥΓΗΣ

Ο Αντρέι Κοντσαλόφσκι ξέρει να φτιάχνει τέχνη, και αυτό το απέδειξε χτυπητά ακόμη μια φορά με την τελευταία του ταινία. 'Έργο από το οποίο πολλά έχουν να μάθουν κάποιοι άλλοι που έχουν ρεζιλέψει τον εαυτό τους, αλλά και τον ίδιο τον κινηματογράφο. Η ταινία έχει δυο βασικούς πρωταγωνιστές, είναι πρώην κατάδικοι. Τον άπειρο νεαρό, και τον ηλικιωμένο που είναι ειδωλο των φυλακισμένων, οι οποίοι τον έχουν κάνει ήρωα, επειδή έχει δραπετεύσει ήδη τρεις φορές, αλλά τον έχουν πιάσει. Ο τελικός στόχος του είναι να ξεφύγει από τις φυλακές οριστικά, πράγμα που θα το καταφέρει ακόμη κι αν στο τέλος δεν γλιτώσει. Δραπετεύουν και ανεβαίνουν σ'ένα τραίνο το οποίο δίχως οδηγό πηγαίνει προς



το χάος, χωρίς τελικό προορισμό. Θα το καταλάβουν προς το τέλος, και αφού θα συμβούν διάφορες καταστάσεις, σε δλη αυτή την τραγική φυγή τους. Τανιά λοιπόν μεγάλη, γ' αυτά που προσπαθεί να περάσει ο δημιουργός στον κόσμο. Σενάριο θαυμάσιο, έχει βάλει το χέρι του, όπως αυτός μόνο ξέρει άριστα να κάνει, ο Ακίρα Κουροσάβα που σε λίγες μέρες θα παχτεί η πρόσφατη ταινία του, το PAN. Υπομονή λοιπόν και γ' αυτόν. Άλλα θα προχωρήσω στην ταινία. Η απόδραση απ' τις φυλακές είναι το όνειρο κάθε ανθρώπου που δεν το βάζει κάτω, δεν ανέχεται το αυταρχικό σωφρονιστικό σύστημα των φυλακών, που σκοπό έχει να χειροτερέψει τον άνθρωπο, και γενικά να σκοτώσει την ίδια του την ζωή. Δεν καλυτερεύεις λοιπόν την ζωή του, αλλά τον κάνεις χειρότερο, με αποτέλεσμα βγαίνοντας να θέλει να σκοτώσει. Ξέσπασμα λοιπόν φυσιολογικό. Ο οραματισμός της ελευθερίας του Μανύ γίνεται πραγματικότητα. Με το ένα χέρι και με το μυαλό του, έστω κι αν ο ίδιος το ξέρει ότι δεν θα γλιτώσει, πιστεύει στον εαυτό του, γιατί αυτό τον κάνει να ζει την κάθε στιγμή. Ο αγώνας μιας ζωής σκοπεύει στην ιδανική ελευθερία του, προσαρμοσμένη όπως θα ήθελε αυτός. Πεθαίνοντας θα πάρει μαζί του και τον διευθυντή των φυλακών που τον μισεί. Υπεύθυνος για όλα είναι αυτός. Ο Μανύ έχασε μια ζωή μέσα σ'ένα κελί, ζωή χαμένη. Τιποτένιο τον κατανησαν, μα το μυαλό του το άφησαν απειραχτό, δεν μπορούν να τ'αγγιξούν παρά μόνο με τον θάνατο. Ο άλλος ο νεαρός έχει όνειρα, θέλει να έχει όνειρα, τον τρέφουν, θέλει μια καλύτερη ζωή. Τα όνειρα του λέει ο Μάνυ, είναι μαλακίες, δεν μπορείς να ζεις συνέχεια με όνειρα, κάποτε ξυπνάς και είσαι χαμένος, αλλά είναι αργά. Υπάρχει και ένας τρίτος επιβάτης στο τραίνο, γυναίκα. Αυτή είναι θεατής, όταν όλα είναι ήρεμα, αμέσως μετά αλλάζει. Για να μην πεθάνουν, πρέπει να γίνει κάτι. Ο αγώνας αυτός είναι αγώνας για επιβίωση. Υπάρχει το χάσμα ανάμεσα

στους δυο άνδρες. Φτάνουν στο σημείο να παραφέρονται, ίσως γιατί φοβούνται, θέλουν να σκοτωθούν αναμεταξύ τους. Είναι η κρίση, έρουν ότι δεν πρέπει να πεθάνουν. "Είσαι κτήνος" ουρλαύζει η κοπέλα, και ο Μάνης της απαντά, "κάτι χειρότερο, άνθρωπος!" Το τραίνο τους λοιπόν, είναι και η ουτοπία τους για την ιδανική ελευθερία. Το τραίνο με τα όνειρά τους αγκιστρώμενά στο κάθε βαγόνι. Μόνο που αυτό το τραίνο, είναικαι ο ίδιος ο θάνατος μεταμορφωμένος. Για αυτήν την ταινία θα μπορούσα να γράψω δίχως σταματημό. Κάποιος μου' χει πει να την δω. Την είδα και θα συνεχίσω να την αγαπώ, γιατί είναι και στίγμα μέσα στο μυαλό μου, μ' έχει αφήσει κυριολεκτικά άναυδο, ακόμη και τώρα που γράψω γι' αυτήν.

Καταπληκτικές ερμηνείες των ηθοποιών, του Γιον Βόιτ ειδικά. Αυτός ο άνθρωπος ξέρει να προσαρμόζει τον κάθε ρόλο τέλεια πάνωτου. Παίζει, και το δείχνει μ' όλη του την ύπαρξη. Πιστεύω ότι ο βίαιος ρόλος πήγαινε στο σκαρί του. Σωστή η επιλογή του σκηνοθέτη, να χρησιμοποιήσει αυτόν, αντί για κάποιον άλλο. Έρχονται στιγμές που του συμπαραστέκεσαι και εσύ. Το έχω νιώσει αυτό που λέω τώρα. Ο Έρικ Ρόμπερτς παίζει πολύ άνετα, χωρίς να σε προβληματίζει καθόλου το παιχμό του. Είναι απολαυστικός σε κάθε κουβέντα που θα πει. Αυτή η Τεξανή προφορά του είναι το κάτι αλλο.

Η ταινία λοιπόν τελειώνοντας δεν χάνεται πουθενά, είναι μια ένταση αγωνίας, που κάποτε βέβαια τελειώνει προβληματίζοντάς σε έντονα. Κατά κάποιο τρόπο μάλιστα έχουμε και μεις σχέση με την ταινία. Όχι όλοι βέβαια. Το τραίνο αυτό είναι και δικό μας, είναι η ίδια η φυγή μας, είναι ζωή αλλοιώτικη απ' αυτήν που ζούμε. Κι ας μην ξέρουμε το τέλος της. Όπως και στην ταινία, δεν γίνεται καν η σύγκρουση. Το αφήνει στην κρίση μας.

— Πέτρος Μανασσής

ΕΠΙΛΟΓΗ

Κυκλοφορούν:

V	ο Δαρβίνος για αρχάριους	
V	ο Αΐνσταΐν	"
V	ο Φρόυντ	"
V	τα πυρηνικά	"
V	η Οικολογία	"
V	το Κεφάλαιο	"

Θεαγένους Χαρίση 8, τηλ. 851.353
Θεσ/νίκη

ΤΖΩΝ ΧΟΟΥΛΕΤ

ΤΖΕΗΜΣ ΝΤΗΝΕ

ενας
επαναστατης
κωρις αιτια



ΚΕΝΤΡΙΚΗ ΔΙΑΘΕΣΗ:
ΕΚΔΟΣΕΙΣ ΚΑΤΣΑΝΟΣ
Αριστοτέλους 26 — Τηλ. 235.683
ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗ

δρώμενα

ΔΙΜΗΝΟ ΘΕΑΤΡΙΚΟ ΠΕΡΙΟΔΙΚΟ

ΒΙΒΛΙΟΠΩΛΕΙΟ
ΠΑΝΑΓΙΩΤΟΥ ΡΑΓΙΑ

ΤΣΙΜΙΣΚΗ 41 - ΤΗΛ. 229.010 - 264 420

ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗ

Φρανκα ραρε
υταριο φο

ολο
σπιτι
κρεβατι
εκκλησια

εκδοτικη ομαδα

ΕΚΔΟΤΙΚΗ ΟΜΑΔΑ
ΒΙΒΛΙΟΠΩΛΕΙΟ - ΕΚΔΟΣΕΙΣ
Πλάτωνος 4, τηλ. 270-684
ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗ 546 31

ΠΟΔΑ ΛΑΦΑΡΓΚ

ΤΟ ΔΙΚΑΙΩΜΑ
ΣΤΗΝ
ΤΕΜΠΕΛΙΑ



Κλοντ Λεφόρ



τι είναι η
γραφειοκρατία

— εκδοτική ομάδα —