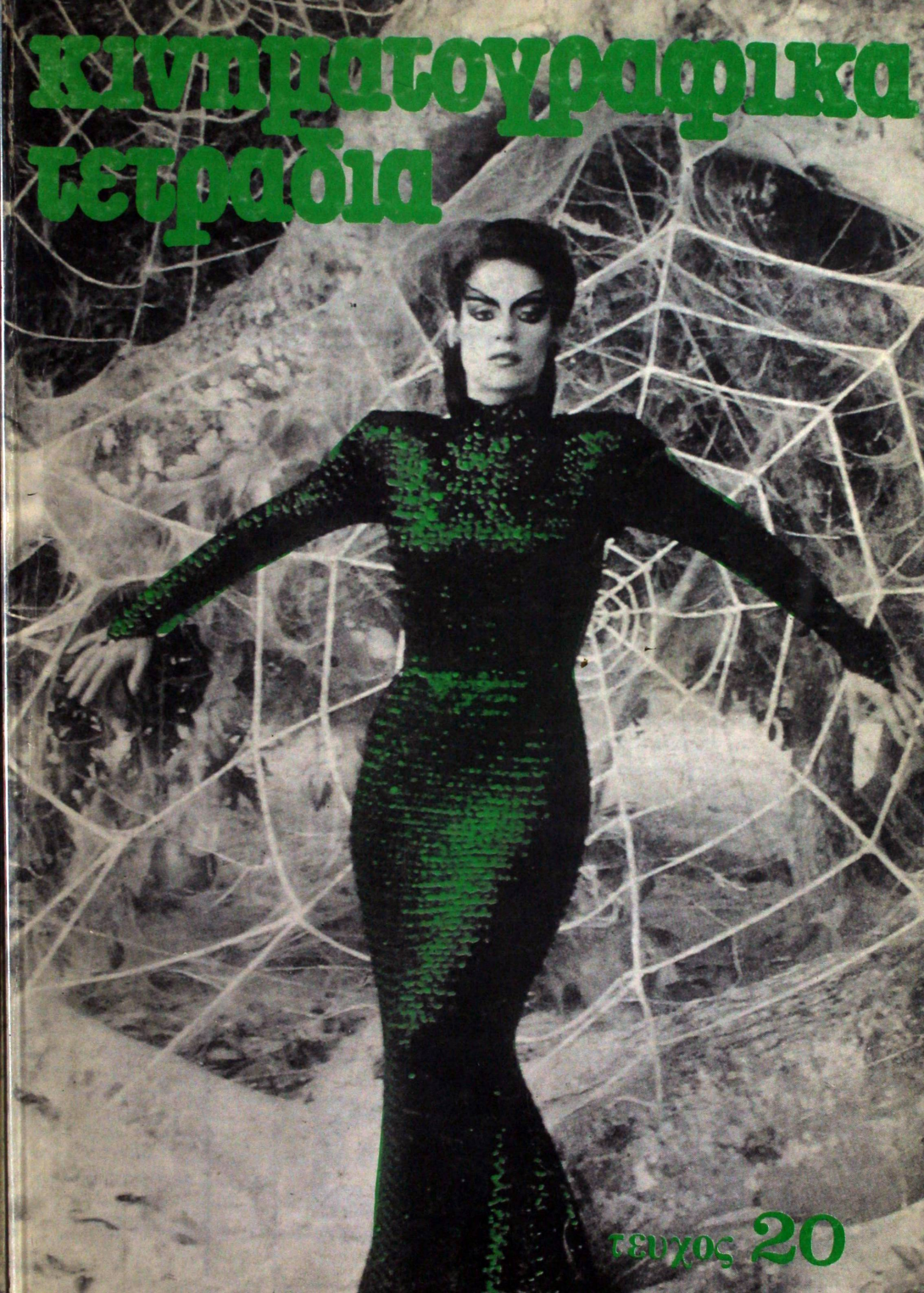
κινηματογραφικα τετραδια



τευχος 20

Δεκαπενθήμερος ΠΟΛΙΤΗΣ

ΕΞΩ Η ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗ

Μηνιαία επιθεώρηση ποικίλης ύλης

Τεύχος 25, Δρχ. 50

ΔΙΑΒΑΖΩ

Κάθε τεύχος κι αφιέρωμα

κυκλοφορεί κάθε δεύτερη Τετάρτη

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

δρώμενα

ΔΙΜΗΝΟ ΘΕΑΤΡΙΚΟ ΠΕΡΙΟΔΙΚΟ

Κινηματογραφικά Τετράδια

Δίμηνο Κιν/κό περιοδ

ΤΕΥΧΟΣ 20

ΑΠΡΙΛΗΣ – ΙΟΥΝ

ΕΚΔΟΤΗΣ

Σωτήρης Γερακούδης Ε

ΕΚΔΟΤΙΚΗ ΟΜΑΔΑ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗ

ΣΥΝΤΑΞΗ

Μπάμπης Ακτσόγλου
Σωτήρης Ζήκος
Δημήτρης Κολιοδήμος
Πάνος Μανασσής
Ανδρέας Ταρνανάς

ΣΥΝΕΡΓΑΤΕΣ

Παύλος Ακτσόγλου
Σωτήρης Γερακούδης
Έλλη Ευθυμίου
Γιώργος Μπιζιούρας
Γιώργος Σηφιανός
Αχιλλέας Ψαλτόπουλος

Σ' ΑΥΤΟ ΤΟ ΤΕΥΧΟΣ ΣΥΝΕΡΓΑΣΤΗΚΑΝ

Ανδρομέδα
Νίκος Ζερβός
Χρυσάνθη Παπαλά
Παναγιώτης Τσιαμούρας

ΣΥΝΔΡΟΜΕΣ ΑΛΛΗΛΟΓΡΑΦΙΑ ΠΑΡΑΓΓΕΛΙΕΣ ΤΕΥΧΩ

Νικολαΐδου Χριστίνα
Πλάτωνος 4
ΤΗΛ. 270.684
Θεσσαλονίκη 546 31

ΚΕΝΤΡΙΚΗ ΔΙΑΘΕΣΗ ΓΙΑ ΤΗΝ ΑΘΗΝΑ

Εκδόσεις "ΝΕΦΕΛΗ"
Γ. ΔΟΥΒΙΤΣΑΣ
ΜΑΥΡΟΜΙΧΑΛΗ 9
ΑΘΗΝΑ

ΙΝΤΕΡΠΡΙΝΤ Ε.Ε.
ΤΗΛ. 216068

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

ΙΟΥΝΗΣ '85
No 20

ΕΙΔΗΣΕΙΣ—ΣΧΟΛΙΑ

Γράφουν:
Μ. Ακτσόγλου
Σ. Ζήκος
Π. Τσιαμούρας
Α. Ψαλτόπουλος

2. Έρικ Ρομέρ
3. Ο Βάγκνερ στη Βενετία
5. Κουκίδες
11. Η διαμάχη κριτικών και σκηνοθετών.
13. Ελληνικά νέα
21. Βαριετέ
24. Χένρυ Χάταγουαϊη.

ΦΕΣΤΙΒΑΛ

27. 7ο φεστιβάλ ερασιτεχνικού κινηματογράφου Σούπερ—8 του Σωτήρη Ζήκου

ΑΝΘΡΩΠΟΙ ΤΟΥ ΣΙΝΕΜΑ

32. ΝΤΑΝΙΕΛ ΟΛΜΠΡΙΤΣΚΙ
Συνέντευξη στον Γιώργο Μπιζιούρα
37. ΤΖΩΝ ΜΠΕΙΛΥ
Επιλογή-μετάφραση. Π. Μανασσής

ΣΟΥΡΡΕΑΛΙΣΜΟΣ ΚΑΙ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ

42. Ν. ΚΡΟΝΝΕΜΠΕΡΓΚ
Η ανακάλυψη της λυσσασμένης φωλιάς του Σωτήρη Ζήκου
46. ΛΟΥΪ ΜΠΟΥΝΟΥΕΛ
Μια καμηλοπάρδαλη

ΣΕΡΤΖΙΟ ΛΕΟΝΕ

52. Ο κριτικός κινηματογράφος του Σέρτζιο Λεόνε
(Μέρος Β') του Δημ. Κολιοδήμου

ΑΜΑΝΤΕΟΥΣ

65. Θεία ελευθερία
του Πάνου Μανασσή

ΠΕΡΙ ΚΡΙΤΙΚΗΣ

74. Η κριτική του κινηματογράφου του Σωτήρη Ζήκου

ΚΡΙΤΙΚΕΣ

91. Το πέρασμα στην Ινδία της Έλλης Ευθυμίου

ΔΙΑΦΟΡΑ

103. Συνεργασίες αναγνωστών
105. Γράμματα αναγνωστών

ΚΙΝΟΥΜΕΝΑ ΣΧΕΔΙΑ

Φωτ. εξωφύλλου: Το φιλί της γυναίκας του Έκτορ Μπαμπένκο

Π-000000003938

ΕΙΔΗΣΕΙΣ ΣΧΟΛΙΑ

ΕΡΙΚ ΡΟΜΕΡ

ΟΙ ΝΥΧΤΕΣ ΤΗΣ ΠΑΝΣΕΛΗΝΟΥ

ΟΙ ΝΥΧΤΕΣ ΤΗΣ ΠΑΝΣΕΛΗΝΟΥ

Ο Ρομέρ συνεχίζει να δημιουργεί ποιήματα με μια καταπληκτική δεξιοτεχνία και με μια απλότητα χωρίς άσκοπους διανοουμενίστικους χειρισμούς. Μετά τα έξι ηθικά διηγήματα που παρουσίασε στην περίοδο 1962—1972 έρχεται να προσθέσει στο πλούσιο ενεργετικό του την σειρά ΚΩΜΩΔΙΕΣ ΚΑΙ ΠΑΡΟΙΜΙΕΣ, στην οποία περιλαμβάνονται τα ΕΝΑΣ ΟΜΟΡΦΟΣ ΓΑΜΟΣ, Η ΠΩΛΙΝ ΣΤΗΝ ΠΑΡΑΛΙΑ και το πρόσφατο ΝΥΧΤΕΣ ΤΗΣ ΠΑΝΣΕΛΗΝΟΥ, που παρουσιάστηκε στο Φεστιβάλ της Βενετίας πέρισυ. Ο ίδιος ο σκηνοθέτης είχε δηλώσει σε συνέντευξή του στα 1979, ποιός είναι ο σκοπός όλων αυτών των κινηματογραφικών σειρών του: "Ένας δημιουργός του κινηματογράφου εκφράζεται διαμέσου της ταινίας του, μα αν ένα φιλμ που είναι μια σύντομη διήγηση, δεν του επιτρέπει να εκφράσει όλα εκείνα που σκέφτεται, γιατί να του απαγορέψεις να τα πει με μια σειρά από φιλμ, όπως ο συγγραφέας μιας σειράς διηγημάτων;" Βέβαια ότι ο Ρομέρ είναι ένας ποιητής του κινηματογράφου το έχει αποδείξει πολλές φορές, άλλοτε δημιουργώντας επηρεασμένος από τον χώρο της φιλολογίας, —Η ΜΑΡΚΗ-

ΣΙΑ ΦΟΝ Ο..(από το διήγημα του Χάινριχ Φον Κλάιστ) ή ΠΕΡΣΕΒΑΛ ΛΕ ΓΚΑΛΟΥΑ (απ᾽το ποίημα του Κρετιέν ντε Τρουά)— και άλλοτε δημιουργώντας ο ίδιος ποιήματα όπως το τελευταίο του φιλμ. Τί είναι όμως εκείνο που συγκινεί στις ΝΥΧΤΕΣ ΤΗΣ ΠΑΝΣΕΛΗΝΟΥ; Πάνω απ᾽όλα εκείνη η προσπάθεια του Ρομέρ να ερευνήσει τον ανθρώπινο νου και να αποκαλύψει την λεπτή κλωστή πάνω στην οποία κινούνται οι ανθρώπινες σχέσεις.

Ο Γάλλος σκηνοθέτης και φιλόλογος αποδεικνύεται ένας διορατικότατος ερευνητής. Παρατηρεί τα πάντα μ᾽έναν μοναδικό, κωμικοδραματικό τρόπο τρόπο. Σε αντίθεση με την ταινία του Ντέιβιντ Τζόουνς ΠΡΟΔΟΣΙΕΣ που από την αρχή μέχρι το τέλος μας είχε οδηγήσει στον μαρασμό του πεσσιμισμού και του αδιέξοδου, ο Ρομέρ αφήνει την ζωή να συνεχίζεται δίνοντας πάντα ελπίδες για κάτι το καλύτερο και το πιο ανθρώπινο στο μέλλον. Αποφεύγοντας με προσοχή κάθε ίχνος διανοουμενίστικης άποψης, το παιδί της νουβέλ βαγκ συνεχίζει αποφασιστικά να ταράσσει τα νερά του παγκόσμιου κινηματογράφου, αποδεικνύοντας ότι τα μεγάλα φιλμ γίνονται στην ουσία από "απλούς" (με την αστική σημασία της λέξης) ανθρώπους.

Στις ΝΥΧΤΕΣ ΤΗΣ ΠΑΝΣΕΛΗΝΟΥ η Πασκάλ Οζιέ ερμηνεύει τον ρόλο της Λουίζ, μιας γυναίκας που της αρέσει ο Έρωτας μα που μισεί επίσης την αμοιβαία καταπίεση που ακολουθεί, δεν είναι ικανή να ζήσει χωρίς αγάπη, μα μισεί να αγαπιέται ολοκληρωτικά από τους άλλους, συζεί μ᾽έναν άνδρα του οποίου δεν μπορεί να ακολουθήσει τον ρυθμό και τον τρόπο ζωής και για τούτο αναζητά κάποιον άλλον άνδρα με τον οποίο μπορεί να γίνει συνένοχος του ερωτικού παιχνιδιού. Όχι στο τέλος δεν επαναλαμβάνεται η τύχη της Κάρμεν. Εδώ ακριβώς κρύβεται το κλειδί της επιτυχίας του Ρομέρ. Στις ταινίες του η αισιοδοξία έχει τον πρωταρχικό ρόλο. Ακόμα και με το τέλος της ταινίας η ιστορία συνεχίζεται, στην καθημερινή μας ζωή, στην πραγματικότητα. Μετά την ολοκληρωτική εξάγνιση στο τέλος του έργου, εμείς οι ίδιοι γινόμαστε οι πρωταγωνιστές, εμείς παίζουμε τον ρόλο της ζωής μας. Μέσα σ᾽αυτή την σύγχιση έρχεται να προστεθεί και η Πανσέληνος που υψώνεται όχι μόνο σαν σύμβολο της αγάπης, αλλά σαν ένα σύμβολο ολοκληρωτικής αλλαγής και φωτεινής ελπίδας για το αύριο. Ορθώνεται μπροστά μας ολοφώτεινη και μας δείχνει εκείνο που ποθούμε και που ελπίζουμε.

• Τσιαμούρας Παναγιώτης

Ο ΒΑΓΚΝΕΡ ΣΤΗ ΒΕΝΕΤΙΑ

ΕΝΑ ΤΗΛΕΟΠΤΙΚΟ ΑΠΡΟΟΠΤΟ

Εντελώς αναπάντεχα προβλήθηκε στις 3 Μαΐου από την ΕΡΤ -2 λίγο πριν τα μεσάνυχτα ένα ιταλικό ντοκυμαντέρ 40 λεπτών με τίτλο ο ΒΑΓΚΝΕΡ ΣΤΗ ΒΕΝΕΤΙΑ, σε σκηνοθεσία Πετρ Ρούτνερ και αφηγητή τον Όρσον Γουέλες. Ήταν μια θαυμάσια έκπληξη η προβολή ενός τέτοιου έργου, μέσα στον τηλεοπτικό οχετό. Και λέω "έργου" με την πιο βαρειά σημασία της λέξης, γιατί επρόκειτο για μια ταινία που ανεπιφύλακτα την χαρακτηρίζω ως ένα σπάνιο κινηματογραφικό αριστούργημα, μια απερίγραπτα μοναδική σύνθεση εικόνων, μουσικής και λόγου, αντάξια της περίφημης, αθάνατης πόλης με την οσμή του θανάτου και του μεγάλου μουσουργού που συνέθεσε μέσα στην νεκρι-

κὴ γαλήνη της τις δυο πρώτες πράξεις του ΤΡΙΣΤΑΝΟΥ ενώ παράλληλα δούλευε τον ΠΑΡΣΙΦΑΛ και πέθανε τελικά στην αγκαλιά της.

Ο Χένρυ Τζέημς, ο Τόμας Μαν, ο Λουκίνο Βισκόντι, ο Νίκολας Ραιγκ έχουν δημιουργήσει έργα δέους για αυτήν την πόλη. Αυτό το "ντοκυμαντέρ" που δεν είναι μόνο και δεν είναι τόσο ντοκυμαντέρ, αλλά κάτι πέρα κι από κινηματογραφικό ποίημα ή ύμνος, κατατάσσεται χωρίς δισταγμό στην σειρά των αντίστοιχων έργων των παραπάνω δημιουργών.

Σπάνια στον κινηματογράφο (που τελευταία "κλιπάρει" μοντέρνα και κλασικά έργα μουσικής) οι εικόνες στάθηκαν στο ύψος και ανανέωσαν μιας τέτοιας δύναμης μουσική, χωρίς συνάμα να την εκτοπίζουν με δόλο σε φόντο λειτουργικό. Σπάνια η αλληλουχία των οπτικών παραστάσεων κατάφερε να δημιουργήσει έναν τέτοιο ρυθμό που να τις διαπερνάει σαν ρίγος και ο λόγος οφ να αντηχήσει στα βουβά σπλάχνα των εικόνων και να αναστήσει την ανθρώπινη παρουσία του παρελθόντος, του νεκρού δημιουργού, της χαμένης δόξας, της θανατηφόρας έμπνευσης μέσα και χάρη στις κινηματογραφημένες όψεις αυτής της πόλης που νίκησε τον χρόνο, αποκάρωσε την κίνηση, εξαφάνισε το σύνορο της ζωής και του θανάτου, της φαντασίας και της πραγματικότητας, του κοινού και του μεγαλειώδους, του παρελθόντος και του παρόντος.

Τυχεροί όσοι "κατά τύχην" είδαν αυτή την ταινία, η αξία της οποίας υπερβαίνει την οποιαδήποτε τυπική διάκριση των ειδών.

Είναι όμως θλιβερό και δυσοίωνο να βλέπει κανείς ένα τέτοιο κινηματογραφικό αριστούργημα να πλέει πρόσκαιρα και τυχαία παρασυρμένο ανάμεσα στην ροή των απόβλητων εικόνων (αυτή είναι η πραγματική σύσταση της τηλεοπτικής ροής) και να χάνεται στον υπόνομο της ανυπαρξίας και της λήθης που χάνονται οι εικόνες της σαπουνόπερας, τα ντοκυμαντέρ τουριστικής διαφήμισης, τα συνταξιοδοτημένα φιλμ, τα πλαστικά πανομοιότυπα κλιπς, οι ιλαρές παραστάσεις των κλόουν της πολιτικής σκηνής, όλη αυτή η προσωρινή, φθαρτή κι αποσυνθέσιμη εκ κατασκευής σαβούρα, που ρυπαίνει και διαβρώνει τα μάτια μας, όπως διαβρώνουν τα θεμέλια της Βενετίας, που βουλιάζει μέρα με την ημέρα, τα απόβλητα αυτού του σύγχρονου βιομηχανοποιημένου κόσμου που δεν αντέχει τίποτα μη λειτουργικό και μεγάλο.

• Σωτήρης Ζήκος

ΟΣΚΑΡ ΚΑΙ ΣΕΖΑΡ

Σύμφωνα με όλες τις προβλέψεις το ΑΜΑΝΤΕΟΥΣ του Μίλος Φόρμαν σάρωσε τα φετεινά Όσκαρ κερδίζοντας τα βραβεία: 1) καλύτερης ταινίας, 2) σκηνοθεσίας, 3) μη πρωτότυπου σενάριου, 4) ανδρικού ρόλου (Μάρραιυ Αμπράχαμ), 5) κουστουμιών, 6) καλλιτεχνικής διεύθυνσης, 7) μακιγιάζ και 8) ήχου.

Αντίθετα οι δυο αντίπαλοι της ταινίας του Φόρμαν, αρκέστηκαν σε δευτερεύοντα βραβεία: έτσι το ΠΕΡΑΣΜΑ ΣΤΗΝ ΙΝΔΙΑ πήρε τα βραβεία του β' γυναικείου ρόλου (Πέγκυ Άσκροφτ) και μουσικής (Μωρίς Ζαρ), ενώ το ΚΡΑΥΓΕΣ ΣΤΗ ΣΙΩΠΗ του β' ανδρικού ρόλου (Χαινγκ Νγκορ), φωτογραφίας (Κρις Μένγκες) και μοντάζ (Τζιμ Κλαρκ). Η Σάλλυ Φηλντ κέρδισε για δεύτερη φορά το Όσκαρ για το ΜΙΑ ΘΕΣΗ ΣΤΗΝ

Ο Χενγκ Νγκορ, Όσκαρ β΄ ανδρικού ρόλου στο ΚΡΑΥΓΕΣ ΣΤΗ ΣΙΩΠΗ

ΚΑΡΔΙΑ και ο Ρόμπερτ Μπέντον βραβεύτηκε για το καλύτερο πρωτότυπο σενάριο. Τέλος η γαλλική ταινίας Η ΔΙΑΓΩΝΙΟΣ ΤΟΥ ΤΡΕΛΟΥ του Ρισάρ Ντίμπο πήρε το Όσκαρ της καλύτερης ταινίας.

Σε αντίθεση με τους Αμερικανούς, οι Γάλλοι προτίμησαν φέτος να βραβεύσουν ένα δείγμα του καθαρού εμπορικού κινηματογράφου, δίνοντας το βραβείο Σεζάρ της καλύτερης ταινίας στο ΟΙ ΡΙΠΟΥ του Κλωντ Ζιντί, μια αστυνομική κωμωδία με τον Φιλίπ Νουαρέ. Ο σκηνοθέτης της, παραμέρισε τους Ρεναί, Ρομέρ, Ρόζι και Ταβερνιέ και πήρε επίσης το βραβείο της καλύτερης σκηνοθεσίας. Ο Αλαίν Ντελόν βραβεύτηκε για πρώτη φορά για την ερμηνεία του στο Η ΙΣΤΟΡΙΑ ΜΑΣ (ε.τ. ΤΟ ΑΡΣΕΝΙΚΟ), που είχε ωστόσο εμπορική αποτυχία στη Γαλλία (και στην Ελλάδα). Τα βραβείο του καλύτερου γυναικείου ρόλου πήρε η Σαμπίν Αζεμά, όχι όμως για τις δύο ταινίες του Ρεναί, αλλά για το ΜΙΑ ΚΥΡΙΑΚΗ ΣΤΗΝ ΕΞΟΧΗ του Ταβερνιέ. Για του β΄ ρόλους βραβεύτηκαν οι Ρισάρ Μπόριγκερ (Η ΠΡΟΣΘΕΣΗ) και Καρολίν Σελιέ (ΤΟ ΕΤΟΣ ΤΩΝ ΜΕΔΟΥΣΩΝ). Η ταινία του Σλέντορφ ΕΝΑΣ ΕΡΩΤΑΣ ΤΟΥ ΣΟΥΑΝ πήρε τα βραβεία του καλύτερου ντεκόρ και κοστουμιών, η ΚΑΡΜΕΝ του Ρόζι το βραβείο του ήχου, το ΜΙΑ ΚΥΡΙΑΚΗ ΣΤΗΝ ΕΞΟΧΗ τα βραβεία του σεναρίου (διασκευής) και της φωτογραφίας (Btuno de Keyzer), ΟΙ ΚΑΒΑΛΛΑΡΗΔΕΣ ΤΗΣ ΚΑΤΑΙΓΙΔΑΣ το βραβείο της μουσικής, Η ΙΣΤΟΡΙΑ ΜΑΣ το βραβείο του καλύτερου πρωτότυπου σεναρίου και το Η ΔΙΑΓΩΝΙΟΣ ΤΟΥ ΤΡΕΛΟΥ το βραβείο του πρώτου έργου. Τέλος καλύτερη ξένη ταινία ανακηρύχθηκε το ΑΜΑΝΤΕΟΥΣ, παραμερίζοντας τα ΠΑΡΙΣΙ ΤΕΞΑΣ, ΟΙ ΕΡΑΣΤΕΣ ΤΗΣ ΜΑΡΙΑΣ και ΓΚΡΕΫΣΤΟΟΥΚ.

ΚΟΥΚΙΔΕΣ

● Τόσο η Ιζαμπέλ Ατζανί, όσο και η Ιζαμπέλ Υππέρ (μαζί με τον Σαμπρόλ), θέλουν να γυρίσουν τη βιογραφία της Καμίλ Κλωντέλ, αδελφή του Πωλ Κλωντέλ κι ερωμένη του Ροντέν, που πέθανε σε ηλικία 30 ετών, σ΄ένα ψυχιατρικό άσυλο. Ποιά από τις δύο θα τα καταφέρει;

● Ο ΙΕΡΑΠΟΣΤΟΛΟΣ του Ρίτσαρντ Λονκραίην με τον Μάικελ Πάλεν (ένας από τους βασικούς συντελεστές των Μόντυ Πάϋθονς), πήρε το μεγάλο βραβείο στο Φεστιβάλ Χιούμορ της Σαμρούς.

● Ο Βίκτωρ Μπανερτζή, ο Ινδός πρωταγωνιστής του ΠΕΡΑΣΜΑ ΣΤΗΝ ΙΝΔΙΑ, πρωταγωνιστεί επίσης στο ΣΠΙΤΙ ΚΑΙ Ο ΚΟΣΜΟΣ του Σ. Ραίυ, μεταφορά του αριστουργηματικού βιβλίου του Ταγκόρ. Θα το δούμε ποτέ στην Ελλάδα;

Έπειτα από το ΣΑΓΙΑΤ ΝΟΒΑ ο Παρατζάνωφ επιτέλους κάνει μια νέα ταινία.

● Ο Ρόμπερτ Άλτμαν αποφάσισε να δουλέψει στην Ευρώπη, που πάντα τον είχε σε μεγαλύτερη υπόληψη απ' ό,τι η πατρίδα του. Στην τελευταία του ταινία, που γύρισε στη Γαλλία, πρωταγωνιστούν δύο γυναίκες οι οποίες συναντιούνται σ' ένα πλυντήριο στις 3 το πρωί. Πρωταγωνιστούν οι Κάρολ Μπάρνετ (γνωστή από τα ΠΑΝΤΡΟΛΟΓΗΜΑΤΑ και το ΑΝΝΙ) και η νεαρή Άμυ Μάντιγκαν που εντυπωσίασε στους ΠΥΡΙΝΟΥΣ ΔΡΟΜΟΥΣ.

● Ο Αλαίν Ρεναί και ο συγγραφέας Μίλαν Κούντερα γράφουν μαζί το σενάριο μιας νέας ταινίας, για την οποία όμως δεν έχει γίνει γνωστό τίποτα άλλο.

● Η Αρήθα Φράνκλιν και η Μαχάλια Τζάκσον εμφανίζονται μαζί στο ΤΡΑΓΟΥΔΑ ΑΔΕΛΦΕ, ΤΡΑΓΟΥΔΑ, ενώ η Νταϊάνα Ρος ερμηνεύει τη Τζοζεφίν Μπέικερ σε μια ταινία του Λούις Γκίλμπερτ.

● Στο πρόσφατο φεστιβάλ φανταστικού κινηματογράφου του Αβοριάζ το πρώτο βραβείο πήρε Ο ΕΞΟΛΟΘΡΕΥΤΗΣ του Τζαίημς Κάμερον, ένα καλογυρισμένο μελλοντολογικό θρίλερ, που είδαμε πρόσφατα και στην Ελλάδα, ενώ το ειδικό βραβείο μοιράστηκαν εξίσου οι ταινίες Η ΣΥΝΤΡΟΦΙΑ ΤΩΝ ΛΥΚΩΝ του Νήλ Τζόρνταν, μια ποιητική αλληγορία πάνω στο θέμα του λυκάνθρωπου και ΤΟ ΚΡΥΟ ΔΩΜΑΤΙΟ του Τζαίημς Ντήαρντεν, με ηρωίδα ένα κοριτσάκι που ονειρεύεται μια ιστορία, η οποία διεξήχθηκε 50 χρόνια πριν στο δωμάτιο του ξενοδοχείου όπου βρίσκεται. Η προτίμηση των κριτικών πήγε στο ΕΦΙΑΛΤΗΣ ΣΤΗΝ ΕΛΜ ΣΤΡΗΤ του Γουές Κρέιβεν, με θέμα μια ομάδα νεαρών που ονειρεύεται κι αυτή με τη σειρά της μια σειρά εγκλημάτων, ενώ τέλος το κοινό βράβευσε το απλοϊκό εργάκι ΗΛΕΚΤΡΙΚΑ ΟΝΕΙΡΑ του Στηβ Μπάρρον.

● Ο Παρατζάνωφ, ο δημιουργός του ΣΑΓΙΑΤ ΝΟΒΑ, γύρισε στον κινηματογράφο ύστερα από μεγάλες περιπέτειες κι εξορίες, γιατί τάχα ήταν ομοφυλόφιλος! Η τελευταία του ταινία βασίζεται σ' ένα κλασικό μυθιστόρημα της γεωργιανής λογοτεχνίας και ονομάζεται ΤΟ ΚΑΣΤΡΟ ΤΟΥ ΣΟΥΒΑΝΙ.

● Ο Μάρτιν Σκορτσέζε είναι πιθανόν να σκηνοθετήσει τις περιπέτειες του ΝΤΙΚ ΤΡΕΙΣΥ στον κινηματογράφο, ένα σχέδιο που αναβλήθηκε πολλές φορές μέχρι τώρα. Τον κεντρικό ρόλο θα ενσαρκώσει ο Γουώρεν Μπήτυ.

● Ο Ζαν-Λυκ Γκοντάρ έκλεισε συμβόλαιο με την Κάννον για μια νέα έκδοση του ΒΑΣΙΛΙΑ ΛΗΡ. Αν σκεφτούμε ότι η τελευταία ταινία του Κουροσάβα ΡΑΝ, βασίζεται στο ίδιο σαιξπηρικό έργο κι ότι ο Όρσον Γουέλς, προσπαθεί εδώ και χρόνια να γυρίσει μια τηλεοπτική διασκευή του Σαίξπηρ, Ο ΒΑΣΙΛΙΑΣ ΛΗΡ θα είναι τα δύο επόμενα χρόνια ό,τι το φαινόμενο ΚΑΡΜΕΝ, για την χρονιά που μας πέρασε.

● ΚΑΛΗΜΕΡΑ ΒΑΒΥΛΩΝΑ, είναι ο τίτλος της πρώτης αμερικάνικης ταινίας των αδελφών Ταβιάνι. Θέμα της τα πρώτα χρόνια του Χόλλυγουντ και το γύρισμα της ΜΙΣΑΛΟΔΟΞΙΑΣ.

● Η τελευταία ταινία του Πήτερ Μπογκντάνοβιτς ΜΑΣΚΑ, που αφηγείται την αληθινή ιστορία ενός παραμορφωμένου παιδιού, κόπηκε κατά 8 λεπτά από τους παραγωγούς, οι οποίοι αντικατέστησαν τη μουσική του Μπρους Σπρίγκστην με αυτήν του Μπομπ Σήγκερ. Ο σκηνοθέτης έχει μηνύσει την εταιρία, όμως η ταινία του προβάλλεται ήδη, με μεγάλη επιτυχία στην Αμερική.

ΚΟΥΚΙΔΕΣ 2

● Μετά το τέλος της δημοσιογραφικής προβολής του ΝΤΕΤΕΚΤΙΒ του Γκοντάρ στις Κάννες κι ενώ ο σκηνοθέτης κατευθυνόταν για τη συνέντευξη Τύπου, κάποιος άσπονδος εχθρός του έριξε μια τούρτα (από σπραίυ ξυρίσματος) στο πρόσωπο κι εξαφανίστηκε. Ο Γκοντάρ ατάραχος, σκουπίστηκε, έβγαλε το πούρο του και αντιμετώπισε την οργή των δημοσιογράφων, που προηγουμένως είχαν γιουχαΐσει την ταινία του. Ο κινηματογράφος της νουβέλ–βαγκ έχει πια πεθάνει, μερικά όμως παιδιά της δεν φαίνεται να έχουν μεγαλώσει.

● Ο Ρούντιγκερ Βόγκλερ ξανά σε συνεργασία με τον Βιμ Βέντερς. Μετά τον ΤΕΡΜΑΤΟΦΥΛΑΚΑ όπου ο Βόγκλερ είχε έναν μικρό ρόλο, την ΑΛΙΚΗ ΣΤΙΣ ΠΟΛΕΙΣ και ΤΟ ΠΕΡΑΣΜΑ ΤΟΥ ΧΡΟΝΟΥ, πρωταγωνιστεί ξανά στη νέα ταινία του Βιμ ΜΕΧΡΙ ΤΟ ΤΕΛΟΣ ΤΟΥ ΚΟΣΜΟΥ όπου ο Βόγκλερ έχει τον ρόλο ενός ντετέκτιβ.

Απόσπασμα από συνέντευξη του Βέντερς σ'ένα περιοδικό. "Στην αρχή εγώ είμαι ο Τράβις. Αισθάνομαι πολύ Τράβις. Είναι ο Τράβις που εμφανίζεται μέσα από την έρημο, από το τίποτα και δεν γνωρίζει τίποτα, δεν μιλάει, δεν έχει όρεξη να μιλάει. Ο Τράβις έχει πολλά κοινά σημεία με τον σκηνοθέτη Φρήντριχ που στο φινάλε της ΚΑΤΑΣΤΑΣΗΣ ΤΩΝ ΠΡΑΓΜΑΤΩΝ σφίγγει την κινηματογραφική μηχανή σαν ένα όπλο ενάντια στους δολοφόνους που φεύγουν. Ο Τράβις είναι ο αδελφός όλων των πρωταγωνιστών των ταινιών μου συμπεριλαμβανομένου και του Βόγκλερ, πρωταγωνιστή της Τριλογίας του Δρόμου... Στο τέλος ο Τράβις επιστρέφει στην έρημο κι από κει και πέρα δεν ενδιαφέρομαι πλέον γι'αυτόν. Αυτό που αφήνει πίσω του είναι ο Άλεξ, ο γιός του. Στην αρχή υπάρχει ένας ώριμος άντρας, στο τέλος ένα μωρό... Είναι η αρχή για κάτι το καινούργιο, κάτι νέο που θα μπορούσε να συνεχιστεί ίσως στον παλιό κόσμο".

● Ο Θείος Αντρέι ξανατόλμησε. Μετά το πλήρες ξεγύμνωμα και το αποκορύφωμα της τρέλας στο οποίο οδήγησε την Ατζανί και την Καπρίσκι στην ΔΑΙΜΟΝΙΣΜΕΝΗ ΓΥΝΑΙΚΑ και ΤΗΝ ΔΗΜΟΣΙΑ ΓΥΝΑΙΚΑ αντίστοιχα, ετοιμάζεται τώρα να αποπλανήσει

το "αγνό" κορίτσι του γαλλικού κινηματογράφου Σοφί Μαρσώ. Τίτλος της νέας ταινίας του Ο ΤΡΕΛΟΣ ΕΡΩΤΑΣ και βασίζεται στο βιβλίο του Ντοστογιέφσκυ "Ο Ηλίθιος". Η καριέρα της Μαρσώ αρχίζει ουσιαστικά τώρα. Η ίδια η ηθοποιός δηλώνει εξίσου ευχαριστημένη μ'αυτήν την συνεργασία, μια συνεργασία που όπως υποστηρίζει "επιθυμούσε εδώ και καιρό". Την ίδια στιγμή Γάλλος κριτικός γράφει: "Εκείνος ο διάβολος Ζουλάφσκι δεν μπορεί νάναι ευτυχισμένος παρά μονάχα στην κόλασή του".

● 35ο Φεστιβάλ του Βερολίνου. Η Χρυσή Αρκούδα για την καλύτερη ταινία δόθηκε στον Δυτικογερμανό Ράϊνερ Σιμόν για την ΓΥΝΑΙΚΑ ΚΑΙ Ο ΞΕΝΟΣ βασισμένη στο βιβλίο του Λέοναρντ Φρανκ "Άννα και Κάρλα". Το βραβείο για την καλύτερη σκηνοθεσία στον αμερικάνο Ρόμπερτ Μπέντον για το ΜΙΑ ΘΕΣΗ ΣΤΗΝ ΚΑΡΔΙΑ. Το βραβείο για τον καλύτερο ανδρικό ρόλο στον Ισπανό Φερνάντο Φερνάν Γκομέλ για την ερμηνεία του στο Stico του Jaime de Arminan. Η Τζο Κέννεντυ, το βραβείο του πρώτου γυναικείου ρόλου για την ερμηνεία της στην αυστραλιανή ταινία Ο ΛΑΝΘΑΣΜΕΝΟΣ ΚΟΣΜΟΣ. Ο Ζαν - Λυκ Γκοντάρ με το ΧΑΙΡΕ ΜΑΡΙΑ κέρδισε το βραβείο των κριτικών της διεθνούς Διαμαρτυρόμενης εκκλησίας (5.000 μάρκα).

● Παναγιώτης Τσιαμούρας

ΓΥΡΙΖΟΥΝ

— Το διάσημο κόμιξ των Λιμπερατόρε και Ταμπουρί RANX XEROX θα μεταφερθεί στην οθόνη από τον Μοντίνο, βασιλιά του βίντεο—κλιπ.

— Ο Ρόλαντ Τζοφφέ, έπειτα από την επιτυχία του ΚΡΑΥΓΕΣ ΣΤΗ ΣΙΩΠΗ γυρνά την ΑΠΟΣΤΟΛΗ, με τον Ρόμπερτ ντε Νίρο στο ρόλο ενός ιεραπόστολου.

— Ο Χιού Χάντσον γυρνά την ΕΠΑΝΑΣΤΑΣΗ με τους Αλ Πατσίνο και Ναστάζια Κίνσκι, που αναφέρεται στα πρώτα χρόνια της αμερικανικής ανεξαρτησίας.

— Ο Ζαν-Ζακ Μπενέξ (NTIBA), εγκατέλειψε το αμερικανικό σχέδιο του και γυρνά στη Γαλλία το 37,2 ΤΟ ΠΡΩΙ, από ένα μυθιστόρημα του Φιλίπ Ντιάν.

— Ο Μπράιαν ντε Πάλμα δοκιμάζει το χώρο της κωμωδίας με το WISE GUYS, όπου

Ο Μπράιαν ντε Πάλμα

πρωταγωνιστούν οι άγνωστοι σε μας Ντάνυ ντε Βίτο και Τζο Πίσκοπο.

— Ο Ιβάν Ράιτμαν ετοιμάζει μια συνέχεια των κατορθωμάτων της τρελο–παρέας των ΓΚΟΣΤΜΠΑΣΤΕΡΣ.

— Ο σεναριογράφος Ρόμπερτ Τάουν γυρνά μια συνέχεια του ΤΣΑΪΝΑΤΑΟΥΝ, υπογράφοντας έτσι τη δεύτερη ταινία του.

— Αλλά και ο Λούϊς Τηγκ ετοιμάζει μια συνέχεια του ΚΥΝΗΓΩΝΤΑΣ ΤΟ ΠΡΑΣΙΝΟ ΔΙΑΜΑΝΤΙ, αφήνοντας στον Μπομπ Ζεμέκις την φροντίδα της νέας του ταινίας, ΠΙΣΩ ΣΤΟ ΜΕΛΛΟΝ, που του χρηματοδοτεί ο Σπήλμπεργκ.

ΤΟ ΦΕΣΤΙΒΑΛ ΚΑΝΝΩΝ

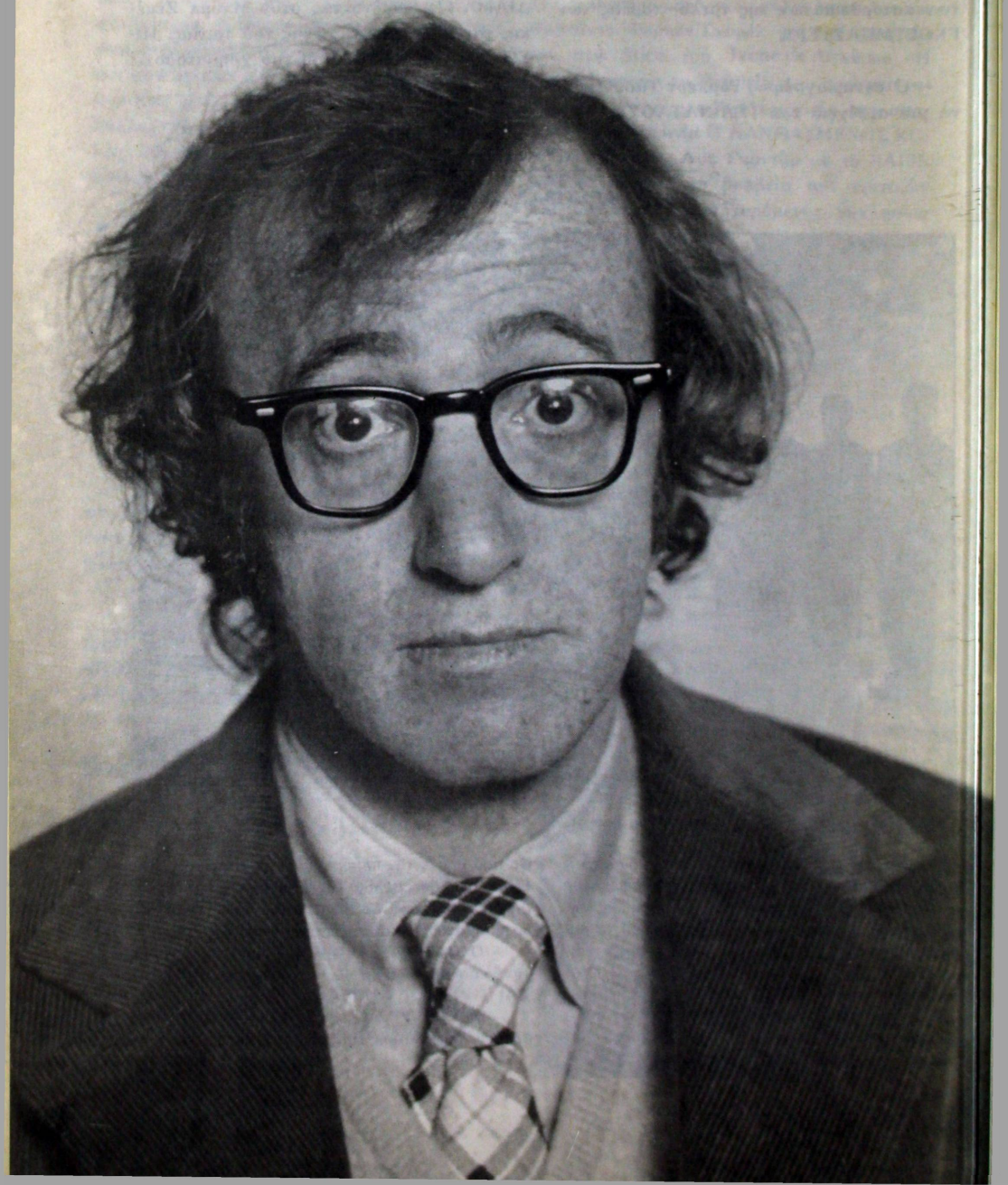
ΜΙΣΙΜΑ, η πολυσυζητημένη ταινία του Σρέηντερ.

Εξαιρετικά μέτριο ήταν το επίσημο διαγωνιστικό πρόγραμμα του Φεστιβάλ Καννών, σύμφωνα με τις ανταποκρίσεις του ελληνικού και ξένου τύπου και τις γνώμες φίλων δημοσιογράφων, που το παρακολούθησαν. Καμιά από τις αναμενόμενες ταινίες δεν εντυπωσίασε, ενώ η βράβευση του Κουστουρίκα ήταν ένα φυσικό επακόλουθο, όχι μόνο γιατί πρόεδρος της κριτικής επιτροπής ήταν ο Μίλος Φόρμαν, αλλά γιατί ήταν η μοναδική ίσως ταινία που βρήκε την πλήρη επιδοκιμασία του κοινού. Είναι όμως υπερβολικό ότι βραβεύτηκε και από το Διεθνή Τύπο, μαζί με τον Γούντυ Άλλεν. Πιο αναλυτικά βραβεύτηκαν οι ταινίες:

— Ο ΠΑΤΕΡΑΣ ΛΕΙΠΕΙ ΓΙΑ ΔΟΥΛΕΙΕΣ, του γιουγκοσλάβου Εμίρ Κουστουρίκα (ΝΑ ΘΥΜΑΣΑΙ ΤΗΝ ΝΤΟΛΥ ΜΠΕΛ), με το Χρυσό Φοίνικα.

— ΜΠΕΡΝΤΥ του Άλαν Πάρκερ, με το ειδικό βραβείο της κριτικής επιτροπής.

Ο Γούντυ Άλλεν ήταν για μια ακόμη φορά εκτός συναγωνισμού στις Κάννες. Όλοι όμως είπαν ότι η τελευταία ταινία του ήταν η καλύτερη της φετεινής εκδήλωσης.



– ΣΤΡΑΤΗΓΟΣ ΡΕΝΤΑΣ του Ἰστβαν Ζάμπο, το ίδιο.

– ΑΣΗΜΑΝΤΟΤΗΤΑ του Νίκολας Ρεγκ, με το βραβείο τεχνικών.

– ΜΙΣΙΜΑ του Πωλ Σραϊντερ, με το βραβείο καλλιτεχνικής συμμετοχής (φωτοτογραφία, ντεκόρ, μουσική).

– ΡΑΝΤΕΒΟΥ του Αντρέ Τεσινέ, με το βραβείο σκηνοθεσίας.

Βραβεία ερμηνείας πήραν οι Γουΐλιαμ Χαρτ (ΤΟ ΦΙΛΙ ΤΗΣ ΓΥΝΑΙΚΑΣ ΑΡΑΧΝΗΣ), η Σερ (ΜΑΣΚΑ) και η αργεντινή Νόρμα Λεάντρο (ΕΠΙΣΗΜΗ ΙΣΤΟΡΙΑ).

Ἕνα κακό Φεστιβάλ Καννών, σημαίνει όμως ένα καλό Φεστιβάλ Βενετίας. Ἤδη συζητούνται πολλά, όπως η τελευταία δημιουργία του Κουροσάβα PAN. Στο μεταξύ όλες οι παραπάνω ταινίες των Καννών αγοράστηκαν (εκτός από την ΕΠΙΣΗΜΗ ΙΣΤΟΡΙΑ) και θα προβληθούν την επόμενη χρονιά, μαζί με πολλές άλλες ενδιαφέρουσες δημιουργίες, που μας κάνουν να ελπίζουμε ότι η επόμενη χρονιά θα είναι κινηματογραφικά πολύ ανώτερη από τη φετεινή.

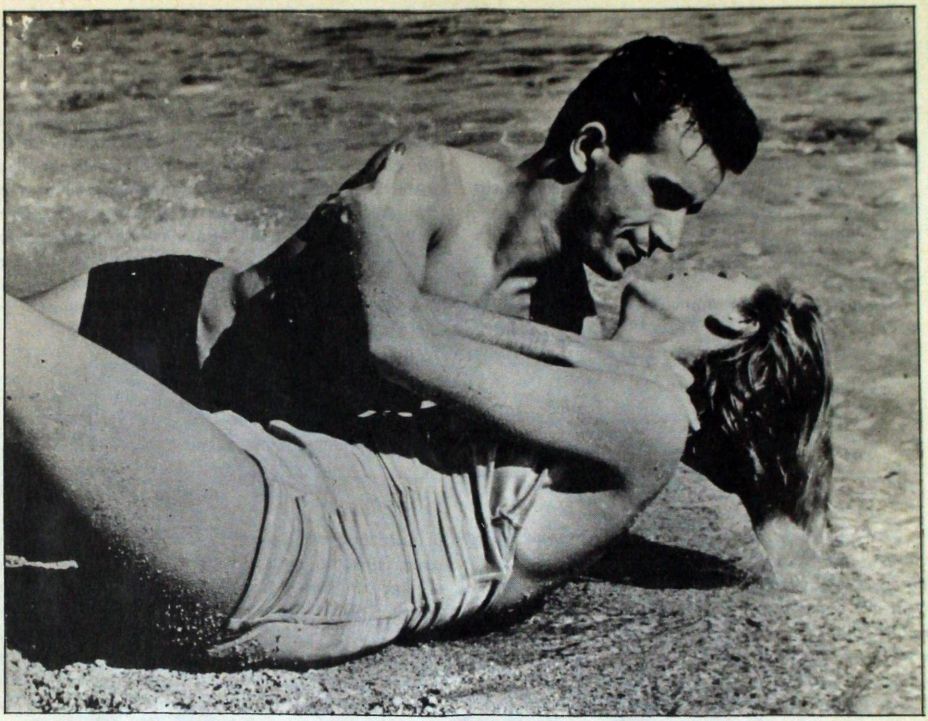
Η ΔΙΑΜΑΧΗ ΚΡΙΤΙΚΩΝ ΚΑΙ ΣΚΗΝΟΘΕΤΩΝ

Σε κάθε χώρα του κόσμου (καλώς ἡ κακώς, αυτό είναι μια άλλη ιστορία που χωρά ολόκληρη κουβέντα), διάφορες κινηματογραφικές ενώσεις, περιοδικά του σινεμά και κυρίως κριτικοί, βγάζουν κατά καιρούς τις καλύτερες ταινίες της χρονιάς, του παγκόσμιου κινηματογράφου ἡ της χώρας τους, χωρίς κανείς να ενοχλείται ἡ να τους δίνει ιδιαίτερη σημασία (εκτός από τα βραβεία των αμερικανών κριτικών, που έχουν διαφημιστική αξία και συνήθως προαναγγέλουν τα Ὅσκαρ). Σε κάθε χώρα, εκτός βέβαια από την Ελλάδα, όπου είναι σίγουρο ότι οι περισσότεροι σκηνοθέτες πιστεύουν ότι έχουν κάνει την καλύτερη ταινία αυτού του τόπου, άρα δεν δέχονται καμιά κριτική, καμιά άλλη εκτίμηση —πολύ περισσότερο όταν προέρχεται από την ΠΕΚΚ, ένα σωματείο με τ᾽οποίο είναι στα μαχαίρια.

Η Πανελλήνια Ἕνωση Κριτικών Κινηματογράφου στα πλαίσια μερικών γενικών εκδηλώσεων γύρω από το θέμα Ελληνικός Κινηματογράφος και Κριτική, προχώρησε στην ψηφοφορία των 10 καλύτερων ταινιών του ελληνικού κινηματογράφου, όχι για να μοιράσει παράσημα και βραβεία, αλλά για να προσδιορίσει το δικό της στίγμα σε σχέση με το ελληνικό σινεμά. Μ᾽άλλα λόγια να δείξει ποιές ταινίες ξεχωρίζουν ως καλύτερες μέσα από το γενικό φάσμα του ελληνικού κινηματογράφου (που δεν περιορίζονται στις 10, αλλά σ᾽όλες εκείνες που ψήφισαν τα μέλη της και δημοσιεύονται αναλυτικά στο πρόγραμμα). Ταυτόχρονα κάλεσε τους σκηνοθέτες σε συζήτηση, διευκρινίζοντας ότι η επιλογή της αυτή είναι σίγουρα εφήμερη και αυθαίρετη και ότι ὑστερα από μερικά χρόνια κάποιο άλλο γκάλοπ θα έφερνε στην επιφάνεια άλλα έργα. Το τελικό αποτέλεσμα πάντως έδειξε 10 ταινίες απ᾽όλο το φάσμα του ελληνικού κινηματογράφου, μερικές από τις οποίες είχαν αγνοηθεί στην εποχή τους, έστω κι αν υπήρχαν κάποιες υπερβολές ἡ αδικίες (υπάρχουν 2 ταινίες του Αγγελόπουλου και 2 του Τορνέ, ενώ απουσιάζουν άλλοι σημαντικοί σκηνοθέτες).

Η ΠΕΚΚ δεν είχε αμφιβολία ότι η κρίση της θα δημιουργούσε δυσαρέσκειες και αντιδράσεις, δεν φανταζόταν όμως ότι θα έφθαναν μέχρι σ᾽αυτό το σημείο. Αμέσως μετά την ανακοίνωση στον Τύπο των 10 καλυτέρων ταινιών (ανακοίνωση που μεθοδεύτηκε λανθασμένα, σύμφωνα με μια δημοσιογραφική λογική του τύπου " Η ΕΥΔΟΚΙΑ καλύτερη ταινία του ελληνικού κινηματογράφου", που διαστρεβλώνει το περιεχόμενο της εκδήλωσης), οι σκηνοθέτες Κακογιάννης, Κούνδουρος και Βούλγαρης, έβγαλαν μια δική τους ανακοίνωση με την οποία όχι μόνο διαφωνούσαν με την ψηφοφορία (δικαίωμά τους), αλλά απαγόρευαν την προβολή των ταινιών τους στην ΑΛΚΥΟΝΙΔΑ, προβολή που είχε ἠδη προγραμματιστεί κι αναγγελθεί στις εφημερίδες. Το κείμενό τους προσυπόγραψε στη συνέχεια ο Αγγελόπουλος, που βρισκόταν στις Βρυξέλλες και το Δ.Σ. της Εταιρείας Σκηνοθετών.

Αναρωτιέται κανείς γιατί υπογράψαν ειδικά αυτοί οι 4 σκηνοθέτες και όχι όλοι; Μήπως πίσω από αυτή την ανακοίνωση δεν κρύβεται ένα πρόβλημα ουσίας, αλλά η προσωπική ευθιξία του καθένα, η αλαζονεία του γιατί δεν βρίσκεται στην πρώτη θέση, όπως επίσης οι διαφορές που είχε στο παρελθόν με μέλη της ΠΕΚΚ; Είναι γνωστή σε όλους για παράδειγμα η στάση του Αγγελόπουλου, που θέλει να θεωρεί τον εαυτό του το μεγαλύτερο σκηνοθέτη του ελληνικού χώρου. Πώς μπορεί να παραδεχτεί ότι ο ΘΙΑΣΟΣ δεν είναι στην πρώτη θέση; Είναι όμως εξίσου γνωστή και η αλλαζονική



Ο κύριος Κακογιάννης μήπως θίχτηκε επειδή μέσα στις 10 καλύτερες ταινίες ήταν μόνο η ΣΤΕΛΛΑ και όχι η αγαπημένη του ΗΛΕΚΤΡΑ;

στάση του Κούνδουρου, ή του Κακογιάννη, μεγάλες βεντέτες του '50, που στη συνέχεια αγνοήθηκαν από την κριτική. Ο ΔΡΑΚΟΣ για παράδειγμα δεν είναι στην πρώτη θέση, ενώ ο Κακογιάννης δήλωσε ότι θεωρεί απαράδεκτη την απουσία της ΗΛΕΚΤΡΑΣ μέσα στις 10 καλύτερες ταινίες. Μένει βέβαια ο Βούλγαρης, ο οποίος στο παρελθόν φημιζόταν για τη σεμνότητά του. Φαίνεται όμως ότι ήλθε και γι' αυτόν η ώρα της εκδίκησης, γιατί οι κριτικοί έθαψαν στο παρελθόν τον ΕΛΕΥΘΕΡΙΟ ΒΕΝΙΖΕΛΟ. Κι είναι σίγουρος ότι θεωρεί το ΠΡΟΞΕΝΙΟ ΤΗΣ ΑΝΝΑΣ καλύτερη ταινία από την ΕΥΔΟΚΙΑ.

Απόντες από τον καυγά ήταν ο μακαρίτης Τζαβέλλας, ο πάντα σεμνός Τορνές και ο Νίκος Παναγιωτόπουλος, που εξεπλάγη βλέποντας τα ΧΡΩΜΑΤΑ ΤΗΣ ΙΡΙΔΟΣ μέσα στις 10 ταινίες, όταν σκεφτεί κανείς τις μέτριες κριτικές που είχε πάρει η ταινία στην εποχή της.

Αυτό που κάνει εντύπωση πάντως είναι η υποκρισία μιας μερίδας σκηνοθετών, η οποία όταν είναι για χρηματικά βραβεία στέλνει τις ταινίες της να κριθούν στο Φεστιβάλ ή στο Υπουργείο, αποδέχεται τη συλλογιστική της βαθμολόγησης σε καλύτερη και χειρότερη ταινία και μάλιστα εκλιπαρεί να είναι στην πρώτη θέση, μη θέτοντας θέμα "αναρμοδιότητας" των προσώπων που καλούνται να την κρίνουν. Στο διαφημιστικό μάλιστα χαρτονάκι συμπληρώνει, αν είναι τέτοια η περίπτωση, και "Βραβείο της ΠΕΚΚ".

Όταν όμως το ίδιο σωματείο της ΠΕΚΚ κάνει μια κριτική αξιολόγηση (που στο παρελθόν έχει σιωπηλά κάνει η κάθε κινηματογραφική λέσχη, η οποία οργανώνει "Εβδομάδα Ελληνικού Κινηματογράφου" και προχωρεί σε μια επιλογή της δικής της προτίμησης), η οποία όμως δεν προσφέρεται για διαφημιστική κατανάλωση, τότε γινόμαστε οργισμένοι βαλκάνιοι και μιλάμε για "αυτοδιόριστους κριτικούς", για "ελευθερία έκφρασης", για προσπάθεια "άσκησης αυθαίρετης εξουσίας" και άλλα τρελά. Ποιοί παρακαλώ; Αυτοί που σ' ένα μεγάλο μέρος είναι καθεαυτό δημιούργημα της ελληνικής κριτικής, χωρίς την οποία, θα είχαν πάει στα σπιτάκια τους από την πρώτη τους κιόλας ταινία (Η ΑΝΑΠΑΡΑΣΤΑΣΗ στην πρώτη προβολή της είχε κάνει μόλις 12.864 εισιτήρια και Ο ΔΡΑΚΟΣ

35.784).

Η παραπάνω επίθεση της Εταιρείας Σκηνοθετών εκφράζει πάντως μια γενικότερη αντίθεσή της ως προς την ΠΕΚΚ, αντίθεση που δεν ξεκινά από μια κριτική εκτίμηση του έργου της τελευταίας, αλλά από καθαρά κλαδικά συμφέροντα. Επανειλημμένα η Εταιρεία έχει σταθεί στο θέμα της συμμετοχής μελών της ΠΕΚΚ σε κρατικές κινηματογραφικές επιτροπές και ζητά την απομάκρυνή τους και αντικατάστασή τους με δικά της μέλη. Ταυτόχρονά ορισμένη μερίδα της επιδίδεται σ'ένα πόλεμο φθοράς εναντίον της ΠΕΚΚ, διαβάλλοντας συγκεκριμένα τ'άτομά της, ώστε να υποτιμηθεί η αξία τους σαν πνευματικά άτομα και να εμφανισθούν ότι είναι απλώς δημοσιογράφοι, που εξαρτιούνται από τις θελήσεις των εργοδοτών τους (άρα δεν έχουν ελευθερία σκέψεως και λόγου), με τελικό στόχο να υποβαθμιστεί η ΠΕΚΚ σαν σωματείο και τα εν λόγω άτομα να πάψουν να επηρεάζουν ένα ορισμένο κοινό με τα κείμενά τους.

Στα παραπάνω επιχειρήματα απλώς απαντώ, ότι ο κριτικός λόγος δεν είναι δημοσιογραφία, όπως εσκεμμένα θέλει να τον παρουσιάζει η Εταιρεία Σκηνοθετών, αλλά πνευματικό λειτούργημα, που κανείς δεν μπορεί να τον εμποδίσει. Κι είναι μέσα από αυτόν τον λόγο που το έργο Τέχνης αποκτά την αθανασία του, γιατί αποτελεί μια ιστορική πηγή που μένει, ενώ το έργο Τέχνης συχνά ξεχνιέται ή καταστρέφεται. Χωρίς τον κριτικό λόγο η νεώτερη γενιά δεν θα ήξερε την ύπαρξη ενός Γκρίφιθ, ενός Αϊζενστάϊν, ούτε βέβαια η μεταγενέστερη ελληνική γενιά, θα γνώριζε τον Κούνδουρο, τον Κακογιάννη ή τον Τζαβέλλα του '50.

Όσο για την συμμετοχή κριτικών στις κινηματογραφικές επιτροπές, αυτό είναι σίγουρα ένα πολύ πρωτότυπο αίτημα, που μόνο στην Ελλάδα θα μπορούσε ν'ακουσθεί. Αλήθεια πείτε μου φίλοι σκηνοθέτες σε ποιά χώρα του κόσμου, που έχει μια έστω δημόσια επιτροπή για τον κινηματογράφο, δεν συμμετέχουν κριτικοί ή άλλοι παράγοντες του πνευματικού χώρου; Εγώ δεν ξέρω καμία και νομίζω ότι είμαι αρκετά πληροφορημένος. Εφ'όσον ο κινηματογράφος είναι μια πνευματική ενασχόληση, δεν μπορεί να περιορισθεί σ'ένα καθαρά συντεχνιακό πλαίσιο κι είναι φυσικό στις επιτροπές κρίσης (Κέντρο, Φεστιβάλ, Τηλεόραση κλπ) να συμμετέχουν και άλλα άτομα εκτός των σκηνοθετών.

Η διαμάχη σκηνοθετών και κριτικών δεν είναι βέβαια ελληνικό φαινόμενο. Υπάρχει σε όλα τα πλάτη και μήκη της γης και δεν αφορά μόνο το χώρο του κινηματογράφου. Ωστόσο η διαμάχη αυτή μπορεί να διεξαχθεί μέσα σ'ένα πλαίσιο γόνιμης κριτικής και αντιπαράθεσης, που θα ωφελήσει και τις δυο πλευρές. Ένας τέτοιος όμως διάλογος είναι αδύνατον να γίνει στην Ελλάδα, γιατί προϋποθέτει άτομα μ'ένα κάποιο επίπεδο πνευματικής υπόστασης, που απουσιάζει σε μεγάλο βαθμό από τη χώρα μας. Έτσι, το κουτσομπολιό, οι προσωπικές αντιδικίες, οι συκοφαντίες και τα δημοσιογραφικά "λαυράκια", θα τροφοδοτούν για μεγάλο διάστημα τις στήλες των εφημερίδων και των περιοδικών, στη θέση ενός γόνιμου διαλόγου. Και η άσκηση μιας ουσιαστικής κριτικής (που δεν χρειάζεται μόνο ο χώρος των σκηνοθετών, αλλά και των κριτικών), θα παραμείνει μια πνευματική πολυτέλεια, για κάποιους ελάχιστους που κανείς για την ώρα δεν θέλει ν'ακούσει.

• **Μπάμπης Ακτσόγλου**

ΕΛΛΗΝΙΚΑ ΝΕΑ

■ **Οι εκλογές ανέστειλαν επ'αόριστο τη συζήτηση στη Βουλή για το κινηματογραφικό νομοσχέδιο. Η πολυσυζητημένη μεταρρύθμιση στο χώρο του κινηματογράφου, πήγε μια ακόμη φορά για την επόμενη χρονιά. Ως πότε αλήθεια θα περιμένουμε;**

■ **Ελάχιστες φαίνεται να είναι οι ταινίες που θα καταφέρουν να είναι έτοιμες ως το επόμενο φεστιβάλ Θεσσαλονίκης. Οι περισσότερες όμως υπογράφονται απο μεγάλα και γνωστά ονόματα του ελληνικού κινηματογράφου: Κούνδουρος, Κακογιάννης, Πανουσόπουλος, Μαρία Γαβαλά, Ντίνος Μαυροειδής, Βούλγαρης, Σπετσιώτης, Κόρρας κ.ά.**

■ **Η κίνηση των καλλιτεχνικών ταινιών πηγαίνει κάθε χρονιά όλο και χειρότερα. Μοναδική λύση είναι η κατάργηση της φορολογίας ή των δασμών στις αναγνωρισμένες καλ-**

λιτεχνικά ταινίες (που βραβεύτηκαν για παράδειγμα σε διεθνή Φεστιβάλ), ώστε να υπάρχει ένα κίνητρο για την διανομή τους στην Ελλάδα. Διαφορετικά θα βλέπουμε μόνο τις αμερικάνικες και ευρωπαϊκές ταινίες των μεγάλων εταιριών, που έχουν αντιπροσωπεία στην Ελλάδα (ταινίες που συνήθως δεν αγοράζονται, αλλά πληρώνονται ανάλογα με τα εισιτήρια που έκοψαν). Όσο όμως κι αν φωνάζουν οι ενδιαφερόμενοι το Κράτος αδιαφορεί παραδειγματικά.

■ Πρόσφατα διοργανώθηκαν στην Αθήνα 4 βδομάδες Αυστραλέζικου, Σοβιετικού, Τσέχικου και Κυπριακού Κινηματογράφου. Αν εξαιρέσουμε την τελυταία εκδήλωση που έγινε από την ΟΚΛΕ, το οργανωτικό βάρος για τις προηγούμενες ανήκει αποκλειστικά στο Υπουργείο Πολιτισμού (παρά τα ονόματα διαφόρων σωματείων που συμπράτουν σχεδόν συμβολικά στη συν–διοργάνωση). Δε χωρά αμφιβολία ότι οι εβδομάδες αυτές είναι αρκετά χρήσιμες. Ο τρόπος όμως που γίνονται (χωρίς ιδιαίτερη διαφήμιση, χωρίς προβολή από την Τηλεόραση, χωρίς συζητήσεις με το κοινό κλπ), ο περιορισμός τους στην Αθήνα και η ακαδημαϊκή επιλογή των ταινιών από τις πρεσβείες, δεν βοηθά και πολύ στην επιτυχία τους. Ο κόσμος που έρχεται είναι ελάχιστος, οι ταινίες συνήθως μέτριες και τα πολιτιστικά κέρδη πολύ συζητήσιμα. Αυτά όμως δεν φαίνεται να ενδιαφέρουν το Υπουργείο Πολιτισμού, που δίνει άφθονα λεφτά γι'αυτές τις εκδηλώσεις, έτσι για να έχει να πει κάτι στον ετήσιο απολογισμό του. Για μια ακόμη φορά αποδεικνύεται ότι αυτό που ενδιαφέρει το Κράτος είναι η διαφήμιση και όχι η ουσία των εκδηλώσεων που διοργανώνει.

■ Αν μέχρι τώρα η αγορά του βίντεο περιοριζόταν σχεδόν αποκλειστικά στις περιπέτειες, τα γκραν–γκινιόλ, τις κωμωδίες και ταινίες σέξ, πρόσφατα άρχισαν να πληθαίνουν οι καλλιτεχνικές ταινίες, δημιουργώντας ένα νέο κοινό "βίντεο–μανών, που καλλιεργεί με τον τρόπο του την κινηματογραφοφιλία. Απ'τις πρόσφατες ταινίες που κυκλοφόρησαν αναφέρουμε ενδεικτικά τις εξής: ΚΑΤΩ ΑΠ'ΤΟ ΗΦΑΙΣΤΕΙΟ, Η ΒΑΣΙΛΙΣΣΑ ΤΗΣ ΑΦΡΙΚΗΣ, ΣΑΟΥΡΑ: ΚΑΡΜΕΝ, ΕΡΩΤΙΚΗ ΘΥΕΛΛΑ, ΡΕΜΠΕΤΙΚΟ, ΓΛΥΚΕΙΑ ΣΥΜΜΟΡΙΑ, ΡΕΒΑΝΣ, ΤΟ ΔΥΣΤΥΧΗΜΑ, ΤΡΙΣΤΑΝΑ, ΤΑ 39 ΣΚΑΛΟΠΑΤΙΑ, Η ΔΗΜΟΣΙΑ ΓΥΝΑΙΚΑ κ.ά.

Η ΕΡΩΤΙΚΗ ΘΥΕΛΛΑ του Κασαβέτη κυκλοφορεί σε βιντεοκασέτα με τον τίτλο ΑΝΕΜΟΣ ΑΓΑΠΗΣ.

■ Με την ευκαιρία της Ημέρας της Γυναίκας, η γυναικεία ομάδα "Μάγισσες" οργάνωσε στον κινηματογράφο ΑΑΒΟΡΑ την "Α΄ εβδομάδα Γυναικείου Κινηματογράφου". Προβλήθηκαν όλες σχεδόν οι ελληνικές ταινίες που έγιναν από ελληνίδες και μερικές ξένες ταινίες σκηνοθετών όπως οι Μαργκερίτ Ντυράς, Χέλμα Σάντερς, Μάρλιν Γκόρις κ.ά. Η επιτυχία της εβδομάδας παρότρυνε την ομάδα να ξανασυνεχίσει το πείραμα σύντομα.

■ Λογοκριτικά προβλήματα είχε η ταινία του Όμηρου Ευστρατιάδη ΑΓΟΡΙΑ ΣΤΗΝ ΠΟΡΝΕΙΑ. Για να την κυκλοφορήσει ελεύθερα, ο σκηνοθέτης έκοψε μια επίμαχη σκηνή, που παρουσίαζε έναν δικαστικό ως ομοφυλόφιλο! Το γεγονός πέρασε και πάλι ασχολίαστο από τον Τύπο, και τα περιοδικά, μ΄εξαίρεση το ΤΕΤΑΡΤΟ. Αντίθετα δόθηκε σχετικά μεγάλη έκταση στη μη απαγόρευση της ταινίας του Γκοντάρ ΧΑΙΡΕ ΜΑΡΙΑ, απόδειξη της ελευθερίας έκφρασης που υποσχέθηκε η κυβέρνηση. Κι όμως αρκούσε η παρουσία ενός άλλου εισαγγελέα στην ειδική προβολή που έγινε με τους κληρικούς, για να αποφανθεί η Εισαγγελία την απαγόρευση τηςταινίας. Κατά τ΄άλλα πανηγυρίζουμε γιατί θα εκδοθεί σχετικός νόμος, που θα ρυθμίσει δια παντός το πρόβλημα των ταινιών πορνό. Και εις ανώτερα.

■ Η ΚΑΡΚΑΛΟΥ του Σταύρου Τορνέ βραβεύτηκε μ΄ένα ειδικό βραβείο στο Φεστιβάλ του Σάλτζο–Ματζόρε. Αυτά για την προκριματική Επιτροπή του Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης που την έκοψε.

ΤΑ ΕΛΛΗΝΙΚΑ ΓΡΑΦΕΙΑ ΔΙΑΝΟΜΗΣ

Η συγχώνευση 5 γραφείων διανομής σε ένα (την ΕΛΚΕ), η μετατροπή της πρώην ΝΕΑΣ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΙΚΗΣ σε μια νέα εταιρία (ΠΡΟΟΠΤΙΚΗ) και η σταδιακή εξαφάνιση των μικρών γραφείων διανομής καλλιτεχνικών ταινιών, ήταν τα κύρια φαινόμενα της φετεινής χρονιάς στο χώρο της διανομής. Ας ελπίσουμε όμως ότι ο χρόνος που πέρασε ήταν ένα μεταβατικό στάδιο για την οριστική επιλογή των 2–3 μεγάλων γραφείων διανομής γιατί η εικόνα που παρουσιάζουν φέτος δεν είναι καθόλου ικανοποιητική.

Η ΕΛΚΕ παρουσίασε ένα εξαιρετικά μειωμένο αριθμό ταινιών, σε σχέση με το συνολικό άθροισμα των έργων που παρουσίαζαν ξεχωριστά τα 5 γραφεία τις προηγούμενες χρονιές. Το βάρος της ήταν κυρίως στο Αμερικανικό σινεμά, ενώ οι ταινίες ποιότητας της μετριούνται στα δάχτυλα. Ανάμεσά τους όμως ευτυχώς υπάρχουν οι 2 Γκοντάρ, οι 2 Αλαίν Ρεναί, οι ΚΑΡΜΕΝ (Ρόζι-Σάουρα) το ΠΑΡΙΣΙ ΤΕΞΑΣ, ΝΑ ΠΕΘΑΙΝΕΙΣ ΣΤΑ 30 ΣΟΥ και μερικές ακόμα ενδιαφέρουσες ταινίες.

Η ΠΡΟΟΠΤΙΚΗ αν και για νέα εταιρία είχε μια πολύ δυναμική παρουσία, περιορίστηκε όμως κι αυτή στις αμερικάνικες ταινίες. Έτσι από το φετεινό ρεπερτόριό της ξεχώρισαν μόνο οι ταινίες: ΕΡΩΤΙΚΗ ΘΥΕΛΛΑ, ΟΙ ΕΡΑΣΤΕΣ ΤΗΣ ΜΑΡΙΑΣ, ΔΙΧΑΣΜΕΝΟ ΚΟΡΜΙ, ΜΕΤΑ ΤΗΝ ΠΡΟΒΑ και μερικές επαναλήψεις. Ευτυχώς όμως για την επόμενη χρονιά μας υπόσχεται αρκετές ενδιαφέρουσες ταινίες, που θα παίζει σε αίθουσες τέχνης, παράλληλα με τις αμερικανικές.

Η C.I.C. ήταν ο μεγάλος κερδισμένος της φετεινής χρονιάς, μια και είχε τις πιο εμπορικές αμερικανικές ταινίες στα χέρια της. Αν ζητάτε όμως ποιότητα θα πρέπει ν΄αρ-

ΜΕΤΑ ΤΗΝ ΠΡΟΒΑ του Μπέργκμαν, μια από τις λίγες ανεξάρτητες καλλιτεχνικές ταινίες που είδαμε φέτος και που δεν πατρονάρεται από κάποια μεγάλη ξένη εταιρία διανομής.

κεστείτε μόνο στον ΑΤΑΙΡΙΑΣΤΟ και στις επαναλήψεις του Χίτσκοκ, γιατί το υπόλοιπο πρόγραμμα της ήταν απογοητευτικό.

Ο ΓΙΑΝΝΗΣ ΜΗΤΡΟΠΟΥΛΟΣ είχε και φέτος να δείξει μερικές ενδιαφέρουσες ταινίες του Ευρωπαϊκού κινηματογράφου, όμως τα υπολείματα του Φασμπίντερ και του Βέντερς που έδειξε δεν τράβηξαν το κοινό. Σχετική επιτυχία είχε το ΧΡΩΜΑ ΤΟΥ ΡΟΔΙΟΥ, σε αντίθεση με τον Άχτερνμπους ή μια παλιά ταινία του Παμπστ, που δεν καταλαβαίνω γιατί επιλέχτηκε.

Το ΣΤΟΥΝΤΙΟ "τόλμησε" να βγάλει 3–4 κλασικές ταινίες (Η ΕΓΚΛΗΜΑΤΙΚΗ ΖΩΗ ΤΟΥ ΑΡΤΣΙΜΠΑΛΝΤΟ ΝΤΕ ΛΑ ΚΡΟΥΖ, ΤΟ ΑΝΕΒΑΣΜΑ ΣΤΟΝ ΟΥΡΑΝΟ και ΟΙ ΣΤΑΥΡΩΜΕΝΟΙ ΕΡΑΣΤΕΣ), που δεν είχαν σχεδόν καθόλου επιτυχία. Το πείραμα δεν πρόκειται να επαναληφθεί.

Τέλος, φέτος εμφανίστηκε μια νέα εταιρία η ΑΡΤ ΣΙΝΕΜΑ ΦΙΛΜΣ, που με έδρα της τον κινηματογράφο ΑΑΒΟΡΑ, παίζει σε νέες κόπιες παλιές επιτυχίες του αγγλικού κινηματογράφου: ΣΑΜΠΟΤΑΖ, ΜΥΣΤΙΚΟΣ ΠΡΑΚΤΟΡΑΣ του Χίτσκοκ, Η ΜΑΝΤΟΝΑ ΤΩΝ 7 ΦΕΓΓΑΡΙΩΝ, Ο ΑΝΘΡΩΠΟΣ ΜΕ ΤΑ ΓΚΡΙΖΑ, Η ΔΙΕΦΘΑΡΜΕΝΗ κ.ά., ενώ για του χρόνου αναμένεται η πρώτη έκδοση του Ο ΑΝΘΡΩΠΟΣ ΠΟΥ ΓΝΩΡΙΖΕ ΠΟΛΛΑ.

Η ΚΙΝΗΣΗ ΤΩΝ ΕΛΛΗΝΙΚΩΝ ΤΑΙΝΙΩΝ

Η φετεινή χρονιά παρουσίασε ένα μειωμένο αριθμό ξένων ταινιών, εξαιτίας των αλλαγών που έγιναν στα μεγάλα γραφεία διανομής, χωρίς όμως αυτή η μείωση να έχει ουσιαστικές επιπτώσεις στην τύχη των ελληνικών ταινιών. Έτσι φέτος προβλήθηκαν 36 ελληνικές ταινίες, από τις οποίες μόνο οι 8 ξεπέρασαν τα 100.000 εισιτήρια στην Αθήνα και Πειραιά (μέχρι το Πάσχα.). Αν εξαιρέσουμε τη μοναδική επιτυχία που είχε το ΛΟΥΦΑ ΚΑΙ ΠΑΡΑΛΛΑΓΗ του Περράκη και τη συνηθισμένη επιτυχία που είχε ο Ψάλτης, ο Χάρρυ Κλυν και ένας-δυο ακόμα κωμικοί, όλες οι υπόλοιπες ελληνικές ταινίες έκαναν λιγότερα εισιτήρια από τα αναμενόμενα.

Το επιχείρημα ότι για τη μειωμένη κίνηση της ελληνικής ταινίας φταίνε τα μονοπώλια και ο αυξημένος αριθμός ξένων ταινιών, αποδείχτηκε για πρώτη φορά στην πράξη ανυπόστατο. Οι σκηνοθέτες που ορύονται για τον περιορισμό των ξένων ταινιών, θα πρέπει επιτέλους να καταλάβουν ότι το πρόβλημα δεν βρίσκεται ούτε στις εταιρίες, ούτε στις αίθουσες, ούτε στην κριτική (που υποστήριξε απεγνωσμένα ορισμένες ταινίες), ούτε βέβαια στο κοινό, αλλά κυρίως στο ίδιο το ελληνικό σινεμά, που συνεχίζει στο μεγαλύτερο μέρος του να παράγει ταινίες, για τις οποίες το σημερινό εν δυνάμει κοινό αδιαφορεί να δει. Και αδιαφορεί όχι γιατί δεν έχει κινηματογραφική παιδεία (Ο ΑΤΑΙΡΙΑΣΤΟΣ ξεπέρασε τις 100.000 εισιτήρια, όμως το Η ΠΟΛΗ ΠΟΤΕ ΔΕΝ ΚΟΙΜΑΤΑΙ έκοψε μόλις 35.000), αλλά γιατί ο κινηματογράφος που του προτείνεται δεν ανταποκρίνεται στις αισθητικές απαιτήσεις και τον προβληματισμό του. Μ' αυτό δεν θέλω να πω ότι το ελληνικό σινεμά είναι χαμηλού επιπέδου, αλλά ότι βρίσκεται μερικές μοίρες πλάγια —όσον αφορά τις ανάγκες του θεάματος του σημερινού κοινού — ανάγκες που δεν καλύπτει ούτε ο παραδοσιακός εμπορικός κινηματογράφος, ούτε βέβαια το μεγάλο μέρος της αισθητικά καταξιωμένης παραγωγής μας..

Η μεγάλη επιτυχία του ΛΟΥΦΑ ΚΑΙ ΠΑΡΑΛΛΑΓΗ μόνο έτσι εξηγείται: ο Περράκης είχε στο νου του πολύ συγκεκριμένα το κοινό στο οποίο απευθυνόταν κι έκανε μια ταινία γι' αυτό το κοινό — μια ταινία που δεν πρόδιδε τις αναμενόμενες προσδοκίες θεάματος, ακριβώς γιατί ήταν σκηνοθετικά, ερμηνευτικά και τεχνικά άψογη. Η φθηνή όμως απομίμηση της ταινίας του, δεν κατάφερε να συγκεντρώσει ούτε 30.000 εισιτήρια (αναφέρομαι στο ΡΑΔΙΟ ΑΡΒΥΛΑ).

Στο χώρο της ελληνικής κωμωδίας ο Στάθης Ψάλτης είναι και πάλι το μεγάλο αστέρι της χρονιάς, με δυο ταινίες του που είναι στις 4 πρώτες. Αλλά κι ο Νίκος Παπαναστασίου βρίσκεται σε πολύ καλή θέση, εξαιτίας ίσως της γνωστής διαφήμισης που ανέβασε τη δημοτικότητά του. Ο Κώστας Βουτσάς κατάφερε με τους ΠΟΝΤΙΟΥΣ να βρεθεί στην 5η θέση, παρά το γεγονός ότι είχε προβληθεί η ταινία του Βαφέα (που απογοήτεψε το παραδοσιακό κοινό του), ενώ από πίσω του ακολουθεί ο Χάρρυ Κλυν με μια ταινία—κοροϊδία που απογοήτεψε το κοινό, μια και ήταν συρραφή κομμένων τηλεοπτικών σκέτς. Ο Μουστάκας κατάφερε να είναι και πάλι στους 10 πρώτους, όμως το άστρο του φθίνει, χωρίς ωστόσο ο ίδιος να ενδιαφέρεται για μια οποιαδήποτε αλλαγή.

Στον υπόλοιπο χώρο της κωμωδίας δέσποσαν και πάλι οι ταινίες τύπου ΓΡΑΝΙΤΑ ΑΠΟ ΛΕΜΟΝΙ και με "παπάδες". Στην πρώτη κατηγορία μόνο το ΘΗΛΥΚΟ ΘΗΡΙΟΤΡΟΦΕΙΟ κατάφερε να συγκεντρώσει 90.000 εισιτήρια, ενώ οι υπόλοιπες ταινίες ήταν αποτυχίες. Την ίδια μέτρια τύχη είχαν και οι ταινίες με "πα-

Η ΠΟΛΗ ΠΟΤΕ ΔΕΝ ΚΟΙΜΑΤΑΙ παρά την τεχνική ατιότητα της δεν προσέλκυσε το πλατύ κοινό.

πάδες", που φαίνεται ότι επιτέλους θα εκλείψουν. Μέτρια εισπρακτική επιτυχία είχε το πείραμα του Δαλιανίδη για ένα "ροκ–μιούζικαλ", αλλά και όλες οι δραματικές ταινίες ψευτο-κοινωνικού προβληματισμού (**ΑΓΟΡΙΑ ΣΤΗΝ ΠΟΡΝΕΙΑ, ΤΑΧΥΤΗΤΑ ΚΑΙ ΑΓΑΠΗ, ΠΗΡΕΣ ΠΤΥΧΙΟ** και **ΤΑ ΚΑΘΑΡΜΑΤΑ**). Παταγώδη αποτυχία είχε επίσης ο **ΑΔΕΞΙΟΣ ΕΡΑΣΤΗΣ** της Σκούρτη, μια ταινία χωρίς πολλά γνωστά κωμικά αστέρια, που είχε κοπεί στο περσινό Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης.

Κι ας έρθουμε τώρα στο άλλο φάσμα του ελληνικού κινηματογράφου: ο Θόδωρος Αγγελόπουλος κατέχει μια ικανοποιητική θέση, ωστόσο είναι σίγουρο ότι ο ίδιος περίμενε μια καλύτερη τύχη της ταινίας του **ΤΟ ΤΑΞΙΔΙ ΣΤΑ ΚΥΘΗΡΑ**, που –τουλάχιστο στην Αθήνα είχε μια παραδειγματική διανομή. Αν και πρόκειται για μια από τις καλύτερες ταινίες του, **ΤΟ ΤΑΞΙΔΙ ΣΤΑ ΚΥΘΗΡΑ** πέρασε απλώς σαν μια ακόμα ταινία στο έργο του και δεν κατάφερε να συγκινήσει μια πλατύτερη μάζα θεατών. Την ίδια και χειρότερη απογοητευτική τύχη είχε η ταινία του Τζήμα **ΤΑ ΧΡΟΝΙΑ ΤΗΣ ΘΥΕΛΛΑΣ**, που αναφέρεται κι αυτή στην περίοδο του Εμφυλίου πολέμου. Ο σκηνοθέτης έρριξε το βάρος της αποτυχίας του στους κριτικούς, αν όμως δούμε την παράλληλη τύχη της **ΚΑΘΟΔΟΣ ΤΩΝ ΕΝΝΙΑ**, που αν και πήρε πολύ καλές κριτικές δεν έφτασε τις 30.000 εισιτήρια, τότε εύκολα καταλαβαίνουμε ότι το πρόβλημα είναι καθαρά θεματικής επιλογής: όσο κι αν φαίνεται παράλογο, το σημερινό κοινό αδιαφορεί ή έχει κουραστεί από τις ιστορίες του Εμφύλιου και ζητά ένα πιο σύγχρονο προβληματισμό. Όπως επίσης έχει κουραστεί από το λαϊκισμό της τηλεόρασης και γι' αυτό ζητά κάτι άλλο στο σινεμά: Ίσως έτσι να δικαιολογείται η αποτυχία της κωμωδίας του Μαραγκού **ΤΙ ΕΧΟΥΝ ΝΑ ΔΟΥΝ ΤΑ ΜΑΤΙΑ ΜΟΥ**, που όλοι περίμεναν να είναι μεγάλη εισπρακτική επιτυχία.

Αν κρίνουμε από την ιδιαιτερότητα της ταινίας του Βαφέα, τα 75.500 εισιτήρια είναι μια επιτυχία για τον **ΕΡΩΤΑ ΤΟΥ ΟΔΥΣΣΕΑ**. Ωστόσο ο δημιουργός της είναι απογοητευμένος, γιατί περίμενε μια καλύτερη τύχη. Αντίθετα, απογοητευτικά ήταν τα εισιτήρια που έκαναν οι ταινίες **ΕΔΩ ΕΙΝΑΙ ΒΑΛΚΑΝΙΑ, ΟΣΤΡΙΑ** και **Η ΠΟΛΗ ΠΟΤΕ ΔΕΝ ΚΟΙΜΑΤΑΙ**.

Ο Νίκος Παναγιωτόπουλος έχοντας επίγνωση της κατάστασης και της ιδιαιτερότητας της ταινίας του προτίμησε να βγάλει το **ΒΑΡΙΕΤΕ** αρχικά μόνο σ' ένα κινηματογράφο, χωρίς καμιά φιλοδοξία για μεγάλη επιτυχία. Το παράδειγμά του ακολούθησε και ο Σταύρος Τορνές με την **ΚΑΡΚΑΛΟΥ**. Έτσι οι ταινίες τους άγγιξαν και βρήκαν το κοινό για το οποίο προορίζονταν. Τακτική ρεαλιστική που στέφθηκε με μια κάποια μικρή επιτυχία. Όμως η μέθοδος αυτή είναι καταστροφική για όσες ταινίες δεν έχουν κριτική υποστήριξη: έτσι η περιορισμένη διανομή των ταινιών **ΑΝΤΙΣΤΡΟΦΗ ΜΕΤΡΗΣΗ** και **ΠΑΡΕΞΗΓΗΣΗ** είχε παταγώδη εμπορική αποτυχία. Είναι κρίμα, κυρίως για την πρώτη ταινία, γιατί δείχνει ότι το ελληνικό κοινό αδιαφορεί για ταινίες που του προτείνουν έναν ξέχωρο πολιτικό προβληματισμό, έξω από τη λογική των σημερινών πολιτικών δυνάμεων και κυρίαρχων σκέψεων στο χώρο

της Αριστεράς.

Ο ρόλος της κριτικής στάθηκε λοιπόν καθοριστικός για την τύχη ορισμένων ταινιών, πράγμα που δείχνει ότι η κριτική παίζει έναν αποφασιστικό ρόλο σε μια ορισμένη μερίδα ταινιών, που δεν προκαλούν στο θεατή ένα άμεσο ερέθισμα να πάει να τις δεί. Βέβαια, θα είναι καλό στο μέλλον να μην υπάρχει αυτός ο μεσολαβητικός ρόλος της κριτικής, γιατί έτσι θα απελευθερωθεί η τελευταία από διάφορες πιέσεις που ασκούνται πάνω της και θα μπορέσει να εκφραστεί όπως θέλει. Όσο όμως υπάρχουν απληροφόρητοι και αναποφάσιστοι θεατές, η κριτική θα συνεχίσει να παίζει το ρόλο που παίζει σήμερα. Αυτό ας το έχουν υπόψη τους οι σκηνοθέτες που αποφάσισαν να έρθουν σε ρήξη με τους έλληνες κριτικούς, με το ανόητο επιχείρημα ότι "δεν τους έχουμε ανάγκη". Εκτός κι αν ενδιαφέρονται μόνο για ταινίες όπως το ΘΗΛΥΚΟ ΘΗΡΙΟΤΡΟΦΕΙΟ , που σίγουρα δεν έχει ανάγκη από κριτική υποστήριξη.

Η παραπάνω εικόνα του ελληνικού κινηματογράφου δεν είναι καθόλου λαμπρή. Το μέλλον τόσο του καθαρά εμπορικού, όσο και του "ανεξάρτητου" κινηματογράφου είναι τελείως αβέβαιο, κανένας όμως δεν φαίνεται να παραδειγματίζεται. Για μια ακόμη περίοδο θ΄ακούμε να φωνάζουν ότι για όλα φταίει το Κράτος, τα μονοπώλια, η έλλειψη παιδείας και η Κριτική. Και το ελληνικό σινεμά θα χάνει όλο και περισσότερο το κοινό του.

Εκτός κι αν.....

• Μπάμπης Ακτσόγλου

Ο ΧΟΡΟΣ ΤΩΝ ΕΚΑΤΟΜΜΥΡΙΩΝ

Σύμφωνα με το περιοδικό ΘΕΑΜΑΤΑ η κίνηση των ελληνικών ταινιών στην Αθήνα–Πειραιά μέχρι τις 20.3.1985 έχει ως εξής:

1. ΛΟΥΦΑ ΚΑΙ ΠΑΡΑΛΛΑΓΗ	392.277
2. ΕΛΑ ΝΑ ΓΥΜΝΩΘΟΥΜΕ ΝΤΑΡΛΙΓΚ	203.656
3. ΛΑΛΑΚΗΣ Ο ΕΙΣΑΓΟΜΕΝΟΣ	194.711
4. ΤΡΕΛΛΟΣ ΕΙΜΑΙ ΟΤΙ ΘΕΛΩ ΚΑΝΩ	177.050
5. ΟΙ ΠΟΝΤΙΟΙ	156.648
6. ΕΙΣ ΜΝΗΜΗΝ ΧΑΡΡΥ ΚΛΥΝΝ	144.480
7. ΤΑΞΙΔΙ ΣΤΑ ΚΥΘΗΡΑ	115.955
8. ΑΝ ΗΤΑΝ ΤΟ ΒΙΟΛΙ ΠΟΥΛΙ	104.587
9. ΤΑ ΧΡΟΝΙΑ ΤΗΣ ΘΥΕΛΛΑΣ	95.615
10.ΘΗΛΥΚΟ ΘΗΡΙΟΤΡΟΦΕΙΟ	90.236
11.ΟΤΑΝ ΟΙ ΡΟΔΕΣ ΧΟΡΕΥΟΥΝ	76.538
12.ΤΙ ΕΧΟΥΝ ΝΑ ΔΟΥΝ ΤΑ ΜΑΤΙΑ ΜΟΥ	75.764
13.Ο ΕΡΩΤΑΣ ΤΟΥ ΟΔΥΣΣΕΑ	75.500
14.ΕΘΝΙΚΗ ΠΑΠΑΔΩΝ	67.264
15.ΑΓΟΡΙΑ ΣΤΗΝ ΠΟΡΝΕΙΑ	61.910
16.ΜΠΟΡΟΥΜΕ ΚΑΙ ΚΑΤΩ ΑΠ΄ΤΑ ΘΡΑΝΙΑ	50.072
17.ΚΑΙ ΚΛΑΑΑΜΑ ΣΤΑ ΣΧΟΛΕΙΑ	49.596
18.ΡΟΔΑ ΤΣΑΝΤΑ ΚΑΙ ΚΟΠΑΝΑ No 3	48.535
19.ΕΔΩ ΕΙΝΑΙ ΒΑΛΚΑΝΙΑ	42,132
20.ΡΟΚΑΚΙΑΣ ΤΗΝ ΗΜΕΡΑ ΤΟ ΒΡΑΔΥ ΚΑΜΑΡΙΕΡΑ	41.890
21.ΟΣΤΡΙΑ ΤΟ ΤΕΛΟΣ ΤΟΥ ΠΑΙΧΝΙΔΙΟΥ	39.854
22.Η ΠΟΛΗ ΠΟΤΕ ΔΕΝ ΚΟΙΜΑΤΑΙ	35.256
23.ΕΝΑΣ ΠΡΩΤΑΡΗΣ ΣΤΟ ΚΟΛΕΓΙΟ	33.286
24.ΡΑΔΙΟ ΑΡΒΥΛΑ	28.672
25.Η ΚΑΘΟΔΟΣ ΤΩΝ 9	27.588
26.ΒΑΡΙΕΤΕ	25.493
27.ΤΑΧΥΤΗΤΑ ΚΑΙ ΑΓΑΠΗ	23.624
28.ΜΙΑ ΓΥΝΑΙΚΑΡΑ ΣΤΑ ΜΠΟΥΖΟΥΚΙΑ	22.446
29.ΑΛΛΟΣ ΓΙΑ ΤΟΝ ΠΑΡΑΔΕΙΣΟ	14.958
30.ΠΗΡΕΣ ΠΤΥΧΙΟ;	9.087
31.ΚΑΡΚΑΛΟΥ	5.158
33.ΤΑ ΚΑΘΑΡΜΑΤΑ	3.282
33.ΑΝΤΙΣΤΡΟΦΗ ΜΕΤΡΗΣΗ	3.206
34.ΠΑΡΕΞΗΓΗΣΗ	2.267
35.ΤΟ ΨΕΜΑ ΠΑΕΙ ΣΥΝΝΕΦΟ	1.196

Προβλήθηκε επίσης η ταινίας της Σκούρτη ΑΔΕΞΙΟΣ ΕΡΑΣΤΗΣ που δεν είχε καμιά εμπορική επιτυχία.

Οι εμπορικότερες ξένες ταινίες μέχρι τις 20.3.85

Οι φοβεροί ΓΚΟΣΤΜΠΑΣΤΕΡΣ ήταν η μεγάλη επιτυχία της χρονιάς σ'όλον τον κόσμο. Λίγο υπερβολικό δεν νομίζετε;

είναι οι εξής:

1. ΙΝΤΙΑΝΑ ΤΖΟΟΥΝΣ	197.549
2. ΓΚΟΣΤΜΠΑΣΤΕΡΣ	154.401
3. ΕΡΩΤΑΣ ΔΙΧΩΣ ΑΥΡΙΟ	147.237
4. ΣΧΕΣΕΙΣ ΣΤΟΡΓΗΣ	143.187
5. ΣΗΜΑΔΕΜΕΝΟΣ	137.522
6. Η ΜΕΓΑΛΗ ΤΩΝ ΜΠΑΤΣΩΝ ΣΧΟΛΗ	125.757
7. Η ΓΥΝΑΙΚΑΡΑ ΜΕ ΤΑ ΚΟΚΚΙΝΑ	121.397
8. ΜΠΡΕΙΚΝΤΑΝΣ	112.901
9. ΚΥΝΗΓΩΝΤΑΣ ΤΟ ΠΡΑΣΙΝΟ ΔΙΑΜΑΝΤΙ	110.224
10. ΑΟΥΤΣΑΙΝΤΕΡΣ	107.271
11. ΚΑΠΟΤΕ ΣΤΗΝ ΑΜΕΡΙΚΗ	103.593
12. Ο ΑΤΑΙΡΙΑΣΤΟΣ	103.145
13. Ο ΕΞΟΛΟΘΡΕΥΤΗΣ	100.219
14. ΚΟΝΑΝ ΙΙ	98.848
15. ΠΑΡΙΣΙ ΤΕΞΑΣ	94.223

Από τις υπόλοιπες ταινίες αναφέρω ενδεικτικά τις: ΟΙ ΕΡΑΣΤΕΣ ΤΗΣ ΜΑΡΙΑΣ (78.247), Η ΔΗΜΟΣΙΑ ΓΥΝΑΙΚΑ (66.421), Η ΖΩΗ ΕΙΝΑΙ ΕΝΑ ΡΟΜΑΝΤΣΟ (26.293), ΟΝΟΜΑ ΚΑΡΜΕΝ (25.605), ΚΑΡΜΕΝ (21,240), ΣΑΟΥΡΑ: ΚΑΡΜΕΝ (18.951) ΛΙΑΝΑ (11.617), ΜΕΤΑ ΤΗΝ ΠΡΟΒΑ (14.214), ΕΡΩΤΙΚΗ ΘΥΕΛΛΑ (15.433), ΝΑ ΠΕΘΑΙΝΕΙΣ ΣΤΑ 30 ΣΟΥ (9.486), ΚΑΤΩ ΑΠ'ΤΟ ΗΦΑΙΣΤΕΙΟ (39.531), ΚΙΝΕΖΙΚΗ ΡΟΥΛΕΤΑ (9.757), ΤΟ ΠΟΡΦΥΡΟ ΓΡΑΜΜΑ (4.680).

Οι 10 εμπορικότερες ταινίες στην Αμερική ήταν για το 1984 οι εξής:

1. ΓΚΟΣΤΜΠΑΣΤΕΡΣ (127.000.000 δολ)
2. Ο ΙΝΤΙΑΝΑ ΤΖΟΟΥΝΣ (109.000.000)
3. ΓΚΡΕΜΛΙΝΣ (78.500.000)
4. Ο ΜΠΑΤΣΟΣ ΤΟΥ ΜΠΕΒΕΡΛΥ ΧΙΛΣ (58.000.000)
5. ΣΧΕΣΕΙΣ ΣΤΟΡΓΗΣ (50.200.000)
6. ΚΑΡΑΤΕ ΚΙΝΤ (41.700.000)
7. ΣΤΑΡ ΤΡΕΚ ΙΙΙ (39.000.000)
8. Η ΜΕΓΑΛΗ ΤΩΝ ΜΠΑΤΣΩΝ ΣΧΟΛΗ (38.500.000)
9. ΚΥΝΗΓΩΝΤΑΣ ΤΟ ΠΡΑΣΙΝΟ ΔΙΑΜΑΝΤΙ (36.000.000)
10. Ο ΒΡΩΜΙΚΟΣ ΧΑΡΡΥ (34.600.000)

Στο μεταξύ μεγάλη εμπορική επιτυχία σημειώνουν οι ταινίες Η ΜΕΓΑΛΗ ΤΩΝ ΜΠΑΤΣΩΝ ΣΧΟΛΗ 2, ΜΑΣΚΑ και ΜΑΡΤΥΡΑΣ του Πήτερ Γουέϊρ.

Στη Γαλλία οι 10 εμπορικότερες ταινίες είναι:

1. ΙΝΤΙΑΝΑ ΤΖΟΟΥΝΣ
2. ΟΙ ΡΙΠΟΥ (Κλωντ Ζιντί)
3. ΠΕΡΠΑΤΩΝΤΑΣ ΣΤΟ ΣΚΟΤΑΔΙ
4. ΑΜΑΝΤΕΟΥΣ
5. ΟΙ ΣΠΕΣΙΑΛΙΣΤΕΣ (Πατρίς Λεκόντ)
6. ΓΚΡΕΜΛΙΝΣ
7. ΓΚΡΕΥΣΤΟΟΥΚ
8. ΚΡΑΥΓΕΣ ΣΤΗ ΣΙΩΠΗ
9. ΓΚΟΣΤΜΠΑΣΤΕΡΣ
10. ΠΑΡΙΣΙ ΤΕΞΑΣ

Είναι η πρώτη φορά που ο Μπελμοντό δεν βρίσκεται με το ΠΟΛΥΓΑΜΙΚΟ στις πρώτες θέσεις. Αλλαγή καιρών.

Μεγάλη επιτυχία σημειώνει στην Αγγλία το ΝΤΙΟΥΝ, ένα φιλόδοξο έργο που είχε σχεδόν παντού μεγάλη εμπορική αποτυχία (όπως και στη χώρα μας).

ΒΑΡΙΕΤΕ του Νίκου Παναγιωτόπουλου

Το ΒΑΡΙΕΤΕ του Παναγιωτόπουλου ανήκει στην κατηγορία των ήδη ξεπερασμένων ταινιών που ταυτίζουν την πρωτοπορία με την ανία. Κανονικά ο τίτλος της θάπρεπε νάναι "Βαριέται". Ο Γερμανός βαριέται να παίξει –δικαιολογημένα άλλωστε. Ο άνθρωπος είναι τραγουδιστής όχι ηθοποιός–, ο Βασιλικός βαριέται να περιμένει έξω από τον τηλεφωνικό θάλαμο ως τις 7, ο Σαβόπουλος να συζητήσει, γιατί ήδη έχει ανάψει το πράσινο φως, ο Τσακίρογλου βαριέται να δικαιολογήσει την ταινία του ή ακόμα και να την γυρίσει, η Λαζαρίδου βαριέται που παίζει την συντετριμένη σύζυγο, ο Βογιατζής βαριέται να ξεφύγει απ΄τις ερμηνείες του της ΣΠΑΣΜΕΝΗΣ ΣΤΑΜΝΑΣ και των ΑΓΡΟΙΚΩΝ, ο Χρυσομάλης βαριέται να ξεφύγει από το ΑΡΠΑ ΚΟΛΑ και την Ελεύθερη Σκηνή και ο Παναγιωτόπουλος βαριέται έστω προς στιγμή να βάλει λίγη τάξη σ΄αυτόν τον κινηματογραφικό κυκεώνα ή ακόμη πιο δύσκολο, να σκεφτεί και να μοντάρει. Αυτός, όμως που πραγματικά βαριέται μέχρι θανάτου είναι ο άμοιρος ο θεατής που αδιαφορεί παντελώς για το στόρυ (αλήθεια πιο στόρυ; ή καλύτερα ποιά κρίση απ΄όλες), έχοντας να αντιμετωπίσει ένα από τα χειρότερα σενάρια, τουλάχιστον σε επίπεδο διαλόγου που γράφτηκαν ποτέ. Εμείς πάντως που θεωρούμε τους εαυτούς μας κάπως νοήμονες μείναμε τουλάχιστον εκστατικοί με το βαθύ περιεχόμενο αττακών όπως: "Α μπε μπα μπλομ, του κι σε μπλομ, α μπε μπα μπλομ του κι σε μπλομ, μπλιμ, μπλομ" (να διαβαστεί ρυθμικά, όπως τότε που πηγαίναμε στο νηπιαγωγείο, υπάρχει λόγος) ή "ο κινηματογράφος είναι μια μεγάλη λέξη, όπως ας πούμε σιδηρόδρομος ή φτου σκουλικομυρμηγκότρυπα" ή "ποιά Μαίρη, Μα Μερρυ Κρίστμας /", ή "την ιστορία την γράφουν οι φτωχοί", "Ε τότε μπορώ να γράψω κι εγώ ιστορία" (αυτό το τελευταίο με την Δέσποινα Γερουλάνου ντυμένη με υπέρκομψο συνολάκι). Κι εκείνα τα αναθεματισμένα τα βαλς του Σοπέν να δίνουν και να παίρνουν (από μόνα τους είναι υπέροχα, βέβαια), προσθέτοντας τα σωστά (;) ιντερμέδια. Και για να σοβαρευτούμε ο Γκοντάρ των λογοπαιγνίων (τί σκέφτεσαι; τί κάνεις;) τέλειωσε μαζί με το ΓΟΥΗΚ ΕΝΤ το 1968, ο Ρεναί έκανε το ΠΡΟΒΙΝΤΑΝΣ το 1977, ο Αντονιόνι την ΤΑΥΤΟΤΗΤΑ ΜΙΑΣ ΓΥΝΑΙΚΑΣ το 1983, η Μαργκερίτ Ντυράς το ΚΑΜΙΟΝΙ το 1977 και ο Βιμ Βέντερς ήδη έδειξε την σχέση κάμερα– όπλο με το τέλος της ΚΑΤΑΣΤΑΣΗΣ ΤΩΝ ΠΡΑΓΜΑΤΩΝ το 1982..

Η Δέσποινα Γερουλάνου μπορεί να γίνει χολυγουντιανή σταρ, όμως ο φωτογενής αλλά μόνιμα ανέκφραστος Βαγγέλης Γερμανός ποτέ και η παραλία της Θεσσαλονίκης μόνον στον Κανελόπουλο λειτουργεί σαν ψυχογραφικό ντεκόρ. Το μόνο που σώ-

ξεται είναι η σεκάνς του Τορνέ (επιτέλους λέγεται κάτι ουσιώδες) και η τελευταία σεκάνς με τα χρώματα στα χιόνια προδίδει και ποίηση και φαντασία. Όσο για την ΠΕΡΙΠΕΤΕΙΑ ας μην αναφερθούμε καλύτερα. Γράφτηκε πως από ταινία σε ταινία ο Παναγιωτόπουλος γίνεται όλο και πιο εσωτερικός. Εμείς νομίζουμε πως ο μόνος λόγος που γυρίστηκε η ταινία είναι για να μας υπενθυμίσει πως πέρασαν ήδη 10 χρόνια από τα ευφυέστατα ΧΡΩΜΑΤΑ ΤΗΣ ΙΡΙΔΑΣ. Α, και κάτι άλλο. Σώζεται και η φωτογραφία του Άρη Σταύρου. Άλλωστε είναι ο μόνος που δεν βαριέται σ'αυτήν την ταινία "ποικιλιών" ανοησίας. Και είναι κρίμα γιατί το προτασσόμενο ρηθέν υπό Λιαρόπουλου "Κάθε στιγμή της ταινίας είναι η αρχή της, και το τέλειο πως να χωρέσει;", που λειτουργεί δίκην αφιερώματος, μας προετοίμαζε για μιαν άλλου είδους ταινία.

• Αχιλλέας Ψαλτόπουλος

Ο ΘΑΝΑΤΟΣ ΤΟΥ ΚΟΤΡΩΝΗ

Πέθανε το πρωί της Κυριακής 12 Μαΐου σε δυστύχημα, ο Βαγγέλης Κοτρώνης, χαρακτηριστική μορφή των Εξαρχείων, πρώην συνεργάτης του Νίκου Ζερβού, φανατικός οπαδός του φανταστικού κινηματογράφου, ηθοποιός (ΣΟΥΒΛΙΣΤΕ ΤΟΥΣ, ΑΡΠΑ ΚΟΛΑ), σεναριογράφος, σκηνοθέτης και κριτικός του κινηματογράφου. Ο Βαγγέλης Κοτρώνης υπεράσπισε μέσα από τα γραφτά του (που δημοσιεύτηκαν αρχικά στο ΙΔΕΟΔΡΟΜΙΟ και στη συνέχεια στα 2 τεύχη του περιοδικού Σινέ ΦΑΝΤΑΣΤΙΚΟ που έκδωσε ο ίδιος), κάθε εκδήλωση του φανταστικού κινηματογράφου, της ταινίας τρόμου, του θρίλερ, ακόμα και της σεξο—ταινίας, μ' έναν τέτοιο φανατισμό, που άγγιζε τα όρια της υπερβολής. Κατάφερε όμως μέσα από τις μεταμεσονύκτιες προβολές στο ΕΛΥΖΕ να δημιουργήσει ένα "θεσμό" στην Αθήνα και να σχηματίσει μια μεγάλη ομάδα φανατικών οπαδών, αν όχι του φανταστικού κινηματογράφου, τουλάχιστον των μεταμεσονυκτίων προβολών, που ερχόταν κάθε Παρασκευή και Σάββατο, να δημιουργήσουν κάποιο χάππενιγκ με την ενεργή συμμετοχή τους στην προβολή.

Το τελευταίο διάστημα ο Κοτρώνης ασχολήθηκε πιο συστηματικά με την ταινία μικρού μήκους, δουλεύοντας ο ίδιος μερικές ιδέες ή βοηθώντας άλλα νέα άτομα να πραγματώσουν τις ταινίες τους. Βρισκόταν μάλιστα στην ολοκλήρωση μιας νέας ταινίας, όταν ο θάνατος τον βρήκε, ειρωνικά, μετά το τέλος μιας μεταμεσονύκτιας προβολής στο ΕΛΥΖΕ.

Μ.Α.

ΧΑΙΡΕ ΜΑΡΙΑ

Τελικά ό,τι δεν έκανε ο εισαγγελέας, το κατάφερε μια χούφτα φανατισμένων παλιομερολογιτών, που επιτέθηκαν στο διευθυντή της ΟΠΕΡΑΣ και τον ανάγκασαν να διακόψει την προβολή του ΧΑΙΡΕ ΜΑΡΙΑ. Για μεγάλη ικανοποίηση των πιστών, ο κινηματογράφος έπαιξε από την επόμενη μέρα το θρησκευτικό αριστούργημα ΤΟ ΚΛΕΙΔΙ. Κι όλ'αυτά με την αστυνομία ακριβώς στον απέναντι δρόμο, να προσπαθεί να πιάσει κα-

νένα "αναρχικό" από το καταλειμένο Χημείο!

Αν ακούτε ράδιο το απόγευμα, μη χάσετε την καθημερινή εκπομπή (πλην Κυριακής) ΘΕΛΟΥΜΕ ΤΟΝ ΚΟΣΜΟ, ΤΟΝ ΘΕΛΟΥΜΕ ΤΩΡΑ, που μεταδίδεται στις 4.30 στην ΕΡΤ 2 (δυστυχώς μόνο στα μεσαία). Θα ενημερωθείτε για θέματα κινηματογράφου, θεάτρου, λογοτεχνίας, μουσικής κι ό,τι άλλο ενδιαφέρει την καθημερινή ζωή.

ΠΑΡΟΡΑΜΑΤΑ ΑΠΟ ΤΟ ΠΡΟΗΓΟΥΜΕΝΟ ΤΕΥΧΟΣ

Από το πρώτο μέρος του άρθρου για το Λεόνε, που δημοσιεύτηκε στο προηγούμενο τεύχος, μας διέφυγαν ορισμένα "σημεία" με αποτέλεσμα είτε να παραληφθούν κάποια κομμάτια, είτε να αλλοιωθεί το νόημα ορισμένων προτάσεων. Κάνουμε εδώ τις απαρατητητες διορθώσεις, ζητώντας συγχρόνως συγνώμη από τους αναγνώστες μας.

1) Αμέσως μετά τον τίτλο του άρθρου, να διαβαστούν τα εξής αποσπάσματα:

"Ο Λεόνε κινείται κάπου ανάμεσα στον "πριμιτιβισμό" του Φορντ και τη διανοητική αμφισβήτηση του Βέντερς, μεταξύ της "αθωότητας" του Γουώλς και της δύσπιστης νοσταλγίας του Φασμίντερ".

Tony Rayus (1)

"Αρκετοί από τους μεγάλους σκηνοθέτες ταινιών γουέστερν είναι Ευρωπαίοι: ο Φορντ είναι Ιρλανδός, ο Τσίννεμαν Αυστριακός, ο Λάνγκ Γερμανός, ο Γουάιλερ Γαλλο–Ελβετός, ο Τουρνέρ Γάλλος.... Δεν καταλαβαίνω γιατί να μην μπορεί ανάμεσά τους να συμπεριληφθεί κι ένας Ιταλός".

Σέρτζιο Λεόνε (2)

2) Στη σελίδα 59, 1η στήλη, 5η γραμμή, να διαβαστεί:

Τα κάδρα και η εικονογραφία διέπονται από μια επιδεικτική εμμονή στη λεπτομέρεια, δίνοντας έμφαση στην "αυθεντικότητα" της αναπαράστασης, χωρίς να εμπερικλείουν κανένα ίχνος νοσταλγίας. Η μουσική και η "ενορχήστρωση" των ήχων παίζουν βασικό ρόλο στην ανάπτυξη της πλοκής, εντείνοντας τις τραυματικές μνήμες του πρωταγωνιστή.

3) Στη σελίδα 59, 2η στήλη, 11η γραμμή, να διαβαστεί αντί "κινηματογράφο" το σωστό "κινηματογράφου για τον κινηματογράφο".

4) Στη σελίδα 63, 1η στήλη, 11η γραμμή από το τέλος, να διαβαστεί:

Σύμφωνα με τον Γουίλ Ράιτ το χολλυγουντιανό γουέστερν ασχολείται κυρίως με μοναχικούς ήρωες και δευτερευόντως με ομάδες επαγγελματιών ηρώων. Κατά τον Ράιτ, η "κλασική

πλοκή"...

5) Στη σελίδα 63, 2η στήλη, 21η γραμμή να διαβαστεί αντί "χωριό" το σωστό "χώρο".

6) Στη σελίδα 66, 1η στήλη, 5η γραμμή να διαβαστεί:

Αντίθετα, υπάρχει μια διαφορετικής τάξης σειρά διαδικών αντιθέσεων, που νοηματοδοτεί καθοριστικά το είδος: είναι οι διαχωρίσεις ανάμεσα σε....

7) Στη σελίδα 67, 1η στήλη, 7η γραμμή να διαβαστεί αντί "εντάσσονται" το σωστό "εντάσσεται".

8) Η 1η σημείωση **Tony Rayus' Once Upon a Time in America, Monthln Film Bulletin,** Οκτώβριος 1984.

9) Στην 3η σημείωση να διαβαστεί αντί " **Haliano** " το σωστό ' **Italiano**".

γιατι
μηνιατικη επιθεωρηση

ΧΕΝΡΥ ΧΑΤΑΓΟΥΑΙΗ

Μετά τον Σαμ Πέκινπα, έφυγε και ο Χένρυ Χαταγουαίυ, ένας σημαντικός σκηνοθέτης του γουέστερν, που το έργο του είναι λίγο παραγνωρισμένο. Ο Χαταγουαίυ γεννήθηκε στο Σακραμέντο στις 13.3.1898 . Οι γονείς του ήταν ηθοποιοί και ο Χένρυ γνώρισε από νωρίς τη θεατρική σκηνή και στη συνέχεια την κάμερα. Η καρριέρα του όμως ως ηθοποιού ήταν άδοξη και ο Χαταγουαίυ μέχρι το 1932 δουλεύει ως βοηθός σκηνοθέτης κάτω από μεγάλα ονόματα του Χόλλυγουντ. Το 1933 σκηνοθετεί μια σειρά από γουέστερν με τον Ράντολφ Σκοτ, ωστόσο η χρυσή χρονιά του είναι το 1935, όταν γίνεται παγκόσμια γνωστός με την κλασική περιπέτεια ΟΙ ΛΟΓΧΟΦΟΡΟΙ ΤΗΣ ΒΕΓΓΑΛΗΣ και το ποιητικό μελόδραμα ΠΗΤΕΡ ΙΜΠΕΤΣΟΝ, που σύμφωνα με τον Ζωρζ Σαντούλ είναι "ένα από τα ωραιότερα έργα πάνω στον έρωτα που έγιναν ποτέ". Στην ταινία αυτή ο Χαταγουαίη διηγείται τον τρελό έρωτα ανάμεσα στον Πήτερ και την Μαίρυ (Γκάρυ Κούπερ και Αν Χάρτιγκ), που ορκίζονται ότι τίποτα δεν θα τους χωρίσει. Ο όρκος αυτός είναι τόσο δυνατός, ώστε νικά τα δεσμά του χώρου και ο Πήτερ, αν και κλεισμένος μέσα στο κελί της φυλακής, καταφέρνει και συναντιέται μέχρι το θάνατο με την αγαπημένη του. Η ταινία ενθουσίασε τους σουρρεαλιστές κι έκανε τον Αντρέ Μπρετόν να γράψει ότι πρόκειται "για ένα εκπληκτικό έργο, για το θρίαμβο της σουρρεαλιστικής σκέψης".

Στη συνέχεια ωστόσο της καρριέρας του ο Χαταγουαίυ θα εγκαταλείψει το λυρικό ύφος της παραπάνω ταινίας και θα ενδιαφερθεί κυρίως για περιπέτειες κάθε είδους: ΕΦΟΔΟΣ ΓΙΓΑΝΤΩΝ με τον Γκάρυ Κούπερ, ΑΙΜΑ ΣΤΟ ΣΙΝΙΚΟ ΤΕΙΧΟΣ με τον Τάυρον Πάουερ, Ο ΓΕΝΝΑΙΟΣ ΠΡΙΓΚΗΨ με τον Ρόμπερτ Βάγκνερ, Ο ΔΡΟΜΟΣ ΤΩΝ ΧΑΜΕΝΩΝ ΕΡΑΣΤΩΝ με τον Τζων Γουαίην και τη Σοφία Λόρεν, ΤΟ ΤΕΛΕΥΤΑΙΟ ΣΑΦΑΡΙ με τον Στιούαρτ Γκραίηντζερ, Η ΜΑΧΗ ΤΗΣ ΕΡΗΜΟΥ με τον Ρίτσαρντ Μπάρτον κ.ά.

Ιδιαίτερη θέση στη φιλμογραφία του Χαταγουαίη κατέχει όπως είπαμε το γουέστερν. Στις ταινίες RAWHIDE (ΜΑΣΤΙΓΙΟ) με τον Τάυρον Πάουερ, Ο ΚΗΠΟΣ ΤΟΥ ΚΑΚΟΥ με τους Γκάρυ Κούπερ και Ρίτσαρντ Γουίντμαρκ και ΣΤΗΝ ΚΟΛΑΣΗ ΤΟΥ ΤΕΞΑΣ (ΚΥΝΗΓΟΣ ΕΠΙΚΗΡΥΓΜΕΝΩΝ) με τον Ντον Μάρραιυ, συνδυάζει τη βία με μια ενδιαφέρουσα ψυχολογική ανάπτυξη των χαρακτήρων, ενώ δεν λείπουν και οι θρησκευτικές αναφορές, που του εμπέδωσαν τη φήμη ενός τυπικού καθολικού σκηνοθέτη. Στη ΜΟΙΡΑ ΤΩΝ ΗΡΩΩΝ μετατοπίζει το τοπίο της Δύσης σε κείνο της Αλάσκας, οι συγκρούσεις των ηρώων όμως παραμένουν οι ίδιες. Ο Χαταγουαίυ σκηνοθέτησε το καλύτερο μέρος της υπερπαραγωγής Η ΚΑΤΑΚΤΗΣΗ ΤΗΣ ΔΥΣΗΣ που αναφέρεται στους πρώτους αποίκους. Στη δεκαετία του '60 όμως φαίνεται να επηρεάζεται πολύ από το στυλ και τη βία του σπαγγέτι-γουέστερν: αν το ΝΕΒΑΔΑ ΣΜΙΘ βλέπεται εξαιτίας κυρίως του Στηβ Μακ Κουήν, τα 5 ΣΗΜΑΔΕΜΕΝΑ ΤΡΑΠΟΥΛΟΧΑΡΤΑ είναι μια αποτυχημένη προσπάθεια για τη δημιουργία ενός γουέστερν με αστυνομικό μυστήριο και ΤΟ ΑΛΗΘΙΝΟ ΘΡΑΣΟΣ, ένα ξεπερασμένο πια γουέστερν, που χάρισε στον Τζων Γουαίην, ένα αδικαιολόγητο Όσκαρ ηθοποιΐας. Τέλος Ο ΜΕΓΑΛΟΣ ΤΙΜΩΡΟΣ με τον Γκρέκορυ Πεκ ήταν μια ενδιαφέρουσα προσπάθεια να μεταφερθεί η ιστορία του ΧΑΡΤΙΝΟΥ ΦΕΓΓΑΡΙΟΥ στο Γουσέτ, κάτω όμως από μια καθόλου ρομαντική ή νοσταλγική ματιά.

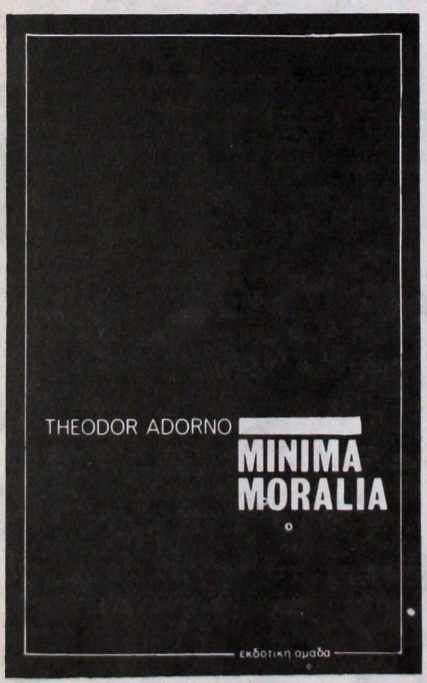
Ο Στηβ Μακ Κουήν στο ΝΕΒΑΔΑ ΣΜΙΘ.

Ενδιαφέρον παρουσιάζουν επίσης οι αστυνομικές ταινίες του Χαταγουαίυ. Στα μέσα της δεκαετίας του '40 γίνεται ένας από τους σημαντικότερους σκηνοθέτες του "αστυνομικού ντοκυμανταίρ": πρόκειται για αληθινές αστυνομικές ιστορίες, γυρισμένες σε φυσικούς χώρους, με μια αισθητική που θυμίζει λίγο το νεοραλισμό, έστω κι αν σήμαρα φαίνονται ξεπερασμένες εξαιτίας της τηλεόρασης. Τέτοιες ταινίες είναι οι: ΤΟ ΣΠΙΤΙ ΤΗΣ 92ας ΛΕΩΦΟΡΟΥ, ΟΔΟΣ ΜΑΝΤΛΕΝ ΑΡΙΘΜΟΣ 13 (με τον Τζαίημς Κάγκνεϋ), ΚΑΛΕΣΑΤΕ ΝΟΡΘΣΑΙΝΤ 777 (με τον Τζαίημς Στιούαρτ), ΤΟ ΦΙΛΙ ΤΟΥ ΘΑΝΑΤΟΥ (με τους Βίκτορ Μάτσιουρ και Ρίτσαρντ Γουίντμαρκ) κ.ά.

Τέλος ο Χαταγουαίυ είναι ο σκηνοθέτης του ΝΙΑΓΑΡΑ, "του οποίου πρωταγωνιστές είναι τα διάσημα στήθη της Μαίρυλιν Μονρόε", όπως γράφει ο Μπαζέν, μιας ενδιαφέρουσας αστυνομικής και ψυχολογικής ταινίας, που κολυμπά σ'ένα περίεργο και άκρως φετιχιστικό ερωτισμό.

Ο Χένρυ Χαταγουαίυ πέθανε στις 11.2.85 στο Λος Άντζελες.

• Μ. Ακτσόγλου



ΚΕΝΤΡΙΚΗ ΔΙΑΘΕΣΗ:

ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗ: ΕΚΔΟΤΙΚΗ ΟΜΑΔΑ
Πλάτωνος 4, τηλ. 270-684

ΑΘΗΝΑ: ΕΚΔΟΣΕΙΣ ΝΕΦΕΛΗ
Μαυρομιχάλη 9, τηλ. 360.77.44

ΦΕΣΤΙΒΑΛ ΣΟΥΠΕΡ – 8

Έληξε και το φετεινό 7ο Φεστιβάλ ερασιτεχνικού κινηματογράφου Σούπερ–8 στο Γαλλικό Ινστιτούτο Θεσσαλονίκης αφήνοντας και πάλι ερωτήματα ανοιχτά, ερωτήματα που αφορούν τους λόγους και τις δυνατότητες ύπαρξης ενός ερασιτεχνικού κινηματογράφου, τόσο ειδικά ως μια μη κερδοσκοπική δραστηριότητα η οποία δεν έχει προσδιορίσει ακόμα επακριβώς τους σκοπούς της και ασφυκτιά στο περιθώριο της αυτοκρατορίας των κραταιών εικόνων του κινηματογράφου, της τηλεόρασης και του βίντεο, όσο και γενικά ως μια περίπτωση αυτόνομης πρωτοβουλίας κάποιων ανθρώπων, οι οποίοι προσπαθούν να δημιουργήσουν τους όρους συνεργασίας τους, τις προϋποθέσεις διάδοσης του έργου τους, προς το παρόν περιορισμένες μόνο στην ανυπόσταση παρουσίαση των ταινιών τους, υπό την ονομασία "φεστιβάλ ερασιτεχνικού κινηματογράφου σούπερ–8"

Η προσωπική μου εκτίμηση, μετά την εμπειρία της θέασης αυτών των ταινιών είναι πως το κεντρικό πρόβλημα αυτής της ερασιτεχνικής δραστηριότητας συνίσταται στην τοποθέτηση της, στον ήδη δεδομένο και ισχυρό ορίζοντα αναφοράς που διαμόρφωσε ο "άλλος", ο επαγγελματικός ο "μεγάλος" κινηματογράφος, η υποτακτική πόλωση προς αυτόν και η αναπόφευκτη έτσι διάθεση ιεράρχησης που εμφανίζεται τόσο στις προθέσεις των ερασιτεχνών κινηματογραφιστών, όσο και στους θεατές και "κριτές".

Διευκρινίζω εξ αρχής πως οι ερασιτέχνες (όπως διαβάζω στο ενημερωτικό φυλλάδιο) που χρησιμοποιούν το σούπερ–8 "σαν το πρώτο σκαλί για την μεταπήδησή τους στο επαγγελματικό σινεμά" δεν μ᾽ενδιαφέρουν καθόλου, ούτε και κανέναν άλλο νομίζω εκτός από τους ίδιους. Αυτό που μ᾽ενδιαφέρει όμως, όχι από προσωπικό βίτσιο, αλλά από λόγους αρχής, είναι αυτό "το είδος "φανατικών" του σούπερ–8 που το θεωρούν ένα τελείως ανεξάρτητο μέσο έκφρασης" και ασφαλώς "η ενδιάμεση κατηγορία δημιουργών που το βλέπουν μεν σαν είδος κινηματογραφικό με τη δική του αισθητική, αλλά δεν αποκλείουν και την πιθανότητα μεταπήδησης τους στα μεγάλα φορμά". Αυτοί δηλαδή που αναζητούν τις δυνατότητες και τις ιδιότητες του χρησιμοποιούμενου μέσου, ανιχνεύουν έναν ιδιαίτερο δικό τους προσανατολισμό, επιχειρούν το άνοιγμα μιας αισθητικής αφετηρίας που θα τους αποδεσμεύσει από τον προσδιορισμό "απομίμησης" (αναπόφευκτα ατελούς) του επαγγελματικού κινηματογράφου.

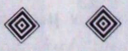
Δεν μιλάω για τις αδυναμίες και τις ελλείψεις του σούπερ–8 ως τεχνικού μέσου. Αυτό που καθορίζει ένα τεχνικό μέσο είναι ο σκοπός του και ο σκοπός μιας τεχνικής δραστηριότητας είναι η αποτελεσματικότητα, δηλαδή το μέσο πρέπει να

είναι αποτελεσματικό ως προς κάποιο συγκεκριμένο σκοπό. Τώρα αν το σούπερ–8 τεθεί ενώπιον των προκαθορισμένων, από τον επαγγελματικό κινηματογράφο, σκοπών και συγκριθεί η αποτελεσματικότητα του ως προς αυτούς, είναι από το ίδιο το γεγονός καταδικασμένο να υστερεί ως κατάλληλο μέσο και αργά ή γρήγορα να εξαφανιστεί ως αντίστοιχη δραστηριότητα. Έτσι αυτό που έχει σημασία δεν είναι τόσο η σύγκριση του μικρού και του μεγάλου φορμά, αλλά η διαφορά και η σύγκριση ερασιτεχνικού (επαγγελματικού τρόπου κινηματογράφησης, δηλαδή η διαφορά των τεχνικών συνόλων που τα περιβάλλουν ως τεχνικά μέσα.

Ο κινηματογράφος και η τηλεόραση έχουν ένα δικό τους πεδίο δ υ ν α τ ώ ν και α δ ύ ν α τ ω ν, ένα δικό τους διαχωρισμό ανάμεσα σ' αυτό που μπορούν και δεν μπορούν να κάνουν, επί του οποίου δημιούργησαν αισθητικές αξίες, ως προς αυτό που αξίζει και δεν αξίζει να βλέπεται, διαμόρφωσαν τις αισθητικές προδιαθέσεις και τα κριτήρια των θεατών. Είναι μοιραίο λοιπόν αν το σούπερ–8 τεθεί μέσα σ' αυτό το πεδίο, να υστερεί και να υπολείπεται, να φαίνεται ως ένα φτωχό, αδύναμο, περιορισμένης αποτελεσματικότητας μέσο.

Αυτό όμως που μπορεί και πρέπει να κάνει είναι να αυτονομηθεί, να δημιουργήσει επί των δικών του δ υ ν α τ ο τ ή τ ω ν και α δ υ ν α τ ο τ ή τ ω ν τις δικές του αισθητικές αξίες, την δική του κινηματογραφική άποψη, για αυτό που αξίζει και δεν αξίζει να βλέπεται, αξίες οι οποίες θα διαμορφωθούν μόνο υπερβαίνοντας την τεχνική διάσταση, τις ενσωματωμένες από τον κινηματογράφο "χρησιμότητες" της και θα αναδυθούν ως τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά του ερασιτεχνικού κινηματογράφου και θα εκμεταλλευτούν τις δυνατότητες της πιο άμεσης και ανεξάρτητης κινηματογράφισης.

Ως προς αυτήν την προοπτική θα αναφερθώ σύντομα στις ταινίες του φετεινού ερασιτεχνικού φεστιβάλ. Εκεί όπου εγώ επισήμανα ολοκληρωμένα ή εν σπέρματι μια ιδιαίτερη αισθητική, συνυπόσταση με το σούπερ–8 και η οποία είναι πιο κοντά στους τρόπους κινηματογράφησης της διαφήμισης και των κλιπς, αλλά και ταυτόχρονα διαβρωτική προς το φετιχισμό τους και τον κατασκευασμένο ψευδό-κοσμο του "ελεύθερου χρόνου" στον οποίο παραπέμπουν τα "θρύψαλα" της διαφήμισης και τον μυθικό κόσμο του θεάματος που προϋποθέτουν οι εικόνες των κλιπς, είναι οι εξής ταινίες:



– ΣΛΑΛΟΜ ταινία της οποίας το πρώτο από τα τρία μέρη είναι το πιο ολοκληρωμένο και περιτυλίγει σε μια συμπυκνωμένη, σπειροειδή σύνθεση καθημερινών θεαματικών εικόνων την κίνηση συνάντησης δυο νέων σε κάποιο πάρκο.

Τα δυο επόμενα μέρη της ταινίας χάνουν βαθμιαία την δύναμη, την ειρωνεία και την εξαιρετική συνοχή του πρώτου, ενώ το φιλμ ΕΘΝΙΚΟΣ ΤΟΙΧΟΣ του ίδιου κινηματογραφιστή, επικεντρώνεται γύρω από μια ιδέα καταγγελίας, η οποία δεν καταφέρνει να μορφοποιηθεί και μοιάζει σαν μονταρισμένο υπόλειμα της πρώτης "τριλογίας".

– ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗ 2.300, ταινία ενδιαφέρουσα η οποία εμφανίζεται ειρωνική και θλιβερά αντιθετική προς τον βαρύγδουπο, "εορταστικό" της τίτλο και ανακυκλώνει ταχυκίνητα στιγμές και εικόνες αυτής της πόλης, φέρνει αντιμέτωπους τους μουσικούς, διακοσμητικούς, νεκρούς χώρους με την ζωντανή, ανώνυμη, καθημερινή παρουσία που περιφέρεται αδιάφορη δίπλα και μέσα σ' αυτούς,

– ΑΠΡΟΣΔΟΚΗΤΗ ΣΥΝΑΝΤΗΣΗ ΤΟΥ ΙΩΣΗΦ Γ. ταινία με τα ίδια χαρακτηριστικά των παραπάνω ταινιών και κάποια πρόθεση μυθοπλαστικής σύνδεσης των ετερόκλητων εικόνων μιας πόλης, αλλά που οι κινηματογραφικές εντυπώσεις της ήταν μάλλον αδύναμες, γιατί λίγες ώρες μετά την θέαση της δεν θυμόμουν και πολλά πράγματα απ᾽ό,τι είδα σ᾽αυτήν.

– Οι τρείς ταινίες του Νίκου Οικονομίδη ΠΑΡΑΛΙΑ και οι βραχείας διάρκειας 2033 και Η ΦΙΛΗΔΟΝΗ επαναλαμβάνουν, μάλλον αποτυχημένα, την εφηβική εξέγερση της νουβέλ–βάγκ, την αποδιοργανωτική πρόθεση του "αντι–κινηματογραφικού", χωρίς όμως να καταφέρνουν να διατηρήσουν μια στοιχειώδη σαφήνεια. Η ψαθυρότητα της δομής των εν λόγω ταινιών κατακερματίζει τις ίδιες τις εντυπώσεις τους και αποκαλύπτει το κενό της πρόθεσης τους, την αποσπασματικότητα των εικόνων τους και την επιρροή του ήδη γερασμένου γαλλικού "μοντερνισμού".

– Οι ντοκυμαντερίστικες απόπειρες των ταινιών ΠΩΣ ΕΓΙΝΕΣ ΝΥΦΗ ΓΙΑΓΙΑ, ΑΚΡΟΠΟΛΙΣ και ΓΗ – ΟΥΡΑΝΟΣ ΚΑΙ ΘΑΛΑΣΣΑ προσπαθούν να προσδώσουν μια "αξία χρήσης" συγκεκριμένη στο σούπερ–8 και τίθενται έτσι από μόνες τους στην απαίτηση μια υψηλής τεχνικής αρτιότητας, που είναι απαραίτητη για την ειδική λειτουργικότητα καταγραφής του θέματός τους. Πέρα απ᾽αυτό ο κοινότυπος και "εκπαιδευτικός" τρόπος κινηματογράφησης δεν αφήνει περιθώρια για περισσότερα σχόλια "επί του θέματος". Η τελευταία ταινία μάλιστα είναι μια άνευ επιλογής και λόγου αλληλουχία "φωτογραφικών" εικόνων εκδρομής "σε κίνηση".

– Ο ΒΙΒΛΙΟΦΙΛΟΣ είναι μια ταινία "ευρήματος" η οποία καταφέρνει να αποδώσει την ιδέα της, ξεπερνώντας τις "αδυναμίες" του μέσου (π.χ. την αδυναμία του σούπερ–8 στην σύγχρονη λήψη εικόνας και ήχου με το ηχητικό "γέμισμα" από την φωνή οφ των τηλεοπτικών διαφημίσεων ή την καθαρότητα της εικόνας με την κινηματογράφηση σε στενό χώρο). Αξιόλογο φιλμ που φωτίζει κάποιους δρόμους μυθοπλαστικής δυνατότητας του σούπερ–8, χωρίς να παραγνωρίζει την ιδιαιτερότητά του. Η ΛΥΣΗ ΤΟΥ ΔΡΑΜΑΤΟΣ του ίδιου κινηματογραφιστή είναι μια κινηματογραφημένη θεατρική πράξη, όπου κυριαρχεί η δύναμη των διαλόγων του Μπέκετ στις εικόνες. Ένα φιλμάκι ούτε κακό, ούτε καλό, μάλλον αδιάφορο κινηματογραφικά τουλάχιστον.

– ΣΩΜΑ – ΜΕΤΑΣΩΜΑ είναι η ταινία–έκπληξη του ερασιτεχνικού φεστιβάλ. Πέρα από την ευδιάκριτη λεπτομερειακή φροντίδα κατασκευής της, η αξία αυτής της παράξενης και "δυσνόητης" ταινίας συνίσταται στο ότι είναι ένα έργο σημασίας και όχι ιδέας, ούτε απλώς οπτικών εντυπώσεων και τεχνασμάτων, ένα έργο που αφυπνίζει την φαντασία του θεατή, του δημιουργεί ένα αίσθημα ακαθόριστου, μια ταινία ως προς την οποία είμαι ριζικά αντίθετος στο "αιτιολογικό" που συνόδευσε τον έπαινο που της δόθηκε, γιατί αυτό που την χαρακτηρίζει είναι ο πλούτος των σημασιών της και όχι της φόρμας της, η περίσσεια αυτού που υποδηλώνει σ᾽αυτό που δείχνει, η εκπληκτική της δύναμη να εκφράσει κάτι τελικά απερίγραπτο στην γλώσσα των λέξεων. Ενθουσιώδεις ή επιφυλακτικές οι αντιδράσεις που προκάλεσε η θέαση αυτού του φιλμ ήταν ωστόσο έντονες και επίμονες κι αυτό αρκεί νομίζω σε μια "πρώτη επαφή" για να επισημάνει την αξία του.

Κλείνοντας την αναφορά μου σ᾽αυτήν την πρώτη ενότητα ταινιών, στις οποίες εντόπισα έναν καινούργιο αισθητικό πυρήνα κινηματογράφησης, μια ιδιαίτερη αρχή αξιολόγησης του ερασιτεχνικού σινεμά, συμπληρώνω πως η ταινία ΣΩΜΑ–ΜΕΤΑΣΩΜΑ "απογειώνεται" με τρόπο θαυμάσιο απ᾽αυτήν την αφετηρία προς μια δική της και άγνωστη

κατεύθυνση. Όλες οι υπόλοιπες ταινίες που αναφέρω παρακάτω, μιλώντας μέσα στην ίδια μεταφορά, είναι ταινίες π ρ ο ς τον επαγγελματικό κινηματογράφο, ταινίες που προσγειώνονται "ομαλά ή ανώμαλα" στο πεδίο του και στην δεδομένη αισθητική των ειδών του.

– **ΝΥΚΤΩΔΙΑ** είναι η καλύτερη ταινία ως προς αυτήν την προοπτική και διαστέλλει σε βαθμό εντυπωσιακό τα όρια προσέγγισης των αισθητικών αποτελεσμάτων του επαγγελματικού σινεμά από το σούπερ–8. Ανολοκλήρωτη και αστήρικτη ίσως σαν αυτόνομο φιλμικό σώμα, σαν δημιουργία ενός δικού της μικρόκοσμου, θα μπορούσε να είναι ένα πολύ καλό νυχτερινό πλάνο από μια ταινία μεγάλου μήκους. Το μοντάζ, ο φωτισμός, οι γωνίες λήψης και κυρίως η εκφραστικότητα των σωμάτων είναι οι πιο σημαντικές της αξίες.

– **ΜΟΝΑΞΙΑ** είναι ένα φιλμ που διακρίνεται για την "επαγγελματική" τεχνική του αρτιότητα, που καταφέρνει λίγο ή πολύ να εναλλάσσει επιτυχημένα την ιστορία της παραγωγής της με την παραγωγή της ιστορίας της, τις μυθοπλαστικές στιγμές με τα σχόλια επ΄αυτών, τις σύντομες μελοδραματικές σκηνές που καταφέρνουν να "λειτουργούν" ως τέτοιες παρά τις σφήνες παρώδησης τους. Αυτό που σκεφτόμουν βλέποντας αυτήν την ταινία ήταν: "να ένας άνθρωπος που μπορεί να κάνει επαγγελματικό (εμπορικό) σινεμά".

– **ΤΥΧΑΙΑ ΣΥΝΑΝΤΗΣΗ** ένα φιλμ άνισο αν και διασκεδαστικό, που προξένησε αίσθηση στο κοινό του φεστιβάλ, αλλά που είναι αμφίβολο αν πέρα από το ατού του, που είναι ο "άσχημος" και "αφελής" πρωταγωνιστής του, του οποίου η ικανότητα να "βγάζει γέλιο" επαναλαμβάνεται και εξαντλείται, έχει τίποτα άλλο αξιόλογο να επιδείξει. Οι μεγαλόσχημες επεξηγήσεις "συμπάθειας προς τους άσχημους" στο φινάλε είναι μάλλον περιττές και "φιλανθρωπικές".

– **ΑΙΣΘΗΜΑΤΙΑΣ** πρόκειται για μια συρραφή αποτυχημένων και επιτυχημένων, ανόητων και έξυπνων κωμικών γκαγκ δια μέσου μιας προσχηματικής ιστορίας ενός ανθρώπου, όπου επιστρατεύονται όλα τα δυνατά κινηματογραφικά τερτίπια και θυμίζει άλλοτε στιγμές βουβής κωμωδίας και άλλοτε τις ταινίες του Βέγγου. Το αποτέλεσμα θα μπορούσε να είναι πιο ενδιαφέρον αν η ταινία επιχειρούσε να παρωδήσει κάποια γνωστά κλισέ της ελληνικής κωμωδίας, αντί να προσπαθεί να τα επαναλάβει.

– **ΠΕΙΡΑΜΑ: ΔΟΚΙΜΗ ΕΝΑ ΓΙΑ ΕΠΙΚΟΙΝΩΝΙΑ** είναι ένα φιλμ που "πειραματίζεται" να αποδώσει μια ενδιαφέρουσα ιδέα, αλλά δεν του "βγαίνει" και τελικά καταφέρνει το αντίθετο απ΄αυτό που επιδιώκει να παρουσιάσει. Προφανώς δεν γίνεται να θέλεις να κάνεις μια ταινία "για αυτούς που μιλούν μόνο με τα βλέμματα" φλυαρώντας ακατάσχετα.

ΜΝΗΜΕΣ ΣΤΟ ΧΙΟΝΙ άλλη μια ταινία ευρήματος που πλατειάζει αδικαιολόγητα, που κάπου θυμίζει αμυδρά φιλμ του φανταστικού, κάπου αραδιάζει χωρίς λόγο εικόνες ασύνεκτες και προσπαθεί να εξηγήσει στο τέλος με λόγια βαρύγδουπα όσα δεν κατάφερε να δείξει κινηματογραφικά περί "φαντασμάτων, ενοχών, μνήμης κλπ".

– **Η ΥΣΤΕΡΙΑ** ταινία που αν και συνολικά είναι ανολοκλήρωτη και αυτοεπαναλαμβάνεται, έχει κάποιες καλές στιγμές (όπως εκείνη στην μπανιέρα) που καταφέρνουν να δημιουργήσουν ένα στρες στον θεατή, να του μεταφέρουν το απροσδιόριστο αίσθημα άγχους που βασανίζει την ηρωίδα. Ενδιαφέρουσα είναι η φυσικότητα της ερμηνείας σύμφωνα με τις απαιτήσεις του ρόλου.

– ΔΕΝ ΕΝΝΟΟΥΣΑ ΑΥΤΟ στιγμές μοναξιάς και νοσηρής ερμητικότητας μιας νέας, φυλακισμένης στο διαμέρισμά της, καταφέρνουν να μας αποδώσουν την ατμόσφαιρα πλήξης, επανάληψης και ανυπομονησίας σε σημείο όμως που να μην ξεχωρίζει κανείς αν αυτό οφείλεται στην επαναληπτικότητα και την πλήξη που προκαλεί η ίδια η ταινία, η οποία θα μπορούσε κάλλιστα να είναι ο πρόλογος ή ο επίλογος της προηγούμενης.

Τελειώνοντας συνοψίζω πως το σούπερ–8 μπορεί να δημιουργήσει μια δική του αισθητική και επακόλουθα ένα δικό του κοινό, μόνο αν αναγνωρίσει και εκμεταλλευτεί τις ίδιες του τις "αδυναμίες" ως μέσο (που δεν είναι καθόλου καθεαυτές αδυναμίες για έναν ερασιτεχνικό κινηματογράφο), μόνο αν δημιουργήσει τις δικές του "αξίες χρήσης", αν αποκλίνει από τους ήδη κατειλλημένους στόχους και τα πεδία που τους αντιστοιχούν, αν πάψει να πολώνεται από τις κυρίαρχες εικόνες. Βέβαια αυτό προϋποθέτει μια βαθμιαία διαδικασία αναζήτησης η οποία δυστυχώς καθίσταται αβέβαιη από παράγοντες εξωτερικούς (οικονομικές δυσκολίες, φθαρτότητα του υλικού, έλλειψη βοήθειας και αναγνώρισης από επίσημους φορείς).

Αυτό που εγώ προσπάθησα να κάνω εδώ, σύντομα και αποσπασματικά, ήταν να βοηθήσω σ'ένα πρώτο εντοπισμό των καινούργιων στοιχείων, τα οποία ίσως προς το παρόν εμφανίζονται εν δυνάμει, τυχαία ή εξ ανάγκης, να τα επισημάνω ως την άλλη όψη των μειονεκτημάτων, έτσι ώστε να μπορέσει να καθηλωθεί το τυχαίο, να συστηματοποιηθεί η θετική στιγμή ή το υποχρεωτικό (το επιβεβλημένο από τον περιορισμό του μέσου), να δείξω το ίχνος μιας πιθανής αισθητικής προοπτικής γύρω από την οποία θα μπορούσαν να υπάρξουν αναρίθμητες παραλλαγές.

• Σωτήρης Ζήκος

ΝΤΑΝΙΕΛ ΟΛΜΠΡΙΤΣΚΙ

Μόνον αυτοί που ζηλεύουν ενοχλούνται αν κάποιος κερδίζει πολλά.
Θάθελα να ήμουν σταρ˙ είμαι απλά βεντέτα".
Ντανιέλ Ολμπρίτσκι

ΕΞΟΜΟΛΟΓΕΙΤΑΙ Ο ΠΟΛΩΝΟΣ ΗΘΟΠΟΙΟΣ ΣΤΟ ΣΥΝΕΡΓΑΤΗ ΜΑΣ
Γιώργο Μπιζιούρα

ΝΤΑΝΙΕΛ ΟΛΜΠΡΙΤΣΚΙ – ΓΙΩΡΓΟΣ ΜΠΙΖΙΟΥΡΑΣ. Φωτογραφία για τα ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΙΚΑ ΤΕΤΡΑΔΙΑ **GILLES DOAT**

Ο Ντανιέλ Ολμπρίτσκι είναι ο πιο γνωστός ηθοποιός του πολωνικού κινηματογράφου, με μια πετυχημένη διεθνή καρριέρα, που περιλαμβάνει και μια ελληνική ταινία (ΡΟΖΑ). Γεννήθηκε στο Λόβιτς στις 27.2.1945 και όντας σπουδαστής ακόμα της δραματικής σχολής ντεμπουτάρει το 1964 στον κινηματογράφο και στο θέατρο. Γίνεται γνωστός κύρια μέσα από τη συνεργασία του με τον Βάϊντα(ΣΤΑΧΤΕΣ, ΟΛΑ ΓΙΑ ΠΟΥΛΗΜΑ, ΚΥΝΗΓΩΝΤΑΣ ΜΥΓΕΣ, ΤΟΠΙΟ ΜΕΤΑ ΤΗ ΜΑΧΗ, ΤΟ ΔΑΣΟΣ ΜΕ ΤΙΣ ΣΥΜΗΔΕΣ, Ο ΓΑΜΟΣ, Η ΓΗ ΤΗΣ ΕΠΑΓΓΕΛΙΑΣ, ΟΙ ΔΕ-

ΣΠΟΙΝΙΔΕΣ ΤΟΥ ΒΙΛΚΟ), δεν θα πρέπει όμως να παραλείψουμε τη δουλειά που έκανε με τον Γιάντσο (AGNUS DEI, LA PACIFICTA, ROMA RIVUOLE CEZARE), τον Ζανούσσι (Η ΔΟΜΗ ΤΟΥ ΚΡΥΣΤΑΛΛΟΥ, ΟΙΚΟΓΕΝΕΙΑΚΗ ΖΩΗ) και άλλους Πολωνούς σκηνοθέτες (ΚΟΥΓΚ-ΦΟΥ του Κισλόφσκι, Η ΑΚΡΟΑΣΗ της Ανιέσκα Χόλλαντ κ.ά.). Συνεργάστηκε επίσης στο ΤΑΜΠΟΥΡΛΟ του Σλέντορφ, στην ΠΕΣΤΡΟΦΑ του Λόζου και άλλες ευρωπαϊκές ταινίες. Την περασμένη χρονιά έπαιζε στην παρισινή σκηνή σε μια θεατρική διασκευή του ΟΣΑ ΠΑΙΡΝΕΙ Ο ΑΝΕΜΟΣ, ενώ σύντομα θα τον δούμε σε νέες ταινίες.

* * * *

Γιατί ήρθατε να εργαστείτε στη Δύση, για λόγους περισσότερο ελεύθερης έκφρασης ή για περισσότερες επαγγελματικές πιθανότητες;

Μάλλον για τον δεύτερο λόγο που αναφέρατε. Στην αρχή έφυγα, όπως συνήθως, για να παίξω σε μια ταινία. Συμμετέχω σε ταινίες που γυρίζονται στο εξωτερικό εδώ και δέκα χρόνια. Η πρώτη ταινία που γύρισα στο εξωτερικό ήταν το 1970 με τη Μόνικα Βίτι, μια ταινία του Γιάντσο, (LA PACIFISTA), εργαζόμουν λοιπόν πάντα στην Πολωνία και στο Εξωτερικό. Αυτή τη φορά ήρθα για να συμμετάσχω στην ταινία του Λόζου Η ΠΕΣΤΡΟΦΑ χωρίς ποτέ να σκεφτώ πως θάμενα περισσότερο χρόνο από ό,τι ένα συμβόλαιο υπογραμμένο από πριν απαιτούσε.

Αλλά είναι αλήθεια ότι τόσο η πολιτική όσο και η ψυχολογική κατάσταση στην Πολωνία με βοήθησαν να πάρω την απόφαση να αναβάλλω την επιστροφή μου εκεί. Έπειτα δεν μου πρότειναν και δουλειές στην Πολωνία εξαιτίας της δραστηριότητάς μου υπέρ της "ΑΛΛΗΛΕΓΓΥΗΣ". Φυσικά χάρη στην συμμετοχή μου στην ταινία του Λόζου κατάφερα να πάρω διαβατήριο για τη Δύση, σεβάστηκαν την υπογραφή μου, που είχα βάλει στο συμβόλαιο. Έτσι λοιπόν εκμεταλλεύτηκα την κατάσταση. Κατόπιν όταν ήρθα στη Δύση η μία πρόταση διαδεχόταν την άλλη, ακόμα και από την Ουγγαρία, χώρα σοσιαλιστική, αλλά δεν είχα καμία πρόταση από την πατρίδα μου Πολωνία. Σκέφτηκα πως αν θέλω να εργαστώ και όχι μόνο να ασχολούμαι με την πολιτική θάπρεπε να μένω στο εξωτερικό. Ακόμη κι ένας φίλος μου, μέλος της "ΑΛΛΗΛΕΓΓΥΗΣ" μου είπε πως πιο συμφέρον για όλους μας ήταν να φύγω στο εξωτερικό. Και νομίζω πως είχε δίκιο, από δω κατάφερα να βοηθήσω περισσότερο.

Δεν θέλω βέβαια να κόψω τους δεσμούς μου με την Πολωνία, γι' αυτό προσέχω την συμπεριφορά μου. Δεν είμαι καθόλου σύμφωνος με ό,τι συμβαίνει εκεί, αλλά η Πολωνία είναι η πατρίδα μου και αγαπώ το κοινό μου.

Ελπίζω φέτος το χειμώνα να παίξω στο θέατρο στη Βαρσοβία, γι' αυτό εξάλλου αρνήθηκα την πρόταση του Πήτερ Μπρουκ ο οποίος ήθελε να συνεργαστώ μαζί του στο Παρίσι για ενάμισυ χρόνο. Δεν μπορώ να στερηθώ το κοινό μου στην Πολωνία για ενάμισυ χρόνο ακόμη. Αν όλα πάνε καλά το χειμώνα θα παίξω το ΣΙΝΤ στην Βαρσοβία.

Γιατί διαλέξατε το Παρίσι;

Πάλι από σύμπτωση, αλλά θετική για μένα γιατί μιλώ τα γαλλικά και εξάλλου είμαι αρκετά γνωστός σ' αυτή τη χώρα και κυρίως γιατί ο Λόζου γύρισε την ταινία του στην Γαλλία. Για μένα το να ζω στο Παρίσι είναι σχεδόν το ίδιο σαν να ζω στην Βαρσοβία.

Ξέρουμε πώς λειτοργεί στην Δυτ. Ευρώπη και στις Ηνωμένες Πολιτείες το σταρ σύστεμ και πώς το χρήμα αποφασίζει για τα πάντα. Ποιά είναι η κατάσταση στην Πολωνία και ποιά η αντίδραση σας όταν ήρθατε εδώ;

Δεν είναι και τόσο αλήθεια... Είμαι υπέρ, όσον αφορά το σταρ σύστεμ. Εγώ δεν είμαι σταρ είμαι απλά μια βεντέτα. Είμαι υπέρ του σταρ σύστεμ γιατί για μένα σημαίνει αγάπη. Δεν μπορεί να είναι κανείς σταρ αν δεν αγαπιέται από το κοινό του. Για να είναι κανείς σταρ δε φτάνει μόνο το ταλέντο, πρέπει να δείξει κάτι παραπάνω. Είναι πολύ δύσκολο να δώσω τον ορισμό ενός σταρ, αλλά αυτό φαίνεται... Όταν λοιπόν είναι κανείς σταρ ζητάει όλο και με-

Ντανιέλ Ολμπρίτσκι.

γαλύτερη αμοιβή. Δεν είναι βέβαια δημοκρατικό. Είναι όπως στον Αθλητισμό, βλέπουν ότι ο Πλατινί είναι ο καλύτερος και γι᾽αυτό πληρώνεται καλύτερα και βέβαια στον Αθλητισμό φαίνεται πιο εύκολα.

Στο επάγγελμά μας δεν συμβαίνει το ίδιο. Υπάρχουν πολλοί ηθοποιοί που λένε "Είμαι το ίδιο ταλαντούχος όπως και ο Ντεπαρντιέ, γιατί αυτός πέτυχε κι εγώ όχι;" Στο επάγγελμά μας δεν φαίνεται τόσο εύκολα αλλά μπορεί κανείς να διακρίνει ότι ο Ντεπαρντιέ είναι ένας μεγάλος ηθοποιός και είναι δίκαιο το ότι είναι σταρ. Λοιπόν για την αγάπη του κοινού που σας έλεγα. Το κοινό επιθυμεί να ξαναδεί κάποιον. Πέρασε ένα πολύ ευχάριστο απόγευμα βλέποντας έναν πολύ καλό ηθοποιό. Αλλά το σταρ σύστεμ είναι ακόμη πιο δυνατό, το κοινό επιθυμεί να βλέπει έναν ηθοποιό που αγαπάει κάθε βδομάδα αν είναι δυνατόν, και επιπλέον χωρίς να του ζητά να αλλάξει, δεν ενοχλείται το κοινό αν είναι πάντα ο "ίδιος".

Έπειτα, το χρήμα, γιατί όχι, είναι καλό... Μόνον αυτοί που ζηλεύουν ενοχλούνται αν κάποιος κερδίζει πολλά. Είναι μια κομπίνα των παραγωγών, αυτοί είναι που αποφασίζουν να καλοπληρώνουν τον Μπελμοντό, Ντεπαρντιέ, Ντε Νίρο και τους άλλους γιατί απλούστατα ξέρουν ότι με αυτούς μπορούν να πουλήσουν καλύτερα. Αλλά αυτό μπορεί από μια άποψη να βοηθήσει την υπόθεση του κινηματογράφου. Στην Αμερική γνωστοί ηθοποιοί συμμετέχουν σε ταινίες αξιώσεων άγνωστων σκηνοθετών και μ᾽αυτό τον τρόπο τους βοηθάνε. Αυτό το βρίσκω υπέροχο. Έτσι λοιπόν δε βρίσκω τίποτε το αρνητικό σ᾽αυτό το σύστημα. Θάθελα πολύ να φθάσω στο επίπεδο των Ευρωπαίων σταρ, δεν είμαι παρά μια βεντέτα. Θάθελα να μ᾽αγαπάει καταρχή το κοινό, να γίνω πολύ γνωστός για να συμμετέχω σε ταινίες που εγώ θέλω, με δικούς μου όρους. Γιατί αν κάποιος νέος σκηνοθέτης θέλει να παίξω στην ταινία του για να τον βοηθήσω, δεν μπορώ, από την άποψη ότι το όνομά μου δεν είναι μια μια εγγύση για τους παραγωγούς και τους διανομείς ταινιών, δεν είμαι ο Ντεπαρντιέ. Θάθελα πολύ να φτάσω σ᾽αυτό το επίπεδο για να παίξω σε ταινίες αξιώσεων νέων σκηνοθετών. Στην Πολωνία γύρισα πολλές λαϊκίστικες ταινίες αλλά εξαιτίας του ονόματός μου το κοινό ερχόταν να δει Σαίξπηρ στο Θέατρο.

Στην Πολωνία, λοιπόν, τα πράγματα έχουν όπως εδώ;

Όχι ακριβώς. Εκεί το χρήμα δεν μετράει κι αυτό το βρίσκω ηλίθιο. Διότι πιστεύω ότι το σινεμά, όπως και κάθε προϊόν μπορεί να πουληθεί. Στην Πολωνία ο παραγωγός είναι το κράτος που παράγει ταινίες αξιόλογες, αλλά δεν αποφέρουν κέρδη.

Δεν μπορώ να πω πως είναι καλύτερα εκεί, σωστότερο είναι το σύστημα της Δύσης αν... και πιο απάνθρωπο.

Όσο για την ποιότητα δεν νομίζω ότι η γαλλική παραγωγή είναι ευκαταφρόνητη.

Δε νομίζετε πως το κοινό πρέπει να πηγαίνει στο σινεμά για να δει μια ταινία και όχι ένα σταρ;

Δεν μπορούμε να πούμε τί θάπρεπε να κάνει μια γυναίκα. Οι γυναίκες είναι όπως είναι και πρέπει να τις δεχτούμε όπως είναι. Έτσι είναι το κοινό, μπορούμε να ανεβάσουμε ίσως το επίπεδό του. Νομίζω ότι προσωπικά βρίσκομαι σε ένα επίπεδο αρκετά ανεβασμένο σε σχέση με το μέσο θεατή. Ακόμη και γω όταν είμαι υποχρεωμένος να διαλέξω ανάμεσα σε μια ταινία που άκουσα ότι είναι εγδιαφέρουσα, με άγνωστους ηθοποιούς και μια άλλη με ηθοποιούς που αγαπώ, θα διαλέξω τη δεύτερη. Δεν έχουμε πολύ ελεύθερο χρόνο, όπως οι κινηματογραφόφιλοι, φανατικοί του σινεμά που πάνε στις Λέσχες και βλέπουν τα πάντα. Δεν λέω, καλό είναι αυτό, αλλά το σύνηθες κοινό που πάει στο σινεμά για να περάσει δυο ευχάριστες ώρες, δεν βασανίζεται και τόσο. Δεν πρέπει να ξεχνάμε αυτή την αλήθεια. Άλλη μια αλήθεια είναι ότι το κοινό στην Πολωνία είναι περισσότερο ανεβασμένο κι αυτό οφείλεται στην μεγάλη θεατρική παράδοσή μας. Το κοινό ξέρει τα πάντα, από τους Αρχαίους Έλληνες μέχρι τους Μπέκετ, Γκομπρόβιτς, Μρόζεκ. Έτσι λοιπόν στην Πολωνία ξέρουν να διαλέξουν. Για παράδειγμα τις ταινίες του Μπελμοντό τις βλέπουν μόνον τα παιδιά, μιλώ για τις τελευταίες του, γιατί παλιά εγώ ήμουν ένας πιστός θεατής του Μπελμοντό, αλλά τώρα...

Στην Πολωνία κάνουν ουρά για τις ταινίες του Μπέργκμαν και του Φελλίνι. Εδώ στη Γαλλία οι τελευταίες ταινίες αυτών των δύο δεν είχαν και μεγάλη επιτυχία. Βρίσκω περίεργο το γαλλικό κοινό. Το ίδιο και στην Γερμανία, ο κόσμος δεν πάει στο σινεμά. Στην Πολωνία οι αίθουσες των κινηματογράφων και των θεάτρων είναι πάντα γεμάτες.

Οι συνθήκες εργασίας των ηθοποιών στην Πολωνία είναι ίδιες με εδώ;

Η κατάσταση ενός μέσου ηθοποιού στη Δύση είναι διαφορετική όταν την βλέπει κανείς από κοντά. Είδα εδώ στο Παρίσι τις συνθήκες δουλειάς των ηθοποιών που οπωσδήποτε δεν συγκρίνονται με αυτές της Πολωνίας. Αλλά οφείλω να πω ότι εδώ ανακάλυψα με λύπη τη δυσκολία να βρει κανείς δουλειά, αυτό δεν ισχύει στην Πολωνία. Στην Πολωνία ακόμη και ένας μέτριος ηθοποιός μπορεί να βρει δουλειά. Εδώ υπάρχουν ταλαντούχοι ηθοποιοί που είναι άνεργοι για χρόνια.

Η εκπαίδευση ενός ηθοποιού ή ενός σκηνοθέτη είναι υποχρεωτική στην Πολωνία; Εδώ όπως ξέρετε κάποιος μπορεί να ανέβει στην σκηνή ή να γυρίσει μια ταινία χωρίς να "περάσει" από σχολή.

Εάν βέβαια έχει ταλέντο... Στην Πολωνία είναι διαφορετικά, ηθοποιοί ή σκηνοθέτες είναι υποχρεωμένοι να φοιτήσουν, τέσσερα χρόνια για να αποκτήσουν το δίπλωμά τους. Νομίζω για τους ηθοποιούς είναι πολλά τέσσερα χρόνια. Εγώ έπαιζα ΑΜΛΕΤ όντας ακόμη μαθητής, δεν τέλειωσα την σχολή, το δίπλωμα μου το στείλανε στο σπίτι.

Μετά την πρώτη χρονιά ο Βάϊντα με διάλεξε για πρωταγωνιστή στην ταινία του ΣΤΑΧΤΕΣ, όχι το ΣΤΑΧΤΕΣ ΚΑΙ ΔΙΑΜΑΝΤΙΑ αλλά ΣΤΑΧΤΕΣ, λιγότερο γνωστή. Έτσι λοιπόν δεν ξαναγύρισα στην Σχολή γιατί γύριζα τη μια ταινία μετά την άλλη. Ακόμη και οι δάσκαλοι με συμβουλεύανε να δουλεύω και όχι να παρακολουθώ στην Σχολή. Με αποκαλούσανε ήδη "επαγγελματία" και στην περίπτωσή μου μοιάζει να άλλαξαν τον κανόνα, μου στείλανε το δίπλωμα στο σπίτι. Το ξεκίνημά μου είναι περίεργο για τα δεδομένα της Πολωνίας αλλά συνηθισμένο εδώ.

Ο Αντρέι Βάϊντα, με τον οποίο συνεργαστήκατε συχνά, πήρε ανοιχτά θέση υπέρ της "Αλληλεγγύης" με τον ΑΝΘΡΩΠΟ ΑΠΟ ΣΙΔΕΡΟ. Υπάρχουν κι άλλοι καλλιτέχνες που ακολούθησαν το παράδειγμα του, και ποιά ήταν η δράση τους;

Όχι, οι καλλιτέχνες συμμετείχαν στην "Αλληλεγγύη" και όχι μόνο με τα έργα τους. Ο Βάϊντα είναι αλήθεια γύρισε τον ΑΝΘΡΩΠΟ ΑΠΟ ΣΙΔΕΡΟ, όχι για δική του ανάγκη. Γιατί ο ίδιος ξέρει καλά πως δεν μπορεί να κάνει κανείς μια ταινία όταν η ζωή είναι ακόμη παρούσα, γιατί η ίδια η ζωή είναι περισσότερο γοητευτική από μια ταινία που προσπαθεί να την καταγράψει την στιγμή που βρί-

Ο ηθοποιός Ολμπρίτσκι

σκεται σε εξέλιξη. Αλλά ήταν ο Βαλέσα και οι εργάτες που του το ζήτησαν. "Τώρα μετά τον ΑΝΘΡΩΠΟ ΑΠΟ ΜΑΡΜΑΡΟ οφείλετε να κάνετε τον ΑΝΘΡΩΠΟ ΑΠΟ ΣΙΔΕΡΟ" του είπανε.

Ήταν καθήκον του.

Αλλά πέρα από τον Βάϊντα υπάρχουν κι άλλοι καλλιτέχνες που προετοιμάζαν αυτή την κίνηση. Από την δεκαετία του '70 υπήρχε ολόκληρη η γενιά του Πολωνικού Κινηματογράφου. Πολλές φορές σε βάρος της καλλιτεχνικής πλευράς, προετοίμαζαν αυτόν τον ξεσηκωμό. Κι αυτό συνέβη κυρίως στον κινηματογράφο και λιγότερο στο θέατρο. Γύριζαν ταινίες ενάντια στην κυβέρνηση που τις χρηματοδοτούσε. Ταινίες που ο τύπος, βέβαια, τις χτυπούσε, όταν κυκλοφορούσαν. Δεν μπορώ να πω ότι οι καλλιτέχνες προετοίμασαν την "Αλληλεγγύη", αλλά είναι αυτοί που βοήθησαν το κοινό να νιώσει πως κάτι πρέπει να αλλάξει...

Υπάρχει μια ταινία που λέγεται Η ΑΝΑΚΡΙΣΗ και σκηνοθέτης είναι ο Μπουγκάϊσκι. Αναφέρεται στο Σταλινισμό, πολύ πιο προχωρημένη από την ΟΜΟΛΟΓΙΑ και περισσότερο απάνθρωπη. Γυρίστηκε τον καιρό της "Αλληλεγγύης". Λοιπόν αναφέρεται στην "Αλληλεγγύη", ήταν όμως η "Αλληλεγγύη" αυτή που δημιούργησε τις συνθήκες για να γυριστεί αυτή η ταινία. Αλλά μετά τις 13 Δεκεμβρίου η ταινία δεν κυκλοφόρησε ποτέ. Είναι η Κριστίνα Γιάντα που παίζει. Δεν είδα την ταινία, η γυναίκα μου, όμως που την είδε σε μια ιδιωτική προβολή, μου είπε πως πρόκειται για μια υπέροχη ταινία και μια καταπληκτική δημιουργία της Γιάντα.

Τελευταία σας είδαμε στην σκηνή. Σκεφτόσαστε την καριέρα σας στο θέατρο ή θα μοιράσετε τις δραστηριότητές σας, τόσο στην σκηνή, όσο και στην οθόνη;

Και τα δύο. Τώρα θέλω να παίξω στον κινηματογράφο. Ξεκίνησα την καριέρα μου παίζοντας στον κινηματογράφο, αλλά συνέχισα στο θέατρο. Έκτοτε οι δραστηριότητές μου ήταν μοιρασμένες ανάμεσα στα δυο. Τελευταία έπαιξα πάρα πολύ στον κινηματογράφο. Είχα ανάγκη το θέατρο και εκμεταλλεύτηκα την ευκαιρία που μου δόθηκε. Το όνειρο μου γι' αυτή τη χρονιά, κι αν ικανοποιηθεί θα χαρώ πολύ, είναι να παίξω σε μια ταινία με τον Μπαρτ Λάγκαστερ, και μια άλλη εδώ στην Γαλλία με την Νικόλ Γκαρσία. Κι ύστερα είναι βέβαια ο ΣΙΝΤ στο θέατρο της Βαρσοβίας. Στην αρχή του 1985 υπάρχει η πιθανότητα να συμμετάσχω στην ταινία της Φον Τρόττα που έχει τίτλο ΡΟΖΑ ΛΟΥΞΕΜΠΟΥΡΓΚ.

Συμμετείχατε ήδη σε μια άλλη ΡΟΖΑ ενός Έλληνα σκηνοθέτη. Τί αναμνήσεις σας άφησε αυτή η συνεργασία;

Υπέροχες. Η φιλία ήταν η βάση αυτής της συνεργασίας. Βρίσκω το σκηνοθέτη πολύ ταλαντούχο. Πέρα από την ταινία που ήταν ενδιαφέρουσα εκείνο που δεν ξεχνώ ήταν η ζεστασιά των ανθρώπων με τους οποίους συνεργάστηκα. Δε θέλω να ξαναγυρίσω στην Ελλάδα μόνο για την Ακρόπολη και για τα νησιά, αλλά και για τη φιλία.

• **Γιώργος Μπιζιούρας.**

ΤΖΩΝ ΜΠΕΪΛΥ

Ο Διευθυντής φωτογραφίας της ΜΕΓΑΛΗΣ ΑΝΑΤΡΙΧΙΛΑΣ και των ΣΥΝΗΘΙΣΜΕΝΩΝ ΑΝΘΡΩΠΩΝ μιλάει για την τοπογραφία της ανθρώπινης εμπειρίας και για ένα γουέστερν εμπνευσμένο από τον Βαν Γκογκ

Ο Τζων Μπειλυ και ο Κάσνταν στα γυρίσματα του ΣΙΛΒΕΡΑΝΤΟ

Ο Τζων Μπέιλυ ανήκει σε μια νέα γενιά Αμερικανών διευθυντών φωτογραφίας που βγήκαν από κινηματογραφικές σχολές και γνωρίζουν αρκετά καλά τα επιτεύγματα των Ευρωπαίων συναδέλφων τους τις δυο τελευταίες δεκαετίες. Είναι επίσης, στα σαράντα του, ένας από τους πιο νέους διευθυντές φωτογραφίας.

Απεφοίτησε από την κινηματογραφική σχολή του Πανεπιστημίου της Νότιας Καλιφόρνιας. Η πρώτη σημαντική ταινία που δούλεψε σαν διευθυντής φωτογραφίας ήταν το ΕΠΑΓΓΕΛΜΑ ΖΙΓΚΟΛΟ, που ήταν επίσης και η αρχή της συνεργασίας του με τον Σρέηντερ. Δούλεψε στη συνέχεια μαζί του στην ΑΓΡΙΟΓΑΤΑ και τον ΜΙΣΙΜΑ.

Ο Μπέιλυ δεν έχει να παρουσιάσει μια χαρακτηριστική προσωπική "ματιά"

στην δουλειά του, αντίθετα από άλλους διευθυντές φωτογραφίας όπως ο Νέστωρ Αλμέντρος και Γκόρντον Γουίλλις (τον οποίο ο Μπέιλυ τόσο θαυμάζει).

Χαράζει την τεχνική του σύμφωνα με το θέμα του. Η θερμή λάμψη της ΜΕΓΑΛΗΣ ΑΝΑΤΡΙΧΙΛΑΣ και οι σμιλευτές πτυχές του ΕΠΑΓΓΕΛΜΑ ΖΙΓΚΟΛΟ είναι όλα μέρη της τεχνικής του. Σ'αυτόν τον διάλογο, ο Μπέιλυ αποκαλύπτει τις διαφορετικές αφοσιώσεις του τόσο στην αφαιρετική όσο και στην ρεαλιστική εικόνα και μιλάει για την οπτική έμπνευση της ΜΕΓΑΛΗΣ ΑΝΑΤΡΙΧΙΛΑΣ.

Η πρώτη σας μεγάλη ταινία είναι το ΕΠΑΓΓΕΛΜΑ ΖΙΓΚΟΛΟ του Πωλ Σρέηντερ και έχετε δουλέψει μαζί του από τότε δυο ακόμη φορές. Πώς τα πάτε οι δυο σας;

Ο Πωλ στην αρχή δεν ήθελε να μου προσφέρει το ΕΠΑΓΓΕΛΜΑ ΖΙΓΚΟΛΟ λόγω της περιορισμένης μου εμπειρίας. Διαπραγματευόταν με ανθρώπους σαν τον Σβεν Νύκβιστ, Βίλμος Ζίγκμουντ, και Νέστωρ Αλμέντρος και ήθελε έναν διευθυντή φωτογραφίας που να διαθέτει την ευαισθησία ενός ξένου για να κινηματογραφήσει το Λος Άντζελες μ'ένα νέο στυλ και να συμπληρώσει τον σχεδιαστή Νάντο Σκαρφιόττι.

Κανένας από τους παραπάνω διευθυντές φωτογραφίας δεν ήταν διαθέσιμος. Στο τέλος ο Πωλ απεφάσισε να συναντηθεί μαζί μου. Πέρασα ένα απόγευμα μαζί του κοιτάζοντας βιντεοκασέτες των ταινιών που ήταν σημαντικές γι'αυτόν. Συζητήσαμε τις κινήσεις της κάμερας, την ισορροπία, το χρώμα —όλα τα φορμαλιστικά στοιχεία της ταινίας. Εκείνο το απόγευμα ήταν μια αποκάλυψη για μένα. Το ίδιο βράδυ περάσαμε πέντε ώρες συζητώντας για την ταινία. Το επόμενο πρωί ο Πωλ μου την πρόσφερε.

Πώς διαλέγεις την "ματιά" που θάχει κάθε ταινία;

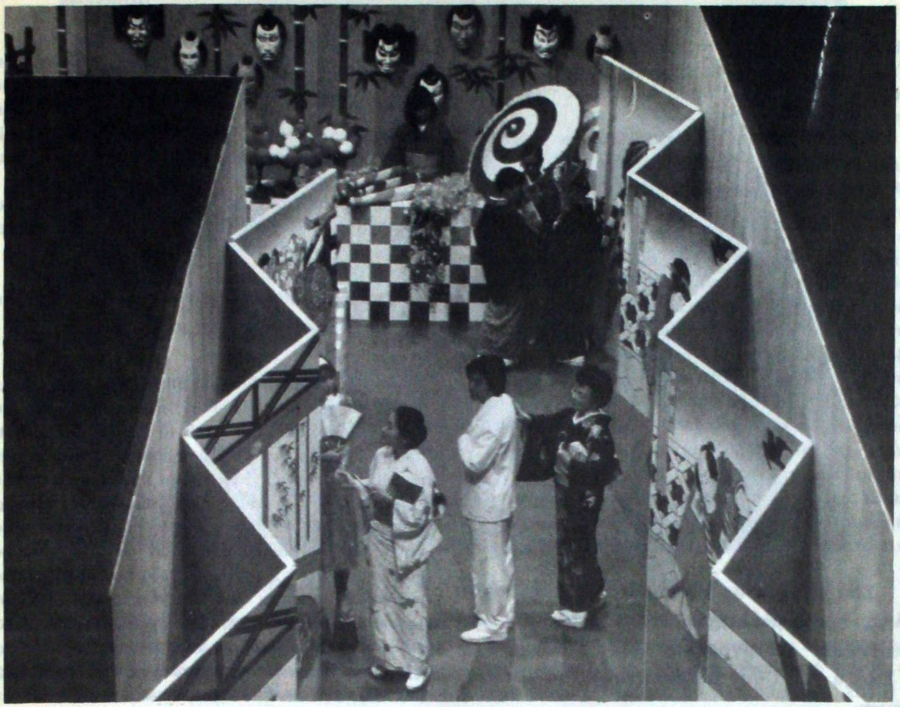
Όταν αρχίζω να δουλεύω μια ταινία με τον σκηνοθέτη, υπάρχουν ορισμένα πράγματα που κάνουμε για να ανασυνθέσουμε το σενάριο εικονικά και συζητάμε για διάφορα στοιχεία. Μα ένα από τα εφόδια που πάντοτε κουβαλώ μαζί μου, για καλό ή για κακό, είναι ένας ολισθηρός όγκος εμπειρίας που έχω βιώσει ένα δίμηνο προτού αρχίσω τα γυρίσματα. Μου αρέσει να χρησιμοποιώ τον χρόνο ανάμεσα στις ταινίες για να φορτίζω τις μπαταρίες μου. Όποτε έχω την ευκαιρία, πηγαίνω στις γκαλλερί ή στα μουσεία, βλέπω έργα, τέτοια πράγματα, και κατά κάποιο τρόπο όλα αυτά συνενώνονται σε μια σειρά εντυπώσεων. Για παράδειγμα, πριν από το γύρισμα του ΣΙΛΒΕΡΑΝΤΟ, το Γουέστερν που μόλις τράβηξα για τον Λώρενς Κάσνταν κοντά στην Σάντα Φε, ήμουνα πολύ επηρεασμένος από την έκθεση "Ο Βαν Γκογκ στην Άρλ", στο Μετροπόλιταν, που μου ανανέωσε μια ισχυρή αίσθηση των δραματικών και συναισθηματικών αξιών που έχουν ορισμένα χρώματα, κάτι από το οποίο είχα απομακρυνθεί. Οι γήινοι τόνοι της Άρλ και του Βόρειου Νέου Μεξικού είναι σχεδόν όμοιοι.

Τί επηρέασε την "ματιά" της ΜΕΓΑΛΗΣ ΑΝΑΤΡΙΧΙΛΑΣ;

Ο Λάρυ Κάνσταν έδειχνε μεγάλο ενδιαφέρον για τις φωτογραφίες της Τζοελ Μέγιεροβιτς από το βιβλίο που ονομάζεται "Το φως του Ακρωτηρίου". Του άρεσε η σιωπηλή ποιότητα του φωτός εκεί πέρα στο Ακρωτήριο, και ο τρόπος που χάιδευε πολύ απαλά το τοπίο και η αρχιτεκτονική των σπιτιών. Δεν γνωρίζω αν υπάρχουν εικόνες στην ΜΕΓΑΛΗ ΑΝΑΤΡΙΧΙΛΑ που πραπέμπουν άμεσα στο βιβλίο. Μα η αίσθηση της παρουσίας σ'αυτό το βιβλίο έχει πολλά να κάνει με την σχεδίαση και την αίσθηση της ΜΕΓΑΛΗΣ ΑΝΑΤΡΙΧΙΛΑΣ.

Δίνετε την εντύπωση ότι ενδιαφέρεστε περισσότερο για τους χώρους παρά για τους ανθρώπους που φωτογραφίζετε στις ταινίες.

Νομίζω ότι η κυριότερη λειτουργία ενός διευθυντή φωτογραφίας είναι να φωτογραφίζει το ανθρώπινο πρόσωπο μ'έναν τρόπο που υποστηρίζει, επαυξάνει και πιθανά διαφωτίζει την δραματική εμπειρία αυτού που ο σκηνοθέτης και ο σεναριογράφος προσπαθούν να κατορθώσουν. Μα εγώ ο ίδιος προτιμώ και προσελκύομαι προς την αφαίρεση προς τα φορμαλιστικά στοιχεία στην φωτογραφία και την ζωγραφική και όλες τις τέχνες, και βρίσκομαι σ'έναν συνεχή διάλογο, μερικές φορές έναν αγώνα με τον εαυτό μου, για να τα βγάλω πέρα μ' αυτά τα στοιχεία όταν αυτό για το οποίο στην πραγματικότητα έχω προσληφθεί είναι να ντοκουμεντά-



Το μεγαλύτερο μέρος του ΜΙΣΙΜΑ γυρίστηκε σε στούντιο.

ρω λειτουργικά το ανθρώπινο πρόσωπο. Μέρος της πρόκλησης της κάθε ταινίας είναι να αντιπαραθέτει αυτό το στήσιμο των πορτραίτων είτε κόντρα στην τοπογραφία της πόλης είτε κόντρα στην φυσική τοπογραφία, και είναι ένα από τα πράγματα που βρίσκω συνέχεια παράξενο και προκλητικό και αναζωογονητικό γύρω από την όλη υπόθεση.

Παρακολουθούσα την ΜΕΓΑΛΗ ΑΝΑΤΡΙΧΙΛΑ πρόσφατα και ένας σωρός από εικόνες που έχουν κολλήσει στο μυαλό μου είναι τοπογραφίες και αρχιτεκτονικές εικόνες, αλλά αυτό που έχω αντιληφθεί είναι ότι ένας διευθυντής φωτογραφίας του Χόλλυγουντ στην πραγματικότητα φωτογραφίζει την τοπογραφία της ανθρώπινης εμπειρίας, και όλο αυτό το λεπτό παιχνίδισμα των συναισθημάτων που όλοι μας προπαθούμε να κατανοήσουμε οπτικά περισσότερο, παρά μέσω του διαλόγου.

Πώς επιδράει αυτός ο φορμαλισμός στο ανθρώπινο στοιχείο στην αφήγηση της ιστορίας; Νομίζετε ότι της δίνει περισσότερο βάθος ή της αντιστέκεται;

Στ᾽αλήθεια, δεν ξέρω. Επ᾽αυτού δεν είμαι καλός μαθητής. Δεν μπορώ να ξεφύγω από το είδος της φορμαλιστικής εμμονής που διακατέχει —όταν βλέπω το πρόσωπο ενός ηθοποιού μπροστά σ᾽έναν τοίχο, κινούμαι πίσω και μπρος για να δω τί θέλω να έχω εκεί πέρα σ᾽αυτόν τον τοίχο που θα ισορροπήσει τη λήψη. Είναι μια φορμαλιστική θεώρηση. Δεν είμαι στην πραγματικότητα σίγουρος για το συναισθηματικό ή δραματικό στοιχείο που βρίσκεται εκεί πέρα, εκτός απ᾽αυτό που εγώ αισθάνομαι εκείνη τη στιγμή.

Σε δυο σεκάνς στην ΜΕΓΑΛΗ ΑΝΑΤΡΙΧΙΛΑ ένα από τα στοιχεία που ήταν πολύ ενδιαφέρον συνθετικά ήταν να έχει περισσότερους από έναν ηθοποιούς στο κάδρο και υπάρχουν αρκετά πλάνα που είναι συντιθεμένα έτσι, ώστε να αλλάζουν την προοπτική του πλάνου, με σκοπό να δημιουργούν μια στιγμή που πρόκειται να συμβεί λίγο πιο ύστερα— όχι μια κίνηση της κάμερας, αλλά ένα στήσιμο, καμωμένο μ᾽έναν ορισμένο τρόπο ώστε να κρατάει τον καθένα παρόντα σ᾽ένα σύνολο. Φυσικά, υπάρχουν κλόουζ —απς, αλλά από τα πράγματα που νο-

μίζω ότι θα παρατηρήσετε στην ΜΕΓΑΛΗ ΑΝΑΤΡΙΧΙΛΑ είναι ότι αρκετές σκηνές παίζονται σ' ένα μόνο πλάνο, με δυο, τρεις, ή τέσσερις ηθοποιούς στο πλάνο ταυτόχρονα.

Υπάρχει ένα συνεχές είδος διαλεκτικής στις κινηματογραφικές σχολές, το θέμα της σκηνοθεσίας κόντρα στο μοντάζ, γύρω από το οποίο περιστρέφεται το πιο ουσιαστικό και το πιο ζωτικό συστατικό της φιλμοκατασκευής. Όντας ένας οπερατέρ, η έμφαση μου δινόταν βασικά στην σκηνοθεσία, να συμβαίνουν πράγματα στο πλάνο σε πραγματικό χρόνο όσο το δυνατόν περισσότερο, όπως στην ΜΕΓΑΛΗ ΑΝΑΤΡΙΧΙΛΑ, τέτοιες στιγμές όταν βλέπεις την δράση, και την αλληλοεπίδραση και την αντίδραση όλα σ' ένα πλάνο χωρίς ούτε ένα κάτ. Κανένα μοντάζ δεν μπορεί να αντιγράψει αυτήν την εμπειρία κι απ' την άλλη οι πραγματικά δυναμικές συναισθηματικές στιγμές που βιώνουμε σε μια ταινία είναι το αποτέλεσμα του μοντάζ, να παίρνεις αυτά τα μικρά κομμάτια και να δημιουργείς μια πραγματικότητα που δεν υφίσταται στον χρόνο και στον χώρο.

Σαν απόφοιτος κινηματογραφικής σχολής, έχετε μελετήσει τους κλασικούς διευθυντές φωτογραφίας του Χόλλυγουντ. Έχει η γενιά σου αλλάξει την ματιά των ταινιών;

Πολλοί διευθυντές φωτογραφίας κάτω από την ηλικία των σαράντα πέντε ή πενήντα φωτίζουν μ' ένα στυλ πολύ διαφορετικό από τους παλιότερους από μας. Δεν έχουμε δουλέψει πολύ το ασπρόμαυρο, κι έτσι δεν σκεφτόμαστε πολύ τον τόνο. Σκεφτόμαστε σε σχέση με το χρώμα, και μερικές φορές με ομοιόμορφο φως ή φως από μια μόνο πηγή για μια σκηνή, αφήνουμε το φως να κάνει τον χωρισμό.

Είναι πάρα πολύ Ευρωπαϊκό στυλ, φυσικά, μα μερικές φορές δεν προσφέρει διάσταση και βάθος τα οποία είναι ένα σημαντικό μέρος του τρόπου με τον οποίο φωτίζονται οι Αμερικάνικες ταινίες.

Χρησιμοποιείτε φωτισμό για τα μάτια τον περισσότερο καιρό;

Ναι, μα μερικές φορές υπήρχαν σκηνές που παιζόταν με μια πιο ισχυρή σιλουέττα ή χωρίς καθόλου φωτισμό για τα μάτια. Συνήθως, ένα από τα πρώτα πράγματα που ένας σκηνοθέτης σου λέει να χρησιμοποιείς είναι φωτισμός για τα μάτια, καθώς τα μάτια θεωρούνται σαν ένα παράθυρο στο συναίσθημα και στις εσώτατες σκέψεις του ηθοποιού, η πραγματική αλήθεια μιας σκηνής.

Μερικές φορές αν ο σκηνοθέτης αισθάνεται ότι δεν μπορεί να δει τα μάτια, πιστεύει ότι η σκηνή δεν έχει την πλήρη δύναμη της. Από τους σκηνοθέτες με τους οποίους έχω δουλέψει, αυτοί που νιώθουν έντονα αυτό το πράγμα συμβαίνει νάναι οι ίδιοι οι ηθοποιοί, όπως ο Ρόμπερτ Ρέντφορντ, ο Ρίτσαρντ Μπένζαμιν και ο Τζέησον Μίλλερ. Και οι τρεις τους προτιμούν δυνατό φωτισμό για τα μάτια.

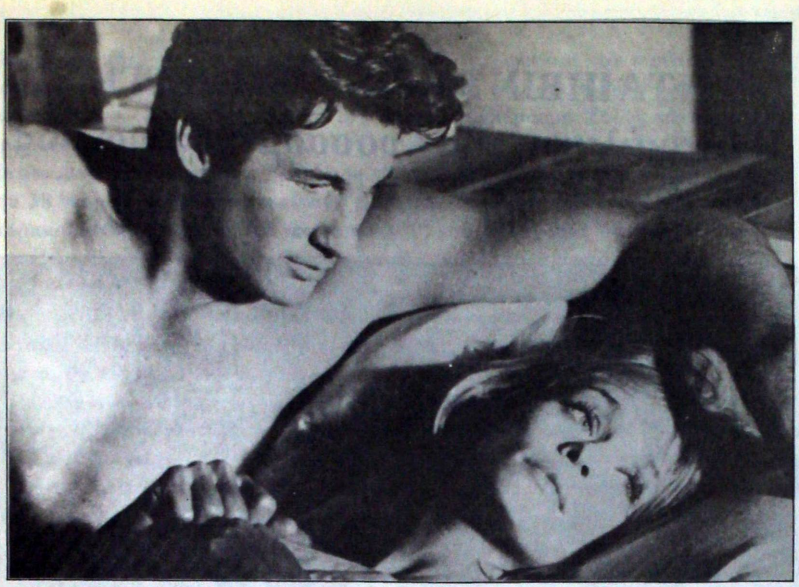
Υπάρχει δυνατότητα να χρησιμοποιηθεί το ασπρόμαυρο σε σύγχρονες ταινίες;

Αγαπώ το ασπρόμαυρο υπερβολικά και έχουμε κομμάτια στο ΜΙΣΙΜΑ που παρουσιάζουν βιογραφικά φλασμπακ στην παιδική του ηλικία και τα πρώτα του χρόνια σαν ενήλικος που γυρίστηκαν σε ασπρόμαυρο. Ο Πωλ κι εγώ προσεχτικά σχεδιάσαμε μια εξέλιξη του ασπρόμαυρου στυλ αρχίζοντας με πολύ σκληρό σχεδόν από μια φωτιστική πηγή φως —κλασικό στυλ των τριάντα, χρησιμοποιώντας **Plus X** φιλμ, επειδή έχει πολύ νεύρο— προχωρώντας στην ζωή του Μίσιμα όπως βλέπουμε σε όλες τις σεκάνς των φλασμπακ μέχρι τον τελευταίο μήνα, που τις φωτογράφησα σε **double** φιλμ με απαλό κυματιστό φως. Έτσι υπάρχει μια εξέλιξη του ασπρόμαυρου σ' αυτήν την ταινία, και είναι η μοναδική φορά που στάθηκα ικανός να αναπτύξω στο ασπρόμαυρο μερικά από τα πράγματα που έχω προσπαθήσει να κάνω με το χρώμα.

Θα μου άρεζε να το δω να επιστρέφει, αλλά νομίζω ότι οι περισσότερες από τις παραστάσεις που έχουμε από το ασπρόμαυρο έχουν να κάνουν με τα είδη τώρα. Όμως, ο τρόπος που ο Μάικλ Τσάμπαν χρησιμοποίησε το ασπρόμαυρο στο ΟΡΓΙΣΜΕΝΟ ΕΙΔΩΛΟ δεν ήταν φυσικά της παλιάς σχολής, ήταν πολύ σύγχρονος, σχεδόν μια νέα ερμηνεία τουτρόπου χρήσης του. Θάθελα νάχω την ευκαιρία να κάνω αυτό το πράγμα. Στην πραγματικότητα, θάθελα να γυρίσω ένα Γουέστερν σε ασπρόμαυρο.

Δυο χρόνια πριν σ' ένα σεμινάριο εντοπίσατε μια τάση να γυρίζονται οι ταινίες στα στούντιο, αντί σε φυσικούς χώρους. Από τότε έχετε γυρίσει αρκετές ταινίες σε φυσικές τοποθεσίες. Τί έχετε να πείτε τώρα για τα γυρίσματα σε στούντιο και για τα γυρίσματα σε εξωτερικούς χώρους;

Αν και φαίνεται ότι σχεδόν οτιδήποτε γύρισα τα τελευταία δυο χρόνια ήταν σε φυσικές τοποθε-



ΕΠΑΓΓΕΛΜΑ ΖΙΓΚΟΛΟ. Μια άλλη συνεργασία του Μπέιλυ με τον Σρέηντερ

σίες, ο ΜΙΣΙΜΑ είχε ένα τρομαχτικό μέρος δουλειάς σε στούντιο. Νομίζω ότι είχαμε 43 σετ. Μια ταινία που έχει να κάνει με τον πραγματικό κόσμο, ειδικά όταν το φυσικό περιβάλλον συμμετέχει στην δράση, πρέπει να γυρίζεται σε φυσικούς χώρους, έτσι ώστε οι ηθοποιοί, πάνω απ' όλα, να μπορούν νάχουν την αίσθηση του φυσικού χώρου και δεύτερον για το υψηλό επίπεδο αληθοφάνειας που πετυχαίνεις. Δεν υπάρχει τρόπος αντιγραφής αυτής της κατάστασης στο στούντιο.

Αλλά για ένα στυλιζαρισμένο σαν τον ΜΙΣΙΜΑ και πολλά πράγματα που έχω κάνει με τον Σρέηντερ, το στούντιο είναι τέλειο για μας, επειδή τα σχέδια τείνουν να είναι πολύ σουρρεαλιστικά, πολύ αφαιρετικά φυσικά, και πολύ φορμαλιστικά. Είναι πραγματικά πολύ δύσκολο να ελέγχεις τα φορμαλιστικά στοιχεία σε φυσικές τοποθεσίες, ειδικά αυτά που έχουν σχέση με το φως.

Ελέγχεις το κατά πόσο οι εξωτερικοί χώροι είναι κατάλληλοι;

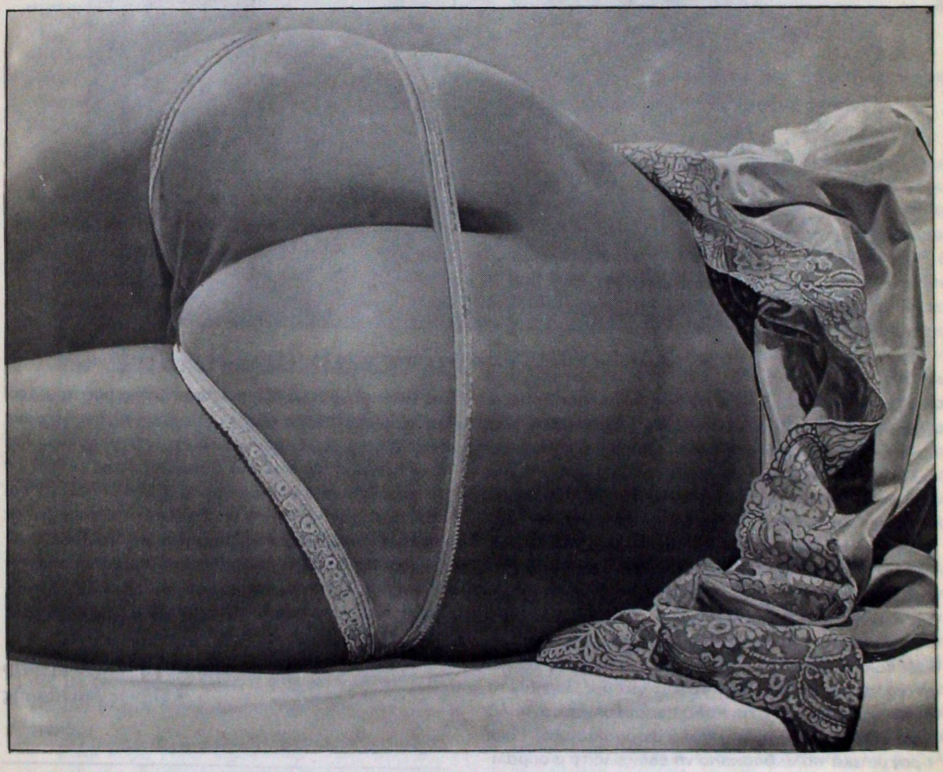
Ένας διευθυντής φωτογραφίας μπορεί νάρθει στην ταινία αρκετά αργά, και όταν εξετάζει τις τοποθεσίες, οι επιλογές στην πραγματικότητα έχουν ήδη γίνει, και είναι δυνατόν νάναι ολοκληρωτικά λαθεμένες, φυσικά από μια φωτογραφική δραματική άποψη. Πιθανόν ο σχεδιαστής νάχει τον δικό του λόγο που τις έχει διαλέξει, το ίδιο και με τον σκηνοθέτη. Είμαι αρκετά τυχερός που έχω καθιερώσει στενές σχέσεις με τους περισσότερους σκηνοθέτες, έτσι δεν συμβαίνει αυτό συχνά. Για παράδειγμα, πέρασα μια βδομάδα στην Σάντα Φε με τον Λάρρυ Κάσνταν για το ΣΙΛΒΕΡΑΝΤΟ, και έτσι είχα την ευκαιρία να εξετάσω τις τοποθεσίες εννάμιση περίπου μήνα προτού αρχίσουμε τα γυρίσματα.

• **Η παραπάνω συνέντευξη δημοσιεύτηκε στο ΑΜΕΡΙΚΑΝ ΦΙΛΜ του Μαρτίου 85.**

Επιλογή—Μετάφραση:
• Πάνος Μανασσής

Ο Τζων Μπέιλυ άρχισε την καριέρα του το 1972 με το PREMONITION. Από τις ταινίες του, οι πιο γνωστές είναι:
ΕΠΑΓΓΕΛΜΑ ΖΙΓΚΟΛΟ (1980)
ΣΥΝΗΘΙΣΜΕΝΟΙ ΑΝΘΡΩΠΟΙ (1980)
Η ΑΓΡΙΟΓΑΤΑ (1981)
Η ΜΕΓΑΛΗ ΑΝΑΤΡΙΧΙΛΑ (1983)
ΟΙ ΑΤΣΙΔΕΣ ΤΗΣ ΝΕΑΣ ΥΟΡΚΗΣ (1984)
ΜΙΣΙΜΑ (1985)
ΣΙΛΒΕΡΑΝΤΟ (1985)

ΝΤΑΙΗΒΙΝΤ ΚΡΟΝΝΕΜΠΕΡΓΚ
Η ανακάλυψη της λυσσασμένης φωλιάς



Λοιπόν ό,τι κι αν λένε οι διάφοροι προφήτες, ένα πράγμα είναι πια ολοφάνερο: αυτός ο κόσμος πάει κατά διαόλου. Οι περισσότεροι δεν φαίνονται να δίνουν δεκάρα για αυτό. Οι υπόλοιποι προσπαθούν να εκμεταλλευτούν την κατάσταση. Θέλω να πω δηλαδή πως οι αραχτοί παμπόβιοι έχουν τώρα τελευταία κάτι φάτσες ντοπαρισμένες, το χαρτί των εφημερίδων είναι τόσο τραχύ και φτηνό, που δεν μπορείς πια ούτε να σκουπίσεις τον κώλο σου μ᾽αυτό, ενώ οι γελοιογραφίες έχουν μεγάλη πέραση και οι προεκλογικές συγκεντρώσεις ήταν απρόσμενα μαζικές. Τώρα θα μου πει κάποιος και με το δίκιο του: τί σχέση μπορεί να έχουν όλα αυτά με τον καθεαυτό κινηματογράφο; Για να πω την καθαρή αλήθεια, καμιά σχέση ή σχεδόν καμιά.

Εξάλλου βρε αδελφέ, ο καθένας σήμερα λέει και γράφει ό,τι του καπνίσει —έτσι για επικοινωνία— με οποιοδήποτε πρόσχημα και στο τέλος κολλάει μ'ένα αυθαίρετο και περίτρανο ά ρ α και το δικό του άσχετο συμπέρασμα. Τέλος πάντων αφήστε με να ολοκληρώσω.

Εκατομμύρια τηλεθεατές σ'ολόκληρη την Ευρώπη άκουσαν την είδηση του θανάτου 38 νεαρών φιλάθλων και είπαν: "τί λες βρε παιδί μου, τόσοι πολλοί!" και μετά παρακολούθησαν τον τελικό του κυπέλλου, που διεξάχθηκε στον τόπο του εγκλήματος, κάπως ανήσυχοι μήπως το γεγονός επηρεάσει την απόδοση του παιχνιδιού.

Βέβαια παρόλα αυτά η ζωή τραβάει τον δρόμο της και η Μόδα προωθεί τις αλλαγές της. Έτσι φέτος θα φορεθούν οι φούστες κάτω απ'το γόνατο και τα απαλά χρώματα, θα κυκλοφορήσουν καινούργια ανέκδοτα και παλιές ταινίες σε "νέες κόπιες" στους θερινούς κινηματογράφους. Στοιχηματίζω πως ανάμεσα α'αυτές τις τελευταίες θα είναι σίγουρα και οι ταινίες του Νταίηβιντ Κρόννεμπεργκ, που θεωρήθηκε η "μεγάλη αποκάλυψη" της χρονιάς που πέρασε και προάχθηκε μάνι-μάνι από την Β' στην Α' κατηγορία των κινηματογραφιστών. Και γιατί συνέβη αυτό; Έλα ντε! Αυτό αναρωτήθηκα κι εγώ, που ο εν λόγω Καναδός κινηματογραφιστής μου φάνηκε απ'την αρχή ένας μέτριος παρλαπίπας του στυλ Λούτσιο Φούλτσι και τίποτα περισσότερο. Αλλά μετά κάθησα και το σκέφτηκα πιο σοβαρά το πράγμα και είπα: βρε μπας και πρόκειται για λαυράκι, για κανένα κρυφό ταλέντο και δεν το πήρα αμέσως χαμπάρι;

Αυτή η σκέψη με αναστάτωσε λοιπόν κι έτσι άρχισα να ψάχνω το θέμα απ'όλες τις μεριές, —μη μου ξεφύγει καμία—, για να καταλάβω κι εγώ πού οφείλονταν όλος αυτός ο θόρυβος γύρω απ'το φαινόμενο Κρόννεμπεργκ. Αλλά ας τα πάρουμε με την σειρά.

Μήπως πρόκειται για κανένα μεγάλο έργο; —α μπα, αυτό ούτε να το συζητάς.

Από σκηνοθετική οργάνωση των εικόνων; —τίποτα το σπουδαίο.

Το εύρημα της κεντρικής ιδέας; —έτσι κι έτσι.

Η μυθοπλαστική τεχνική; —η γνωστή τεχνική της αλληγορίας, όπου οι σεξουαλικο—ψυχολογικές ερμηνείες των κοινωνικών φαινομένων της βίας και της αυξανόμενης εγκληματικότητας, είναι τουλάχιστον γελοίες, αν τις πάρεις σοβαρά.

Ο αφηγηματικός χρόνος; —πλατειαστικός και επαναληπτικός μετά το πρώτο μισάωρο, με εξαίρεση ίσως το ΣΚΑΝΝΕΡΣ.

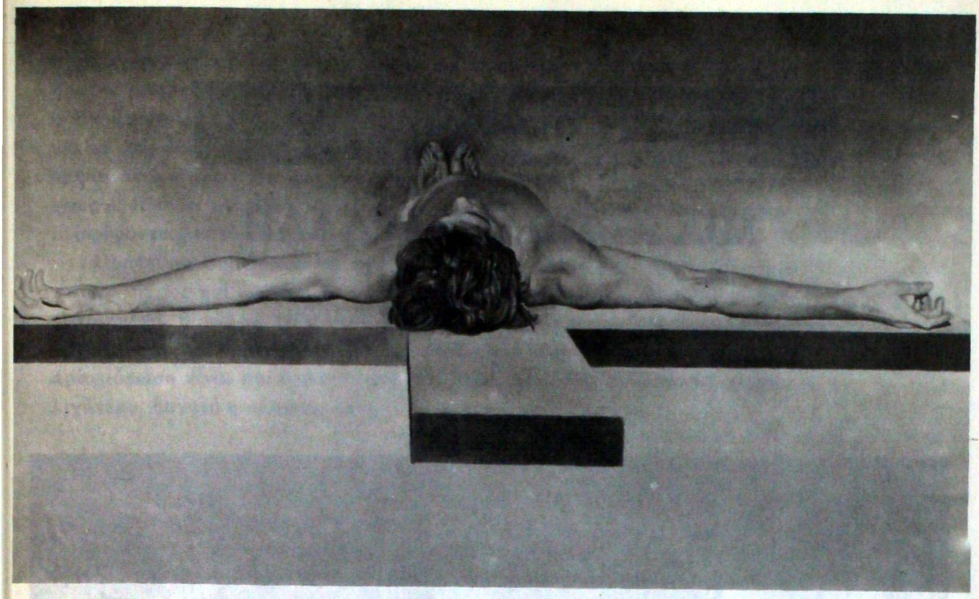
Θεματολογικά μοτίβα; —λίγο απ'όλα: τρελλοί επιστήμονες, κρυφά κέντρα εξουσίας, επιδημική εξάπλωση της ηθικής αποσύνθεσης, μετάσταση καρκινωμάτων, κοινωνικός σπαραγμός, φαλλικά σύμβολα παντού, ζόμπι, μακάβριες εισβολές, βαμπίρ που διψούν για αίμα, σεξ και βία και τα μυαλά στα κάγκελα, ψιλοφρουδικές αρλούμπες.

Αφηγηματικές σημασίες ικανές για να ενεργοποιήσουν τις ατομικές στάσεις του θεατή; —πιθανή αφύπνιση της φοβίας εσωτερικής κατάληψης και επενδυτική δυνατότητα της διαδεδομένης πια στα σύγχρονα άτομα, κατατρεχτικής νεύρωσης, που δεν είναι παρά η αντεστραμμένη έκφραση της επιθυμίας κάποιος να νοιάζεται για σένα και να ασχολείται διαρκώς, έστω και επιβουλευτικά, μαζί σου (βλέπε σχετικά τον γνωστό εφιάλτη καταδίωξης).

ΣΚΑΝΝΕΡΣ, Η ΝΥΧΤΑ ΤΟΥ ΜΕΓΑΛΟΥ ΤΡΟΜΟΥ

Ρηξικέλευθες εντυπώσεις φ α ν τ α σ τ ι κ ο ύ; —οπτικά τρυκ που σκοπεύουν να προκαλέσουν ανακλαστικές αντιδράσεις αηδίας και φόβου, σε αναλογίες που δημιουργούν τελικά ένα αίσθημα κορεσμού. Προφανώς πάντα υπάρχουν οι θεατές που αναζητούν κάποια στιγμιαία τεχνητή ένταση και οι οποίοι μάλλον δεν έχουν πάψει ακόμα να συγχέουν την έξαψη της φαντασίας που προκαλεί μια αφηγημένη αγωνιώδης κατάσταση στον κινηματογράφο, με την έκκριση ποσοτήτων αδρεναλίνης, και ίσως αντίστοιχα στην ζωή τους τον ερωτικό οργασμό με την εκροή μιας ποσότητας σπέρματος. Βέβαια ο καθένας μπορεί να την βρίσκει όπως θέλει κι όλα τ᾽άλλα είναι κακοήθειες, κουλτουριάρικες μπούρδες. Εντάξει, αυτό λέω κι εγώ.

Εν πάση περιπτώσει όμως, κάνοντας το τελικό άθροισμα των κρίσεων και των αξιολογήσεων μου πάνω στο προβληθέν εν Ελλάδι έργο του Κρόννεμπεργκ είδα πως έμενε ένα μεγάλο υπόλοιπο, που δεν δικαιολογούσε την τόση φήμη που διαδόθηκε γύρω απ᾽αυτό, τους τελευταίους μήνες. Μα τί στο διάβολο συμβαίνει; αναρωτήθηκα. Ποιόν παράγοντα παρέλειψα και δεν μου βγαίνει; Και τότε ξαφνικά μου ήρθε η φαεινή. Ε άι σιχτίρ, είχα λησμονήσει εντελώς τους ΣΚΑΝΝΕΡΣ. Όχι τους ΣΚΑΝΝΕΡΣ του Κρόννεμπεργκ, αλλά τους ΣΚΑΝΝΕΡΣ της κριτικής. Μάλιστα.



Αυτοὺς τους ακούραστους αρουραίους των σκοτεινών αιθουσών, αυτούς τους "ανιχνευτές" που χρόνια τώρα, σαν τους αρχαιολόγους, επιδίδονται σε ανασκαφές και ξεθάβουν εκεί που δεν το περιμένεις, παραγνωρισμένες ιδιοφυίες του κινηματογράφου. Πάντα βέβαια και με την βοήθεια του Προστάτη των απανταχού κριτικών, του Αγίου Σαλιέρι.

Τί θα ξέραμε σήμερα παρακαλώ, για τους αμερικάνους περφεξιονιστές, τις ταινίς Β, τα φιλμ–νουάρ, τον γιαπωνέζικο κινηματογράφο, τα κλασσικά φιλμ του Φανταστικού, τον Ζακ Τουρνέρ, τον Χίτσκοκ, τον κινηματογράφο των χωρών του τρίτου κόσμου, χωρίς αυτούς τους κριτικούς και την εξαιρετική όσφρησή τους;

Τώρα βέβαια για να λέμε και του στραβού το δίκιο, αυτή η τελευταία "ανακάλυψη" του Κρόννεμπεργκ, υστερεί κατά πολύ σε αξία από όλες εκείνες τις προηγούμενες "ανακαλύψεις" στην ιστορία του κινηματογράφου. Αλλά στην προκειμένη περίπτωση αυτό που μετράει είναι η προσπάθεια κι όχι το αποτέλεσμα. Τί άλλο μένει να κάνει κανείς σε τέτοιους καιρούς στείρους, τόσο για την κινηματογραφική παραγωγή, όσο και για την κινηματογραφική κριτική; Κι εξάλλου γιατί να ψάχνουμε τώρα ψύλλους στ᾽άχυρα;

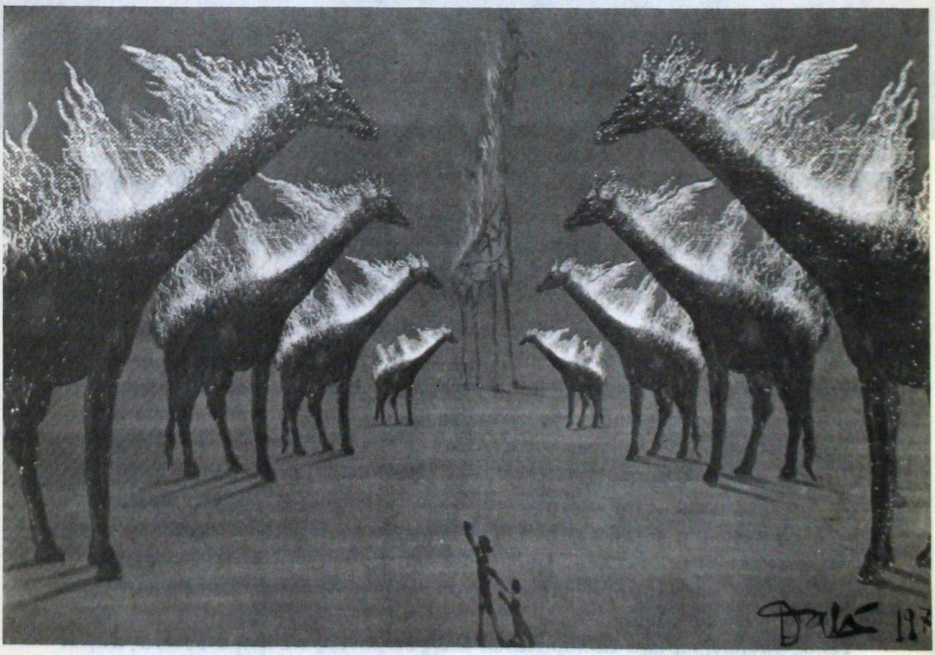
Τέλος πάντων, απ᾽όλα τα παραπάνω, όπως θα μαντέψατε ήδη κι εσείς αγαπητοί αναγνώστες βγαίνει ένα μόνο και αναμφισβήτητο συμπέρασμα, πως το ΧΑΙΡΕ ΜΑΡΙΑ του Γκοντάρ είναι μια αντιμιλιταριστική ταινία που καταγγέλει αδίστακτα και χωρίς τσιριμόνιες την φρίκη του Περσο–Ιρακινού πολέμου και τις σύγχρονες μεθόδους αντισύλληψης ενάντια στα κρίνα. Όσοι είδαν την ταινία και δεν το κατάλαβαν αυτό είναι με το συμπάθειο, πολύ μπουμπούνες. Ε βέβαια.

• Σωτήρης Ζήκος

ΛΟΥΙ ΜΠΟΥΝΙΟΥΕΛ

ΜΙΑ ΚΑΜΗΛΟΠΑΡΔΑΛΗ

Μετάφραση Α. Ταρνανάς



ΟΙ ΚΑΜΗΛΟΠΑΡΔΑΛΕΙΣ ΤΗΣ ΦΩΤΙΑΣ, Σαλβατόρ Νταλί .

Αυτή η καμηλοπάρδαλη, φυσικού μεγέθους, είναι μια απλή σανίδα, α-πό ξύλο τεμαχισμένο σε μορφή καμηλοπάρδαλης, προσφέρει όμως ένα ιδι-αίτερο χαρακτηριστικό, που την διαφοροποιεί απ' τα υπόλοιπα ζώα του ίδιου είδους που έχουν κατασκευαστεί σε ξύλο. Κάθε λωρίδα του δέρματος της, που στα τρία ή τέσσερα μέτρα της απόστασης του δεν παρουσιάζει τι-

ποτα το αφύσικο, στην πραγματικότητα είναι κι από ένα καπάκι που κάθε θεατής μπορεί πολύ εύκολα, να το ανοίξει κάνοντας τον να γυρίσει πάνω σ' ένα μικρό αόρατο μεντεσέ, τοποθετημένο σε μιαν απ' τις πλευρές του, είναι κι από ένα αντικείμενο, από μια τρύπα που από μέσα της περνά για να εμφανιστεί η μέρα —η καμηλοπάρδαλη, δεν έχει παρά μερικά εκατοστά πάχους—, είναι κι από μια κοιλότητα που περιέχει τα διάφορα αντικείμενα που αναφέρονται λεπτομερειακά μέσα στη λίστα που ακολουθεί παρακάτω.

Πρέπει να σημειωθεί ότι αυτή η καμηλοπάρδαλη δεν αποκτά πραγματικούς ήχους και αισθήσεις παρά μόνο όταν είναι ολοκληρωτικά πραγματοποιημένη, ή για να το πούμε αλλιώς, όταν κάθε μια απ' τις λωρίδες της εκπληρώνει τις λειτουργίες για τις οποίες είναι προορισμένη. Αν αυτή η πραγμάτωση είναι πολύ δαπανηρή δεν σημαίνει ότι γι' αυτό το λόγο είναι λιγότερο δυνατή η ολοκλήρωση.

ΟΛΑ ΕΙΝΑΙ ΑΠΟΛΥΤΑ ΠΡΑΓΜΑΤΟΠΟΙΗΣΙΜΑ

Για να κρύψουμε τα αντικείμενα που πρέπει να βρίσκονται πίσω απ' το ζώο, θα πρέπει πρώτα να το τοποθετήσουμε μπροστά σ' ένα μαύρο τοίχο, δέκα μέτρα ύψους και σαράντα μήκους. Η επιφάνεια του τοίχου πρέπει να είναι άθικτη. Μπροστά σ' αυτόν τον τοίχο οφείλουμε να διατηρούμε σε καλή κατάσταση έναν κήπο ασφοδιλιών, που οι διαστάσεις του θα είναι ίδιες μ' αυτές του τοίχου.

ΑΥΤΟ ΠΟΥ ΠΡΕΠΕΙ ΝΑ ΒΡΟΥΜΕ ΜΕΣΑ ΣΕ ΚΑΘΕ ΛΩΡΙΔΑ ΤΗΣ ΚΑΜΗΛΟΠΑΡΔΑΛΗΣ

ΜΕΣΑ ΣΤΗΝ ΠΡΩΤΗ: Το εσωτερικό της λωρίδας αποτελείται από έναν αρκετά περίπλοκο μηχανισμό που μοιάζει πολύ με κείνον του ρολογιού. Στο μέσο του κινούμενου συστήματος, οδοντωτοί τροχοί γυρίζουν ιλιγγιωδώς έναν μικρό έλικα. Μια ελαφρά οσμή πτώματος ελευθερώνεται απ' το σύνολο. Έπειτα αφήνοντας τη λωρίδα παίρνουμε ένα άλμπουμ που πρέπει οπωσδήποτε να βρίσκεται εκεί κάτω δίπλα στα πόδια της καμηλοπάρδαλης. Καθόμαστε σε μια γωνιά του κήπου και φυλλομετρούμε αυτό το άλμπουμ που παρουσιάζει δεκάδες φωτογραφίες, από πανάθλιους και μικρούς παντέρημους τόπους: Άλμπα ντε Τόρμες, Σόρια, Μαντριγκάλ ντε λας Άλτας Τόρρες, Οργκάζη, Βούργκο ντε Όσμα, Τορντεσίλες, Σιμάνσας, Σιγκουέντσα, Καντάλτσο ντε λος Βίντριος και πάνω απ' όλα το Τολέδο.

ΜΕΣΑ ΣΤΗ ΔΕΥΤΕΡΗ: Με την προϋπόθεση να την ανοίγει μόνο μέχρι τη μέση, όπως το καθορίζει η εξωτερική επιγραφή, βρίσκεται κανείς αντιμέτωπος μ' ένα μάτι αγελάδας, μέσα σε κοίλωμά του, με τα ματοτσίνορα και το βλέφαρό του. Το βλέφαρο πρέπει να πέφτει απότομα βάζοντας τέλος στον διαλογισμό.

ΜΕΣΑ ΣΤΗΝ ΤΡΙΤΗ: Ανοίγοντας αυτή τη λωρίδα, διαβάζεις αμέσως, πάνω σ' ένα κόκκινο βελούδινο φόντο αυτές τις δυο λέξεις:

ΑΜΕΡΙΚΟ ΚΑΣΤΡΟ (2)

Τα γράμματα είναι αποσπασματοποιημένα κι έτσι θα μπορούσε κανείς να οδηγηθεί μ᾽αυτά σ᾽όλους τους δυνατούς συνδυασμούς τους.

ΜΕΣΑ ΣΤΗΝ ΤΕΤΑΡΤΗ: Εκεί υπάρχει μια μικρή σχάρα, παρόμοια μ᾽ αυτές της φυλακής. Ανάμεσα απ᾽το πλέγμα της σχάρας ακούγονται οι ήχοι μιας αληθινής ορχήστρας από εκατό μουσικούς, που παίζουν την εισαγωγή απ᾽τους ΑΡΧΙΤΡΑΓΟΥΔΙΣΤΑΔΕΣ (3).

ΜΕΣΑ ΣΤΗΝ ΠΕΜΠΤΗ: Δυο μπάλες μπιλιάρδου πέφτουν με μεγάλο θόρυβο, ταυτόχρονα με το άνοιγμα της λωρίδας. Στο εσωτερικό αυτής εδώ, δεν μένει πια όρθια, παρά μόνο μια κυλινδρική περγαμηνή σφιχτοδεμένη με σπάγγο. Τελικά ξετυλίγοντας την μπορούμε να διαβάσουμε το εξής ποίημα:

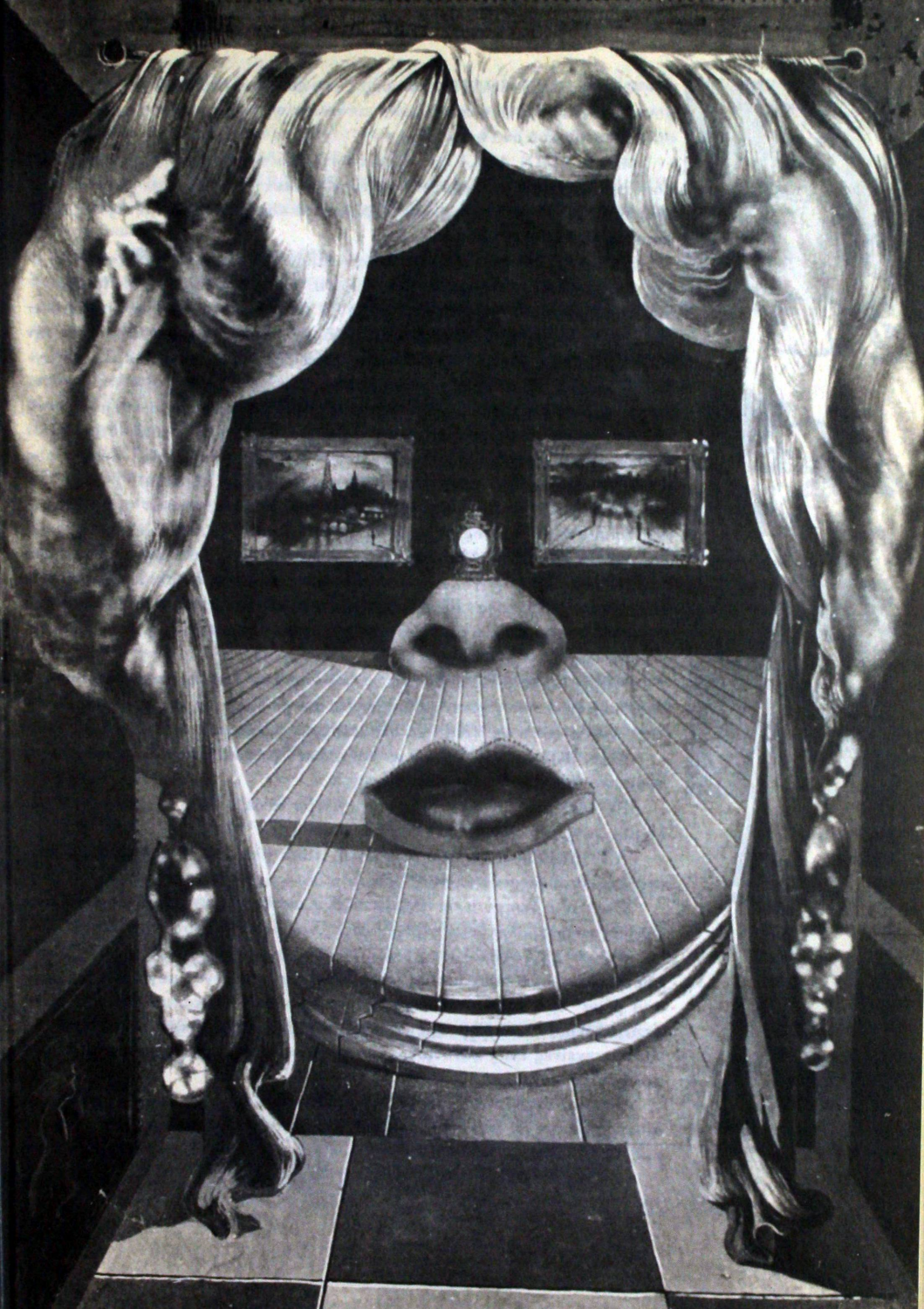
ΣΤΟ ΡΙΧΑΡΔΟ ΛΕΟΝΤΟΚΑΡΔΟ

Απ᾽το χορό στο υπόγειο, απ᾽το υπόγειο στο ὑψωμα, απ᾽το ὑψωμα στην κόλαση, στο σάββατο της χειμωνιάτικης αγωνίας.
Απ᾽το χορό στο φύλο της λύκαινας που έφευγε μέσα στο δάσος αφήνοντας πίσω το Μεσαίωνα.
Verba vedata sunt fodito en culo et puro gafo , αυτό ήταν το ταμπού του πρώτου καταφυγίου που στήθηκε μέσα στο δάσος, ήταν το ταμπού της αφόδευσης της κατσίκας απ᾽όπου θα βγουν τα πλήθη που θα σηκώσουν τις καθεδρικές.
Οι βλάσφημοι επέπλεαν πάνω στους βάλτους κι ο όχλος έτρεμε κάτω απ᾽το μαστίγιο επισκόπων από λαξευμένο μάρμαρο.
τα γυναικεία όργανα χρησιμοποιώνταν σαν μήτρες για τις πολυθρόνες.
Με τον καιρό ξανάνιωναν οι θρησκευόμενοι, απ᾽τις ξερές πλευρές τους έβγαλαν πράσινα κλαδιά, τα δαμόνια τους χτύπησαν στο μάτι,
τόσο που οι στρατιώτες κατουρούσαν στους τοίχους του μοναστηριού και οι αιώνες σάλευαν βουΐζοντας μέσα στις πληγές των λεπρών.
Απ᾽τα παράθυρα κρέμονταν τσαμπιά από ξερές καλόγριες,
που έβγαζαν, με τη βοήθεια και του χλιαρού ανοιξιάτικου αέρα,
έναν μεθυστικό βόμβο προσευχής.
Θα έχω να πληρώνω κι εγώ το μερτικό μου Ριχάρδε Λεοντόκαρδε,
Fodido en puto gafo.

ΜΕΣΑ ΣΤΗΝ ΕΚΤΗ: Η λωρίδα διαπερνά πέρα ως πέρα την καμηλοπάρδαλη. Αντικρύζουμε λοιπόν το τοπίο μέσα από την τρύπα. Σε καμιά δεκαριά μέτρα απο ᾽κει η μητέρα μου— η κυρία Μπουνουέλ— ντυμένη σαν πλύστρα, είναι γονατισμένη μπροστά σ᾽ένα μικρό ρυάκι και στο νερό του πλένει τ᾽ασπρόρουχα. Πίσω της κάποιες αγελάδες.

ΜΕΣΑ ΣΤΗΝ ΕΒΔΟΜΗ: Ένα απλό πανί από παλιό σάκο λερωμένο με γύψο.

ΜΕΣΑ ΣΤΗΝ ΟΓΔΟΗ: Αυτή η λωρίδα είναι ελαφρώς κοίλη και βρίσκεται σκεπασμένη από πολύ κομψές τρίχες, σγουρές και ξανθές, παρμένες απ᾽το εφηβαίο μιας νεαρής δανέζας, με μάτια γαλανά και φωτεινά, με παχουλό κορμό και δέρμα ψημένο απ᾽τον ήλιο, γεμάτης αθωότητα κι αγνότητα. Ο θεατής θα πρέπει ν᾽αναστενάξει ηδονικά μπροστά στις τρίχες.



ΜΕΣΑ ΣΤΗΝ ΕΝΑΤΗ: Στη θέση της λωρίδας ανακαλύπτει κανείς μια χοντρή, σκουρόχρωμη πεταλούδα απ' αυτές της νύχτας, με το κεφάλι του θανάτου ανάμεσα στα φτερά της.

ΜΕΣΑ ΣΤΗΝ ΔΕΚΑΤΗ: Στο εσωτερικό της λουρίδας μια σημαντική ποσότητα ζυμαριού. Έρχεται σε πειρασμό κανείς να αρχίσει να το πλάθει ανάμεσα στα δάχτυλα του. Λάμες ξυραφιού πολύ καλά κρυμένες θα ματώσουν τα χέρια του.

ΜΕΣΑ ΣΤΗΝ ΕΝΤΕΚΑΤΗ: Μια μεμβράνη απ' την ουροδόχο κύστη ενός γουρουνιού αντικαθιστά την λουρίδα. Τίποτα περισσότερο. Παίρνουμε την καμηλοπάρδαλη και τη μεταφέρουμε στην Ισπανία, για να την τοποθετήσουμε στο μέρος "μαζάντα ντελ Βικάριο", εφτά χιλιόμετρα έξω απ' την Καλάντα, στα νότια του Αραγκόν, με το κεφάλι της στραμένο προς το βορρα. Σκάζουμε τη μεμβράνη με μια γροθιά και κοιτάζουμε μεσ' απ' την τρύπα. Θα δει κανείς ένα πάμφτωχο σπιτάκι, ασπρισμένο με ασβέστη στη μέση ενός ερημωμένου τοπίου. Μπροστά του μια συκιά, φυτεμένη μερικά μέτρα δίπλα απ' την πόρτα. Στο βάθος άδεντρα βουνά και κάμποσες ελιές. Ένας γέρος αγρότης ίσως να βγει αυτή τη στιγμή, γυμνόποδος απ' το σπίτι.

ΜΕΣΑ ΣΤΗ ΔΩΔΕΚΑΤΗ: Μια πολύ ωραία φωτογραφία του Χριστού, που είναι στεφανωμένος με αγκάθια, αλλά ΓΕΛΑΕΙ ΤΡΑΝΤΑΧΤΑ.

ΜΕΣΑ ΣΤΗ ΔΕΚΑΤΗ ΤΡΙΤΗ: Στο βάθος της λουρίδας ένα πανέμορφο τριαντάφυλλο, πιο μεγάλο απ' όσο το κατασκεύασε η φύση, μαζί με φλούδες μήλων. Μαζί τους κι ένα κομμάτι ματωμένο κρέας. Σε σύντομο χρονικό διάστημα θα σαπίσει. Τρεις μέρες μετά, πάνω στα υπολείματα τους, θα εμφανιστεί μια λεγεώνα στίχων.

ΜΕΣΑ ΣΤΗ ΔΕΚΑΤΗ ΤΕΤΑΡΤΗ: Μια σκοτεινή τρύπα. Ακούγεται ο εξής διάλογος που γίνεται χαμηλόφωνα και με πολύ μεγάλη αγωνία.

ΓΥΝΑΙΚΕΙΑ ΦΩΝΗ: Όχι, σε ικετεύω. Μην παγώνεις.

ΑΝΤΡΙΚΗ ΦΩΝΗ: Πρέπει να γίνει. Δεν θα μπορούσα να σε κοιτάξω στο πρόσωπο (ακούγεται θόρυβος βροχής).

ΓΥΝΑΙΚΕΙΑ ΦΩΝΗ: Ό,τι κι αν γίνει σ' αγαπώ, θα σ' αγαπώ πνάτα. Αλλά μην παγώνεις. ΜΗ ... ΠΑΓΩΝΕΙΣ (παύση).

ΑΝΤΡΙΚΗ ΦΩΝΗ: (πολύ χαμηλή, πολύ γλυκιά). Μικρό μου πτώμα... (παύση. Ακούγεται ένα πνιχτό γέλιο).

Ένα πολύ ζωηρό φως πλημμυρίζει έξαφνα το εσωτερικό της λουρίδας. Κάτ' απ' το φως βλέπουμε μερικές κότες που τσιμπολογούν εδώ κι εκεί.

ΜΕΣΑ ΣΤΗ ΔΕΚΑΤΗ ΠΕΜΠΤΗ: Ένα μικρό παράθυρο, με δυο παραθυρόφυλλα, κατασκευασμένο κατά τέλεια μίμηση ενός μεγάλου. Ξαφνικά από μέσα του, πετάγεται ένα κύμα άσπρου καπνού, κάποια δευτερόλεπτα μετά από μιαν απομακρυσμένη έκρηξη. (Καπνός και έκρηξη πρέπει να είναι σαν εκείνες ενός κανονιού— που φαίνονται και ακούγονται σε απόσταση πολλών χιλιομέτρων).

ΜΕΣΑ ΣΤΗ ΔΕΚΑΤΗ ΕΚΤΗ: Ανοίγοντας κανείς τη λουρίδα βλέπει σε δυο τρία μέτρα απόσταση, έναν ΕΥΑΓΓΕΛΙΣΜΟ του Φρα Αντζέλικο, ώψογα καθαρισμένο και φωτισμένο, του οποίου όμως η κατάσταση είναι αξιο-

θρήνητη: Σχισμένος από χτυπήματα μαχαιριού, πασαλλειμένος με πίσσα, η μορφή της Παρθένου φροντισμένα λερωμένη με περιττώματα, τα μάτια της βγαλμένα με βελόνες, και στο φόντο χαραγμένη με πολύ χοντρά γράμματα η επιγραφή: ΚΑΤΩ Η ΜΑΝΑ ΤΟΥ ΤΟΥΡΚΟΥ.

ΜΕΣΑ ΣΤΗ ΔΕΚΑΤΗ ΕΒΔΟΜΗ: Ένας πολύ ισχυρός πίδακας ατμού θα τιναχτεί απ' τη λουρίδα τη στιγμή του ανοίγματος της και θα τυφλώσει φριχτά τον θεατή.

ΜΕΣΑ ΣΤΗ ΔΕΚΑΤΗ ΟΓΔΟΗ: Το άνοιγμα της λουρίδας προκαλεί την αγωνιώδη πτώση των εξής αντικειμένων: Βελόνες, νήμα, δαχτυλήθρα, κομμάτια υφάσματος, δυό άδεια κουτιά σπίρτων, ένα κομμάτι κεριού, μια παμπάλαια τράπουλα, κάμποσα κουμπιά, άδεια μπουκαλάκια, ένα τετράγωνο ρολόϊ, ένα πόμολο πόρτας, μια σπασμένη πίπα, δυό γράμματα, ορθοπεδικοί μηχανισμοί και κάποιες αράχνες ζωντανές. Όλα αυτά διασκορπίζονται με τον πιο ανησυχητικό τρόπο. (Αυτή η λουρίδα, είναι η μοναδική που συμβολίζει το θάνατο).

ΜΕΣΑ ΣΤΗ ΔΕΚΑΤΗ ΕΝΑΤΗ: Πίσω απ' τη λουρίδα, μια τετράγωνη μακέττα, μικρότερη του μέτρου, που αναπαριστά την έρημο της Σαχάρας, μέσα σε ένα εκτυφλωτικό φως. Η άμμος που αποτελείται από εκατοντάδες χιλιάδες κέρινα μόρια, μοιάζει σαν λευκή ποδιά πάνω σε ράσο. Απ' τη μεγάλη θερμότητα τα κέρινα μόρια λυώνουν λίγο-πολύ (θα πρέπει να έχουμε πολλές χιλιάδες απ' αυτά για αντικατάσταση).

ΜΕΣΑ ΣΤΗΝ ΕΙΚΟΣΤΗ: Ανοίγοντας κανείς αυτή τη λουρίδα βλέπει τακτοποιημένες πάνω σε τέσσερις σανίδες, δώδεκα μικρές προτομές από τερακότα που αναπαριστάνουν την κυρία*.... Θαυμαστά και πανομοιότυπα με την πραγματική τους φύση, αν και οι διαστάσεις τους είναι περίπου δυό εκατοστά. Εξετάζοντάς τες σχολαστικά κανείς, θα διαπιστώσει πως τα δόντια τους αποτελούνται στην άκρη τους από ελεφαντόδοντο. Η τελευταία μικρή προτομή έχει όλα τα δόντια της ξεριζωμένα.

---

* Δεν μπορώ να αποκαλύψω αυτό το όνομα (Σ.τ.Σ.)

ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

1) Δημοσιεύτηκε στην περιοδική έκθεση "ο σουρρεαλισμός στην υπηρεσία της επανάστασης" Νο 6, Μάης 1933.

2) Καθηγητής του Πανεπιστημίου της Μαδρίτης και πρεσβευτής της Ισπανίας στο Βερολίνο.

3) "Οι αρχιτραγουδιστάδες της Νυρεμβέργης" έργο του Ριχάρδου Βάγκνερ.

Ο ΚΡΙΤΙΚΟΣ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ ΤΟΥ ΣΕΡΤΖΙΟ ΛΕΟΝΕ ΜΕΡΟΣ Β΄

Του Δημήτρη Κολιοδήμου

ΜΟΝΟΜΑΧΙΑ ΣΤΟ ΕΛ ΠΑΣΟ

"Είμαι απ΄ τη φύση μου κυνηγός, όχι λεία"

ΟΙ ΧΑΡΑΚΤΗΡΕΣ

Οι ταινίες του Λεόνε αποτελούν ένα "κλειστό" σύστημα μέσα στο οποίο εγγράφονται οι ιδεολογικές και κριτικές νύξεις του δημιουργού τους τόσο σε σχέση με τον "πραγματικό" μύθο της Δύσης όσο και σε σχέση με τον κατασκευασμένο από τον χολλυγουντιανό κινηματογράφο αντίστοιχό του, και εντός του οποίου είναι αδύνατο να διαχωριστεί η μορφή από το περιεχόμενο. Συνεπώς, η απεικόνιση των χαρακτήρων δεν μπορεί να γίνει παρά μέσα από μια σειρά "επικαθοριστικών τεχνασμάτων", που θα αποδεσμεύουν την κριτική προσέγγιση και θα κάνουν τις αλληλοεπιδράσεις ανάμεσά τους να αποκτούν μια συμβολική σημασία. Ένα από τα "τεχνάσματα" αυτά είναι η χρησιμοποίηση του χώρου γεωμετρικά, η εκμετάλλευση των δυνατοτήτων της σινεμασκοπικής οθόνης και η επιμονή της χρήσης του "βάθους πεδίου" και των "χωρικών σχέσεων" —δηλαδή, η κινηματογραφική μεταχείριση των χώρων. Αυτή όμως η πρακτική έχει ως αποτέλεσμα οι τρόποι με τους οποίους παρουσιάζονται οι χαρακτήρες να είναι στυλιζαρισμένοι, ρητορικοί και επιδεικτικοί. Άρα οι χαρακτήρες, γίνονται οι φορείς με τους οποίους η ταινία αναπτύσσει την προβληματική της, υποστηρίζουν τις θέσεις του Λεόνε μέσω της διαφοράς τους: διεκδικούν μια εγκυρότητα. Η αυστηρή φορμαλιστική οργάνωση κι η μυθοπλαστική αφηγηματική συρρίκνωση τους κάνει να καταλαμβάνουν τη θέση προσώπων—σχημάτων, μια θέση που εμποδίζει τη λειτουργία των μηχανισμών της ταύτισης, και τους μετατρέπει σε απλά μέσα αναγκαία για τη διεκπεραίωση του "νοήματος".

Ο κεντρικός χαρακτήρας των ταινιών του Ιταλού σκηνοθέτη είναι ο ΞΕΝΟΣ , ο Γκρίνγκο, ο "ήρωας" (σύμφωνα με την παραδοσιακή ορολογία) που ο ρόλος του παραμένει σταθερός και αμετάβλητος, παρά τις ποικιλότροπες εναλλαγές της πλοκής. Είναι ο Άνθρωπος χωρίς Όνομα (όπως έγινε γνωστός ο χαρακτήρας που ερμηνεύεται από τον Κλιντ Ηστγουντ) της "Τριλογίας του δολαρίου", ο Αρμόνικα του ΚΑΠΟΤΕ ΣΤΗ ΔΥΣΗ, ο Σων του ΚΑΤΩ ΤΑ ΚΕΦΑΛΙΑ. Ένας άντρας μοναχικός, που στηρίζεται αποκλειστικά στις δικές του δυνάμεις, που ενεργεί για λογαριασμό του, αρνούμενος να συνδεθεί με το περιβάλλον και να συνάψει σχέσεις με τους άλλους (αν και περιστασιακά είτε συνάπτει ένα "φιλικό" δεσμό μαζί τους είτε δέχεται κάποια βοήθεια απ' αυτούς), και που ο Λεόνε ταυτίζει τη μορφή του με μια σειρά τυπικών εικόνων, μ' ένα συγκεκριμένο κώδικα συμπεριφοράς και με μια ακολουθία εξωτερικών κινήσεων, μ' ένα καθορισμένο στυλ.

Ο Τζο (όπως αποκαλεί ο φερετροποιός τον Ξένο στο ΓΙΑ ΜΙΑ ΧΟΥΦΤΑ ΔΟΛΑΡΙΑ) είναι ένας επαγγελματίας πιστολέρο, ένας ριψοκίνδυνος τυχοδιώκτης με κάποιες ασαφείς ρίζες (που γίνονται αντιληπτές μόνο σε μια σκηνή, όταν ελευθερώνει τη Μαρισόλ, επιτρέποντάς της να ζήσει μαζί με την οικογένειά της), ένας μαχητικός άντρας ενδιαφερόμενος για τα "αιματοβαμένα" χρήματα που κερδίζει παίζοντας το "διπλό" παιχνίδι του (αν και ποτέ δεν τον βλέπουμε να τα ξοδεύει, λες και δεν έχουν καμιά άλλη αξία πέρα απ' αυτή της συγκέντρωσής τους), ένας παρεισακτος, σκληρός και κυνικός, σ' ένα τόπο που η σκληρότητα και η κυνικότητα είναι τα θεμελιώδη χαρακτηριστικά του και αποτελούν έναν κανόνα συμπεριφοράς. Το όνομά του δεν παίζει κανένα ρόλο, αυτό που μετράει (και αυτό που τον διαφοροποιεί και τον διακρίνει από τους άλλους) είναι το παρουσιαστικό του: μια "αγγελική" μορφή, μ' ένα πούρο στο στόμα κι ένα πόντσο (ένας μεξικάνικος μανδύας σαν κουβέρτα, με μια τρύπα στη μέση για να περνάει το κεφάλι) να σκεπάζει το επάνω μέρος του σώματός του. Δεδομένης της "ομοιότητας" της πλοκής

Ο κακός ΛΗ ΒΑΝ ΚΛΙΦ

μ᾽αυτήν του ΓΙΟΖΙΜΠΟ, θα μπορούσαμε να πούμε ότι είναι ένας ρόνιν, ένας άστεγος και χωρίς αφέντη σαμουράι, φτωχός και άνεργος, αλλά διόλου ξεπεσμένος: μια μεγαλοπρεπή μορφή, που φανερώνει τη διαφορετική καταγωγή της, δείχνει τη δύναμή της και αποκαλύπτει την αδυναμία των "αφεντικών" της περιοχής.

Αυτά ακριβώς τα χαρακτηριστικά μεγεθύνονται και παγιώνονται στο ΜΟΝΟΜΑΧΙΑ ΣΤΟ ΕΛ ΠΑΣΟ. Ο Μόνκο (ο Μοναχός, όπως αποκαλεί σε μια σκηνή ο Ίντιο τον Ξένο) είναι ένας κυνηγός επικηρυγμένων, ένας κατ᾽επάγγελμα κεφαλοκυνηγός, χωρίς όνομα, χωρίς παρελθόν, χωρίς ρίζες, χωρίς υποχρεώσεις. Αναγνωρίζεται μόνο από εξωτερικές λεπτομέρειες, όπως είναι οι μπότες, τα ρούχα, ο καπνός του πούρου του. Μέσα σ᾽ένα κλίμα υπερβολικής σκληρότητας, όπου μετρούν μονάχα οι προσωπικές αξίες, ο κυνισμός του αποτελεί τη μοναδική "ποιότητα" και η αγωνιστικότητά του το μοναδικό σκοπό. Ο ίδιος είναι το αρχέτυπο του μεγάλου πολεμιστή, το στερεότυπο του επαγγελματία μαχητή με το δικό του κώδικα τιμής, ο ελεγειακός ήρωας που νοιάζεται μόνο για το χρήμα και αδιαφορεί για τη σημασία της ζωής. Είναι ο μόνος από τους χαρακτήρες που κερδίζει τη συμπάθειά μας και που θα εξακολουθεί να έχει ένα σκοπό στη ζωή του: να μαζεύει χρήματα πουλώντας πτώματα. Ο Ίντιο (η "βελτιωμένη" εκδοχή του Ραμόν Ρόχος) θα πεθάνει επειδή τον βαραίνουν οι πράξεις του παρελθόντος, ενώ ο Συνταγματάρχης Μόρτιμερ (ο μοναδικός χαρακτήρας που "μοιράζεται" το φλας μπακ του ληστή) είναι καταδικασμένος να περιπέσει στην αφάνεια επειδή εκπλήρωσε το σκοπό της ζωής του και η ύπαρξή του είναι πια στερημένη από οποιοδήποτε νόημα. Ο Άνθρωπος χωρίς Όνομα, παρά το ότι σκέφτεται να τα "παρατήσει και να ξεκουραστεί", θα συνεχίσει να επιβεβαιώνει τον αντρισμό του και να ελέγχει το περιβάλλον του, όπως ο Ελ—Ίντιο έλεγχε τα νεότερα μέλη της συμμορίας του και επέβαλε τη θέλησή του πάνω τους.

Η αποθέωση όμως των γνωρισμάτων, που φορέας τους είναι το σώμα του Ήσγουντ γίνεται στο Ο ΚΑΛΟΣ, Ο ΚΑΚΟΣ ΚΑΙ Ο ΑΣΧΗΜΟΣ. Ο Ξανθός (όπως φαίνεται να είναι το "παρατσούκλι" του, αφού έτσι τον φωνάζει συνέχεια ο Άσχημος) παύει να είναι μια "περιθωριακή" μορφή, αντίκρυ στην οποία αντιπαραθέτονται κάποιες ισχυρές ομάδες, και γίνεται η καθοριστική φυσιογνωμία γύρω από την οποία περιστρέφεται το κυνήγι του χρυσού. Είναι και πάλι ένας επαγγελματίας κεφαλοκυνηγός, αν και αυτή τη φορά η "δουλειά" του δεν περιβάλλεται από μια θανάσιμη αύρα, αλλά από το μακάβριο μοτίβο της εξαπάτησης, απαθής, κυνικός και "τίμιος". Εξακολουθεί να μην έχει παρελθόν και οι σχέσεις του με τους άλλους χαρακτήρες δεν είναι "φιλικές", αλλά προσωρινές κι εφήμερες "ανακωχές" με όμοιούς του "απατεώνες". Όπως κι οι δυο "ανταγωνιστές" του, αντιμετωπίζει το θάνατο περήφανα και τον θεωρεί σαν μια "αυστηρά εμπορική επιχείρηση", ενώ οι ενέρ-

γειές του είναι κάπως "ασυντόνιστες", ευκαιριακές και ανοργάνωτες. Όπως και ο Άσχημος (ο "προπάτορας" του μεξικανού Χουάν, στο ΚΑΤΩ ΤΑ ΚΕΦΑΛΙΑ, και ο "πρόγονος" του ληστή Τσεγιέν, στο ΚΑΠΟΤΕ ΣΤΗ ΔΥΣΗ, είναι μάλλον "κακός" παρά "καλός". Ο Άσχημος, αντίθετα, έχει παρελθόν και ρίζες (προέρχεται από έναν εξαθλιωμένο τόπο, που αναγκάζει τους άντρες να γίνουν ληστές ή παπάδες), είναι "αφελής, αγενής και αγνώμων. Δρα ενστικτώδικα και αναρχικά, στερούμενος τη συστηματικότητα και τον επαγγελματισμό του Κακού. Ο τελευταίος, αν και έχει όλες τις "αρετές" του παραδοσιακού ήρωα των αμερικανικών γουέστερν (εκτός από την... καλοσύνη), αν και είναι ο μοναδικός χαρακτήρας που έχει ένα σκοπό (να βρει το χρυσό) και αρχές (εκτελεί πάντοτε τις "δουλειές" για τις οποίες πληρώθηκε, χωρίς να εμποδίζεται από συναισθηματισμούς), περιβάλλεται από μια ειρωνική αχλύ. Και ο θάνατός του, στο τέλος, δεν υπηρετεί τίποτα άλλο πέρα από τις ανάγκες της μυθοπλασίας: μαζί του δεν πεθαίνει το κακό, ούτε θριαμβεύει το καλό. Συντελείται μια μετατροπή, απαραίτητη για την ολοκλήρωση της φιλμικής πλοκής: οι δύο επιζώντες μετατρέπονται σε πλούσια υποκείμενα, σε δυο συνηθισμένες κοινωνικές "μονάδες", που κατόρθωσαν να επιβιώσουν και να πλουτίσουν σε μια κρίσιμη ιστορική περίοδο, όπως αυτή του Εμφυλίου πολέμου.

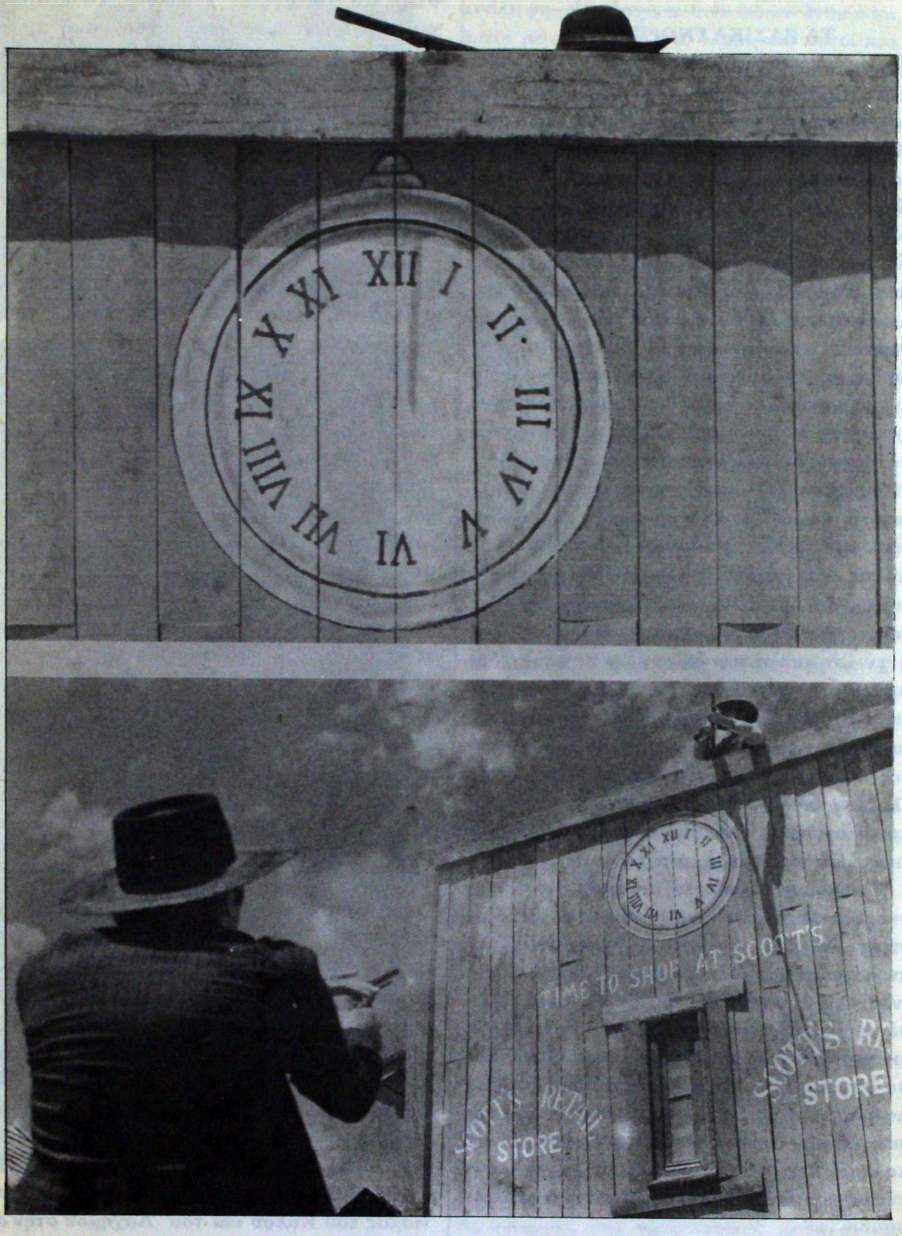
Ο Άνθρωπος χωρίς Όνομα, με τη μορφή και τα γνωρίσματα που είδαμε να έχει, δεν χρειάζεται πια στο Λεόνε. Στην καινούργια περίοδο του έργου του πρέπει να διαφοροποιηθεί και γι' αυτό πρέπει να εξαφανιστεί απ' το φιλμικό προσκήνιο. (Ο ίδιος μάλιστα ήθελε να σκοτώσει τους ηθοποιούς που ερμήνευαν αυτούς τους ρόλους στην αρχή του ΚΑΠΟΤΕ ΣΤΗ ΔΥΣΗ, υπογραμμίζοντας έτσι συμβολικά το θάνατο των αξιών που εκπροσωπούσαν, αλλά αυτή η πρόθεση δεν πραγματοποιήθηκε λόγω της άρνησης του Κλιν Ήστ-

Ο άσχημος ΕΛΑΙ ΓΟΥΑΛΛΑΣ

γουντ, που είχε στο μεταξύ γίνει ένας ακόμη χολλυγουντιανός σταρ). Έτσι, μέσα σ' ένα χώρο που κυριαρχείται από την εμφάνιση του σιδηροδρόμου, ο Αρμόνικα είναι μια φ α ν τ α σ τ ι κ ή μορφή από το παρελθόν: ένας Ξένος, σκληρός και μοναχικός, που παίζει τη φυσαρμόνικά του (το όργανο από το οποίο "προέρχεται" το όνομά του) και ενδιαφέρεται για την εκδίκηση του. Πέρα από την προσωπική αναζήτησή του, δεν δείχνει να τον απασχολεί τίποτα άλλο και η πορεία του μέσα στη φιλμική μυθοπλασία δεν είναι παρά μια σειρά από πράξεις ικανές να τον φέρουν αντιμέτωπο με τον Φρανκ, τον "εχθρό" του, τον άνθρωπο που θα "μοιραστεί" το φλας μπακ του, τον άντρα με τον οποίο θα έρθει "πρόσωπο με πρόσωπο" στη μονομαχία του φινάλε: Είναι ο "απολογητής" του ατομισμού του Γουέστ, ο "τελευταίος ευγενικός άντρας". Ο Αρμόνικα είναι ο μόνος που "ελέγχει" α π ό λ υ τ α το χρόνο και το χώρο (εισέρχεται πάντα στο οπτικό πεδίο του θεατή την κατάλληλη στιγμή, λες και βρίσκεται λίγο πιο πέρα, ακριβώς έξω από τα όρια του σινεμασκοπικού κάδρου, σε μια

θέση που του επιτρέπει να εμφανιστεί τη στιγμή που πρέπει) και ο μόνος ο οποίος δεν συμμερίζεται τις επιδιώξεις των άλλων χαρακτήρων, σαν να βρίσκεται σε μια άλλη, τελείως διαφορετική "διάσταση", σ'ένα δικό του ανύπαρκτο κόσμο. Ο Φρανκ, ο πιστολέρο που ευθύνεται για το θάνατο μιας δεκάδας αντρών, είναι το "πληρωμένο πιστόλι", ο πρώην εκτός νόμου που επιθυμεί να γίνει ένας "έντιμος" επιχειρηματίας, αυτός που ποτέ δεν θα καταλάβει τη "δύναμη του χρήματος, μια δύναμη μεγαλύτερη απ'αυτή του όπλου" (όπως του εξηγεί ήρεμα ο Μόρτον), ο εκπρόσωπος μιας κατηγορίας ανθρώπων προορισμένης να εξαφανιστεί, να "σβυστεί" από το πρόσωπο της γης, να "σκοτωθεί" από τους "μελλοντικούς" Μόρτον. Στην ίδια κατηγορία, στην ίδια "εκτοπιζόμενη φυλή", ανήκει και ο Τσεγιέν, ο ληστής που ανακαλύπτει την αδυναμία ύπαρξης μέσα στον καινούριο, εκπολιτιζόμενο με ταχύ ρυθμό κόσμο, και επιθυμεί να πεθάνει παράμερα, μακριά από τα "βέβηλα" μάτια. Ο Μόρτον, από την άλλη μεριά, είναι ο άνθρωπος του μέλλοντος. Εκπροσωπεί τη βασική, αλλά αυτοκαταστρεπτική, "κατάσταση" της οικονομικής καπιταλιστικής ανάπτυξης, είναι ο τύπος του επιχειρηματία που δημιουγείται από την τεχνολογική πρόοδο και ο θάνατος του είναι περισσότερο "συμβολικός" παρά "πραγματικός". Μέσα στο φιλμικό σώμα της ταινίας του Λεόνε μόνο η Τζιλ Μακ Μπαίην επιζεί: είναι ο μοναδικός χαρακτήρας που θα παραμείνει ζωντανός όταν η Ιστορία (η έλευση του σιδηροδρόμου) θα εισβάλει στη μυθοπλασία. Κι αυτό γιατί δεν είναι ένα "αληθινό" πρόσωπο, αλλά περισσότερο μια μυθολογική μορφή, ένας κ α τ α λ ύ τ η ς που επιτρέπει να διαγραφούν οι αντρικοί χαρακτήρες, να αποκτήσουν υπόσταση και να οριστούν. Η Τζιλ ξεγυμνώνεται από τον Αρμόνικα, βιάζεται από το Φρανκ, προστατεύεται από τον Τσεγιέν και παζαρεύεται από το Μόρτον για να σπρωχτεί τελικά στην υιοθέτηση ενός "αρχέγονου" ρόλου, αυτού της μητέρας/πόρνης των εργατών, σύμφωνα μ'ένα "μητριαρχικό" πρότυπο.

Ο Σων του ΚΑΤΩ ΤΑ ΚΕΦΑΛΙΑ μπορεί κάλλιστα να ειδωθεί, κάτω από το πρίσμα της Λεονικής στερεοτυπίας και χαρακτηριολογίας, σαν την "προέκταση" του Αρμόνικα. Είναι ένας πρώην Ιρλανδός επαναστάτης και ειδικός στις εκρηκτικές ύλες, ένας Ξένος στον κόσμο του ληστή Χουάν, ένα αναχρονιστικό κ α τ ά λ ο ι π ο του παρελθόντος που, μέσα στον "κύκλο" της καθορισμένης φιλμικής δράσης, ασκεί ένα χαλαρό έλεγχο πάνω στα γεγονότα, κουβαλώντας τις "τραυματικές" εμπειρίες του. Όπως όλοι οι Λεονικοί χαρακτήρες, έχει το παρατσούκλι του, ένα "όνομα" που απορρέει από και αντανακλά τα γνωρίσματα του: επειδή χειρίζεται άριστα το δυναμίτη, ο "θρησκόληπτος" Χουάν, τον "βαπτίζει" Χόλυ Γουώτερ (Αγιασμός). Προσφέρει την "τεχνική" του στο ληστή και τον εξωθεί στη στράτευση, αν και ο ίδιος "βλέπει" την επανάσταση μέσα από τις δικές του αναμνήσεις, τις προσωπικές του μνήμες, και τις συνειδησιακές τύψεις για το φόνο του φίλου του. Ο Σων είναι ένας πολλαπλά καταδικασμένος χαρακτήρας, αντίθετα από τον Χουάν, το "λούμπεν" χωρικό που έγινε ληστής για να θρέψει την οικογένειά του. Ο πολύτεκνος, φωνακλάς, αγράμματος Μεξικανός, που θεωρεί τη ληστεία της τράπεζας μια οικογενειακή "υπόθεση τιμής", μέσα από τη "συνεργασία" του με τον Ιρλανδό και την "απώλεια" των παιδιών του, θα μάθει να σκέπτεται με βάση τα συλλογικά "δεινά", θα γίνει "μια χούφτα δυναμίτης". Η "επαφή" του με το Σων θα τον μετατρέψει από "αφελή" Τούκο σε "εκδικητικό" Μόρτιμερ, ο θάνατος του "φίλου" του θα τον κάνει να απαρνηθεί τον ατομισμό του και να δει τη σκληρή πραγματικότητα, μέσα στη μοναξιά του θα πάψει να είναι φιλόδοξος, θα αντιληφθεί τη σημασία του επαναστατικού αγώνα και θα συνειδητοποιήσει τους πόθους της "φυλής" του.



ΚΑΠΟΤΕ ΣΤΗ ΔΥΣΗ

ΤΑ ΒΑΣΙΚΑ ΓΝΩΡΙΣΜΑΤΑ

Καθώς το έργο του Λεόνε στηρίζεται στις αντιπαραθέσεις των χαρακτήρων και στο πλέγμα των σχέσεών τους, από ταινία σε ταινία οι χαρακτήρες αυτοί ερευνώνται σε μεγαλύτερο βάθος και οι σχέσεις τους γίνονται όλο και πιο σύνθετες. Ωστόσο, ο εξελικτικός κύκλος των γουέστερν του εμφανίζει κάποια σταθερά γνωρίσματα, ευδιάκριτα και ποικιλότροπα προσεγγίσιμα. Ο Κρίστοφερ Φράνλιγκ αναφέρει ότι "σ᾽ολόκληρο το έργο του είναι ξεκάθαρο ότι ασχολείται με όψεις της αμερικάνικης ιστορίας που σπάνια απασχόλησαν το χολλυγουντιανό κινηματογράφο —όψεις οι οποίες διακρίνουν το είδος"(8). Οι όψεις αυτές, σύμφωνα με τον άγγλο μελετητή, εμφανίζονται στις ταινίες του Λεόνε μέσα από το νεο-ρεαλιστικό χαρακτήρα τους και τις απεικονιστικές λεπτομέρειες της καθημερινής ζωής των συνοριακών πόλεων, που τοποθετεί τη δράση τους. Παράλληλα, η εμφάνιση αυτών των όψεων και σε άλλα γουέστερν σπαγγέτι (ιδίως αυτά των Κορμπούτσι, Νταμιάνι, Σολλίμα και Κονέστι) κάνει τις ταινίες του είδους να αποκτούν μια "παραβολική" χροιά, να γίνονται δείγματα ενός "λαϊκού, πολιτικού κινηματογράφου με εξπρεσσιονιστικά γνωρίσματα". Οι σημαντικότερες από τις "όψεις" αυτές είναι:

1) Οι αντιπαραθέσεις ανάμεσα σε Γκρίνγκος και Μεξικανούς: σε αντίθεση με τις κλασικές διαμάχες ανάμεσα σε κτηματίες και κτηνοτρόφους ή μεταξύ του Ιππικού και των Ινδιάνων. Η ανάπτυξη αυτών των αντιπαραθέσεων γίνεται μέσα από μια σειρά παρόμοιων γεγονότων, που το καθένα από μόνο του θα μπορούσε να αποτελέσει τον πυρήνα της αφήγησης ενός ξεχωριστού φιλμ, ενώ η αντιπαράθεση αυτή καθεαυτή περιγράφει με καλυμένο τρόπο το ενδιαφέρον των προηγμένων κρατών για τις χώρες του Τρίτου Κόσμου.

2) Η σχέση ανάμεσα σε Μεξικανούς ληστές και κοινότητες χωρικών: Τα κίνητρα των πράξεών τους έχουν κοινωνική προέλευση και οι ληστές "βλέπονται" σαν εν δυνάμει επαναστάτες, ασυνειδητοποίητοι και ανοργάνωτοι ίσως, αλλά οπωσδήποτε ενήμεροι του καταπιεστικού χαρακτήρα του συστήματος, που τους εξωθεί σε μια ληστρική δραστηριότητα για να μην "πεθάνουν της πείνας".

3) Η σημασία των κεφαλοκυνηγών: Αντίθετα από τον κλασικό κινηματογράφο, που σπάνια παρουσίασε αυτού του είδους τους τυχοδιώκτες (ΤΟ ΓΥΜΝΟ ΣΠΗΡΟΥΝΙ του Άντονυ Μαν αποτελεί μια εξαίρεση, που τελικά "προδίδει" το θέμα του), ο κυνηγός επικηρυγμένων ήταν ένα καθοριστικό "σύμπτωμα" για την κυριαρχία της βίας στην αμερικανική Δύση, και ο Λεόνε το υπογραμμίζει με ιδιαίτερη έμφαση στις ταινίες του, το τονίζει περισσότερο απ᾽ό,τι τη σημασία του μισθωμένου πιστολέρο.

4) Η κατάσταση των μειοψηφικών ομάδων στις αναπτυσσόμενες πόλεις του Γουέστ: Η επιδίωξη του πλούτου και της επιτυχίας από τους ισχυρούς της πόλης, η βίαιη επιβολή των επιδιώξεών τους πάνω στους αδύναμους "μετανάστες" ή τους εξαθλιωμένους "πεόνες", η μίσθωση πληρωμένων φονιάδων για να εκδιώξουν τους φυσικούς κατόχους μιας περιοχής ή να εξοντώσουν τους "αντιρρησίες", δίνεται με ιδιαίτερη ωμότητα, καταστρέφοντας την "ειδυλλιακή" εικόνα του "αμερικανικού ονείρου" των "πιονέρων" και των "σκαπανέων". Η επιβολή του δίκιου του ισχυρότερου γίνεται εντονότερη μέσα από τον κυνισμό του Ξένου στην κοινότητα, που ωστόσο ενεργεί για λογαριασμό του.

5) Η συμβολική του νεκροταφείου και η εικονογραφία του θανάτου γενικότερα: "Ο πραγματικός κόσμος της Δύσης ήταν ένας κόσμος βίας, φόβου, ενστίκτου και θανάτων", λέει ο Λεόνε, και οι "εικόνες" του το επαληθεύουν με τον καλύτερο τρόπο. Ο κυνισμός του Καλού και του Άσχημου στην ομώνυμη ταινία έχει αποδώσει έξοχα αυτή την

Λη Βαν Κλιφ, Κλιντ Ἠστγουντ

αντίληψη: "Υπάρχουν δυο ειδών άνθρωποι, αυτοί με το σκοινί στο λαιμό και αυτοί που το κόβουν", "Υπάρχουν δύο ειδών άνθρωποι σ'αυτόν τον κόσμο φίλε μου, αυτοί με τα γεμάτα όπλα κι αυτοί που σκάβουν". Επιπλέον, όλες οι αναμετρήσεις γίνονται σε ανοικτούς χώρους, σε μια αρένα (όπου κάλλιστα οι χαρακτήρες θα μπορούσαν να απευθύνουν στο κοινό το χαιρετισμό των Ρωμαίων μονομάχων: "Χαίρε Θεατή, οι μελλοθάνατοι σε χαιρετούν") ή σ'ένα νεκροταφείο, με την υποβλητική υπόκρουση του Μορικόνε και την επιμήκυνση του χρόνου μέσα από την παράθεση μιας σειράς από γκρο πλάνα, ή διαδραματίζονται ταχύτατα, μετά από μια ατέλειωτη κατάσταση αναμονής.

6) Ο ρόλος των γυναικών: Για το Λεόνε, στο παραδοσιακό γουέστερν, η γυναίκα "υπάρχει για να "καμακωθεί" από το παλληκάρι. Αν κόψεις το ρόλο της, το φιλμ θα γίνει καλύτερο. Υπάρχει μόνο επειδή πρέπει να βρίσκεται εκεί για να αποδείξει ο ήρωας την "ελκυστικότητα" του και όχι για κάποιον άλλο λόγο". Έτσι, στις ταινίες του υπάρχουν μόνο πόρνες ή ιδιόρρυθμες Μεξικάνες που ζουν στα όρια της κοινότητας και είναι αβοήθητα θύματα, μέρη του ντεκόρ της ταινίας παρά ενεργά πρόσωπα.

7) Η οικογένεια ως κεντρική, κινητήρια δύναμη: Αν και οι ταινίες του Λεόνε μένουν "ανοιχτές" σε πολλές ερμηνείες, σε μια προσεχτική "ιχνηλάτηση" παρατηρούμε ότι πολλοί από τους χαρακτήρες του "εγκλωβίζονται" σ'ένα σύστημα αξιών που σχετίζονται με το ιδανικό της "άγιας οικογένειας" και αναλαμβάνουν να φέρουν σε πέρας μια "αποστολή" στην οποία, η έννοια της οικογένειας αποτελεί τη βάση ενός "διακανονιστικού μοτίβου". Οι δυο αντιμαχόμενες φατρίες της πρώτης του ταινίας είναι δύο οικογένειες, η μια από τις οποίες οργανώνεται σύμφωνα μ' ένα μητριαρχικό πρότυπο (το ίδιο πρότυπο που ο σκηνοθέτης αποφαίνεται ότι αποτελεί τις απαρχές της αμερικανικής μυθολογίας και σ'αυτό στηρίχτηκε η εδραίωση της "κα-

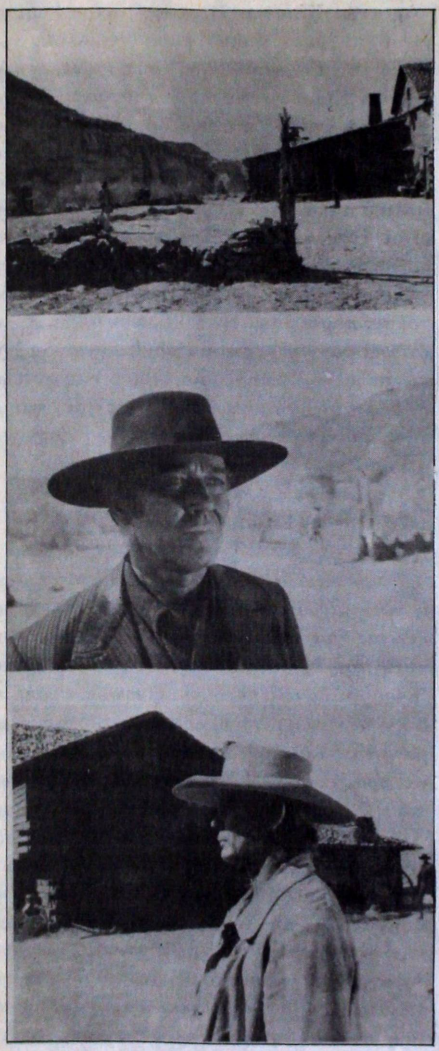
Κλαούντια Καρντινάλε, η γυναίκα γύρω από την οποία περιστρέφονται οι άντρες στο ΚΑΠΟΤΕ ΣΤΗ ΔΥΣΗ.

τάκτησης της Δύσης" –στο ΚΑΠΟΤΕ ΣΤΗ ΔΥΣΗ). Στην ίδια ταινία, ο Άνθρωπος χωρίς Όνομα βοηθάει να σμίξουν η Μαρισόλ με το Χούλιαν και το γιο της και αφήνει να υπονοηθεί ένα προσωπικό τραυματικό γεγονός παρόμοιου χωρισμού. Ο Μόρτιμερ και ο Αρμόνικα είναι δυο πρόσωπα που οι πράξεις τους απηχούν τις "οικογενειακές" αξίες (στις τελικές σκηνές, μάλιστα, τα "οικογενειακά σύμβολα" –το ρολόι, η φυσαρμόνικα– χρησιμοποιούνται για να μεγενθύνουν την ένταση), ενώ ο Τούκο "καταδιώκεται" από το οικογενειακό παρελθόν (η στιγμή της συνάντησής του με τον Πάντρε Ραμίρεζ είναι καθοριστική ως προς την εκτίμηση της συνεισφοράς του καθενός στην οικογένειά τους). Ακόμη κι αυτά τα βίαια ξεσπάσματα του Χουάν "εξηγούνται από τις προσπάθειες που καταβάλλει να ελέγξει την "οικογένεια" του (έξι μπασταρδάκια, το καθένα από διαφορετική μητέρα).

8) Οι προσμίξεις του καθολικισμού: Συχνά το "οικογενειακό μοτίβο" συνδέεται με την "εικόνα" της εκκλησίας. "Τα κτίρια των εκκλησιών παίζουν ένα σημαντικό ρόλο στην απεικόνιση του τοπίου της Δύσης από το Λεόνε: οι πλινθόκτιστοι τοίχοι της εκκλησίας ή της ιεραποστολής αντιπροσωπεύουν ένα κέντρο της κοινότητας". Στη ΜΟΝΟΜΑΧΙΑ ένας ληστής συναντάει τη συμμορία του Ίντιο σε μια ερειπωμένη εκκλησία και ανεβαίνει στον άμβωνα για να αφηγηθεί στους υπόλοιπους, που τρώνε καθισμένοι γύρω από ένα μακρύ τραπέζι ένα σχέδιο ληστείας. Στην ίδια ταινία ο Ίντιο βαπτίζει το πιστόλι του με αγιασμό και το ευλογεί με το σημείο του σταυρού, ενώ αποκαλεί τον Ξένο "Ιλ Μόνκο" (ο Μοναχός). Στο ΓΙΑ ΜΙΑ ΧΟΥΦΤΑ ο ήχος της καμπάνας παίζει σημαντικό ρόλο στην αφήγηση, συνοδεύοντας συχνά τη δράση και επισημαίνοντας τη "δύναμη της εκκλησίας". Ο Κακός (γνωστός και ως "Αγγελομάτης") λέει σε μια κυρία ότι κάθε ληστής "έχει έναν ξανθό άγγελο για να τον προστατεύει" (και η κάμερα μας δείχνει τον Καλό), ενώ το μοναστήρι του Πάντρε Ραμίρεζ είναι μια "όαση" μέσα στους δύσκολους καιρούς του πολέμου, ένας τόπος ανάρρωσης για τον Καλό κι ένα μέρος που πάντα θα βρίσκει ένα "πιάτο φαγητό" ο Άσχημος. Στο ΚΑΠΟΤΕ ο Τσεγιέν αναφέρει ότι θα σκότωνε τους πάντες εκτός από ένα παιδί ή ένα καθολικό παπά, ενώ η φάρμα των Μακ Μπαίην είναι ένας επίγειος Παράδεισος, που μετατρέπεται σε Κόλαση με την εμφάνιση της συμμορίας του Φρανκ. Ο Χουάν ονειρεύεται τις πόρτες της τράπεζας που θέλει να ληστέψει σαν "πύλες του Παραδείσου" και έχει πάντα πάνω ένα ροζάριο (που θα το πετάξει μετά τη σφαγή της οικογένειας του, για να του επιστραφεί από το Σων λίγο προτού πεθάνει).

ΤΑ ΕΚΦΡΑΣΤΙΚΑ ΜΕΣΑ

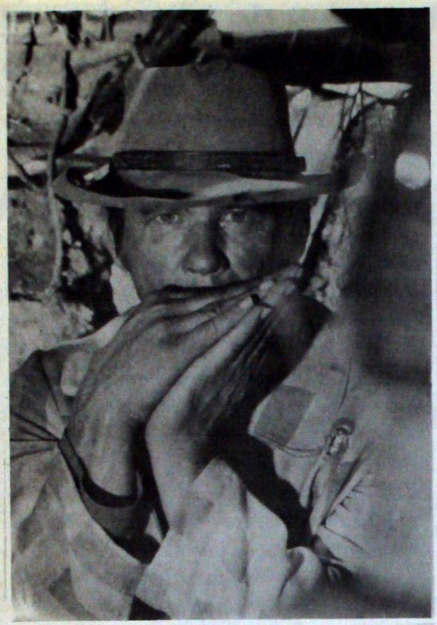
"Δεν είναι στις προθέσεις μου να γράψω ή να φτιάξω την ιστορία" λέει ο Λεόνε μιλώντας για τις ταινίες του, "δεν έχω ούτε αυτή την διάθεση, ούτε αυτό το δικαίωμα. Έτσι, φτιάχνω την ταινία ξεκινώντας από τη δ ι κ ή μ ο υ ιστορία –μια φανταστική ιστορία– επιδιώκοντας παράλληλα να πω ορισμένα πράγματα για τους σημερινούς ανθρώπους... Είναι απαραίτητο να παρουσιάσω μια πολύ α κ ρ ι β ή ιστορική άποψη– με την συνδρομή της φαντασίας φυσικά"(9). Αυτή η πρόθεση του Ιταλού σκηνοθέτη, μια χαρακτηριστική απομυθοποιητική αντιστροφή των συμβάσεων του χολλυγουντιανού κινηματογράφου, είναι πολύ φυσικό να αντανακλάται στον αφηγηματικό ρυθμό των έργων του, στο αισθητικό τους στυλ και στην τεχνοτροπία τους. "Τα κοντινά πλάνα και τα γκρο στις ταινίες μου είναι πάντοτε εκφράσεις ενός συναισθήματος. Είμαι πολύ προσεκτικός σ' αυτό το θέμα, γι' αυτό με αποκαλούν περφεξιονιστή και φορμαλιστή. Προσέχω ιδιαίτερα το κάδρο μου, αλλά δεν το κάνω για να φαίνεται ωραίο. Αναζητώ πρώτα και κύρια το σχετικό συναίσθημα. Έχω να



Ένα μοντάζ επιθετικό. ΚΑΠΟΤΕ ΣΤΗ ΔΥΣΗ

καδράρω ταυτόχρονα το συναίσθημα και το ρυθμό της ταινίας κι έτσι το κάδρο μου αναλαμβάνει να φέρει σε πέρας μια δραματουργική λειτουργία (9). Η ενσυνείδητη χρησιμοποίηση των "εικόνων" του, σε συνδυασμό με το σοφά υπολογισμένο "τάιμινγκ" των ταινιών του, κάνει τον κινηματογράφο του να μοιάζει με φορμαλιστικό και να αποπνέει τη γενική αίσθηση μιας τελετουργίας. Επιπλέον, η καθαρά κινηματογραφική εκμετάλλευση του χώρου και των "σχέσεων" των προσώπων μέσα σ'αυτόν, η "ρευστή" κίνηση της κάμερας και τα ημι–αφηρημένα ντεκόρ φέρνουν στη μνήμη το έργο του Μίκλος Γιάντσο, παρά την απουσία του κυριαρχικού πλάνου σεκάνς και της χρονικής ενότητας.

Ο χώρος, η ερημιά του τοπίου, είναι μια βασική "εικόνα" του Λεόνε. Η γεμάτη μοναξιά και μυστήριο φύση, ξεραμένη κάτω από τις καυτές ακτίνες του ήλιου, αποτελεί ένα είδος διαρκώς επανερχόμενου οπτικού μοτίβου και προσφέρει ένα έξοχο σκηνικό για το βασισμένο στην αγριότητα, την απάθεια και την αναισθησία κόσμο του σκηνοθέτη. Μέσα απ'αυτό το ντεκόρ αποτυπώνει θαυμάσια μια γεμάτη απειλή αναμονή και δημιουργεί μια αιωρούμενη και ακαθόριστη ένταση, μεταχειριζόμενος έναν καθαρά κινηματογραφικό ρυθμό: μετακινεί την κάμερά του μέσα στο χώρο, καταγράφει τμήματά του από περίεργες γωνίες, εναλλάσσει διάφορα πλάνα μ'ένα εκρηκτικό μοντάζ, αντιπαραθέτει τα πρόσωπα και τις μορφές. Οι τοπογραφικές λεπτομέρειες είναι διαρκώς παρούσες, μεγενθύνονται και τονίζονται ακόμα κι όταν αποκρύπτονται με τα υπερβολικά γκρο–πλάνα των προσώπων των χαρακτήρων. Η αρχή του Ο ΚΑΛΟΣ, Ο ΚΑΚΟΣ ΚΑΙ Ο ΑΣΧΗΜΟΣ είναι ένα "κλασικό" κομμάτι ανθολογίας. Ξεκινάει μ'ένα πολύ γενικό πλάνο μιας ερημιάς, που ξαφνικά καλύπτεται από το σημαδεμένο πρόσωπο ενός άντρα, το οποίο ξεπροβάλει από το κάτω αριστερό μέρος του κάδρου. Με κάτ περνάει σ'ένα γενικό πλάνο του δρόμου μιας πόλης και επανέρχεται στο πολύ κοντινό πλάνο του προσώπου του άντρα. Στο βάθος, σε γενικό πλάνο, βλέπουμε δυο καβαλάρηδες. Κοντινό του ενός και μετά του άλλου. Σ'ένα γενικό πλάνο τους παρατηρούμε να ξεπεζεύουν και με τράβελινγκ

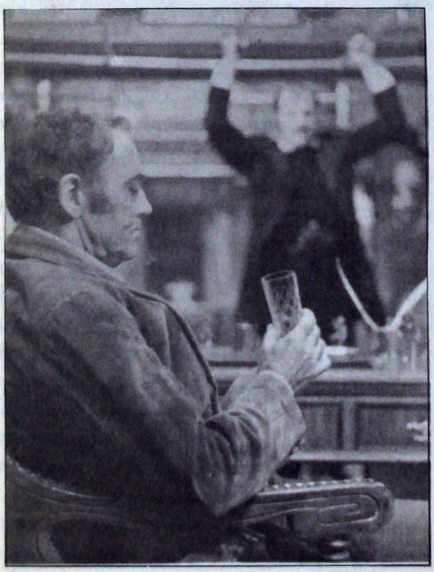


Τσαρλς Μπρόνσον στο ΚΑΠΟΤΕ ΣΤΗ ΔΥΣΗ.

τους παρακολουθούμε καθώς βαδίζουν στο δρόμο (η κάμερα βρίσκεται πίσω από κάποια κτίρια και περιοδικά τους χάνουμε απ᾽τα μάτια μας). Συναντιούνται έξω από ένα σαλούν, σε αμερικάνικο πλάνο, και ορμούν μέσα, τραβώντας τα πιστόλια τους. Η κάμερα κάνει πανοραμίκ σ᾽ένα παράθυρο που σπάει καθώς πηδάει έξω ένας άντρας. Η εικόνα παγώνει και η λέξη "Ο άσχημος" εμφανίζεται κάτω δεξιά. Γενικό πλάνο του αλόγου καθώς ιππεύει και απομακρύνεται. Κοντινό του σημαδεμένου που τραυματισμένος στο χέρι ξεπροβάλλει απ᾽την πόρτα του σαλούν. Γενικό του καβαλλάρη που απομακρύνεται. Μέσο—γενικό του άντρα που σηκώνει το όπλο του για να πυροβολήσει, παραπατάει και πέφτει προς τα πίσω μέσα στο σαλούν, στο πάτωμα του οποίου υπάρχουν δυο πτώματα. Ολόκληρη η σκηνή διέπεται από ένα λειτουργικότατο σασπένς και είναι οργανωμένη μ᾽έναν τρόπο που δίνει την αίσθηση του ντοκυμανταίρ, χωρίς καθόλου λόγο. Η εντύπωση του στυλιζαρίσματος ενισχύεται από το συνδυασμό του "ρεαλισμού" με την ιδιόρρυθμη μουσική επένδυση.

Η γραμμική αίσθηση του χώρου δίνει τη θέση της σε μια άλλη, κυκλική. "Η τελική μονομαχία στο ΓΙΑ ΜΙΑ ΧΟΥΦΤΑ ΔΟΛΑΡΙΑ αποτελεί ένα καλό παράδειγμα αυτής της τεχνικής. Ο Άνθρωπος χωρίς Όνομα αντιμετωπίζει το Ραμόν Ρόχος στον κεντρικό δρόμο του Σαν Μιγκέλ. Στην αρχή φαίνεται ότι θα είναι μια παραδοσιακή, γραμμική αντιπαράθεση, αλλά καθώς ο Άνθρωπος παπαρατάει από το ένα άκρο του δρόμου στο άλλο (βαδίζει αργά και προσεκτικά, οπισθοχωρεί καθώς οι σφαίρες κτυπούν τη μεταλλική ασπίδα που έχει κάτω απ᾽τα ρούχα του), ο Λεόνε παρεμβάλλει κοντινά πλάνα καθ᾽ενός από τα μέλη της συμμορίας. Έτσι δίνει την αίσθηση ενός ολόκληρου κύκλου, και καθώς πεθαίνει ο Ραμόν μια σειρά από "υποκειμενικά" πλάνα εκτελούν κυκλικές κινήσεις καδράροντας τον ουρανό. Με τον τρόπο αυτό ορίζεται αυτό που ο Λεόνε αποκαλεί "αρένα του πεπρωμένου". Στις μεταγενέστερες ταινίες του, αυτή η αρένα γίνεται μια κυκλική πετρόστρωτη κορρίντα στην οποία ο Άνθρωπος, ο Μόρτιμερ και ο Ίντιο, ή ο Καλός, ο Κακός και ο Άσχημος θα συναντηθούν. Όταν ο Αρμόνικα και ο Φρανκ θα πάρουν τις θέσεις τους για τη τελική αναμέτρηση, η κάμερα παίρνει τη θέση πρώτα του Αρμόνικα και μετά του Φρανκ, καθώς ο δεύτερος βαδίζει περιμετρικά στο χώρο και ο πρώτος προβάλλλει από έναν κομμένο κορμό του δέντρου για να σταθεί μπροστά του: η κάμερα κατα γράφει αυτή την αναμέτρηση από το κέντρο μιας κυκλικής αρένας" (8).

Στις ταινίες του Λεόνε οι μονομαχίες είναι ένα σημαντικό στοιχείο της δράσης και αποτελούν ένα σημείο στο οποίο εξηγούνται και εξιχνιάζονται τα κίνητρα και οι πράξεις των χαρακτήρων του. Γι᾽αυτό και κινηματογραφούνται προσεκτικά, σαν να είναι τμήματα μιας τελετουργίας ή σαν να πρόκειται



Ο Χένρυ Φόντα και ο Γκαπριέλε Φερτζέτι στο ΚΑΠΟΤΕ ΣΤΗ ΔΥΣΗ

(γιατί όχι), για τη Μεγάλη Έξοδο μιας λειτουργίας. Ο χρόνος μοιάζει να "διευρύνεται" —κατ' άλλους να "παγώνει"— και η μουσική αποκτάει καθοριστικό ρόλο. Ο οπτικοακουστικός συγχρονισμός φτάνει στο απώγειό του, καθώς η ενορχήστρωση επεξηγεί, συμπληρώνει και ερμηνεύει τα δρώμενα με εντυπωσιακή μεθοδικότητα (ο συνθέτης έγραφε τη μουσική στο στάδιο του μοντάζ και ακολουθούσε το ρυθμό των εικόνων. Μόνο για το ΚΑΠΟΤΕ ΣΤΗ ΔΥΣΗ είχε γράψει τη μουσική πριν από τα γυρίσματα και ο Λεόνε την "έπαιζε" σ' ολόκληρη τη διάρκεια της κινηματογράφησης ώστε να μπορούν οι ερμηνευτές να "προσαρμόζονται" με τις κορυφώσεις ή τα "κατεβάσματα" των τεσσάρων βασικών μοτίβων).

"Ο Μορρικόνε χρησιμοποιεί "ήχους" και κομμάτια από το κύριο μοτίβο για να παρουσιάσει τους χαρακτήρες, κτυπητά ορχησστρικά περάσματα για τις σεκάνς δράσης ή για τα πανοραμικά πλάνα χώρων και σόλο τρομπέτας (με συγκοπτόμενες χορωδιακές ενισχύσεις), που συχνά θυμίζουν θριαμβευτική μουσική ταυρομαχίας, για "ακίνητες σκηνές" όπως η ανταλλαγή ομήρων ή οι μονομαχίες. Ο ίδιος είναι τρομπετίστας. Το κύριο μουσικό θέμα συνήθως αποτελείται από τη μελωδία μιας απλής ηλεκτρικής κιθάρας, στην οποία προσθέτονται κραυγές, πυροβολισμοί, καμπάνες εκκλησιών, ο ήχος του "κόκκορα" ενός πιστολιού, στριγγλιές, ήχοι μαστιγίου, θρήνοι ή κλάματα, τερετίσματα και άλλοι αταίριαστοι ηλεκτρονικοί ήχοι για να "διακόψουν" το βασικό παραδοσιακό γουέστερν μουσικό μοτίβο. Η μουσική του συχνά περιέχει κρατημένες νότες με το πεντάλ —μ' αυτό το ασυνήθιστο ηχητικό αποτέλεσμα να μεταφέρεται στη μελωδία... Χρησιμοποιεί την ανθρώπινη φωνή σαν να είναι ένα μουσικό όργανο και πειραματίζεται με "συγκεκριμένους" ήχους, που χρησιμοποιούνται από το Λεόνε για τη σύνδεση των διαφορετικά ασύνδετων επεισοδίων (κάτι που είναι έντονα ορατό στο πρώτο ήμισυ του

ΜΟΝΟΜΑΧΙΑ ΣΤΟ ΕΛ ΠΑΣΟ.

Ο ΚΑΛΟΣ, Ο ΚΑΚΟΣ ΚΑΙ Ο ΑΣΧΗΜΟΣ). Ενισχυμένοι ήχοι του περιβάλλοντος, ιδιαίτερα ήχοι ζώων, χρησιμοποιούνται για να μεγαλώσουν το δραματικό και χιουμοριστικό αποτέλεσμα. Ένας κόκκορας λαλεί δυνατά πριν προδοθεί κάποιος ή πριν ξεσπάσει η βία, μια γάτα νιαουρίζει πριν από το πιστολίδι, ένας σκύλος γαυγίζει πένθιμα, κοράκια κρώζουν στις σκηνές των μονομαχιών"(8).

Οι "επιδόσεις" του Μορρικόνε είναι πραγματικά αριστουργηματικές και ο Λεόνε εντάσσει τη μουσική του στο γενικό πλαίσιο των ταινιών του μ'έναν καθαρά απομυθοποιητικό τρόπο. Οι ήχοι της άρπας —ενός οργάνου ξένου με την "αμερικάνικη παράδοση"—συνοδεύουν συχνά τις πράξεις του Ανθρώπου χωρίς Όνομα και "κωμικοποιούν" τα λεγόμενά του. Αλλού, τα μουσικά όργανα παίζουν έναν καθοριστικό ρόλο, συμβολίζοντας τις τραυματικές μνήμες κάποιου χαρακτήρα: η μελωδία της φυσαρμόνικας, το μουσικό κομμάτι του "ρολογιού". Και στις σκηνές όπου απουσιάζει ο διάλογος, η μουσική "επένδυση" χρησιμοποιείται για να δημιουργήσει ένα κλίμα σασπένς. Γενικά, η μουσική δεν είναι και τόσο πρωτότυπη: θυμίζει γνωστά μοτίβα του Γουέστ ή αναγνωρίσιμα "αποσπάσματα" από άλλα γουέστερν (του Χόλλυγουντ), αλλά η ενορχήστρωση είναι εξαιρετική και αποτελεί ένα θαυμάσιο "σχόλιο" στον τεχνητά αργό ρυθμό των ταινιών του.

Οι ταινίες του Λεόνε λειτουργούν σαν ένα πολυδιάστατο "διάστημα", μέσα στο οποίο περιέχονται οι τρόποι κατασκευής του και υποστηρίζονται οι "ανταγωνιστικές" ιστορίες

του. Εισάγουν ένα "τυχοδιωκτικό" παιχνίδι, (αυτό των βασικών χαρακτήρων) που λειτουργεί μέσα από την ολοκλήρωση της μορφής με το περιεχόμενο. Η μορφική δομή καθορίζει την αφηγηματική δομή (και η αφηγηματική τη μορφική), η μορφή παντρεύεται με το περιεχόμενο και αμφότερα ερεθίζουν εξ ίσου το θεατή. Η "ελεύθερη" μεταχείριση του χώρου και η χρονική "ασυνέχεια" του δίνουν την ευκαιρία να βυθιστεί στις εικόνες και να παρακολουθήσει την αφήγηση, γνωστοποιώντας του ότι η πλοκή είναι τοποθετημένη σε μια μη συγκεκριμένη και μη ακριβή ιστορική "κατάσταση" και επιτρέποντάς του να παρατηρεί μια "πραγματικότητα" που ανήκει στη σφαίρα του μύθου. Έτσι (ο θεατής) διατηρεί την αυτοσυνείδησή του και παρακινείται να σκεφτεί πάνω στις "ιδέες" που διαπραγματεύεται το έργο. Αναγκάζεται να διευρύνει την προσοχή του για να κατανοήσει τόσο τη βάση της οργάνωσης των εικόνων όσο και τη λογική του περιεχομένου (και τις σημασίες τους). Η μοναδικότητα των εικονικών παραστάσεων του Λεόνε και η εκπληκτική συγχώνευση μορφής και περιεχομένου μορφοποιούν έξοχα την κριτική που ασκεί στο "μύθο της Δύσης". Τα σημαινόμενά του, κάθε άλλο παρά σταθερά, ούτε απελευθερωμένα από κάθε περιορισμό, προσφέρονται για ένα ντελίριο ερμηνειών, παρ' όλο που η σημασία των ταινιών του μπορεί να "διαβαστεί" κατά την προσωπική θέληση του κάθε θεατή. Ο ίδιος εγκαθιδρύει μια κριτική ματιά, από την οποία μπορεί να ακολουθήσει μια αναλυτική προσέγγιση, αλλά η αποδοχή της πλουσιότητας του έργου του επιτρέπει στον καθένα από μας να αναζητήσει είτε τη "λανθάνουσα" σημασία των αφηγήσεών του είτε την "επικοινωνιακή" μελέτη της δομής τους. Όπως και να 'χει το πράγμα, η σχέση μεταξύ μορφικών αρθρώσεων και αφηγηματικού περιεχομένου φέρνει το σινεμά του Λεόνε κοντά στις απαιτήσεις για "έναν ανοικτό κινηματογράφο" του Νόελ Μπερτς.

Δημήτρης Κολιοδήμος

Ο Μάριο Μπρέγκα, αγαπημένος ηθοποιός του Λεόνε.

Σημειώσεις

1) Bulletin Οκτώβριος 1984.

2) Από συνέντευξή του στη Le Nouvel Observateur της 25ης Αυγούστου 1969.

3) Άποψη διατυπωμένη από το Lino Micciché στο βιβλίο του Il cinema Haliano degli anni '60, Βενετία, 1965.

4) Micciché ο.π.

5) Christopher Frayling: Spaghetti Westerns: Cowboys and Europeans from Karl May to Sergio Leone, Λονδίνο, 1981.

6) John Francis Lane: La Strada per Fort Alamo, Films and Filming, Μάρτιος 1965.

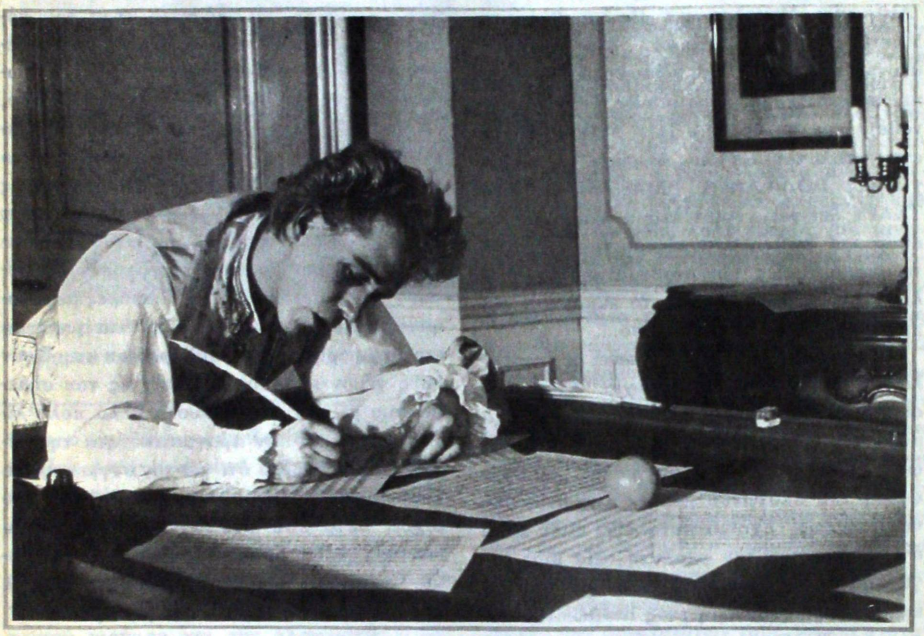
7) Will Wright: Six Guns and Society - A Structural Study of the Western, Λος Άντζελες, 1975. Η «ορολογία» του συγγραφέα είναι: The Classical Plot, The Vengeance Variation, The Transition Theme και The Professional Plot.

8) Frayling, ο.π. Το βιβλίο αυτό, η πρώτη εκτεταμένη κριτική μελέτη του σπαγγέτι, στάθηκε πολύτιμο βοήθημα για τη συγγραφή αυτού του κειμένου.

ΑΜΑΝΤΕΟΥΣ

Θεία ελευθερία

Του Πάνου Μανασσή



Η ώρα της δουλειάς ενός μεγάλου καλλιτέχνη.

Αρχικά ας κάνουμε μια διαπίστωση: Ζούμε σε μια εξαιρετικά ενδιαφέρουσα εποχή που μας προτείνει συνεχώς τα τερατώδη παράδοξα της με τη βοήθεια ενός πυκνού και αποτελεσματικού μπαράζ θεαματικών στοιχείων, του οποίου την βιαιότητα είναι σχεδόν αδύνατο να αγνοήσεις. Δυνατότητες επιλογής υπάρχουν, αλλά καταλήγουν νάχουν έναν αρκετά μοναχικό και λιτό χαρακτήρα. Κάθε τόσο μαθαίνουμε ότι γίνεται μια νέα ανακάλυψη, επικάλυψη, επανακάλυψη, προκατάληψη και πάει λέγοντας.

Ήρωες γεννιούνται και πεθαίνουν μέσα σε μια μέρα, όλοι μας έχουμε την ευκαιρία να γίνουμε διάσημοι, μεγαλοπρεπείς, χαριτωμένα κούφιοι τις περισσότερες φορές. Τα φώτα της δημοσιότητας μας λούζουν και όλοι απορροφώνται από τις καλλίχρωμες εικόνες. Η τέχνη έχει επιστρατευτεί κι αυτή σ' αυτό το κυνήγι των ευκαιριών και της επικαιρότητας κομίζοντας τα αβέβαια εφόδιά της. Ο κινηματογράφος δεν είναι δυνατόν να μείνει έξω από τον χορό μια που έχει ξεπεράσει το στάδιο της ασημαντότητας προ πολλού. Τα σκονισμένα συρτάρια του επιμελώς ξεσκονίζονται. Αναζήτηση, ανακάλυψη και

τα συνεπακόλουθα, το έχουμε τονίσει άλλωστε. Ήρωες και ιστορίες. Εμπρός λοιπόν, πάμε . Γκάγκστερ έχει κοπάσει κάπως η καταιγίδα, πολιτικοί βρωμιάρηδες του κερατά, συνηθισμένοι άνθρωποι ουφ έχουμε μπουχτίσει βρε αδελφέ, ζωγράφοι ποιά η σχέση ζωγραφικής – κοινού σήμερα, καταστροφές τρώμε κουτόχορτο;, έπη, παραμύθια, κλισέ φθάσαμε στις φλέβες του χρυσού. Μεγάλοι Άνθρωποι Μεγαλοφυίες Παιδιά θαύματα Μπετόβεν, Μπαχ, Μότσαρτ.... Μότσαρτ, ένα θεατρικό έργο του Πήτερ Σάφερ με ζουμί και περισσή ενέργεια, ένας ικανός Τσέχος σκηνοθέτης με τη ΦΩΛΙΑ ΤΟΥ ΚΟΥΚΟΥ στο ενεργητικό του, ο Μίλος Φόρμαν, και το εγχείρημα ΒΟΛΦΑΝΓΚ ΑΜΑΝΤΕΟΥΣ ΜΟΤΣΑΡΤ ξεκινάει. Αποτέλεσμα: κάμποσα Όσκαρ και διεθνή αναγνώριση (με εξαίρεση τις διαμαρτυρίες των αναθεματισμένων Ιταλών του Σαλιέρι). Τίποτε το εκρηκτικό μέχρι τώρα θα μου πείτε. Ωστόσο....

Η ταινία αρχίζει και τελειώνει με τον Σαλιέρι και την δική μας ανησυχία. Ένας ιερέας προσπαθεί να τον εξομολογήσει και το μόνο που καταφέρνει είναι να σκύψει το κεφάλι ηττημένος και βουτηγμένος μες στην φρίκη του σκοτεινού μέρους της ανθρώπινης ύπαρξης. Έχουμε καταλάβει πολύ καλά ότι αισθάνθηκε την απόλυτη αξία μιας μεγαλοφυίας και τον σεβαστό φθόνο και την καταστροφική δύναμη ενός ανθρώπινου όντος που βάλθηκε να σκοτώσει τον θεό. Ο Σαλιέρι έβλεπε στον Μότσαρτ την ενσάρκωση του θεού και αυτόν τόλμησε να πολεμήσει, στην ουσία δηλαδή προσπάθησε να πάει κόντρα στην Τέχνη σαν μια διαρκή αξία που εξασφαλίζει τη συνέχιση του ανθρώπου. Αναγνώριζε την μεγαλοφυία του Μότσαρτ αλλά αδυνατούσε να την ορίσει και να την ξεπεράσει. Δεν μας θυμίζει τηρουμένων των αναλογιών τους εαυτούς μας που στεκόμαστε αιχμαλωτισμένοι μπροστά στα επιτεύγματα του χθες. που νιώθουμε τα πόδια μας κομμένα και σιγοβράζουμε από θυμό και ζήλεια; Βέβαια εδώ καραδοκεί το λεπτό σημείο. Το λάθος δεν βρίσκεται στην αναζήτηση του θεού αλλά στην εγκατάλειψη της τέχνης μας, στην αδυναμία μας για δουλειά και κούραση, στην πνευματική μας νωθρότητα και σύγχυση. Η θεία έμπνευση δεν αποχτιέται μέσα από προσευχές σε κέρινα αγαλματίδια αλλά μέσα από την τέχνη. Η τέχνη είναι εκείνο το όλον απ'όπου δεν μπορούμε να ξεφύγουμε και ο Σαλιέρι το γνωρίζει οδυνηρά αυτό όταν κραυγάζει "Μετριότητες όλου του κόσμου θα μιλήσω για λογαριασμό σας". Η τέχνη περικλείει ακόμα και τον θεό, ο άνθρωπος γίνεται θεός δια μέσου της τέχνης του, επιφώτιση και άλλες εμπνεύσεις τέτοιου είδους είναι μπούρδες. Ο Φόρμαν σ'αυτό το σημείο χαράσσει μια από τις μεγαλύτερες τομές της ταινίας του βάζοντας τον Μότσαρτ να δουλεύει με τις ώρες, δίνοντας έτσι ένα καίριο χτύπημα στους κατεστημένους μύθους που συνοδεύουν τις διάφορες μεγαλοφυίες, τα εξαιρετικά μυαλά, τη θεία έμπνευση και τα θεωρητικά ξυλοπόδαρα που στηρίζουν τους γεροντοκόρους καλλιτέχνες του σήμερα που μιλούν ακατάπαυστα αλλά πολύ λίγο κατανοούν την πραγματικότητα της τέχνης τους. Νομίζω ότι για τον συγκεκριμένο καλλιτέχνη Μότσαρτ και την δουλειά του ισχύει αυτό που είχε πει κάποτε ο Χένρυ Άνταμς για τη δουλειά του καλλιτέχνη γενικά. "Είναι πιο εξαντλητική από το αλκοόλ και τόσο νοσηρή όσο και η μορφίνη".

Η έκσταση της νύχτας, η λάμπα με τα βελούδινα κρόσια, η φωτιά που σιγοκαίει στη γωνιά, το άσπρο χαρτί που ζητάει να καλυφθεί με νότες, τα μουσικά περάσματα να οργανώνονται σε αρχιτεκτονικά σχήματα, και να μεταμορφώνονται σε ονειρικές μελωδίες, που σταθερά εμπλουτίζονται, αλλάζουν, γλιστρούν, ομορφαίνουν τις πνοές τους στον αέρα –αυτός είναι ο πιο λεπτός από τους μοναχικούς πειρασμούς και η πιο ευγενική μέθη της μεγαλοφυίας. Αυτή η έκσταση μπορεί να είναι περισσότερο βάναυση παρά δελεαστική αλλά δεν παύει να είναι έκσταση. Η άνεση και η γαλήνη απομακρύνονται ταχύ-

Το γέλιο του Αμαντέους, αυτή η πρόκληση.

τατα, ο νους στριφογυρίζει πάνω—κάτω, και η μόνη παρηγοριά είναι η δράση, ο εχθρός της σκέψης και ο φίλος των ψευδαισθήσεων. Μόνο στην καθοδήγηση των πράξεων μπορούμε να βρούμε την αίσθηση της κυριαρχίας στο πεπρωμένο μας. Μέσα σ'αυτόν τον κόσμο των έντονων χειρονομιών, του εκρηκτικού χιούμορ και της πλουμιστής ατμόσφαιρας ξεσπά το θαυμάσιο αυτό χλιμίντρισμα του Βόλφι που εκδηλώνει την παραφροσύνη σαν μια πλευρά της ζωής μας, μια εκδήλωση ολοκλήρωσης και σωτηρίας, μια πράξη ευτυχίας.

Όλοι μας βλέπουμε στον άλλον ένα τρελό, μια εξαιρετική πρόφαση για το μεγάλο μέρος της ανθρωπότητας που βρίσκει σ'αυτό ένα φυσικό κίνητρο για συγχώρεση. Η παραξενιά, η τρέλα και η πράξη, μοιάζει να λέει ο Φόρμαν, είναι καταστάσεις που συμπίπτουν. Το γεγονός της χυδαιότητας του Μότσαρτ τον κάνει έναν από μας, ένα παιδί χαρούμενο, ζωηρό, σ'αναζήτηση του γέλιου που αλαφρύνει τις ζωές μας και φανερώνει την αφόρητη αλαφράδα της ύπαρξης σύμφωνα με έναν άλλον Τσέχο τον Κούντερα. Ο ίδιος ο Μότσαρτ δεν γνωρίζει την λέξη χυδαιότητα κι ας λέει ότι ο ίδιος είναι χυδαίος αλλά η μουσική του όχι. Αρνείται να απορρίψει κάθε εκδήλωση της ζωής κι εκεί βρίσκεται η ελευθερία του και η μοναξιά του.

Ο Τομ Χάλτσε σαν Μότσαρτ είναι απρόσμενα ευέλικτος. Στην αρχή τον παίρνουμε για έναν πολύ ελαφρύ μπούφο, έπειτα πιστεύουμε ότι έγραφε μουσική και στο τέλος υποτίθεται ότι συμπράττουμε μαζί του όταν αντιλαμβανόμαστε ότι είναι ολότελα αθώος. Βέβαια ο Φόρμαν βάζει σε λειτουργία το παιχνίδι της ταύτισης πολύ έξυπνα, μια ταυτιζόμαστε με τον Μότσαρτ, την ανόθευτη αθωότητα της τέχνης, την γνησιότητα και την αυθεντικότητα της, και μια με τον Σαλιέρι και την αγωνιώδη ανθρώπινη προσπάθεια του να ξεπεράσει τα όρια του. Η μυθοπλασία υφαίνεται σαν ιστός παραμυθιού και τα πρόσωπα κινηματογραφούνται μ'έναν ιδιαίτερα ζεστό τρόπο. Ο Φόρμαν σίγουρα δεν είναι καθόλου ένας βλοσυρός ρεαλιστής, αλλά ένας άνθρωπος που εμφυσάει τον αυθορμητισμό σε μια τεχνητή, παλιομοδίτικη θάλεγα αφήγηση. Δείχνει μια οξεία αντίληψη να πιάνει τους ηθοποιούς του σε στιγμές αποκαλυπτικές των δυνατοτήτων τους. Αν και η ιστορία του είναι με το μέρος όλων των χαρακτήρων, δεν πηγαίνει ποτέ βαθιά μέσα σ'αυτούς. Έχει μια υπόγεια, έξυπνη και τεχνητή αίσθηση της κωμωδίας μασκαρεμένη κάτω από τις προσταγές αληθοφανών ιστοριών. Βέβαια δεν του λείπει το ρίσκο και το θάρρος σε μια κινηματογράφηση ενός στην ουσία θεατρικού έργου που είχε να κάνει με όπερα. Αξιοσημείωτη είναι επίσης η ξαφνική αλλά ελεγχόμενη κίνηση του από το κωμικό στο τραγικό και το αντίστροφο.

Ας κοιτάξουμε όμως λίγο πιο ερευνητικά

τον Σαλιέρι, τα σκοτεινά του μάτια, το σκεφτικό του μέτωπο, την βαθιά οργή του, την ευεργετική μα συνάμα θλιβερή του μετριότητα. Είναι ίσως κακός άνθρωπος, ανακριβής, ευαίσθητος, με προκαταλήψεις, ένας άνθρωπος της σύγχρονης τέχνης, ένας δικός μας άνθρωπος. Ο Σαλιέρι ο παλμός του σήμερα, ενώ πουθενά στον ορίζοντα δεν φαίνονται Μότσαρτ. Δεν υπάρχουν ή δεν αναγνωρίζονται; Δύσκολη η απάντηση. Σε μια εποχή που της λείπει ο ουσιαστικός στοχασμός, που δεν εμφανίζονται αξίες που βλέπει κανείς και εκτιμά, που δεν λειτουργεί η κριτική, τα μεγάλα έργα δεν γίνονται αντιληπτά. Χωρίς νέες ιδέες δεν υπάρχουν μάλλον και νέα έργα. Αν και οι καιροί μας είναι καταδικασμένοι στην λήθη αυτό δεν σημαίνει ότι είπαμε την τελευταία λέξη. Οι διακρίσεις είναι πάντα πολύ λεπτές. Αν ενδιαφερθούμε για τους καιρούς μας, ας προσπαθήσουμε να δημιουργήσουμε ανάμεσα στις καστροφές και τις διαστρεβλώσεις του σήμερα. Να δυναμώσουμε την πίστη στον εαυτό μας, να μλήσουμε για τους εαυτούς μας καταμεσής της καταιγίδας, παίρνοντας αδιάκοπα το υλικό μας απ᾽αυτόν τον κόσμο και δίνοντας του μια άλλη μορφή.

Ακολουθούμε μέσα από τους πόνους και τις χαρές μας την προσωπική μας πορεία προς την αλήθεια που λάμπει πάνω απ᾽όλους προσφέροντας την ελπίδα στην ζωή. Ας μην αφήνουμε τους εαυτούς μας να παρασύρονται από στείρες νοσταλγίες ούτε από εξτρεμιστικούς νεοακαδημαϊσμούς. Στην κόψη του ξυραφιού βρίσκεται πάντα το κλασικό, η άβολη θέση του νου είναι αυτή που δημιουργεί τις πλούσιες ανθρώπινες ισορροπίες.

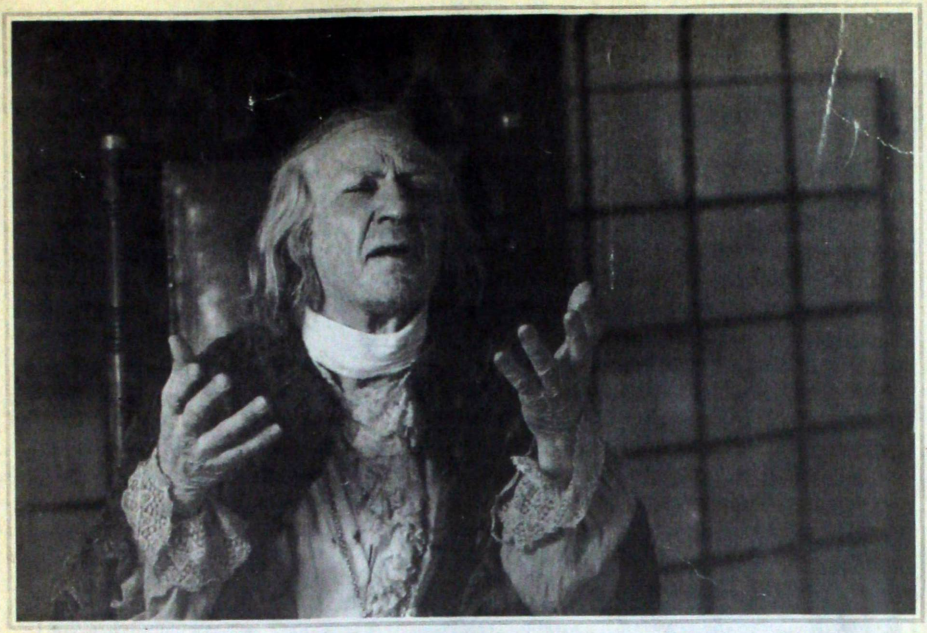
Εδώ είναι όλα, η αγάπη των ανθρώπων, η κατάφαση και η άρνηση της πραγματικότητας, η παραφροσύνη της δημιουργίας, η αφόρητη μοναξιά και το ενοχλητικό πλήθος, το μεγαλείο και η ουσία της ζωής.

Ας μην γελιόμαστε. Σήμερα λείπει αυτή η ελευθερία που επέτρεψε τον Μότσαρτ να δουλεύει και να συνθέτει τέτοια θεϊκή μουσική. Και πολύ περισσότερο δεν μπορούμε να υπηρετούμε βασιλιάδες ή να βρισκόμαστε εν μέσω αυλικών έχοντας πλήρη απόσταση από τον κόσμο. Αυτό είναι μια ευχή και κατάρα συνάμα. Ας μη βιαστούμε όμως να βάλουμε τα κλάμματα για το χάσμο της τέχνης μας κάτω από την πίεση του σήμερα. Ο τρόπος ύπαρξης της δημιουργίας ενός Μότσαρτ είναι φυσικά ο ίδιος και η δημιουργία. Σήμερα έχουν αλλάξει τόπο οι δημιουργοί όσο και η σχέση τους με το κοινό. Το πρόβλημα είναι μεγάλο. Δεν είναι δυνατόν να υπάρξει σήμερα μεγάλη τέχνη; Πώς θα την καταλάβουμε; Το είπα και πιο πάνω. Από το "κάτι άλλο", από την φωτιά που σιγοκαίει, από την ίδια την ουσία της ζωής πούναι καμωμένος ο άνθρωπος και που τον κάνει να επιδιώκει το αληθινό πέρα απ᾽αυτόν.

Δεν είμαστε στις ζωές μας όπως είμαστε και στο πνεύμα. Στον Σαλιέρι βρίσκουμε όλες τις ανωμαλίες της ανθρώπινης συμπεριφοράς, τους εξαντλητικούς θανάτους των πολλών εγώ μας. Παρ᾽όλες τις αποτυχίες μας θα πάρουμε τον δρόμο μας, θα διασχίσουμε την ίδια την ζωή μας χωρίς φόβο. Δεν έχουμε το δικαίωμα να επιτρέψουμε στον εαυτό μας να εξοντωθεί από την τέχνη των προηγούμενων παρά μόνο στον βαθμό που αυτό θα απελευθερώσει την φυσική πίστη σε μας, την αγάπη μας για τις αξίες της τέχνης και την ενεργοποίηση της ζωντανής μνήμης,

Τα μεγάλα έργα φαίνονται από τον βαθμό της αβεβαιότητας και της μεταφυσικής οδύνης που τα διακρίνει, από την ανησυχία τους και την κατάδυση τους στις σκοτεινές πλευρές μας.

Είναι μοιραίο κάποτε να φθάνουμε στην γραμμή σκιάς και να την δρασκελίζουμε. Ο Μότσαρτ μπαίνει σ᾽ ένα μαγεμένο κήπο. Οι σκιές του λάμπουν από υποσχέσεις. Κάθε στροφή των μονοπατιών του φανερώνει την αποπλάνηση. Ασφαλώς αυτός ο κήπος δεν είναι ένας ανεξερεύνητος τόπος. Όλη η



Σαλιέρι, το μάτι του σήμερα.

ανθρωπότητα έχει περάσει απ᾽αυτόν. Προχωράει, δημιουργεί, ζει, γελάει και ο καιρός κυλάει —ώσπου κάποτε αγγίζουμε την γραμμή σκιάς, η σκιά του πατέρα, η σκιά —κόλπο του Σαλιέρι, η χαμένη από τα πριν αναμέτρηση με την Τέχνη. Από τους ΓΑΜΟΥΣ ΤΟΥ ΦΙΓΚΑΡΟ, στον ΝΤΟΝ ΤΖΙΟΒΑΝΙ. Ο Μότσαρτ μεταμορφώνεται, γίνεται ξένος στη γυναίκα του, η μαύρη σκιά τον πλακώνει, απελπισία και αγωνία τον κυριεύουν. Αλλά η μόνη του ελευθερία είναι εκεί στην μουσική του και το γνωρίζει. Είτε αυτή λεγόταν ΝΤΟΝ ΤΖΙΟΒΑΝΙ είτε ΜΑΓΕΜΕΝΟΣ ΑΥΛΟΣ.

Το ρέκβιεμ του θανάτου πλησιάζει θρέφοντας για μια ακόμα φορά τους μύθους που ουρλιάζουν ότι τραγικά έργα δεν γεννιούνται παρά μόνο μέσα από τραγικές στιγμές—ζωές. Ο Μότσαρτ αρχίζει να γνωρίζει όλη εκείνη την κρυμμένη αμφιβολία, απελπισία και τη θολή σύγχιση της ψυχής ενός μοναχικού άντρα, που πρπέει να τη γνωρίσει γιατί είναι ενωμένη με καμιά άλλη εικόνα εκτός απ᾽αυτήν που ο ίδιος δημιουργεί, όλη αυτή η γνώση που αποκτά μόνος του με το όραμα των ματιών του και του νου του. Η παθιασμένη εμμονή του στον εαυτό του, τον εαυτό του σαν κέντρο της ύπαρξης, έδωσε στον πυρετό του και την αβεβαιότητα του μια αξιοσημείωτη πνοή. Ζούσε σ᾽έναν κόσμο από τον οποίο ο ίδιος ήταν πάντα κυνηγημένος από την υπόσχεση του, και αρρώσταινε απ᾽ αυτήν. Αναπόφευκτα σ᾽αυτόν το κόσμο δεν υπήρχαν ημίμετρα και παύσεις. Μόνο αναμέτρηση, καθώς ο Σαλιέρι έρχεται αντιμέτωπος με τα αρνητικά ρεύματα του Βόλφι, τα οποία αγωνίζεται να τιθασεύσει, να κατανοήσει, ᾽να αιχμαλωτίσει. Ταυτόχρονα ξεχύνεται βασανιστικά και πυκνά η πλούσια ουσία του μεδουλιού της ζωής με τη βοήθεια σκοτεινών κι ανείπωτων οραμάτων. Κάθε νέα νότα κι ένας χτύπος της καρδιάς, κάθε εξύψωση και μια πτώση, κάθε εκτίναξη και μια συρρίκνωση. Όπως στο ΜΑΓΙΚΟ ΔΕΡΜΑ του Μπαλζάκ και στο ΠΝΕΥΜΑ ΤΟΥ ΜΠΟΥΚΑΛΙΟΥ του Στήβενσον. Ο Μότσαρτ

Ας κοιτάξουμε λίγο πιο ερευνητικά τον Σαλιέρι, το σκεφτικό του μέτωπο.

ήταν πάντα ένα παιδί, και η σημασία του σαν συνθέτης έγκειται ίσως στο ότι φύλαγε αυτήν του την παιδικότητα μια ζωή, την έκανε εξαιρετική και ενδιαφέρουσα, χωρίς όμως να παραμερίσει τον τόνο, τον φόβο και την αποξένωση της παιδικής του ηλικίας. Ας μη ξεχνάμε άλλωστε ότι η μουσική του θεωρείται σήμερα από τις πιο ελαφρές και εύθυμες του κλασικού ρεπερτορίου. Αυτό τουλάχιστον ισχυρίζονται οι παντογνώστες μουσικοκριτικοί. Αυτή η πυρετώδης εξάρτηση στον εαυτό του, η ατόφια αθωότητα του, ήταν η αχίλλειος πτέρνα μα συνάμα και το χάρισμά του. Με τον ΝΤΟΝ ΤΖΙΟΒΑΝΙ όμως άγγιξε την εσωτερική μεριά του εαυτού του, κι έπλασε το πιο τραγικό και το πιο ενορατικό του μουσικό έργο, ο καλλιτέχνης έγινε ένα πλέον με το έργο.

Η εικόνα του πατέρα, η πιο βαθιά αναζήτηση στη ζωή του, το πράγμα που ήταν με τον ένα ή τον άλλο τρόπο το πιο κεντρικό στην ζωή του ήταν η αναζήτηση του ανθρώπου-πατέρα, όχι απαραίτητα του πατέρα της σάρκας του, ούτε του χαμένου πατέρα της νιότης του, αλλά η εικόνα ενός μεγαλείου και μιας σοφίας εξωτερικής προς τις ανάγκες του, και ανώτερης από την βουλημία του, στην οποία η πίστη και η δύναμη της ζωής θα μπορούσαν να ενωθούν.

Δεν τον βρήκε, ούτε βρήκε την αναγνώριση που του άξιζε στους συγχρόνους του. Πέθανε μόνος, πεταγμένο κουφάρι σ'έναν ανοιχτό λάκκο μια μουντή μέρα με βροχή. Η ίδια παλιά ιστορία που την ακούμε τόσο συχνά, η δόξα, το μεγαλείο, κατοπινή η αναγνώριση. Ο καλλιτέχνης φαντάζομαι δεν πρέπει να περιμένει αναγνώριση ή θαυμασμό της μεγαλοφυΐας του γιατί αυτά δεν σημαίνουν τίποτα για τους "αγράμματους", που έχουν ζήσει παρέα με ανοησίες ή κοινοτοπίες, θα πρέπει καθώς εξελίσσεται διανοητικά να παρατηρεί τον κόσμο περισσότερο υπομονετικά. Η δύναμη της φαντασίας ωριμάζει ανάμεσα στα πράγματα της ζωής, κι έπειτα παίρνει μορφή μ'αυτήν ή την άλλην φόρμουλα, χωρίς να προσμένει την θεϊκή

Ο θάνατος του Μότσαρτ, η Κονστάνς βρίσκει το ρέκβιεμ.

έμπνευση από κάποιους ορίζοντες τελειότητας για τους οποίους δεν γνωρίζει απολύτως τίποτα. Μόνο τότε μπορούμε να έχουμε τη γόνιμη ψευδαίσθηση ότι το επίτευγμα μας έχει αρχίσει να εξισώνεται με το μεγαλείο του οράματος μας.

Πέφτουν τα τελευταία πλάνα της ταινίας κι ο τρομερός Σαλιέρι μας έχει καθηλώσει στα καθίσματα προσφέροντας μας σε θρίλλερ κάτοπτρο την εικόνα του εαυτού μας. Μετριότητες εξεγερθείτε λοιπόν! Μα η τελευταία λέξη δεν έχει ακόμα ειπωθεί, ο Μότσαρτ στοιχειώνει τον ταραγμένο νου μας.... ΤΟ ΤΕΛΕΥΤΑΙΟ ΓΕΛΙΟ. Αυτή η μεγαλοφυής σύλληψη του Φόρμαν που φέρνει τον Αμαντέους πάλι στο προσκήνιο και μας υπενθυμίζει ότι θα ζει για πάντα έτσι όπως τον γνωρίσαμε. Το κοίταγμα του θεού από τον αστρικό του θόλο και η γεμάτη κατάπληξη φωνή του "Για δες, αυτό είναι αστείο, αυτό το παιδί με προκαλεί". Με αγάπη και αγωνία κρατιόμουνα απ' αυτό το γέλιο έτσι όπως κρατιέται κανείς από τα εύθραυστα και τιποτένια πράγματα που όμως είναι πάντα καταδικασμένα.

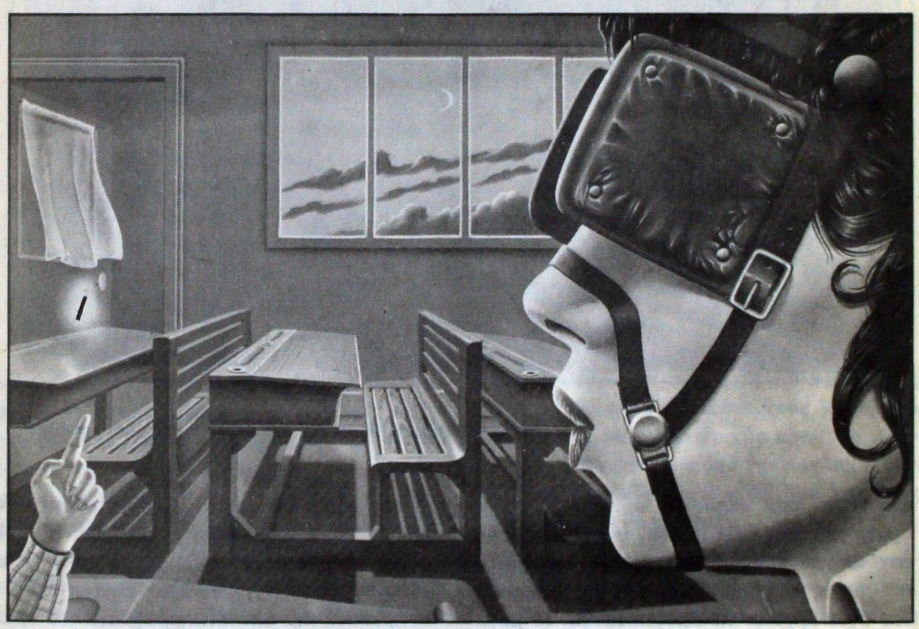
• Πάνος Μανασσής

AMADEUS

Σκην.: Μίλος Φόρμαν. Σεν.: Πήτερ Σάφερ. Φωτ.: Μιροσλάβ Όντριτσεκ. Ντεκόρ: Πατρίτσια φον Μπραντενστάιν. Κοστούμια: Τεοντόρ Πίστεκ. Ηθ.: Μάρραιυ Αμπράχαμ (Σαλιέρι), Τομ Χάλτσε (Μότσαρτ), Ελίζαμπεθ Μπέριντζ. Διάρκεια: 157'. ΗΠΑ, 1984.

Η ΚΡΙΤΙΚΗ ΤΟΥ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΥ

του Σωτήρη Ζήκου



Ας ξεκινήσουμε από κάτι κοινότοπο και προφανές. Υπάρχει κινηματογράφος, υπάρχουν άνθρωποι που κάνουν κινηματογράφο και άνθρωποι που βλέπουν κινηματογράφο, υπάρχουν επίσης άνθρωποι που γράφουν για τον κινηματογράφο και άνθρωποι που διαβάζουν αυτά που γράφονται για τον κινηματογράφο. Καλώς ή κακώς από κάποια στιγμή και μετά, η κριτική, ο θεωριτικός λόγος συμπορεύτηκε με την κινηματογραφική πρακτική, με την παραγωγή και κατανάλωση ταινιών, επηρέασε θετικά ή αρνητικά, τις επιλογές και τις στάσεις των κινηματογραφιστών και των θεατών.

Υπάρχουν βάσιμοι λόγοι που μας κάνουν να πιστεύουμε ότι αυτό που σήμερα αυτοσυστήνεται ως κριτική του κινηματογράφου δεν είναι τίποτα άλλο παρά μια διαφημιστική προαγωγή που αντιστοιχεί μόνο στη βιομηχανική φύση του κινηματογραφικού προϊόντος, μια περιττή φλυαρία, ένα μέσο επιβίωσης ή επίδειξης ορισμένων, οτιδήποτε τέλος πάντων, εκτός από κριτική. Δεν αναφέρομαι εδώ μόνο στην δημοσιογραφική "κριτική"

του ημερήσιου τύπου, του όποιου η τωρινή κατάσταση προσβάλλει και την νοημοσύνη ενός καθυστερημένου παιδιού αλλά και αντανακλά την γενική στειρότητα που χαρακτηρίζει κάθε "ειδικό" λόγο. Οι εξαιρέσεις, αν υπάρχουν ακόμα, δεν αναιρούν αυτό που λέω, αντίθετα το επιδεινώνουν.

Αυτή η αρνητική διαπίστωση δεν είναι ούτε κακοπροαίρετη, ούτε "εμπαθής", ούτε ανταποκρίνεται σε μια επιθυμία του γράφοντα να αυτοπροβληθεί. Το λέω αυτό γιατί τελευταία όλο και πληθαίνουν οι κριτικοί που μιλάνε κατά της κριτικής και δήθεν έξω από την κατεστημένη κριτική, χωρίς ποτέ να έχουν πει τίποτα, που να τους διαφορίζει απ' αυτήν —εκτός ίσως από μια δεξιοτεχνία να ανακατεύουν τις λέξεις— χωρίς να δώσουν καμιά εξήγηση για αυτό που έλεγαν χθες, και για αυτό που λένε ή σταμάτησαν να λένε σήμερα και χωρίς ποτέ να αναρωτηθούν μήπως και οι ίδιοι αποτελούν πια ένα κατεστημένο, δηλαδή ένα νεκρό λόγο ή σε ποιό βαθμό έχουν συμμετάσχει ενεργά ή παθητικά στην απονέκρωση του κριτικού λόγου και της κριτικής σκέψης. Επιστώ την προσοχή σε τέτοιου είδους μπλόφες, που ενσαρκώνουν το πνεύμα της γνωστής ρήσης: "σήμερα είσαι ό,τι δηλώσεις ότι είσαι" ακόμα κι αν επιχειρούνται από μένα τον ίδιο. Τέτοια κόλπα περνάνε μόνο σε ανθρώπους χωρίς κρίση και σκέψη.

Ενώ όμως τα παραπάνω μας περιγράφουν ίσως, τί δεν είναι αυτό που αυτοσυστήνεται ως κριτική και κριτική της κριτικής, εξακολουθούν να μην μας λένε τίποτα για το τί θα μπορούσε και τί θα όφειλε να είναι μια κριτική του κινηματογράφου. Κι αν παραμένουμε σ' αυτήν την αρνητική επισήμανση των αρνητικών όψεων της κριτικής, δεν κάνουμε άλλο παρά να επαναλαμβάνουμε αυτό που υποτίθεται ότι αμφισβητούμε.

Κάθε συνεπής και σημαντικός λόγος για τον κινηματογράφο δεν μπορεί παρά να ξεκινάει και να επανέρχεται στον προσδιορισμό και στον επαναπροσδιορισμό του αντικειμένου του και την ίδια την φύση της δραστηριότητας του και να αναρωτιέται: τί είναι κινηματογράφος; τί είναι να βλέπουμε κινηματογράφο, αλλά και να βλέπουμε εν γένει; πώς κρίνουμε και κριτικάρουμε τα έργα του κινηματογράφου και αυτά τα συγκεκριμένα έργα; τί είναι μια κινηματογραφική κριτική και μια κριτική εν γένει; τί σημαίνει κρίνω και κριτικάρω; στο όνομα τίνος, εκκινώντας από τί και προς τί ασκώ μια κριτική; και τέλος, γιατί ανακινώ αυτά τα ίδια τα ερωτήματα;

ΤΙ ΕΙΝΑΙ ΚΡΙΤΙΚΗ;

Ας σταθούμε κατ' αρχήν στον ίδιο τον όρο κριτική και την σημασία του. Αυτό που ωθούμαστε να σκεφτούμε όταν ακούμε ή διαβάζουμε τον όρο κριτική σήμερα, είναι ότι δεν εκφράζει τίποτα άλλο παρά μόνο ένα πνεύμα αντίρρησης, αντι—θεσης, απόρριψης ή ρεφορμισμού, ότι είναι απλώς ένας αρνητικός και για αυτό ελάσσων καθορισμός ως προς αυτό που υπάρχει και γίνεται. Έτσι οδηγούμαστε στην αντίληψη του παρασιτικού ή παρενοχλητικού ρόλου κάθε κριτικής, είτε αναφερόμαστε στην κριτική του κινηματογράφου, του θεάτρου, της μουσικής, της λογοτεχνίας, είτε αναφερόμαστε στην κριτική της φράξιας προς το κόμμα, του αριστερισμού προς την αριστερά, της επιμέρους αντιπολίτευσης προς την επίσημη εξουσία.

Βέβαια αυτή η καθήλωση στην αρνητι-

κή σημασία κάθε κριτικής, πέρα από το ότι αποτελεί έναν μηχανισμό άμυνας αυτών που κρίνονται και κριτικάρονται, είναι κατά μεγάλο μέρος δικαιολογημένη, αν αναφερόμαστε σ'αυτό που επίσημα και κατ'επίφαση αυτοχαρακτηρίζεται σήμερα ως κριτική. Αλλά και φανερώνει, έστω και στρεβλωμένα, μια αλήθεια για την κριτική, που είναι ο καταφατικός της χαρακτήρας. Είναι φανερό πως δεν κρίνουμε και δεν κριτικάρουμε, κάτι που θεωρούμε ανάξιο λόγου ή αντίστροφα, αν κάτι θεωρούμε εξαρχής ως ανάξιο, ασήμαντο, τιποτένιο, φανερά ή καλυμένα, τότε ο λόγος μας για αυτό δεν μπορεί να συνιστά ούτε κρίση, ούτε κριτική.

Ας διασαφηνίσουμε εδώ ότι κριτικάρουμε κάποια έργα, κριτικάρουμε κάποια παθητική, καταναλωτική στάση προς αυτά, κριτικάρουμε κάποιες μορφές οργάνωσης της κοινωνίας ως αλλοτριωτικές και όχι την οποιαδήποτε οργάνωση, όχι την "κακούργα" κοινωνία εν γένει και ανασκευάζουμε τις θεωρίες, αποκαλύπτουμε τους μύθους και τις ιδεολογίες, καταγγέλουμε την απάτη της αυθεντίας που τρέφουν και στηρίζουν τις κατεστημένες σημασίες και όχι την γνώση, τον στοχασμό, το δικαίωμα λόγου και γνώμης. Από την άλλη όμως, δεν κριτικάρουμε την ιδεολογική τρομοκρατία απ'όπου κι αν προέρχεται, τις μεθόδους στείρωσης της σκέψης και της φαντασίας, την χειραγώγηση, την αποβλάκωση, αλλά τις απορρίπτουμε αδίστακτα και τις πολεμούμε.

Ήδη όμως μιλώντας για τον καταφατικό χαρακτήρα κάθε κριτικής έχουμε εντοπίσει αυτό που επιχειρείται να συγκαλυφθεί από την τρέχουσα έννοια που δίδεται στον όρο, δηλαδή την θετική — ενεργή σημασία της κριτικής ή αλλιώς αυτό που αποδίδεται κάποτε με το κατηγόρημα "εποικοδομητική" κριτική, το οποίο όμως είναι προτιμότερο να αποφύγουμε, γιατί έχει ήδη ξεφτελιστεί στην πολεμική φρασεολογία της μικροπολιτικής.

Αυτό που κάθε σημαντική κριτική εκφράζει θετικά είναι η δυνατότητα και η θέληση ότι κάτι άλλο απ'αυτό προς το οποίο ασκείται η κριτική είναι δυνατό και προτιμότερο, αλλιώς δεν είναι παρά μια στείρα άρνηση, μια αμφισβήτηση για την αμφισβήτηση, μια περιττή φλυαρία, μια στάση αρνητικής υποταγής στο αντικείμενό της. Και είναι αυτή η θετικότητα της κριτικής που κάνει κάθε κριτική να είναι, είτε το ξέρει είτε όχι, μια κοινωνική κριτική.

— Πρώτον, γιατί ως έκφραση της δυνατότητας για κάτι άλλο, (δια μέσου μιας διαδικασίας κατανόησης και εκλογίκευσης), αναγνωρίζει πως αυτό στο οποίο ασκείται η κριτική, δεν είναι ούτε αναγκαίο, ούτε αναπόφευκτο, ούτε "φυσικό" και "κανονικό", αλλά κοινωνικά θεσμισμένο, δηλαδή μετασχηματίσιμο, κάτι που θα μπορούσε να είναι αλλιώς, αν οι άνθρωποι ήξεραν ότι μπορούν και ήθελαν να το αλλάξουν. Ένας γυναικείος κριτικός λόγος δεν αρνείται κάποια "φυσική", βιολογική διαφορά αρσενικού—θηλυκού, αλλά την κοινωνική θέσμιση αυτής της διαφοράς στους δήθεν "αυτονόητους" ρόλους άντρα—γυναίκας. Ακόμα είναι ίσως, με μια έννοια, αυτονόητο οι άνθρωποι να διασκεδάζουν ή να καταναλώνουν, αλλά δεν είναι καθόλου αυτονόητο και αναγκαίο να διασκεδάζουν έτσι και όχι αλλιώς.

Είπαμε όμως προηγουμένως ότι κάτι θα μπορούσε να είναι αλλιώς, εάν και εφ' όσον συνάμα οι άνθρωποι ήθελαν. Κάθε κριτική λοιπόν είναι μια κοινωνική κριτική και ως έκφραση μιας θέλησης (και όχι απλώς μιας επιθυμίας), με την έννοια πως αυτός που την ασκεί αναγνωρίζει μέσα και δια του λόγου του, τους άλλους, ως κοινωνικά άτομα τα οποία θέλουν με τρόπο ρητό ή υπόρρητο κάτι άλλο απ'αυτό που υπάρχει

και μιλάει, εκτιμάει, προτείνει προς αυτούς και δέχεται απ᾽αυτούς τον έλεγχο σ᾽αυτό που λέει και σ᾽αυτό που θέλει.

Αν κάποιος επιθυμεί ένα κότερο, ένα χαρέμι, μια βίλλα στις Μπαχάμες, ένα βίντεο, μισή ντουζίνα ιδιόκτητους δούλους ή να τον θαυμάζουν σαν αυθεντία και ορύεται κατά της κοινωνίας, γιατί η επιθυμία του δεν εκπληρώνεται, τότε ούτε καμιά κριτική ασκεί, ούτε καμιά θέληση εκφράζει, αλλά βγάζει το άχτι του και το παράπονό του. Όταν μιλάμε για θέληση, μιλάμε για κάτι που ξεπερνάει αυτόν που την εκφράζει, που δεν αφορά μόνο την ατομική του ύπαρξη, αλλά την ύπαρξή του ως κοινωνικού ατόμου.

ΤΙ ΕΙΝΑΙ Η ΚΡΙΤΙΚΗ ΤΟΥ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΥ;

Το έχω ξαναπεί και το επαναλαμβάνω, μια κινηματογραφική κριτική, άξια του ονόματός της, όπως και κάθε "εξειδικευμένη" κριτική, δεν μπορεί παρά να είναι μια στιγμή και μια διάσταση μιας κοινωνικής κριτικής και η οποία ως τέτοια, στην συνολική θεώρηση του αντικειμένου της αναγνωρίζει και αντιμετωπίζει τον κινηματογράφο ως πολιτισμικό θεσμό, ως παραγωγή έργων και σχέση αυτών των έργων με αυτήν την κοινωνία, πιο συγκεκριμένα ως μέσο έκφρασης αυτής της κοινωνίας και ως τρόπο δράσης επ᾽αυτής της κοινωνίας.

Δεν προτείνω εδώ μια ηθική κριτική, δεν μιλάω για μια ιδανική λειτουργία της κριτικής, αλλά αναφέρομαι σ᾽αυτό που η κριτική του κινηματογράφου και κάθε "εξειδικευμένη" κριτική υπήρξε στις πιο εξαιρετικές στιγμές της.

Η κινηματογραφική κριτική εκφράζει θετικά ότι ένας άλλος κινηματογράφος απ᾽αυτόν στου οποίου τα έργα ασκείται η κριτική είναι δ υ ν α τ ό ς και π ρ ο τ ι μ ό τ ε ρ ο ς.

Η έκφραση της δυνατότητας ενός άλλου κινηματογράφου εκκινεί και στηρίζεται στο παράδειγμα κάποιων έργων που εμφανίστηκαν μέσα στην ιστορία του ίδιου του κινηματογράφου, τα οποία όμως δεν τα προτάσσει ως πρότυπα μίμησης, ως συνταγές επιτυχίας, ως τον μόνο, τον "αληθινό" κινηματογράφο, αλλά αναφέρεται σ᾽αυτά, ως στιγμές στις οποίες αναδύθηκε, φανερώθηκε η δυνατότητα ενός άλλου κινηματογράφου, από τον κινηματογράφο της εποχής αυτών των έργων. Αν δεν είχαν υπάρξει τέτοιες στιγμές οι εκφράσεις "έβδομη τέχνη" "δημιουργός και δημιουργία" δεν θα ήταν παρά κενές και τυπικές και θα αρκούσε να μιλάμε ίσως για το θέαμα των θεαμάτων, για τις τεχνικές του και για φιλμικά παραμύθια.

Τέτοια έργα όμως υπήρξαν και η πρωτοτυπία και η αλλότητα τους, συνιστούν την ουσία της δ ι ά ρ κ ε ι α ς τους μέσα στον χρόνο, τα κάνουν να βλέπονται και να θαυμάζονται ακόμα μέχρι σήμερα. Εξάλλου πάνω στο παράδειγμα κάποιων τέτοιων έργων διαμορφώθηκαν και όλοι οι σύγχρονοι αξιόλογοι κινηματογραφιστές, στην αρχή ίσως μιμούμενοι την θεματική και τον τρόπο οργάνωσης των εικόνων τους, αλλά ξεπερνώντας στην συνέχεια αυτή την υποταγή και χαράζοντας έναν δικό τους δρόμο, συγκροτώντας τα δικά τους, ιδιαίτερα μέσα έκφρασης, τα δικά τους έργα, τα οποία δεν θα ήταν αυτό που είναι χωρίς τα έργα που τους επηρέασαν κάποτε και εξακολουθούν ίσως να αποτελούν πηγές έμπνευσης, αλλά ούτε χωρίς αυτό που οι ίδιοι κατάφεραν να δημιουργήσουν εκκι-

νώντας απ᾽αυτήν την επιρροή και τον θαυμασμό.

Οι μεγάλοι κινηματογραφιστές διαμόρφωσαν και εξακολουθούν να διαμορφώνουν με τα έργα τους τον κινηματογράφο που τους διαμόρφωσε θέτοντας διαρκώς την κριτική και την θεωρία του κινηματογράφου μπρος στην απαίτηση να αναθεωρήσει ή να ανανεώσει τις αντιλήψεις της, για το τί αξίζει και δεν αξίζει στον κινηματογράφο, ποιά είναι τα νέα όρια του, και ποια η σημασία του για την κοινωνία.

Δεν μιλάω για έναν ελιτίστικο εκλεκτικισμό, αλλά για μια αρχή από την οποία κάποιος βλέπει, σκέφτεται, κρίνει κ α ι όλες τις υπόλοιπες ταινίες, τις εμπορικές, τις ευρείας κατανάλωσης ή όπως αλλιώς λέγονται, τις επανεκτιμά στο φως αυτών των άλλων έργων, διερευνά την μεταξύ τους σχέση, τον τρόπο που οδηγούν οι μεν στα δε και αντίστροφα.

Δεν υπάρχει κι ούτε υπήρξε ποτέ καμιά θεωρητική έννοια της κινηματογραφικής δημιουργίας, κανένα κριτήριο του τί αξίζει και του τί αξίζει λιγότερο σε μια ταινία, καμιά "γνώση" της σωστής και πολυσήμαντης φιλμικής κατασκευής, στην οποία θα μπορούσε να προστρέξει ο κριτικός ή ο θεωρητικός πριν από τέτοια έργα και ανεξάρτητα απ᾽αυτά.

Αυτά τα σύγχρονα μεγάλα έργα, έστω κι αν είναι όλο και πιο σπάνια, μπορούν και οφείλουν να αποτελέσουν για την κριτική, τις στιγμές όπου φανερώνεται η δυνατότητα δημιουργίας άλλων έργων, άλλων από τα φθαρτά και καταναλώσιμα προϊόντα του κινηματογραφικού θεάματος και τα οποία διατηρούν ως τέτοια μια συνέχεια — παράδοση με τα πιο εξαιρετικά έργα του παρελθόντος, αλλά και των άλλων τεχνών.

Για να μην υπάρξει παρανόηση διευκρινίζω για τους κουφούς, ότι δεν γίνομαι εδώ απολογητής της τρέχουσας "κριτικής", που ανακαλύπτει μια τουλάχιστον ντουζίνα αριστουργήματα κάθε κινηματογραφική σαιζόν, κάτι που είναι για αυτήν ζήτημα επιβίωσης και ένας τρόπος να δικαιολογεί την ύπαρξή της. Αλλά θα επανέλθουμε παρακάτω σ᾽αυτό το φαινόμενο.

Η άλλη όψη της θετικής σημασίας της κριτικής του κινηματογράφου, η έκφραση θ έ λ η σ η ς για έναν άλλο κινηματογράφο είναι ομοούσια των ερωτημάτων: γιατί ασκείται μια κινηματογραφική κριτική; ως προς τί είναι μια έκφραση θέλησης που αναγνωρίζει τους άλλους και όχι απλώς μια επιθυμία αυτοπροβολής ή μια φιλολογία, μια αυθαίρετη γνώμη που κανείς δεν την ζήτησε; ποιά είναι τα όρια μιας κριτικής του κινηματογράφου;

Θα αρχίσω από την τελευταία ερώτηση διευρύνοντας την. Μπορεί άραγε μια κριτική ή μια θεωρία να αλλάξει την

σημερινή κατάσταση του κινηματογράφου; Απαντώ ξεκάθαρα κατ'αρχήν και κατ'αρχάς: όχι δεν μπορεί. Δεν μπορεί στο βαθμό και στο μέτρο που μια τέτοια αλλαγή δεν είναι υπόθεση θεωρητική. Αν οι ίδιοι οι κινηματογραφιστές ή κάποιοι απ'αυτούς, δεν ενδιαφέρονται για το αντικείμενο και την κοινωνική φύση της δραστηριότητας τους, για την αντιμετώπιση των έργων τους μετά την κατασκευή τους, κανένας κριτικός λόγος δεν μπορεί να τους κάνει να ενδιαφερθούν.

Αν οι ίδιοι οι θεατές δεν αναρωτιούνται για τον τρόπο που "σκοτώνουν" τον "ελεύθερο χρόνο τους" για αυτό που βλέπουν και καταναλώνουν και για τις συνέπειες ενός τέτοιου τύπου κατανάλωσης στον καθένα, αλλά και σε όλους μας, τότε κανένας θεωρητικός λόγος δεν μπορεί να τους αναγκάσει να αναρωτηθούν.

Τί θέλω να πω μ'αυτό; Πως κανένας κριτικός λόγος δεν μπορεί να είναι αυθαίρετη επέμβαση, "διαπαιδαγώγηση", ιδεολογικός καταναγκασμός, αλλά προϋποθέτει μια ήδη υπάρχουσα κοινωνική ανησυχία και αμφισβήτηση, στην οποία θ έ λ ε ι και μ π ο ρ ε ί να συμμετάσχει ως στιγμή της και όχι ως πρωτοπορία, καθοδήγηση, αυθεντία που γνωρίζει πού και πώς πρέπει να προσανατολιστεί αυτή η αμφισβήτηση.

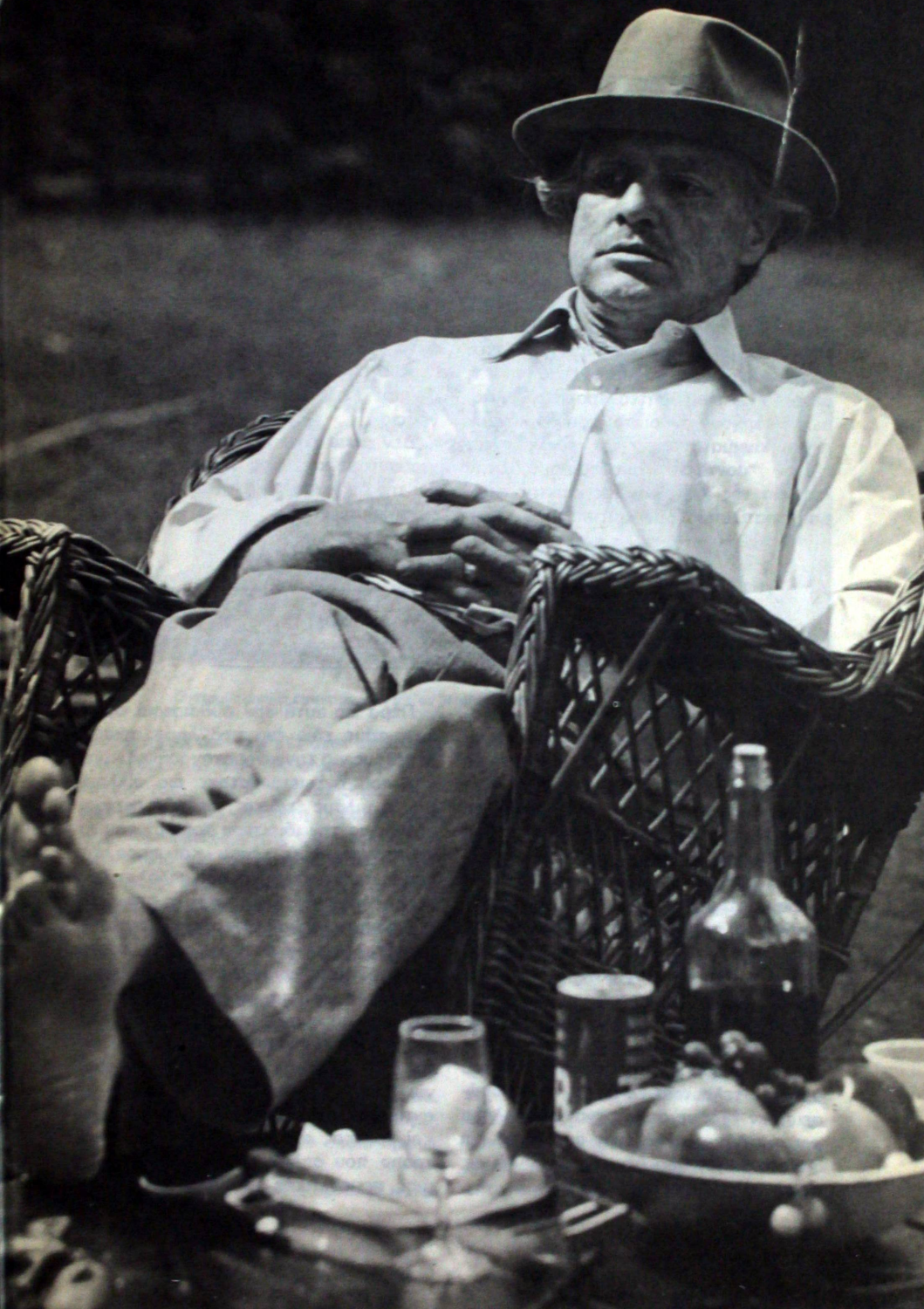
Ο κινηματογράφος είναι μια σύγχρονη βιομηχανία και ως τέτοια έχει όλα τα χαρακτηριστικά και τις τάσεις κάθε σύγχρονης βιομηχανίας, η κυριότερη από τις οποίες είναι η τάση να διαχωρίσει την κοινωνία, σε παραγωγούς και καταναλωτές, τάση που συνεπάγεται έναν ειδικό τύπο ανάπτυξης και επιλογών, πιο συγκεκριμένα την προαγωγή της τεχνικής του θεάματος σε βάρος κάθε άλλης καλλιτεχνικής επιλογής. Σ'αυτήν την δεσπόζουσα τάση του κινηματογράφου, ως βιομηχανία του θεάματος, αντιτάχθηκαν κάποτε οι ίδιοι οι κινηματογραφιστές, μεμονωμένα ή συλλογικά, με το προσωπικό τους έργο ή με την συμμετοχή τους σε ένα πιο γενικό ρεύμα (π.χ. νεορεαλισμός, νουβέλ–βάγκ, νέος ελληνικός κινηματογράφος). Αντέδρασαν όμως και οι ίδιοι οι θεατές είτε μ'έναν μεμονωμένο εκλεκτικισμό προς τα έργα του κινηματογράφου, είτε συλλογικά συζητώντας και κριτικάροντας τον κινηματογράφο, δημιουργώντας θεσμούς αξιολόγησης και επιλογής των ταινιών (έντυπα κριτικής, τοπικά φεστιβάλ, κινηματογραφικές λέσχες).

Η κριτική του κινηματογράφου λοιπόν δεν έπεσε από τον ουρανό, αλλά αναδύθηκε και λειτούργησε σε εποχές αμφισβήτησης, ανησυχίας και ανανέωσης του κινηματογραφικού πεδίου.

Από την άλλη δεν μπορούμε να πούμε, ότι η σημερινή εποχή μοιάζει με κείνη την "θερμή" για τον κινηματογράφο, αλλά και την κοινωνία, εποχή και ίσως αυτός είναι ο κυριότερος λόγος, που η κριτική κατάντησε αυτό που κατάντησε σήμερα, δηλαδή κάτι εντελώς αντίθετο απ'αυτό που ξεκίνησε. Αρνούμενη εδώ και χρόνια να παραδεχτεί πως "οι παλιές, καλές εποχές", πέρασαν, εμμένει σε μια νοσταλγική καθήλωση και επιδίδεται με ζήλο στην διάδοση της λατρείας του Θείου Γκοντάρ και επενδύει όλες τις ελπίδες της για την σωτηρία του κινηματογράφου στον Υιό του Γκοντάρ τον Βέντερς.

Το τί συμβαίνει πια με τα φεστιβάλ είναι σ'όλους γνωστό και περιττό να το επαναλάβω. Κι αυτό που δια αντιφράσεως προς το παλιό εμπορικό σινεμά ονομάστηκε κάποτε "νέος ελληνικός κινηματογράφος" έχει σήμερα τόση φύρα που μάλλον υποτιμά, με την γενίκευση που δηλώνει, κάποιους ελάχιστους αξιόλογους έλληνες κινηματογραφιστές.

Όσο για τις κινηματογραφικές λέσχες θα πρέπει να ζει κανείς στα σύννεφα για να μην γνωρίζει, πως η μόνη διαφορά



τους πια, με τις εμπορικές αίθουσες της επαρχίας, είναι ότι έχουν μεταβληθεί σε ένα ακόμη πεδίο εκλογικής αναμέτρησης των τοπικών υποκαταστημάτων των κομμάτων.

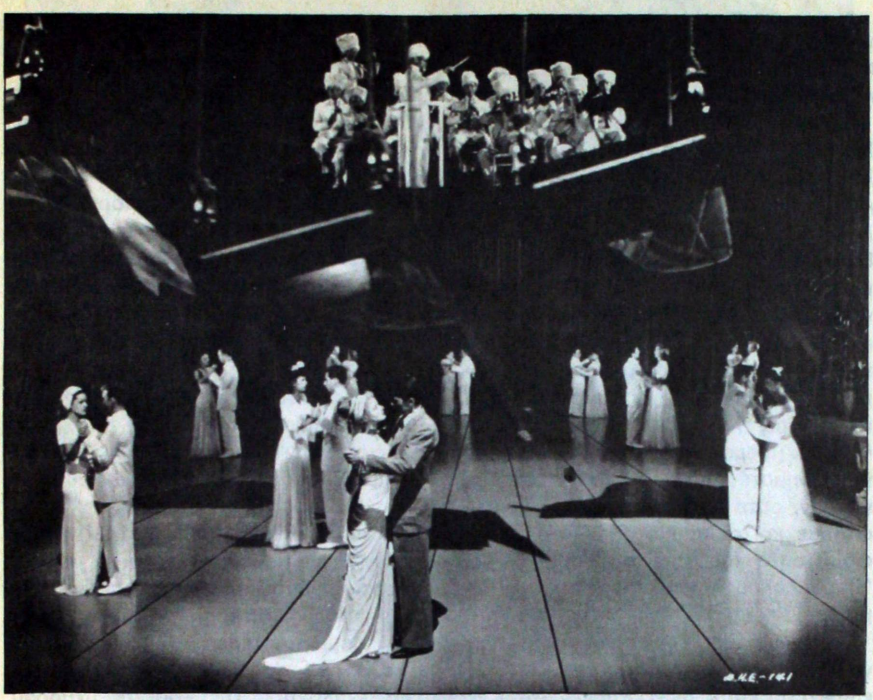
Αυτή τη στιγμή κριτικάρω κι αυτά που λέω τα γνωρίζουν πολλοί κινηματογραφιστές, κριτικοί και θεατές, έστω κι αν σιωπούν. Και δεν κριτικάρω έτσι για να κριτικάρω, αλλά γιατί αναγνωρίζω πως υπάρχουν κάποιοι κινηματογραφιστές που το έργο τους εμποδίζεται (πριν ή μετά) από αναρίθμητες προκαταλήψεις, πως υπάρχουν άνθρωποι που θα κάνουν αύριο κινηματογράφο και φενακίζονται σ᾽έναν "μοντέρνο" ακαδημαϊσμό, στην λατρεία της καινοφάνειας και της φόρμας, γιατί υπάρχουν κριτικοί που μπλέκονται στα δίχτυα της ασυναρτησίας, του παπαγαλισμού, νέοι άνθρωποι που η κριτική τους ικανότητα διοχετεύεται στην "κριτική" των λογοπαίγνιων, της μεταμφιεσμένης περισπούδαστα κοινοτυπίας, γιατί υπάρχουν τέλος θεατές που μπορούν και θέλουν να βλέπουν άλλες ή και άλλες ταινίες, να διαμορφώσουν μια άλλη γνώμη για τον κινηματογράφο και τα έργα του και συναντούν γρήγορα όλο αυτό το κομφούζιο που χαρακτηρίζει σήμερα ό,τι φτιάχνεται στον κινηματογράφο και ό,τι γράφεται για τον κινηματογράφο.

Δεν μιλώ εδώ εκ μέρους τους, μιλώ για αυτούς και προς αυτούς και εκφράζω την δική μου γνώμη για τα πράγματα, με δική μου ευθύνη.

ΠΕΡΙ ΜΕΘΟΔΟΥ Ἢ ΠΑΡΑΛΛΗΛΟΤΗΤΑΣ ΤΟΥ ΚΡΙΤΙΚΟΥ ΛΟΓΟΥ

Ἴσως τα όσα είπα μέχρι εδώ να δημιούργησαν την εντύπωση, πως μια κινηματογραφική κριτική πρέπει για να είναι κριτική να μην είναι κινηματογραφική, δηλαδή να αντιμετωπίζει τον κινηματογράφο μόνο ως αφορμή ή πρόφαση για να ασκεί μια κοινωνική κριτική. Μια τέτοια αυθαιρεσία δεν είναι υποθετική ή φανταστική, αλλά συνέβη και εξακολουθεί να συμβαίνει, είτε το κινηματογραφικό έργο αντιμετωπίζεται ως "μέσο επιβολής της ιδεολογίας της άρχουσας τάξης", είτε ως πρόφαση για να αραδιάζει κάποιος τις ψυχαναλυτικές του γνώσεις, είτε ως αφορμή για να αντιγράψει κάποιος αποσπάσματα από το βιβλίο που διάβασε τελευταία. Σ᾽αυτές τις περιπώσεις δεν έχουμε απλώς έναν παράλληλο κριτικό λόγο, αλλά έναν αυθαίρετο και άσχετο λόγο, που δεν είναι καν λόγος, αφού αγνοεί το αντικείμενό του.

Πέρα απ᾽αυτή την αυθαιρεσία όμως, συναντάμε εδώ ένα πρόβλημα πρώτου μεγέθους για την κινηματογραφική κριτική, που αντιμετωπίστηκε ως δίλλημα πως ή μιλάμε "ειδικά", δηλαδή περιορισμένα για την ιδιαίτερη "ουσία" του κινηματογραφικού μέσου και προς ένα περιορισμένο κοινό και άρα φιλολογίζουμε ή μιλάμε για την κοινωνικο-πολιτιστική φύση του έργου (την οποία περιόρισαν ως ιδεολογική διάσταση) οπότε καταργούμε κάθε ιδιαιτερότητα του μέσου έκφρασης και το ισοπεδώνουμε σ᾽έναν από τους πολλούς φορείς της "κυρίαρχης ιδεολογίας". Το πρόβλημα αυτό δεν προσποιούμαι πως το επισημαίνω εγώ, τώρα. Προσπάθησαν να το αντιμετωπίσουν όλοι σχεδόν οι σημαντικοί κριτικοί, αλλά σχεδόν πάντα μ᾽έναν τρόπο που απλώς το συγκάλυπτε. Δια μιας προσθετικής μεθόδου άρχισαν να



Ονειρική σκηνή εμπνευσμένη απ' το Νταλί στο ΣΠΕΛΜΠΑΟΥΝΤ του Χίτσκοκ.

αναφέρονται από την μια στην αισθητική του έργου και από την άλλη στην ιδεολογία του. Έτσι καταλήξαμε στην διαδεδομένη πια άκαμπτη διάκριση μορφής και περιεχομένου, φόρμας (1) και ιδεολογίας και στις επακόλουθες ασυναρτησίες περί "άρτιας φόρμας αλλά επικίνδυνης ιδεολογίας" και αντίστροφα.

Το στοιχειώδες και μεταφυσικό σχήμα του καλού και του κακού διατηρείται εδώ, έστω και φραστικά μεταμφιεσμένο, είτε κάποιος υπονοεί την ουδετερότητα του κινηματογραφικού μέσου που του γίνεται καλή ή κακή ιδεολογική χρήση, είτε υπονοεί την καθεαυτή κακή φύση του κινηματογραφικού μέσου, ως μέσο φυγής, παθητικότητας, αποπροσανατολισμού και προς το οποίο πρέπει "να αποστασιοποιηθούμε".

Κάποιοι πιο οξυδερκείς κριτικοί κατάλαβαν πως το πρόβλημα δεν ξεπεράστηκε και προχώρησαν παρά πέρα, επιχείρησαν να μιλήσουν για πλήρη αυτονόμηση της φόρμας, για λαμπρή επιφάνεια, για κενή μορφή η οποία έχει μεν ένα "περιεχόμενο", αλλά αυτό είναι απλώς προσχηματικό και την οποία πρέπει να κρίνουμε μόνο ως μορφή εξελιγμένη ή όχι, ως σγουρή ή ίσια γραφή. Για άλλη μια φορά όμως επανερχόμασταν έτσι σε μια φιλολογία, έστω κι αν ήταν μια βελτιωμένη φιλολογία, που ονομάστηκε σημειολογική. Για άλλη μια φορά στο όνομα μιας νέας μεθόδου ή μιας "νέας κριτικής" που στοχεύει στην "αντικειμενικότητα" του αντικειμένου της, έπρεπε να εξαφανιστεί, δηλαδή να λυθεί μια για πάντα, το ζήτημα της κρίσης και της κριτικής σκέψης και συνυπόστατα η δυνατότητα δημιουργίας ενός άλλου έργου, ε-

νός άλλου είδους, ριζικά άλλου και όχι απλώς πιο εξελιγμένης γραφής από τα προηγούμενα.

Ο γνωστός καθορισμός του κριτικού λόγου ως λόγου παράλληλου προς τον λόγο του έργου, επειδή όπως λένε, πρόκειται για δύο διαφορετικά και παράλληλα είδη "γραφής", περιορίζει, είτε το ξέρουν είτε όχι, την γλώσσα μόνο στην κωδική της διάσταση και τον κινηματογράφο στην θεαματική—οπτική του διάσταση και ξεγυμνώνει και τους δυο από την διάσταση της ανοιχτής σημασίας, χωρίς την οποία και η μεν και ο δε, δεν θα ήταν παρά "λόγοι" κλειστοί, νεκροί και δεν θα μπορούσαν ποτέ ούτε καινούργια κινηματογραφικά έργα να δημιουργηθούν, ούτε τίποτα καινούργιο να σκεφτούμε και να πούμε (2). Για άλλη μια φορά αυτό που αρνείται ο ορισμός του "παράλληλου λόγου" είναι η ίδια η δημιουργία και η ζωντανή κριτική σκέψη.

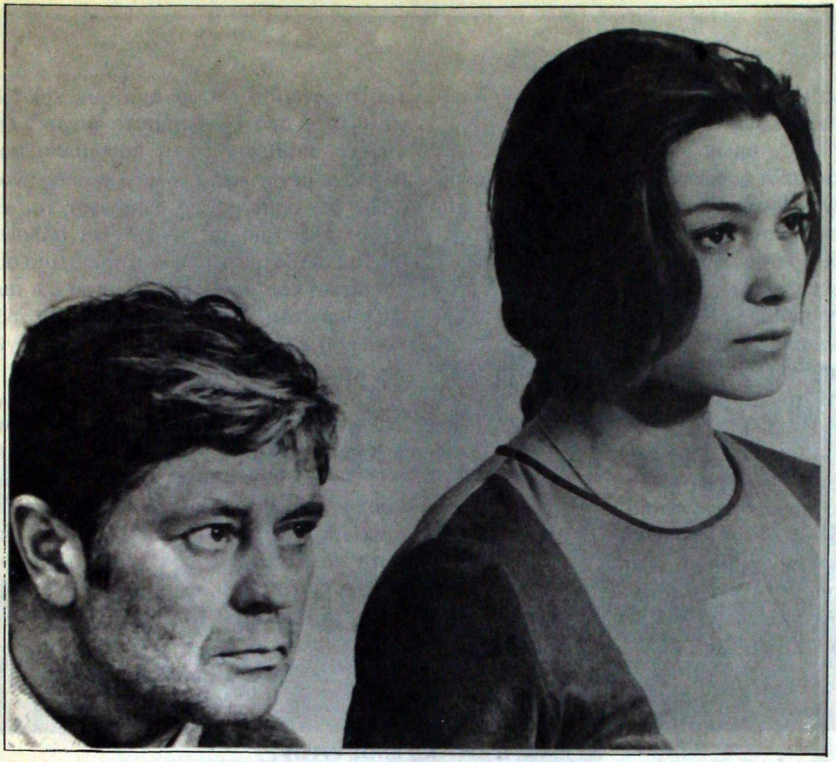
Το πρωτότυπο έργο είναι πάντα το μεγάλο βάσανο της "κριτικής" γιατί δεν επιδέχεται και κλονίζει τις κατεστημένες μεθόδους ερμηνείας και αξιολόγησης που εφαρμόζει στα υπόλοιπα έργα.

Δεν θέλω να πω εδώ, πως η οποιαδήποτε μέθοδος είναι σε σχέση προς οποιαδήποτε έργα αυθαίρετη και εξωτερική, ούτε πως κάθε νεοεμφανιζόμενο έργο ή η κάθε εξέλιξη της φόρμας μας οδηγεί σε μια αμφισβήτηση της ήδη διαμορφωμένης κριτικής μεθόδου. Λέω πως μια τέτοια μέθοδος, εάν και εφ' όσον διαμορφώθηκε σε συνάρτηση με κάποια έργα, με κάποιο είδος έργων, εξακολουθεί να είναι πρόσφορη μόνο για όσο εξακολουθούν να παράγονται ίδιου τύπου έργα, δηλαδή έργα συλλήψιμα, περιγράψιμα, επιδεκτικά συσχέτισης και ερμηνείας από τις κατηγορίες αυτής της μεθόδου. Ο όρος και η έννοια του σασπένς είναι μια τέτοια θεωρητική κατηγορία, πρόσφορη πάντα ως προς τις ταινίες του Χίτσκοκ και των επιγόνων του. Καθώς όμως δεν παράγονται μόνο έργα, δηλαδή δεν αναπαράγονται μόνο έργα (καλά ή κακά) ενός δεδομένου, ενός ήδη δημιουργημένου είδους, αλλά και δημιουργούνται άλλα έργα, δημιουργώντας το ίδιο το είδος τους (ένα μόνο έργο μπορεί να συνιστά είδος) προκύπτει πάντα και σε σχέση μ' αυτά τα έργα, ένα ουσιώδες πρόβλημα ανεπάρκειας της οποιασδήποτε δεδομένης μεθόδου. Πώς θα μπορούσε να αξιολογηθεί—ερμηνευθεί ένα αληθινά καινούργιο έργο, με μια παλιά μέθοδο, χωρίς να καταργεί ταυτόχρονα και την ίδια την πρωτοτυπία αυτού του έργου, αλλά και την ίδια την μέθοδο ως εφαρμόσιμη οπουδήποτε, δηλαδή ως αυθαίρετη;

Η αναθεώρηση ή η εγκατάλειψη κάποιων θεωρητικών κατηγοριών συνιστά μια στιγμή αποφασίσιμη κατά την αξιολόγηση ενός συγκεκριμένου έργου. Έτσι στις σημαντικότερες περιπτώσεις κάθε αξιολόγηση ενός έργου αποτελεί και μια επαναξιολόγηση της κριτικής μεθόδου. Στις πιο τετριμένες και συνηθέστερες περιπτώσεις οι κριτικοί λύνουν το ζήτημα μεροληπτώντας πάντα υπέρ της μεθόδου τους, δηλαδή υπέρ του εαυτού τους, ακρωτηριάζουν το έργο για να σώσουν την μεθόδό τους.

Δεν λέω πως οι κριτικοί δεν "αναγνωρίζουν" και δεν εξυμνούν αριστουργήματα, λέω πως ο τρόπος που τα ερμηνεύουν και τα αναλύουν, υποτάσσει, σχεδόν πάντα, αυτά τα έργα στα σχήματα και τις κατηγορίες μιας κλειστής μεθόδου που αυτοεπαναλαμβάνεται, λέω πως προβάλλουν σ' αυτά τα έργα τα δικά τους φαντάσματα και προκαταλήψεις και μιλάνε για αυτά με τρόπο τετριμένο.

Σε τίποτα δεν διαφέρει εδώ, αν αυτή η εξάρνηση της πρωτοτυπίας και της αλλότητας ενός έργου, πραγματοποιείται εμπειρικά ή περισπούδαστα, αν κάποιος βλέπει διαρκώς πίσω από κάθε "αρι-



Η ταινία ΣΟΛΑΡΙΣ του Αντρέϊ Ταρκόφσκι.

στούργημα" την δική του και ίδια πάντα αλήθεια ή την αλήθεια της δομικής σημειολογίας ή την επιβεβαίωση της μεγαλοφυΐας του Μαιτρ της ψυχανάλυσης ή την αλήθεια της μαρξιστικής διαλεκτικής ή την αλήθεια της Γραφής, δηλαδή πάντα την ίδια και αναλλοίωτη Αλήθεια εικονογραφημένη και ποτέ την αλήθεια του ίδιου του έργου.

Και ποιά είναι αυτή η ιδιαίτερη αλήθεια του έργου; Να ένα ερώτημα που οφείλει να μένει ανοιχτό (και για αυτό ενοχλητικό) και να αναγνωρίζει έτσι τον ανοιχτό χαρακτήρα κάθε μεγάλου έργου.

Βέβαια δεν μπορούμε να κρίνουμε και να σκεφτόμαστε κάτι στο κενό, αλλά θέτοντας το πάντα: σ'έναν δεδομένο ορίζοντα αναφοράς, ούτε όμως μπορούμε να παραμείνουμε σ'αυτήν την "τοποθέτηση", αν στ'αλήθεια κρίνουμε και σκεφτόμαστε.

Έστω ότι δεχόμαστε ότι το ΣΟΛΑΡΙΣ είναι ένα έργο επιστημονικής φαντασίας, όπως έχουν πει. Μόλις όμως αρχίσουμε να σκεφτόμαστε, βλέπουμε πως αυτή η "τοποθέτηση" είναι αποτέλεσμα μιας ρηχής και επιπόλαιης συσχέτισης κάποιου ελάσσονος μυθοπλαστικού στοιχείου του έργου και του δεδομένου κινηματογραφικού είδους, που όχι μόνο δεν εξαντλεί αυτό που είναι αυτό το έργο, αλλά και μας παραπέμπει σε μια χονδροειδή εξομοίωση του με τις ταινίες της σειράς ΣΤΑΡ ΤΡΕΚ και ΠΟΛΕΜΟΣ ΤΩΝ ΑΣΤΡΩΝ. Τίποτα δεν αλλάζει σ' αυτό το παράδειγμα αν προσθέσουμε ότι "αυτό το έργο εκτός από μια στιγμή του είδους επιστημονική φαντασία, έχει

κ α ι αξιώσεις υψηλής ποιότητας ή φιλοσοφικού στοχασμού".

Όταν όμως μιλάμε για επιστημονική φαντασία αναφερόμαστε σ'ένα συγκεκριμένο είδος ταινιών με συγκεκριμένα χαρακτηριστικά, που κάθε άλλο παρά έχουν κάποια σχέση με την "υψηλή ποιότητα", αλλά με το υπερθέαμα και τα παραμύθια και δεν μπορούμε να τεντώνουμε αυτόν τον χαρακτηρισμό όπως μας καπνίσει, για να τον κάνουμε να χωρέσει ό,τι περισσεύει από την ταξινομητική λογική μας.

Μπορούμε όμως αναφέροντας, συν—κρίνοντας αυτό το έργο με το είδος επιστημονική φαντασία να επαναξιολογήσουμε και να ξεπεράσουμε την προτίμηση, την εκτίμηση και την στάση μας απέναντι στις ταινίες αυτού του είδους. Μπορούμε ίσως να πούμε: "να μια αληθινά σημαντική και αξιόλογη θεματοποίηση του διαστήματος, του αχανούς και του μέλλοντος από ένα κινηματογραφικό έργο, σε αντίθεση με τα παραμύθια που βλέπαμε μέχρι τώρα". Αυτή η απάφανση όμως δεν σημαίνει μια διεύρυνση του είδους, αλλά μια διεύρυνση και αλλοίωση του αισθητικού μας κριτηρίου, μια αυτοκριτική του ίδιου του κριτικού και των επιλόγων του, μια αμφισβήτηση του τρόπου που έβλεπε, έκρινε και μιλούσε για τον κινηματογράφο.

Καταλαβαίνουμε σ'αυτό το παράδειγμα γιατί το πρωτότυπο έργο αποτελεί κίνδυνο για κάθε κατεστημένη κριτική, που θέλει να παρουσιάζεται σαν αλάνθαστη και αναμφισβήτητη και γιατί το αρνείται ως τέτοιο συνειδητά ή ασυνείδητα και το κατατάσσει σ'ένα δεδομένο είδος ή στο βολικό και αφηρημένο "είδος" του κινηματογράφικού ποιήματος και του "καθαρού" κινηματογράφου.

ΤΙ ΕΙΝΑΙ Η ΚΡΙΤΙΚΗ ΕΝΟΣ ΕΡΓΟΥ;

Αυτό, που για άλλη μια φορά, προτίθεμαι να συζητήσω είναι η κριτική ενός πρωτότυπου μεγάλου έργου, για τους ουσιώδεις λόγους που επισήμανα παραπάνω, γιατί εδώ είναι που σκοντάφτει πάντα η κριτική και γιατί εδώ είναι που λέει κάτι σημαντικό όταν ξεπερνάει τον εαυτό της και παύει να είναι η εφαρμογή μιας φιλολογικής ή άλλης νόρμας. Ακόμα κι όταν κρίνω και κριτικάρω ένα έργο ως ασύνεκτο, ως κοινότυπο, ως άνισο αφηγηματικά, ως φορμαλιστικό παιχνίδι, ως θέαμα φθαρτό και καταναλώσιμο, προϋποθέτω ρητά ή σιωπηρά την ύπαρξη και την θέαση ενός τουλάχιστον έργου που είδα και εκτίμησα ως συνεκτικό, ως νέο, ως ανοιχτό σε μια πολλαπλότητα ερμηνειών, ως σημαντικό και προορισμένο να διαρκέσει και ως προς το οποίο συν—κρίνω το έργο που κριτικάρω.

Μιλάω εδώ για κάτι άλλο και κάτι πέρα από διευρυμένη γνώση, από συσσωρευμένη πείρα, από την κατοχή μιας "αλάνθαστης" θεωρίας, από ένα νέο εργαλείο κριτικής που θα αντικαταστήσει τα παλιά, μιλάω για την δύναμη και την θέληση κρίσης. Κρίνω σημαίνει επιλέγω, δια—κρίνω, συν—κρίνω, συν—εμφανίζω αυτό για το οποίο προτίθεμαι να μιλήσω με κάτι άλλο, που θεωρώ ως αρχή αξίας, ως θεμέλιο διαμόρφωσης του αισθητικού μου κριτηρίου, της ίδιας μου της κρίσης, κρίνω και κρίνομαι συνάμα.

Κρίνω δεν σημαίνει αποδεικνύω. Δεν

Ένα από τα μεγάλα σύγχρονα έργα του σινεμά ΜΠΛΕΗΝΤ ΡΑΝΝΕΡΣ, ριγμένο στον σωρό των φιλμ "επιστημονικής φαντασίας".

μπορεί να υπάρξει λογική απόδειξη ή θεωρητική θεμελίωση της αξίας ενός έργου κι όσοι επιδίδονται σε μια τέτοια απόδειξη εξαπατούν τους άλλους ή τον εαυτό τους, επιχειρούν να προβάλλουν και να επιβάλλουν τον εαυτό τους και τα έργα της αρεσκείας τους. Μια μη τετριμένη κριτική δεν εξαντλεί, δεν κλείνει αυτό που μπορεί να ειπωθεί για ένα έργο, αλλά το ανοίγει.

Ο κριτικός λόγος και η κριτική σκέψη δεν μπορεί να εγκαθιδρύσει μια αληθινή και σημαντική σχέση με το μεγάλο έργο, παρά μόνο εάν στοχεύει να ξαναβρεί την σημαντική, δημιουργική ρήξη, της οποίας την εμπειρία ένιωσε/είδε/βίωσε κατά την θέαση αυτού του έργου, ρήξη της διαθέσιμης σημασίας, ρήξη της δεδομένης κινηματογραφικής εκφοράς–έκφρασης, ρήξη του θεατή με τον ίδιο τον εαυτό του, με το βλέμμα (3) του και την αντιληπτική του στάση, τις παραστάσεις που έχει για τους άλλους, τον κόσμο, τον εαυτό του και την οποία ρήξη δεν προσπαθεί να οροθετήσει, να επικαλύψει με έννοιες, να την επουλώσει, να την κλείσει, αλλά να την επισημάνει δια του λόγου, να την εμβαθύνει, να την διανοίξει και να ανοιχτεί με την σκέψη και την φαντασία του προς αυτήν.

Ασκώ κριτική σ'ένα μεγάλο έργο σημαίνει: κρίνω–αξιολογώ–ερμηνεύω το έργο, ανιχνεύοντας τον ασύλληπτο, άμορφο, σκοτεινό και τελικά απερίγραπτο πυρήνα του, εκμαιεύω τις σημασίες του. Ασκώ κριτική δεν σημαίνει στοχεύω σ' ένα νόημα, ένα τέλος, μια απόδειξη, ένα μήνυμα, μια συμπερασματική απόληξη,

αλλά αναζητώ μια πηγή σημασιών και νοημάτων, η οποία δεν στερεύει, και της οποίας το βάθος, την ακριβή σύσταση και την διάρκεια ροής δεν γνωρίζω και ούτε μπορώ να γνωρίζω, εκτός κι αν την καταργήσω ως τέτοια.

Ο κριτικός λόγος είναι ένας λόγος μέσα στο έργο και δια μέσου του έργου, είναι ένας λόγος που διασχίζει και ανοίγει το έργο, ένας λόγος αβέβαιος και τολμηρός ταυτόχρονα, που ξέρει ότι κάτι ψάχνει, αλλά δεν ξέρει a priori τί είναι αυτό που ψάχνει, που βυθίζεται μέσα στο έργο, στα "θολά του νερά" κι αναστατώνει τις σημασίες του.

Στις εξαιρετικές στιγμές του κινηματογράφου, στις αυθεντικές δημιουργίες νιώθουμε μια αμηχανία, πέφτουμε σε μια ομίχλη σιωπής, σκεφτόμαστε, φανταζόμαστε, συζητάμε, γράφουμε, αλλά κάτι μας ξεφεύγει διαρκώς. Ένα μεγάλο έργο δεν είναι διαφανές, ποτέ δεν μας περιγράφει καθαρά τον εαυτό του και καμιά θεωρία, καμιά γνώση, καμιά συνέντευξη του δημιουργού του δεν μας βοηθά να μάθουμε πώς υφάνθηκε ο σημασιακός του ιστός, δεν μας δίνει κάποιο προκαθορισμένο κανόνα για να το κρίνουμε, ούτε το κλειδί της ερμηνείας του. Το ίδιο το έργο μας φανερώνεται σ'ένα δικό του ξέφωτο, ως ο ίδιος ο κανόνας αξιολόγησης του, ως η αρχή του εαυτού του, ως αυτό που θα αποτελέσει την λυδία λίθο, που πάνω της θα κριθούν η θεωρία, κάποιες προγενέστερες και κάποιες μεταγενέστερες ταινίες και οι μέχρι τώρα κανόνες και μέθοδοι κριτικής.

Βλέποντας ένα έργο και νιώθοντας πως με συντάραξε το θεωρώ απλώς ως ένα μέσο δια του οποίου μου αποκαλύφθηκε αυτό που ήμουν, αυτό που έμενε μέχρι τώρα κρυμμένο μέσα μου. Νιώθοντας όμως πως μου αποκάλυψε μια όψη του εαυτού μου και συνυπόστατα του κόσμου που ζω, έτσι όπως ποτέ άλλοτε δεν είχα δει, το αναγνωρίζω ως ριζική δημιουργία, αυτού που δεν θα ήμουν χωρίς την επαφή μ'αυτό το έργο. Αλλιώς γιατί θα με απασχολούσε;

Μιλώντας έτσι δια μέσου αυτού που ήμουν και αυτού που είδα/φαντάστηκα/ένιωσα πως είμαι μέσα και χάρη σ'αυτό το έργο μιλώ α λ η θ ι ν ά, ούτε έξω από το έργο, ούτε έξω από τον εαυτό μου (4). Και συγχρόνως δεν ξεχνώ πως αυτό το έργο είναι μια στιγμή του κινηματογράφου αυτής της κοινωνίας, αυτής της εποχής, πως αναδύεται μέσα απ'αυτόν τον κόσμο και για αυτόν τον κόσμο και πως κι εγώ που μιλώ είμαι αυτής της εποχής, αυτής της ιδιοσυγκρασίας, παιδείας και προκατάληψης, πως μιλώ αυτήν την κοινωνικά θεσμισμένη γλώσσα, που ποτέ δεν θα μπορούσε να είναι ισοδύναμη με την γλώσσα του κινηματογράφου και απευθύνομαι σε άτομα, που και κρίση και σκέψη διαθέτουν και μπορούν να έχουν πάντα μια γνώμη που δεν θα είναι αναγκαστικά όμοια με την δική μου.

Η μόνη αληθινή κρίση είναι η διαυγής γνώμη που βυθίζεται και δοκιμάζεται στην γνώμη των άλλων. Αν αυτή η βύθιση πλουτίσει και ενεργοποιήσει το διάλλυμα, αν λειτουργήσει ως καταλύτης που θα επιταχύνει αντιδράσεις, χωρίς να επιβληθεί σ'αυτές, τότε και μόνο τότε θα είναι μια γνώμη αληθινή, μια γνώμη που θα έχει κερδίσει την εκτίμηση και την αναγνώριση των άλλων.

Η απάτη της αυθεντίας είναι η γνώμη που μεταμφιέζεται σε αναμφισβήτητο αξίωμα και επιχειρεί να διαφεντέψει τις άλλες γνώμες, ως αυτεπάγγελτος αντιπρόσωπος τους κι αυτή την απάτη ή αυταπάτη μπορούμε και οφείλουμε να την καταστρέψουμε ως απόφανση που λέει την Αλήθεια, που αρνείται την ετεροδοξία, που περιφρονεί τους άλλους.

Μια άλλη, πιο "μοντέρνα" αυταπάτη — που δεν είναι παρά η άλλη όψη της προηγούμενης— είναι πως δεν υπάρχει καμιά αλήθεια, αφού ο καθένας εκφράζει μό-

Η θαυμάσια ταινία του Κιούμπρικ ΛΑΜΨΗ στιγματισμένη με τον τίτλο "ταινία τρόμου".

νο τη δική του αλήθεια, την δική του γνώμη. Βέβαια αυτή η απόφανση σαν κάθε σοφιστική απόφανση αυτοκαταργείται κάτ' ουσίαν από μόνη της, γιατί αν δεν υπάρχει καμιά αληθινή γνώμη, τότε ούτε κι αυτή που αποφαίνεται πως "δεν υπάρχει καμιά αληθινή γνώμη" δεν είναι αληθινή. Αυτό που συμμερίζεται χωρίς να

το ξέρει, η δεύτερη αυταπάτη με την πρώτη, είναι η προυπόθεση πως η αλήθεια είναι ή είναι μια, άφθαρτη, αναλλοίωτη, είναι η Αλήθεια ή αλλιώς δεν υπάρχει καμιά αλήθεια, οπότε δεν μας μένει παρά να σωπάσουμε και να αφεθούμε ο καθένας στην α π ό λ α υ σ η του. Αυτή όμως δεν είναι παρά η αίρεση της προηγούμενης θρησκευτικής πίστης στην Αλήθεια και κατά συνέπεια στο Νόημα, στην Ιδέα.

Δεν υπάρχει καμιά αναγκαιότητα και καμιά μοίρα να παλινοδεύουμε ανάμεσα σ' αυτές τις δυο αφελείς και μεταφυσικές αντιλήψεις, όπως συμβαίνει χρόνια τώρα με την κάθε είδους κριτική λογοτεχνική, θεατρική, κινηματογραφική. Το ζήτημα της ορθής κρίσης είναι πάντα ζήτημα γνώμης (δόξας) ούτε αυθαίρετης, ούτε απόλυτα εγγυημένης εκ των προτέρων, η αξία και η αλήθεια της οποίας είναι πάλι ζήτημα γνώμης κ.ο.κ.

Κρίνω, διαλέγω, ξεχωρίζω αυτό το έργος, ως μεγάλο, σημαντικό, συγκλονιστικό γ ι α μ έ ν α και μιλάω, αποφαίνομαι για αυτό, συζητώντας τις όψεις και τις στιγμές που κρίνω ως σημαντικότερος σ' αυτό. Δεν προτίθεμαι να σας αποδείξω τίποτα, αλλά να εκφράσω μια προσωπική μου εκτίμηση και γνώμη με δική μου ευθύνη. Την γνώμη αυτή την διαμορφώνω στηριζόμενος στην κρίση μου, στην εμπειρία της επαφής μου με το έργο, στην σκέψη, την φαντασία, την γνώση μου (πάντα ελειπή και προσωρινή), στα όσα έχω ήδη δει, σκεφτεί, γνωρίσει, χωρίς να τους υποτάσσομαι, αλλά αναμορφώνοντας τα στο νέο φως αυτού του έργου.

Αυτό που συζητώ και έτσι όπως το συζητώ, είναι σημαντικό για μένα, αξίζει για μένα, αλλά πιστεύω πως αξίζει και για σας. Αλλιώς δεν θα υπήρχε κανένας λόγος ούτε εγώ να γράψω, ούτε εσείς να με διαβάσετε.

Κοινοποιώ, δημοσιεύω αυτή τη γνώμη και τίποτα δεν αποκλείει να είναι υπερβολική ή λανθασμένη και ούτε ισχυρίζομαι πως εξαντλεί αυτό που είναι αυτό το έργο, όπως άλλωστε δεν εξαντλεί και μένα.

Αυτή την γνώμη δεν επιθυμώ να σας την επιβάλλω, αλλά ε π ι θ υ μ ώ να κερδίσω την εκτίμηση της από την δική σας γνώμη. Αν είδατε αυτό το έργο και αν θέλετε να ακούσετε και την γνώμη κάποιου που επιδόθηκε πιο επίμονα στην αξιολόγηση —ερμηνεία— κριτική αυτού του έργου, τότε οι οποιεσδήποτε αντιγνωμίες και άλλες κρίσεις, όχι μόνο είναι ευπρόσδεκτες, αλλά και ένδειξη ότι κάπου συναντηθήκαμε.

• Σωτήρης Ζήκος

ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

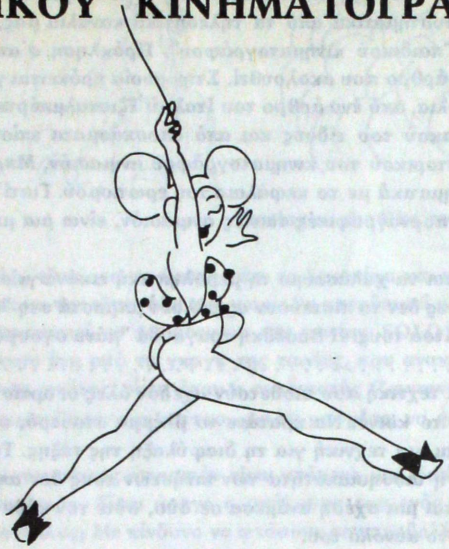
1) Βλέπε ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΙΚΑ ΤΕΤΡΑΔΙΑ, Νο 14–15, το άρθρο "Το θέμα της φόρμας και η φόρμα του θέματος".

2. Αυτό βέβαια δεν σημαίνει πως οι σημασίες "της γλώσσας των εικόνων, είναι α π ο λ ύ τ ω ς αποδόσιμες ή μεταφράσιμες στην γλώσσα των λέξεων. Αυτή όμως η αδυνατότητα ισοδυναμίας αποτελεί πρόβλημα μόνο για όσους νοιάζονται για το α π ό λ υ τ ο. Ο κριτικός λόγος γίνεται σημαντικός, λέει κάτι σημαντικό (και όχι τα πάντα) για ένα σημαντικό έργο, μόνο εάν και εφ' όσον ξεπερνάει την "παραλληλότητα" ή την διαφορά των δυο γραφών, διατηρώντας την, δηλαδή μέσα και δια μέσου αυτής της διαφοράς. Μπορούμε πάντα να αλλοιώσουμε τις σημασίες της γλώσσας, για να επι–σημάνουμε και να περι–γράψουμε τις ά λ λ ε ς σημασίες ενός κινηματογραφικού έργου.

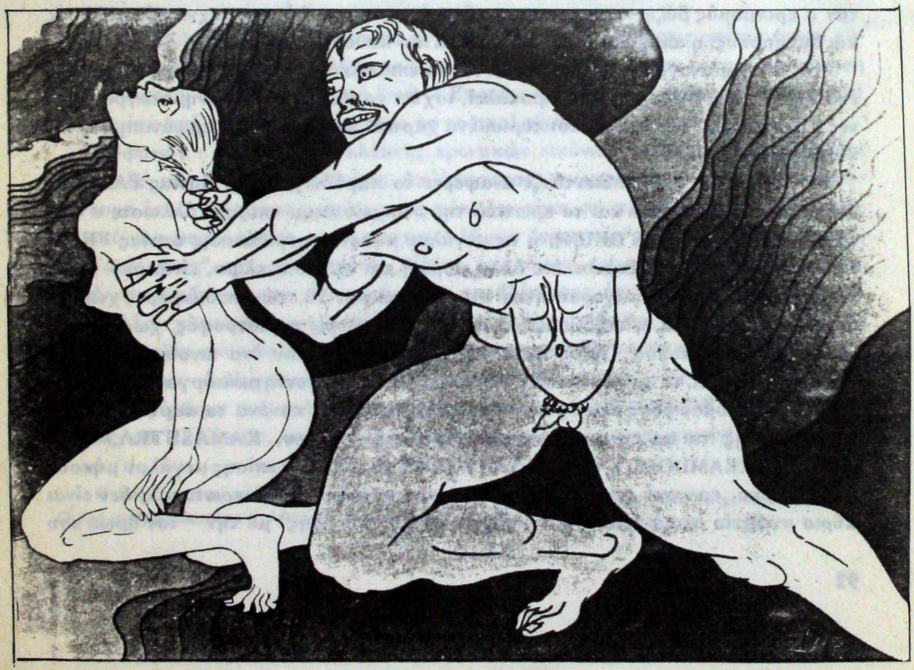
3. Βλέπε ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΙΚΑ ΤΕΤΡΑΔΙΑ, Νο 14–15, το άρθρο " Το βλέμμα και ο άλλος", σελ. 83–84.

4. Αυτό κάθε άλλο παρά συνεπάγεται πως "υποδηλώνω την απουσία μου ως υποκείμενο" πως είμαι μια τρύπα ή ένα κενό. Τρύπα και κενό είναι ίσως ο Ρολάν Μπαρτ και όλοι οι όμοιοί του, όταν θεωρούν ως αυτονόητο πως ό,τι δεν είναι πλήρες, δηλαδή πλήρως καθορισμένο, αναλλοίωτο μια για πάντα, δεν είναι τίποτα, πως είναι μια τρύπα, ένα κενό που απλώς μαγνητίζει γύρω του ρινίσματα λόγου. Αυτή η κενο–λογία δεν είναι παρά η ανεστραμμένη εκδήλωση του φαντάσματος της απόλυτης γνώσης και της θρησκοληψίας που στοιχειώνουν ακόμα τους απανταχού διανοούμενους (Βλέπε Ρολάν Μπαρτ, στο βιβλίο του "Κριτική και αλήθεια" σελ. 70, εκδόσεις ΘΕΩΡΙΑ).

ΟΙ "ΠΟΡΝΟ" ΤΑΙΝΙΕΣ ΕΝΟΣ "ΠΑΙΔΙΚΟΥ" ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΥ



ΔΑΦΝΗΣ ΚΑΙ ΧΛΟΗ του Πήτερ Φόλντς.



Ο κινηματογράφος "ανιμασιόν" δεν είναι μόνο "παδικός" κινηματογράφος. Τόχουμε ήδη ξανα-αναφέρει σ'αυτό το χώρο. Υπάρχει ένα πολύ μεγάλο και πολύμορφο κεφάλαιό του, που ανήκει στην τέχνη με κεφαλαίο Τ. Όμως αυτό το είδος αγνοείται συστηματικά από τα τηλεοπτικά κανάλια μας, που διαιωνίζουν την αντίληψη του "παιδικού κινηματογράφου". Πρόκληση σ'αυτή την αντίληψη θέλουμε νάναι το άρθρο που ακολουθεί. Στην ουσία πρόκειται για αποσπάσματα μαζί με δικά μας σχόλια, από ένα άρθρο του Ιταλού Τζιαναλμπέρτο Μπεντάτζι, δημοσιογράφου-θεωρητικού του είδους και από αποσπάσματα επίσης, μιας συνέντευξης του Ελβετού ιστορικού του κινηματογράφου ανιμασιόν, Μπρούνο Έντερα, που ασχολιέται συστηματικά με το κεφάλαιο του ερωτισμού. Γιατί γι'αυτό πρόκειται. Οι ερωτικές μέχρι πορνογραφικές ταινίες ανιμασιόν, είναι μια μικρή πιθανά, υπαρκτή όμως τάση!

Ελπίζουμε έτσι να χαλάσουμε τη μεροληπτική εικόνα γι'αυτό τον κινηματογράφο. Και για όσους δεν το πιστεύουν ας βάλουν μπροστά στη "συσκευή" τον Κωστάκη και την Ελενίτσα τους. Η Βασδέκη τραγουδά "μάνα σγουρός βασιλικός"!

. . . . . .

"Υπάρχει μια τεχνική που υιοθετούν σχεδόν όλες οι αρτίστες του στρηπ-τήζ: το να μην κοιτάνε το κοινό. Να κρατάνε το βλέμμα σταθερό, ουδέτερο, άδειο, μισοκοιμισμένο. Είναι μια τεχνική για τη διαφύλαξη της τάξης. Τις κοιτάζουν μα αυτές δεν κοιτάζουν, η αισθησιακότητα των κινήσεών τους δεν απευθύνεται σε κανένα, δεν δημιουργείται μια σχέση ανάμεσα σε δύο, ούτε τον κάθε θεατή ξεχωριστά, ούτε με το κοινό στο σύνολό του.

Είναι ο χαρακτηριστικός ερωτισμός του κάθε θεάματος. Ο σπινθήρας δεν ξεπηδάει. Είναι η προστασία του ηθοποιού ενάντια στην ηδονοβλεψία, του θεατή: ένα παχύ στρώμα αέρα, κρατά σε απόσταση αυτό το αιώνια αζευγάρωτο ζευγάρι. Όταν ο ερωτισμός βάζει κινηματογραφικά ρούχα, και για λόγους τεχνικούς πολλούς και διάφορους, η απομάκρυνση είναι ακόμα πιο καθαρή.

Και ο κινηματογράφος ανιμασιόν; "Αν το επιθετικό σώμα μιας στρηπτηζέζ βάζει ένα φρένο στη διέγερση που προκαλεί, ισχύει το ίδιο για τις "κινηματογραφημένες πλαστελίνες" και τα "ντεκουπαρισμένα χαρτιά" που έχουν την εμφάνιση και την κίνηση μαριονέτας".

Στη συνέχεια ο Τζ. Μπεντάτζι αναφέρει το παράδειγμα της ταινίας PAS DES DEUX του Μακ Λάρεν και το ερωτικό της στοιχείο (που υπάρχει άλλωστε σ'όλα τα χορευτικά PAS DES DEUX), ή τις μεγάλου μήκους αμερικάνικης ταινίας FRITZ THE CAT του Ραλφ Μπάκσι. Με άλλη μορφή και σε άλλο κλίμα, είναι από τα κινούμενα σχέδια που απαγορεύτηκαν στους κάτω των 18 ετών σε διάφορες χώρες.- Ο ερωτισμός, η βία, η σεξουαλικότητα, δοσμένα χωρίς περιστροφές, χωρίς όμως νάναι και αυτοσκοπός. Ίσως ήταν για πρώτη φορά που ένα κινούμενο σχέδιο προορισμένο για το μεγάλο κοινό δεν αφαιρούσε τα γεννητικά όργανα από τους ζωο–ανθρωπόμορφους ήρωές του όπως κάνουν κατά κανόνα τα καρτούνς. Αναφέρει επίσης τα φιλμς του Άγγλου Μπομπ Γκόντφρυ, KAMASUTRA RIDES AGAIN, DREAMDOLL ή το ΜΠΕΛΑΝΤΟΝΑ που είναι ένα επίσης μεγάλου μήκους γιαπωνέζικο, ερωτικό, κινούμενο σχέδιο, και καταλήγει: "Ο ερωτισμός δεν είναι κύριο στοιχείο στο ψυχολογικό φαινόμενο της "ταύτισης" με την – τον ήρωα του

Putting on the Ritz της Αντουανέτ Στάρκιεβιτς

φιλμ, μια που το φιλμ, είναι για το θεατή κάτι το ξεκομένο και ψυχρό, το οποίο μπορεί να το πλησιάσει με την εξυπνάδα του χωρίς να μπερδευτεί μαζί του".

Στη συνέχεια χρησιμοποιεί το παράδειγμα της ταινίας 'SOLO UN BACIO' του Γκουίντο Μανούλι, όπου ένα από τα γκαγκ της ταινίας, που ανακατεύει ζωντανές λήψεις με σχεδιασμένες εικόνες, είναι όταν ο σχεδιαστής (ζωντανός) μπαίνει μέσα στα σχέδιά του και εμφανίζεται σαν σκίτσο, για να μπορέσει να φιλήσει την ηρωίδα του —Χιονάτη.

"Ο ερωτικός κινηματογράφος ανιμασιόν είναι επόμενα μια ιδιαίτερη μορφή της ερωτικής τέχνης γενικότερα. Είναι άραγε η απόλαυση του ενός ανάλογη με την απόλαυση που δίνει ο άλλος; Με κίνδυνο να φτάσουν σε υπερβολές θάλεγα πως υπάρχει στις ταινίες ανιμασιόν μια επιπλέον δυνατότητα του να "είσαι διαφορετικός". Στην ήδη υπάρχουσα δυνατότητα διαφοροποίησης (όσον αφορά στο θεατή) μ' αυτό που παρουσιάζεται στην οθόνη, έρχεται να προστεθεί αυτή της κίνησης και του χρόνου.

Η ανιμασιόν χαρακτηρίζεται από σύντομα διαστήματα κινήσεις απότομες και κοφτές, και εξελίσσεται με συνθέσεις και ελλείψεις. Καμιά σχέση με μια απομίμηση των κινήσεων στην πραγματική ζωή. * Επομένως ένα φιλμ ανιμασιόν είναι διπλά αποκομένο από το θεατή—υποψήφιο να το απολαύσει.

Προφανώς ο μανιώδης συλλέκτης ερωτικών εικόνων δε θάχει ενδιαφέρον να ψάξει εδώ για ξεδιάντροπα φιλμς. Απ' όσα είπαμε παραπάνω, μπορούμε να συμπεράνουμε ότο ο κινηματογράφος ανιμασιόν, δεν είναι σε τελική ανάλυση τίποτε άλλο από μια μεσολάβηση στον ερωτισμό (ή μια "ερμηνεία", μια "εικονογράφηση", μια "ανάγνωση" του ερωτισμού). Σ' αυτό τον τομέα, το φιλμ ανιμασιόν, δεν είναι παρά στο ξεκίνημά του. Μπορούμε να προβλέψουμε ότι θα αναπτυχθεί αρκετά στο μέλλον και κυρίως αν οι δημιουργοί συνειδητοποιήσουν την τεράστια θεωρητική δυσκολία που υπάρχει στο να είναι κάτι ερωτικό άμεσα και σαν "μέσο"".

Υπάρχουν ταινίες που ο ερωτισμός μπαίνει έμμεσα, όπως το, PAS DES DEUX που αναφέρθηκε παραπάνω ή το μικρό αριστούργημα JOIE DE VIVRE του Α. Γκρος και Χ. Χόππιν, που δυο κοπέλες τρέχουν, κολυμπούν, κυνηγιώνται από ένα

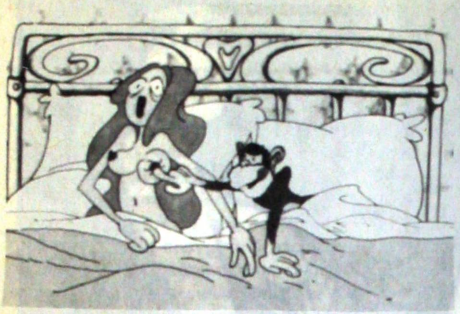
* Ο συγγραφέας αναφέρεται στα "καρτούν" που πράγματι έχουν αυτά τα χαρακτηριστικά. Όμως υπάρχουν πάρα πολλών ειδών κινήσεις στα υπόλοιπα είδη ανιμασιόν...

ΝΥΧΤΑ ΤΩΝ ΕΡΑΣΙΤΕΧΝΩΝ της Τάλμα Γκόλντμαν

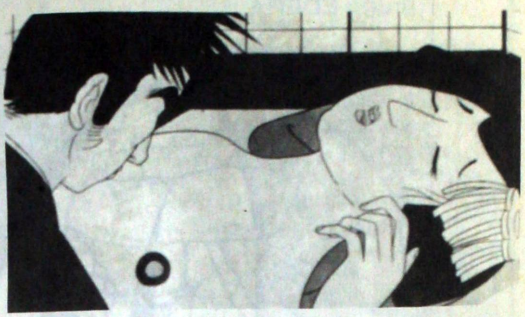
νεαρό ποδηλάτη, που θέλει να τις δώσει το χαμένο τους γοβάκι...

Υπάρχουν ταινίες που ο ερωτισμός δίδεται πιο άμεσα ή που γίνεται θέμα της ταινίας, και τέλος υπάρχουν οι ταινίες πορνό, που ο ερωτισμός γίνεται αυτοσκοπός. Ο ερωτισμός μπορεί να βρίσκεται σε λανθάνουσα μορφή όπως στη ΧΙΟΝΑΤΗ ΜΕ ΤΟΥΣ 7 ΝΑΝΟΥΣ του Ντίσνεϋ, όπου υπάρχει ακριβώς με τη μορφή της απαγόρευσης ανάμεσα στη Χιονάτη και στους νάνους που προέρχονται από δύο διαμετρικά αντίθετους κόσμους, εξιδανικευμένη αυτή και υποβιβασμένοι από τη φύση τους οι νάνοι... Μπορεί να βρίσκεται σε πιο φανερή μορφή όπως στη ΜΠΕΤΥ ΜΠΟΥΠ που "βεντέτα" και που δεν γλύτωσε από τη λογοκρισία της εποχής το μέγεθος της φούστας της...

Μπορεί επίσης το θέμα της ίδιας της ταινίας νάναι ερωτικό, όπως οι σεκάνς, στο FRITZ THE CAT που αναφέρουμε παραπάνω με το όργιο στη μπανιέρα. (Δεν θ᾽αναφέρουμε περισσότερες ταινίες παρ᾽όλο που υπάρχουν πάρα πολλές μια που δεν έχει ιδιαίτερη σημασία η καταγραφή ονομάτων από ταινίες, που το πιο πιθα-



ΤΑΡΖΟΥΝ του Πίσα και Σούλζινγκερ.



Ο ΦΑΝΤΑΣΤΙΚΟΣ ΚΟΣΜΟΣ ΤΟΥ ΟΥΚΙΓΟΕ του Λη Νισιμούρα.

νό είναι να μην προβληθούν ποτέ στην Ελλάδα. Λεπτομέρειες όμως μπορεί κάποιος να βρει στα άρθρα που αναφέρονται σαν πηγές στο τέλος). Όσο για τις πορνό ταινίες του είδους λέγεται ότι οι πρώτες γίνονται γύρω στα 1920 και προορίζονται για οίκους ανοχής. Σήμερα υπάρχει σχετική παραγωγή σε κάποιες Βόρειες χώρες, στην Αμερική, και κυρίως στη Γερμανία.

Τέλος μια ενδιαφέρουσα πλευρά, ότι δεν είναι μόνο άντρες που κάνουν ερωτικές ταινίες αλλά εξίσου και γυναίκες. Για ομοιότητες και διαφορές να τί γράφει ο Τζ. Μπεντάτζι.

"... Όσο τολμηρό κι αν θα φαινόταν να το πούμε, υπάρχει ένα "γυναικείο στυλ" στις ερωτικές ταινίες ανιμασιόν που είναι διαφορετικό απ' αυτό των ανδρών. Οι γυναίκες – δημιουργοί δεν είναι λιγότερο ειλικρινείς και "συγκεκριμένες" από τους άνδρες συναδέλφους τους, όταν σχεδιάζουν τα όργανα ή τις σεξουαλικές πράξεις, αλλά έχουν πιο μεγάλη λεπτότητα, συμμετέχουν περισσότερο, το δέσμό τους είναι πιο μεγάλο. Ενώ οι άντρες περιγράφουν, πρώτα απ' όλα, οι γυναίκες έχουν πιο πολύ την τάση της επικοινωνίας. Αν το σχέδιο των αντρών προσέχει περισσότερο τις ιδιατερότητες, αυτό των γυναικών δεν κάνει παρά υπαινιγμούς και είναι πιο πολύ "σκιτσάρισμα".

Αν ο ερωτισμός των ανδρών δημιουργών μοιάζει σχεδόν πάντα ανακατεμένος μ' επιθετικότητα, φόβο ή λατρεία της αισθητικής, αυτός των γυναικών δημιουργών είναι πιο ειλικρινής, πιο δουλεμένος και πριμοδοτεί το φανταστικό χωρίς αναστολές ακόμα κι αν ο ερωτισμός δεν είναι το κύριο θέμα. Κατά τα άλλα οι σύγχρονες γυναίκες δημιουργοί μοιάζουν να πριμοδοτούν τις ταινίες ανιμασιόν σαν ένα είδος ιδιωτικού αυτοπορτραίτου..."

Τα αποσπάσματα που ακολουθούν είναι από τη συνέντευξη του Μπρούνο Έντερα σε συντάκτη του ημερήσιου περιοδικού που κυκλοφόρησε κατά τη διάρκεια και στα πλαίσια του φεστιβάλ κινηματογράφου ανιμασιόν στο Ζάγκρεμπ 1984.

Bruno EDERA

eros image PAR image

Μια που ασχολιέστε μ'αυτό το χώρο (σημ. Ερωτικό Κινηματογράφο ανιμασιόν) εδώ και κάμποσο καιρό, μπορείτε να μας πείτε ποιά είναι τα προβλήματα αυτού του είδους.

Β. Ε.: Υπάρχει ένα σύνολο από διαφορετικά είδη ερωτισμού που αποτελείται από διάφορα επίπεδα. Αλλά μιλώντας γενικά υπάρχουν δυο βασικές κατευθύνσεις. Η μία που μιμείται την πραγματικότητα και η άλλη που προσπαθεί να πάει πέρα από τα όρια της πραγματικότητας. Στις ταινίες ανιμασιόν αυτή η δεύτερη τάση είναι εξαιρετικά σημαντική μια που ακριβώς οι ταινίες ανιμασιόν είναι ο χώρος όπου κανείς μπορεί να χρησιμοποιήσει την καλλιτεχνική φαντασία, με τόσο πολλούς και διαφορετικούς τρόπους. Είναι επίσης πολύ σημαντικό να δείξει κανείς ότι ως προς αυτό το σημείο, η ανιμασιόν προσφέρει πολύ περισσότερες δυνατότητες από τον "ζωντανό" (live-action) κινηματογράφο, ξεκινώντας από τις πιο ήπιες μορφές και φτάνοντας μέχρι τις πορνογραφικές ταινίες.

Ποιά είναι η ιστορία του ερωτικού κινηματογράφου ανιμασιόν;

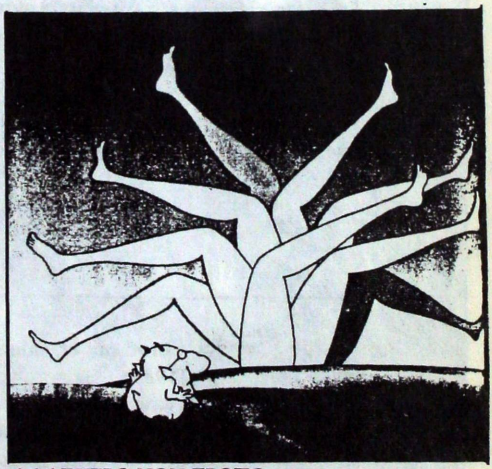
Β.Ε.: Αυτή είναι στην πραγματικότητα η άλλη σημαντική περιοχή που ερευνώ. Αυτό που έχουμε ν'αποδείξουμε είναι ότι ο ερωτισμός στον κινηματογράφο ανιμασιόν δεν είναι κάτι πρόσφατο, αλλά ότι υπήρχε από πάντα σε κάποιες ταινίες με τον ένα ή τον άλλο τρόπο. Πολλοί από τους δημιουργούς κλασικών αμερικάνικων και ευρωπαϊκών κινούμενων σχεδίων δεν ήταν τόσο πολύ προσκολημένοι στην ιδέα των ταινιών ανιμασιόν μόνο για παιδιά, και έκαναν ταινίες για την δική τους προσωπική καλλιτεχνική έκφραση.

Αυτό δεν πάει να πει ότι οι δημιουργοί πάντα είχαν σκοπό να κάνουν ειδικά ερωτικές ταινίες αλλά απλά ταινίες που μερικές φορές περιέχουν στοιχεία μη προσιτά στα παιδιά. Το φαινόμενο του ερωτισμού ακολουθεί μια σχεδόν παράλληλη ιστορία με τις ταινίες ανιμασιόν.

Υπάρχουν ειδικοί παράγοντες που προσδιορίζουν τα ερωτικά θέματα, που διαλέγονται από τους δημιουργούς που προέρχονται από διαφορετικές χώρες;

Β.Ε.: Οι διαφορές δεν είναι αυστηρά πολιτικής φύσης όπως συχνά πιστεύεται. Διαφορές στη μόρφωση, ή επιρροή της θρησκείας και οπωσδήποτε

Η ΠΕΙΝΑ του Πήτερ Φόλντς



ΑΛΛΕΚΓΡΟ ΝΟΝ ΤΡΟΠΟ
του Μπρούνο Μποζέτο

λιγότερο ή περισσότερο ενός συστήματος προβολής, όλα αυτά έχουν τις δικές τους επιδράσεις πάνω στην ύπαρξη του ερωτισμού στις ταινίες. Από την άλλη υπήρξε μια έκρηξη ερωτισμού σε όλες τις μορφές τέχνης συμπεριλαμβανομένων και των ταινιών ανιμασιόν τα τελευταία δέκα χρόνια.

Ένας σημαντικός αριθμός ερωτικών ταινιών ανιμασιόν μεγάλου μήκους παράχθηκε επίσης πρόσφατα.

Αν και ένας καλλιτέχνης περιορίζεται από τα ήθη της χώρας που ζει, το πόσο ανοιχτός είναι στο πλησίασμά του, στο ερωτικό στοιχείο, εξαρτάται πολύ περισσότερο από την προσωπική του απόφαση, παρά αυτήν της χώρας του.

Στην Αμερική για παράδειγμα υπάρχει ακόμη ένα μεγάλο ποσοστό πουριτανισμού, αλλά ήταν εκεί που έγιναν οι πιο σημαντικές ερωτικές παραγωγές ταινιών ανιμασιόν. Όμως ποτέ δεν μπορεί κανείς να βρει ερωτικές ταινίες βασισμένες στο εθνικό φολκλόρ, και υπάρχει επίσης, σημαντική διαφορά ανάμεσα στον ερωτισμό, της πόλης και της επαρχίας. Κοιτάζοντας τις χώρες της Ανατολής και της Δύσης, υπάρχει πάντα ανάλογος αριθμός ανθρώπων που αντίστοιχα αγαπούν ή δεν αγαπούν τις ερωτικές ταινίες.

Νομίζω πως είναι πολύ συχνά θέμα μιας βαθιάς κρυμένης προσωπικής αντιμετώπισης.

Νομίζετε πως υπάρχει μια σταθερή διαχωριστική γραμμή μεταξύ ερωτισμού και πορνογραφίας;

Β.Ε.: Νομίζω είναι πολύ δύσκολο να χαράξει κανείς αυτή τη γραμμή μια που αυτό θα συνεπαγόταν άμεσα μια παρέμβαση σε μια δουλειά που διεκδικεί καλλιτεχνικές προθέσεις. Νομίζω είναι πολύ δύσκολο και πιθανά θάπρεπε να δινόταν σε ανθρώπους να συμπληρώσουν ένα είδος ερωτηματολογίου βλέποντας τέτοιες ταινίες και να τους ζητούσαν να γράψουν σε ποιό ακριβώς σημείο ένα συγκεκριμένο φιλμ, σταματά νάναι ερωτικό και γίνεται πορνογραφικό κατά τη γνώμη τους. Νομίζω πως πολύ συχνά η διαχωριστική γραμμή είναι θέμα προσωπικής επιλογής.

ΕΠΙΛΟΓΟΣ: Το αν διαλέχτηκε ο ερωτικός κινηματογράφος ανιμασιόν για θέμα αυτού του άρθρου, είναι γιατί αποτελεί ένα αντίποδα ίσως του παιδικού κινηματογράφου. Ίσως όχι τόσο ο καλυμένα ερωτικός όσο ο φανερά. Ωστόσο, οι λεπτοί διαχωρισμοί, προς το παρόν είναι "λεπτομέρειες". Αυτό που προέχει είναι η αποκατάσταση μιας τέχνης, που υποφέρει κάτω από τη ρετσινιά της παιδικότητας, που έχει προσφέρει και συνεχίζει να προσφέρει πολλά. Το γεγονός και μόνο ότι δανείζει ιδέες και τεχνικές στις "μελλοντικές εικόνες", αυτές δηλ. που γίνονται με ηλεκτρονικούς υπολογιστές, λέει πάρα πολλά από μόνο του. Όμως κι αυτές ακόμη οι εικόνες μένουν ψιλά γράμματα για κάποιους μακαρίως αγνοούντες υπεύθυνους. Και δεν τολμώ να μιλήσω για ελληνική έρευνα στον τομέα. Θα μπορούσε όμως να υπάρχει τουλάχιστον ενημέρωση. Μια που έχει περάσει πολύς καιρός από τότε που έπαψε "η Βασδέκη να τραγουδά και ο Γκίκας να χοροπηδά".

• Γιώργος Σηφιανός

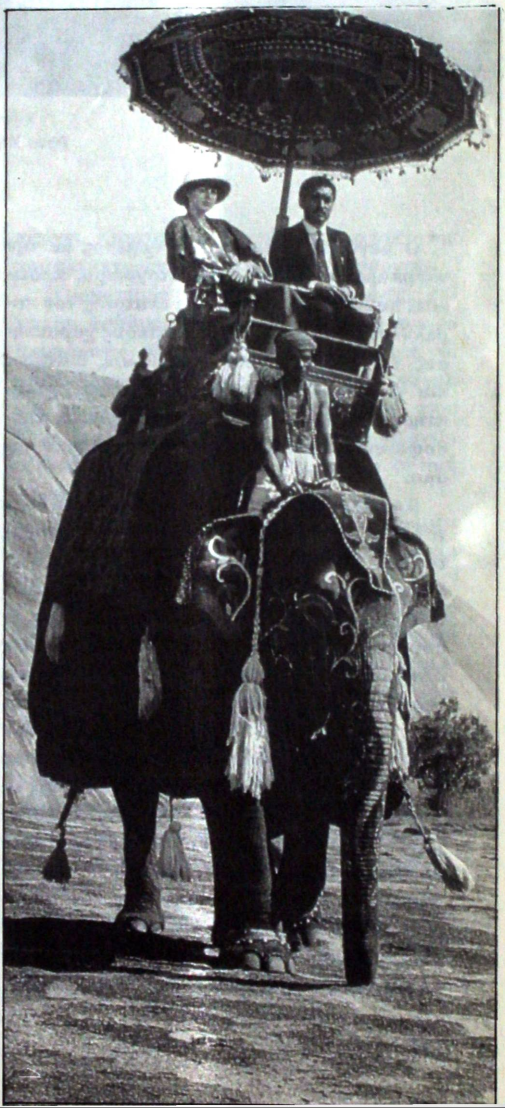
Άρθρα – πηγές: ‚Erotisme et animation' του Giannalberto Bendazzi, περιοδικό Banc–Titre No 36 (1983).

– "Some like it animated....." συνέντευξη του Bruno Edera στο φυλάδιο–εφημερίδα No 4 από το φεστιβάλ ταινιών ανιμασιόν του Ζάγκρεμπ 1984.

– "Έτος image par image " του Bruno Edera, περιοδικό CINEMA No 354 (1980).

ΚΡΙΤΙΚΕΣ

ΤΟ ΠΕΡΑΣΜΑ ΣΤΗΝ ΙΝΔΙΑ

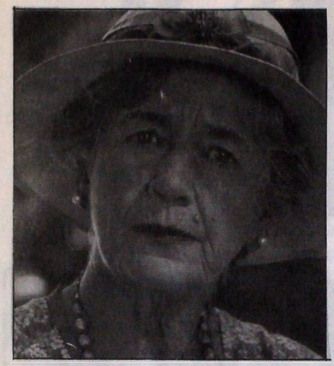


A PASSAGE TO INDIA

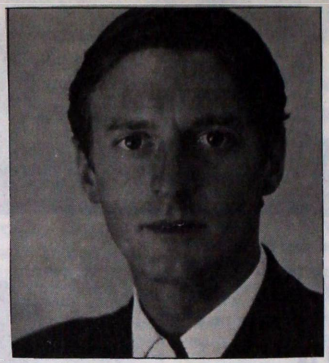
Σκην.: Ντέιβιντ Λην. Σεν.: Ντ. Λην από μυθ. Ε.Μ.Φόρστερ. Φωτ.: Έρνεστ Νταίυ. Μουσική: Μωρίς Ζαρ. Ηθ.: Πέγκυ Άσκροφτ (Μις Μορ), Τζούντυ Ντέιβις (Άντελα), Τζαίημς Φοξ (Φήλντιγκ), Άλεκ Γκίννες (Γκόντ μπαλ), Βίκτορ Μπανερτζή (Δρ. Αζίζ), Νάιγκελ Χάβερς (Ρόνυ). Διάρκεια 165'. ΑΓΓΛΙΑ 1985.

"Ό,τι υπήρξε είναι αιώνιο, η θάλασσα το ξαναβγάζει στην ακρογιαλιά"

• Νίτσε



Κυρία Μουρ.



Ρόνυ Χήζλοπ

Αντέλα Κονέστηντ

Ο μεγάλος μύθος, συνυφασμένος με την υπερπαραγωγή στον κινηματογράφο, προτιμάει πάντα την μυστηριώδη ανατολή, τον παρελθόντα χρόνο, τους εξαιρετικούς χαρακτήρες, τις παράδοξες εθιμοτυπίες και, διατηρεί και επαναλαμβάνει τον φαταλιστικό χαρακτήρα που είναι αυτό που δίνει κάποια αληθοφάνεια και μεγαλοπρέπεια στον μυθικό κόσμο.

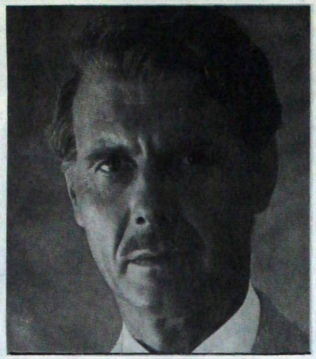
Δεν μπορεί όμως ν᾽αποφύγει και την δική του, την εξωτερική μοίρα, που τον αποσυνθέτει, τον περιορίζει εκεί μακριά ειδυλιακό κι αδιάφορο, δεν μπορεί ν᾽αντέξει την διαβρωτική ασυνέχεια που δημιουργεί διαρκώς ο σύγχρονος ιστορικός χώρος. Το θεαματικό κινηματογραφικό παραμύθι, ποιόν μπορεί να γοητέψει και να πείσει πια; Κι ο θεατής που κάτι ξέρει για την σημερινή κατάληξη των τότε άγγλων κατακτητών και την Ινδία, πως να συγκινηθεί με την ανοδική εξέλιξη της αφήγησης σ᾽αυτήν την ταινία; πώς να προσβληθεί από την αμφιβολία, που μάταια προσπαθεί το έργο να δημιουργήσει στην πιο κορυφωμένη στιγμή του δράματος του, τώρα που κάτι γνωρίζει, από εμπειρία ή καλλιέργεια, για την δύναμη των "φαντασμάτων αποπλάνησης ή βιασμού;"

Κάτω απ᾽την διακριτική μουσική του Μωρίς Ζαρ ξετυλίγονται τα "φυσικά", τουριστικά, απογυμνωμένα τοπία της Ινδίας, αυτής της αχανούς χώρας που οι άνθρωποι σέβονται και λατρεύουν την φύση, που πέρσι στην οθόνη ο Γκάντι τα περπατούσε ξυπόλυτος, που οι ειδήσεις της ελληνικής τηλεόρασης, έπλαθαν μόλις πρόσφατα στον φόντο τους, τον μύθο του κ. Παπανδρέου. Αλλά η ταινία συνεχίζεται και εκτοπίζει αυτές τις εικόνες, αργά, σταθερά, μας ξεναγεί στον δικό της κόσμο.

Τα πρόσωπα όμως είναι ακόμα επίπεδα, βρίσκονται απλώς ένα βήμα μπροστά από την ομοιομορφία του πλήθους. Καταστάσεις παιδικές, όπου οι καλοί είναι πάντα καλοί, και το αντίθετο.

Η κάμερα του Ντέιβιντ Λην, ανιχνεύει την Ινδία, χώρα πρόσφορη για αναζητήσεις μυστικιστικές, παράξενες, γοητευτικές, τουριστικές. Είναι μερικά θέματα που από μόνα τους στέκουν, "αξίζουν" κατά μία έννοια, και το να καταπιαστείς μαζί τους, είναι μια απόπειρα διόλου ριψοκίνδυνη, δηλαδή διόλου σημαντική. Η Ινδία από μόνη της ενεργοποιεί μέσα μας φαντασιώσεις, γλυκόπικρα ερεθίσματα έντονων φανταστικών εμπειριών,

Γκόντμπολ



Φίλντιγκ

Δόκτωρ Αζίζ

Σίβα, θεές του έρωτα, ιερές αγελάδες και άλλα σχετικά. Το θέμα είναι να δείξεις κάτι άλλο και πέρα απ᾽όλα αυτά. Ν᾽αγγίξεις το όριο της επαφής δυο πολιτισμών, δυο διαφορετικών κόσμων.

Να φτάσεις το όριο εξάντλησης ενός πολιτισμού που αναπόφευκτα, απ᾽τη μια, κλείνεται στον εαυτό του, και απ᾽την άλλη, ανανεώνεται και αναπαράγει όταν έρχεται σ᾽επαφή μ᾽άλλους πολιτισμούς. Επηρεάζεται απ᾽αυτούς και αλλάζει, έστω και ανώδυνα και ανεπαίσθητα, κι αυτό ακριβώς είναι που τον συντηρεί. Συγχρόνως όμως υπάρχει η αντίφαση— η τραγική αντίφαση που υποτείνει το κάθε τι— αυτή η επαφή να τον οδηγεί σε μια υπόκωφη κρίση που τις περισσότερες φορές, δύσκολα ξεπερνιέται. Η ίδια η αλληλοσυντήρηση των διαφόρων κόσμων περιέχει συγχρόνως, την αλληλοεξόντωσή τους. Αυτή η έλλειψη σταθερότητας κάποιου θεμελίου, κάποιων βασικών σημασιών παγκόσμια αποδεκτών, κλονίζει τους ανθρώπους και φέρνει τα πρώτα σπέρματα της αμφισβήτησης.

Η διάψευση της μοναδικότητας και του αυτονόητου, περικλείει την βαθμιαία καταστροφή συνοχής της κάθε κοινωνίας.

Σε τέτοιες μετωπικές συγκρούσεις, δεν υπάρχει νικητής και νηκημένος, κατακτητής και κατακτημένος, οι ρόλοι εναλλάσσονται.

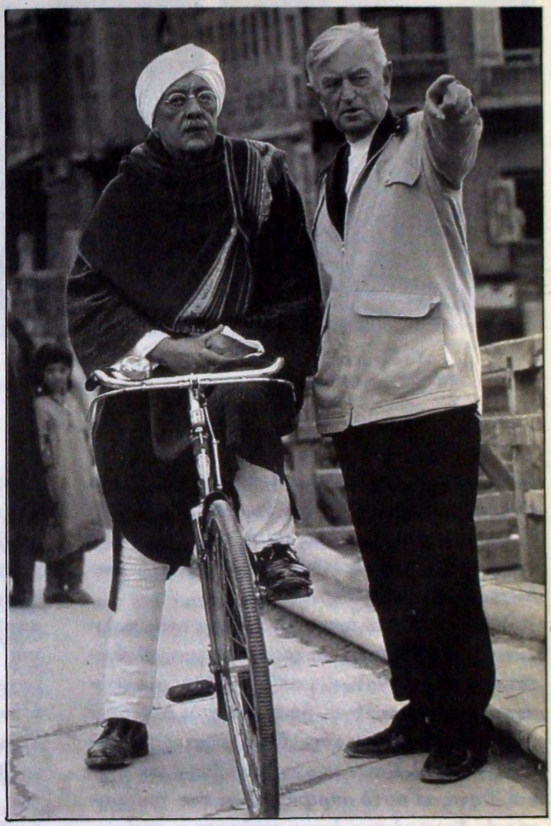
Η γριά κυρία με την νεαρή συνοδό της, έρχονται πρόθυμες να εντυπωσιαστούν και να θαυμάσουν. Θα μπορούσαν όμως ποτέ να αποβάλλουν το σύμπλεγμα του πολιτισμένου και πολιτισμικά ανώτερου ανθρώπου, που έρχεται σ᾽επαφή με φυλές που εκφράζονται μ᾽έναν άλλον τρόπο, κι όχι με τη δυτική λογική;

Έξω απ᾽τον τόπο σου είσαι ένα κομμάτι του σύμπαντος, ανήκεις σ᾽όλο τον κόσμο και πουθενά.

Ψηλά στο Μαραμπάρ, μπροστά στο άνοιγμα της τρομερής σπηλιάς και χαμένοι στην απεραντοσύνη της φύσης, εγείρεται το τρομερό ερώτημα "μήπως είμαστε παροδικές μορφές σ᾽ένα σύμπαν χωρίς Θεό".

Κάπου εκεί όμως η αφήγηση τρεκλίζει, κατρακυλάει και γκρεμίζεται πίσω στους πρόποδες, η πλοκή γίνεται αστυνομική, περιορίζεται στην έκβαση μιας δίκης, της οποίας η έκπληξη είναι φτιαχτή και προκαθορισμένη.

Οι εικόνες κλείνονται, ξαναγίνονται αντιπροσωπευτικές, πριν προλάβεις να διεισδύσεις μέσα τους.



Η ταινία συγκαλύπτει μόνη της, τα ερωτήματα που ανοίγονται κάπου απειλητικά, τις ανησυχίες που η ίδια υποδαύλισε.

Το έργο αγγίζει κάποια ευαίσθητα σημεία και τα οριοθετεί αμέσως θεαματικά, επαναφέροντας τις εικόνες στην χαμένη τους ισορροπία.

Το φινάλε τραβάει αδικαιολόγητα, και αφήνει να παρυσφρήσουν και πάλι, οι δυσδιάστατες κενές παραστάσεις των τουριστικών φυλλαδίων, του τύπου, της τηλεόρασης, των ντοκυμαντέρ φιλανθρωπικού βλέμματος, οι εικόνες παρασύρονται στη θάλασσα του οτιδήποτε. Τα συντρίμμια της πάλαι ποτέ ένδοξης χολλυγουντιανής ναυαρχίδας του μύθου, βουλιάζουν και χάνονται.

Ό,τι υπάρχει και κατασκευάζεται σήμερα δεν είναι αιώνιο, η θάλασσα το αποσυνθέτει και το εξαφανίζει στο βυθό.

● Έλλη Ευθυμίου

Η ΠΟΛΛΑΠΛΗ ΛΕΙΤΟΥΡΓΙΑ ΜΙΑΣ ΥΠΕΡΠΑΡΑΓΩΓΗΣ

Τελικά, μπορεί όλα να εξαρτώνται από την ματιά του θεατή και μάλιστα όπως αυτή λειτουργεί σε ορισμένο χρόνο και χώρο. Οι προθέσεις του σκηνοθέτη, η πνευματική πορεία του καλλιτέχνη, σε μικρό μόνο βαθμό μπορεί να μας είναι γνωστές. Όμως, η μαγεία της εικόνας εντοπίζεται ακριβώς στην πολύπλευρη θέασή της και στην κρυφή ικανοποίηση που δίνει η αίσθηση της αρμονίας θέματος –μορφής, όπως αυτά ερμηνεύονται πάντα από τον θεατή.

Αίσθημα πληρότητας αφήνει και η ταινία του Ν. Λην, μια υπερπαραγωγή που δείχνει όμως να ξεφεύγει από τα συμβατικά πλαίσια που κατά συντριπτικό ποσοστό χαρακτηρίζουν τέτοια έργα. Λειτουργεί σε πολλά επίπεδα, αρκεί ο θεατής να είναι είναι έτοιμος– ή μάλλον ελεύθερος– να αποκρυπτογρα-

φήσει όσο το δυνατόν περισσότερα. Δεν είναι μια τυπική αντιπαράθεση δυο πολιτισμών, δεν είναι πολύ περισσότερο, μια αφ' υψηλού περιδιάβαση στον βρεταννοκρατούμενο ινδικό χώρο, δεν είναι ηρωποίηση του καταπιεζόμενου ινδικού λαού, εκπροσωπούμενου από τον Ινδό γιατρό. Είναι κάτι από όλα αυτά και συγχρόνως κάτι παραπάνω. Είναι ένα σύντομο αλλά κρίσιμο επεισόδιο από τη ζωή μιας Αγγλίδας, μιας γυναίκας εγκλωβισμένης στα επιβλημένα πρότυπα, που βρίσκει διέξοδο στην παραίσθηση. Μια παραίσθηση —απόρροια ως ένα μέρος και του τρόπου— "τουριστικού" ως ένα βαθμό— που βλέπει την εξωτική, και γι' αυτό υποβάλλουσα κάποια χαλάρωση και κάποιο φόβο, χώρα. Το περιβάλλον λειτουργεί καταλυτικά για την ατομική συνειδητοποίηση, έστω κι αν αυτή μένει κάπου στη μέση. Και είναι επιδέξιος πραγματικά ο τρόπος που αυτή η ιστορία μπλέκεται με μιαν άλλη, αυτή του γιατρού, μιας φυσιογνωμίας σύνθετης, που γι' αυτό ξεφεύγει από την τυποποίηση που θα επέβαλε ρόλο επαναστάτη ή ρόλο υποτελή. Ενσαρκώνει το πάλεμα για μια άλλη συνειδητοποίηση, πιο ολοκληρωμένη, με όλες τις παλινδρομήσεις που συνεπάγεται μια τέτοια πορεία. (Χαρακτηριστική η σκηνή όπου ο Ινδός γιατρός αφού αρνηθεί κατηγορηματικά στον Άγγλο διευθυντή του κολλεγίου να παραιτηθεί από την χρηματική διεκδίκηση μετά την αναγνώριση της αθωότητάς του, στρέφεται με βλέμμα παιδικής ανησυχίας σ' αυτόν για να ζητήσει την συνδρομή του μπροστά στο πλήθος που τον περμένει).

Πέρα από τις δυο ιστορίες των πρωταγωνιστών, δίνονται ευκαιρίες για την διαγραφή άλλων χαρακτήρων, όπως αυτή του Άγγλου διευθυντή που αποτελεί έναν κρίκο σύνδεσης ανάμεσα στις δύο μερίδες. Άτομο ευαίσθητο στους βαθύτερους κραδασμούς, που βλέπει το δίκιο και προπαντός το δέχεται. (Όταν μένει μόνος να βλέπει τον Ινδό να φεύγει θριαμβευτής, με το πτωτικό θέμα της βροχής να συνοδεύει την πτώση των ώμων του, το βλέμμα του έχει την θλίψη για μια περίπτωση φιλίας που μοιάζει να χάνεται στο πέλαγος της κοινωνικής δικαιοσύνης).

Πάνω απ' όλα όμως στέκει η ηλικιωμένη θεία, που με οδηγό την πραότητα και την καλωσύνη, ξεπερνά τα όρια για να γίνει σύμβολο σε έναν Ινδό που μετά από καιρό επικαλείται με τον ίδιο ενθουσιασμό το όνομά —της, λες και το πνεύμα της —πνεύμα του Καλού, αναγκαίο ίσως γι' αυτό να πεθάνει— περιφέρεται στον αέρα. Τέλος, ο Ινδός καθηγητής, με την κωμική επιφανειακά αλλά βαθύτερα σοφή του προβολή, επιτρέπει στον σκηνοθέτη να αποφύγει τις κραυγαλέες εντυπώσεις για τον "μυστηριώδη" χαρακτήρα της Ανατολής, έστω κι αν αυτές υπάρχουν διακριτικά κάπου στο βάθος.

Δεν λείπει και η κοινωνική ματιά, λιτή και περιεκτική. (Χαρακτηριστική η σκηνή όπου ο Ινδός υπηρέτης εξακολουθεί να κάνει αέρα με την βεντάλια στο γραφείο του Άγγλου δικαστή ακόμα κι όταν ο τελευταίος έχει φύγει και περάσει στη διπλανή αίθουσα για να αποδώσει δικαιοσύνη).

Συμπερασματικά, η ματιά του Λην δένει το ατομικό με το γενικό σε μιαν ασαφή και γι' αυτό πολύπλευρη ενότητα μέσα σ' ένα πλαίσιο πλούσιο για τον θεατή που θα δει σε όλα αυτά μια περίεργη περιπέτεια, αλλά και πολυσήμαντο για έναν άλλο που θα εισχωρήσει βαθύτερα στην ανθρώπινη ψυχολογία. Κανένας έτσι δεν βγαίνει ζημιωμένος.

Βοηθούν σ' αυτό η γεμάτη ψυχικές μεταστροφές ερμηνεία του Β. Μπαναρτζί και κυρίως η εξαιρετική, λεπτών αποχρώσεων ερμηνεία της Π. Άσκροφτ όπως και οι αξιοπρόσεκτες παρουσίες των υπόλοιπων συντελεστών, ενώ όλα τυλίγονται στην υπέροχη μουσική του Μ. Ζαρ.

● "Ανδρομέδα"

ΓΡΑΜΜΑΤΑ ΑΝΑΓΝΩΣΤΩΝ ΜΑΣ

Ο φανατικός και άσπονδος αναγνώστης του περιοδικού μας Νίκος Ζερβός μας έστειλε την παρακάτω επιστολή με την παράκληση ή την απαίτηση να δημοσιευθεί χωρίς σχόλια. Κατανικώντας την φασιστική μας νοοτροπία και τα όρια της σοβαροφάνειάς μας, δημοσιεύουμε την επιστολή του χωρίς περικοπές και επεμβάσεις (ούτε καν διορθώσεις ορθογραφίας) και υπενθυμίζουμε για άλλη μια φορά πως είμαστε πάντα στην διάθεσή του, όπως φυσικά και στην διάθεση κάθε αναγνώστη.

Προς "Κινηματογραφικά Τετράδια".

1) Αν όπως λες είσαι πάντα στην διάθεσή μου, άγνωστέ μου Σ.ΖΗΚΟ τότε δημοσίευσε αυτές τις γραμμές χωρίς να τις σχολιάσεις (!) όπως έκανες την προηγούμενη φορά μη δημοσιεύοντας λέξη απ' το υβρεολόγιο που σας απηύθηνα (κλασική άσκηση της εξουσίας του τύπου... φασιστική νοοτροπία κ.λ.π.).

2) Το αν εγώ έχω χιούμορ το έχω αποδείξει (και ειδικά αυτοχιούμορ που εσείς στερείσθε, όντας σοβαροφανείς).

3) Δείχνετε το ποιόν σας από την πλήρη έλλειψη σεβασμού που βγαίνει απ' τα γραπτά σας, σε ανθρώπους που αγαπάνε τον κινηματογράφο και έχουνε φάει την ζωή τους στα στούντιο.

4) Το να επιδιώκω τη διαφήμιση στο περιοδικό σας θα ήταν το λιγότερο βλακεία μου. Δυσφήμηση είναι κάθε καλή σας κουβέντα. Τώρα όμως επειδή όπως λέτε "δεν τσιμπάτε" σαν τα ψάρια της Π.Ε.Κ.Κ. για να με διαφημίσετε, πράγματι με διαφημίζετε. Γιατί τί καλύτερη διαφήμιση περίμενα από 2 1/2 σελίδες βρισίδι από εσάς. Τσιμπάτε λοιπόν και σας ευχαριστώ γιατί πράγματι αν ποτέ μου γράφατε καλά λόγια θ' άρχιζα ν' ανησυχώ ότι κάτι δεν πάει καλά μ' εμένα. Και τότε θα σας έκανα μήνυση !!!

5) Όσο για το αν είμαι αποτυχημένος ρωτήστε αν άλλος έλληνας σκηνοθέτης έχει το δικό του φανατικό κοινό (το είπε δικός σας). Αν από το όσο σας ξέρω ενοείτε αποτυχημένος —κοινωνικά— επειδή δεν παίρνω βραβεία και κριτικές φυσικό είναι να έχετε τέτοια κριτήρια τέτοιοι που είστε.

6) Αλλά βέβαια επιδιώκετε την δημοσιότητα και σας τρώει η ζήλεια που ασχολούνται μαζί μου ο τύπος και τα περιοδικά. (όχι και άσημος —όχι επιδιώκω την δημοσιότητα— κι άλλη; —Στραβομάρα έχετε; —Ξέρω τυφλώνει σε μια ηλικία). Εδώ παρακαλάω να μην με βάζουν βρε ζηλιάρηδες γιατί παράγινε το κακό!!!

7) Και για να τελειώνουμε με σας. Είσθε αξιοθρήνητοι. Ρωτήστε και κανένα αναγνώστη (αν βρήτε) τί γέλιο ρίχνει όταν διαβάζει τα σοβαροφανή άρθρα σας.

ΥΓ 1) Μία συμβουλή παιδιά: Γαμήστε γιατί χανόμαστε!

ΥΓ 2) Σοβαρά μιλάω. Η αγαμησιά φαίνεται στα γραφτά σας παιδιά. Είναι επικίνδυνο. Κάντε κάτι.

ΝΙΚΟΣ ΖΕΡΒΟΣ

Εκδόσεις ΚΑΤΣΑΝΟΣ
Αριστοτέλους 26
Τηλ. 235-683, Θεσσ/νίκη.

κινηματογραφικα τετραδια

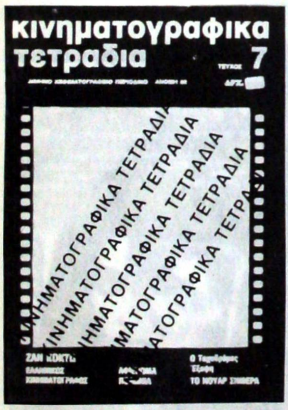
ΑΦΙΕΡΩΜΑ: ΖΑΝ - ΛΥΚ - ΓΚΟΝΤΑΡ
Κριτικές για τις ταινίες: ΚΑΖΑΝΟΒΑΣ,
Η ΓΙΟΡΤΗ ΑΡΧΙΖΕΙ, ΤΟ ΟΥΡΛΙΑΧΤΟ,
ΤΟ ΝΗΣΙ ΜΟΥ ΦΑΡΟ.
Ο ΑΡΑΜΠΑΣ,
Ο ΑΝΤΑΓΩΝΙΣΜΟΣ, ΚΟΝΣΤΑΝΣ κ.ά.
Κινηματογράφος και γυναίκες
Σπάνιες κλασικές ταινίες
Ταινίες σχετικά με το Γυναικείο Ζήτημα.

•

ΚΑΝΝΕΣ '81
ΦΕΣΤΙΒΑΛ ΣΟΥΠΕΡ -8
ΓΚΟΝΤΑΡ : Συνέχεια του προηγούμενου.
ΤΖΕΡΡΥ ΛΙΟΥΙΣ: Από τον Μ. Ακτσόγλου.
ΚΡΙΤΙΚΕΣ:
Η ΤΡΙΚΥΜΙΑ, Ο ΠΟΛΕΜΟΣ ΤΩΝ ΑΣΤΥΝΟ-
ΜΙΩΝ, ΑΠΟΣΤΟΛΗ ΑΥΤΟΚΤΟΝΙΑΣ:
ΟΡΓΙΣΜΕΝΟ ΕΙΔΩΛΟ:
Ο ΑΝΘΡΩΠΟΣ ΕΛΕΦΑΝΤΑΣ,
ΚΟΜΠΑΝΙΕΡΟΣ, ΕΦΤΑ ΦΟΝΟΙ ΤΟ ΧΕΙΜΩΝΑ
Συνέχεια από το προηγούμενο:
Γυναίκες και σινεμά.
Ο ΘΕΙΟΣ ΑΠ' ΤΗΝ ΑΜΕΡΙΚΗ

•

ΝΙΚΟΛΑΣ ΡΑΓΚ:
Η ΔΥΝΑΜΗ ΤΗΣ ΣΑΡΚΑΣ
Ο Γερμανικός πρωτοποριακός κιν/φος.
Τηλεόραση και εκλογές
ΚΡΙΤΙΚΕΣ: ΝΤΟΝΑ ΦΛΟΡΑ, ΕΓΚΛΗΜΑ
ΧΩΡΙΣ ΔΟΛΟΦΟΝΟ, ΟΙ ΦΙΛΕΣ
ΦΑΚΕΛΟΣ ΚΟΚΚΙΝΟ ΠΟΥΛΟΒΕΡ,
ΣΥΝΕΝΤΕΥΞΕΙΣ: Τάσσος Ψαρράς, Δημ. Πανα-
γιωτάτος, Τζ. Μπούρμαν.



ΦΕΣΤΙΒΑΛ ΒΕΝΕΤΙΑΣ
22ο ΦΕΣΤΙΒΑΛ ΚΙΝ/ΦΟΥ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ:
(Εκτιμήσεις / Ταινίες / Βραβεία / Κοινό / / Ταινίες μικρού μήκους).
ΤΟ ΕΡΓΟΣΤΑΣΙΟ
ΜΙΑ ΓΥΝΑΙΚΑ ΔΑΙΜΟΝΙΣΜΕΝΗ.
ΣΤΟΝ ΑΣΤΕΡΙΣΜΟ ΤΟΥ ΦΑΝΤΑΣΤΙΚΟΥ
Η ΓΥΝΑΙΚΑ ΣΑΝ ΘΥΜΑ,
ΑΝΤΙΠΑΛΟΙ ΤΗΣ ΑΣΦΑΛΤΟΥ,
ΤΟ ΟΥΡΛΙΑΧΤΟ,
Ο ΑΝΘΡΩΠΟΣ ΜΕ ΤΗ ΝΕΚΡΟΦΟΡΑ

●

5ο ΦΕΣΤΙΒΑΛ ΒΑΛΚΑΝΙΚΟΥ ΚΙΝ/ΦΟΥ.
Ο ΙΤΑΛΙΚΟΣ ΝΕΟΡΕΑΛΙΣΜΟΣ.
4 Κωμωδίες του Ο. Ευστρατιάδη.
Η ΑΝΑΓΝΩΣΗ ΤΟΥ ΦΙΛΜ: Η ΚΑΜΕΡΑ
ΑΛΑΙΝ ΡΕΝΑΙ: Γράφει η Ακακία Κορδώση.
ΧΙΤΛΕΡ, ΕΝΑ ΦΙΛΜ ΑΠΟ ΤΗ Γερμανία.
ΚΡΙΤΙΚΕΣ:
ΕΝΑ ΑΠΑΙΣΙΟΔΟΞΟ ΞΕΚΙΝΗΜΑ
Η ΠΥΛΗ ΤΗΣ ΔΥΣΕΩΣ
ΕΞΚΑΛΙΜΠΕΡ
ΤΟ ΤΕΛΕΥΤΑΙΟ ΜΕΤΡΟ
ΜΑΡΙΟΝΕΤΕΣ
ΤΑ 39 ΣΚΑΛΟΠΑΤΙΑ του Χίτσκοκ.

●

ΦΕΣΤΙΒΑΛ: Σικάγο, Βερολίνο, Αβεριάζ.
Ο μεταπολεμικός κιν/φος: Γράφει ο Εμμ. Ζάχος
Η ΓΛΩΣΣΑ ΤΟΥ ΚΙΝ/ΦΟΥ
Η ΑΝΑΓΝΩΣΗ ΤΟΥ ΦΙΛΜ
ΤΟ ΦΙΛΜ ΝΟΥΑΡ ΣΗΜΕΡΑ
ΜΑΡΤΥΡΙΕΣ ΑΠΟ ΤΗΝ ΠΟΛΩΝΙΑ
ΑΝΘΡΩΠΟΣ ΑΠΟ ΣΙΔΕΡΟ
ΤΑ ΒΡΑΒΕΙΑ ΟΣΚΑΡ: Γράφει ο Α. Τύρος.
ΤΗΛΕΟΡΑΣΗ: Ζαν Κοκτώ, Α. Ταρκόφσκι.
2 - 3 ΠΡΑΓΜΑΤΑ ΠΟΥ ΞΕΡΩ ΓΙ' ΑΥΤΗΝ.
ΕΡΩΤΙΚΕΣ ΙΣΤΟΡΙΕΣ ΚΑΘΗΜΕΡΙΝΗΣ
ΤΡΕΛΑΣ: Γράφει ο Σωτήρης Ζήκος.
ΜΕΡΕΣ ΑΠΟ ΤΗ ΖΩΗ ΤΟΥ ΟΜΠΛΟΜΩΦ:
Γράφει ο Αχιλλέας Ψαλτόπουλος.
ΑΠΟΔΡΑΣΗ ΑΠΟ ΤΗΝ Ν. ΥΟΡΚΗ:
Γράφει ο Πάνος Μανασής.
ΟΙ ΚΥΝΗΓΟΙ ΤΗΣ ΧΑΝΕΝΗΣ ΚΙΒΩΤΟΥ:
Γράφει ο Δ. Κούρτοβικ.

23ο ΦΕΣΤΙΒΑΛ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ:
Κριτικές των ταινιών του Φεστιβάλ.
ΦΑΣΜΠΙΝΤΕΡ.
ΑΜΕΡΙΚΑΝΙΚΟΣ ΚΙΝ/ΦΟΣ.
ΚΙΟΥΜΠΡΙΚ
ΣΚΟΡΣΕΖΕ
ΚΑΡΠΕΝΤΕΡ.
(Το τεύχος αυτό είναι εξαντλημένο)

•

ΑΜΕΡΙΚΑΝΙΚΟΣ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ
(Μπράιαν ντε Πάλμα – Γούντυ Άλλεν)
ΕΛΛΗΝΙΚΟΣ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ
Το μοντάζ
Κινούμενο σχέδιο
Μάρκο Φερρέρι
ΚΡΙΤΙΚΕΣ

•

ΟΣΚΑΡ–ΚΑΝΝΕΣ–ΒΡΑΒΕΙΑ, του Α. Τύρου.
ΓΚΛΟΡΙΑ ΣΒΑΝΣΟΝ
Οι ταινίες της χρονιάς.
Ελληνικός Κιν/φος.
ΕΒΙΒΑ ΜΠΟΥΝΙΟΥΕΛ, του Πάνου Μανασσή.
Σχόλια πάνω στις ταινίες του Χέρτσογκ.
ΜΙΑ ΣΥΖΗΤΗΣΗ ΜΕ ΤΟΝ Γ. ΓΚΙΟΥΝΕΙ.
Ο Γιώργος Μπιζιούρας για τον ΤΟΙΧΟ του Γ. Γκιουνεί.
αφιερωμα στον Γερμανικό κιν/φο.
Γράφουν οι: Α. Τύρος, Μπάμπης Ακτσόγλου, Πάνος Μανασσής.

ΚΙΝ/ΦΟΣ ΚΑΙ ΚΑΡΑΓΚΙΟΖΗΣ του Γ. Χατζή.
ΕΛΛΗΝΙΚΟΣ ΚΙΝ/ΦΟΣ
ΟΙ ΗΡΩΕΣ ΣΤΟΝ ΚΙΝ/ΦΟ
ΦΕΣΤΙΒΑΛ ΚΙΝ/ΦΟΥ
Η ΦΩΤΟΓΡΑΦΙΑ ΣΤΟΝ ΚΙΝ/ΦΟ
ΓΥΝΑΙΚΕΣ ΗΘΟΠΟΙΟΙ:
Η ΚΑΘΛΗΝ ΤΑΡΝΕΡ
Η ΚΑΘΡΗΝ ΡΟΣ
Η ΤΕΡΕΖΑ ΡΑΣΣΕΛ
Η ΜΑΡΙΑ ΣΝΑΙΝΤΕΡ
Η ΝΤΑΙΑΝ ΚΗΤΟΝ
ΤΖΟΥΝΤΙ ΦΟΣΤΕΡ – ΜΠΡΟΥΚ ΣΗΛΤΣ
ΤΖΕΣΣΙΚΑ ΧΑΡΠΕΡ – ΚΑΡΟΛ ΚΑΙΝΗ
Η ΤΖΟΥΝΤΙ ΘΕΛΕΝ

●

24ο ΦΕΣΤΙΒΑΛ ΕΛΛΗΝΙΚΟΥ ΚΙΝ/ΦΟΥ
Η ΡΕΒΑΝΣ
ΤΟ ΡΕΜΠΕΤΙΚΟ
ΤΟ ΠΑΖΑΡΙ
Η ΠΑΡΕΞΗΓΗΣΗ
ΓΛΥΚΙΑ ΣΥΜΜΟΡΙΑ
Συνέντευξη με τους: Βεργίτση, Νικολαΐδη, Ανανιάδη.
ΤΖΕΣΣΙΚΑ ΛΑΝΓΚ.

●

Η κίνηση των ταινιών.
Μια νύχτα με τον Γκουσγκούνη.
ΟΙ ΣΧΟΛΕΣ ΤΟΥ ΒΟΡΡΑ
Η ΕΣΩΤΕΡΙΚΗ ΠΑΤΡΙΔΑ
ΝΟΣΤΑΛΓΙΑ
Οι ταινίες του ΟΣΣΙΜΑ
ΤΟ ΘΕΜΑ ΤΗΣ ΦΟΡΜΑΣ ΚΑΙ Η ΦΟΡΜΑ ΤΟΥ ΘΕΜΑΤΟΣ, Γράφει ο Σ. Ζήκος.
ΤΟ ΜΥΣΤΗΡΙΩΔΕΣ ΚΡΥΣΤΑΛΛΟ
ΚΙΝΑ

Βραβεία ΣΕΖΑΡ – ΟΣΚΑΡ
ΦΑΝΝΥ ΚΑΙ ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΣ
ΣΒΕΝ ΝΥΚΒΙΣΤ.
Ο Γερμανικος εξπρεσιονισμός
Συνέντευξη της Ναντίν Τερτινιάν με
τον Γιώργο Μπιζιούρα.
Ο Φιλμικός χώρος και ο αφηγηματικός Χρόνος.
Γράφει ο Σωτήρης Ζήκος.
ΕΠΙΚΙΝΔΥΝΑ ΧΡΟΝΙΑ, του Πάνου Μανασσή.
ΜΕΓΑΛΗ ΑΝΑΤΡΙΧΙΛΑ
ΚΡΙΣΤΙΝ
ΣΚΗΝΕΣ ΑΠΟ ΕΝΑ ΓΑΜΟ
ΧΑΡΑΚΙΡΙ, του Δ. Κολιοδήμου.

●

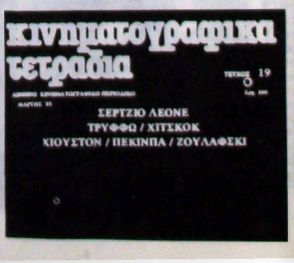
Ο κρατικός μας παρεμβατισμός.
Η ΦΥΓΗ του Ταρκόφσκι.
ΕΟΚ και κιν/φος.
ΦΕΣΤΙΒΑΛ ΚΑΝΝΩΝ
ΡΙΤΣΑΡΝΤ ΜΠΑΡΤΟΝ: Ο ηθοποιός της
αγωνίας και του πάθους.
ΦΕΣΤΙΒΑΛ ΖΑΓΚΡΕΠ
ΤΖΟΖΕΦ ΛΟΖΕΥ
ΝΕΣΤΩΡ ΑΛΜΕΝΤΡΟΣ
ΓΙΑ ΤΟΝ ΗΘΟΠΟΙΟ: του Σ. Ζήκου
ΤΖΕΡΡΥ ΛΙΟΥΙΣ:.του Μ. Ακτσόγλου.

●

25ο ΦΕΣΤΙΒΑΛ ΚΙΝ/ΦΟΥ
ΚΑΡΚΑΛΟΥ
ΤΑΞΙΔΙ ΣΤΑ ΚΥΘΗΡΑ
Ο ΕΡΩΤΑΣ ΤΟΥ ΟΔΥΣΣΕΑ
ΕΡΩΤΙΚΗ ΘΥΕΛΛΑ
Ο ΑΤΑΙΡΙΑΣΤΟΣ του Πάνου Μανασσή.
Βδομάδα ούγγρικου Κιν/φου.
Συνέντευξη Κόππολα.
Πάλι για το 25ο Φεστιβάλ.

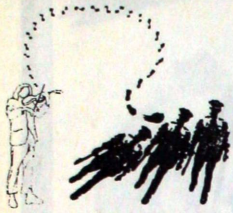
●

Το Νομοσχέδιο για τον Κιν/φο.
ΤΖΩΝ ΧΙΟΥΣΤΟΝ: Συνέντευξη.
ΣΑΜ ΠΕΚΙΝΠΑ: Ένα συνεπής σκηνοθέ-
της: Γράφει ο Δ. Κολιοδήμος.
ΦΕΣΤΙΒΑΛ ΚΙΝΟΥΜΕΝΩΝ ΣΧΕΔΙΩΝ
ΣΤΟ ΕΣΠΙΝΙΟ ΤΗΣ
ΙΣΠΑΝΙΑΣ
Ο ΑΝΤΟΡΝΟ για τον κιν/φο.
ΠΑΡΙΣΙ – ΤΕΞΑΣ
ΑΝΤΙΣΤΡΟΦΗ ΜΕΤΡΗΣΗ



εκδοσεις ΚΑΤΣΑΝΟΣ

ΑΡΙΣΤΟΤΕΛΟΥΣ 26· τηλ.235683·ΘΕΣΣΝΙΚΗ



ΣΕΙΡΑ: ROCK

Τα τραγούδια των DOORS
Τα τραγούδια των PINK FLOYD
Τα τραγούδια των ROLLING STONES
Τα τραγούδια του FRANK ZAPPA *(εξαντλημένο)*
PUNK
Τα τραγούδια των CLASH
Τα τραγούδια των JETHRO TULL *(εξαντλημένο)*

ΣΕΙΡΑ: ΠΑΓΚΟΣΜΙΑ ΛΟΓΟΤΕΧΝΙΑ - ΚΟΙΝΩΝΙΟΛΟΓΙΑ - ΦΙΛΟΣΟΦΙΑ

Αλμπέρ Καμύ: Ο ΞΕΝΟΣ
Αλμπέρ Καμύ: Ο ΕΥΤΥΧΙΣΜΕΝΟΣ ΘΑΝΑΤΟΣ
Αλμπέρ Καμύ: ΔΗΜΙΟΥΡΓΙΑ ΚΑΙ ΕΛΕΥΘΕΡΙΑ
Αντουάν ντε Σαιντ Εξυπερύ: Ο ΜΙΚΡΟΣ ΠΡΙΓΚΗΠΑΣ
Μπέρτολτ Μπρεχτ: ΜΑΝΑ ΚΟΥΡΑΓΙΟ
Ντάριο Φο: Η ΜΑΡΙΧΟΥΑΝΑ ΤΗΣ ΜΑΜΑΣ ΕΙΝΑΙ ΠΙΟ ΓΛΥΚΙΑ
Ντάριο Φο: ΚΛΕΨΕ ΛΙΓΟΤΕΡΟ
Ντάριο Φο: ΕΙΧΕ ΔΥΟ ΠΙΣΤΟΛΙΑ
Ντάριο Φο: ΟΙ ΑΡΧΑΓΓΕΛΟΙ ΔΕΝ ΠΑΙΖΟΥΝ ΦΛΙΠΠΕΡ
Ντάριο Φο: ΔΕΝ ΠΛΗΡΩΝΟΥΜΕ, ΔΕΝ ΠΛΗΡΩΝΟΥΜΕ
Ντάριο Φο-Φράνκα Ράμε: ΟΛΟ ΣΠΙΤΙ, ΚΡΕΒΑΤΙ, ΕΚΚΛΗΣΙΑ
Ντάριο Φο - Φράνκα Ράμε: ΜΑΜΑ ΦΡΗΚΙΟ & ΜΥΣΤΕΡΟ ΜΠΟΥΦΟ

Τζων Χόουλετ: ΤΖΕΗΜΣ ΝΤΗΝ
Κροπότκιν: ΑΝΑΡΧΙΑ
Κροπότκιν: ΠΡΟΣ ΤΟΥΣ ΝΕΟΥΣ
Κροπότκιν: ΝΟΜΟΣ ΚΑΙ ΕΞΟΥΣΙΑ
Κροπότκιν: Η ΑΝΑΡΧΙΚΗ ΟΡΓΑΝΩΣΗ ΤΗΣ ΚΟΙΝΩΝΙΑΣ
Κροπότκιν: ΤΟ ΕΠΑΝΑΣΤΑΤΙΚΟ ΠΝΕΥΜΑ
Μπακούνιν: ΑΝΤΙΕΞΟΥΣΙΑΣΤΙΚΟΣ ΣΟΣΙΑΛΙΣΜΟΣ
Α. Μπέρκμαν: ΤΟ ΑΛΦΑΒΗΤΑΡΙ ΤΟΥ ΑΝΑΡΧΙΣΜΟΥ
Μαλατέστα - Μπερνέρι: ΚΑΤΑΡΓΗΣΗ ΚΑΙ ΕΞΟΛΟΘΡΕΥΣΗ ΤΟΥ ΚΡΑΤΟΥΣ
Μαλατέστα: ΣΤΟ ΔΡΟΜΟ ΓΙΑ ΤΗΝ ΑΝΑΡΧΙΑ
Ζαν Βινσόν: ΤΕΧΝΗ ΚΑΙ ΤΡΕΛΛΑ
COUNTDOWN - ΜΕΤΡΑ ΑΝΤΙΣΤΡΟΦΑ
Ε. Τόμσον: ΧΡΟΝΟΣ, ΕΡΓΑΣΙΑ ΚΑΙ ΒΙΟΜΗΧΑΝΙΚΟΣ ΚΑΠΙΤΑΛΙΣΜΟΣ

ΜΙΚΡΑ ΠΕΖΑ
Χαλίλ Γκιμπράν: Ο ΛΑΖΑΡΟΣ ΚΑΙ Η ΑΓΑΠΗΜΕΝΗ ΤΟΥ

ΘΑ ΕΚΔΟΘΟΥΝ

Φραντς Κάφκα: ΓΡΑΜΜΑΤΑ ΣΤΗ ΜΙΛΕΝΑ
Αλμπέρ Καμύ: Ο ΚΑΛΙΓΟΥΛΑΣ
Αλμπέρ Καμύ: Η ΕΞΟΡΙΑ ΚΑΙ ΤΟ ΒΑΣΙΛΕΙΟ
Μπακούνιν: ΘΕΟΣ ΚΑΙ ΚΡΑΤΟΣ
Γιάννης Πολίτης: ΔΩΣΕ ΛΟΥΛΟΥΔΙΑ ΣΤΟΥΣ ΕΠΑΝΑΣΤΑΤΕΣ
Θεόδωρος Ζαμπονί: ΙΧΝΗΛΑΤΗΣ ΤΕΤΡΑΠΟΔΩΝ ΘΗΡΑΜΑΤΩΝ

Δεκέμβρης '84

ΤΑΒΕΡΝΑ

ΑΜΑ ΛΑΧΕΙ

Η ταβέρνα
που ...άλλαξε
το πρόσωπο της Αθήνας.
Κάθε βράδι, αντί να πάτε
στον παράδεισο,
ελάτε στο ΑΜΑ ΛΑΧΕΙ

Διεύθυνση: ΔΗΜΗΤΡΗΣ
Επιμέλεια: ΧΡΗΣΤΟΣ
τηλ. 36 45 978

προοπτική

Περιοδικό κοινωνικής κριτικής και πολιτικής παρέμβασης

Γνωρίσατε τον

ΕΤΡΟΥΣΚΟ;

Πολεμιστής και εραστής,
σοφός και πειρατής,
αψήφησε ανθρώπους και θεούς
για να βρει τον εαυτό του...

Τζων Χοουλετ

ΤΖΕΚΙΜΣ ΝΤΙΝ

ενας επαναστάτης χωρίς αιτία

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

Επειδή η ΔΙΑΦΟΡΙΑ είναι δικαίωμα.

ΚΥΚΛΟΦΟΡΕΙ
ΤΟ ΚΑΙΝΟΥΡΓΙΟ ΤΕΥΧΟΣ

ΠΩΛ ΛΑΦΑΡΓΚ

ΤΟ ΔΙΚΑΙΩΜΑ ΣΤΗΝ ΤΕΜΠΕΛΙΑ

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

ΒΙΒΛΙΟΠΩΛΕΙΟ
Παν. Ραγιάς

ΤΟ ΠΙΟ ΕΝΗΜΕΡΩΜΕΝΟ ΒΙΒΛΙΟΠΩΛΕΙΟ
ΣΤΗ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗ

Τσιμισκή 41 τηλ. 229-010

...και ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΙΚΑ ΤΕΤΡΑΔΙΑ

γιατί

μηνιατικη επιθεωρηση

THEODOR ADORNO

MINIMA MORALIA

εκδοτικη ομαδα