

ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΙΚΑ ΤΕΤΡΑΔΙΑ

ΤΕΥΧΟΣ 17

ΔΙΜΗΝΟ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΙΚΟ ΠΕΡΙΟΔΙΚΟ
ΣΕΠΤΕΜΒΡΙΟΣ - ΟΚΤΩΒΡΙΟΣ '84

ΔΡΧ. 150

ΑΦΙΕΡΩΜΑ : Ο ΗΘΟΠΟΙΟΣ

Τ. ΛΟΖΕΥ / ΝΤΕΛΕΖ ΑΦΟΙ ΜΑΡΕ / ΑΡΤΩ ΤΖ. ΛΙΟΥΙΣ



τετράδια

πολιτικού διάλογου έρευνας και κριτικής

τετράδιο όγδοο

άνοιξη '84

Toni Negri

Το γεγονός πως εκεί κάποτε λάθος δεν σημαίνει καθόλου πως αυτοί είχαν δίκιο

Luigi Ferrajoli

Η βία και η πολιτική στην σημερινή αναρχική δημοκρατία

ΠΑ ΤΟ ΕΘΝΙΚΟ ΣΥΝΤΑΓΜΑ

Michael Lowy: Οι μορφιστές και το εθνικό ζήτημα
Θανάσης Καλκιολής: Το εθνικό φαινόμενο

Janos Patai: Μαζικός και μετασχηματισμοί στον Τρίτο Κόσμο
Δημήτρης Λιθόβινος: Η διαγραφική αντίθεση των χωρών της Κεντρικής και Δ. Στεφής στα μέσα του 19' αιώνα

ΕΒΛΩΣΗΡΤΙΚΟ Δ. Ιωάννου: Από τον αγώνα μέχρι την κοινωνική εργασία του Toni Negri
ΣΥΝΕΣΤΕΣΕΙΣ ΣΤΟ ΠΕΡΙΒΑΛΛΟΝ: Θ. Καλιόλης, Φ. Παπαθεοτόπουλος, Α. Ρίζος

ΚΕΝΤΡΙΚΗ ΔΙΑΘΕΣΗ
ΕΚΔΟΣΕΙΣ ΣΤΟΧΑΣΤΗΣ

Ελευθεράτους 4, Ε' όροφο, τηλ. 3601956, Αθήνα

νίκος κόκορ

"ορμήζομαι... υποταγών."

Η ΖΩΓΡΑΦΙΑ



Θεσσαλονίκη 1984

ΔΕΣΠΟΙΝΑ ΕΥΓΕΝΙΔΟΥ

ΖΟΡΑΪΝΤΑ
και άλλες ιστορίες



ΕΚΔΟΣΕΙΣ ΑΝΤΑ

ΠΩ ΛΑΦΑΡΚ

ΤΟ ΔΙΚΑΙΩΜΑ
ΣΤΗΝ
ΤΕΜΠΕΛΙΑ



ΕΚΔΟΤΙΚΗ ΟΜΑΔΑ

ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΙΚΑ
ΤΕΤΡΑΔΙΑ

Δίμηνο Κιν/κό περιοδικό
Τεύχος 17
Σεπτέμβρης '84, Δρχ. 150

ΕΚΔΟΤΗΣ

Νικολαΐδου Χριστίνα
Πλάτωνος 4, τηλ. 270-684
ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗ

ΣΥΝΤΑΞΗ

Μπάμπης Ακτσόγλου
Σωτήρης Ζήκος
Δημήτρης Κολιοδήμος
Πάνος Μανασσής
Ανδρέας Ταρνανάς
Ανδρέας Τύρος

ΣΥΝΕΡΓΑΤΕΣ

Πάυλος Ακτσόγλου
Εμμανουήλ Ζάχος
Γιώργος Μπιτσιούρας
Γιώργος Σηφιανός
Στέργιος Τσιούμας

ΦΙΛΙΜΣ

Νικολαΐδου Χριστίνα
Μαίρη Βαφειάδου

ΣΥΝΔΡΟΜΕΣ
ΕΜΒΑΣΜΑΤΑ
ΑΛΛΗΛΟΓΡΑΦΙΑ
ΠΑΡΑΓΓΕΛΙΕΣ ΤΕΥΧΩΝ

Νικολαΐδου Χριστίνα
Πλάτωνος 4
ΤΗΛ: 270-684
Θεσσαλονίκη 546 31

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

Κ.Λ.

Περιοδικό της Ομοσπονδίας Κινηματογραφικών Λεσχών Ελλάδας

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

№ 17
ΣΕΠΤΕΜΒΡΙΟΣ
1984

ΕΙΔΗΣΕΙΣ—ΣΧΟΛΙΑ

(Επιμέλεια ύλης: Μπάμπης Ακτσόγλου)

- 2 Κρατικός παρεμβατισμός και ΕΚΚ
- 4 Η φυγή του Ταρκόφσκι
- 5 ΕΟΚ και κινηματογράφος
- 6 Η περιπέτεια του DUNE
- 7 Το φεστιβάλ Καννών
- 8 Ελληνικά νέα
- 10 Κουκίδες
- 13 Γυρίζουν
- 15 Ο χορός των εκατομμυρίων

ΑΥΤΟΙ ΠΟΥ ΜΑΣ ΑΦΗΣΑΝ

- 17 ΡΙΤΣΑΡΝΤ ΜΠΑΡΤΟΝ: Ο ηθοποιός της αγωνίας και του πάθους
- 20 Μάνος Κατράκης, Τζέιμς Μαίησον, Λίλιαν Χέλμαν, Φλόρα Ρόμπσον, Κάρλ Φόρμαν

ΦΕΣΤΙΒΑΛ

- 23 Ζ όπως Ζάγκρεμπ, του Γιώργου Σηφιανού

ΤΖΟΖΕΦ ΛΟΖΕΥ

- 31 Τζόζεφ Λόζεϋ, του Μπάμπη Ακτσόγλου
- 37 Ο αρχέγονος κόσμος των ορμών του Ζίλ Ντελέξ
- 43 Φιλμογραφία

ΑΝΘΡΩΠΟΙ ΤΟΥ ΣΙΝΕΜΑ

- 46 ΝΕΣΤΩΡ ΑΛΜΕΝΤΡΟΣ: Το φως, το κάδρο και η κίνηση

ΓΙΑ ΤΟΝ ΗΘΟΠΟΙΟ

- 55 Για μια προσέγγιση της πράξης του ηθοποιού.
- 69 Το παράδειγμα του Μάρλον Μπράντο, του Σωτήρη Ζήκου

Η ΠΑΡΑΛΟΓΗ ΚΩΜΩΔΙΑ

- 77 Οι αδελφοί Μαρξ, του Αντονέν Αρτώ
- 80 ΤΖΕΡΡΥ ΛΙΟΥΙΣ: ένας κλόουν στο Χόλλυγουντ, του Μ. Ακτσόγλου

ΔΙΑΦΟΡΑ

- 92 Αλληλογραφία
- 95 Ιδέες για σενάριο του Στέργιου Τσιούμα

ΦΩΤΟΓΡΑΦΙΑ ΕΞΩΦΥΛΛΟΥ: Η Ναστάζια Κίνσκι στους "Εραστές της Μαρίας" του Κοντσαλόφσκι, που θα δούμε στη φετινή σεζόν.

ΠΙ-000000003941

ΕΙΔΗΣΕΙΣ

ΣΧΟΛΙΑ



ΚΡΑΤΙΚΟΣ ΠΑΡΕΜΒΑΤΙΣΜΟΣ ΚΑΙ ΕΚΚ

Η απόρριψη από το Ελληνικό Κέντρο Κινηματογράφου του σενάριου του Κώστα Φέρρη, που βασίζεται στο μυθιστόρημα του Ν. Κάσδαγλη **ΤΑ ΔΟΝΤΙΑ ΤΗΣ ΜΥΛΟΠΕΤΡΑΣ**, φέρνει ξανά στην επικαιρότητα το θέμα των σχέσεων Κράτους και Κινηματογράφου —ένα θέμα που βρίσκεται σε ιδιαίτερη οξύτητα, έπειτα από την καθυστέρηση της ψήφισης του νομοσχέδιου για τον κινηματογράφο και την άρνηση των περισσότερων σκηνοθετών να συμμετάσχουν στο Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης (τουλάχιστον μέχρι την στιγμή που γράφονται αυτές οι γραμμές).

Το ΕΚΚ είναι σήμερα ο κατεξοχήν συμπαραγωγός του ανεξάρτητου ελληνικού κινηματογράφου. Χωρίς τη συνδρομή του είναι σχεδόν αδύνατον να υπάρξει ποιοτικά σινεμά στη χώρα μας κι αυτό γιατί απουσιάζει ολόκληρα ένα σύστημα οργανωμένης παραγωγής, που να ενδιαφέρεται γι' αυτού του είδους τις ταινίες. Έτσι αναγκαστικά το Κράτος είναι ο μεγαλύτερος παραγωγός του νέου ελληνικού κινηματογράφου (έστω κι αν φαινομενικά συμμετέχει μ' ένα μικρό ποσοστό), γεγονός που έχει ορισμένες αρνητικές επιπτώσεις: το Κράτος σαν παραγωγός δεν είναι ανεξάντλητο και πρέπει να κάνει ορισμένες επιλογές, να διαλέξει κάποιες ταινίες από τις προτεινόμενες αδυνατώντας όμως να συμμετάσχει στις υπόλοιπες διαδικασίες παραγωγής αυτών των ταινιών. Πρόκειται λοιπόν για έναν ερασιτέχνη παραγωγό, που αδυνατεί όχι μόνο να παρακολουθήσει το τί χρηματοδοτεί, αλλά και πώς να το προωθήσει (οι προσπάθειές του ν' ανοιχθεί στη διεθνή αγορά είναι ακόμη στα σπάργανα).

Έτσι αναγκαστικά το κύριο βάρος πέφτει στην επιλογή σεναρίων. Όμως το ΕΚΚ από την εποχή που συστάθηκε μέχρι σήμερα ΠΟΤΕ του δεν καθόρισε τα ΚΡΙΤΗΡΙΑ ΕΠΙΛΟΓΗΣ των ταινιών, που είναι λίγο—πολύ ΑΥΘΑΙΡΕΤΑ και μπορούν να επηρεαστούν από την πολιτική συγκυρία, την τυχαία σύνθεση μιας επιτροπής, τις προσωπικές γνώριμιές ενός υποψήφιου σκηνοθέτη κ.λ.π., κ.λ.π.

Τα τελευταία 2-3 χρόνια βασική πολιτική του ΕΚΚ είναι να χρηματοδοτεί 6-7 ταινίες λίγο—πολύ αναγνωρισμένων σκηνοθετών και 1-2 νέων ή αθητικά ριψοκίνδυνων και αντιεμπορικών, αφήνοντας στον τομέα των ταινιών μικρού μήκους την απο-

στολή προώθησης νέων ταλέντων. Η πολιτική αυτή στη σημερινή φάση του ελληνικού κινηματογράφου είναι κατά τη γνώμη μου σωστή. Όμως αυτό δεν σημαίνει ότι το ΕΚΚ δεν αυθαιρετεί και μάλιστα χωρίς να λογοδοτεί σε κανένα (τα πρακτικά του δεν ανακινούνται), παρά το γεγονός ότι διαχειρίζεται χρήματα του δημοσίου και παίρνει αποφάσεις καθοριστικές για την φυσιογνωμία του εθνικού μας κινηματογράφου. Κι ένα χαρακτηριστικό παράδειγμα τέτοιας αυθαρσίας είναι η περίπτωση της απόρριψης του σεναρίου του Κώστα Φέρρη.

Πιστεύω ότι ένας οργανισμός σαν το ΕΚΚ έχει κάθε δικαίωμα ν' απορρίψει το σενάριο που του προτείνει ένας επώνυμος και βραβευμένος σκηνοθέτης αν για παράδειγμα: το βρίσκει υπερβολικά φιλόδοξο κι απραγματοποίητο για τα δεδομένα της ελληνικής παραγωγής, ή πολύ ακριβό, ή αδιάφορο, διανοουμενίστικο, πολύ προσωπικό, καθόλου εμπορικό ή βατό στο πλατύ κοινό. Θα μπορούσε ακόμη να το απορρίψει γιατί θα ήθελε να προωθήσει άλλες ταινίες με πιο σύγχρονα ή ενδιαφέροντα θέματα. Ή τέλος γιατί του χρηματοδότησε μόλις πρόσφατα και μια και τα χρήματα δεν επαρκούν για όλους, προτιμά άλλους Έλληνες σκηνοθέτες.

Όμως το ΕΚΚ στη δήλωσή του που έκανε στον τύπο, ομολογεί με όλη την αφέλειά του, ότι απέρριψε το σενάριο του Φέρρη, γιατί ο τρόπος που περιγράφει την εθνική Αντίσταση έρχεται σε ρήξη με την κρατική αντίληψη και ιδεολογία πάνω σ' αυτό το θέμα, έτσι όπως διαμορφώνεται μέσα από το νομοσχέδιο για την αναγνώριση της Εθνικής Αντίστασης! Μ' άλλα λόγια ομολογεί ότι τα κριτήρια που ήταν καθαρά ιδεολογικο-πολιτικά και καθόλου καλλιτεχνικά.

Ο Κώστας Φέρρης όπως είναι γνωστό δεν ανήκει στο χώρο των διανοουμένων της αριστεράς. Αν και καμιά ταινία του δεν μπορεί να χαρακτηριστεί από την μαρξιστική, κομματική κριτική, ως ανοιχτά αντιδραστική, εντούτοις δεν έχει σαν άτομο τις απαραίτητες προϋποθέσεις και διαβεβαιώσεις που θα τον επέτρεπαν σύμφωνα πάντα με την ίδια μαρξιστική αντίληψη, να κάνει μια ταινία που να θίγει θετικά για την Αριστερά, την περίοδο της Εθνικής Αντίστασης. Μοιάζει σαν κάποιον "παρειακτό" που προσπαθεί να μπει σ' ένα χώρο, ο οποίος ανήκει "δικαιωματικά" στη δόξα και τη μυθολογία της Αριστεράς. Γι' αυτό και πολύ απλά τον απέρριψαν το σενάριο, φοβούμενοι μια "απολιτική" ίσως έκδοση της περιόδου ή πολύ κοντά στην αντίληψη της δεξιάς.

Η κρατική παρέμβαση στο χώρο της Τέχνης υπό τον τύπο πολιτικής ντιρεκτίβας και ο αποκλεισμός των παρεκκλιόμενων απόψεων είναι μια μέθοδος που έχει καταδικασθεί εδώ και αιώνες από την ιστορία. Είναι ντροπή μας που ο παρεμβατισμός αυτός παίρνει εδώ ένα αριστερό, δήθεν προοδευτικό προσωπείο. Κι ακόμα μεγαλύτερη ντροπή, γιατί υπεύθυνοι γι' αυτή την απόφαση είναι συγκεκριμένα άτομα, που στο παρελθόν πάλεψαν για την ελευθερία έκφρασης και για την κατάργηση της λογοκρισίας. Σεις κύριε Ζάννα, που διευθύνετε το ΕΚΚ, και στο παρελθόν γράφατε ένα εκπληκτικό βιβλίο για τον Αϊζενστάιν, σε τι νομίζετε διαφέρει η απόφασή σας με την απαγόρευση του δεύτερου μέρους του IBAN Ο ΤΡΟΜΕΡΟΣ στη Σοβ. Ένωση; Ή για να μην πώμε τόσο μακριά: σε τι διαφέρει η στάση σας από την απαράδεκτη αδιαφορία του Κέντρου, όταν ήταν στα χέρια της Δεξιάς, να χρηματοδοτήσει τον Αγγελόπουλο, με τον οποίο βέβαια διαφωνούσε ιδεολογικά; Μα γιατί τέλος πάντων περνάτε τον κινηματογράφο; Για τηλεοπτικό δελτίο των εννέα, που μπορείτε να το κόψετε και να το ράψετε ανάλογα με τις πολιτικές σκοπιμότητες της στιγμής; Ή μήπως ξεχνάτε ότι ο κινημα-

τογράφος δεν είναι μόνο ιδεολογία, αλλά συγκεκριμένη καλλιτεχνική πρακτική, μέσα από την οποία το άτομο εκφράζει την ιδιομορφία του, την προσωπική του αντίληψη για την πραγματικότητα - κι έχει κάθε δικαίωμα η αντίληψή του αυτή να μην ταυτίζεται με τη δική σας;

Λοιπόν τι κάνουμε; Ρίξαμε "το κράτος της δεξιάς" για να επαναλάβουμε τα ίδια λάθη;

Για μια ακόμη φορά αποδειχνεται ότι η ελληνική παραγωγή βρίσκεται μέσα σ' ένα φαύλο κύκλο. Όσο οι έλληνες σκηνοθέτες κρέμονται από το ΕΚΚ, είναι φυσικό αυτό να προσπαθεί να επιβάλλει κάποιο έλεγχο, ανάλογο με κείνον της τηλεόρασης. Τα πράγματα θα άλλαζαν μόνο αν οργανώνονταν ένα ανεξάρτητο δίκτυο παραγωγής και διανομής ταινιών, που θα αποδεικνύονταν ο κύριος πόλος έλξης του νέου ελληνικού κινηματογράφου (κάτι που συχνά προτείνεται στην Εταιρία Σκηνοθετών, αλλά ποτέ δεν γίνεται, γιατί όλοι τρέχουν τελικά και παρακαλάνε το Κράτος να τους δώσει καμιά ελεημοσύνη). Τότε θα μπορούσε να περιοριστεί στο ελάχιστο ο κρατικός παρεμβατισμός και το ΕΚΚ να γινόταν απλώς ένας βοηθητικός συμπαραγωγός στον ανεξάρτητο ελληνικό κινηματογράφο. Όμως κάτι τέτοιο θ' αργήσει πάρα πολύ να γίνει, για λόγους που δεν μπορούμε να θίξουμε εδώ.

Όσο για τον Κώστα Φέρρη του εύχομαι να κάνει την ταινία του και χωρίς τα χρήματα του Κέντρου. Έτσι μόνο και μόνο για ν' αποδείξει ότι δεν τους έχει ανάγκη κι ότι η λογοκριτική τους προσπάθεια δεν μπόρεσε να φέρει κανένα αποτέλεσμα. Αλλά μόνο γι' αυτό το λόγο. Γιατί τις ιστορίες με την Εθνική Αντίσταση, θα τον συμβούλευα να τις αφήσει στην άκρη. Όχι πως δεν έχει το δικαίωμα να τις αγγίξει. Δεν είναι όμως λίγο κρίμα τόσο και τόσο ταλαντούχοι σκηνοθέτες μας, από τον Αγγελόπουλο, μέχρι το Βούλγαρη και τώρα τον Φέρρη, να μοιρολογούν με την πρόσφατη ιστορία μας, όταν μένει ανέγγιχτη η σύγχρονη πραγματικότητα. Το ξέρω η σημερινή Ελλάδα δεν έχει καμιά μεγάλη μυθολογία να εμπνεύσει. Αλλά φίλοι σκηνοθέτες κάντε μια μικρή προσπάθεια. Για να είστε πραγματικά σύγχρονοι.

■ Μπάμπης Ακτοόγλου

Η ΦΥΓΗ ΤΟΥ ΤΑΡΚΟΦΣΚΙ

Ο σοβιετικός σκηνοθέτης Αντρέι Ταρκόφσκι, ζήτησε πολιτικό άσυλο στην Αμερική, έπειτα από άρνηση των σοβιετικών αρχών να του ανανεώσουν την άδεια παραμονής στο εξωτερικό. Ο δημιουργός του ΚΑΘΡΕΠΤΗ, ζούσε εδώ και δυό χρόνια στην Ιταλία, όπου είχε γυρίσει τη ΝΟΣΤΑΛΓΙΑ. Εξήγησε δε στους δημοσιογράφους ότι πήρε αυτή την απόφαση γιατί δεν μπορούσε να δουλέψει ελεύθερα στη Σοβιετική Ένωση. Ο Ταρκόφσκι, παρά το μυστικιστικό και δυσνόητο χαρακτήρα των ταινιών του, κατάφερε μέχρι

τώρα να επιβιώσει στα στούντιο της ΜΟΣΦΙΛΜ, ίσως γιατί τα έργα του είχαν απήχηση στο εξωτερικό και αποτελούσαν ένα τέλειο πολιτιστικό άλλοθι για τη στασιμότητα του ρωσικού κινηματογράφου. Ωστόσο οι ταινίες του παίζονταν με εμπόδια (ΑΝΤΡΕΪ ΡΟΥΜΠΛΙΩΦ) ή είχαν περιορισμένη διακίνηση. Ο Ταρκόφσκι, σαν δημιουργός, ήταν βαθειά ριζωμένος στην πατρίδα του, κι αυτό έδειξε ακόμα και με τη ΝΟΣΤΑΛΓΙΑ που γύρισε στην Ιταλία. Είναι λίγο δύσκολο να φαντασθούμε πώς το μέχρι τώρα μεγαλύτερο κεφάλαιο του ρωσικού κινηματογράφου, θα καταφέρει να προσαρμοσθεί στη χολλυουν-



Ο μυστικιστικός συμβολισμός του Ταρκόφσκι (ΣΤΑΛΚΕΡ).

πανή πραγματικότητα, χωρίς να προδώσει το ύφος και την προβληματική του. Ίσως η Ευρώπη να είναι και πάλι η μοναδική λύση γι'

αυτόν. Σε πρόσφατες δηλώσεις του ο Ταρκόφσκι δήλωσε ότι δεν αποφάσισε ακόμα σε πιά χώρα θα εγκατασταθεί.

ΕΟΚ ΚΑΙ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ

Αντιγράφουμε από την MONT το εξής σχόλιο του Ερίκλ Ροντ που δημοσιεύτηκε στην εφημερίδα ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗ:

Η κουλτούρα "εισήλθε στην Ευρώπη" στις 22 του Ιούνη, με την ευκαιρία της 33ης συνόδου του Συμβουλίου των Ευρωπαϊκών Κοινοτήτων. Γεγονός είναι ότι για πρώτη φορά οι υπουργοί Πολιτισμούτων δέκα συνέρχονται "σύμφωνα με τους τύπους" στο Λουξεμβούργο. Σύνοδος ιστορική για την

Ευρώπη, καθώς λαμβάνεται επίσημα υπόψη ένα νέο πεδίο δραστηριότητας, μολονότι οι Ευρωπαίοι δεν θα νιώσουν άμεσα τις επιπτώσεις της. Γιατί τα πολιτιστικά θέματα, θεωρούμενα κάτω από την οπτική γωνία των βιομηχανιών που συνδέονται μαζί τους, θα πρέπει να υποταχθούν στους κανόνες των κοινοτικών διαδικασιών.

Η ημερήσια διάταξη, που καταρτίστηκε από τη γαλλική προεδρία του Ζακ Λαγκ, και που θεληματικά ξελαφρώθηκε από προτάσεις χωρίς ουσία ή ιδιαίτερα, γενικές διατάξεις, αντιμετωπίστηκε σαν ένα οποιοδήποτε

βιομηχανικό ή αγροτικό θέμα. Και καθώς αναμενόταν, τα μέτρα που προτάθηκαν από κάποιες χώρες—μέλη της ΕΟΚ, βγήκαν αγνώριστα από αυτήν την πρώτη συνάντηση.

Αρχίζοντας από την ιδέα "Ευρωπαϊκού ταμείου βοήθειας των κινηματογραφικών και τηλεοπτικών παραγωγών", που με πάθος υπερασπίστηκαν η Γαλλία, η Ελλάδα και η Ιταλία, η οποία μάλιστα παρουσίασε ένα ακόμα πιο φιλόδοξο σχέδιο. Την ιδέα αυτή πολέμησαν η Δανία και η Μεγάλη Βρετανία, ενώ μόλις υποστηρίχθηκε από την Ομοσπονδιακή Δημοκρατία της Γερμανίας. Ωστόσο ομάδα ειδικών και η Επιτροπή Ευρωπαϊκών Κοινοτήτων ανέλαβαν να καθορίσουν τα πλαίσια ενός "Πολυμερούς συστήματος υποστήριξης της βιομηχανίας των προγραμμάτων".

Ταμείο βοήθειας που θα το τροφοδοτεί ο κοινοτικός προϋπολογισμός παρέμβασης ή ακόμα κάποια μικτή λύση. Οι ειδικοί θα πρέπει να κάνουν λεπτομερή πρόταση στο προσεχές Συμβούλιο, που θα συνεδριάσει κάτω από ιρλανδική προεδρία, σε ημερομηνία που δεν έχει ακόμα καθοριστεί.

Το λεπτότατο θέμα των ποσοστών ευρωπαϊκής προέλευσης παραγωγών που οι χώ-

ρες μέλη ίσως υποχρεωθούν να περιλαμβάνουν στις οθόνες τους, δεν επιλύθηκε βέβαια. Αποφασίστηκε να ενθαρρυνθούν "Με την κατάλληλη εφαρμογή, μέτρα ικανά να εξασφαλίσουν στο σύνολο των τηλεοπτικών μέσων ενημέρωσης μια ικανοποιητική θέση στα ευρωπαϊκής προέλευσης έργα και παραγωγές".

Επίσης, η προσπάθεια κατάρτισης χρονοδιαγράμματος των μέσων ενημέρωσης, που θα πρέπει να ακολουθεί η διανομή μιας ταινίας (ώστε να περιοριστεί η μείωση των θεατών των κινηματογραφικών αιθουσών) ανασχέθηκε με μια ασαφή δέσμευση για "ορθολογική διανομή των έργων στο σύνολο των τηλεοπτικών μέσων ενημέρωσης".

Ένα σημείο φαίνεται οριστικά δεδομένο: Η δυνατότητα να αναλάβει το ευρωπαϊκό ταμείο την χρηματοδότηση της επιμόρφωσης στον τομέα των καλλιτεχνικών επαγγελματιών. Η Επιτροπή των Ευρωπαϊκών Κοινοτήτων θα πρέπει και σ' αυτό το σημείο να καθορίζει το σχετικό νομικό πλαίσιο μέχρι την προσεχή σύνοδο της.

"Όλα αυτά είναι λίγα, αλλά είναι πολλά" σχολίασε λακωνικότερα ο Γκαστόν Τορν πρόεδρος της Ευρωπαϊκής Επιτροπής.

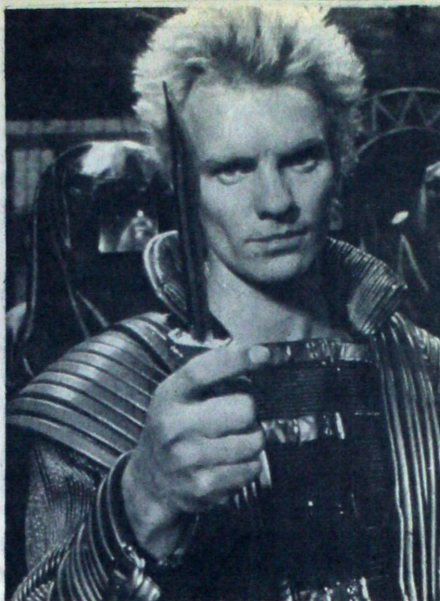
Η ΠΕΡΙΠΕΤΕΙΑ ΤΟΥ DUNE

Μια από τις πιο αναμενόμενες ταινίες της φετινής χρονιάς είναι το DUNE του Ντέιβιντ Λυντς (Ο ΑΝΘΡΩΠΟΣ ΕΛΕΦΑΝΤΑΣ), μια υπερ-παραγωγή του Ντίνο ντε Λαουρέντις, που ξεπέρασε τα 40.000.000 δολάρια και φιλοδοξεί να συμφιλιώσει το μεγάλο θέαμα με το "σινεμά-τέχνης". Η ταινία βασίζεται στο μυθικό μυθιστόρημα επιστημονικής φαντασίας του Φρανκ Χέμπερτ, με τον ομώνυμο τίτλο, που γράφτηκε το 1965 κι αποτέλεσε μια μεγάλη εκδοτική επιτυχία. Ήταν φυσικό οι παραγωγοί να ενδιαφερθούν από νωρίς για τη μεταφορά του έργου στην οθόνη. Το 1972

ο παραγωγός της σειράς του ΠΛΑΝΗΤΗ ΤΩΝ ΠΙΘΗΚΩΝ, Άρθουρ Τζάκομπς αγοράζει τα δικαιώματα του βιβλίου, πεθαίνει όμως ξαφνικά, χωρίς να προχωρήσει την ταινία. Ένας Γάλλος παραγωγός, ο Μισέλ Σεϊντόν, αγοράζει με τη σειρά του τα δικαιώματα και αναθέτει την προετοιμασία της ταινίας στον πρωτοποριακό σουρρεαλιστή σκηνοθέτη Αλεσάντρο Τοντορόφσκι, που το έργο του είναι άγνωστο στην Ελλάδα (ΕΛ ΤΟΠΟ, ΤΟ ΙΕΡΟ ΒΟΥΝΟ, ΤΑΣΚ κ.α.). Όλοι μιλούν για την ταινία του αιώνα, για το πιο φιλόδοξο σχέδιο στην ιστορία του κινηματογράφου, όμως ύστερα από προετοιμασία ενός χρόνου ο παραγωγός σταματά το εγχείρημα, λόγω

ελλείψεως κεφαλαίων. Το 1980 ο Ντίνο ντε Λαουρέντις αγοράζει τα δικαιώματα του βιβλίου κι αναθέτει στον Ρίντλεϋ Σκοτ (ΑΛΙΕΝ ΜΠΛΕΗΝΤ ΡΑΝΝΕΡ) τη σκηνοθεσία. Ύστερα και πάλι από ένα χρόνο δουλειά, ο Σκοτ αποσύρεται, διαφωνώντας με τον Λαουρέντις για το τελικό σενάριο. Ο Λαουρέντις αποφασίζει τότε ν' αναθέσει το βιβλίο στο σχετικά νέο σκηνοθέτη Ντέιβιντ Λύντς, που είχε εντυπωσιάσει με τη δεύτερη ταινία του Ο ΑΝΘΡΩΠΟΣ ΕΛΕΦΑΝΤΑΣ. Ο Λύντς γράφει το τελικό σενάριο, το οποίο πέρασε από αρκετές αλλαγές, ώσπου να γίνει αποδεκτό από τον Λαουρέντις — κι ίσως αυτό να είναι ένα από τα αρνητικά σημεία του έργου, που πολύ φοβάμαι ότι θα έχει απλοποιήσει την υπόθεση του βιβλίου.

Για την πραγματοποίηση της ταινίας ο Ντέιβιντ Λύντς συνεργάστηκε με μερικά διάσημα ονόματα. Υπεύθυνοι για τα ειδικά εφέ είναι οι μεγάλοι σπασαλιστές Άλμπερτ Γουάιτλοκ (ΤΑ ΠΟΥΛΙΑ) και Κάρλο Ραμπάλντι (ΑΛΙΕΝ, Ε.Τ.), ενώ τα εντυπωσιακά ντεκόρ έφτιαξε ο Τόνι Μάστερς (Η ΟΔΥΣΣΕΙΑ ΤΟΥ ΔΙΑΣΤΗΜΑΤΟΣ). Ανάμεσα στους δεκάδες ηθοποιούς ξεχωρίζουν οι : Στανγκ, ο τραγουδιστής των Πολίς, που κάνει την πρώτη κινηματογραφική του εμφάνιση, Μαξ Φον Σύντωβ, Χοζέ Φερρέρ, Συλβάνα Μαγκάνο, Λίντα Χάντ (η μικροσκοπική ηθοποιός που βραβεύτηκε Όσκαρ για τα ΕΠΙΚΙΝΔΥΝΑ ΧΡΟΝΙΑ), Σην Γιανγκ (η ηρωίδα του ΜΠΛΕΗΝΤ ΡΑΝΝΕΡ), Μπραντ Ντούριφ



Ο Στινγκ των Πολίς στο DUNE

(ΡΑΓΚΤΑΪΜ) κ.α.

Ελπίζουμε ότι η αναπόφευκτη επέμβαση του ντε Λαουρέντις δεν θα έχει τα καταστροφικά αποτελέσματα ενός ΚΙΓΚ-ΚΟΓΚ ή ΦΛΑΣ ΓΚΟΡΝΤΟΝ κι ότι το DUNE θα σταθεί αντάξιο των προσδοκιών μας —αν και είναι σίγουρο ότι χάθηκε η μεγάλη ευκαιρία με τον Τοντορόφσκι ν' απολαύσουμε μερικές ανεπανάληπτες στιγμές του κινηματογράφου

ΤΟ ΦΕΣΤΙΒΑΛ ΚΑΝΝΩΝ

Απογοητευτικό ήταν κατά τις γενικές εκτιμήσεις το φετινό φεστιβάλ Καννών. Αν εξαιρέσουμε την ταινία του Βέντερς και 2—3 ακόμη στις παράλληλες εκδηλώσεις, αυτό που χαρακτήρισε το Φεστιβάλ ήταν η μέση μετριότητα, η επιστροφή σ'ένα παραδοσιακό

αφηγηματικό κινηματογράφο και η μη ολοκλήρωση των αρχικών προθέσεων. Αναλυτικά τα βραβεία έχουν ως εξής:

Χρυσή σφαίρα: ΠΑΡΙΣΙ - ΤΕΞΑΣ του Βέντερς

Ειδικό βραβείο: ΝΑΠΛΟ της Μεζάρος Γυναίκειου ρόλου: Έλεν Μίρεν (ΚΑΛ)

Ανδρικού ρόλου: Αλφρέντο Λάντα και Φρ.



“Πιο παράξενο από τον Παράδεισο” του Τζιμ Τζάρμονς, βραβείο Χρυσής Κάμερας στις Κάννες και καλύτερης ταινίας στο Λοκάρνο. Θα τη δούμε άραγε ποτέ στην Ελλάδα;

Ραμπάλ (ΟΙ ΑΓΙΟΙ ΑΘΩΟΙ)

Σεναρίο: ΤΑΞΙΔΙ ΣΤΑ ΚΥΘΗΡΑ

Σκηνοθεσίας: Ταβερνιέ (ΜΙΑ ΚΥΡΙΑΚΗ ΣΤΗΝ ΕΞΟΧΗ)

Καλύτερης καλλιτεχνικής συνεισφοράς: Πήτερ Μπιζιού για τη φωτογραφία του ΑΛΛΗ ΧΩΡΑ

Τεχνικό βραβείο: ΤΟ ΣΤΟΙΧΕΙΟ ΤΟΥ ΕΓΚΛΗΜΑΤΟΣ του Λαρς φον Τριέρ

Χρυσή Κάμερα: ΠΙΟ ΠΑΡΑΞΕΝΟ ΑΠ' ΤΟΝ ΠΑΡΑΔΕΙΣΟ του Τζιμ Τζάρμονς.

Ο Τζων Χιούστον τιμήθηκε για το σύνολο του έργου του.

Επίσης οι κριτικοί των Κανών βράβευσαν τις ταινίες: ΠΑΡΙΣΙ-ΤΕΞΑΣ, ΤΑΞΙΔΙ ΣΤΑ ΚΥΘΗΡΑ και ΜΝΗΜΕΣ ΤΗΣ ΦΥΛΑΚΗΣ του ντος Σάντος.

ΕΛΛΗΝΙΚΑ ΝΕΑ

Από το Ελληνικό Κέντρο Κινηματογράφου εγκρίθηκε η χρηματοδότηση των εξής ταινιών:

■ Μεγάλου μήκους: ΒΙΟΙ ΑΜΦΙΒΙΟΙ της Αντουανέτας Αγγελίδη, ΤΟ ΑΡΩΜΑ ΤΗΣ

ΒΙΟΛΕΤΑΣ της Μαρίας Γαβαλά, ΜΙΑ ΣΠΑΝΙΑ ΚΑΘΗΜΕΡΙΝΗ ΙΣΤΟΡΙΑ του Νίκου Κανάκη, ΓΛΥΚΙΑ ΠΑΤΡΙΔΑ του Μιχάλη Κακογιάννη, ΑΝ ΕΧΕΙΣ ΤΥΧΗ ΔΙΑΒΑΙΝΕ του Ντίνου Μαυροειδή, ΚΑΙ ΠΕΘΑΝΑΝ ΑΥ-

ΤΟΙ ΚΑΛΑ του Νίκου Νικολαΐδη, **ΒΑΣΙΛΙΣΣΑ ΤΟΥ ΠΑΡΚΟΥ** του Γιώργου Πανουσόπουλου, **ΝΑ ΦΤΑΣΕΙΣ ΨΗΛΑ** του Βαγγέλη Σερντάρη, **ΜΕΤΕΩΡΟ ΚΑΙ ΣΚΙΑ** του Τάκη Σπετσιώτη, **ΝΕΜΕΣΙΣ** του Γιώργου Σταμπουλόπουλου.

Μικρού μήκους: **ΑΞΕΧΑΣΤΕΣ ΒΡΑΔΙΕΣ** του Κυριάκου Αγγελάκου, **ΜΟΙΡΑ** της Γκαΐη Αγγελή, **ΑΔΑΜ** του Ιορδάνη Ανασιάδη, **ΒΕΡΑΝΤΕΣ** του Χρήστου Βακαλόπουλου, **ΤΑ ΙΧΝΗ** του Στάθη Βαλούκου, **ΑΦΗΓΗΣΗ** του Παναγιώτη Δημητρακόπουλου, **ΤΟ ΟΝΕΙΡΟ** του Γιώργου Λαζόπουλου, **ΑΠΡΟΣΔΙΟΡΙΣΤΗ ΩΡΑ** του Γιώργου Λοΐζου, **ΣΥΝΘΕΣΗ—ΛΕΠΤΟΜΕΡΕΙΑ** του Γιάννη Μπασιπάγλη, **ΝΥΧΤΕΡΙΝΟ ΠΕΙΡΑΜΑ** του Χάρη Παπαδόπουλου, **ΜΕ ΤΟΝ ΚΑΡΑΓΙΑΛΗ ΠΡΙΜΑ** του Ανδρέα Ταρνανά.

Για τη συγγραφή σεναρίων χρηματοδοτούνται οι Θανάσης Βαλτινός, Βαγγέλης Γκούφας και Κώστας Κουτσομύτης, Τώνια Μαρκετάκη, Δημήτρης Παναγιωτάτος και Νίκος Παπατάκης.

Οι χρηματοδοτήσεις αυτές του ΕΕΚ θα ανέλθουν στο ποσό των 150 εκατομμυρίων δραχμών περίπου.

■ Στο νέο Δ.Σ. της Ομοσπονδίας Κινηματογραφικών Λεσχών εκλέχθηκαν οι:

Πρόεδρος: Σταυρακάκης Μανώλης της Κινηματογραφικής Λέσχης Δάφνης. Αντιπρόεδρος: Αλέξης Δερμεντζόγλου της Κινηματογραφικής Λέσχης Δράμας. Γραμματέας: Αλέξης Μυλωνάς της ΕΚΙΤΕΠ Πειραιά. Ταμίας: Κατερίνα Ροΐνιου, Κινηματογραφικής Λέσχης Πειραιά. Μέλη: Λίτσα Τατόγλου του Θεατρικού Εργαστηρίου Θεσσαλονίκης, Σούλης Πατανικόλαου της Κινηματογραφικής Λέσχης Τρίπολης, Αργυρώ Μεσημέρη της Κινηματογραφικής Λέσχης Ιωαννίνων, Βασίλης Φιλιππάκος της Κινηματογραφικής Λέσχης Πατρών, Δημήτρης Καλαντίδης της Κινηματογραφικής Λέσχης Χαλκίδας, Βάσω Παπαγεωργίου της Κινηματογραφικής Λέσχης Θήβας.

Το φετινό καλοκαίρι χάρισε αρκετές εκπλήξεις στους κινηματογραφόφιλους θεατές της Αθήνας (δυστυχώς και πάλι μόνο σ' αυτούς). Μια σειρά κλασικών ταινιών που τις νομίζαμε οριστικά κατεστραμμένες ή αποσυρμένες, έκαναν την δειλή εμφάνισή τους, προς μεγάλη χαρά των Κινηματογραφικών Λεσχών, που μπορούν για παράδειγμα να προγραμματίσουν:

ΙΟΥΛΙΕΤΑ ΤΩΝ ΠΝΕΥΜΑΤΩΝ και 8 1/2 του Φελλίνι, **ΤΟ ΗΜΕΡΟΛΟΓΙΟ ΜΙΑΣ ΚΑΜΑΡΙΕΡΑΣ** του Μπουνιουέλ, **ΟΡΓΙΣΜΕΝΑ ΝΙΑΤΑ** του Τόνυ Ρίτσαρσον, **ΣΑΒΒΑΤΟ ΒΡΑΔΥ**, **ΚΥΡΙΑΚΗ ΠΡΩΙ** του Κάρελ Ράϊζ, δύο μεγάλες επιτυχίες του αγγλικού φρή—σινεμά, **ΔΙΑΣΤΑΥΡΟΥΜΕΝΑ ΠΥΡΑ** του Ντιμήτριχ, από το κλασικό αμερικάνικο σινεμά, **ΠΑΡΑΝΟΜΟ ΚΡΕΒΑΤΙ** του Τρυφώ, **ΤΟ ΓΟΝΑΤΟ ΤΗΣ ΚΛΑΙΡΗΣ** του Ρομέρ, από το γαλλικό σινεμά, **ΑΠΟΣΤΡΟΦΗ** του Πολάνσκι, **ΚΑΛΟΚΑΙΡΙ ΜΕ ΤΗ ΜΟΝΙΚΑ** του Μπέργκμαν, **Ο ΑΣΤΕΡΙΣΜΟΣ ΤΟΥ ΑΙΓΟΚΕΡΩ**, **ΥΠΟΨΙΕΣ**, **ΝΥΧΤΑ ΑΓΩΝΙΑΣ** του Χίτσκοκ, **ΕΡΩΤΑΣ ΣΕ 45 ΣΤΡΟΦΕΣ** του Φερρέρι, **ΕΠΙΚΙΝΔΥΝΕΣ ΣΧΕΣΕΙΣ** του Βαντίμ, **ΤΟ ΠΕΡΑΣΜΑ ΤΟΥ ΡΗΝΟΥ** του Καγιάτ, **ΟΙ ΔΟΛΟΦΟΝΟΙ ΤΗΣ ΤΑΞΕΩΣ** του Καρνέ, από το κλασικό σινεμά. Για τους φίλους τέλος της βουβής μπουρλέσκ κωμωδίας υπάρχει ένα πλήρες πρόγραμμα κλασικών ταινιών μικρού μήκους των Τσάρλι Τσάπλιν, Μπάστερ Κήτον και Χάρρυ Λάνγκτον.

■ Δεν πρόλαβε να δημιουργηθεί η ΕΛΚΕ, η νέα μεγάλη εταιρία διανομής, που αποτελεί συγχώνευση 6 αθηναϊκών γραφείων και άρχισαν οι πρώτες διαρροές, όπως το προβλέψαμε στο προηγούμενο τεύχος. Η αμερικάνικη εταιρία ΚΟΛΟΥΜΠΙΑ, την εκμετάλλευση της οποίας είχε μέχρι πρόσφατα η ΝΕΑ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΙΚΗ, αποφάσισε ν' ανοίξει δικό της γραφείο εκμετάλλευσης από κοινού με την ΚΑΝΟΝ (του αμερικανο—ισραηλινού Μεναχέμ Γκόλαν) και τη νέα μεγάλη εταιρία ΤΡΑΙ ΣΤΑΡ. Τη διεύθυνση του

νέου αυτού γραφείου έχουν πρώην στελέχη της ΝΕΑΣ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΙΚΗΣ, ενώ ο κ. Σκούρας φαίνεται αμέτοχος στην όλη υπόθεση. Στόχος τους για φέτος η διανομή 50 εμπορικών αμερικανικών ταινιών (ευτυχώς ανάμεσά τους υπάρχουν ΤΑ ΚΥΜΑΤΑ ΤΗΣ ΑΓΑΠΗΣ του Κασσαβέτη και Ο ΕΡΑΣΤΗΣ ΤΗΣ ΜΑΡΙΑΣ του Κοντσαλόφσκι), εφ' όσον βρουν τον κατάλληλο αριθμό αιθουσών.

Το παράδειγμα της ΚΟΛΟΥΜΠΙΑ ψυθιρίζεται ότι σύντομα θ' ακολουθήσει η ΦΟΞ από κοινού με την ΟΡΑΙΟΝ. Πράγμα που σημαίνει ότι θα έχουμε 2 ή 3 μεγάλες και ασυναγώνιστες αμερικανικές εταιρίες απέναντι σε μία ελληνική, με πολύ περιορισμένη πρόσβαση στην Αμερική και κύριο δίκτυο διανομής τον ευρωπαϊκό κινηματογράφο. Οι στόχοι της ΕΛΚΕ είναι να διανείμει φέτος γύρω στις 80 ταινίες. Αριθμός υπερβολικά μικρός, αν σκεφτούμε ότι μόνο το γραφείο του ΔΑΜΑΣΚΗΝΟΥ ΜΙΧΑΗΛΙΔΗ στο παρελθόν διέθετε κάθε χρονιά ισάξιο αριθμό

ταινιών. Πράγμα που σημαίνει ότι φέτος θα δούμε συγκριτικά πολύ αμερικάνικο σινεμά κι ελάχιστο ευρωπαϊκό, ενώ θα μειωθεί υπερβολικά ο αριθμός των καλλιτεχνικών ταινιών. Το ανεξάρτητο γραφείο του ΜΗΤΡΟΠΟΥΛΟΥ περιόρισε και πάλι τον αριθμό των εισαγόμενων του ταινιών, που για μια ακόμη φορά καλύπτουν κύρια το νέο γερμανικό κινηματογράφο (ευτυχώς υπάρχει η νέα ταινία του Χέρτσογκ).

Τέλος όλοι περιμένουν μ' αγωνία την τύχη των ελληνικών ταινιών, από την οποία ίσως κριθεί η περαιτέρω ανάπτυξη του νέου ελληνικού κινηματογράφου ή όχι. Πολλοί είναι οι σκηνοθέτες που περιμένουν οι ταινίες τους να έχουν εμπορική επιτυχία (Βαφέας, Ζερβός, Μαραγκός, Τζήμας, Περράκης, ακόμα και ο Αγγελόπουλος), αν όμως πέσουν έξω στις προβλέψεις τους γυρνάμε ολοταχώς στην κατάσταση που επικρατούσε στις αρχές του '70. Χωρίς βέβαια τα παθήματα, να γίνονται μαθήματα σε κατεύνα.

ΚΟΥΚΙΔΕΣ...

● Οι μεγάλες επιτυχίες του καλοκαιριού στην Αμερική είναι: ΑΝΑΖΗΤΩΝΤΑΣ ΤΟ ΠΡΑΣΙΝΟ ΔΙΑΜΑΝΤΙ μια εξωτική περιπέτεια του Μπομπ Ζεμέκς, με τον Μάικλ Ντάγκλας και την Κάθλιν Τάρνερ, ΤΗ ΝΑΤΥΡΑΛ του Μπάρρυ Λέβινσον, με τον Ρόμπερτ Ρέντφορντ, που εμφανίζεται ύστερα από 4 χρόνια απουσίας, Ο ΙΝΤΙΑΝΑ ΤΖΟΥΝΣ ΚΑΙ Ο ΝΑΟΣ ΤΟΥ ΘΑΝΑΤΟΥ του Σπύλιμπεργκ με τον Χάρισον Φορντ, ΣΤΑΡ ΤΡΕΚ ΙΙΙ του Λέοναρντ Νιμόν και GHOS TBUSTERS μια ξέφρενη κωμωδία του Ιβάν Ράιτμαν, που ενώνει τον Ντάν Ακρόντ (ΠΟΛΥΘΡΟΝΑ ΓΙΑ ΔΥΟ) με τον Μπιλ Μάρρεϋ (ΜΕΖΕΔΑΚΙΑ) και με την Σιγκούρβι Γουήμπερ.

● Το βραβείο Κινηματογράφου της ΕΟΚ απονεμήθηκε στο Μόναχο στη γαλλική ταινία του Τόνυ Κατλίφ Ο ΠΡΙΓΚΗΠΑΣ, πάνω στη ζωή των τσιγγάνων. Τιμητικές διακρίσεις είχαν ακόμη οι ταινίες: ΤΑΞΙΔΙ ΣΤΑ ΚΥΘΗΡΑ και ΟΙ ΒΡΥΞΕΛΕΣ ΤΗ ΝΥΧΤΑ του Δανού Ερίκ Κλάουζεν.

● Οι Τζων Χαττ (ΑΝΘΡΩΠΟΣ ΕΛΕΦΑΝΤΑΣ), Χάρβεϋ Κάιτελ (ΚΑΚΟΦΗΜΟΙ ΔΡΟΜΟΙ), Κρίστοφερ Γουόκεν (ΕΛΛΗΦΟΚΥΝΗΓΟΣ) και Σιγκούρνι Γουήμπερ (ΕΠΙΚΙΝΔΥΝΑ ΧΡΟΝΙΑ) εμφανίζονται μαζί στο θεατρικό έργο του Ντέιβιντ Ρέμπ: HURLY BURLY Πρόκειται ίσως για την πιο ενδιαφέρουσα παράσταση στα θέατρα της Νέας Υόρκης.



Ο Ρόμερπ ντε Νίρο στο "Κάποτε στην Αμερική" και ο Ζεράρ Ντεπαρντιέ στο "Φορτ Σαγκάν", δύο ταινίες που δεν είχαν την αναμενόμενη επιτυχία.

● Τελείως άτυχος είναι ο Σέρτζιο Λεόνε με την τελευταία ταινία του ΚΑΠΟΤΕ ΣΤΗΝ ΑΜΕΡΙΚΗ. Αφού εγκαταλείφθηκε το αρχικό σχέδιο να κυκλοφορήσει η ταινία σε δύο εποχές, η ταινία περιορίστηκε σε 3 ώρες και 40 λεπτά, διάρκεια υπερβολικά τεράστια για τα εμπορικά δεδομένα των αιθουσών. Έτσι η παραγωγός εταιρεία κυκλοφόρησε την ταινία στην Αμερική μειωμένη στις 2 1/2 ώρες. Ο Σέρτζιο Λεόνε μήνυσε τους παραγωγούς του, λέγοντας: "Είναι μια ταινία πάνω στη μνήμη κι αυτοί έκοψαν ακριβώς τη μνήμη". Τόσο όμως η κομμένη κόπια, όσο και η αυθεντική που προβλήθηκε στις Κάννες και στη Γαλλία, δε φαίνεται να τραβούν το μαζικό κοινό και η ταινία κρίνεται εμπορική αποτυχία, η πρώτη στην καριέρα του Λεόνε. Είναι κρίμα σε μια εποχή που παρατηρείται ένα κίνημα αποκατάστασης παλιών κλασικών ταινιών στην αρχική διάρκεια τους (ΝΑΠΟΛΕΩΝ, ΝΟΣΦΕΡΑΤΟΥ, ΕΝΑ ΑΣΤΕΡΙ ΓΕΝΝΙΕΤΑΙ), να παρατηρείται το παράλληλο αυτό φαινόμενο κατακροεύργησης μερικών άλλων

ταινιών, που όπως και να το κάνουμε γράφουν με τον τρόπο τους την ιστορία του κινηματογράφου.

● Στη Γαλλία η υπερ-παραγωγή ΟΧΥΡΟ ΣΑΓΚΑΝ έκανε γύρω στα 550.000 εισιτήρια, αριθμός λίγο απογοητευτικός για την πιο πλούσια ταινία του γαλλικού σινεμά. Απογοητευτικά ήταν επίσης τα εισιτήρια του ΚΑΠΟΤΕ ΣΤΗΝ ΑΜΕΡΙΚΗ του Λεόνε (250.000), της τελευταίας ταινίας του Αλαίν Ντελόν Η ΙΣΤΟΡΙΑ ΜΑΣ σε σκηνοθεσία Μπερτράν Μπλιέ (300.000) και του ΑΝΤΑΡΣΙΑ ΣΤΟ ΜΠΑΟΥΝΤΥ. Όμως και ο Μπελμοντό με τα 800.000 εισιτήρια του ΛΕΣ ΜΟΡΦΑΛΟΥΣ του Βερνέιγ δεν είναι καθόλου ικανοποιημένος, αν λάβουμε υπόψη ότι οι τελευταίες του ταινίες ξεπερνούσαν κατά πολύ τα 1.000.000 εισιτήρια. Αντίθετα επιτυχία έχουν οι ταινίες Η ΚΟΙΝΗ ΓΥΝΑΙΚΑ του Ζουλάφσκι και μια κωμωδούλα ΠΙΝΟ, ΑΠΛΟΣ ΜΠΑΤΣΟΣ με τον Ζεράρ Ζινό.

● Ο Τζώρτζιο Μόροντερ, γνωστός συνθέτης της ντίσκο (ΦΛΑΞΤΑΝΣ), αλλά και της ηλεκτρονικής μουσικής (Η ΑΓΡΙΟΓΑΤΑ) έγραψε μια μουσική παρτιτούρα για την κλασική ταινία του Φριτς Λανγκ ΜΗΤΡΟΠΟΛΗ. Ο Μόροντερ δεν αρκέστηκε όμως να γράψει απλώς μια μουσική επένδυση: επενέβηκε πάνω στην ταινία, την οποία χρωμάτισε στα εργαστήρια και μόνταρε κατά βούληση του, σύμφωνα με τις ανάγκες της μουσικής του. Ύστερα από τη χρόνια δουλεία της μουσικής στην κινηματογραφική εικόνα, να μια πρώτη αντιστροφή των σχέσεων. Ο Φριτς Λανγκ όμως τι θα έλεγε για την τύχη του έργου του;

● Ο Ντίνο ντε Λαουρέντις ανέλαβε τελικά την παραγωγή της τελευταίας ταινίας του Πολάνσκι ΟΙ ΠΕΙΡΑΤΕΣ, που γνώριζε συνέχεια αναβολή στην αναβολή. Επίσης είναι παραγωγός του Μάικελ Τσίμινο, ο οποίος επανέρχεται με το ΕΤΟΣ ΤΟΥ ΔΡΑΚΟΥ στο σινεμά, έπειτα από την τεράστια εμπορική αποτυχία της ταινίας του Η ΠΥΛΗ ΤΗΣ ΔΥΣΕΩΣ. Τα προσεχή σχέδια του Λαουρέντις είναι ακόμη, μία ταινία με τον Βέρνερ Χέρτζογκ (ΑΖΤΕΚ), δύο με τον Ντέιβιντ Λυντς (DUNE), καθώς και μία συμπαραγωγή με τη Ρωσία, που θα τιτλοφορείται Ο ΚΙΝΓΚ-ΚΟΓΚ ΣΤΗ ΜΟΣΧΑ!

● Η Μόνικα Βίτι και ο σκηνοθέτης Φραντσέσκο Μαζέλι ήλθαν επικεφαλής μιας επιτροπής στη Γαλλία, για να συζητήσουν από κοινού με τους γάλλους υπεύθυνους τα προβλήματα του Ιταλικού και γαλλικού κινηματογράφου. Κλείστηκε μια πολιτιστική συμφωνία για συμπαραγωγές ανάμεσα στις δύο χώρες, που θα σέβονται την ταυτότητα των χωρών, αντί του σημερινού φαινομένου της παραγωγής κάκιστων ταινιών. Μέλλεται να δούμε πως η παρακάτω συμφωνία θα πάρει σάρκα και οστά.

● Η Ένωση Μουσικών Γαλλίας βράβεωσε



Η Ιζαμπέλ Ατζανί στο βίντεο-κλίπ του Λυκ Μπερόν.

τον συνθέτη Μωρίς Ζαρ (ΔΟΚΤΩΡ ΖΙΒΑΓΚΟ, ΤΟ ΤΑΜΠΟΥΡΛΟ, ΕΠΙΚΙΝΔΥΝΑ ΧΡΟΝΙΑ) για το σύνολο της συνεισφοράς του στον κινηματογράφο, καθώς και τον GABRIELE YARED για τη μουσική των ταινιών ANNA K. και ΤΟ ΦΕΓΓΑΡΙ ΣΤΟΝ ΥΠΟΝΟΜΟ.

● Στην Αμερική και Γαλλία προβάλεται μια νέα έκδοση της κλασικής ταινίας του Τζώρτζ Κιούκορ ΕΝΑ ΑΣΤΕΡΙ ΓΕΝΝΙΕΤΑΙ, που διαρκεί 3 ώρες, δηλ. μισή ώρα παραπάνω από την κόπια που είδαμε στην ελληνική τηλεόραση. Την αυθεντική έκδοση της ταινίας αποκατέστησαν η Φαίη Κάνιν και ο Ρόμπερτ Ντέιλι, που σκοπεύουν να κάνουν το ίδιο σε 10 συνολικά κομμένα κλασικά έργα του κινηματογράφου.

● Η ταινία ΠΙΟ ΠΑΡΑΞΕΝΟ ΑΠΟ ΤΟΝ ΠΑΡΑΔΕΙΣΟ του Αμερικανού Τζιμ Τζάρμους, που διακρίθηκε ήδη στο Φεστιβάλ των Καννών, απέσπασε το πρώτο βραβείο στο Φεστιβάλ του Λοκάρνο. Στο ίδιο Φεστιβάλ βραβεύθηκαν ακόμα οι ταινίες Ο ΒΑΣΙΛΙΑΣ ΤΗΣ ΚΙΝΑΣ της γαλλίδας Φαμπρίς Καζνέβ, ΤΟ ΒΑΛΣ ΤΟΥ ΔΟΥΝΑΒΗ του αυστριακού Ξαβιέ Σβάρτσεμπεργκ και ΚΑΜΠΟ ΕΥΡΩΠΑ του ελβετού Πιέρ Μαγιάρ.

ΓΥΡΙΖΟΥΝ

♦ Η Ιζαμπέλ Ατζανί και ο Ντέιβιντ Μπάουι εμφανίζονται μαζί στη νέα ταινία του Ιβάν Πάσσερ **ΜΠΕΝΥΑ Ο ΒΑΣΙΛΙΑΣ**, που έγραψε ο Αλεξάντερ Πέτροβιτς (**ΣΥΝΑΝΤΗΣΑ ΕΥΤΥΧΙΣΜΕΝΟΥΣ ΤΣΙΓΓΑΝΟΥΣ**).

♦ Ο Πήτερ Γουέιρ γυρίζει στην Αμερική τον **MARTYRA**, ένα ρομαντικό θρίλλερ με πρωγωνιστές το ασυνήθιστο ανδρικό ζευγάρι Χάρρισον Φορντ και Αλεξάντρ Γκουντουνόφ πρώην μεγάλο χορευτή των Μπολσόι και νυν σύζυγο της Ζακλίν Μπισσέ.

♦ Ο Ρίντλεϋ Σκοτ γυρίζει την ταινία **ΘΥΛΟΣ**, στο πνεύμα του **ΕΞΚΑΛΙΜΠΕΡ**, με πρωταγωνιστή τον νεαρό Τομ Κρουϊζ (**ΟΙ ΣΚΟΤΕΙΝΕΣ ΜΠΙΖΝΕΣ ΕΝΟΣ ΠΡΩΤΑΡΗ**).

♦ Ο Μικελάντζελο Αντονιόνι, εγκατέλειψε για μια ακόμη φορά το σχέδιο της ταινίας **Η ΟΜΑΔΑ** και προσανατολίζεται σε μια αστυνομική ταινία με χώρο τους μεγάλους μοντελιστ. Πρωταγωνίστρια το πρώην μανεκέν Λώρην Χάττον (**ΕΚΑΤΗ**).

♦ Η Νταϊάν Κήτον εμφανίζεται δίπλα στον Μελ Γκίμπσον (**MANT MAΞ**) στο **ΔΕΣΠΟΙΝΙΣ ΣΟΦΦΕΛ**, μια ιστορική περιπέτεια.

♦ Η **ΧΩΡΑ** του Ρίτσαρντ Πήρς, δίνει την ευκαιρία να δούμε μαζί το ζευγάρι Τζέσσυκα Λανγκ και Σαμ Σέππαρντ. Υπενθυμίζουμε ότι ο τελευταίος είναι συν-σεναριογράφος στη βραβευμένη ταινία του Βέντερς **ΠΑΡΙΣΙ-ΤΕΞΑΣ**.

♦ Ο Τζαϊμς Γκόλστουν θέλει να ξαναμεταφέρει στην οθόνη το μυθιστόρημα του Χέμινγκουαϊ **Ο ΗΛΙΟΣ ΑΝΑΤΕΛΛΕΙ ΞΑΝΑ**.

♦ Ο Τζών Κασσαβέτης αντικατέστησε την τελευταία στιγμή τον σκηνοθέτη Αντριού



Η Βαλερί Καπρίσκι στο **ΕΤΟΣ ΤΩΝ ΜΕΔΟΥΣΩΝ**

Μπέργκμαν στα γυρίσματα της ταινίας **ΜΕΓΑΛΟΣ ΜΠΕΛΑΣ**.

♦ Ο Κρίστοφερ Φράνκ, πρώην σεναριογράφος (**ΣΗΜΑΣΙΑ ΕΧΕΙ Ν'ΑΓΑΠΑΣ**) και νυν σκηνοθέτης, γυρνά την τρίτη ταινία του: **ΤΟ ΕΤΟΣ ΤΩΝ ΜΕΔΟΥΣΩΝ** με τους Μπερνάρ Ζιροντό και Βαλερί Καπρίσκι.

♦ Ο Μπερτράν Ταβερνιέ έπειτα από το **ΜΙΣ-**

ΣΙΣΣΙΠΙ ΜΠΛΟΥΖ που γύρισε, μαζί με τον παλαίμαχο σκηνοθέτη Ρόμπερτ Πάρρις, πάνω στην αμερικάνικη μουσική μπλουζ, έβαλε μπρος ένα νέο σχέδιο με θέμα την ιστορία της τζαζ.

♦ Ο Ματιέ Καριέ και Γκούντρον Λάντγκρεμπε, έπειτα από την επιτυχία που είχαν μαζί στο **Η ΓΥΝΑΙΚΑ ΦΛΕΓΕΤΑΙ**, γυρίζουν μια νέα ταινία με τον τίτλο **ΓΕΡΜΑ**.

♦ Ο Γούντη Άλλεν σκέφτεται να μεταφέρει στην οθόνη την όπερα **ΜΠΟΕΜ**. Πρωταγωνίστρια η ισπανίδα μέτζο-σοπράνο Τζούλια Μιγκένες-Τζόνσον, που ήδη θριαμβεύει ως **KARMEN** στην ταινία του Φρ. Ρόσι.

♦ Ο Ραούλ Ρουίξ ο πιο παραγωγικός σκηνοθέτης του κόσμου, ετοιμάζει μια διασκευή του **ΝΗΣΙΟΥ ΤΩΝ ΘΗΣΑΥΡΩΝ**. Δίπλα στους ηθοποιούς Ζαν-Φρανσουά Στέβενιν και Μπιλ Οζιέ, παίζουν οι σκηνοθέτες Μπαρμπέτ Σρέντερ, Αλαίν Τάννερ και Λαμ Λε.

♦ Ο Βιτόριο Γκάσμαν σκέφτεται να γυρίσει ξανά σε ταινία τον **ΔΟΝ ΚΙΧΩΤΗ**. Υποψήφιος Σάντσο Πάντσα ο Αλμπέρτο Σόρντι και σκηνοθέτης ο Μάριο Μονιτσέλι.

♦ Ο Μπερνάρντο Μπερτολούτσι ετοιμάζεται να γυρίσει στη Κίνα τον **ΤΕΛΕΥΤΑΙΟ ΑΥΤΟΚΡΑΤΟΡΑ**, που βασίζεται στην αυτοβιογραφία του Που Λι, του τελευταίου αυτοκράτορα της Κίνας, που πέθανε το 1967 σαν απλός κηπουρός.

♦ Ο Ζακ Ντεμύ θα κάνει μαζί με το μόνιμο συνεργάτη του Μισέλ Λεγκράν μια μουσική έκδοση του μύθου του **ΟΡΦΕΑ**. Στον ομώνυμο ρόλο, ο νέος γάλλος ηθοποιός Μπερνάρ Ζιροντώ.

♦ Ο Στηβ Μάρτιν και ο μόνιμος σκηνοθέτης του Κάρλ Ράννερ με τον οποίο γύρισε το **ΧΑ-**

ΖΟΜΟΥΤΡΟ και **ΠΟΝΗΡΟΣ ΕΓΚΕΦΑΛΟΣ** **ΓΙΑ ΣΕΞ**, ξαναχτυπούν με το **ALL OF ME**.

♦ Ο Κεν Ράσελ τελειώνει την ταινία **ΕΓΚΛΗΜΑΤΑ ΠΑΘΟΥΣ** με τον Άντονι Πέρκινς στο ρόλο ενός τρελού παπά και την Κάθλιν Τάρνερ. Τη μουσική έγραψε ο πιανίστας του ροκ Ρικ Γουέικμαν (**ΛΗΣΤΟΜΑΝΙΑ**).

♦ Ο Γιουσέφ Σαχίν γυρίζει την υπερ-παραγωγή **Ο ΒΟΝΑΠΑΡΤΗΣ ΣΤΗΝ ΑΙΓΥΠΤΟ**, με τους Πατρις Σερώ (Ναπολέον) και Μισέλ Πικολλί.

♦ Ο Ζακ Ντουαγιόν γυρίζει για την τηλεόραση το **ΟΙΚΟΓΕΝΕΙΑΚΗ ΖΩΗ** με τους Σάμυ Φρέυ και Ζυλιέτ Μπερτώ.

♦ Ο Ζαν Λυκ Γκοντάρ ετοιμάζει το **ΝΤΕ-ΝΤΕΚΤΙΒ** μια αστυνομική ιστορία, που για πρώτη φορά κάθισε κι έγραψε λεπτομερικώς, με τους Κλώντ Μπρασσέρ, Ναταλί Μπαϊν και Τζόννυ Χαλλυνταύ.

♦ Ο Ζαν-Ζακ Αννώ (**Ο ΠΟΛΕΜΟΣ ΤΗΣ ΦΩΤΙΑΣ**) ετοιμάζει την ταινία **ΕΝ ΟΝΟΜΑΤΙ ΤΟΥ ΡΟΔΟΥ**, από το βιβλίο του Ουμπέρτο Έκο.

♦ Ο Τζάκ Νίκολσον ετοιμάζει τη **ΔΟΛΟΦΟΝΙΑ ΤΟΥ ΝΑΠΟΛΕΟΝΤΑ**, κλέβοντας από το Μάρλον Μπράντο την ιδέα να ενσαρκώσει το Βοναπάρτη.

♦ Ο Τόνυ Σκότ έπειτα από το **HUNGER (ΑΙΜΑ ΚΑΙ ΠΑΘΟΣ)** γύρισε τον **ΑΝΘΡΩΠΟ ΤΗΣ ΦΩΤΙΑΣ** με τον Ρόμπερτ Ντυβάλ.

♦ Τον πόλεμο των φύλων έχει για θέμα του το νέο ακατάλληλο καρτούν του Πίσα (**TAP-ZOYN**) που έχει για τίτλο **ΜΠΙΝΓΚ ΜΠΑΝΓΚ**.

■ Επιμέλεια: Μπάμπης Ακτοσόγλου

Ο ΧΟΡΟΣ ΤΩΝ ΕΚΑΤΟΜΜΥΡΙΩΝ

Σύμφωνα με στοιχεία του περιοδικού ΘΕΑΜΑ-ΤΑ (Τεύχος 546-47, Ιούλιος 84) κατά τη χειμερινή περίοδο 1983-84 προβλήθηκαν 247 νέες ταινίες και 79 επαναλήψεις (συνολικά 326 ταινίες), οι οποίες πραγματοποίησαν μόλις 10.558.177 εισιτήρια στους κινηματογράφους Αθήνας - Πειραιά. Πιό αναλυτικά έχουμε κατά χώρα τα παρακάτω εισιτήρια και αριθμό ταινιών:

ΑΜΕΡΙΚΗ .	163 (ταινίες)	. 5.844.927
ΕΛΛΑΣ	37 "	. 2.178.896
ΓΑΛΛΙΑ	24 "	. 596.120
ΙΤΑΛΙΑ	31 "	. 594.726
ΑΓΓΛΙΑ	10 "	. 364.492
ΓΕΡΜΑΝΙΑ	19 "	. 329.421
ΛΟΙΠΕΣ ΧΩΡΕΣ	42 "	. 649.595

Όπως βλέπουμε, η Αμερική πήρε και πάλι τη μερίδα του λέοντος, αφού απέσπασε παραπάνω από τα μισά των φετεινών εισιτηρίων. Είναι δε πολύ πιθανό ο αριθμός αυτός ν' αυξηθεί φέτος. Οι ελληνικές ταινίες συγκέντρωσαν το 20,6% των φετεινών εισιτηρίων. Αριθμός σχετικά μικρός, αν αναλογισθούμε την αύξηση του κόστους των ταινιών, όχι όμως τελείως απελπιστικός. Τα πράγματα μπορεί να είναι χειρότερα από πέροι, είναι όμως πολύ καλύτερα από πριν μια δεκαετία. Πιό αναλυτικά οι ελληνικές ταινίες έκοψαν τα παρακάτω εισιτήρια:

1. ΚΑΜΙΚΑΖΙ ΑΓΑΠΗ ΜΟΥ	224.249
2. ΜΑΝΤΕΨΕ ΤΙ ΚΑΝΩ	
ΤΑ ΒΡΑΔΙΑ	170.316
3. ΡΟΔΑ, ΤΣΑΝΤΑ	
ΚΑΙ ΚΟΠΑΝΑ (No 2)	120.998
4. ΡΕΒΑΝΣ	120.234
5. ΜΗΤΣΟΣ Ο ΡΕΖΙΛΗΣ	109.778
6. ΤΟ ΠΑΙΖΩ ΚΑΙ ΠΟΛΥ ΑΝΤΡΑΣ	107.818
7. ΞΑΦΝΙΚΟΣ ΕΡΩΤΑΣ	106.189
8. ΓΛΥΚΕΙΑ ΣΥΜΜΟΡΙΑ	100.602
9. ΡΕΜΠΕΤΙΚΟ	98.492
10. ΣΕΡΙΦΗΣ Ο ΜΗΧΑΝΟΦΑΓΟΣ	96.064
11. ΠΑΠΑΔΙΣΤΙΚΗ ΚΟΜΠΑΝΙΑ	95.949
12. Η ΤΙΜΗ ΤΗΣ ΑΓΑΠΗΣ	87.226

13. ΟΙ ΕΠΙΚΙΝΔΥΝΟΙ	84.556
14. ΔΩΣΤΕ ΤΗΝ ΤΣΟΝΤΑ ΣΤΟ ΛΑΟ	66.983
15. ΑΓΡΙΕΣ ΠΛΑΚΕΣ ΣΤΑ ΘΡΑΝΙΑ	66.665
16. ΠΑΠΑΣΟΥΖΑΣ ΦΑΝΤΟΜΑΣ	65.240
17. ΓΥΦΤΙΚΗ ΚΟΜΠΑΝΙΑ	57.126
18. ΜΙΑ ΠΑΠΑΔΙΑ	
ΣΤΑ ΜΠΟΥΖΟΥΚΙΑ	48.897
19. Ο ΓΥΡΟΣ ΤΟΥ ΘΑΝΑΤΟΥ	46.862
20. ΚΑΤΑΖΗΤΕΙΤΑΙ ΤΟ ΠΡΟΣΩΠΟ	
ΤΗΣ ΗΜΕΡΑΣ	37.580
21. ΠΡΟΣΟΧΗ ΚΙΝΔΥΝΟΣ	33.985
22. ΝΙΑΤΑ ΣΤΗ ΛΑΣΠΗ	23.903
23. ΘΥΡΑ 7	23.843
24. ΔΑΣΚΑΛΕ ΤΙ ΔΙΔΑΣΚΕΣ;	23.419
25. ΥΠΟΓΕΙΑ ΔΙΑΔΡΟΜΗ	21.236
26. ΖΗΤΕΙΤΑΙ ΔΡΑΚΟΣ	20.289
27. ΧΩΡΙΣ ΜΑΡΤΥΡΕΣ	14.419
28. ΝΤΕΛΙΡΙΟ	12.458
29. Ο ΦΟΝΙΑΣ	12.313
30. ΤΟ ΤΡΑΓΟΥΔΙ	
ΤΗΣ ΕΠΙΣΤΡΟΦΗΣ	5.713
31. Ο ΕΠΑΝΑΣΤΑΤΗΣ ΠΡΕΠΕΙ	
ΝΑ ΠΕΘΑΝΕΙ	5.439
32. ΤΟ ΠΑΙΔΙ ΤΟΥ ΗΛΙΟΥ	3.557
33. Ο ΑΝΘΡΩΠΟΣ ΠΟΥ	
ΤΟ΄ΠΑΙΖΕ ΠΟΛΥ	2.599

Για μια ακόμη χρονιά δύο ταινίες με τον Στάθη Ψάλτη βρίσκονται στις πρώτες θέσεις των προτιμήσεων του ελληνικού κοινού, και η εικόνα αυτή δεν πρόκειται ν' αλλάξει ούτε και φέτος, όπου είναι πολύ πιθανό η νέα ταινία του Ψάλτη ΕΛΑ ΝΑ ΓΥΜΝΩ-ΘΟΥΜΕ ΝΤΑΡΛΙΝΓΚ να πάρει και πάλι την πρώτη θέση. Από τους υπόλοιπους star του ελληνικού κινηματογράφου μόνο ο Μουστάκας και ο Βουτσάς κατάφεραν να επιβιώσουν, με σχετική πτώση σε σχέση μ' άλλες χρονιές. Απουσιάζουν τελείως οι Βέγγος, Βλαχοπούλου, Βουγιουκλάκη κ.α., ενώ οι Ρίζος, Γκιωνάνκης, Φωτόπουλος και Σία αρκέστηκαν σε μικρούς ρόλους. Ανερχόμενο αστέρι ο Νίκος Παπαναστασίου κατάφερε να διατηρήσει μια καλή θέση, αντίθετα με το Δημήτρη Πιατά, που πρόπει στο

μέλλον να ξανασκεφθεί καλύτερα τις επιλογές του.

Θεματικά στο χώρο της ελληνικής κωμωδίας δέσποσαν οι ταινίες με σχολεία και "παπαδο-ρεμπέτες". Η μόδα των πρώτων ταινιών φαίνεται ότι θα συνεχισθεί, αφού γυρίστηκε ήδη το τρίτο μέρος από το ΡΟΔΑ, ΤΣΑΝΤΑ ΚΑΙ ΚΟΠΑΝΑ, ενώ αντίθετα η δεύτερη τάση δεν απέδωσε τ' αναμενόμενα εμπορικά αποτελέσματα και μάλλον θα εγκαταλειφθεί.

Η συνηθισμένη "κοινωνική" ταινία του Δαλιανίδη με το Μιχαλόπουλο και άλλους παραστρατημένους ναρκωμανείς νέους (Ο ΕΠΙΚΙΝΔΥΝΟΙ) δεν είχε την επιτυχία των παλιότερων ταινιών (ΤΣΑΚΑΛΙΑ), χωρίς όμως να θεωρείται και αποτυχία. Αντίθετα παταγώδη εμπορική αποτυχία είχαν όλες οι κρουαζιέρες ελληνικές ταινίες με ψευδοκοινωνικά θέματα όπως η πορνεία, οι χούλιγκανς, ο δράκος κ.λ.π. Πρόκειται για ένα κινηματογραφικό μοντέλο που δεν επιβιώνει στον κινηματογράφο, έχει όμως μεγάλη πέραση στις βιντεο-κασέτες. Μεγάλη αποτυχία είχε επίσης η προσπάθεια επανεμφάνισης του Φουσσούν με το αστυνομικό δράμα ΧΩΡΙΣ ΜΑΡΤΥΡΕΣ.

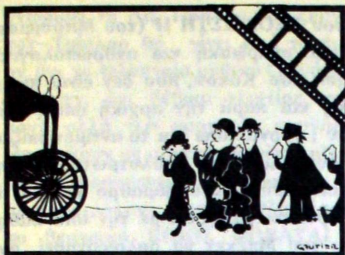
Στο χώρο του καλλιτεχνικού ελληνικού κινηματογράφου η εικόνα είναι το ίδιο απογοητευτική. Δούλεψαν ικανοποιητικά (όχι όμως πολύ καλά, σε σχέση με το κόστος παραγωγής τους) οι ταινίες: ΡΕΒΑΝΣ, ΞΑΦΝΙΚΟΣ ΕΡΩΤΑΣ, ΓΛΥΚΕΙΑ ΣΥΜΜΟΡΙΑ, ΡΕΜΠΕΤΙΚΟ και Η ΤΙΜΗ ΤΗΣ ΑΓΑΠΗΣ. Ταινίες που συνδυάζουν καλλιτεχνική αρτιότητα, μ' επίκαιρο ή αβανταδόρικο θέμα και το κυριότερο, που κατάφεραν να δημιουργήσουν μια μικρή μυθολογία γύρω τους (με τη συνδρομή κύρια του τύπου και των περιοδικών πλατειές ενημέρωσης). Κάτι που δεν το κατάφεραν οι ταινίες ΠΡΟΣΟΧΗ ΚΙΝΔΥΝΟΣ, ΥΠΟΓΕΙΑ ΔΙΑΔΡΟΜΗ, Ο ΦΟΝΙΑΣ, ΤΟ ΤΡΑΓΟΥΔΙ ΤΗΣ ΕΠΙΣΤΡΟΦΗΣ και ΤΟ ΠΑΙΔΙ ΤΟΥ ΗΛΙΟΥ. Οι δύο τελευταίες ταινίες κατέχουν ένα ανεπανάληπτο ρεκόρ μη-ακροαματικότητας, που δείχνει ότι το ελληνικό κοινό απωθεί τις πειραματικές ταινίες ή το κλαψιάρικο αριστερό μοιρολόι. (Αυτό υπόψη πολλών σκηνοθετών που επιμένουν να κάνουν ένα τέτοιο σινεμά).

Για πρώτη φορά εδώ και πολλά χρόνια μια ξένη ταινία είναι φέτος πρώτη στις προτιμήσεις του ελληνικού κοινού. Μια ματιά στις πύε εμπορικές ξένες ταινίες δείχνει ότι δεν υπήρξε καμιά εκπληξη και δούλεψαν κύρια οι ταινίες που όλοι περίμεναν να δουλέψουν. Αναλυτικά οι 10 πύε εμπορικές ξένες ταινίες ήταν οι εξής:

1. ΤΟΥΤΣΙ	304.474
2. Η ΕΠΟΜΕΝΗ ΜΕΡΑ	231.789
3. ΟΚΤΟΠΟΥΣΥ	212.166
4. ΠΟΤΕ ΜΗΝ ΞΑΝΑΠΕΙΣ ΠΟΤΕ	203.763
5. ΦΛΑΣΤΑΝΣ	167.021
6. ΧΩΡΙΣ ΑΝΑΣΑ	149.765
7. ΣΟΥΠΕΡΜΑΝ ΙΙΙ	136.616
8. Η ΕΠΙΣΤΡΟΦΗ ΤΩΝ ΤΖΕΝΤΑΙ	135.570
9. Ο ΜΑΧΗΤΗΣ	103.813
10. ΓΑΛΑΖΙΟΣ ΚΕΡΑΥΝΟΣ	98.525

Μικρές εκπλήξεις υπήρξαν κύρια στο χώρο των καλλιτεχνικών ταινιών. Το ΦΑΝΝΥ ΚΑΙ ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΣ παρά την τεράστια διάρκεια του έκανε 92.193 εισιτήρια και βρίσκεται 16ο στη λίστα των πύε εμπορικών ταινιών. Σχετικό καλά δούλεψαν ακόμα οι ταινίες : Η ΤΑΥΤΟΤΗΤΑ ΜΙΑΣ ΓΥΝΑΙΚΑΣ (78.332), ΙΣΤΟΡΙΑ ΤΗΣ ΠΙΕΡΡΑ (67.647), ΦΡΑΝΣΙΣ (86.436), ΠΙΣΟΤΕ (64.782), Η ΓΥΝΑΙΚΑ ΚΑΙΓΕΤΑΙ (59.463), ΑΠΟΣΤΟΛΗ ΣΤΗ ΝΙΚΑΡΑΓΟΥΑ (57.645), Ο ΚΑΥΓΑΤΖΗΣ (52.470), ΒΑΣΙΛΙΑΣ ΓΙΑ ΜΙΑ ΝΥΧΤΑ (49.266), ΖΕΛΙΓΚ (47.262) και ΝΟΣΤΑΛΓΙΑ (48.816). Αντίθετα δεν δούλεψαν οι ταινίες: ΚΑΛΑ ΧΡΙΣΤΟΥΓΕΝΝΑ Κ. ΛΩΡΕΝΣ (30.164), ΠΑΘΟΣ (13.636) και ΟΛΑ ΠΑΝΕ ΚΑΛΑ (11.619), ΕΠΙΚΙΝΔΥΝΑ ΧΡΟΝΙΑ (10.840), ΤΟ ΦΕΓΓΑΡΙ ΣΤΟΝ ΥΠΟΝΟΜΟ (27.862) Η ΑΔΙΚΗ ΣΤΙΣ ΠΟΛΕΙΣ (11.454), ΛΑΘΟΣ ΚΙΝΗΣΗ (14.628) και πολλές, πολλές άλλες. Ρεκόρ μη ακροαματικότητας κατέχουν οι ταινίες: Ο ΦΟΒΟΣ ΤΟΥ ΤΕΡΜΑΤΟΦΥΛΑΚΑ (3.332), ΡΑΔΙΟ ΟΝ (3.356), ΧΟΙΡΟΣΤΑΣΙΟ (9.848), Η ΤΡΙΤΗ ΓΕΝΙΑ (6.362), ΜΕΣΗ ΕΚΠΑΙΔΕΥΣΗ (1.466), Ο ΘΡΟΝΟΣ ΤΟΥ ΑΙΜΑΤΟΣ (1.734), Ο 13ος ΣΤΟΧΟΣ (1.482), ΧΑΡΑΚΙΡΙ (2.279), ΤΟ ΘΟΛΟ ΠΟΤΑΜΙ (999) και πολλές άλλες. Όπως βλέπουμε ο παλιός κλασικός κινηματογράφος και σκηνοθέτες με ιδιαίτερη γραφή (Βέντερς, Γκοντάρ, Γουάιζμαν, Πετίτ κ.α.) δεν δουλέουν και στο μέλλον θα τους βλέπουμε μόνο από την τηλεόραση. Όσο για την επιτυχία των Αντονιόνι, Βαν Άκερν, Μπέργκμαν ή Ταρκόφσκι είναι καθαρά ευκαιριακή και τίποτα που προλέγει ότι στο μέλλον άλλες τους ταινίες θα έχουν την ίδια επιτυχία. Ας μην παραξενευτούμε λοιπόν αν φέτος δούμε πολύ πύε λιγότερο ποιοτικό κινηματογράφο. Αφού δεν δουλέει. Γιατί να τον προγραμματίζουν οι αιθυσάρχες ή τα γραφεία διανομής; Ποιός όμως φταίει γ' αυτό αγαπητό κοινό;

■ Μ. Ακτοόγλου



ΑΥΤΟΙ ΠΟΥ ΜΑΣ ΑΦΗΣΑΝ

ΡΙΤΣΑΡΝΤ ΜΠΑΡΤΟΝ Ο ηθοποιός της αγωνίας και του πάθους

Ο Ρίτσαρντ Μπάρτον ενσάρκωσε στις μεγάλες στιγμές της καριέρας του τον τύπο ενός τραγικού ατόμου που βιώνει ένα μετατοπισμένο ιστορικά σαιξπηρικό δράμα, ζώντας σε μια συνεχή αγωνία, η οποία έχει γίνει συνθήκη της μοίρας του, προσδιορίζει κάθε βήμα της ζωής του και τον οδηγεί προς μια αναπόφευκτη καταστροφή (θάνατο ή πτώση). Η αγωνία στον Μπάρτον είναι κάτι το σχεδόν βιολογικό, πηγάζει από τα ίδια τα χαρακτηριστικά του ηθοποιού, το πρόσωρα ρυτιδωμένο πρόσωπό του, το θολό και τρελό βλέμμα του, το νηφάλιο, αργό, εν αναμονή παίξιμό του, που το διακόπτουν ξαφνικές εξάρσεις δραματικής έντασης.

Η αγωνία αυτή είναι η αγωνία ενός ηθικά εκφυλισμένου ατόμου, όχι με την ηθικολογική έννοια, αλλά την καθαρά υπαρξιακή: ενός ατόμου που αμφιβάλλει για τις πράξεις του και βρίσκεται σε μια κατάσταση πτώσης και παρακμής. Είναι η αγωνία του πάστορα Σάνον, που διώχεται από την εκκλησία και ξεπέφτει γίνοντας ένας αλκοολικός και ερωτίλος οδηγός στο Μεξικό (Η ΝΥΧΤΑ ΤΗΣ ΙΓΚΟΥΑΝΑ του Χιούστον). Είναι η αγωνία του ψυχαναλυτή, που η σχέ-

ΠΟΙΟΣ ΦΟΒΑΤΑΙ ΤΗ ΒΙΡΤΖΙΝΙΑ ΓΟΥΛΦ;



ΡΙΤΣΑΡΝΤ ΜΠΑΡΤΟΝ - ΤΖΩΡΤΖ



ΑΝΕΜΟΔΑΡΜΕΝΟΣ ΛΟΦΟΣ του Λόζεϋ (μαζί με τη Λιζ Τσιούλορ).

ση του μ' έναν άρρωστο, θα γίνει η αιτία ν' αυτοψυχαναλυθεί και να αναζητήσει τα κομμάτια του ίδιου του τού εαυτού (ΕΚΒΟΥΣ του Λιούμετ). Είναι η αγωνία του Δρ Φάουστ που σε αντίθεση με τον γκαϊτικό μύθο, δεν περιμένει στο τέλος τη θείκη επέμβαση και ακολουθεί στην κόλαση τον Μεφιστοφελή (ΦΑΟΥΣΤ σε σκηνοθεσία του ίδιου του Μπάρτον).

Ταυτόχρονα όμως η αγωνία στο έργο του Μπάρτον γεννιέται από τη συνειδητοποίηση του ατόμου, ότι διαδραματίζει ένα συμβολικό ρόλο, που αδυνατεί να αποποιηθεί (όχι εξαιτίας κάποιας μοιρολατρείας, αλλά της ίδιας της ιστορικής αναγκαιότητας) —ρόλο που τον οδηγεί κατευθείαν στο θάνατο: Ο επίσκοπος Μπέκετ, αφήνεται χωρίς αντίσταση να δολοφονηθεί, γνωρίζοντας ότι μέσα από αυτό το "φονικό στην εκκλησιά", η εκκλησία θα βγει νικήτρια στη διαμάχη της με το κράτος (ΜΠΕΚΕΤ του Π. Γκλένβιλ). Μερικούς αιώνες αργότερα ο "αρετικός"

ιερέας του ΕΞΟΡΚΙΣΤΗ II (του Μπούρμαν) ξεκινά μια υπαρξιακή και ανθρωπολογική αναζήτηση του Κακού, που δεν είναι πια ο Διάβολος και παρά την αρχική οπισθοχώρηση του, γυρνά πίσω και το αντιμετωπίζει, σε μια συμβολική και απολυτρωτική μάχη, που συμπαρασύρει στο βάραθρο και τον ίδιο. Ο Τρότσκι αφήνεται με την ίδια παθητικότητα του Μπέκετ να δολοφονηθεί, όχι γιατί έτσι θα γίνει το θάνατο σύμβολο ενάντια στη σταλινική τρομοκρατία, αλλά γιατί αναγνωρίζει το συμβολικό του ρόλο ως Πατέρα και δέχεται τις επιταγές του Οιδιπόδειου δράματος, που θέλει τη δολοφονία του από τον Γιο (Η ΔΟΛΟΦΟΝΙΑ ΤΟΥ ΤΡΟΤΣΚΙ του Λόζεϋ). Τέλος Ο ΚΑΤΑΣΚΟΠΟΣ ΠΟΥ ΓΥΡΙΣΕ ΑΠΟ ΤΟ ΚΡΥΟ του Μάρτιν Ριτ, πεθαίνει παρά τις τραγικές προσπάθειες του να αποποιηθεί το ρόλο του κατασκόπου και "να επιστρέψει από το κρύο", αδυνατώντας να βγει από τα γρανάζια ενός πολύπλοκου μηχανισμού, που τον ξεπερνά και τον ισοπεδώνει.

Ο Ρίτσαρντ Μπάρτον, που το πραγματικό του όνομα ήταν Τζένκινς, γεννήθηκε στην Ουαλλία το 1925. Είχε από μικρός το πάθος του διαβάσματος, τον κέρδισε όμως το θέατρο. Από το 1943 που έκανε το ντεμπούτο του στη σκηνή μέχρι τα μέσα της δεκαετίας του '50, είχε γίνει ένα από τα πιο λαμπρά νέα στελέχη του αγγλικού θεάτρου. Στον κινηματογράφο πρωτοεμφανίστηκε το 1948 και γρήγορα τράβηξε την προσοχή του Χόλλυγουντ. Η Φοξ θα τον καλέσει το '52 στην Αμερική κι όπως συνήθως δεν θα ξέρει πώς να τον χρησιμοποιήσει. Θα τον κάνει star σε ιστορικές και πολεμικές ταινίες όπως Ο ΧΙΤΛΩΝ (Χ. Κόστερ, '53), Ο ΜΕΓΑΣ ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΣ (Ρ. Ροσσέν, '55) ή ΟΙ ΑΡΟΥΡΑΙΟΙ ΤΗΣ ΕΡΗΜΟΥ (Ρ. Γουάιτ, '53), δίνοντας του την ευκαιρία να δείξει για πρώτη φορά το ταλέντο του στην ΠΙΚΡΗ ΝΙΚΗ του Νίκολας Ραϊν (1958). Η αποφασιστική σαγήνη της καριέρας του θα είναι η ΚΛΕΟΠΑΤΡΑ του Μάνκιεβιτς (1963), όπου ο Μπάρτον θα

γνωρίσει τη Λιζ Ταϊλор. Το ζεύγος Μπάρτον-Ταϊλор θα γίνει από τα πιο μυθικά, αν όχι το τελευταίο μυθικό ζευγάρι του Χόλλυγουντ, όχι βέβαια εξαιτίας της αγάπης τους, αλλά των ομηρικών καυγάδων τους. Θα παίξουν σε αρκετές ταινίες μαζί, όπου συχνά η προσωπική τους ζωή θα συγχέεται με τους ρόλους τους. Αν εξαιρέσουμε όμως το θεατρικό **ΠΟΙΟΣ ΦΟΒΑΤΑΙ ΤΗ ΒΙΡΖΙΝΙΑ ΓΟΥΛΦ**; του Μάικ Νίκολς κι ίσως το **Η ΣΤΡΙΓΓΛΑ ΠΟΥ ΕΓΙΝΕ ΑΡΝΑΚΙ** του Τζεφφιρέλλι, όλες οι άλλες ταινίες του ζεύγους είναι μετριότητες: **ΠΥΡΓΟΣ ΣΤΗΝ ΑΜΜΟ** (του Μινέλλι, 1965), **ΜΠΟΥΜ** (του Λόξευ, 1969) κ.ά.

Ανάλογη δυστυχώς είναι και η καριέρα του Ρίτσαρντ Μπάρτον. Αν και προσπάθησε να δείξει ανεξαρτησία και συχνά εγκατέλειψε το Χόλλυγουντ για να δουλέψει στην Αγγλία, η φιλμογραφία του είναι γεμάτη από άνισες, αποτυχημένες ή απaráδεκτα κακές ταινίες (**ΟΠΟΥ ΤΟΛΜΟΥΝ ΟΙ ΑΕΤΟΙ**, **Ο ΚΥΑΝΟΠΩΓΩΝ**, **Ο ΔΙΕΦΘΑΡΜΕΝΟΣ**, **ΑΓΡΙΕΣ ΧΗΝΕΣ** κ.ά.).

Στα μέσα μάλιστα της δεκαετίας του '70 είχε φθάσει στην πιο χειρότερη στιγμή της καριέρας του και σε μια κρίση συνειδητοποίησης εγκατέλειψε τον κινηματογράφο για

ν' ασχοληθεί μόνο με το θέατρο, που δεν το είχε αφήσει ποτέ. Ευτυχώς όμως η αποχή του αυτή ήταν προσωρινή και ο Μπάρτον έκανε μια διακριτική, αλλά εντυπωσιακή επανεμφάνιση με τις ταινίες **Ο ΕΞΟΡΚΙΣΤΗΣ ΙΙ**, **ΕΚΒΟΥΣ**, **ΤΟ ΑΓΓΙΓΜΑ ΤΗΣ ΜΕΛΟΥΣΑΣ** και την τηλεοπτική σειρά **ΒΑΓΚΝΕΡ**, που είναι από τις καλύτερες στιγμές της καριέρας του. Η τελευταία του εμφάνιση είναι ένας μικρός αλλά χαρακτηριστικός ρόλος στο 1984 που γύρισε ο νέος Άγγλος σκηνοθέτης Μάικελ Ράντφορντ.

Ο Ρίτσαρντ Μπάρτον πέρασε μια μόνο φορά πίσω από την κάμερα, γυρίζοντας μαζί με τον Νέβιλ Κάγκαλ, μια άλλη εκδοχή του **ΦΑΟΥΣΤ** (1967) που δεν βασίζεται στον Γκαίτε, αλλά στον Μάρλοου. Η ταινία αυτή αν και διαθέτει αξιόλογη ερμηνεία και ένα ιδιαίτερα εντυπωσιακό σκηνικό, καθαρά επηρεσιονιστικού χαρακτήρα δεν έκανε στην εποχή της ιδιαίτερη αίσθηση και η επαναβολή της είναι όσο ποτέ άλλοτε αναγκαία.

Πέθανε στις 5 Αυγούστου 1984 από εγκεφαλική αιμορραγία, σε ηλικία 59 ετών, αφήνοντας πίσω του μια σειρά από ανολοκλήρωτα σχέδια.

■ Μ. Ακτσόγλου



Ηταν ήδη πολύ αργά όταν μάθαμε το θάνατο του Γιλμάζ Γκιουνέι για ένα κάποιο αφέρωμα στο περιοδικό. Για τους αναγνώστες που ενδιαφέρονται υπενθυμίζουμε ότι στο τεύχος Νο 10 δημοσιεύουμε αποκλειστική συνέντευξη με το μεγάλο Τούρκο δημιουργό.

ΜΑΝΟΣ ΚΑΤΡΑΚΗΣ

Όταν μιλά κανείς για το έργο ενός ηθοποιού σαν τον Μάνο Κατράκη, είναι ίσως λίγο άδικο να αναφέρει την κινηματογραφική σταδιοδρομία του. Ο μεγάλος αυτός άνθρωπος του νεο-ελληνικού θεάτρου εμφανίστηκε σ'ελάχιστες ταινίες αντάξιες της φήμης, της προσωπικότητας και του ταλέντου του: ΜΑΡΙΝΟΣ ΚΟΝΤΑΡΑΣ, ΜΑΓΙΚΗ ΠΟΛΗ, ΣΥΝΟΙΚΙΑ Τ' ΟΝΕΙΡΟ, ΑΝΤΙΓΟΝΗ, ΜΙΑ ΜΕΡΑ Ο ΠΑΤΕΡΑΣ ΜΟΥ, ΤΟ ΚΑΝΟΝΙ ΚΑΙ Τ' ΑΗΔΟΝΙ, ΕΛΕΥΘΕΡΙΟΣ ΒΕΝΙΖΕΛΟΣ, ΤΑΞΙΔΙ ΣΤΑ ΚΥΘΗΡΑ και μερικές άλλες, που δεν θυμάμαι. Σ' αντίθεση με τον Δημήτρη Χορν και την Έλλη Λαμπέτη, δεν έκανε καμιά επιλογή στους ρόλους που έπαιζε και είναι συνυπαίτιος, μαζί με πολλούς άλλους μεγάλους ηθοποιούς του θεάτρου μας, για 20 χρόνια ανούσιου ελληνικού κινηματογράφου. Διέπρεψε κύρια σε ρόλους αυταρχικών πατέρων (ΤΟ ΧΩΜΑ ΒΑΦΤΗΚΕ ΚΟΚΚΙΝΟ), δικαστών (ΚΑΤΗΓΩΡΩ ΤΟΥΣ ΑΝΘΡΩΠΟΥΣ) και χτυπημένων από τη μοίρα ατόμων (ΑΣ ΜΕ ΚΡΙΝΟΥΝ ΟΙ ΓΥΝΑΙΚΕΣ, ΤΙ ΚΙ ΑΝ ΓΕΝΝΗΘΗΚΑ ΦΤΩΧΟΣ), αποτελώντας έναν από τους καλύτερους καταρτιστές του ελληνικού κινηματογράφου. Για έναν άνθρωπο όμως σαν τον Μάνο Κατράκη, δεν ήταν ένας καλλι-



ΤΑΞΙΔΙ ΣΤΑ ΚΥΘΗΡΑ

τεχνικός ξεπεσμός, που δυστυχώς κανείς δεν έθιξε μέχρι τώρα;

Ευτυχώς μένει η εμφάνισή του στην τελευταία ταινία του Αγγελόπουλου, που ίσως μας κάνει να ξεχάσουμε τον Μάνο Κατράκη της ΚΛΑΚ-ΦΙΛΜΣ που με πείσμα η ελληνική τηλεόραση επιμένει να μας προβάλλει, τάχα σαν "αφιέρωμα" στον μεγάλο ηθοποιό.

ΤΖΑΙΗΜΣ ΜΕΙΣΟΝ (1909-1984)

Είχε το μεγάλο χάρισμα της σκηνής που χαρακτηρίζει όλους σχεδόν τους εγγλέζους συναδέλφους του: απόλυτη κυριαρχία του δραματουργικού παιξίματος, επιβλητική φωνή, διαύγεια, πνευματικότητα, κομψότητα, ευγένεια, απόλυτη προσαρμοστικότητα σε τελείως διαφορετικούς ρόλους, ήπιο παίξιμο, χωρίς τις εντυπωσιακές, αλλά συχνά μανιερίστικες εξάρσεις της γενιάς του Άκτο-

ρ'ς Στούντιο. Δεν υπήρξε ποτέ του σταρ, κι αν το Χόλλυγουντ τον κάλεσε κοντά του, γρήγορα τον περιόρισε σε β' ρόλους, χωρίς αυτό να εμποδίζει τον Τζαίημς Μέισον να ξεχωρίζει μέχρι και το θάνατό του.

Γεννήθηκε στο Γιorkσάιρ το 1909, σπούδασε αρχιτεκτονική, τον κέρδισε όμως το θέατρο. Στον κινηματογράφο εμφανίστηκε το 1935 και για μια ολόκληρη δεκαετία έκανε τον ζεν-πρεμιέ του αγγλικού ονεμά, παίζοντας κυρίως μαζί με την Μάρ-

γκαρετ Λόγκουντ. Η μεγάλη στιγμή της καριέρας του ήταν η ερμηνεία του στο αριστούργημα του Κάρολ Ρήντ **Ο ΑΠΟΚΛΗΡΟΣ ΤΗΣ ΚΟΙΝΩΝΙΑΣ** (1947), όπου δίνει τις τελευταίες ώρες ενός πληγωμένου ιρλανδέζου τρομοκράτη. Η ταινία θα του ανοίξει τις πόρτες του Χόλλυγουντ όπου ο Μέισον θα ερμηνεύσει με ιδιαίτερη επιτυχία διαφορομένους χαρακτήρες: προσωπικότητες αμφιλεγόμενες, που πίσω από τα ευγενή χαρακτηριστικά τους κρύβουν κάτι το σαδιστικό και διεστραμμένο, δεν μπορούν όμως να καταταχθούν στις παραδοσιακές κατηγορίες των κακών. Χαρακτηριστικά παραδείγματα: ο στρατηγός Ρόμμελ (**Η ΑΛΕΠΟΥ ΤΗΣ ΕΡΗΜΟΥ**), ο Βρούτος (**ΙΟΥΛΙΟΣ ΚΑΙΣΑΡ**), ο πλοίαρχος Νέμο (20.000 ΛΕΥΓΕΣ ΥΠΟ ΤΗ ΘΑΛΑΣΣΑ), ο Χερτσόου (**Ο ΑΙΧΜΑΛΩΤΟΣ ΤΗΣ ΖΕΝΤΑ**) ή οι κατάσκοποι στο **ΥΠΟΘΕΣΗ ΚΙΚΕΡΩΝ** και **ΣΤΗ ΣΚΙΑ ΤΩΝ 4 ΓΙΓΑΝΤΩΝ**. Από την παραπάνω όμως εικόνα του Μέισον, προτιμώ τις καθαρά δραματικές εμφανίσεις του σε ταινίες όπως **ΛΟΛΙΤΑ**, **ΤΖΩΡΤΖ ΓΚΕΡΛ**, **THE DEADLY AFFAIR** του Λιούις, **ΕΝΑ ΑΣΤΕΡΙ ΓΕΝΝΙΕΤΑΙ**, **Ο ΣΙΔΗΡΟΥΣ ΣΤΑΥΡΟΣ** κ.ά. Τα όπως **ΜΑΓΙΕΡΑΙΝΓΚ** (ρόλος του Φραγκίσκου Ιωσήφ), **ΕΓΚΛΗΜΑ ΣΤΟΝ ΤΑΜΕΣΗ** (ρόλος του Δρ. Γουάτσον) **ΓΡΑΜΜΗ ΑΙΜΑΤΟΣ** ή **ΕΓΚΛΗΜΑ ΚΑΤΩ ΑΠΟ ΤΟΝ ΗΛΙΟ**.



Ο ΑΠΟΚΛΗΡΟΣ ΤΗΣ ΚΟΙΝΩΝΙΑΣ

Τελευταίες εμφανίσεις του, ο σκληρός καπελός του Δρ. Γουάτσον), **ΓΡΑΜΜΗ ΑΙΜΑΤΟΣ** ή **ΕΓΚΛΗΜΑ ΚΑΤΩ ΑΠΟ ΤΟΝ ΗΛΙΟ**. Τελευταίες εμφανίσεις του, ο σκληρός καπετάνιος στο **ΑΔΕΛΦΑΤΟ ΤΩΝ 7 ΘΑΛΑΣΣΩΝ** όπου παρωδεί το ρόλο του στο **ΚΑΤΕΡΓΟ ΤΗΣ ΑΓΩΝΙΑΣ** και ο σατανικός δικηγόρος, αντίπαλος του Πωλ Νιούμαν στην **ΕΤΥΜΗΓΟΡΙΑ**. Πέθανε από καρδιακή προσβολή.

ΛΙΛΙΑΝ ΧΕΛΛΜΑΝ

Αμερικανίδα σεναριογράφος, σύζυγος του Ντάσιελ Χάμιετ. Γεννήθηκε στη Νέα Ορλεάνη στις 20 Ιουνίου 1904 και από νωρίς συνδέθηκε με το προοδευτικό αμερικάνικο κίνημα, μ' αποτέλεσμα να είναι κι αυτή ένα από τα πολλά θύματα του Μακκάρθου. Έγινε διάσημη κύρια με τα θεατρικά της έργα. Συνεργάστηκε με τον Γουίλιαμ Γουάιλερ, στα τολμηρά για την εποχή τους έργα

ΑΥΤΟΙ ΟΙ ΤΡΕΙΣ, **ΑΔΙΕΞΟΔΟΣ** και **ΜΙΚΡΕΣ ΑΛΕΠΟΥΔΕΣ** (1936-42) κι έγραψε τα σενάρια δύο αντιφασιστικών ταινιών: **Ο ΦΥΛΑΚΑΣ ΤΟΥ ΡΗΝΟΥ** και **ΤΟ ΑΣΤΡΟ ΤΟΥ ΒΟΡΡΑ** του Μάιλστοουν. Πρόσφατα ο σκηνοθέτης Φρεντ Τζινεμαν και η Τζαίη Φόντα έδωσαν ένα αξέχαστο κινηματογραφικό πορτραίτο της Λίλιαν Χέλλμαν στην ταινία **ΤΖΟΥΛΙΑ**, που στηρίζεται σε μια προσωπική εμπειρία της συγγραφέως κατά την περίοδο του πολέμου.

ΦΛΩΡΑ ΡΟΜΠΣΟΝ (1902-1984)

Η αιώνα γριά και άσκημη του αγγλικού κινηματογράφου. Ηθοποιός κύρια του θεάτρου, διέπρεψε στην κλασική σκηνή του Λονδίνου, ενώ ακολούθησε όλη την πορεία της δόξας και παρακμής του αγγλικού κινηματογράφου, από τα χρόνια του μεσοπολέμου μέχρι και την απορρόφηση του από το Χόλλυγουντ. Οι πιο χαρακτηριστικές εμφανίσεις της είναι στις ταινίες: **ΦΛΟΓΕΣ ΠΑΝΩ ΑΠΟ ΤΗΝ ΑΓΓΛΙΑ** (ρόλος της βασίλισσας Ελισάβετ), **55 ΜΕΡΕΣ ΣΤΟ ΠΕΚΙΝΟ** (ρόλος της Κινέζας Αυτοκράτειρας), **Ο ΠΥΡΓΟΣ ΤΩΝ ΚΑΤΑΓΙΔΩΝ**, **ΜΑΥΡΟΣ ΝΑΡΚΙΣΣΟΣ**, **ΤΟ ΓΕΡΑΚΙ ΤΗΣ ΘΑΛΑΣΣΑΣ**, **ΡΩΜΑΙΟΣ ΚΑΙ ΙΟΥΛΙΕΤΑ**, **Η ΤΣΙΓΓΑΝΑ ΚΑΙ Ο ΤΖΕΝΤΛΕΜΑΝ**, **Ο ΝΕΑΡΟΣ ΚΑΣΙΝΤΥ**, **7 ΓΥΝΑΙΚΕΣ του Τζων Φορντ** κ.ά.

Με τη Βίβιαν Λη στο **Η ΑΓΓΛΙΑ ΣΤΙΣ ΦΛΟΓΕΣ**



ΚΑΡΛ ΦΟΡΜΑΝ

Διάσημος παραγωγός, σεναριογράφος και περιστασιακός σκηνοθέτης. Γεννήθηκε στο Σικάγο το 1914. Αφού δούλεψε κατά τη διάρκεια του πολέμου σε πολεμικά ντοκυμανταίρ, συνεργάστηκε μαζί με τους Στάνλεϋ Κράμερ και Τζώρτζ Γκλας στη συγγραφή και παραγωγή μερικών κοινωνικών ταινιών, που θεωρήθηκαν αρκετά προοδευτικές για την εποχή τους, όπως: **ΤΣΑΜΠΙΟΝ** του Μαρκ Ρόμπσον (1949), **ΟΙ ΑΝΔΡΕΣ του Τζινεμμαν** (1950), **ΤΟ ΤΡΑΙΝΟ ΘΑ ΣΦΥΡΙΞΕΙ ΤΡΕΙΣ ΦΟΡΕΣ** του ίδιου (1952) κ.ά. Κατά τη Μακκαρθική περίοδο ο Φόρμαν μπήκε στην περιβόητη "μαύρη λίστα" και αναγκάστηκε να εγκαταλείψει το Χόλλυγουντ. Δούλεψε με διάφορα ψευδώνυμα στην Αγγλία, συνεργαζόμενος με τον Τζόζεφ Λόξεϋ στον **ΤΙΓΡΗ ΠΟΥ ΚΟΙΜΑΤΑΙ** (1954) ή με τον Ντέιβιντ Λην στη **ΓΕΦΥΡΑ ΤΟΥ ΠΟΤΑΜΟΥ ΚΒΑΪ**. Η επιτυχία της τελευταίας αυτής ταινίας ελευθέρωσε και πάλι τα χέρια του Φόρμαν, ο οποίος έκανε μια εντυπωσιακή επανεμφάνιση με μεγάλες υπερ-παραγωγές, που δεν έχουν τίποτα το κοινό με την προ-μακκαρθική περίοδό του: **ΤΑ ΚΑΝΟΝΙΑ ΤΟΥ ΝΑΒΑΡΟΝΕ**, **ΤΟ ΧΡΥΣΑΦΙ ΤΟΥ ΜΑΚΕΝΑ** ή **Ο ΝΕΑΡΟΣ ΓΟΥΪΝΣΤΟΝ** είναι μερικά από τα δημιουργήματα του όψιμου παραγωγού. Θα πρέπει επίσης να επισημάνουμε τις ταινίες **ΤΟ ΚΛΕΙΔΙ** του Κάρολ Ρηντ, **ΤΟ ΠΟΝΤΙΚΙ ΠΟΥ ΒΡΥΧΑΤΑΙ** του Τζακ Άρνολντ και το **THE VICTORS** (1963) που σκηνοθέτησε ο ίδιος. Ο Φόρμαν είναι μια από τις πολλές παρεξηγημένες και υπερ-εκτιμημένες μορφές του Χόλλυγουντ: επηρεασμένος από το προοδευτικό κλίμα που επικρατούσε σε μερίδα της αμερικανικής διανοήσης πριν την έναρξη του ψυχρού πολέμου, υπήρξε ένα μάλλον άδικο θύμα του Μακκάρθου κι έπειτα από τον σκληρό διωγμό του, ήλθε η έμπρακτη μεταμέλεια με την παραγωγή σίγουρων εμπορικών υπερ-παραγωγών, συχνά μιλιταριστικού χαρακτήρα.



οπως

Ζαγκρεμπ

ΓΙΟΥΓΚΟΣΛΑΒΙΑ. ΖΑΓΚΡΕΜΠ.

Ιούνιος 11-15, του 1984.

Κανένας Έλληνας. Κάπου βρήκα σημειωμένο το όνομα μας ακόμα Ελληνίδας. Πάλι καλά. Σ' ένα μεγάλο "μοντέρνο" κτίριο. Μια τεράστια —πραγματικά τεράστια— σάλα προβολών—συναυλιών του Lisinski Hall.

Ένας τεράστιος ήλιος στην οθόνη, αλλάζει χρώματα. Το φόντο του δηλαδή. Μια άσπρη ίριδα, μέσα σε βαθύ κόκκινο, που αλλάζει μαλακά, ροδίζει, περνάει τα κίτρινα. πορτοκαλί, για να καταλήξει μπλε—μωβ... Είναι διάλειμμα ακόμα.

Ο κόσμος αρχίζει να πλημμυρίζει την αίθουσα σιγά-σιγά. Και δεν είναι η πρώτη προβολή. 120 φιλμ μικρού μήκους, από τα 400 που προτάθηκαν, χώρα τα μεγάλα, χώρα τα αφιερώματα στους ήδη γνωστούς... Μιλάμε για Φεστιβάλ... Κινηματογράφου... Όμως.. Διαφορετικό... Τον είπαν 8η τέχνη, τον είπαν 7η τέχνη (bis)... γεννήθηκε όμως λίγα χρόνια πιο πριν από τον .. "κανονικό" κινηματογράφο.

1892 οι πρώτες προβολές στο μουσείο κέρινων ομοιωμάτων Γρενίτ, των ταινιών του Emile Reynaud. Λίγα χρόνια πριν τον Λουί Λυμιέρ και την "έξοδο από το εργοστάσιο".

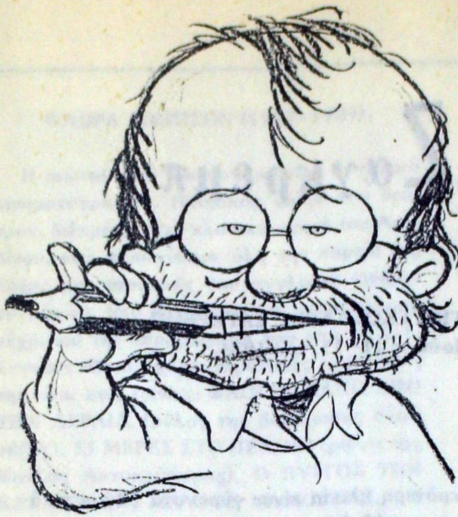
Ο κινηματογράφος αυτός είναι ο κινηματογράφος που γίνεται εικόνα—εικόνα. Ή πιο καλά, που μπορεί να γίνει μ' όλες τις άλλες τεχνικές εκτός από 24 ή 25 εικόνες στο δευτερόλεπτο. Και βέβαια δεν πρόκειται για παιδικό κινηματογράφο. (Στην αίθουσα η μι-

κρότερη ηλικία είναι γύρω στα 20 και τα άσπρα μαλλιά δεν σπανίζουν).

Το να μιλάει κανείς γενικά δεν είναι δύσκολο. Όμως τα φιλμ δεν περιγράφονται. Αν στον "κανονικό" κινηματογράφο είναι δύσκολο ή και μη παραδεκτό να περιγράψει κανείς με λόγια τις εικόνες του, εδώ είναι συνήθως αδύνατο μια που η εικόνα δεν αντιστοιχεί (συνήθως) με τίποτε από την πραγματικότητα, για να μπορούμε νάχουμε αναφορές. Πρέπει κανείς να δει την ίδια την ταινία. Μπορούμε βέβαια ν' αναφέρουμε την περιήληψη που δίνει ο σκηνοθέτης τους. Δεν αλλάζει όμως. Απλά μετατοπίζουμε τις ευθύνες και αφήνουμε στην άκρη το πολύ μεγάλο μέρος της ταινίας, που δεν περιγράφεται με τα λόγια.

Βρισκόμαστε σε χώρο παρθένο. Εδώ παρέρχεται απλόχερα η δυνατότητα να βρεί κανείς καινούρια μέσα, ανάλογα μ' αυτό που "θέλει να πει". Ο χώρος ανήκει καθαρά στη φαντασία. Χωρίς να έχουμε την ψευδαίσθηση της πραγματικότητας που προσφέρει ο "κανονικός" κινηματογράφος. Με τα πλεονεκτήματα και τα μειονεκτηματά του.

Κανείς θεατής δεν πρόκειται να τρομοκρατηθεί από ένα ζωγραφιστό τρένο που πιθανά νάρχεται κατά πάνω του. Εδώ η εικόνα δείχνει περισσότερο τη συμβατική υπόστασή της. Δεν ζητάει να εξαπατήσει. Δεν προσπαθεί να περάσει για πιο "τίμιο" είδος κινημα-



ΜΥΣΤΙΚΟ ΠΑΙΔΙ του Δανού Σόρενσεν

τογράφου.

Εδώ "τα πάντα επιτρέπονται" μια που ε-
μείς αποφασίζουμε και όχι τα φυσικά δεδο-
μένα. Το θέμα είναι πώς θα χρησιμοποιήσει
κανείς αυτήν την ελευθερία. Χρησιμοποιή-
θηκε πολλές φορές "φτηνά". Βλέπε τα χι-
λιόμετρα κακοφτιαγμένα σήριαλ Γιαπωνέζι-
κης —και όχι μόνο— προέλευσης. Χρησι-
μοποιήθηκε πολλές φορές σαν "ανώδυνο"
είδος. Εξ ου και κινηματογράφος για παιδιά.
Μια που τα πάντα είναι "μη πραγματικά"
τίποτα δεν μπορεί να μας απειλήσει. Ακόμη
και ένας ήρωας που περνάει μέσα από μια
κρεατομηχανή μπορεί να ανασυγκροτηθεί
"λογικά" στην άλλη άκρη από τα κομματά-
κια του. Στον "κανονικό" κινηματογράφο αυ-
τό θα προκαλούσε συναισθήματα τρόμου,
δέους, θαυμασμού... Εδώ είναι ένα απλό α-
στείο. Όμως δεν είναι η μόνη άποψη. Ο κι-
νηματογράφος αυτός έχει τεράστιες δυνατώ-
τητες αφαίρεσης. Κατά συνέπεια μπορεί να
συμπυκνώνει. Μια που όσο πιο αφηρημένο εί-
ναι κάτι, τόσο πιο συγκεκριμένο μπορεί να
γίνει με την αφαίρεση των περιττών στοιχεί-
ων. Με αποτέλεσμα μια τεράστια δύναμη. Ε-

κει βρίσκεται μια κατεύθυνση. Με τη "χει-
ρότερη" κατάληξή της, το "συμβολικό" εί-
δος. Μια που το σύμβολο, είναι "από τα έ-
τοια". Ο κινηματογράφος αυτός έχει δυ-
νατότητες να δημιουργεί "ατμόσφαιρα".
Αυτή είναι η κατεύθυνση της ποίησης. Που
είναι επίσης μουσική, μπαλέτο, ζωγραφική
σε κίνηση, ή σε περιορισμένη διάρκεια....

Είναι ο καλύτερος τρόπος για να δώσει
κανείς υπόσταση σε αφηρημένες "έννοιες"
είτε στις αρχές του αιώνα ο Αϊνστάϊν όταν εί-
δε το φιλμ που είχαν κάνει οι Φλέρσερ για τη
θεωρία της σχετικότητας.

Ας ξεμπερδεύουμε επομένως με τη "ρε-
τιονιά" της παιδικότητας. Φαντάζομαι θ' αλ-
λάζαν αμέσως γνώμη όσοι έβλεπαν αν μη τι
άλλο, τις ερωτικές, μέχρι και ενδεχόμενα
"πορνό" ταινίες του είδους. (Υπάρχουν!)

Χοντρικά θα μπορούσαμε να πούμε ότι
εκτός από τις ταινίες τέχνης, οι ταινίες κι-
νηματογράφου εικόνα—εικόνα (films d'a-
nimation) μπορούν να χωριστούν ανάλογα με
τους διάφορους τομείς χρήσης σε κατηγο-
ρίες όπως:

ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ - TV

- Ταινίες τέχνης
- Ταινίες ψυχαγωγικές
- Διαφημιστικά σότς
- Τίτλοι ταινιών, εκπομπών
- Σήματα
- Σφηνές

ΕΚΠΑΙΔΕΥΣΗ—ΥΠΗΡΕΣΙΕΣ

- Φιλμς εκπαιδευτικά (γενικά, με πολλές υ-
ποκατηγορίες)
- Φιλμς προπαγάνδας
- ΒΙΟΜΗΧΑΝΙΑ—ΕΠΙΧΕΙΡΗΣΕΙΣ**
- Φιλμς δημοσίων σχέσεων
- Διαφημιστικά
- Επιμόρφωσης
- Έκθεσης δραστηριοτήτων κλπ, κλπ.



'The Roar from Within' του Φιλίπ Τζόνσον

ΕΚΔΗΛΩΣΕΙΣ

Ας ξαναγυρίσουμε όμως στο Φεστιβάλ.

Εκτός από τα 120 περίπου φιλμς εντός και εκτός συναγωνισμού από 27 διαφορετικές χώρες του κόσμου, (η Ελλάδα βέβαια απουσίαζε), υπήρχαν:

— Επτά ταινίες μεγάλου μήκους.

— Τρεις εκθέσεις: Μια με έργα ζωγραφικής φτιαγμένα από ηλεκτρονικούς υπολογιστές. Μια με υλικά, έντυπα κλπ, από παλιότερα φεστιβάλ του Ζάγκρεμπ, και μια έκθεση με τα τελευταία βιβλία — περιοδικά που κυκλοφορούν σ' όλο τον κόσμο και αφορούν τον κινηματογράφο εικόνα—εικόνα.

— Αναδρομές: Μια με τα βραβευμένα φιλμς στα άλλα μεγάλα φεστιβάλ: Ottawa '82, Annecy '83 και Βαρνα '83.

— Μια με τα καλύτερα έργα που έγιναν στα τελευταία 20 χρόνια στο Βελιγράδι.

— Αναδρομές—αφιέρωμα στον Vladimir Jutrisa, που έχει κάνει μεταξύ άλλων και τον γνωστό και βραβευμένο φιλμ "Μυίγα".

— Διάλεξη με προβολή αποσπασμάτων ταινιών, από τον παγκόσμια γνωστό για τα σπέσιαλ εφφέ, Zoram Perisic. ('Εχει γράψει και κατασκεύασε το "Zoortie System" που είναι μια βελτιωμένη έκδοση της "front projection-projection frontale". Με βάση αυτή την τεχνική* δημιουργήθηκαν οι εικόνες, που ο Σούπερμαν πετάει, στα αντίστοιχα φιλμς).

— Οι διεθνείς συναντήσεις—απολογισμοί των: A.S.I.F.A. (διεθνής οργανισμός που ε-

νώνει τους δημιουργούς ταινιών εικόνα—εικόνα) και B.I.L.I.F.A. (διεθνής οργανισμός που συνδέει τις σχολές για κινηματογράφο εικόνα—εικόνα ανά τον κόσμο).

— Στρογγυλά τραπέζια με θέματα: Μάρκετινγκ και κινηματογράφος εικόνα—εικόνα, Ερωτικός κινηματογράφος εικόνα—εικόνα, Βία στα φιλμς εικόνα—εικόνα, που απευθύνονται σε παιδιά.

— Αναδρομή—πρόγραμμα, με Αμερικάνικα διαφημιστικά φιλμς (1950—1980). (Από τα μεγάλης διάρκειας "σποτ" του 1950 που διηγούνται ολόκληρες ιστορίες, περνάμε στους αφηρημένους γραφισμούς, και στις εικόνες που γίνονται με κομπιούτερς που κυριαρχούν σήμερα).

— Πρόγραμμα Ρώσικων πονερίκων ταινιών.

— Αφιέρωμα στον Ολλανδό Paul Driessen.

— Ένα πάρτυ στην εξοχή που έδωσε την ευκαιρία πολλών γνωριμιών και ανταλλαγών.

— ... Μια επίδειξη μόδας! (Το Ζάγκρεμπ απ' ό,τι φαίνεται είναι κέντρο Γιουγκοσλάβικης ραπτικής).

Ακόμα για να τελειώσουμε τα περιγραφικά και τα οργανωτικά θα πρέπει να πούμε για το μικρό φυλλάδιο που έβγαине κάθε μέρα σαν εφημερίδα του φεστιβάλ, το κλειστό κύκλωμα βίντεο, που ενημέρωνε επίσης σ' όλους τους χώρους του Φεστιβάλ, για το τί γινόταν και πού, εκείνη τη στιγμή ή αργότερα. Υπήρχαν επίσης μικρά "μαγαζιά" με αντιπροσώπους ειδικευμένων μηχανημάτων, γραφιστικών υλικών κλπ, κλπ.

Αν θέλαμε να ψάξουμε για "κοινά χαρακτηριστικά" αυτό το φεστιβάλ θα μπορούσε να χαρακτηριστεί μάλλον από την πολυμορφία του παρά από την ομοιομορφία. Πράγμα που έκανε και εξαιρετικά δύσκολη, νομίζω, την κρίση της επιτροπής για τα βραβεία, και που, κατά τη γνώμη μας, είναι πολλά τα αξιόλογα φιλμ που έμειναν αβράβευτα. Σ' αυτό το φεστιβάλ υπήρχαν πολλά φιλμ ενός καλού επιπέδου, χωρίς όμως να υπάρχουν κάποια που να ξεπροβάλλουν ιδιαίτερα, όπως ήταν η περίπτωση του περισυνού, αντίστοιχου φεστιβάλ στο Annecy της Γαλλίας.

Ακριβώς για να δείξουμε την πολυμορφία αυτού του είδους του κινηματογράφου θά 'θελα να αναφέρω κάποιες τάσεις που φάνηκαν στις ταινίες που προβλήθηκαν. Αυτό δίνει και μια εικόνα των δυνατοτήτων αυτού του κινηματογράφου. Ο χωρισμός που ακολουθεί δείχνει χαρακτηριστικά που κυριάρχησαν και όχι γενικές κατηγορίες.

— Ταινίες "συμβολικές" π.χ. η ταινία 'The endless run' του Thomas Meyer Herman (Γερμανία) όπου ένας ανθρωπάκος περιτριγυρισμένος από διαφημίσεις ανακαλύπτει στο τέλος και την εικόνα του σ' αυτές και προσπαθεί να ξεφύγει.

— Ταινίες "με μήνυμα" π.χ. το 'One, two, three, more' του Nooredin Zarrinkelk (Περσία, παρακαλώ) όπου ένας ανθρωπάκος που βρίσκει διαμάντια στο δρόμο του γίνεται ολοένα και πιο άπληστος με αποτέλεσμα να καταστραφεί η γη.

— Ταινίες επηρεασμένες από την ζωγραφική ή Λογοτεχνία, όπως το 'Taking a line for a walk: a homage to the work of Paul Klee' της Lesley Keen (Αγγλία) που είναι μια προσπάθεια να προστεθεί η δράση και η διάσταση του χρόνου σε πίνακες του Κλέ και "ανάλογα" σχέδια. Γι' αυτό το σκοπό χρησιμοποιούνται οι δυνατότητες του κομπιούτερ. Μια αντίστοιχη ταινία χρησιμοποιεί τις μεταμορφώσεις του Μ. Έσσερ και μια άλλη (πολύ καλή), της Κινέζικης ακουαρέλας. Αντίστοιχα από τη λογοτεχνία ξεκινάει το 'OBSESSION' των Marks—Jutrisa (Γιουγκοσλαβία) που είναι προσαρμογή της "Μαύρης Γάτας" του Ε.Α. Πόε.

— Ταινίες με χιούμορ όπως το "MOA MOA" του Bruno Bozzeto (Ιταλία) ή το 'Vice Versa' του A. Sroczynski (Πολωνία) που βασίζονται σε γκάγκς, (π.χ. πουλί χέζει κάποιον, αυτός τσαντίζεται, παίρνει μια σκάλα ανεβαίνει στο δένδρο και... χέζει το πουλί).

— Ταινίες "ατμόσφαιρας" όπως το πολύ καλό, δεκάλεπτο κινέζικο φιλμ που έφγαε 7 χρόνια δουλειάς (!) 'Snipe—clam—Grapple' των Hu Jinging—Lu Ruhao που εξελίσσεται σε ένα βάλτο με καλαμώνες. (Πάρα πολύ καλή κίνηση ενός πουλιού που προσπαθεί να φάει ένα στρείδι...)

— Ταινίες σάτιρας και πολιτικής σάτιρας, όπως το πολύ καλό 'Augusta makes herself beautiful, του Csaba Varga (Ουγγαρία), ένα φιλμ με κινούμενη πλαστελίνη και αντικείμενα που σατιρίζει τις μάσκες ομορφιάς, μακιγιάζ κλπ (χωρίς να γίνεται φτηνό) ή το ακό-

μα καλύτερο 'Great Cognito, του Will Vinton (ΗΠΑ) όπου ένας σπήκερ—κομφορασιέ, μιμούμενος τις φωνές τους, μεταμορφώνεται σε διάφορες προσωπικότητες του Β' παγκόσμιου πολέμου. (Επίσης με πλαστελίνη).

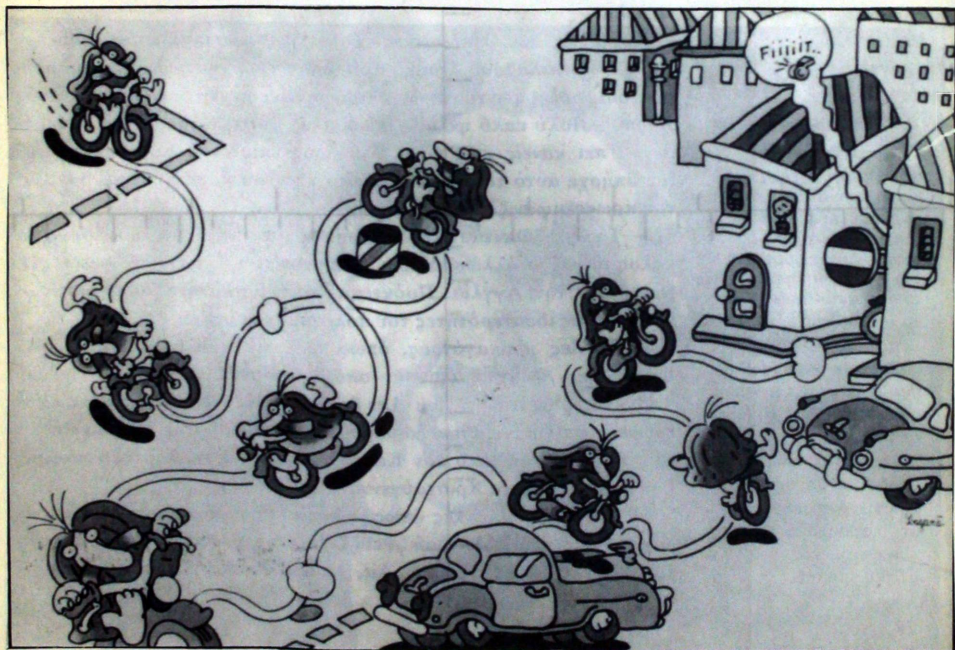
— Ταινίες στηριγμένες σε κάποιες θεωρητικές ή φιλοσοφικές απόψεις όπως το φιλμ 'TRAPEZE, του Nino Bonan (Καναδάς) που νομίζω ότι κάτι έχει να κάνει με μια αντίληψη για τη ματαιότητα... (αλλά ας μη ρισκάρουμε καλύτερα υποκειμενικές προσεγγίσεις).

— Ταινίες ερωτικές όπως το 'Tempting Fate' της Susan Young (Μ. Βρετανία) που έχει να κάνει με μια παραλλαγή του "Αδάμ—Εύας" (ο Αδάμ εδώ είναι μύρος...).

— Ταινίες εκπαιδευτικές: Πολλές, με ποικίλα στυλ. Από το καλαμπούρι—γκαγκ, την κίνηση αφηρημένων σχημάτων, τα "ντοκουμανταίρ για το διάστημα χάρη στις δυνατότητες της τρυκέζας.. κλπ.

— Ταινίες παρωδίας όπως το Γιουγκ/κο 'Ρωμαίος και Ιουλιέτα' του Dusan Petricic όπου ο Ρωμαίος είναι ένα δικέφαλο πράσινο όν και η Ιουλιέτα ένα είδος αγελάδας με κόκκινες βούλες.... (καλό).

— Ταινίες τουριστικές όπως το 'Visit Prague, του Ravel Koutsky (Τσεχοσλοβακία) που παρόλο που ο δημιουργός του το θέλει παρωδία της τουριστικής ξενάγησης, νομίζουμε πως καταφέρνει να μας δείξει επίσης... τα αξιοθέατα της Πράγας με πολύ χιούμορ μάλιστα...





*Front Projection - projection frontale, η προβολή από εμπρός, είναι μια κινηματογραφική τεχνική που επιτρέπει να ενσωματώσει ένα οποιοδήποτε πρότυπο ή αντικείμενο σ' ένα οποιοδήποτε χώρο. Ξεπερνώντας τα προβλήματα κόντραστ κλπ που παρουσίαζε η "από πίσω προβολή" (back projection) η προβολή από εμπρός συνδυάζει μια μηχανή προβολής, συγχρονισμένη με μια μηχανή λήψης τοποθετημένες σε 90 μοίρες μεταξύ τους,

— Ταινίες με ιδιαιτερότητες που μπορεί να τις βρεί κανείς μόνο σ' ένα τέτοιο κινηματογράφο εικόνα-εικόνα. Π.χ. το φιλμ 'Jumping, που πήρε και το μεγάλο βραβείο φέτος, του γιαιπωνέζου Osamy Tezuka. Η ταινία βλέπει τα πράγματα από την θέση μιας κάμερας—πουλιού που διασχίζει τον κόσμο χοροπηδώντας από τη γη ως τα σύννεφα και ανακαλύπτει απίθανες λεπτομέρειες, μ' αυτή τη χωρίς όρια κίνηση που δεν γίνεται παρά μόνο σ' αυτού του είδους τις ταινίες, και όχι στον "κανονικό" κινηματογράφο.

— Ταινίες ρυθμού, όπως το φιλμ 'A talk in a train, του Πολωνού Miroslaw Kijowicz όπου η "μελωδία" της συνομιλίας δύο τύπων, της επανάληψης, της δράσης τους, των κινήσεών τους, των παύσεων—ακινήσιās τους σε σχέση με την κίνηση (που υποδηλώνεται) του τραίνου στο οποίο βρίσκονται, κυριαρχεί και αποτελεί την ουσία της ταινίας.

— Ταινίες "αποτρέ" όπως το ("εύκολο" που κακώς βραβεύτηκε κατά τη γνώμη μας) έργο της Νεο Υορκέζας Phyllis Bulkin 'QUAZAR, (Ματιέρες με πλαστελίνη εναλλάσσονται από ένα σημείο—κέντρο και συνδυάζονται με χαραγμένα σχήματα κατευθείαν στο φιλμ με βάση κάποια μουσική).

— Ταινίες ψυχεδελικές όπως το φιλμ Pleasure of love: Tom-Tom club των R. Morton—A. Junkel (Μ. Βρετανία) που η γραμμή τους θύμιζε εφφέ επιγραφών "νέον" ή το Peace expedition του Sandor Reisenbuchler από την Ουγγαρία όπου ο πολύ καλός γραφισμός κυριαρχεί, αλλά δεν νομίζουμε ότι καταφέρνει να σώσει το φιλμ.

— Ταινίες σουρρεαλιστικές. Το φιλμ Kiss me Gentle Rubber του Γιουγκοσλάβου Zvonko Coh όπου ενορχηστρώνονται οι κινήσεις διάφορων φανταστικών όντων, αντικειμένων, σε φανταστικούς χώρους. Πολύ καλό φιλμ, σχεδιασμένο μόνο με μολύβι, θα μπορούσε να πει κανείς πως είναι ένα είδος "παιδικού σουρρεαλισμού" (αν υπήρχε αυτό το είδος). Δίκαια (η γνώμη μας), πήρε το βραβείο του πρωτοεμφανιζόμενου δημιουργού.

— Ταινίες "Φανταστικές". Χαρακτηριστικό δείγμα του είδους το καλοφτιαγμένο άλλωστε φιλμ Skywhales των P. Austen, D. Hays από την Αγγλία. Πρόκειται για ένα πλανήτη "αλογοανθρώπων" και τις ιδιαιτερότητες του πολιτισμού τους.

— Ταινίες προπαγάνδας, όπως το αντιαλκοολικό The secret baby του Andres Sorensen από την Δανία, το φιλμ The old Ladys camping trip του Les Drew από Καναδά, φιλμ για να αποτρέψει τις πυρκαγιές των δασών, ή το Old lady trio: X—mas tree του Chris Hinton από τον Καναδά, που είναι ενάντια στο κόψιμο των δένδρων για τα Χριστούγεννα, κλπ.

— Ταινίες οικολογικές όπως τα εκτός προγράμματος—αλλά υπέροχα φιλμς του Ολλανδού Paul Driessen που ήταν και μέλος της κριτικής επιτροπής—φιλμς Air, Le blue Perdu κλπ.



'The great Cognito'



ένα μισοδιάφανο καθρέφτη και μια ειδική ανακλαστική οθόνη. Κατά τη λήψη, η μηχανή προβολής, προβάλλει το χώρο-φόντο, που αντανακλάται μέσω του μισοδιαφανούς καθρέφτη στην ειδική οθόνη και ξαναπαραλαμβάνεται από τη μηχανή λήψης. Η μηχανή λήψης μέσα από τον ίδιο μισοδιάφανο καθρέφτη, παραλαμβάνει την εικόνα του χώρου, μαζί με τον παρεμβολόμενο ηθοποιό, που βρίσκεται μεταξύ μηχανής και οθόνης. Κατά τη διαδικασία η εικόνα του φόντου προβάλλεται και πάνω στον ηθοποιό χωρίς όμως να "γράφει". Τον ηθοποιό μπορούμε να τον φωτίζουμε ξεχωριστά χωρίς να επηρεάζει την εικόνα του φόντου. Η μέθοδος αυτή που είναι ήδη χρησιμοποιημένη παλιότερα είχε το μειονέκτημα ότι δεν μπορούσε να χρησιμοποιήσει πανοραμικές κινήσεις. Ο Perisic κατασκευάζοντας ένα σύστημα που κρεμάει τις μηχανές προβολής+λήψης+καθρέφτη από ράγες, στο ταβάνι και άξονες, και κάνοντας κυλινδρική τη μέχρι τότε επίπεδη αντανακλαστική οθόνη, βρήκε τρόπο να κάνει δυνατές τις πανοραμικές κινήσεις που δίνουν μεγάλη πλαστικότητα και αίσθηση του χώρου στην κινηματογραφική σκηνή.

— Ταινίες εθνογραφικές όπως της Αμερικάνας Barbara Wilk, το φιλμ *Letter from an Apache* που βασίζεται σ' ένα αυτοβιογραφικό σημείωμα ενός Ινδιάνου του 19ου αιώνα και στο στυλ της Ινδιάνικης ζωγραφικής.

— Ταινίες φεμινιστικές, όπως την ανώνυμη ομαδική δουλειά, μιας Αγγλικής γυναίκας κολλεκτίβας *Give us a smile*.

— Ταινίες φτιαγμένες με κομπιούτερ. Δεν μπορούμε βέβαια να πούμε πως σ' αυτό το φεστιβάλ υπήρχαν πολλές ούτε αντιπροσωπευτικές (περίεργο). Σαν δείγμα δημιουργικής έρευνας των καινούριων μέσων μπορούμε ωστόσο ν' αναφέρουμε το Καναδέζικο *Dream jlight* των Bergaron-N. Magnenat Thalmann Αντίθετα "εκτός προγράμματος"— είδαμε τις πολύ καλές δουλειές που έχουν κάνει με κομπιούτερς στη Βραζιλιάνκη Globo TV που δίκαια θεωρείται —αν κρίνουμε απ' αυτές— μια από τις καλύτερες TV του κόσμου.

— Τέλος παρ' όλο που δεν ήταν στο πρόγραμμα αλλά προβλήθηκαν σαν δείγμα δουλειάς μέλους της κριτικής επιτροπής —θέλω ν' αναφέρω τις ταινίες του Osvaldo Kavadoli από την Ιταλία, για την οικονομία μέσων. Είδαμε λίγα από τα πολλά δίλεπτα επεισόδια του "κυρίου Λίνεα" όπου με μια μονοκοντυλιά προσδιορίζονται χώρος και ήρωες. Ανάλογα με το θέμα η γραμμή μετασχηματίζεται σε καινούριους ήρωες, βουνά, θάλασσα. Επεμβαίνει το χέρι του ζωγράφου με τη γόμα ή το μολύβι για να δημιουργήσει πρόβλημα ή να δώσει κάποια λύση ή να έχει διάλογο με το σχέδιο...(πολύ καλό).

Η παράθεση που έγινε εδώ, έγινε ξαναλέω ενδεικτικά και όχι με αξιολογικά κριτήρια. Πολλά από τα φιλμ άλλωστε που προτιμούμε, έμειναν έξω, ενώ άλλα λιγότερο αξιόλογα αναφέρθηκαν εξ αιτίας κάποιας ιδιαιτερότητάς τους.

Έτσι κι αλλιώς αυτό που έχει σημασία δεν είναι τόσο η περιγραφή ενός φιλμ που το πιο πιθανό είναι να μην προβληθεί στην Ελλάδα (δυστυχώς), αλλά οι απεριόριστες δυνατότητες του "μέσου" που λέγεται κινηματογράφος εικόνα—εικόνα.

Το 1985, έχει γίνει δεκτό από την ΟΥΝΕΣΚΟ και θα γιορταστεί παγκόσμια σαν έτος του κινηματογράφου εικόνα—εικόνα (cinema d' animation). Σ' όλο τον κόσμο, από την Ινδία, την Αυστραλία, μέχρι τη Χομείνική Περσία, ο κινηματογράφος αυτός σαν μέσο έκφρασης, υπάρχει και αναπτύσσεται.

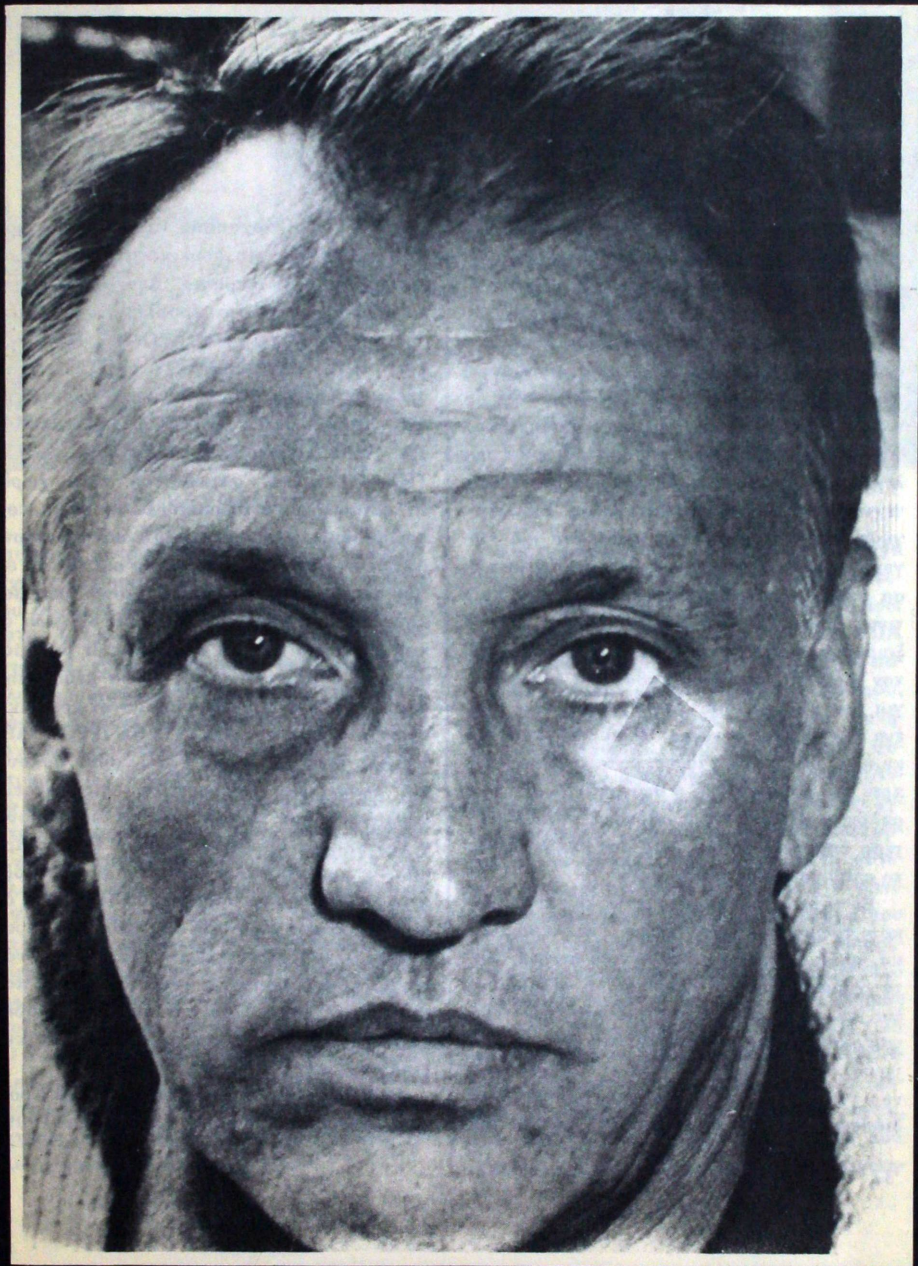
Εμείς τι κάνουμε;

■ Γιώργος Σηφιανός

"Ο κύριος Λίνεα" του Καβαντόλι



ΤΖΟΖΕΦ ΛΟΖΕΥ



ΤΖΟΖΕΦ ΛΟΖΕΥ

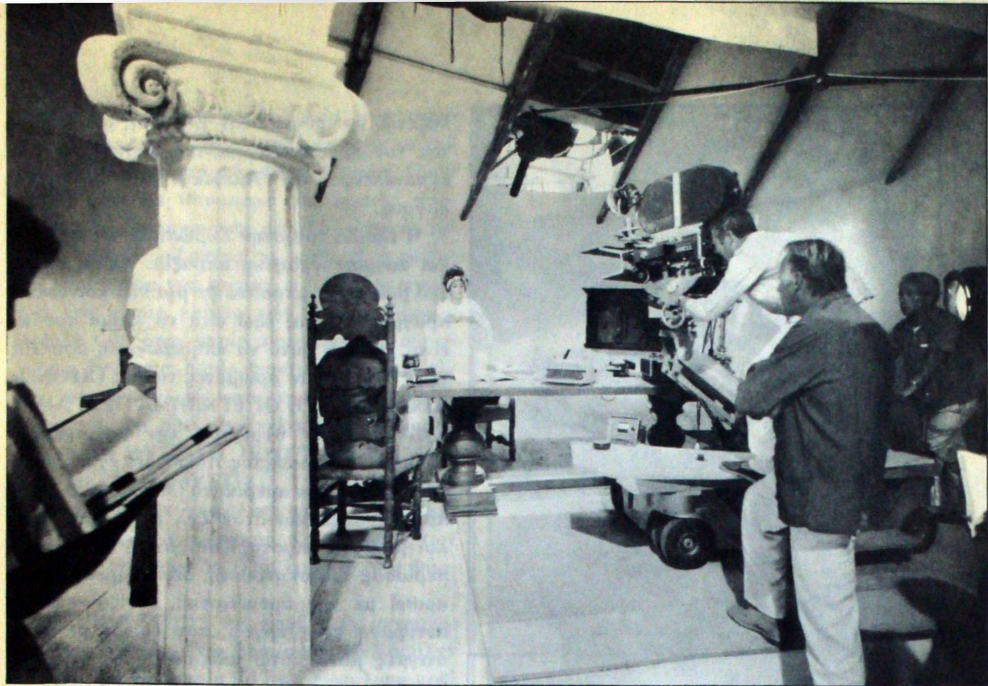
του Μπάμπη Ακτσόγλου

Ο Τζόζεφ Λόζεϋ, αμερικανός εξόριστος στην Ευρώπη, εξαιτίας των μακκαρθικών διώξεων, είχε καταφέρει να γίνει τα τελευταία 20 χρόνια, μια από τις πιο σίγουρες αξίες του ευρωπαϊκού κινηματογράφου, χωρίς ωστόσο όλες του οι ταινίες να είναι εμπορικές ή καλλιτεχνικές επιτυχίες. Το εξαιρετικά άριστο έργο του, χωρίς να είναι ακαδημαϊκό, διακρίνονταν από μια κλασικιστική και καλλιγραφική τελειότητα, με ολοφάνερους λογοτεχνικές και θεατρικές καταβολές. Καλλιέργησε την αντίληψη ενός ανώτερου και ευγενούς καλλιτέχνη, που αν και κινούνταν μέσα στα πιο παραδοσιακά αφηγηματικά πρότυπα, φάνταζε ιδιαίτερα μοντέρνος. Αν εξαίρεσουμε όμως μερικές ταινίες, έλειπε από τον Λόζεϋ ο αληθινός πόθος για ένα θέμα, για μια μυθοπλασία. Δεν έγραψε ποτέ του ένα πρωτότυπο σενάριο, αλλά επεξεργάστηκε ήδη δουλεμένες ιδέες, καταξιωμένες από πριν στο λογοτεχνικό ή θεατρικό χώρο, που απλώς μετέφερε στην οθόνη μ' έναν ουδέτερο επαγγελματισμό, από τον οποίο έλειπε το αληθινό πάθος του σινεμά.

Εν τούτοις αυτός ο ευγενής του ευρωπαϊκού κινηματογράφου, έκανε ένα παρακαμιακό, αλλά εξαιρετικά διεισδυτικό σινεμά, που το χαρακτηρίζει ο κυνισμός, η απαισιοδοξία, το αδιέξοδο, η καυστικότητα, η έντονη ψυχολογική βία, το κριτικό και εγκεφαλικό ύφος. Χωρίς να είναι ποτέ του στρατευμένος, τον διέκρινε πάντα μια προοδευτική διάθεση και στα έργα του στιγμάτισε την

υποκρισία της άρχουσας τάξης, την ιστορική αδιαφορία, την δουλικότητα, το ρατσισμό και τον милитарισμό. Δεν έμεινε ασυγκίνητος μπροστά στα προβλήματα της κρίσης της αριστεράς (ΟΙ ΔΡΟΜΟΙ ΤΟΥ ΝΟΤΟΥ, Η ΔΟΛΟΦΟΝΙΑ ΤΟΥ ΤΡΟΤΣΚΥ) και υπέκυψε συχνά στη μόδα των "προοδευτικών" ταινιών (ΣΤΑΥΡΟΙ ΣΤΑ ΧΑΡΑΚΩΜΑΤΑ "αντιμιλιταριστική ταινία", ΤΟ ΣΠΙΤΙ ΤΗΣ ΚΟΥΚΛΑΣ "φεμινιστική" κλπ), χωρίς να καταφέρει να αξιοποιήσει τη φήμη του πρώην αριστερού αμερικανού διανοούμενου. Αντίθετα βρήκε τον καλύτερο εαυτό του σε "μη-μαρξιστικές στιγμές": στους υπαρκτούς λαβύρινθους του ΜΙΣΤΕΡ ΚΛΑΙΝ, όπου το άτομο δέχεται στο τέλος με μια τρομακτική παθητικότητα τη μοίρα μέσα στην οποία το έχουν προσδιορίσει: στον ερμητικά κλειστό κόσμο της ΜΥΣΤΙΚΗΣ ΙΕΡΟΤΕΛΕΣΤΙΑΣ, όπου τα άτομα εναλλάσσουν ρόλους και προσωπεία, αντιστρέφουν τις σχέσεις υποτελούς και κυρίου, για να οδηγηθούν σ'ένα πλήρες αδιέξοδο, όπου ο ύπατος αρμοστής της τελετουργίας είναι ο Θάνατος: στον διεστραμμένο κόσμο του ΥΠΗΡΕΤΗ, όπου το άτομο αφήνεται και πάλι να παρασυρθεί σ' ένα καταστροφικό παιχνίδι, αδύναμο να προσδιορίσει τα αίτια αυτής της παθητικότητάς του, που τον κάνει ν' αποδέχεται τους όρους του παιχνιδιού και από κύριος να γίνεται υποτελής.

Ο Τζόζεφ Λόζεϋ γεννήθηκε στο Λα Κρος του Wisconsin στις 14 Ιανουαρίου 1909.



Ο Τζόζεφ Λόξεϋ διευθύνοντας τη Λιζ Τάιλορ (στο κέντρο) στον "Ανεμοδαρμένο Λόφο"

Σπούδασε ιατρική και στη συνέχεια λογοτεχνία, ερχόμενος σ' επαφή με τον κόσμο του θεάτρου ενώ ήταν ακόμα φοιτητής. Το 1930 βρίσκεται στη Νέα Υόρκη και σχετίζεται με τους αριστερούς διανοούμενους, φλερτάροντας ανοιχτά με το Κομμουνιστικό Κόμμα. Γράφει κριτικές θεάτρου, ενώ ταυτόχρονα δουλεύει σα βοηθός σκηνης στο θέατρο. Το 1933 σκηνοθετεί το πρώτο θεατρικό του έργο, εγκαινιάζοντας μια πλούσια θεατρική καριέρα που θα τον κάνει διάσημο. Ανεβάζει έργα των Κλίφορντ Όντετς, Σινκλαίρ Λιούις, Πωλ Γκρην κ.ά., ιδρύει το 1938 το "Political Cabaret" επιβλέπει την επόμενη χρονιά μια σειρά εκπαιδευτικές ταινίες μικρού μήκους, και φθάνει στο απόγειο με το ανέβασμα του ΓΑΛΙΛΑΙΟΥ του Μπέρτολτ Μπρεχτ, με τον Τσαρλς Λάωτον (1947). Ο Μπρεχτ θα τον επηρεάσει αρκετά στη δουλειά του, πράγμα που θα δημιουργήσει αργότερα τη φήμη ότι ο Λόξεϋ είναι ένας μπρεχτικός σκηνοθέτης (άποψη εντελώς αδικαιολόγητη κατά την γνώμη μου).

Δυστυχώς ο Λόξεϋ ήλθε πάρα πολύ αργά στον κινηματογράφο. Όταν μετά την επιτυχία του ΓΑΛΙΛΑΙΟΥ προσπαθεί να γυρίσει το ΠΑΙΔΙ ΜΕ ΤΑ ΠΡΑΣΙΝΑ ΜΑΛΛΙΑ (1949), μια περιεργη αλληγορική ταινία πάνω στο ρατσισμό και το τραύμα του πολέμου, ήδη στο Χόλλυγουντ είχε αρχίσει το "κυνήγι των μαγισσών". Ένα από τα πρώτα θύματά του είναι ο παραγωγός της ταινίας Αντριάν Σκοτ, που αναγκάζει το Λόξεϋ να εγκαταλείψει το έργο και να το ξαναπιάσει αργότερα με άλλους παραγωγούς. Στη συνέχεια μπόρεσε να κάνει μόλις άλλες 4 ταινίες, συνεργαζόμενος και πάλι με άτομα που πέρασαν στη μαύρη λίστα: Μπεν Μπάρζμαν (μόνιμος σεναριογράφος του για μεγάλο διάστημα), Ντάλτον Τράμπο, Καρλ Φόρμαν κ.ά. Οι ταινίες του, ΟΙ ΠΑΡΑΝΟΜΟΙ (μια αντι-ρατσιστική βίαιη περιπέτεια), Ο ΑΡΠΑΓΑΣ (μια κυνική αστυνομική ταινία) Μ (ρημίκ της κλασικής ταινίας του Φριτς Λανγκ, που μεταφτυτεύει το κοινωνικό κλίμα του πρωτότυπου στην αμερικανική πραγματικότητα



Ο Τζαίημς Φοξ και το είδωλό του στον ΥΠΗΡΕΤΗ

τα) κι η ΜΕΓΑΛΗ ΝΥΧΤΑ (που μόλις πρόλαβε να τελειώσει το 1951), κινούνται στα πλαίσια της κοινωνιολογικής σερί-ντουάρ και χαρακτηρίζονται από μια εξαιρετική βία, κυνισμό και απελπισία, αποτελώντας μοναδικές μαρτυρίες της μεταπολεμικής αμερικανικής πραγματικότητας. Δυστυχώς η πλευρά αυτή του έργου του Λόξεϋ είναι σχεδόν άγνωστη στο σύγχρονο κοινό και μάλλον πολύ διαφορετική από το στυλ του σκηνοθέτη που ανακαλύψαμε πολύ αργότερα μετά τον ΥΠΗΡΕΤΗ.

Το περιεχόμενο των ταινιών του, οι πολιτικές του ιδέες, οι σχέσεις του με την αμερικανική αριστερά, η φιλία του με τον Μπρεχτ και τον Χανς Αϊσερ, η δημόσια υποστήριξη του στον παραγωγό Αντριάν Σκοτ, η υπογραφή μας προκήρυξης για την ειρήνη και η άρνηση του Λόξεϋ να γυρίσει την αντικομμουνιστική ταινία ΠΑΝΤΡΕΥΤΗΚΑ ΕΝΑ ΚΟΜΜΟΥΝΙΣΤΗ, ήταν υπερ-αρκετά για να τον κάνουν ανεπιθύμητο στο Χόλλυγουντ. Ο Λόξεϋ μπαίνει στη μαύρη λίστα και αναγ-

κάζεται να φύγει στην Ευρώπη, αποτελώντας τον πρώτο αμερικανικό σκηνοθέτη που εγκατέλειψε την Αμερική για πολιτικούς λόγους.

Η εξορία του στην Ευρώπη δε θα σημαίνει και κινηματογραφική απραξία. Όμως ο Λόξεϋ βρίσκεται μπροστά σε μια νέα κοινωνική πραγματικότητα, έξω από το κλίμα του κι είναι φυσικό αυτό να επηρεάσει τη δουλειά του. Όσο κι αν ορισμένες ταινίες (ΧΡΟΝΙΑ ΔΙΧΩΣ ΟΙΚΤΟ, ΟΙ ΕΓΚΛΗΜΑΤΙΕΣ, ΑΙΜΑ ΚΑΙ ΣΑΡΚΑ) θυμίζουν την αμερικανική περίοδο, ο Ευρωπαίος Λόξεϋ δεν έχει τίποτα το κοινό με τον αμερικανό (Ανάλογη αλλαγή παρατηρούμε και στον Ζυλ Ντασσέν). Πολλοί μάλιστα υποστηρίζουν ότι η ευρωπαϊκή περίοδος του σκηνοθέτη, δεν μπορεί να συγκριθεί με την αμερικανική, τονίζοντας την αντίφαση ενός έργου, που έδωσε μεγάλες στιγμές μόνο κάτω από συνθήκες ανελευθερίας.

Όστόσο ο Λόξεϋ στα πρώτα χρόνια της καριέρας του στην Ευρώπη δεν ήταν καθόλου ελεύθερος. Αναγκάστηκε να δουλέψει διαδοχικά με τα ψευδώνυμα Αντρέα Φορτσιάνο, Βίκτορ Χάμπουργκ και Τζόζεφ Γουώλτον και μόνο μετά το 1957 υπογράφει ξανά άφοβα με τ' όνομά του. Η φήμη του εδραιώνεται σιγά-σιγά με τις μεταβατικές ταινίες ΧΡΟΝΙΑ ΔΙΧΩΣ ΟΙΚΤΟ (δικαστικό δράμα), ΑΙΜΑ ΚΑΙ ΣΑΡΚΑ (αστυνομική ταινία με το ντουέτο Στάνλεϋ Μπέικερ και Χάρντντ Κρούγκερ), ΟΙ ΕΓΚΛΗΜΑΤΙΕΣ (βίαιη γκαγκστερική περιπέτεια, με την άνοδο και πτώση ενός παράνομου), ΟΙ ΚΑΤΑΡΑΜΕΝΟΙ (αλληγορική ταινία στα όρια της επιστημονικής φαντασίας) και ΕΥΑ (από το μυθιστόρημα του Τζαίημς Χάντλεϋ Τσαϊλντς, που προβάλλεται στη Βενετία). Ουσιαστικά όμως το νέο κοινό θα τον ανακαλύψει το 1963 με τον ΥΠΗΡΕΤΗ: μέσα από την εκκεντρική ιστορία ενός μεγαλοαστού (Τζαίημς Φοξ) που πέφτει κάτω από τη διαβρωτική επίρεια του υπηρέτη του (Ντεργκ Μπόγκαρτ), ο Λόξεϋ κάνει μια έντονα παρακμιακή,

κυνική και διεστραμμένη ταινία, που αγγίζει τα όρια της ομοφυλοφιλίας χωρίς να την κατονομάζει. Η παραδοσιακή κριτική (Σαντούλ) μιλά με θαυμασμό για κριτικό πορτραίτο της παρακμαϊκής μεγαλο-αστικής τάξης, παραγνωρίζοντας το καθαρά φροϋδικό χαρακτήρα της ταινίας: ο Λόξεϋ περιγράφει ένα κόσμο έρμαιο των καταστροφικών ορμών του, στον οποίο συγκρούονται αντίρροπες δυνάμεις, διαβρώνοντας η μια την άλλη, ως την τελική καταστροφή. Μια θεματική που θα βρει την τελική ολοκλήρωσή της στην ΜΥΣΤΙΚΗ ΙΕΡΟΤΕΛΕΣΤΙΑ (ε.τ. ΤΟ ΜΕΓΑΛΟ ΜΥΣΤΙΚΟ ΤΗΣ, 1968) την πιο πυκνή και εγκεφαλική ταινία του Λόξεϋ, που αξιοποιεί στο έπακρο τις φιγούρες των Ρόμπερτ Μήτσαμ, Λιζ Τάιλορ και Μία Φάρουου.

Ο ΥΠΗΡΕΤΗΣ εγκαινιάζει τη συνεργασία του Λόξεϋ με τον δραματουργό Χάρολντ Πίντερ, με τον οποίο θα δουλέψει ξανά μαζί στο ΔΥΣΤΥΧΗΜΑ (ε.τ. ΤΟ ΤΡΙΓΩΝΟ ΤΩΝ ΑΜΑΡΤΩΛΩΝ) και στο ΜΕΣΑΖΟΝΤΑ, που βασίζεται σ' ένα μυθιστόρημα του Χάρτλεϋ. Η τελευταία αυτή ταινία βραβεύεται στις Κάννες στο 1971 και γίνεται μεγάλη εμπορική επιτυχία. Εν τούτοις πρόκειται απλώς για ένα εντυπωσιακό καλλιγραφικό έργο, που έχει μια εκπληκτική ατμόσφαιρα, φωτογραφία (Τζέρρυ Φίσερ) και ηθοποιία (Τζούλι Κρίστι, Άλαν Μπαϊντς), με πολλά όμως σκηνοθετικά λάθη (τα μη λειτουργικά πλάνα του μέλλοντος) και μια ισοπεδωτική διασκευή από τους Λόξεϋ-Πίντερ, που δεν πιάνει καθόλου την πυκνότητα του πρωτότυπου μυθιστορήματος.

Ο ΜΕΣΑΖΩΝ δικαιώνει όσο καμιά άλλη ταινία τον Λόξεϋ, τον τίτλο του κλασικιστή σκηνοθέτη, που του δώσαμε στην αρχή του άρθρου. Ενός σκηνοθέτη που χωρίς να ταυτίζεται με τον ακαδημαϊκό κινηματογράφο, δουλεύει με μια τελείως παραδοσιακή και ισοπεδωτική αντίληψη, από την οποία λείπει η οποιαδήποτε άποψη ή θέση για το σινεμά. Και δεν υπάρχει πιο περιτρήνη απόδειξη από



Ο Άλαν Μπαϊντς στο ΜΕΣΑΖΟΝΤΑ, μια "κλασικιστική" δημιουργία

την μεταφορά στην οθόνη της όπερας του Μότσαρτ ΝΤΟΝ ΤΖΙΟΒΑΝΙ (1979), που ο Λόξεϋ κινηματογραφεί με τον πιο απρόσωπο και αντι-μουσικό τρόπο, καθράροντας όπως —όπως και χωρίς καμία έμπνευση τα πλάνα του, αφήνοντας να ισοπεδωθεί από την (όντως εντυπωσιακή) δουλειά των άλλων συνεργατών του. Κι αν τελικά ο ΝΤΟΝ ΤΖΙΟΒΑΝΙ δεν είναι μια ολική αποτυχία, αυτό το οφείλει στην αρχική σκηνική σύλληψη του έργου, στην επέμβαση δηλαδή των Φραντζ Σαλιέρι, Ρόλφ Λίμπερμαν και του διευθυντή ορχήστρας Λορίν Μάαζελ (για να μην αναφερθώ στο διευθυντή φωτογραφίας Φίσερ, τον ενδυματολόγο και τους ερμηνευτές) —δηλαδή σε μια σειρά μη κινηματογραφικών συντελεστών.

Στα πρόσφατα πετυχημένα έργα του Λόξεϋ συγκαταλέγω τους ΔΥΟ ΔΡΑΠΕΤΕΣ



Η Λιζ Τάιλιωρ και η Μία Φάρρουο στη ΜΥΣΤΙΚΗ ΙΕΡΟΤΕΛΕΣΤΙΑ το πιο πυκνό έργο του Λόζεϋ.

(ΦΙΓΟΥΡΕΣ ΣΕ ΤΟΠΕΙΟ, 1970), όπου μια παραδοσιακή περιπέτεια, γίνεται μια σχεδόν αφηρημένη φόρμα πάνω στο θέμα του κυνηγημένου από μια απρόσωπη εξουσία και τη ΡΟΜΑΝΤΙΚΗ ΑΙΓΛΙΔΑ (1975), που έγραψε ο Τομ Στόππαρντ, αρκετά κοντά στο ύφος του Πίντερ, μια επιφανειακά κοσμοπολιτική ιστορία μοιχείας με στοιχεία θρίλλερ που γίνεται ένα απολαυστικό παιχνίδι πάνω στην υποκρισία και τη μεταμφίσηση — ένα παιχνίδι όμως που πέρα από την λαμπρότητά του δεν καταφέρνει να κρύψει την αίσθηση του ανώφελου.

Λιγότερο τυχερός στάθηκε ο Λόζεϋ στις μεταφορές των θεατρικών έργων ΜΠΟΥΜ (ε.τ. ΑΝΕΜΟΔΑΡΜΕΝΟΣ ΛΟΦΟΣ 1968 του Τένεση Ουίλιαμς, με το ζεύγος Ρίτσαρντ Μπάρτον και Λιζ Τάιλιωρ, ΤΟ ΣΠΙΤΙ ΤΗΣ ΚΟΥΚΛΑΣ, (1973) του Ίψεν, με την Τζαϊν Φόντα και τον Ντέιβιντ Γουόρνερ και Ο ΓΑΛΙΛΑΙΟΣ, (1974) του Μπρεχτ, που γύρισε για την τηλεόραση του Β Β. C. με τον Τοπόλ στον ομώνυμο ρόλο. Ο "μπρεχτικός" Λόζεϋ αποτυχαίνει να ζωντανέψει στη μικρή οθόνη το πιο ενδιαφέρον ίσως έργο του Μπρεχτ, υπογράφοντας απλώς μια αξιοπρόσεκτη τη-

λεοπτική θεατρική παράσταση, από την οποία λείπει το μεγάλο ερμηνευτικό ύψος (ο Τοπόλ δεν είναι ο Τσαρλς Λώτον).

Στο ίδιο ήπιο κλίμα κινούνται και οι δύο ανοιχτά πολιτικές ταινίες του Λόζεϋ: στη ΔΟΛΟΦΟΝΙΑ ΤΟΥ ΤΡΟΤΣΚΙ, ένα γνωστό ιστορικό δράμα, δίνεται κάτω από τη φροϋδική οπτική της δολοφονίας του Πατέρα, που απωθεί τον οποιονδήποτε πολιτικό λόγο. Στους ΔΡΟΜΟΥΣ ΤΟΥ ΝΟΤΟΥ, η πάλη Πατέρα-Γιού γίνεται μια ενδιαφέρουσα αντιπαράθεση ανάμεσα σε δύο διαφορετικές επαναστατικές πρακτικές: του ιστορικά χρεωκοπημένου ρομαντικού επαναστατισμού, του βολεμένου πλέον αστού Υβ Μοντάν, και του νεανικού αριστερισμού του γιού (Λ. Μαλέ), που οδεύει σ' ανάλογο αδιέξοδο. Δυστυχώς ο σεναριογράφος Χορχέ Σεμπρούν, αν κι επεκτείνει τον προβληματισμό της ταινίας του Ρενάι Ο ΠΟΛΕΜΟΣ ΤΕΛΕΙΩΣΕ, δεν αξιοποιεί καθόλου το ενδιαφέρον αυτό θέμα, που ο Λόζεϋ κινηματογραφεί μ' ένα ζεστό, αλλά σχεδόν ουδέτερο τρόπο.

Η προτελευταία του ταινία Η ΠΕΣΤΡΟΦΑ (1983) με την Ιζαμπελ Υπέρ, ήταν μια τεράστια εμπορική αποτυχία. Το σύνολο της κριτικής την έθαψε, τονίζοντας τον εξαιρετικά αναχρονιστικό χαρακτήρα της ταινίας — αν και δεν έλειψαν όπως πάντα αυτοί που την υπεραπίστηκαν. Αφού εγκατέλειψε το σχέδιό του να μεταφέρει στην οθόνη το έργο του Προυστ ΑΝΑΖΗΤΩΝΤΑΣ ΤΟΝ ΧΑΜΕΝΟ ΧΡΟΝΟ (σε σενάριο του Πίντερ), θέλησε για πρώτη φορά να γυρίσει στο Χόλλυγουντ και να ξαναδουλέψει εκεί. Δυστυχώς όμως κι αυτό το σχέδιο ναυάγησε κι αφού πρόλαβε να τελειώσει μια νέα ταινία στην Αγγλία, πέθανε σε ηλικία 75 ετών, αφήνοντας πίσω του μια πλούσια θεατρική καριέρα, 31 ταινίες μεγάλου μήκους, αρκετές μικρού κι ένα βιβλίο — εξομολόγηση με το γάλλο κριτικό Michel Ciment.

■ Μ. Ακτσόγλου

Ο αρχέγονος κόσμος των ορμών

του Ζιλ Ντελέξ

Το απόσπασμα που ακολουθεί για τον Τζόζεφ Λόζεϋ είναι ένα αυτόνομο μέρος από το βιβλίο του φιλόσοφου και ψυχαναλυτού Ζιλ Ντελέξ "Η εικόνα—κίνηση" (L' image mouvement), που είναι ίσως το σημαντικότερο βιβλίο για τον κινηματογράφο της τελευταίας δεκαετίας. Σ' αντίθεση με την επικρατούσα γνώμη για τον Λόζεϋ, που τον θέλει φιλο—μαρξιστή και κατατάσσει το έργο του μέσα στα πλαίσια ενός κριτικού ρεαλισμού, ο Ντελέξ συγκαταλέγει τον σκηνοθέτη μέσα στους 3 μεγάλους φιλμουργούς του νατουραλισμού στον κινηματογράφο (οι άλλοι δύο είναι ο Στροχάμ και ο Μπουβονούλ— ο Ντελέξ αναφέρει επίσης τον Φερρέρι, τον Κιγκ Βίντορ και μέρος του έργου του Νικόλας Ραϊή).

Μιλώντας για το νατουραλιστικό κιν/φο ο Ντελέξ διευκρινίζει ότι πρόκειται για έναν τονισμένο ρεαλισμό, που επεκτείνεται μέσα στο χώρο ενός ιδιαίτερου σουρρεαλισμού. Ο νατουραλιστής δημιουργός περιγράφει έναν απόλυτα ρεαλιστικό και συγκεκριμένο χώρο, η ιδιαιτερότητά του όμως είναι ότι το χώρο αυτό τον συνδέει μ' ένα αρχέγονο, πρωτογενές κόσμο (monde ordinaire) που προσδιορίζει την πορεία του πρώτου. Ο πρωτογενής κόσμος είναι ένας άμορφος κόσμος, συγκροτημένος από άμορφες ύλες από κομμάτια και αντικείμενα που βρίσκονται στο γίγνεσθαι τους. Ένας κόσμος όπου δεν υπάρχει ακόμα η διαφοροποίηση Ατόμου—Ζώου και βασιλεύει η ορμή (pulsion) Ο Ντελέξ ορίζει την ορμή σα μια ενέργεια που κάνει δικιά της τα κομμάτια του αρχέγονου κόσμου, οδηγώντας την ταυτόχρονα προς την πλήρη καταστροφή. Ο νόμος που κυριαρχεί στον πρωτογενή κόσμο, είναι ο νόμος της σταδιακής φθοράς και αλώλειας, ο νόμος των ορμών του θανάτου και μιας ιδιαίτερης βίας. Ο αρχέγονος κόσμος υπάρχει και δρα στο βάθος ενός πραγματικού, συγκεκριμένου χώρου, του οποίου αποκαλύπτει τη βία και σκληρότητα. Ο τελευταίος είναι ένας απορρέον χώρος, (milieu dérivé) που η μοίρα και χρονικότητά του προσδιορίζονται από τον αρχέγονο κόσμο.

Η νατουραλιστική εικόνα ή εικόνα—ορμή (image - pulsion) όπως την ονομάζει ο Ντελέξ, έχει δύο βασικά σημεία: τα συμπτώματα (που είναι η παρουσία και δράση των ορμών στον απορρέοντα χώρο) και τα φετιχ ή είδωλα (που είναι ένα κομμάτι το οποίο έχει κυριεύσει η ορμή στον πραγματικό χώρο), τα οποία αντιστοιχούν στον πρωτογενή κόσμο. Έτσι οδηγούμαστε στις εξής τέσσερις βασικές συντεταγμένες του νατου-

ραλισμού: αρχέγονος κόσμος — απορρέον χώρος και ορμή—συμπεριφορά. Οι πράξεις και η συμπεριφορά των ατόμων, οι άνθρωποι και τ' αντικείμενα κατέχουν τον απορρέοντα χώρο, ενώ οι ορμές και τα κομμάτια—φετίχ κατοικούν στον αρχέγονο πρωτογενή κόσμο, που συμπαρασύρει όλα τ' άλλα.

Ας μην μπερδευτούμε όμως άλλο από την παραπάνω αρκετά περίπλοκη ορολογία, που επιπλέον είναι δύσκολο ν' αποδοθεί στα ελληνικά. Το κείμενο που ακολουθεί είναι αρκετά επεξηγηματικό, ως προς την παραπάνω τυπολογία, δίνοντας συγκεκριμένα παραδείγματα από το έργο του Λόξευ.

Μ. Ακτσόγλου

Είναι δύσκολο να φθάσει κανείς στην καθάρτητα της εικόνας—ορμής και κυρίως να παραμείνει εκεί, να βρει τα αναγκαία ανοίγματα και την δημιουργικότητα. Αποκαλούμε νατουραλιστές τους μεγάλους δημιουργούς που κατάφεραν κάτι τέτοιο. Ο Λόξευ (αμερικανός μιν, μα τόσο ελάχιστα...) είναι ο τρί-



Ο Στάνλεϋ Μπέικερ, ιδανικός ερμηνευτής του Λόξευ (με τη Ζακελίν Σάσσαρντ στο ΔΥΣΤΥΧΗΜΑ

τος, ισάξιος του Στροχάμι και του Μπουνουέλ. Όλο του το έργο βρίσκεται μέσα στις νατουραλιστικές συντεταγμένες, τις οποίες ανανεώνει με τον τρόπο του, όπως και οι δύο προηγούμενοι. Αυτό που εμφανίζεται πριν απ' όλα στον Λόξευ είναι μια τελείως ιδιαίτερη βία που διαποτίζει ή γεμίζει τους ήρωες και η οποία προηγείται από κάθε δράση (έναν ηθοποιός σαν τον Στάνλεϋ Μπέικερ φαίνεται να είναι προικισμένος με τούτη τη βία, που τον κάνει ιδανικό ερμηνευτή του Λόξευ). Πρόκειται για το αντίθετο της βίας της δράσης, που είναι ρεαλιστική. Είναι μια ενυπάρχουσα βία, προτού μετουσιωθεί σε δράση. Μια βία που δεν συνδέεται με κάποια εικόνα δράσης, αλλά με την αναπαράσταση μιας σκηνής. Μια βία όχι μόνο εσωτερική ή έμφυτη, αλλά σ τ α τ ι κ ή, αντίστοιχο της οποίας βρίσκουμε στον Μπέικον στην ζωγραφική (όταν μιλά για κάτι το "έμφυτο" που πηγάζει από ένα ακίνητο πρόσωπο) ή στον Ζαν Ζενέ στη λογοτεχνία (όταν περιγράφει την εκπληκτική βία από την οποία κατέχεται ένα ακίνητο χέρι, που αναπαύεται) (1). Τα ΧΡΟΝΙΑ ΧΩΡΙΣ ΟΙΚΤΟ (ε.τ. ΤΟ ΑΛΛΟΘΙ ΤΗΣ ΤΕΛΕΥΤΑΙΑΣ ΩΡΑΣ) παρουσιάζουν ένα νεαρό κατηγορούμενο, για τον οποίο μας πληροφορούν ότι όχι μόνο είναι αθώος, αλλά τρυφερός και συνασθηματικός. Κι ωστόσο ο θεατής τρέμει, όπως τρέμει και ο ίδιος ο ήρωας από τη βία

1) "Ημερολόγιο ενός κλέφτη".



"Ο "Υπηρέτης" μιλά ολοφάνερα για την πολιορκία του κύριου και του σπιτιού από τον υπηρέτη"
(στο κέντρο ο Ντερκ Μπόγκαρτ).

που περιέχεται μέσα του.

Στη συνέχεια, αυτή η αρχέγονη βία, η βία των ορμών, θα διεισδύσει σιγά-σιγά σε ένα συγκεκριμένο χώρο, ένα απορρέοντα τόπο, που θα εξαντλήσει κατά κυριολεξία, σύμφωνα με μια μακριά διαδικασία σταδιακής φθοράς. Ο Λόζεϋ αγαπά να διαλέγει γι' αυτή την αιτία ένα "βικτωριανό" χώρο, κάποιο βικτωριανό οίκημα όπου διεξάγεται το δράμα και στο οποίο οι σκάλες αποκτούν μια βαρύνουσα σημασία, σκιαγραφώντας μια γραμμή που συγκλίνει ολοκαίπιο πιο πλύ. Η ορμή εισχωρεί στο χώρο και δεν γνωρίζει κορεσμό, παρά μόνο όταν κάνει δικό της ότι της είναι απαγορευμένο, ότι ανήκει δικαιωματικά σε ένα άλλο χώρο, ενός ανωτέρου επιπέδου. Αυτή είναι η διαστροφή στον Λόζεϋ: από την μια η εξάπλωση της σταδιακής φθοράς και από την άλλη η επιλογή ή εκλογή του "κομματιού" που αγγίζεται πιο δύσκολα. Ο ΥΠΗΡΕΤΗΣ μιλά ολοφάνερα για την πολιορκία του κύριου και του σπιτιού από τον υπηρέτη. Είναι ένας κό-

σμος παρασιτικών αρπακτικών: στη ΜΥΣΤΙΚΗ ΙΕΡΟΤΕΛΕΣΤΙΑ (ε.τ. ΤΟ ΜΕΓΑΛΟ ΜΥΣΤΙΚΟ ΤΗΞ) έχουμε αντιμετώπους πολλούς τύπους τέτοιων αρπακτικών —το θηρίο, τα δύο όρνεα και την ευτελή κοινωνικά, συναισθηματική και εκδικητική ύαινα. Ο ΜΕΣΑΖΩΝ προεκτείνει το παραπάνω προτσές, αφού όχι μόνο ο αγρότης κατακτά την κόρη του πυργοδεσπότη, αλλά και οι δύο εραστής κατακτούν με την πειθώ και την υποβολή του παιδι, μαρμαρώνοντας το στο ρόλο του go-between (μεσάζοντα) κι ασκώντας πάνω του έναν περιεργό βιασμό, που διπλασιάζει την ηδονή τους. Στον κόσμο των ορμών του Λόζεϋ, ίσως μία από τις σημαντικότερες είναι η "εθελοδοουλία", η οποία αναδεικνύεται ουσιαστική ορμή του ανθρώπου, εν πράξει στον υπηρέτη, αλλά λανθάνουσα και πασιτική στον κύριο, στους εραστής, στο παιδί (ούτε και το ΝΤΟΝ ΤΖΙΟΒΑΝΙ αποτελεί εξαίρεση) (2). Η εθελοδοουλία αφορά εξίσου και τον κύριο και τον υπηρέτη, όπως ο παρασιτισμός στον Μπουνουέλ.

Η σταδιακή φθορά είναι το σύμπτωμα αυτής της παγκόσμιας ορμής της εθελοδοουλίας που έχει σαν αντίστοιχα φετίχ, τους παγιδευτικούς καθρέφτες και τα μαγικά αγάλματα.

Αν αληθεύει ότι η νατουραλιστική σταδιακή φθορά εκφράζεται με ένα είδος εντροπίας στον Στροχάμ και με τον κύκλο ή την επανάληψη στον Μπουνουέλ, εδώ δανείζεται μια άλλη μορφή. Θα μπορούσαμε να την αποκαλέσουμε, στροφή εναντίον του ίδιου του εαυτού του ατόμου. Η έννοια αυτή έχει εδώ ένα απλό νόημα, καθαρά λοξεϊκό. Η αρχέγονη βία των ορμών είναι πάντα ενυπάρχουσα, αλλά πολύ μεγάλη για τη δράση. Θα λέγαμε ότι δεν υπάρχει μια τόσο μεγάλη δράση, που να μπορεί να ισοδυναμισθεί μαζί της σ'ένα απορρέοντα χώρο. Λεία της ίδιας της βίας των ορμών του. ο ήρωας τρέμει μέσα του και μ'αυτή την έννοια γίνεται λεία, θύμα των ιδίων των ορμών του. Ο Λόξευ στήνει έτσι παγίδες, που προκαλούν ανάλογες ψυχολογικές ή ψυχαναλυτικές παρανοήσεις του έργου του. Ο ήρωας δίνει την εντύπωση ότι είναι ένας αδύναμος, που απσταθμίζει την αδυναμία του με μια φαινομενική βία, την οποία και εγκαταλείπει όταν δεν ξέρει πια τί να την κάνει, έτοιμος να σωριαστεί κάτω αμέσως μετά. Αυτή είναι η περίπτωση του ΧΡΟΝΙΑ ΔΙΧΩΣ ΟΙΚΤΟ και πιο πρόσφατα της ΠΕΣΤΡΟΦΑΣ: κάθε φορά ο ενήλικας σκοτώνει, βρισκόμενος σε μια κατάσταση αδυναμίας και σωριάζεται κάτω σαν παιδί. Στην πραγματικότητα όμως ο Λόξευ δεν περιγράφει κανένα ψυχολογικό μηχανισμό, αλλά εφευρίσκει μια ακραία λογική των ορμών. Το να μιλήσουμε για μαζοχισμό δεν έχει κανένα ενδιαφέρον. Αρχικά, υπάρχει η ορμή, που εκ φύσεως είναι πολύ δυνατή για τον ήρωα, όποιος κι αν είναι ο χαρακτήρας της. Η βία είναι δικιά του, δεν αποτελεί κάτι το φαινομενικό, όμως δεν μπορεί να αφυπνισθεί, να εκδηλωθεί στον απορρέοντα χώρο, χωρίς να τσακίσει με μιας τον ήρωα ή να τον βάλει σε μια πορεία, που δεν είναι άλλη από τη βαθμιαία φθορά και το θά-

νατό του. Οι ήρωες του Λόξευ δεν είναι ψευτο-δυνατοί, αλλά ψευτο-αδύναμοι: είναι καταδικασμένοι εκ των προτέρων από τη βία που τους στοιχειώνει και τους σπρώχνει να φθάσουν μέχρι τα άκρα του χώρου που διερευνά η ορμή, με τίμημα όμως να εξολοθρευθούν και οι ίδιοι μαζί με το χώρο τους. Ο ΚΥΡΙΟΣ ΚΛΑΪΝ, όσο καμιά άλλη ταινία του Λόξευ, είναι το καλύτερο παράδειγμα μιας τέτοιας μοίρας, που μπορεί να παρερμηνευθεί ψυχολογικά ή ψυχαναλυτικά. Ο ήρωας είναι το τυπικά συνθλιμμένο από τη βία άτομο, που βρίσκουμε πάντα στον Λόξευ (ο Αλαΐν Ντελόν έχει τούτη την στατική βία που είναι αναγκαία στον ηθοποιό του Λόξευ). Το ιδιαίτερο όμως χαρακτηριστικό του ΚΥΡΙΟΥ ΚΛΑΪΝ είναι ότι η βία των ορμών που στοιχειώνει τον ήρωα, τον απαρασύρει στην πιο παρόδοξη μοίρα: τον παίρνουν για εβραίο, τον συγχέουν με ένα εβραίο κατά την περίοδο της ναζιστικής κατοχής και ο ήρωας αρχίζει να διαμαρτύρεται, εναποθέτοντας όλη την σκοτεινή βία του σε μια έρευνα με την οποία θέλει να καταγγείλει την αδικία αυτής της εξομοίωσης. Σιγά-σιγά όμως θα κάνει μια καθοριστική ανακάλυψη, όχι στο όνομα του δίκαιου ή της συνειδητοποίησης μιας πύθ θεμελιακής δικαιοσύνης, αλλά στο μοναδικό όνομα της βίας που ενυπάρχει μέσα του: ακόμα κι αν ήταν Εβραίος, οι ορμές του όλες, θα αντιστέκονταν στην απορρέουσα βία μιας τάξης που δεν είναι δική του,

2) Ο Λόξευ είπε για τον ΥΠΗΡΕΤΗ: "Για μένα η ταινία είναι μοναχά ένα έργο πάνω στην εθελοδοουλία, εθελοδοουλία της κοινωνίας μας, εθελοδοουλία του κυρίου, εθελοδοουλία του υπηρέτη και εθελοδοουλία στη στάση όλων των ειδών των ανθρώπων π' αντιπροσωπεύουν τάξεις και διαφορετικές κοινωνικές θέσεις (...). Ζούμε σε μια κοινωνία τρόμου και η αντίδραση μπροστά στο φόβο είναι τις περισσότερες φορές όχι η αντίσταση και ο αγώνας, αλλά η εθελοδοουλία— και η εθελοδοουλία είναι μια πνευματική κατάσταση (Presence du Cinema No 20, Μάρτιος 1964).

Δείτε επίσης Michel Ciment: Le livre de Losey.



“Ο Αλαίν Ντελόν έχει τούτη τη στατική βία που είναι αναγκαία στον ηθοποιό του Λόζεϋ”
(Ο ΚΥΡΙΟΣ ΚΛΑΙΝ)

αλλά του συστήματος. Φθάνει να δεχθεί την κατάσταση του εβραίου που δεν είναι και να συγκατατεθεί στην ίδια την εξαφάνισή του, μέσα στις μάζες των εβραίων που βαδίζουν προς το θάνατο. Πρόκειται για την εβραιοποίηση ενός μη-εβραίου (3). Σχολίασαν πολύ στην ταινία το ρόλο του δισπύστατου και τη δαιδαλώδη πορεία της έρευνας. Τα θέματα αυτά μας φαίνονται δευτερεύοντα και υποκειμένα στην εικόνα-ορμή, δηλαδή σ' αυτή τη στατική βία του ήρωα, που δεν βρίσκει άλλη διεξοδό στον απορρέοντα χώρο παρά μόνο να στραφεί ενάντια στον εαυτό του — μια μοίρα που τον οδηγεί στην πλήρη εξαφάνιση.

Υπάρχει σωτηρία στον Λόζεϋ, έστω και με τη διφορούμενη μορφή που παρουσιάζεται στο έργο του Στροχάμ ή του Μπουνουέλ; Εάν υπάρχει θα πρέπει να την αναζητήσουμε από την πλευρά των γυναικών. Φαίνεται ότι ο κόσμος των ορμών και ο χώρος των συμπτωμάτων, πλασιώνουν ερμητικά τους άν-

δρες, παραδίδοντας τους σε ένα είδος ανδρικού ομοφυλοφιλικού παιχνιδιού, από το οποίο αδυνατούν να βγούν. Αντίθετα δεν υπάρχει πρωτογενή γυναίκα στον νατουραλισμό του Λόζεϋ (εκτός της MONTESTY ΜΠΛΑΙΗΖ, γυναίκα των ορμών και των φετίχ, αλλά που παροσιάζεται σαν παρωδία). Συχνά οι γυναίκες στον Λόζεϋ εμφανίζονται

3) Αυτό είναι και το θέμα ενός από τα καλύτερα μυθιστορήματα του Άρθουρ Μίλλερ: **FOCUS**. Ένας μεσαίος Αμερικανός, που θεωρείται κατά λάθος εβραίος, καταδιώκεται από την Κ.Κ.Κ. και εγκυκαλείπεται από τη γυναίκα και τους φίλους του, αρχίζει να διαμαρτύρεται, να προσπαθεί να δείξει ότι είναι ένας καθαρός άρειος. Στη συνέχεια αρχίζει να συνειδητοποιεί ότι ο κατατρεγμός του δεν θα ήταν τόσο αισχρός, αν ήταν στ' αλήθεια εβραίος και καταλήγει να ταυτιστεί θεληματικά με τον εβραίο που δεν είναι. Η ταινία του Λόζεϋ, μας φαίνεται πολύ κοντά στο πνεύμα του μυθιστορήματος του Μίλλερ.



"Τα μεταβαλλόμενα από τη ραδιενέργεια παιδιά"
(ΟΙ ΚΑΤΑΡΑΜΕΝΟΙ).

να προηγούνται του χώρου τους, να εξεγείρονται ενάντια του και να βρίσκονται έξω από τον αρχέγονο κόσμο των ανδρών, των οποίων είναι μοναχά τότε το θύμα και τότε ο χρήστης. Είναι οι μόνες που χαράσσουν μια γραμμή εξόδου και καταχτούν μια καλλιτεχνική, δημιουργική ή απλά πρακτική ελευθερία: δεν έχουν ούτε ντροπή, ούτε τύψεις, ούτε στατική βία που στρέφεται ενάντια τους. Αυτή είναι η περίπτωση της γλύπτριας στους ΚΑΤΑΡΑΜΕΝΟΥΣ, αλλά επίσης της ΕΥΑΣ και της νέας Εύας που ο Λόξευ ανακαλύπτει στην ΠΕΣΤΡΟΦΑ. Οι γυναίκες βγαίνουν από τα νατουραλιστικά όρια, για να πλησιάσουν την λυρική αφαίρεση και όντας πιά μπροστά από το χώρο τους, μοιάζουν λιγάκι με τις ηρωίδες του Τόμας Χάρντυ, με τις οποίες έχουν ανάλογες λειτουργίες (4).

Οι πρωτογενείς κόσμοι στον Λόξευ, απόλυτα συνδεδεμένοι με τους απορρέοντες χώρους, έχουν ιδιαίτερα χαρακτηριστικά που ανήκουν στο στυλ του. Έχουμε περιέργους επίπεδους χώρους, συχνά κυρτούς, όχι όμως πάντα, βραχώδεις, γεμάτους χαλίκια, που

τους διασχίζουν κανάλια, γαλαρίες, χαντάκια, τούνελ, τα οποία σχηματίζουν έναν οριζόντιο λαβύρινθο: ως θυμηθούμε την απόκρημνη ακτή των ΚΑΤΑΡΑΜΕΝΩΝ, τα ψηλά οροπέδια των 2 ΔΡΑΠΕΤΩΝ (ΦΙΓΟΥΡΕΣ ΣΕ ΤΟ ΠΙΟ), την ψηλή ταράτσα του ΜΠΟΥΜ (ε.τ. ΑΝΕΜΟΔΑΡΜΕΝΟΣ ΛΟΦΟΣ). Μπορεί όμως να έχουμε αντίθετα μια νεκρή "σχεδόν προϊστορική" πόλη, όπως η Βενετία στην ΕΥΑ, μια χερσόνησος που μοιάζει με την άκρη του κόσμου, το Νόρφολκ στο ΜΕΣΑΖΟΝΤΑ, έναν ιταλικό κήπο στον ΝΤΟΝ ΤΖΙΟΒΑΝΝΙ, ένα αλλοιωμένο πάρκο σαν εκείνο που ο ήρωας του ΧΡΟΝΙΑ ΔΙΧΩΣ ΟΙΚΤΟ εγκατέστησε την επιχείρησή του και το κύκλωμα των αυτοκινήτων, ένας απλός περίβολος με άμμο όπως στον ΥΠΗΡΕΤΗ, ένα γήπεδο του κρίκετ (που ο Λόξευ αγαπά να φιλιάρει έστω κι αν δεν αγαπά το σπορ), ένα χερμιωνιάτικο ποδηλατοδρόμιο με τα τούνελ του στον ΚΥΡΙΟ ΚΛΑΪΝ κλπ. Ο πρωτογενής κόσμος κατοικείται από σπηλαιο και πουλιά, αλλά και από φρούρια, ελικόπτερα, γλυπτά και αγάλματα. Και δεν γνωρίζουμε αν τα κανάλια του είναι τεχνητά ή φυσικά, σεληνιακά. Ο πρωτογενής κόσμος λοιπόν δεν αντιπαραθέτει τη Φύση στα οικοδομήματα του ανθρώπου: αγνοεί αυτή την διάκριση που ισχύει μόνο στους απορρέοντες χώρους. Ξεπηδώντας όμως ανάμεσα από ένα χώρο που πνέει τα λείψια και από έναν άλλο που δεν έχει προφθάσει ακόμα να γεννηθεί, κάνει δικά του τόσο τα υπολείμματα του πρώτου, όσο και τα πρώτα δείγματα του δεύτερου, δείχνοντας κείνα τα "νοσηρά συμπτώματα" για τα οποία μιλά ο Γκράμσι σε μια φράση που χρησιμεύει σαν πρόλογος στο ΝΤΟΝ ΤΖΙΟΒΑΝΝΙ (5).

4) Θυμίζουμε 2 ταινίες που βασίζονται σε μυθιστορήματα του Χάρντυ: ΤΕΣΣ του Πολάνσκι και ΜΑΚΡΙΑ ΑΠΟ ΤΟ ΑΓΡΙΕΜΕΝΟ ΠΛΗΘΟΣ του Σλέσσιγκερ (Σ.τ.Μ).

5) Η φράση λέει: "Όταν το παλιό δεν έχει πεθάνει ακόμα και το καινούργιο δεν έχει γεννηθεί, στο διάστημα της μεσοβασιλείας δημιουργούνται ανωμαλίες (Σ.τ.Μ.)."



Ο πρωτογενής κόσμος στο ΝΤΟΝ ΤΖΙΟΒΑΝΝΙ

Ο πρωτογενής κόσμος αγκαλιάζει το μελλοντολογικό, όσο και το αρχαϊκό. Σαν τον τρελό άρχοντα της απόκρημνης ακτής, του ανήκει ότι είναι πράξη ή χειρονομία των ορμών. Και από πάνω προς τα κάτω, με δρόμους που έχουν τούτη τη φορά κάθετη κλίση ή από τα εξωτερικά προς τα εσωτερικά, ο πρωτογενής κόσμος ελικοκινώνει με τους απορρέοντες χώρους, τόσο σαν αρπακτικό που διαλέγει τη λεία του, όσο και σαν παράσιτο που επισπεύδει τη φθορά τους. Ο απορρέων χώρος είναι το βικτωριανό οικημα, όπως ο αρχέγονος κόσμος είναι η άγρια περιοχή που το περιστοιχίζει, το περιβάλλει.

Με αυτό τον τρόπο οργανώνονται στον Λόξεϋ οι τέσσερις συντεταγμένες του νατουραλισμού. Τον δείχνει ξεκάθαρα ο ίδιος στους ΚΑΤΑΡΑΜΕΝΟΥΣ, κάνοντας μια διπλή "παράθεση": από τη μια οι βραχώδεις ακτές του Πόρτλαντ, "το πρωτόγονο τοπίο και οι στρατιωτικές εγκαταστάσεις του, τα μεταβαλλόμενα από τη ραδιο-ενέργεια παιδιά (6) (πρωτογενής κόσμος). Αλλά επίσης το "αξιολύπητο βικτωριανό στυλ του μικρού σταθμού της λουτρόπολης του Βένμουθ

(απορρέων χώρος). Από την άλλη οι μεγάλες φιγούρες των πουλιών και των ελικοπτέρων και τα αγάλματα (ορμικές εικόνες και πράξεις). Τέλος η συμμορία των μοτοσυκλετιστών, που το έμβλημά τους είναι κάτι σαν φτερά (διστραμμένες πράξεις στο χώρο) (7). Οι τέσσερις αυτές συντεταγμένες ποικίλουν από ταινία σε ταινία και διέρχονται από διάφορες φάσεις αντιπαράθεσης ή συμπλήρωσης, ανάλογα με το τί θέλει να πει και να δείξει ο Λόξεϋ.

Μετ.: Μ. Ακτσόγλου

6) Υπενθυμίζουμε ότι η υπόθεση της ταινίας, που κινείται στα όρια της επιστημονικής φαντασίας, δείχνει μια απομονωμένη κοινότητα, στην στρατιωτική βάση της οποίας, κρατούνται φυλακισμένα παιδιά, στα οποία κάνουν ροβιό-ενεργά πειράματα, για να δούν αν μπορεί ο άνθρωπος να σωθεί από μια πυρηνική έκρηξη (Σ.τ.Μ.).

7) Τα παρακάτω αναφέρονται από τον Pierre Rissient: Losey (Ed. Universitaires) σελ. 122-123.

Φιλμογραφία Joseph Losey

Μικρού Μήκους

- 1939: Pete Roleum and his Cousins.
1941: A child Went Forth
Youth gets a Break
1945: A Gun in his Hand
1955: A man on the Beach
1960: First on the Road

Μεγάλου Μήκους

ΑΜΕΡΙΚΗ

- 1948: The Boy with Green Hair (Το παιδί με τα πράσινα μαλλιά).
Σενάριο: Ben Barzman.
Ερμηνεία: Dean Stockwell, Pat O'Brien, Robert Ryan.
1949: The Lawless/The Dividing Line (Οι παράνομοι)
1951: The Prowler (Ο Άρπαγας)
Παρ.: Σάμ Σπίνγκελ. Βοηθ. Σκηνοθ.: Robert Aldrich.
Σεν.: Dalton Trumbo, Hugo Butler.
Ερμηνεία: Van Helin, Evelyn Keyes.
M (Ο θάνατος παρανομείει στους δρόμους). Βοηθ. Σκην. R. Aldrich. Ερμηνεία: David Wayne. The big Night (Η μεγάλη νύχτα) Ερμηνεία: John Barrymore Jr., Preston Foster

ΕΥΡΩΠΗ

- 1952: Imbarco a Mezzanotte/Encounter/Stranger on the Prowl. Σκην.: Andrea Forzano (Joseph Losey).
Σενάριο: Ben Barzman. Φωτ.: Henri Alekan. Ηθ. Paul Muni (Ιταλία).
1954: The Sleeping Tiger Σκηνοθ. Victor Hanbury (J. Losey).
Σεν.: Carl Foreman, H. Buchman. Ερμηνεία: Dirk Bogard, Alexis Smith, Hugh Griffith (Αγγλία).
1956: The Intimate Stranger/Finger of Guilt. Σκην.: Joseph Walton (J. Losey). Ερμηνεία: Richard Basehart (Αγγλία).
1957: Time Without Pity (Χρόνια δίχως οίκτο - ε.τ. Το άλλοθι της τελευταίας ώρας). Σεν.: Ben Barzman. Φωτ. Freddie Francis. Ερμηνεία: Michael Redgrave, Ann Todd, Leo Mc Kern, Peter Cushing.
The Gypsy and the Gentleman (Η ταγγάνα και ο τζέντλεμαν). Ερμηνεία: Μελίνα Μερκούρη, Flora Robson, Keith Michell, Patrick Mc Goohan (Αγγλία).
1959: Blind Date/Cheance Meeting (ε.τ. Αίμα και σάρκα). Σεν.: Ben Barzman. Ερμηνεία: Hardy Krüger, Stanley Baker, Michaline Preile (Αγγλία).
1960: The Criminal (Ο εγκληματίας). Σεν.: Jimmy Sangster. Φωτ.: Robert Krasker. Ηθ. Stanley Baker, Sam Wanamaker, Patrick Magee, Jill Bennett (Αγγλία).
1962: The Damned (Οι καταραμένοι). Σεν.: Evan Jones από μυθ. H. L. Lawrence. Ερμηνεία: Oliver Reed, Viveca Lindfors, Shirley Ann Field (Αγγλία).
Eva (Εύα): Σενάριο: Hugo Butler, Evan Jones, από μυθ. J. H. Chase. Μουσ. Michel Legrand. Ερμηνεία: Jeanne Moreau, Stanley Baker, Virna Lisi (Ιταλία - Γαλλία).

- 1963: The Servant (Ο Υπηρέτης) Σενάριο: Harold Pinter. Ερμηνεία: Dirk Bogard, James Fox, Wendy Craig, Sarah Miles (Αγγλία).
1964: King and Country (ε.τ. Σταυροί στα χαρακώματα). Σενάριο: Evan Jones. Ερμηνεία: Dirk Bogarde, Tom Courtenay, Leo Mc Kern (Αγγλία).
1966: Modesty Blaise (Μόντεστου Μπλαϊζ). Σενάριο: Evan Jones. Ερμηνεία: Monica Vitti, Dirk Bogarde, Terence Stamp, Harry Andrews (Αγγλία - Ιταλία).
1967: The Accident (Το δυστύχημα - ε.τ. Το τρίγωνο των αμαρτωλών). Σενάριο: Harold Pinter. Φωτ.: Gerry Fisher. Ερμηνεία: Dirk Bogarde, Stanley Baker, Michael York, Jacqueline Sassard, Delphine Seyring, (Αγγλία).
1968: Boom (ε.τ. Ανεμοδαρμένος Λόφος) Σενάριο: από θεατρικό Tennessy Williams. Ερμηνεία: Richard Burton, Liz Taylor (ΗΠΑ).
Secret Ceremony (Μυστική Ιεροτελεστία - ε.τ. Το μεγάλο μυστικό της). Σενάριο: George Tabori, από μυθ. Marce Deveni. Φωτ.: Gerry Fisher. Ηθ. Liz Taylor, Mia Farrow, Robert Mitchum (ΗΠΑ).
1970: Figures in a Landscape (Φιγούρες σε τοπίο - ε.τ. Οι δύο δραπέτες). Σενάριο: Robert Saw, Φωτ.: Henri Alecan. Ερμηνεία: Robert Saw, Malcolm C. Dowel (Αγγλία).
1971: The Go-between (Ο Μεσαζών). Σενάριο: Harold Pinter από μυθιστόρημα Hartley. Φωτ.: Gerry Fisher. Ερμηνεία: Julie Christie, Alan Bates (Αγγλία).
1972: The Assassination of Trotsky (Η Δολοφονία του Τρότσκι). Σενάριο: Nicolas Mosley, Mosolino d' Amico. Ερμηνεία: Richard Burton, Alain Delon, Romy Schneider (Γαλλία - Αγγλία - Ιταλία).
1973: A Doll's House (Το σπίτι της κούκλας). Σενάριο: David Mercer από θεατρικό Ibsen. Φωτ.: Gerry Fisher. Ερμηνεία: Jane Fonda, Edward Fox, Trevor Hovard, David Warner (Αγγλία).
1974: Galileo (Γαλιλαίος) για τηλεόραση B.B.C. Ερμηνεία: Τοπάλ (Αγγλία).
1975: The Romantic English woman (Η ρομαντική Αγγλίδα). Σενάριο: Tom Stoppard. Φωτ.: Gerry Fisher. Ερμηνεία: Glenda Jackson, Michael Caine, Helmut Berger, Nathalie Delon (Αγγλία - Γαλλία).
1976: Mr. Klein (Μίστερ Κλάιν). Σενάριο: Franco Solinas. Ερμηνεία: Alain Delon, Jeanne Moreau (Γαλλία).
1978: Les Routes du Sud (Οι δρόμοι του νότου). Σεν.: Jorgé Sebrun. Ερμηνεία: Yves Montand, Μιου-Μιου, L. Malet (Γαλλία).
1979: Don Giovanni (Ντον Τζιοβάννι) Σεν.: από όπερα Μότσαρτ. Καλ. συνεργ.: Frantz Salieri, Rolf Lieberman. Διεύθ. ορχ.: Lorin Maazel. Ερμηνεία: Ruggero Raimond, Kiri Te Kanawa (Γαλλία).
1982: La Truite (Η πέστροφα). Σεν.: Losey, Monique Lange από μυθ. R. Vailland. Ηθ. Isabelle Huppert, D. Olbri-cky, Jeanne Moreau (Γαλλία).
1984: Steaming. Ερμηνεία: Vanessa Redgrave (Αγγλία).
Στην ελληνική αγορά υπάρχουν οι εξής ταινίες του Λόζεϊ: Η Δολοφονία του Τρότσκι. Το σπίτι της κούκλας, Η ρομαντική Αγγλίδα, Μίστερ Κλάιν, Οι δρόμοι του νότου, Ντον Τζιοβάννι, Η πέστροφα.

**ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΙΚΑ ΤΕΤΡΑΔΙΑ
ΖΗΤΗΣΤΕ ΤΑ ΠΡΟΗΓΟΥΜΕΝΑ ΤΕΥΧΗ
ΤΩΝ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΙΚΩΝ ΤΕΤΡΑΔΙΩΝ**

**ΚΕΝΤΡΙΚΗ ΔΙΑΘΕΣΗ:
ΕΚΔΟΤΙΚΗ ΟΜΑΔΑ
Πλάτωνος 4, τηλ. 270-684
ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗ 546 31**

1

ΓΚΟΝΤΑΡ

2

**ΤΖΕΡΡΥ ΔΙΟΥΙΣ
ΓΚΟΝΤΑΡ**

3-4

**ΝΕΟ ΓΕΡΜΑΝΙΚΟ ΣΙΝΕΜΑ
ΝΙΚΟΛΑΣ ΡΑΙΓΚ
ΕΛΛΗΝΙΚΟΣ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ**

5

**22ο ΦΕΣΤΙΒΑΛ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ
ΖΟΥΛΑΦΣΚΙ**

6

**ΑΛΑΙΝ ΡΕΝΑΙ
ΙΤΑΛΙΚΟΣ ΝΕΟΡΕΑΛΙΣΜΟΣ
Η ΚΑΜΕΡΑ**

7

**ΠΟΛΩΝΙΚΟ ΣΙΝΕΜΑ
ΖΑΝ ΚΟΚΤΩ
ΜΙΟΥΖΙΚΑΛ**

8

**23ο ΦΕΣΤΙΒΑΛ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ
ΑΜΕΡΙΚΑΝΙΚΟΣ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ
(ΚΙΟΥΜΠΡΙΚ-ΣΚΟΡΤΣΕΖΕ-ΚΑΡΠΕΝΤΕΡ)
ΦΑΣΜΠΙΝΤΕΡ
(ΕΞΑΝΤΛΗΜΕΝΟ)**

9

**ΑΜΕΡΙΚΑΝΙΚΟΣ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ
(ΝΤΕ ΠΑΛΜΑ-ΓΟΥΝΤΥ ΑΛΛΕΝ)
ΜΑΡΚΟ ΦΕΡΡΕΡΙ
ΤΟ ΜΟΝΤΑΖ
ΤΟΥΡΚΙΚΟΣ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ**

10

**ΓΕΡΜΑΝΙΚΟΣ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ
(ΧΕΡΤΣΟΓΚ-ΒΕΝΤΕΡΣ-ΖΥΜΠΕΜΠΕΡΓΚ
ΜΠΟΥΝΙΟΥΕΛ
ΓΙΛΜΑΖ ΓΚΙΟΥΝΕΙ**

11

**ΓΥΝΑΙΚΕΣ ΗΘΟΠΟΙΟΙ
ΚΑΡΑΓΚΙΟΖΗΣ ΚΑΙ ΣΙΝΕΜΑ
Ο ΜΥΘΟΣ ΤΟΥ ΗΡΩΑ**

12-13

**24ο ΦΕΣΤΙΒΑΛ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ
ΣΥΝΕΝΤΕΥΞΕΙΣ:
ΒΕΡΓΙΤΣΗΣ-ΝΙΚΟΛΑΙΔΗΣ-ΑΝΑΝΙΑΔΗΣ
ΣΚΟΡΤΣΕΖΕ-ΦΕΡΡΕΡΙ-ΒΑΝ ΑΚΕΡΕΝ
ΤΖΕΣΣΙΚΑ ΛΑΝΓΚ**

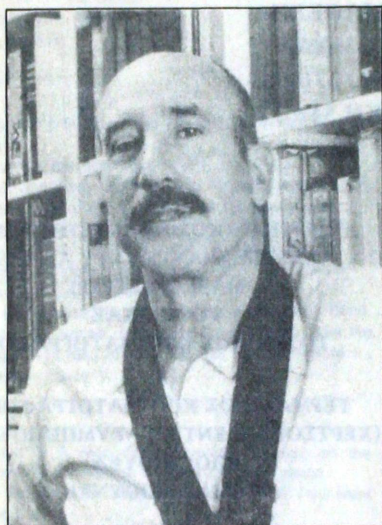
14-15

**ΝΑΓΚΙΖΑ ΟΣΙΜΑ
ΤΑΡΚΟΦΕΚΙ
ΑΝΤΟΝΙΟΝΙ**

16

**ΙΝΓΚΜΑΡ ΜΠΕΡΓΚΜΑΝ
ΠΗΤΕΡ ΓΟΥΕΙΡ
ΓΟΥΝΤΥ ΑΛΛΕΝ**

ΝΕΣΤΩΡ ΑΛΜΕΝΤΡΟΣ



Το φώς,
το κάδρο,
και η κίνηση

Ο Νέστωρ Αλμέντρος είναι σήμερα ο πιο διάσημος διευθυντής φωτογραφίας του κόσμου. Γεννήθηκε στην Ισπανία το 1930, σπούδασε στην Κούβα, άρχισε την καριέρα του στην Γαλλία, έγινε μόνιμος συνεργάτης των Ρομέρ, Τρυφώ και Μπάρμπετ Σρέντερ και τέλος κατόρθωσε το Χόλλυγουντ, αποκτώντας διεθνή φήμη. Η βασική αρετή του Αλμέντρος είναι η απλότητα. Προτιμά τις λήψεις σε φυσικούς χώρους, τα καταφέρνει όμως εξίσου καλά και με τις ταινίες που απαιτούν στούντιο. Το κατεξοχήν εκφραστικό μέσο του είναι το φως, που το αξιοποιεί με την δραματουργική και φορμαλιστική δύναμη ενός Ζωρζ ντε Λα Τουρ ή Βερμεέρ στη ζωγραφική. Μπορεί να δουλέψει εξίσου καλά το ασπρόμαυρο (ΟΠΩΣΔΗΠΟΤΕ ΤΗΝ ΚΥΡΙΑΚΗ), να κάνει θαύματα με το πιο μίνιμουμ συνεργείο (Η ΠΩΛΙΝ ΣΤΗΝ ΠΛΑΖ), να κινηθεί με την ίδια άνεση στο πιο εξωτικό τοπίο (Η ΓΑΛΑΖΙΑ ΛΙΜΝΗ) ή αντίθετα στους πεζούς χώρους μιας μεγαλούπολης (ΚΡΑΜΕΡ ΕΝΑΝΤΙΟΝ ΚΡΑΜΕΡ), να αποδώσει με το χρώμα την περίπλοκη-ψυχολογία των πρωταγωνιστών (ΤΟ ΠΡΑΣΙΝΟ ΔΩΜΑΤΙΟ) ή να αφηθεί στο πιο τρελό μπρεσιονιστικό παιχνίδι (ΜΕΡΕΣ ΕΥΤΥΧΙΑΣ). Για την τελευταία αυτή ταινία βραβεύτηκε με το Βραβείο Όσκαρ, ενώ τιμήθηκε με το αντίστοιχο γαλλικό βραβείο Σεζάρ για την δουλειά του στο ΤΕΛΕΥΤΑΙΟ ΜΕΤΡΟ του Τρυφώ. Πρόσφατα γύρισε μαζί με τον Ορλάντο Χιμένεζ το ντοκυμανταίρ ΚΑΚΗ ΣΥΜΠΕΡΙΦΟΡΑ, που είναι



Χαρακτηριστικά δείγματα της δουλειάς του Νέστορ Αλμέντρος: Αριστερά: ΤΟ ΠΡΑΣΙΝΟ ΔΩΜΑΤΙΟ του Τρυφώ. Δεξιά: ΤΟ ΓΟΝΑΤΟ ΤΗΣ ΚΛΑΙΡΗΣ του Ρομέρ, με τους οποίους ο Αλμέντρος συνεργάστηκε στις περισσότερες ταινίες τους.

ένα κριτικό πορτραίτο της σημερινής Κούβας. Από την φιλμογραφία του Αλμέντρος αναφέρουμε ακόμη τις ταινίες: Η ΣΥΛΛΕΚΤΡΙΑ, Η ΝΥΧΤΑ ΜΟΥ ΣΤΗΣ ΜΩΝΤ, Ο ΕΡΩΤΑΣ ΤΟ ΑΠΟΓΕΥΜΑ, ΤΟ ΓΟΝΑΤΟ ΤΗΣ ΚΛΑΙΡΗΣ, Η ΜΑΡΚΗΣΙΑ ΤΗΣ Ο, ΠΕΡΣΕΒΑΛ ΛΕ ΓΚΑΛΛΟΥΑ του Ερίκ Ρομέρ, ΤΟ ΑΓΡΙΜΙ, ΣΥΖΥΓΙΚΟ ΚΡΕΒΑΤΙ, Η ΙΣΤΟΡΙΑ ΤΗΣ ΑΝΤΕΛ ΟΥΓΚΩ, ΟΙ 2 ΑΓΓΛΙΔΕΣ ΣΤΗΝ ΕΥΡΩΠΗ, Ο ΑΝΔΡΑΣ ΠΟΥ ΑΓΑΠΟΥΣΕ ΤΙΣ ΓΥΝΑΙΚΕΣ, Η ΑΓΑΠΗ ΤΟ ΒΑΖΕΙ ΣΤΑ ΠΟΔΙΑ του Φρ. Τρυφώ, ΜΟΡ, Η ΚΟΙΛΑΔΑ, ΕΡΩΜΕΝΗ, Ο ΣΤΡΑΤΗΓΟΣ ΙΝΤΙ ΑΜΙΝ ΝΤΑΝΤΑ, ΚΟΚΟ του Μπαρμπέτ Σρέντερ, ΟΙ ΜΙΚΡΕΣ ΕΡΩΜΕΝΕΣ και Ο ΑΗ-ΒΑΣΙΛΗΣ ΕΧΕΙ ΜΠΛΕ ΜΑΤΙΑ του Ζαν Εστάς, Η ΖΩΗ ΜΠΡΟΣΤΑ ΣΟΥ του Μιζραχί, ΓΥΝΑΙΚΕΣ ΣΤΟΝ ΗΛΙΟ της Λιλιάνα Ντρέφυους, Ο ΚΟΚΟΡΟΜΑΧΗΤΗΣ του Μόντυ Χέλλμαν, ΟΙ ΔΡΟΜΟΙ ΤΟΥ ΝΟΤΟΥ του Τζακ Νικόλσον, Η ΕΚΛΟΓΗ ΤΗΣ ΣΟΦΙ του Άλαν Πάκουλα, Η ΥΠΟΠΤΗ του Ρ. Μπέντον κ.ά.

Μια εντύπωσησκηνη από το "Περσεβάλ Λε Γκαλλουά" του Ρομέρ, που δείχνει τη δεξιοτεχνία του Αλμέντρος και στις σκηνές σε στούντιο.





Αριστερά: Η Λίλιαν Γκις στη "Ρομόλα" του Χένρυ Κινγκ (1924) και δεξιά "Πορταίτο μιας κυρίας" του Ντα Βίντσι. Η επιρροή από τη ζωγραφική είναι κάτι παραπάνω από προφανής.

Αντίθετα με το τι πιστεύεται, η ιδιότητα του διευθυντή φωτογραφίας είναι πολύ πιά πρόσφατη από το ίδιο το σινεμά. Αρχικά υπεύθυνος για την εικόνα ήταν μόνο ο σκηνοθέτης, που έκανε τα καδραρίσματα. Με την άνοδο όμως της Γερμανικής Σχολής, τον εξπρεσιονισμό και το Κάμερσπηλ (1), οι άνθρωποι του κινηματογράφου άρχισαν να ασχολούνται πραγματικά με τον φωτισμό. Εν τούτοις η πρωταρχική έγνοια των πονέρων ήταν η σύνθεση του κάδρου: οι παλιές βουβές ταινίες δείχνουν πολύ καλά πόσο είχαν αφομοιώσει οι παππούδες μας, τους κανόνες της κλασικής σύνθεσης, που συχνά τους μάθαιναν στα μουσεία ή στις σχολές ζωγραφικής. Επρόκειτο για στοιχειώδεις νόμους, που βασιζόνταν στην ισορροπία των όγκων και το **horror vacui** (2), τον "τρόμο του άδειου" που ωθεί για παράδειγμα ένα παιδί να ζωγραφίσει όλη την επιφάνεια ενός άδειου φύλλου. Οι πρώτες ταινίες λοιπόν, επηρεασμένες από την εικαστική παράδοση, έβλεπαν την εικόνα σαν ένα κάδρο. Όμως ο κινημα-

τογράφος είναι επίσης και κίνηση: 24 φορές το δευτερόλεπτο εκθέτει κι ένα διαφορετικό κάδρο. Οι νόμοι της σύνθεσης βρίσκονται σε κάθε στιγμή υπό αμφισβήτηση εξ αιτίας της ασταμάτητης κίνησης: κινήσεις της μηχανής λήψεως, κινήσεις των ηθοποιών, κινήσεις στο βάθος των πλάνων ... Ακόμα και στο έργο των σκηνοθετών που έχουν τη φήμη του "στατικού" (όπως ο Ρομπέρ Μπρεσσόν ή ο Μανουέλ ντε Ολιβέιρα), υπάρχει πάντα κάτι που κινείται: αρκεί ένα ράγισμα του ανέμου, μια πόρτα που ανοιγοκλείνει, μια μικρή χειρονομία των χεριών, για ν'αλλάξει ασυναίσθητα η φύση της σύνθεσης ενός κάδρου. Πολλές φορές ο διευθυντής φωτογραφίας

1) Σχετικά με τον εξπρεσιονισμό και το Κάμερσπηλ, δείτε στο προηγούμενο τεύχος μας το άρθρο του Αντρέα Ταρνανά "Ο Γερμανικός Εξπρεσιονισμός".

2) Λατινικά στο κείμενο



Ένα "εκκεντρικό" πλάνο του Ραούλ Κουτάρ από το "Συνέβη στην Αμερική" του Γκοντάρ, που δεν διακατέχεται από τον "τρόμο του άδειου".

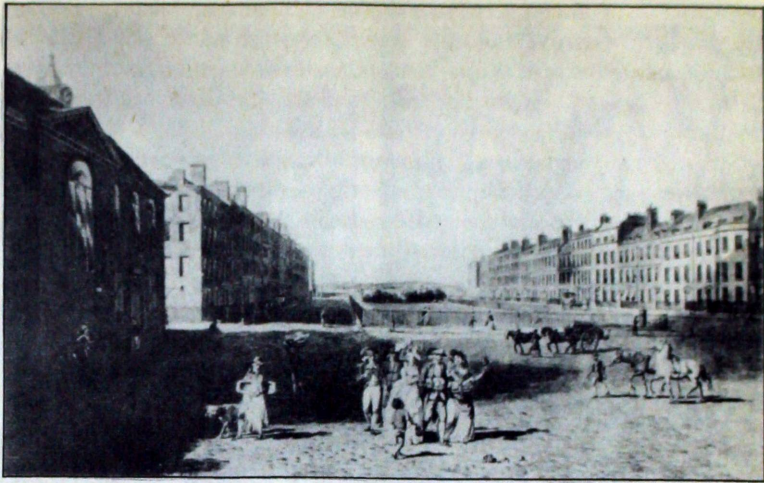
αναγκάζεται να κάνει υποδείξεις στους ηθοποιούς ν'αλλάξουν στάση, προσέχοντας να μη διαταράξει τον αυθορμητισμό τους. Στις ταινίες του Μπέργκμαν, η τέχνη αυτή της σύνθεσης έγκειται σε πολύ απλά και λεπτά στοιχεία: ένα γκρο-πλάνο πάνω σε ουδέτερο φόντο, ένα πρόσωπο ελαφρά αποκεντρωμένο, κάποια στάση των χεριών ή των δακτύλων ... Στον Τρυφώ, στις ταινίες του οποίου η κάμερα συχνά μετακινείται, ο διευθυντής φωτογράφος αντιμετωπίζει το πρόβλημα πολλών συνθέσεων: πώς να καταφέρει για παράδειγμα σ'ένα μόνο πλάνο να κάνει 15 ή 20 διαφορετικές και της αυτής ποιότητας συνθέσεις.

Πέρα από το γούστο του καθενός, η εκλογή ενός κάδρου έχει να κάνει και με κάποια πολιτιστική παράδοση: οι Γιαπωνέζοι οδήγησαν την τέχνη της δισυμμετρίας στο πύο εκλεπτισμένο της σημείο, ενώ η ευρωπαϊκή ζωγραφική από τον Βελάσκεθ μέχρι τον Μόντριαν στηρίζεται κύρια στην έννοια της συμμετρίας. Η αξία όμως ενός έργου για να αξιοποιηθεί κινηματογραφικά εξαρτάται πολύ από το κάδρο που το περιορίζει: οι μεσαιωνικές διακοσμώσεις ή τα φρέσκα της Καπέλα Σιζτίνα, που δεν περιορίζονται σ'ένα ορθογώνιο πλαίσιο, έχουν μι-

κρότερο ενδιαφέρον από τους πίνακες της "εποχής του καβαλέτου" (όχι τόσο τα κλασικά πορτραίτα, που καταλαμβάνουν κάθετα το χώρο, όσο οι πίνακες με θέματα, που η οριζόντια σύνθεσή τους προαναγγέλει το κινηματογραφικό φορμά (3)).

Την μεγαλύτερη όμως επίδραση στο σινεμά των πρώτων χρόνων άσκησαν οι ζωγράφοι του 19ου αιώνα, που ήταν αναπαραστατικοί και αφηγηματικοί ταυτόχρονα. Όπως επίσης οι δάσκαλοι της γκραβούρας, από τους οποίους διδάχθηκαν το πώς να χειρίζονται το άσπρο-μαύρο. Βρήκα για παράδειγμα μια έκδοση του 1909 του βιβλίου **THE CLANSMAN** του Τόμας Ντίξον (από τ'οποίο έγινε το σενάριο της ΓΕΝΝΗΣΗΣ ΕΝΟΣ ΕΘΝΟΥΣ), που η εικονογράφηση του φαίνεται καθαρά ότι έχει εμπνεύσει τον Ντ. Γκρίφφιθ. Όπως το απέδειξαν ο Αϊζενστάϊν και οι πρώτοι σοβιετικοί θεωρητικοί, ο κινηματογράφος προσπαθώντας να τοποθετηθεί

3) Φορμά της εικόνας είναι το ύψος και το πλάτος που έχει στην οθόνη το προβαλλόμενο φιλμ.



Ο πίνακας του Edward Dayes 'Queen Square' φαίνεται να εμπνέει τη διπλανή σύνθεση από το "Μπάρου Λύντον" του Κιούμπρικ, που φωτογράφησε ο Τζων Άλκοτ.

έναντι της εικαστικής παράδοσης οδηγήθηκε στον προσδιορισμό του κάδρου και του μορφά του.

Το πρόβλημα ήταν αρκετά δύσκολο: έπρεπε να βρεθεί ένας τρόπος ώστε να συμπυκνωθεί μια κάθετη οργάνωση του χώρου (για τα γκρο-πλάνα) με μια οριζόντια (για τα πλάνα συνόλου). Κατάληξαν λοιπόν σ' ένα μπάσταρδο σχήμα (μορφά), το 1,33 που το χρησιμοποιεί σήμερα η τηλεόραση και το οποίο διατηρεί μια χρυσή ισορροπία ανάμεσα στο τετράγωνο και το παραλληλόγραμμο, ταιριάζοντας τόσο για τα γκρο-πλάνα, όσο και για τα πλάνα συνόλου, χωρίς να είναι απόλυτα προσαρμοσμένο ούτε για τα πρώτα, ούτε για τα δεύτερα.

Την ίδια εποχή ο Αϊζενσταϊν είχε προτείνει τη φαινή ιδέα ενός φακού με μάσκες, που θα επέτρεπε να έχουμε "ένα κάδρο με μετατρέπομενη γεωμετρία": θα μπορούσαμε ανάλογα με τις ανάγκες να έχουμε μια εικόνα άλλοτε περισσότερο ή λιγότερο τετράγωνη, άλλοτε ορθογώνια, άλλοτε κυκλική άλλοτε οβάλ κ.λ.π. Η ιδέα του όμως δεν ξεπέρασε ποτέ το πειραματικό στάδιο και οι βιομήχανοι προτίμησαν να σταθεροποιήσουν το μορφά στα 1,33. Στη συνέχεια, εν μέρει κάτω από την επίδραση της σύγχρονης ζωγραφικής (που άνοιξε τομή στην αντίληψη της κλασικής ισορροπίας), ο κινηματογράφος υιοθέτησε ένα όλο και πιο μακρύ πανοραμικό μορφά, που ευνοούσε τις ασύμμετρικές συνθέσεις (ή εικόνα ενός γκρο-πλάνου για παράδειγμα σήμαινε

ότι θα είχαμε πολύ χαμένο χώρο, σ' αριστερά ή στα δεξιά του κάδρου). Ίχνη αυτών των "εκκεντρικών" κατά κυριολεξία συνθέσεων βρίσκουμε σε τόσα διαφορετικά έργα όπως το ΣΥΝΕΒΗ ΣΤΗΝ ΑΜΕΡΙΚΗ του Γκοντάρ ή ΟΙ ΚΟΚΚΙΝΟΙ του Γουόρρεν Μπητι. Όμως σε τούτες τις συνθέσεις όπου έχουμε θεαματικό χαρακτήρα μιας εικόνας και οριζόντια, πανοραμική επέκταση του κάδρου, ο κινηματογράφος απλώς ανακάλυψε ένα παλιό νόμο της ζωγραφικής. Αρκεί να δούμε τη MAXH TOY ΣΑΝ ΡΟΜΑΝΟ του Πάολο Ουτσέλο για να πεισθούμε. Στα πρώτα χρόνια του κινηματογράφου, ορισμένοι θεατές είχαν σοκαριστεί βλέποντας γκρο-πλάνα να βρίσκονται μ' αυτό τον τρόπο μέσα σ' ένα οριζόντιο χώρο.

Τα τεχνικά εγχειρίδια και οι ιστορίες του κινηματογράφου, αναλύοντας την κινηματογραφική εικόνα προσπαθούν συχνά να ξεχωρίσουν το κάδρο, από την κίνηση και το φωτισμό. Στην πραγματικότητα τα τρία αυτά στοιχεία είναι απόλυτα συνδεδεμένα: μια σύνθεση δεν προσδιορίζεται μόνο από τις γραμμές, αλλά και από τους τόνους, την πυκνότητα των όγκων της. Η φωτιστική συμμετρία ή δυσμετρία επηρεάζει άμεσα την ισορροπία των μορφών. Ακόμα και σ' ένα τόσο επαγγελματικά ιεραρχημένο σύστημα, όπως είναι το Χόλλυγουντ (όπου υπάρχει μια πολύ αυστηρή κατανομή της εργασίας),



ο διευθυντής φωτογραφίας εξετάζει πάντα το κάδρο, για να ελέγξει την κατανομή του φωτός. Εξάλλου η παράλληλη δράση κάδρου και φωτός, τίθεται πιο έντονα κάτω από την οπτική του μοντάζ, της ρευστότητας των ρακόρ (4). Ορισμένοι σκηνοθέτες όπως ο Γκοντάρ χρησιμοποιούν σαν σκηνοθετική αρχή, το εφφέ της "ρήξης": στο ενδιάμεσο μιας σεκάνς προκαλούν μια αίσθηση μη συνεχόμενης ροής της κίνησης ή του φωτισμού.

Προσωπικά εγώ προτιμώ να δουλεύω στα πλαίσια μιας μορφικής αρμονίας. Δεν μ' αρέσει για παράδειγμα να περνώ ξαφνικά από μια λήψη με φακό μεγάλης εστίασεως σε μια άλλη με τηλεφακό (ιδιαίτερα στην περίπτωση μιας κλασικής αφηγηματικά ταινίας). Κατά γενικό κανόνα, προσέχω ώστε το κοινό να μην αισθάνεται ότι η πραγματικότητα που του προτείνουμε έχει μεταμορφωθεί, διαβιβάζεται μέσα από ένα οπτικό σκηνικό σύστημα.

Σε μερικές σκηνές της ταινίας MOPE του Μπάρμπετ Σρέντερ, έφθασα στο σημείο να χρησιμοποιήσω φακό μεγάλης εστίασεως (των 18 χιλιοστών) για να τονίσω τεχνητά το μέγεθος των βράχων. Όμως επειδή η κάμερα δεν μετακινούνται και οι ήρωες, τα σημεία αναφοράς μας, ήταν μακριά στο βάθος, η παραπάνω παραμόρφωση της πραγματικότητας δεν γίνονταν αντιληπτή. Είναι παράδοξο το γεγονός ότι συχνά πρέπει να ανατρέξουμε σε τρυκάς, για να πετύχουμε στην οθόνη την εντύπω-

ση της πραγματικότητας (ιδιαίτερα στον τομέα της προοπτικής: για να πετύχει τις εντυπώσεις της προοπτικής που ήθελε ο Κίνγκ Βίντορ χρησιμοποίησε νάνους κομπάρσους στο **THE FOUNTAIN-HEAD**).

Εάν επιμένω πάνω στον φωτογραφικό ρεαλισμό, δεν το κάνω γιατί είναι αρχή μου, αλλά επειδή συχνά το απαιτεί ο αφηγηματικός κινηματογράφος: για να πιστέψουν οι θεατές στην αληθοφάνεια των καταστάσεων και των συναισθημάτων που τους δείχνουν, θα πρέπει να συμβάλλει σ' αυτό και η αναπαράσταση της πραγματικότητας. Εκτός κι αν είναι ηθελημένη κάποια αποστασιοποίηση (μπρεχτική ή μη).

Εγώ ανήκω εξάλλου σε μια γενιά τεχνικών που χωρίς να συννενοηθούμε μεταξύ μας, εξεγερθήκαμε ομόφωνα ενάντια στην τεχνική αυθαιρεσία: ο αμερικανός Γκόρντον Γουίλλις (ο οπερατέρ του NONOY, των ΕΣΩΤΕΡΙΚΩΝ ΣΧΕΣΕΩΝ, του ΔΙΚΤΥΟΥ), ο σύγγρος Βίλμος Ζίγκμουντ (ΕΛΑΦΟΚΥΝΗΓΟΣ), ο ιταλός Λουτσιάνο Τόβολι (ΕΠΑΓ-

4) Ρακόρ είναι οι νόμοι που διέπουν το μοντάζ, ώστε να επιτυγχάνεται μια ψευδοσθητική συνέχεια και ομογένεια στο χώρο και τη δράση.



Μερικά χαρακτηριστικά δείγματα της δουλειάς των μεγάλων σημερινών οπερατέρ: Πάνω ένα εντυπωσιακό πλάνο από την "Πύλη της Δύσης" του Τοίμινο (Βίλμος Ζίγκμοντ) και κάτω ο Τζακ Νίκολσον και η Μαρία Σνάνιντερ στο "Επάγγελμα Ρεπόρτερ" του Αντονιόνι (Λουτσιάνο Τόβολι).



ΓΕΛΜΑ ΡΕΠΟΡΤΕΡ), ο εγγλέζος Τζων Άλκοτ (ΜΠΑΡΡΥ ΛΥΝΤΟΝ — ΚΟΥΡΔΙΣΤΟ ΠΟΡΤΟΚΑΛΙ) κι εγώ, είχαμε όλοι την ίδια αντίδραση ταυτόχρονα: κάναμε το ντεμπούτο μας έχοντας για πρωταρχική έγνοια να επιβάλλουμε ένα πιο φυσικό φωτισμό —έγνοια που θα πρέπει να πω ότι συνέπεσε με την γενίκευση του έγχρωμου. Γιατί στην εποχή του ασπρόμαυρου, τα διάφορα χρώματα αποτυπώνονταν πάνω στο φιλμ σαν ελάχιστες παραλλαγές των γκριζών τόνων. Για να διαφοροποιήσουν τους διάφορους τόνους οι διευθυντές φωτογραφίας ήταν αναγκασμένοι να καταφύγουν σε μια περίπλοκη τεχνική φωτισμού, χρησιμοποιώντας λαμπτήρες που φώτιζαν σε μερικά μόνο σημεία, τεμάχιζαν το πλάνο κλπ. Μέσα από ένα οπλοστάσιο διαφορετικών φωτισμών προσπαθούσαν να συγκαλύψουν την φτώχεια της πληροφορίας του ασπρόμαυρου. Με τον ερχομό όμως του έγχρωμου, όλη η παραπάνω δουλειά ήταν μια καθαρή ταυτολογία, αφού αρκούσε ο φυσικός φωτισμός για τη διαφοροποίηση των τόνων: ένας ήρωας που είναι ντυμένος στα καφέ και βρίσκεται μπροστά σ' ένα πράσινο τοίχο, ξεχωρίζει αμέσως και δεν χρειάζεται να τον φωτίσουμε με κάποιο ιδιαίτερο τρόπο. Όμως οι



Μια χαρακτηριστική σκηνή από το "Μανχάταν" του Γ. Άλλεν, που τράβηξε ο μάγος του ασπρόμαυρου Γκόρντον Γουίλιαμς

οπερατέρ της προηγούμενης γενιάς από μας, είτε από συνήθεια, είτε από νωθρότητα, συνέχισαν να δουλεύουν το έγχρωμο με την ίδια τεχνική, εκτός βέβαια από λίγες εξαιρέσεις. Έτσι εμείς βρεθήκαμε μόνοι μας και ριχτήκαμε με κλειστά μάτια σε μια ριψοκίνδυνη περιπέτεια, εμπνεόμενοι μοναχά από μερικούς δάσκαλους της φυσικής φωτογραφίας (Καρτιέ-Μπρεσσόν, Στίγκλιτς, Ωγκουστ Σάντερ).

Ευτυχώς μας βοήθησε πολύ η τεχνική πρόοδος: χάρις στα νέα και πιο ευαίσθητα φιλμ, στους νέους, πιο ισχυρούς φακούς, ήταν δυνατό να ανασυνθέσουμε κατά προσέγγιση, ακόμα και στο στούντιο, τις συνθήκες του φυσικού φωτισμού. Ήδη πριν από μας οι φωτογράφοι της μόδας, είχαν εγκαινιάσει τον έμμεσο φωτισμό, που αντανακλάται πάνω σε αργυρές ομπρέλλες, για να μιμηθούν τη διαχεόμενη απαλότητα του ημερήσιου φωτός. Ξεκινώντας από το παραπάνω παράδειγμα βάλαμε προς τους δικούς μας αντανακλαστήρες (ρεφλεκτέρ). Μερικοί χρησιμοποιούσαν ομπρέλλες, άλλοι, όπως ο Ραούλ Κουτάρ, ο οπερατέρ του Γκοντάρ, την επιφάνεια του ταβανιού κι άλλοι λευκές πλάκες πολυστερίνης, πάνω στις οποίες αντανακλάταν το φως, σαν αμπαζούρ. Αργότερα, οι

κάτασκευαστές λανσάραν τους προβολείς **soft lights**, δηλαδή ηλεκτρικές αμπούλες, που διαχέουν απαλά το φως στην εσωτερική πλευρά ενός κουτιού. Έτσι η δεκαετία του '60 συμπίπτει με το σεβασμό του φυσικού φωτισμού, δικαιολογώντας με λογικό τρόπο τις φωτιστικές πηγές (με τον ίδιο τρόπο που ο Ζωρζ ντε Λα Τουρ ή ο Βερμееρ ζωγράφιζαν πάνω στους πίνακες τους τα κεριά ή τα παράθυρα που φώτιζαν τη σκηνή. Με τον ίδιο τρόπο που ένας Ρέμπραντ υπονοούσε την πηγή του φωτός, χωρίς να τη δείχνει). Θα πρέπει εξάλλου να αναγνωρίσουμε ότι ορισμένοι οπερατέρ της προηγούμενης περιόδου προανέγγειλαν αυτή την κίνηση: ο **Wong Howe** (ΟΙ ΔΗΜΙΟΙ ΠΕΘΑΙΝΟΥΝ ΕΠΙΣΗΣ του Φριτζ Λανγκ), **The Pursued** του Ραούλ Γουίλιαμς) και κυρίως ο **G.R. ALDOH** ΓΗ ΤΡΕΜΕΙ του Βισκόντι, **ΟΥΜΠΕΡΤΟ ΝΤ.** του ντε Σίκα), συχνά προσπάθησαν να σεβαστούν τον ρεαλισμό του φωτός, αλλά τα τεχνικά μέσα της εποχής, τους εμπόδιζαν σ' αυτήν τους την προσπάθεια.

Οι υπερβολές και τα λάθη του παρελθόντος μας προκαλούν σήμερα το γέλιο: δεν υπάρχουν πια σήμερα χολλυγουντινές ταινίες με ξιφομαχίες, όπου δύο τρισάθλιοι πυρσοί υποτίθεται ότι φωτίζουν



Η Άνα Μανιάνι και Μάρλον Μπράντο στο "Φυγά" (ΤΟ ΦΙΔΟΤΟΜΑΡΟ) του Σιντέι Μιούμετ, που φωτογράφησε ο Μπόρις Κάουφμαν

α **giorno** ένα γιγάντιο πύργο. Οι συμβάσεις του κινηματογράφου, συγγενεύουν εδώ με το πιο στυλιζαρισμένο θέατρο. Όμως σήμερα η αναγκαιότητα του ρεαλισμού είναι νόμος και ξαναγυρνάμε παραδόξως σε κείνη την φροντίδα της αυθεντικότητας, που εμπύχωνε το έργο των πιονέρων, όπως του Ζαν Βικτό ή του Ντζίγκα Βερτώφ (ας αναφέρουμε παρεπιμπτόντος ότι ο αδελφός του δεύτερου, Μπόρις Κάουφμαν, υπήρξε οπερατέρ του πρώτου). Η απλότητα του υλικού και η τεχνική πρόοδος, έφθασαν σε τέτοιο σημείο, ώστε η απλή επαγγελματική ικανότητα ενός διευθυντή φωτογραφίας παίζει όλο και μικρότερο ρόλο σε σχέση με τους ανθρώπινους παράγοντες: την πολιτιστική ή ψυχολογική σύνδεσή του με ένα σκηνο-

θέτη, την καλλιτεχνική ποιότητά του, το πόσο έχει κατανοήσει το κινηματογραφικό σχέδιο.

Σήμερα, μου φαίνεται πολύ πιο σημαντικό να μάθω στους μελλοντικούς διευθυντές φωτογραφίας την ιστορία των ιδεών της ζωγραφικής και του σινεμά, παρά τους ψευτο-μυστηριακούς μαιάνδρους των καμπύλων της πυκνότητας του φωτός. Υπάρχουν μάλιστα στιγμές που αναλογίζομαι ότι η ιδιότητα και το κύρος του διευθυντή φωτογραφίας, μπορεί να επιβίωσαν χάρες και μόνο στον παράλογο φόβο που δείχνουν πάντα οι σκηνοθέτες σ' αυτό που αποκαλούμε, λανθασμένα, η τεχνική.

ΓΙΑ ΤΟΝ ΗΘΟΠΟΙΟ ΤΟΥ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΥ

του Σωτήρη Ζήκου



Ο Μάρλον Μπράντο στον "Επισκέπτη της νύχτας"

Για μια περίληψη των προηγουμένων

Πάνε αρκετά χρόνια τώρα, που ο όρος ηθοποιός αποσύρθηκε από το λεξιλόγιο της κριτικής. Γιατί; Η απάντηση δεν φαίνεται καθόλου εύκολη, αφού οι λόγοι είναι τόσο ετερόκλητοι, που αυτή η "απουσία" κατέληξε να θεωρείται αυτονόητη σήμερα.

Ίσως όλα να άρχισαν τότε, με την έναρξη του πολέμου εναντίον της κινηματογραφικής αυτοκρατορίας που βασιλεύσαν οι σταν και από την οποία η "ποιότητα" ήταν εξορισμένη. Κινηματογραφιστές, θεωρητικοί και κριτικοί εξαγέρ-

θηκαν με το λάβαρο των "δημιουργών" τότε και αυτοχρίσθηκαν αντιπρόσωποι των εμικρέδων που είχαν τους τίτλους, μήνυμα, ποιότητα, ταξική πάλη, αποστασιοποίηση, σεξουαλικότητα, ασυνείδητο, φόρμα, σημαίνον, γραφή, δομή.

Έπρεπε να διατηρείται σταθερή η απόσταση από τις φτηνές φυλλάδες της εποχής, που όταν μιλούσαν για κινηματογράφο, μιλούσαν μόνο για τους σταν του κινηματογράφου και τίποτα άλλο. Οι στασιαστές έπαψαν να μιλάνε για τον ηθοποιό, για να αποφεύγουν την σύγ-

χυση.

Όταν βέβαια η μάχη κόπασε και μπήκαμε πάλι στην περίοδο της "ειρηνικής συνύπαρξης" που διανύουμε μέχρι σήμερα, έμενε να αναρωτηθεί κανείς αν άλλαξε τίποτα ουσιαστικό ή η καινούργια κατάσταση πραγμάτων ήταν πιο θολή απ' αυτήν που καταπολεμήθηκε. Στις καλύτερες περιπτώσεις κάποιοι σχολιαστές του κινηματογράφου ανανέωσαν την φρασεολογία τους, στις χειρότερες απλώς διέγραψαν κάποιους όρους απ' αυτήν. Κανείς από εκείνους τους υπέρμαχους των εμικρέδων δεν φαίνεται δια-

τεθειμένος να μας δώσει κάποια εξήγηση. Ας είναι.

Εξάλλου ο πιο παλιός και κοινός εχθρός είχε ήδη εισβάλλει και καταλάβει τον χώρο: η τηλεόραση. Οι αψιμαχίες δεν είχαν πια κανένα νόημα. Ακολουθώντας τους θεατές, κριτικοί και κινηματογραφιστές —εκτός σπάνιων εξαιρέσεων— αφού έχυσαν κροκοδειλία δάκρυα για την άλωση, έτρεξαν να προσφέρουν τις υπηρεσίες τους στον κατακτητή.

Αλλά ίσως είναι κακόβουλο να παραμείνουμε σ' αυτή την ερμηνεία.

ΓΙΑ ΤΙΣ ΘΕΩΡΗΤΙΚΕΣ ΑΝΤΙΛΗΨΕΙΣ

Τα πράγματα είναι ασφαλώς πιο περίπλοκα και σκοτεινά από την άποψη μιας διευκρίνισης του ζητήματος του ηθοποιού στον κινηματογράφο.

Επισημάνθηκε από την αρχή και σωστά, ότι ο ηθοποιός της οθόνης, κάθε άλλο παρά αποτελεί θεμέλιο της μυθοπλασίας, όπως συμβαίνει αναντίρρητα στις θεατρικές παραστάσεις.

Τα διαδεδομένα συμπεράσματα από το πείραμα Κουλέσωφ ήρθαν να συρρικνώσουν στο ελάχιστο την συμβολή του ηθοποιού στη νέα τέχνη. Η επιλογή ερασιτεχνών ηθοποιών στη νεορεαλιστική φάση αντικαθιστούσε και πρακτικά πια το ταλέντο με τον τύπο φυσιογνωμίας που ταίριαζε στον ρόλο. Έστω κι αν αυτό το κριτήριο επιλογής του καστ, δεν ήταν παρά η άλλη όψη του νομίσματος, που τυποποιούσε τους σταρ του Χόλλυγουντ, η σχετική αποποίηση του πρωταγωνιστικού ρόλου στα νεορεαλιστικά έργα, κατάφερε να αποφεύγει το ανάλογο ολίσθημα.

Έλα όμως, που δεν ήταν δυνατόν να φτιάχνονται μόνο νεορεαλιστικές ταινίες!

Οι ηθοποιοί του θεάτρου κρίθηκαν ακατάλληλοι για κινηματογραφικές ερμηνείες, αφού όλες οι ικανότητες που είναι απαραίτητες για την θεατρική σκηνή: υπερβολές, υπερτονισμοί, στυλιζάρισμα γίνονταν γελοίες και αφύσικες στην οθόνη, εκτός κι αν επιδίωκαν αυτό ακριβώς το αποτέλεσμα, όπως συνέβαινε στις

βουβές κωμωδίες.

Ο Πουντόφκιν ισχυριζόταν την μη αναγκαιότητα ο ηθοποιός να έχει μια συνολική εικόνα του ρόλου που τελικά θα βγει στην οθόνη, αλλά να είναι αποτελεσματικός και πειθαρχημένος στα διάσπαρτα μέρη που του ζητείται κάτι να ερμηνεύσει. Πέρα από το να είναι μια προσωπική γνώμη, αυτός ο ισχυρισμός αποκάλυπτε τον βιομηχανικό τρόπο οργάνωσης της κινηματογραφικής παραγωγής, σύμφωνα με το μοντέλο των κατακερματισμένων, αυτοματοποιημένων, "αποτελεσματικών" εργασιών που ρυθμίζονται με ένα προμελετημένο οργανοδιάγραμμα (εδώ ντεκουπάζ), που ο εκτελεστής (εδώ ηθοποιός) αγνοεί το σύνολό τους και το τελικό αποτέλεσμα της δικής του εργασίας (εδώ ερμηνείας του) και που ο διευθύνων (εδώ σκηνοθέτης ή παραγωγός) γνωρίζει και αποφασίζει για αυτό.

Τί είναι λοιπόν ο ηθοποιός του σινεμά, σύγχρονος εργάτης—εκτελεστής ή καλλιτέχνης;

Οι στατιστικές ενδείξεις των γνωμών φανερώνουν σαν απίθανη την δεύτερη απάντηση. Ο Εντγκάρ Μορέν διαπίστωνε πριν χρόνια ότι "ο κινηματογράφος μπορεί να αρκαστεί απλά και καθαρά στα α υ τ ό μ α τ α" (1) μιλώντας για τους ηθοποιούς. Και ένας από τους πιο αξιόλογους θεωρητικούς ο Ζήγκφριντ Κρακόουερ συζητώντας για την λειτουργία του ηθοποιού της οθόνης θα μιλήσει για



Ο Σπένσερ Τρέισου και η Κάθριν Χέμπορν στο "Πατ και Μάικ" του Τζώρτζ Κιούκορ

"αντικείμενα ανάμεσα στα αντικείμενα" και θα καταλήξει στο ομώνυμο κεφάλαιο: "Οι ηθοποιοί της οθόνης είναι πρώτη ύλη και συχνά τοποθετούνται σε πλαίσια που αγνοούνται ως προσωπικότητες, ως ηθοποιοί" (2). Εξάλλου δεν πρέπει να ξεχνάμε ότι στον κινηματογράφο υπάρχει άρρηκτη ταύτιση ηθοποιού και συγκεκριμένου ρόλου. Ένας ηθοποιός μπορεί να ερμηνεύσει πλήθος διαφορετικών ρόλων αλλά σχεδόν ποτέ ένας συγκεκριμένος ρόλος δεν ερμηνεύεται από πολλούς ηθοποιούς, κάτι που είναι η θεατρική περίπτωση που μας επιτρέπει να λέμε π.χ. "την καλύτερη ερμηνεία του "Άμλετ, την είδα από τον Λώρενς Ολιβιέ". Αυτό είναι γενικά το δόσος των θεωρητικών απόψεων, που μας απαγορεύει μάλλον να αναφερόμαστε στην σημασία της πράξης του ηθοποιού στο σινεμά. Ας το εξαντλήσουμε τουλάχιστον, πριν σωπάσουμε οριστικά.

Ένας ηθοποιός έχει κάποια πρόσφορα φυσιογνωμικά χαρακτηριστικά και ελάχιστα ταλέντο. Η τεχνική του μακιγιέρ και του κομμωτή θα βελτιώσει αυ-

τά τα χαρακτηριστικά, η δεξιοτεχνία του ηχολήπτη θα ρυθμίσει την φωνή του, ο σκηνογράφος—ντεκορατέρ θα διαλέξει το κατάλληλο φόντο, ο διευθυντής φωτογραφίας θα του προσδώσει τον φωτισμό και τις χρωματικές τονικότητες, ο οπερατέρ θα διαλέξει την θέση με τις γωνιές λήψης, ο ενδυματολόγος θα τον στολίσει, ο σεναριογράφος θα τον προμηθεύσει με λόγια, ο σκηνοθέτης θα ενορχηστρώσει και θα διευθύνει τις πόζες και τις εκφράσεις του. Το καλοούπι είναι έτοιμο ο ηθοποιός δεν έχει παρά να χυτευθεί μέσα σ' αυτό. Τότε όμως ποιά μπορεί να είναι η καλλιτεχνική του συνεισφορά;

Εδώ δεν φαίνεται να μένει ούτε κάποια αναλογία με τον εκτελεστή ενός μουσικού οργάνου σε μια ορχήστρα, αφού ο ίδιος ο ηθοποιός χρησιμοποιείται σαν όργανο, εργαλείο, αντικείμενο.

Μήπως όμως αυτή η μηδαμινότητα της πράξης του ηθοποιού είναι αποτέλεσμα της λανθασμένης οπτικής γωνιάς από την οποία την θεωρούμε; Γιατί παρ' όλα αυτά, πάντα υπάρχουν και οι ηθοποιοί που θαυμάζουμε και θυμόμαστε.



Ο Ρόμπερτ Μήτσαμ στο ΑΙΧΜΑΛΩΤΟΣ ΤΟΥ ΠΑΡΕΛΘΟΝΤΟΣ του Ζακ Τάρνερ

Στις απεριθμήσεις ποτέ δεν υπήρξα καλός, αλλά ανακαλώ έτσι στην τύχη, κάποια ονόματα της "παλιάς σειράς" όπως τον Ρόμπερτ Μήτσαμ, τον Τζότζεφ Κόττεν, τον Ρίτσαρντ Μπάρτον, την Μάρλεν Ντήντριχ, τον Ροντ Στάιγκερ, τον Σπένσερ Τρέισι, τον Τσώιρο Μιφούνε, τον Άλμπερτ Φινέι ή ακόμα τον Πήτερ Ουστίνωφ, τον Μαρτσέλλο Μαστρογιάνι, τον Λίνο Βεντούρα, την Λιβ Ούλμαν, τον Τζαν Μαρία Βολοντέ, και από την "νέα σειρά" τον Ρόμπερτ Ντε Νίρο, τον Τζακ Νικολσον, τον Ζεράρ Ντεπαρντιέ, τον Τζων Χατ και γιατί όχι τον Ντόναλντ Σάδερλαντ, την Ντάιαν Κήτον, τον Τζην Χάκμαν και τελευταία και την

Τζέσικα Λανγκ και τον Μελ Γκίμπσον. Οπωσδήποτε δεν είναι μόνο αυτοί. Δεν γνωρίζω κανένα από τα μεγάλα έργα του κινηματογράφου —εκτός από κάποιες ταινίες του Αϊζενστάιν— που να μην χρωστούν ένα μεγάλο μέρος της αξίας τους στους ερμηνευτές.

Θυμάμαι τον Ντέργκ Μπόγκαρτ στο ΘΑΝΑΤΟ ΣΤΗ ΒΕΝΕΤΙΑ, την Άννα Καρίνα στο ΖΟΥΣΣΕ ΤΗΝ ΖΩΗ ΤΗΣ, τον Άντονι Πέρκινς στο ΨΥΧΩ, την Μόνικα Βίτι στην ΠΕΡΙΠΕΤΕΙΑ, τον Ρούντιγκερ Φόγκελερ στο ΑΛΙΚΗ ΣΤΙΣ ΠΟΛΕΙΣ, τον Ρούντιγκερ Χάουερ στο ΜΠΛΕΗΝΤ ΡΑΝΝΕΡΣ και εκείνη την ηθοποιό που ποτέ δεν έμαθα το όνομά της, στην ΖΑΝ ΝΤ' ΑΡΚ του Ντράγιερ.

Κι όμως όλα δείχνουν πως η ουσία του ταλέντου ενός ηθοποιού που θαυμάζουμε είναι ασύλληπτη θεωρητικά, γιατί δεν είναι απομονώσιμη από τις στιγμές των ρόλων που ερμήνευσε και από τον επηρεασμό του πρώτου ρόλου που μας γοήτηψε.

Αλλά ίσως πρέπει να μετακινηθούμε σε μια πιο "υποκειμενική" θέση. Αφού δεν γίνεται να αφαιρέσουμε τον ρόλο και να κρατήσουμε σαν υπόλοιπο το ταλέντο του ηθοποιού, μήπως αυτή ακριβώς η αδυνατότητα αφαίρεσης προσδιορίζει την αξία της πράξης του στο σινεμά;

Ας ρίξουμε την πρώτη φωτοβολίδα: ο ηθοποιός της οθόνης εκφράζει δια μέσου του εαυτού του τον ρόλο και με την ίδια κίνηση εκφράζει ταυτόχρονα δια μέσου του ρόλου τον εαυτό του. Αυτό βέβαια δεν μας φωτίζει και πολύ, αλλά μας προσφέρει τουλάχιστον ένα σημείο εκκίνησης.

Ο ηθοποιός του σινεμά δεν υποκρίνεται, εκφράζεται.

ΓΙΑ ΤΑ ΜΑΤΙΑ ΜΟΥ ΜΟΝΟ

Ο ηθοποιός εκφράζεται με ανεπαίσθητες χειρονομίες, με αμυδρές κινήσεις, με τις ανταύγειες των ματιών του, δηλαδή με φευγαλέες γκριμάτσες, με τρεμούλιασμα των χειλιών του, με ανοιγόκλειμα των βλεφάρων, με νευρικά τικ, με συνοφρυώματα, με φουσκωμα των φλεβών στο μέτωπο, με ρυτιδώσεις,

με σούφρωμα των χειλιών, με κινήσεις των πτερυγών της μύτης, με το παίξιμο των βολβών, με το ερύθημα ή το χλωμάισμα του προσώπου, με αναριγήσεις, με τις περιφορές του βλέμματος, με τους ρυθμούς της ανάσας, με την βραχνάδα της φωνής, με λαρυγγισμούς, αναστεναγμούς, ξεφυσήματα, με τον τρόπο που

ρουφάει ή φουσκώνει τα μάγουλα, με τα αστραπιαία και αβέβαια χαμόγελα, με το παιχνιδίσμα της γλώσσας στο στόμιο των δοντιών, με το πετάρισμα των ταινιών, με τις κλίσεις και τις ταλαντεύσεις του κεφαλιού, με το πάγωμα των εκφράσεων στο πρόσωπο, τις εκτινάξεις των ώμων, τις ανατάσεις του στέρνου, το κύρτωμα της πλάτης, το βαρύ ή ανάλαφρο βάδισμά του.

Η αφήγηση, οι αναδρομές, οι διάλογοι, το ντεκόρ, τα κοστούμια, το μοντάζ, θα προσδιορίσουν τον χαρακτήρα που υποδύεται ο ηθοποιός, αλλά ο ίδιος ο ηθοποιός σπαταλιέται σ' αυτήν την παράδοξη επιχείρηση, σ' αυτήν την "εκτέλεση" της χορογραφίας του σώματος και του προσώπου που θα εμψυχώσει τον χαρακτήρα, θα τον ζωντανέψει, θα καταργήσει την τυποποίησή του, θα διαρρήξει το στημένο, το σκηνοθετημένο, θα ανοίξει τον ρόλο, θα υπερβεί τα όρια του φόντου, θα κάνει αυτό το πρόσωπο του έργου αυθεντικό, ανθρώπινο, παρόν.

Ο π α λ μ ό ς της έκφρασης είναι η ουσία του ανθρώπινου σώματος, της ανθρώπινης παρουσίας ακόμα κι όταν σωμαίνει, ακινητεί, αποστρέφει το βλέμμα.

Οι χειρονομίες, τα βλέμματα, η ομιλία εκφράζουν πριν απ' όλα την ίδια την έκφραση, που είναι η ουσία κάθε ζωντανού προσώπου, όχι στους ιδιαίτερους τρόπους που χειρονομεί, βλέπει, κινείται, ομιλεί αλλά σ' αυτό το ίδιο το γεγονός της χειρονομίας, της κίνησης, του βλέμματος, της ομιλίας. Αυτό που εκφράζεται δεν είναι κάποιο καθαρό νόημα, δεν είναι ούτε απλώς έκφραση του ε ί ν α ι — έ τ σ ι αυτού του χαρακτήρα, αλλά του ε ί ν α ι του ανθρώπινου χαρακτήρα.

Το σύνολο των στάσεων, των συμπεριφορών, των χειρονομιών, των εκφράσεων υφάινει τις τάσεις, τις απόψεις, την διαγωγή, τις επικείμενες και δυνατές χειρονομίες, τα χαρακτηριστικά του σώματος, προσφέρει τον δείκτη της αναγνωρισής του, της μοναδικότητας του (απερίγραπτης εξάλλου με την λεκτική έκφραση, αφού η πράξη της περιγραφής θα την αναρούσε ως μοναδικότητα), δηλαδή προσδιορίζει το στυλ του.

Το στυλ στο οποίο αναφερόμασταν εδώ, δεν είναι το στυλιζάρισμα, εκείνη η αποτύπωση κάποιων απομνημονευτικών ι-



Η Μάρλεν Ντήντριχ στο ΟΜΟΡΦΗ ΚΑΙ ΜΟΙΡΑΙΑ

χνών στο πρόσωπο της μυθοπλασίας, που σαν λειτουργία έχουν να τραβούν την προσοχή. Σπάνια μπορεί κανείς να δει, έστω κι ένα δευτερεύον πρόσωπο στις ταινίες του Χίτσκοκ, χωρίς "στυλ" και αυτό είναι σημαντικό. Αλλά δεν πρόκειται εδώ γι' αυτό. Τις περισσότερες φορές αυτά τα σημάδια επιτυγχάνονται με κάποιο σκηνοθετικό εύρημα, που μπορεί να είναι μια αναπηρία, ένα ιδιότροπο κτένισμα, μια παράδοση αμφίεση, μια ούλη, ένα ελάττωμα στην άρθρωση, ένα δαχτυλίδι, μια πίπα, ένα μαστούι που τονίζονται, καθράρονται και επαναλαμβά-

νονται στην οθόνη διαρκώς. Υπενθυμίζω το πρόσφατο παράδειγμα του παρδαλοντουρένου αστυνομικού στους ΜΠΛΑΙΗΝΤ ΡΑΝΝΕΡΣ που φτιάχνει κάθε φορά μικροσκοπικές μορφές από αλουμινόχαρτο.

Τι όμως ξεχωρίζει έναν μεγάλο ηθοποιό της οθόνης από τον άλλο;

Φοβάμαι πως αυτό το ερώτημα είναι αδύνατον να το σκεφτούμε σε βάθος με τους τετριμμένους όρους και σχήματα που μια θεατρολογική παράδοση μας κληρονόμησε και που ακόμα και το κατηγορήμα της "φυσικότητας" δεν απομακρύνεται παρά κατά μια ρεαλιστική επίφραση απ' αυτήν. Μια "φυσική" εκφραστική κίνηση μας δείχνει (καλύτερα μας ξαναδείχνει), μας υπογραμμίζει, μας παρουσιάζει πρόσωπα και σχέσεις ήδη δεδομένα στις αισθήσεις μας. Ενώ η εκφραστική κίνηση μας φωτίζει νέες σχέσεις ανάμεσα σε πρόσωπα δεδομένα, μεταμφωνώντας την ίδια στιγμή αυτά τα πρόσωπα σε νέα, μέσα και χάρη στο πλέγμα των νέων σχέσεων που εμφανίζονται. Η εκφραστική κίνηση του ηθοποιού πρέπει να μας αποκαλύψει άλλες όψεις και πτυχές ενός χαρακτήρα, που βλέπουμε ότι του ανήκουν, ενώ ήταν άγνωστες μέχρι τώρα για την αντίληψη

μας. Έτσι ένα πρόσωπο μας παρουσιάζεται σαν "πιο πραγματικό" μόνο όταν η επαφή μ' αυτό, μας το αποκαλύπτει σαν άλλο από αυτό που φανταζόμαστεν ή έδειχνε πως είναι. Τι ίδιο άλλωστε δεν συμβαίνει, στις πιο σημαντικές στιγμές της ζωής μας, με τον εαυτό μας και με τους άλλους; Ένα αληθινό υποκείμενο ποτέ δεν είναι απόλυτα διαφανές για τον εαυτό του, ούτε οι άλλοι και ο κόσμος για αυτό.

Αυτό λοιπόν που κάνει μια ερμηνεία ξεχωριστή, είναι τόσο η απόδοση του ρόλου, που ο ηθοποιός είναι επιφορτισμένος να συγκεκριμενοποιήσει —προτιμώ αυτόν τον όρο από τον εντελώς παραπανητικό "τυποποιήσει" που συνηθίζεται— όσο και αυτό που τον ωθεί να διαρρήξει αυτόν τον ρόλο, να τον ανοίξει, να τον κάνει να εκφράσει κάτι που κανένας παρόμοιος ρόλος, ούτε το πραγματικό αναφερόμενό του, δεν είχαν εκφράσει ποτέ.

Μόνο έτσι καταφέρνει ο ηθοποιός να μην αλλοτριωθεί μέσα στον ρόλο, να μην βρεθεί παγιδευμένος όπως ο Ηρακλής στον χιτώνα του Νέσσου, αλλά να τον κάνει ένα πόλο αναφοράς διαμορφώσιμο διαρκώς, ένα πεδίο κινητικότητας μέσα στο οποίο μπορεί να δημιουργήσει.

ΓΙΑ ΤΟΝ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΙΚΟ ΡΟΛΟ

Ο τύπος του χαρακτήρα, ο ρόλος σε μια μυθοπλασία παρουσιάζεται μέσα από την σχέση με τους άλλους τύπους χαρακτήρων και με την θέση και την δράση του, μέσα στην αλληλουχία των καταστάσεων που δημιουργεί η αφήγηση. Μέσα στο σύνολο των ρόλων που συνιστούν το έργο, ο ρόλος που υποδύεται ο κάθε ηθοποιός δεν μπορεί να αποσπασθεί, δεν μπορεί να διαχωρισθεί από το δίκτυο των σχέσεων της μυθοπλασίας, μέσα στις οποίες και μέσω των οποίων τίθεται ως ρόλος και ως αυτός ο συγκεκριμένος ρόλος. Αυτό σημαίνει ότι αυτό το δίκτυο δεν είναι ούτε δημιουργία, ούτε καν υπόθεση του ηθοποιού, αλλά του κινηματογραφιστή. Αυτός απλώς καλείται ν' αναλάβει μια κομβική θέση, να την συγκεκριμενοποιήσει, να εναρμονισθεί με τις

άλλες, να την "ερμηνεύσει" ή απλώς σαν *the right man in the right place* πλρσε να δα-νείσει την φυσιογνωμία του.

Από το θεατρο στον κινηματογράφο έχουμε περάσει από την ικανότητα α π ό δ ο σ η ς του ρόλου, στην ικανότητα π ρ ο σ α ρ μ ο γ ή ς στον ρόλο —κάτι που δεν αποτρέπει, αλλά αντίθετα προκαλεί και το αντίστροφο, δηλαδή την προσαρμογή του ρόλου στον ηθοποιό, όπως συνέβαινε και συμβαίνει με τους σταρ.

Υπάρχει ο ρόλος δεδομένος και εγώ απλώς προσαρμόζομαι σ' αυτόν παθητικά, αφού ακόμα και κάθε συνεργασία μου ρυθμίζεται και ακολουθεί τον ρόλο, που είναι αυτός που είναι, όχι σεναριακά, αλλά μέσα στις σκηνοθετικές επιλογές, που είναι απεριόριστες για το κι-



Η Μόνικα Βίτι στην "Περιπέτεια" του Αντονιόνι και ο Ντόναλντ Σάδερλαντ στον "Καζανόβα" του Φελλίνι

νηματογραφικό μέσο. Το φόντο μπορεί να "εκφράσει" ακόμα και τα συναισθήματα του χαρακτήρα, ο ηθοποιός δεν έχει παρά να στηθεί ή να περιφέρεται μέσα σ' αυτό το φόντο, ενώ η κίνηση της μηχανής, η μουσική επένδυση και το μοντάζ θα αναλάβουν τα υπόλοιπα.

Η ιδανική προσαρμογή θα ήταν η πλήρης κατατονία των εκφράσεων, έτσι ώστε ο ηθοποιός να φαίνεται πως αντιδράει με τρόπο "φυσικό" σε ό,τι του συμβαίνει, βλέπει ή τον περιβάλλει.

Πέρα όμως απ' αυτόν τον άτεγκτο ρεαλιστικό καθορισμό, το πρόσωπο βρίσκεται μπροστά και μέσα σε καταστάσεις, αποφάσεις, πρόσωπα, πιέσεις, ευκαιρίες στα οποία θα μπορούσε να αντιδράσει με μια απειρία εκφράσεων, ανεξάρτητα από το αν τα αντιμετωπίζει ή τα αποφεύγει, τα δέχεται ή τα αρνείται, τα ακολουθεί ή τα προσπερνάει. Το τρεμούλιασμά της φωνής, το θάμπωμα των ματιών, το τίναγμα του κεφαλιού, το κούνημα των δαχτύλων δημιουργεί πάντα ένα πλεόνασμα emphaticό και ωστόσο ακαθόριστο σ' αυτό που δείχνεται ή λέγεται, σ' αυτό που προηγείται ή έπεται ενός πλάναυ και μπορεί να το υπογραμμίζει, να

το αναίρει, να το διασπάει, να το στρεβλώνει, να το ανατρέπει. Τότε το παίξιμο του ηθοποιού φωτίζει και υπερχειλίζει το πλαίσιο της φιλμικής σκηνής, η οποία τον περιέχει, ανασταίνει τα νεκρά λόγια του σεναρίου, ξεπερνάει τις ίδιες τις υποδείξεις του σκηνοθέτη. Μια μεγάλη ερμηνεία, ακόμα κι όταν εμψυχώνει μια συγκεκριμένη ιδέα που απαιτήσε ο σκηνοθέτης δεν υποτάσσεται σ' αυτήν, όχι μόνο γιατί καμιά ιδέα δεν προκαθορίζει έναν μόνο δρόμο που οδηγεί σ' αυτήν, αλλά γιατί αρκεί ο ηθοποιός να καταφέρει να δημιουργήσει σημεία απ' όπου είναι ορατή αυτή η ιδέα, αποφεύγοντας συγχρόνως τον στόμφο και την τυποποίηση.

Η στιγμή της δημιουργίας του ηθοποιού στον κινηματογράφο, είναι ακριβώς αυτή η πάντα υπόκωφη και διαρκής εξέγερση στην αυτοματοποίηση και τον τεμαχισμό του μέσα στα πλάνα, που ξεπερνάει ακόμα και την ιδανική εικόνα που απαιτεί ο σκηνοθέτης, αλλά και ο ίδιος από τον εαυτό του. Και αυτή είναι η στιγμή που αναγνώριζε ο Αντονιόνι όταν ομολογούσε πως "όταν ο ηθοποιός ξεπερνάει τα όριά του, γίνεται τότε



Ο Ρόντ Στάικερ στον ΖΩΓΡΑΦΙΣΜΕΝΟ ΑΝΘΡΩ-
ΠΟ του Τζακ Σμάιτ

και ο ίδιος σκηνοθέτης", εννοώντας γινε-
ται και ο ίδιος δημιουργός.

Το ότι ο σκηνοθέτης καθώς διευθύνει
—καθοδηγεί το παίξιμο του ηθοποιού,
μπορεί να απορρίπτει κάποιους τρόπους
έκφρασης ως απρόσφορους, δείχνοντας
πως δεν είναι αυτό που θέλει, καθόλου
δεν σημαίνει πως ξέρει τι είναι αυτό που
θέλει (3). Η δημιουργική εκφραστικότητα
της πράξης του ηθοποιού είναι εκεί-
νη η στιγμή που ο σκηνοθέτης αναφω-
νεί ικανοποιημένος: "αυτό είναι".

Η εξοικείωση, η κατοίκηση του περι-
βάλλοντος, η μύηση σε συμπεριφορές,
η εκμάθηση της προφοράς, η απόκτηση
ανακλαστικών που συνιστούν το στάδιο
προεργασίας της παράδοσης του Ακτορς
Στούντιο, αν δεν είναι μια επαρκής συν-
θήκη για να ξεπεράσει ο ηθοποιός την
μίμηση, να υπερβεί τον "τύπο" διατηρών-
τας τον, καταλήγει σε φανταζιζίστικα στυ-
λιζαρισματα. Αυτή η προσκόληση στον
"τύπο", στο γράμμα όπως θα λέγαμε άλ-
λου, προκάλεσε εκείνη την φολκωρική
ερμηνεία του Ντάστιν Χόφμαν στην ται-
νία Ο ΚΥΝΗΓΗΜΕΝΟΣ που άγγιζε τα
όρια της πλήξης.

Το εγχείρημα του ηθοποιού της ο-
θόνης είναι να ζωντανέψει ένα πρόσωπο,
κάτι που θέλει να πει να το θέσει σε κινή-

ση, σε μια ενεργό κατάσταση και όχι να
φτάσει στην απομίμηση ενός υποδείγ-
ματος, με μια εκ των προτέρων καθορι-
σμένη νόρμα. Και να εμψυχώσει ένα πρό-
σωπο σημαίνει να το κάνει "αληθινό υπο-
κείμενο", που σαν κάθε υποκείμενο ξε-
φεύγει διαρκώς απ' τον καθορισμό του,
αυτοαλλοιώνεται σε μια κίνηση να δια-
τηρήσει την ταυτότητά του, που είναι κά-
ποιος μόνο για όσο γίνεται κάποιος.

Στον κινηματογράφο, μέσα σε ελάχι-
στες ώρες πρέπει να παροντοποιηθεί η
ζωή ενός ανθρώπινου χαρακτήρα (ή πε-
ρισσότερων) μ' όλες τις εκφάνσεις της
και να διαγραφεί η τροχιά του πεπρωμέ-
νου της. Το να εκφραστεί ένας ηθοποιός
με τον πιο θαυμαστό τρόπο, είναι να κά-
νει την απόσταση ανάμεσα σ' αυτόν και
το πρόσωπο που ενσαρκώνει— και ανά-
μεσα στον θεατή και το πρόσωπο— όχι
να συρικνωθεί στο ελάχιστο ή να εξαλειφ-
θεί "μπαίνοντας στο πετσί του ρόλου",
αλλά ν' αρχίσει αυτή η απόσταση να
π ά λ λ ε τ α ι.

Θα μπορούσε άραγε να την εξαλείψει
τελείως;

Και ποιός είναι αυτός που κατάφερε
να μην υπερβαίνει ή να μην υπολείπεται
από την εικόνα που έχουν οι άλλοι για
αυτόν και ο ίδιος για τον εαυτό του;
Υπάρχει τίποτα πιο παροδικό πιο φθα-
ρό και πιο εφήμερα μοναδικό, από την
ταύτιση αυτού που ο καθένας είναι και
αυτού που θέλει να είναι;

Η δημιουργική ικανότητα του ηθο-
ποιού συνίσταται ακριβώς στην υπερ-
χείλιση αυτής της εκφραστικής περίσ-
σειας, ως προς τα αποφασιστικά χαρ-
κτηριστικά που καθορίζουν και μορφώ-
νουν τον ρόλο.

Ο τρόπος που ο ηθοποιός της οθό-
νης, ως πρόσωπο του έργου βλέπει, κι-
νείται, αντιδράει και λέει τα πράγματα
και τα πρόσωπα που τον περιβάλλουν
είναι ένας τρόπος ιδιαίτερος, ένας τρόπος
δικός του, που εκδηλώνει στις πιο αγνές
λεπτομέρειες τον χαρακτήρα αυτού του
προσώπου, τις απόψεις και τις νευρώσεις
του. Αλλά συνάμα αυτός ο τρόπος είναι
και αποτέλεσμα του τ' ι βλέπει, πο ύ κι-
νείται, σε τ' ι λ έ ε ι, σε τ' ι αν τ' ι
δ ρ ά ε ι την τ' α δ ε χρονική στιγμή ως
πατέρας, εραστής, αστυνομικός, κλπ, δη-
λαδή ως ρόλος.

Τον ρόλο αυτόν, σε μια εικαστική αι-

σθητική θα τον ονομάζαμε περίγραμμα, σε μια γλωσσολογική θεώρηση συμφραζόμενο, σε μια κοινωνιολογική οπτική πόλο συνταυτιστικού προσδιορισμού, σε μια φιλοσοφική προοπτική συνισταμένη μιας αναγκαιότητας των πραγμάτων και μιας αναγκαιότητας της ουσίας του χαρακτήρα. Αλλά ακόμα και με αυτούς τους εντοπισμούς δεν θα είχαμε εισχωρήσει στην βαθύτερη και ιδιαίτερη ουσία της πράξης του ηθοποιού στον κινηματογράφο, έστω κι αν την είχαμε προσεγγίσει.

Υπάρχει κάτι άλλο και κάτι πέρα απ' όλα αυτά. Υπάρχουν πάντα εκείνες οι υπερβατικές, ανεξιχνίαστες σημασίες που ανταυγάζουν στιγμιαία, που ποτέ δεν παρουσιάζονται "αυτοπροσώπως" στην οθόνη, ποτέ δεν λέγονται με λόγια και ωστόσο είναι περισσότερο παρούσες από κάθε τι που αναπαριστάνεται και λέγεται, που αντηχούν μόνο στην χροιά της μιλιάς, στις ανεπαίσθητες κινήσεις, στα φωτοβολήματα των βλεμμάτων του ηθοποιού.

Αυτές οι σημασίες, πάντα φευγαλέες και κοχλάζουσες, ούτε θεματοποιούνται, ούτε θεαματοποιούνται, αλλά είναι αυτές που ανοίγουν τα θέαμα, αγκιστρώνουν τα θέματα, προκαλούν, οργανώνουν και συνέχουν τις χειρονομίες και τις κινήσεις, κυματίζουν τη φωνή, αστράφτουν τα μάτια, πυροδοτούν τις συσπάσεις των μυών, τις εκφράσεις του προσώπου.

Κάθε μεγάλος ηθοποιός δημιουργεί



Ο Μαρτσέλλο Μαστρογιάννι στο "8 1/2".

και αναδύει με τις παλλόμενες εκφράσεις του, τέτοιες σημασίες, μας αναγγέλει την παρουσία τους, μάς κάνει να τις δούμε με τα δικά του μάτια.

Νομίζω πως μ' αυτή την τελευταία φράση έχουμε αγγίξει μια πλούσια φλέβα, ως προς αυτό που ψάχνουμε. Ας επιμένουμε.

ΓΙΑ ΤΗΝ ΕΚΦΡΑΣΤΙΚΟΤΗΤΑ

Πέρα από ό,τι έχει ειπωθεί μέχρι σήμερα—κι έχουν ειπωθεί πάρα πολλά—η ουσιαστική διαφορά ανάμεσα στην πράξη ενός ηθοποιού του παλκοσένικου και ενός ηθοποιού της οθόνης, βρίσκεται στο ότι η πρώτη σκοπεύει στην ανάπτυξη, στην αναδιπλώση της δράσης—αφήγησης, ενώ η δεύτερη, έστω κι αν επιτελεί αυτήν την λειτουργία, όπως και τ' άλλα στοιχεία της σκηνοθεσίας, σκοπεύει κυρίως και ταυτόχρονα στην δημιουργία μιας προσωπικής σχέσης (κάτι όπως η φίλια, η έχθρα, ο έρωτας) με τον θεατή και που σαν κάθε προσωπική σχέ-

ση δεν έχει καμιά εξωτερική τελικότητα προς την ίδια τη σχέση.

Δεν πρόκειται εδώ για κάποια δευτερεύουσα και παράγωγη διαφορά, αλλά για έναν από τους πυρήνες της ιδιαιτερότητας του κινηματογραφικού θεάματος που το διαφορίζουν και από το θέατρο και από την λογοτεχνία και από κάθε τέχνη ή θέαμα γενικά.

Η λατρεία των σαρ, οι εντυπώσεις πραγματικότητας, η προτυποποίηση κάποιων ηρώων του σινεμά, τα περί "μοναχικού θεατή", το μυστήριο κάποιων κακών ταινιών που μας άρεσαν, η αντι-

ληψη του κινηματογράφου ως όνειρο, η προβολή και ταύτιση του θεατή και ίσως πολλά ακόμα ζητήματα ξεκινούν και προϋποθέτουν αυτήν την πρωταρχική σχέση, που δημιουργείται κατά την θέαση.

Η πράξη του ηθοποιού της οθόνης, δημιουργεί ένα άλλο πεδίο μέσα στο ίδιο το πεδίο του έργου, έναν άλλο κόσμο μέσα στο μυθοπλαστικό κόσμο, μια εγκάρσια διαδρομή στην διαδρομή της αφήγησης, που περισσότερο από κάθε τέχνασμα οπτικό, ακουστικό, συμβολισμού, ρυθμού, νεκρού χρόνου, υποδέχεται το βλέμμα του θεατή, το σαγηνεύει, το κερδίζει, του επιτρέπει να βρει τον δρόμο του μέσα στον κόσμο που ξεδιπλώνεται στην οθόνη. Αυτή η πράξη π ι ά ν ε ι (με όλες τις έννοιες του όρου) το βλέμμα του θεατή.

Ίσως γνωρίζω εκ των προτέρων τις σημασίες που εκφράζουν ένα τρεμούλιασμα των χειλιών, ένα επίχρισμα διασταγμού στην φωνή, μια παύση αιωπής, ένα απλανές βλέμμα, όμως καθώς όλες αυτές οι εκφράσεις ενορχηστρώνονται σε μια ενιαία και παλλόμενη έκφραση, κάνουν ν' ανθίσει ένα καινούργιο νόημα μπροστά μου, που με παρακινεί να θέλω να μιμηθώ αυτή την έκφραση στο δικό μου πρόσωπο για να την νιώσω. Έτσι αυτός ο εντυπωσιακός και ρευστός κόσμος της οθόνης, καθυστερεί τον ρυθμό του, απλώνεται πάνω μου και με τυλίγει, αυτό το πρόσωπο εκφράζεται για τα μάτια μου μόνο, γίνεται δικό μου, το βλέμμα μου βυθίζεται πέρα απ' αυτό που βλέπουν οι άλλοι, γλιστράει μέσα στο εσωτερικό του προσώπου και διακλαδίζεται και στα άλλα πρόσωπα του έργου και τότε εγώ αποκτώ την ηθική τους, διαχέομαι, ακολουθώ τις προθέσεις τους, συμμερίζομαι και νιώθω τα αισθήματά τους, ζω και συλλαμβάνω την έκφραση την στιγμή της κίνησής της, την στιγμή που φτιάχνεται, δεν αποκρυπτογράφω από απόσταση αυτό που η έκφραση αντιπροσωπεύει, αλλά κυκλοφορώ και απλώνομαι μέσα στην ίδια την ψυχή της έκφρασης, την στιγμή ακριβώς που γεννιέται (για μένα—από μένα) και αναδύομαι μαζί της, αυτό εδώ το πρόσωπο είμαι εγώ και εγώ είμαι ένας άλλος, είμαι εσύ.

Η διαδικασία της θέασης δεν είναι μια

τετριμμένη αποσυμβόλιση που εξοργύνει φτηνές ή πολύτιμες σημασίες, που βρίσκονται ήδη εδώ μέσα μας και τις προβάλλουμε εκεί στην οθόνη, για να τις ξαναβρούμε.

Αν θέλουν να μιλάνε —όσοι θέλουν— για την περιπέτεια του βλέμματος στον κινηματογράφο, πρέπει και κάτι να κατανοούν απ' αυτήν την περιπέτεια, και όχι απλώς να πιπιλάνε, παχειές λέξεις, με κενόδοξη λαιμαργία.

Τόλησαν κάποτε να μιλήσουν για την πράξη του ηθοποιού της οθόνης με τον όρο σ ω μ α τ ι κ ό τ η τ α, αλλά γρήγορα σάπασαν ανυποψίαστοι για αυτό που έκρυβε. Η σ ω μ α τ ι κ ό τ η τ α στην οθόνη είναι μέθεξη στο φιλικό κόσμο και στο βλέμμα του θεατή —όπως είναι στη ζωή, μέθεξη στον κόσμο και στο νόημα. Δεν είναι περιβλήμα, δεν είναι μάσκα, δεν είναι φυλακή της ψυχής, δεν είναι η κούκλα του εγαστριμυθου, δεν είναι σκιάχτρο, δεν είναι καλούπι.

Η σ ω μ α τ ι κ ό τ η τ α μου είναι αυτό, μέσα και χάρη στο οποίο ριζώνομαι σ' έναν κόσμο, συνδέομαι με τους άλλους, ανήκω κάπου, βαδίζω προς, συμμετέχω σε κάτι, γλιστρώ στο οπτικό πεδίο των άλλων, γίνομαι σάρκα από την σάρκα αυτού του κόσμου που με περιέχει, ξαναβρίσκω διαρκώς το γένος στο οποίο ανήκω, σαρώνω τις αποστάσεις, συντονίζομαι με τις κινήσεις και τους ρυθμούς γύρω μου.

Η σ ω μ α τ ι κ ό τ η τ α είναι αυτή η διαχεόμενη σημασία, που μας ελευθερώνει από την εγωϊστική μας ύπαρξη, η οποία τείνει να κλεισθεί στον εαυτό της και να τα αναφέρει όλα σ' αυτήν, γονιμοποιεί την σχέση μας με τα πράγματα και τους άλλους, κάνει τον κόσμο όχι μόνο να είναι —για μένα, αλλά και να είναι— για τον άλλο. Να γιατί ο Μωρίς Μερλό Ποντί αναφωνεί με θαυμασμό: “βρίσκουμε τον άλλο, με τον ίδιο τρόπο που βρίσκουμε το σώμα μας” (4).

Στο σινεμά το μόνο πλαστικό, αυθεντικό, ζωντανό, “αληθινό” πρόσωπο είναι αυτό το πρόσωπο που καταφέρει να κρούσει τα κύματα της φαντασίας μας με τους παλμούς των εκφράσεών του, να αντλήσει το αισθηματικό μας φορτίο, να μας προκαλέσει να ανθίσουμε τις σημασίες, εκφραζόμενο μ' ένα τρόπο που



Ο Όρσον Ουέλς στην "Πολίτη Καίην"

θα κρύβει από το βλέμμα μας την ίδια την πράξη της έκφρασης και θα την αντιστρέψει, θα την αποδίδει σε μας. Ένα τέτοιο πρόσωπο μας κατακτά δημιουργώντας μας την εντύπωση πως το κατακτούμε ή/και, αντίστροφα, μέσα και χάρη σ' αυτή την ρευστότητα που καταργεί την διαφορά και την απόσταση, ανάμεσα στο υποκείμενο του βλέμματος και το αντικείμενό του, που είναι η κατάσταση της θέασης στον κινηματογράφο.

Τονίζω ότι έθεσα εξ αρχής, τον όρο "αληθινό" σε εισαγωγικά, γιατί μέσα στην φαντασία δεν τίθεται καθόλου ζήτημα αληθινού ή ψεύτικου, ούτε καν ζήτημα συμβολικού με την τρέχουσα έννοια της αντιπροσώπευσης — αντανάκλασης, παρά μόνο εκ των υστέρων, στην φάση "ερμηνείας" και ανάλυσης.

Ο ηθοποιός σε τέτοιες στιγμές, για να πι ά σ ε ι το βλέμμα του θεατή, πρέπει να εξαλείψει από τις εκφράσεις του κάθε κηλίδα επίδρασης του κινηματογραφικού φακού που τον στοχεύει και να συμπεριφερθεί σαν ύπαρξη μοναχική.

Ο ηθοποιός πρέπει να ξεφεύγει από το περιβλήμα του ρόλου που επωμίζεται να ερμηνεύσει και μάλιστα όχι σε μείζονες κλίμακες έκφρασης, πρέπει να δη-

μιουργεί ανοίγματα στον ρόλο, για να επιτρέψει μια ιδιαίτερη συναισθηματική σχέση με τον κάθε θεατή και όχι με την δήθεν αδιαφοροποίητη και αδιάφορη μάζα των θεατών, αφού άβυσσος χωρίζει τον κόσμο της φαντασίας του κάθε θεατή από τον άλλο.

Φέρνω στο νού μου, εκείνη την εκπληκτική δημιουργία της μορφής που ο Όρσον Ουέλς ως ηθοποιός, κατάφερε στον ΠΟΛΙΤΗ ΚΑΙΗΝ, όταν ενσάρκωνε ένα πρόσωπο, που ποτέ δεν μπόρεσε να προσαρμοστεί στην εικόνα που οι διαδοχικές επιτυχίες του την μεγένθυναν διαρκώς και έθετε σε κίνηση την τραγική πορεία ενός ανθρώπου προς την Αγάπη του, που τον οδηγούσε αναπόφευκτα στον Θάνατό του. Πού είναι γραμμένη τάχα η τεχνική να ζωντανέψει κάποιος, τον ρόλο ενός ανθρώπου που πάντα δραπέτευε και περίσσευε από τον "κοινωνικό" του ρόλο (μέσα στην ιστορία της ταινίας), χωρίς ούτε στιγμή να προκαλέσει την υπόνοια, ότι απλώς δεν ερμήνευσε καλά τον κινηματογραφικό του ρόλο, ως ηθοποιός;

Τώρα βλέπω με ικανοποίηση πως η μετατόπιση σε μια πιο "υποκειμενική" θέση απέναντι στο θέμα του ηθοποιού της οθόνης δεν ήταν ανώφελη. Κάθε άλ-

λο μάλιστα.

Κάθε συζήτηση για τον ηθοποιό του κινηματογράφου ωφείλει να ξεκινάει για λόγους συνυπόστατους με το ίδιο το κινηματογραφικό θέαμα, από την αφετηρία "ποιός ηθοποιός και γιατί σας αρέσει" (5) και όχι "ποιόν ηθοποιό θεωρείτε ταλαντούχο;" Έστω κι αν το είδος του ερωτήματος θα το διακρίναμε από την α-

πάντηση. Ο απρόσωπος, γενικός και "αντικειμενικός" χαρακτήρας του δεύτερου ερωτήματος είναι ξένος προς τον κινηματογράφο.

Ο μεγάλος ηθοποιός της θόνης παίζει τον ρόλο του και τον παίζει κάθε στιγμή με τον μοναδικό του τρόπο. Ας σταθούμε για λίγο εδώ πάνω.

ΓΙΑ ΤΗΝ ΠΑΛΜΙΚΗ—ΠΑΛΛΟΜΕΝΗ ΕΚΦΡΑΣΗ

Ο λόγος που δεν μπόρεσαν μέχρι τώρα, να εντοπίσουν το πεδίο της έκφραστικής κίνησης του ηθοποιού, είναι λόγος αρχής, που πρέπει να ξεκαθαρίσουμε. Ο μεγάλος ηθοποιός του σινεμά εμφανίζει ένα πρόσωπο—ρόλο και ταυτόχρονα ένα πρόσωπο—υποκειμένο, που έχουν πάντα και δεν έχουν σχέση μεταξύ τους. Το πρόσωπο—ρόλος είναι το αποκρυσταλλώμενο σύνολο των χαρακτηριστικών και των εκφράσεων που επιλέγει και διαμορφώνει το κινηματογραφικό μέσο, ως τα πιο ουσιαστικά για την αναδίπλωση και τους προσανατολισμούς της μυθοπλασίας. Το πρόσωπο—υποκειμένο όμως ό,τι κι αν εκφράζει δεν ιεραρχείται, δεν πολώνεται, έχει την δική του "αταξία", τη δική του απερίγραπτη σημαντικότητα, είναι το νεφέλωμα του ανολοκλήρωτου, του τυχαίου, του φευγαλέου, του ανεπαίσθητου, του άσκοπου, του αμφίβολου, μέσα στο οποίο σχηματίζεται και ανασχηματίζεται ανάγλυφα ο πυκνός πυρήνας του ρόλου.

Ο ηθοποιός της θόνης πρέπει να αποκαλύψει με τους παλμούς της έκφρασής του, το απύθμενο βάθος της ανθρωπίνης ψυχής, τις αδιάκοπες ανακατατάξεις της, τον χαώδη κόσμο της φαντασίας που κρύβει ο καθένας μας, την ακατάπαυτη ροή παραστάσεων και αισθημάτων που τον πλημμυρίζουν, τις ηφαιστιακές εκρήξεις των πόθων που τον συνταράζουν, τις διαρροές της αμφιβολίας, την ρευστότητα των διαθέσεων, τις διηθήσεις των εντυπώσεων που δέχεται, τις κινήσεις που πάνε να γίνουν και ποτέ δεν ολοκληρώνεται τις ανεξέλεκτες εκτροπές των συνειρμών του, τις αιλουέτες μυστικών εικόνων που ξαφνιά-

ζουν τα μάτια του, τις συγκρούσεις και τις συμφιλιώσεις των ασυμβίβαστων επιθυμιών του, την αφιθυμία των αισθημάτων του, την αδιάκοπη και ανεπαίσθητη αλλοίωση που υφίσταται κάθε στιγμή και που είναι αόρατη για το γυμνό, αδιάφορο μάτι της συνήθειας.

Στον κινηματογράφο το πρόσωπο και η μυθοπλασία δεν είναι, όπως νομίζουν, δυο πράγματα που το ένα περιέχει το άλλο—εκτός ίσως σε ταινίες με πρόσωπα—σύμβολα που αντιπροσωπεύουν τάσεις, ιδέες και κοινωνικές κατηγορίες δεδομένες και γνωστές, των οποίων όμως η θεατρογενής καταγωγή μας φέρνει στο μυαλό το έργο του Μολιέρου και που πρόσφατο παράδειγμα στον κινηματογράφο, είναι η ΜΕΓΑΛΗ ΑΝΑΤΡΙΧΙΛΑ. Το πρόσωπο και η μυθοπλασία είναι δυο κινήσεις που τέμνονται και που έστω κι αν αλληλοτροφοδοτούνται και στηρίζουν η μια την άλλη, δεν παύουν να ξεπερνούν η μια την άλλη, να διατηρούν την ανεξαρτησία τους και των οποίων το σημείο τομής, αποτελεί αυτή την αισθητική αφάιρεση που ονομάζουμε ρόλο. Με όρους φυσικής θα λέγαμε πως η τελική εκφραστική κίνηση του έργου κατά την θέαση του, αλλά και την διαίωνηση του μέσα στον χρόνο, είναι η συνισταμένη αυτών των δύο τεμνόμενων κινήσεων. Αυτό βέβαια καθόλου δεν σημαίνει ότι προϋπήρχαν πριν και έξω από αυτή την ολότητα που μας δίδεται άμεσα, ως έργο. Επικαλούμαι εδώ το σχήμα μιας ιδεατής και πρόσωρινής (αλλά όχι αυθαίρετης) αποσύνθεσης για να συννενοηθούμε. Οπωσδήποτε στο επίπεδο της ολότητας του έργου εμφανίζονται σημασίες που δεν προϋπήρχαν στο επίπεδο των συνιστωσών κινήσεων, κάτι που ι-



Η Βιβιαν Λη (Σκάρλετ Ο' Χάρα) και ο Κλαρκ Γκκείμπλ (Ρετ Μπάτλερ) στο
"Όσα παίρνει ο άνεμος"

σχέι ας πούμε και για την ηχητική πάντα ή την σκηνογραφία.

Είναι ευνόητο ότι δεν πρέπει να παραμείνουμε στο εύρημα της φυσικής μεταφοράς, αλλά να φαντασθούμε αυτές τις δυο κινήσεις, σαν δέσμες σημασιών, των οποίων η πυκνότητα και η εμβέλεια αυξομειώνονται σε συνάρτηση με τις πολιτιστικές προδιαθέσεις των θεατών, την ψυχική ιδιοσυγκρασία του κάθε θεατή, τον ιστορικό χρόνο προβολής της ταινίας.

Πέραν αυτών και η κλίση της μιας κίνησης προς την άλλη, διαφέρει από ταινία σε ταινία, ανάλογα με τις ικανότητες, τις συνθήκες, τις προθέσεις του κινηματογραφιστή κατά την κατασκευή τους, γιατί δεν πρόκειται για κινήσεις που τέμνονται πάντοτε κάθετα. Αυτές οι διαφοροποιήσεις εξάλλου είναι που μας επιτρέπουν να διακρίνουμε και να μιλάμε για αυτές τις δυο κινήσεις, διαφοροποιήσεις που αν τις προσεκτίσουμε στο όριο τους —πάνω σ' έναν άξονα γύρω από τον οποίο εμφανίζονται αναρίθμητες παραλ-

λαγές— θα καταλήξουμε από τη μια μεριά στις ταινίες που φτιάχνονται πάνω στα μέτρα ενός σταρ και από την άλλη στα ντοκυμαντέρ.

Ελπίζω ότι τουλάχιστον οι διευκρινήσεις θα αρκούν για να αποτρέψουν οποιαδήποτε σύγχυση με την **π α ρ α - δ ε ι γ μ α τ ι κ ή** και **σ υ ν τ α γ μ α τ ι κ ή** σχέση του σημειολογικού σχήματος κατά Σωσούρ, που θα μπορούσε να εφαρμοστεί π.χ. στα φυσιογνωμικά χαρακτηριστικά του ηθοποιού, τα οποία λειτουργούν και σαν κεντρικό ρακόρ μιας φιλικής σχέσης.

Υπήρξαν ταινίες που, είτε εκ κατασκευής αποδυνάμωσαν την μια ως προς την άλλη κίνηση, είτε ο ίδιος ο χρόνος ατρόφησης την σημαντικότητα της μιας ως προς την άλλη. Αναρωτιέμαι από καιρό, πώς αυτή η βασίλισσα (των εισπράξεων) του κινηματογράφου, καταφέρνει να μην γερνάει εδώ και τριανταπέντε χρόνια και να εντυπωσιάζει ακόμα με τις εμφανίσεις της. Αναφέρομαι στην γνωστή ταινία **ΟΣΑ ΠΑΙΡΝΕΙ Ο ΑΝΕ-**

ΜΟΣ. Δεν μπόρεσα να μην καταλήξω πως παρά τις πρόδηλες ελλείψεις αυτού του έργου, υπάρχει κάτι σ'αυτό που αντέχει στη φθορά του χρόνου και την ξέφρενη ανάπτυξη της κινηματογραφικής τεχνικής, που είναι η μορφή της ηρωίδας Σκάρλετ, που η ερμηνεία της Βίβιαν Λη, την έκανε θρυλική.

Λυπάμαι που στα πλαίσια αυτού του άρθρου δεν ευκαιρώ να εξηγήσω πάνω σ' αυτήν την περίπτωση περισσότερο, για όσους θα νομίσουν πως υπερβάλλω.

Πιστεύω πως έγινε φανερό πως από την άποψη που εξετάζω εδώ τον ηθοποιό δεν τίθεται ζήτημα ιεράρχησης των ρόλων, αφού το κριτήριο αξιολόγησης δεν διαφέρει είτε μιλάει για πρωταγωνιστή είτε για κάποιο δεύτερο ρόλο.

Ο ηθοποιός της οθόνης κάνει χειρονομίες και κινήσεις που δεν εκφράζουν καμία τροχιά της αφήγησης, δεν αντιπροσωπεύουν καμιά ιδέα, δεν συμβολίζουν τίποτα, δεν έχουν άλλη αναφορά πέρα από τον ίδιο τον εαυτό του, εκφράζουν μόνο την αυθεντικότητα της ύπαρξής του.

Ο Κρακάουερ και οι άλλοι έχουν δίκιο μόνο στο μέτρο και στο βαθμό που αναφέρονται "στην άλλη μεριά", δηλαδή στον χρόνο και το πεδίο προεργασίας της παραγωγής μιας ταινίας, αν και πάλι τα συμπεράσματά τους δεν είναι παρά, λογικά και κενά, αφού στηρίζονται σε σταχυολογήσεις δηλώσεων, σε αποσπασματικές εμπειρίες και ορθολογικές επεξεργασίες των δεδομένων. Οι αποστάσεις όμως ανάμεσα σ'αυτά που δηλώνουν οι κινηματογραφιστές, σ'αυτό που θέλουν να χειρισθούν και να χειραγωγήσουν και ανάμεσα σ'αυτό που ελέγχουν και κάνουν την στιγμή της δραστηριότητάς τους, είναι —και ευτυχώς— αγεφύρωτες. Και αυτό όχι τυχαία, ούτε από κάποια απειρία ή αδυναμία, αλλά για ένα λόγο ουσιαστικά αξεπέραστο.

Ο τρόπος που εκφράζεται το ανθρώπινο πρόσωπο και σώμα, ακόμα κι όταν είναι ακίνητο, παγωμένο, "ανέκφραστο" είναι άλλος από τον τρόπο που εκφράζεται στην οθόνη ένα ρεβόλβερ, ένα τοπίο, ένα αίολο, ένα κτίριο, ένας δρόμος. Η σημασία και η αξία της εικόνας του ανθρώπινου προσώπου δεν είναι καν συγ-

κρίσιμη με την εικόνα οποιοδήποτε αντικειμένου ή νεκρής φύσης για το ν θ ε α τ ή — ά ν θ ρ ω π ο .

Ο τρόπος έκφρασης του ηθοποιού στο σινεμά είναι πολλαπλός τρόπος έκφρασης, είναι αποκλίπων τρόπος έκφρασης από την φορά της αφήγησης, είναι εκφραστική κίνηση π α λ μ ι κ ή — π α λ λ ό μ ε ν η , είναι κραδασμός που αλλιώς τον ρυθμό της αφήγησης, είναι οι ίδιες οι "αρυθμίες της", είναι οι παύσεις της, είναι οι τονικότητές της, είναι οι χτύποι της καρδιάς της, είναι οι δίοδοι που φέρνουν το βλέμμα του θεατή μέσα στα σπλάχνα του φιλικού κόσμου.

Αυτό που δεν βλέπουν διαρκώς όταν συζητούν τα θέματα του κινηματογράφου όλοι σχεδόν οι θεωρητικοί, μέσα στην τυφλή ψευδο—επιστημολογία τους, είναι η πυρηνική θέση του βλέμματος και της φαντασίας του θεατή μέσα στην κινηματογραφική αναπαραστατική σκηνή που είναι τελικά η τρύπα που πέφτουν μέσα, όλες οι αποφάνσεις τους.

Τα αφέλια και πρώιμα συμπεράσματα γύρω από το γνωστό πείραμα Κουλέσφωφ που ανακρίηταν το μοντάζ και τον κινηματογραφιστή νικητή (με νοκ—άουτ) σε βάρος του ηθοποιού, υποβιβάζαν την κινηματογραφική τέχνη στην πιο φτωχή συμβολική της διάσταση —αντίληψη προγονική της υποβόσκουσας σήμερα στις πιο "μοντέρνες" θεωρήσεις του κινηματογράφου, ως σημειωτικό σύστημα— υπό την επήρεια του τότε κρατούντος και τώρα έρποντος μηχηβιορισμού. Βέβαια όλα αυτά δεν σημαίνουν πως εγώ ανακηρύττω εδώ τον ηθοποιό νικητή σε βάρος κανενός.

Τι μας έδειξε λοιπόν εκείνο το πείραμα; Ανάμεσα στα πλάνα ενός πιάτου σουπας, μιας νεκρής γυναίκας και ενός γελαστού μωρού, παρεμβλήθηκαν πλάνα του ίδιου ηθοποιού και οι θεατές θαύμασαν, λέει, την έξοχη έκφραση του ηθοποιού, την γεμάτη πείνα, θλίψη και πατρική χαρά αντίστοιχα.. Και λοιπόν, σπουδαία τα λάχνα! Η σουπά είναι κάτι που τρώγεται, αυτός που θα την φάει πρέπει να πεινάει, άρα αυτός που βλέπουμε είναι πεινασμένος. Αν το φόντο έδειχνε μια ζυγαριά το πρόσωπο του ηθοποιού θα έκφραζε δικαιοσύνη ή ότι σκέφτεται να κάνει τα ψώνια του; Αλλά

αυτό θα μπορούσε να λειτουργήσει έτσι και σε μια αφίσσα, ένα σκίτσο, μια φωτογραφία ή σε μια γελοιογραφία "χωρίς λόγια" και εκεί ακόμα θάταν ο πιο χοντροειδής συμβολισμός που λειτουργεί αντανakλαστικά.

Εδώ δεν επρόκειτο καν για έκφραση, αλλά για επανάληψη—επίκληση της πιο κομφορμιστικής σημασίας των εικόνων, που στην αφηρημένη γενικότητά της καταργείται και ως τέτοια. Μπροστά στην εικόνα μιας νεκρής γυναίκας ένα πρόσωπο θα μπορούσε να εκφράσει τρόμο ή μια σαδιστική ικανοποίηση ή μια αμυντική

αδιαφορία στο γεγονός του θανάτου ή μια ηρεμία για το αναπόφευκτο ή μια οργή προς τους ουρανοούς ή κάποιο αίσθημα ενοχής ή όλα αυτά μαζί.

Αυτό το πείραμα δεν διαφέρει σε τίποτα από εκείνο το παιδικό παιχνίδι που ο ένας ρωτάει "πέσμου γρήγορα ένα τριψήφιο αριθμό" και ο άλλος πάντα απαντάει ανακλαστικά: "τριακόσια τριάντα τρία".

Αλλά αρκετά ως εδώ με τις θεωρητικές γενικεύσεις, ας ανιχνεύσουμε το παράδειγμα ενός μεγάλου ηθοποιού.



"Η παρουσία αυτού του προσώπου είναι επιβλητική, δεσποτική, κυριαρχεί τα πλάνα, αλλά το ίδιο φαίνεται να ταξιδεύει ήδη γι' αλλού". (Ο Αλ Πατσίνο και ο Μάρλον Μπράντο στο "Νονό").

ΓΙΑ ΤΟΝ ΜΑΡΛΟΝ ΜΠΡΑΝΤΟ

Η επιλογή αυτή δεν προέρχεται μόνο από τον προσωπικό θαυμασμό μου για αυτόν τον ηθοποιό, αλλά και γιατί ο Μπράντο ήταν ένας σπουδαίος πρώτος μεγέθους και βρήκα ενδιαφέρον να δείξω ότι η αστρική διάσταση ενός ηθοποιού, δεν αποκλείει καθόλου να είναι συγχρόνως και ένας μεγάλος ερμηνευτής. Εξάλλου δεν προτι-

θεμα να μετρήσω εδώ την πυκνότητα και το μέγεθος του εκφραστικού του ταλέντου, αλλά να επισημάνω τις εξαιρετικές στιγμές που αυτό αποκαλύφθηκε.

Στην χρονολογική σειρά της συγγραφής, τα όσα ακολουθούν, στην πραγματικότητα προηγήθηκαν των θεωρητικών διευκρινίσεων, οι οποίες προτάθηκαν εν είδει εκτενούς και γενικευμένης εισαγωγής σ' αυτό το παράδειγμα.

Οι τρεις παρακάτω περιπτώσεις έμμεσα αναφέρονται κατά σειρά και στην παλιμκότητα της έκφρασης, στην δημιουργία της προσωπικής σχέσης και στο άνοιγμα του ρόλου αντίστοιχα, κάτι που δεν σημαίνει καθόλου ότι αυτές οι τρεις στιγμές της πράξης του ηθοποιού, διαχωρίζονται ποτέ απόλυτα.

Ο ΝΟΝΟΣ

Η "ερμηνεία" του Μπράντο στον ρόλο του γερασμένου και αγέραστου Κορλεόνη, υπήρξε για μένα η πρώτη αποκάλυψη του τί σημαίνει ένα εξαιρετο παίξιμο ηθοποιού στον κινηματογράφο.

Στην όψη αυτού του προσώπου είναι ήδη αποτυπωμένο από την αρχή, το ίχνος του θανάτου, καθώς η φωνή φτάνει απόκοσμη από τα βάθη εκείνης της μεγενθυμένης και ανελαστικής μορφής, που γερνάει κάθε στιγμή.

Τα φρύδια διαρκώς ανυψωμένα συγκλίνουν, τα χαρακτηριστικά είναι τραβηγμένα σε μια έκφραση περήφανης και σιωπηλής προσπάθειας να συγκρατήσουν το βαρύ, κουρασμένο κορμί από το φορτίο του χρόνου.

Όλες οι εκφράσεις πάλι να ανάμεσα σ' έναν εσωτερικό πόνο και τις ευθύνες των υποθέσεων της φαμίλιας, ανάμεσα σε μια τρυφερότητα για τα μέλη της οικογένειας και την αυστηρότητα του Ντον, για να διατηρήσουν την αγέρωχη εικόνα του Νονού και να αποκρύψουν την έγνοια και την θλίψη, για τις μέρες που αλύπητα τρέχουν, παρασέρνοντας μια ολόκληρη εποχή μαζί τους και φέρνοντας μια καινούργια, από την οποία αυτός θα απουσιάζει.

Η αναπνοή είναι ασθματική και η βραχνάδα της φωνής ξεθωιάζει τα λόγια. Στο χαμόγελο που διαστέλλεται αργά, διακρίνεται η κοπιαστική προσπάθεια που το δημιουργεί, η αδράνεια που το τραβάει πίσω για να το ξανακλείσει.

Η παρουσία αυτού του προσώπου είναι επιβλητική, δεσποτική, κυριαρχεί τα πλάνα, αλλά το ίδιο φαίνεται να ταξιδεύει ήδη για αλλού.

Τεντώνει τον λαμό, αφογκράζεται και ανασγκώνει το πηγούνι με πείσμα και ανυπομονησία να προλάβει. Να προλάβει τί;

Προσπαθεί να κατευθύνει την σκέψη του σε έγνοιες και καθήκοντα ανώτερα από τις πτωτικές του διευθύνσεις, για να ανυψώσει και αυτές τις ίδιες τις διαθέσεις, να τονώσει την θέλησή του, να σταθεροποιήσει το σώμα του σε στάσεις αρχοντικές και άξιες της θέσης του.

Όλοι αυτοί οι παλιμοί που τον τροφοδοτούν, τον ενδυναμώνουν, τον εμπυχνώνουν εκφράζονται προς το βλέμμα του θεατή, πιο άμεσα από οποιαδήποτε βαρύγδουπη και κατακόρυφη ερμηνεία. Αυτοί οι παλιμοί δημιουργούν τις αντικατακόρυφες ταλαντώσεις που διατηρούν και ανυψώνουν αυτό το πρόσωπο στην κορυφή της ιεραρχίας, μέσα στον κόσμο του έργου.

Το αργό, διαρκές, αμυδρό λίκνισμα του κεφαλιού φορτίζει κάποια λόγια ή ενδομυχες σκέψεις με την αίσθηση του μοιραίου, εκφράζει την συγκατάνευση σε μια αλή-

θεια αναμφισβήτητη και αναπότρεπτη, που ακόμα και αυτός που την εκμαεύει, δεν την επιβάλλει στους άλλους, απλά υποτάσσεται και ο ίδιος σ' αυτήν, αποδέχεται την ώθησή της αποκάλυψής της, υπομένει τους κλυδωνισμούς της.

Το ενοχλητικό διαπεραστικό βλέμμα του Κορλεόνη, αποφεύγει επίμονα τα βλέμματα των άλλων —δεν τα αγγίζει παρά αστραπιαία, για να κεραυνοβολήσει με μια βουβή απειλή ή για να επικυρώσει μια αναντίρρητη εντολή— και πάντα πλανιέται και βυθίζεται λίγο πάνω και λίγο πλάγια από τα πρόσωπά τους, σαν να διασχίζει το παρόν και να βλέπει το μέλλον τους, που είναι ορατό μόνο σ' αυτόν. Στις στιγμές μιας τέτοιας ενόρασης μιλάει, χωρίς να δείχνει πως απευθύνεται σε κανέναν συγκεκριμένα, θαρρείς και θέλει να αποφύγει την υποταγή στην μυστηριώδη δύναμη της ματιάς του, που θάταν αναπόφευκτη αν κοιτούσε κάποιον κατάματα, μόνο και μόνο, γιατί επιθυμεί την αβίαστη υποακοή, τον αυθόρμητο σεβασμό στο πρόσωπό του.

Να ποιές είναι οι εκφράσεις που δημιουργούν το κύρος της εικόνας του Νονού, φωτίζουν την αίγλη του Ντον, του αρχηγού της φαμίλιας, του προστάτη πατέρα, που καμιά κραυγαλέα και έντονη χειρονομία δεν θα του προσέδιναν. Η συνεχώς κερδισμένη κυριαρχία πάνω στις δικές του διαθέσεις, στην δική του αγωνία, στην επερχόμενη ακαμψία του δικού του σώματος, στην ταραχή της ανυπομονησίας που τον κατατρώνει, στον εκνευρισμό για την δουλόπρητη φλυαρία των "υπηκόων", εκφράζουν την διατήρηση της δύναμής του, της σιγουριάς, της συσσωρευμένης πείρας του, περισσότερο από κάθε εξωτερικευμένη και υπερβολική επίδειξη της εξουσίας του.

Με αυτές τις ισορροπητικές ταλαντώσεις ο Μπράντο ζωντανεύει τον γέρο Κορλεόνη, σαν ένα πρόσωπο που κέρδισε με την αξία του και κερδίζει μέχρι την τελευταία στιγμή την ισχύ του, το κύρος του, την εκτίμηση του δικού του κόσμου.

Όταν στο δεύτερο μέρος αυτού του έργου, ο Ρόμπερτ Ντε Νίρο επιχείρησε, με αξιοθαύμαστο ζήλο, να σταθεί στο ύψος της φιγούρας που ο Μπράντο είχε δημιουργήσει δεν κατάφερε παρά να την αντιγράψει. Υπήρχε κάτι ασύλληπτο μέσα σ' αυτήν την μορφή που δεν κατάφερε να εκφράσει, όπως οι πιο δεξιότεχνης πλαστογράφοι δεν καταφέρνουν ν' ανάψουν εκείνη την μυστική φλόγα που σπιθίζει στα πιο μεγάλα έργα της ζωγραφικής. Η βραχνάδα της φωνής, το λόρδικο βάδισμα, το κλειστό πρόσωπο, η αποφασιστικότητα των κινήσεων, είχαν αναπαραχθεί με επιτυχία, αλλά κάτι έλειπε. Ήταν αυτή η ιδιαίτερη π α λ μ ι κ ό τ η τ α των εκφράσεων.

Ο Μάρλον Μπράντο είχε εκφράσει με το σώμα, το βλέμμα, τη φωνή, τις λεπτομέρειες της έκφρασης μια νεότητα ταραγμένη, μια πορεία και διατήρηση κάποιων αξιών του παρελθόντος μέχρι το παρόν διαμέσου μιας ιστορίας βίας, κινδύνου και παρανομίας. Κάθε τι πάνω του διασταύρωνε ότι ήταν κάποτε και ότι είναι τώρα. Οι π α λ μ ο ι των εκφράσεων του αποκαλύπτουν στο έργο τις σημασίες, τις αξίες, τις έννοιες του παρελθόντος και του παρόντος μέσα στον στρόβιλο της εσωτερικής του κρίσης.

Ο τρόπος παρουσίασης των χρόνων νεότητας του Κορλεόνη από τον Ντε Νίρο, αλλά και τον Κόπολλα προσπάθησε να δείξει όλα εκείνα τα χαρακτηριστικά σαν να προϋπήρχαν απαράλλαχτα ή εν δυνάμει από πριν, να αναρρέσει τον πλούτο της προσδιοριστίας τους. Έτσι τα σημεία άφιξης και εκκίνησης αυτής της προσωπικής ιστορίας πάνε να ταυτιστούν ή η διαδρομή ανάμεσα τους να ευθυγραμμιστεί. Ως προς αυτό το πρόσωπο, ο ΝΟΝΟΣ Νο 2 ήταν απλώς μια πετυχημένη πλαστογραφία. Τίποτα άλλο.

Όλα άρχισαν με εκείνο το φοβερό εικοσάλεπτο γκρο—πλαν της ταινίας, για το οποίο φημολογείται πως ακόμα και ο οπερατέρ που το τραβούσε, έμεινε έκπληκτος από θαυμασμό. Μετά ξαναείδα και ξαναείδα πολλές φορές αυτό το έργο, αλλά η μαγνητική έλξη εκείνου του πλάνου, αντί να μειώνεται αυξάνονταν περισσότερο.

Μέσα σε εκείνα τα λεπτά, το φόντο είχε αποτραβηχτεί, ο χρόνος διαστέλλονταν, μια μυστική εκμυστήρευση άρχιζε σε τόνο ψυθιριστό, εκείνο το πρόσωπο διογκώνωνταν στην οθόνη, γέμιζε την αίθουσα, αλλά απευθυνόταν μόνο σε μένα, συγκέντρωνε το βλέμμα μου στα χείλη του, το καθήλωνε εκεί, ώσπου μια σύσπαση το ξανάνοιγε σαν βεντάλια πάνω σε όλη την επιφάνεια της φυσιογνωμίας, που την έλουζε μια αστραφετή μελαγχολία.

Αυτό το πλαγιασμένο σώμα που ο φακός το πλησιάζει και σταθεροποιείται στο πλάνο, που το κεφάλι έχει μια πλάγια κλίση, αναγκάζει τον θεατή να γύρει ασυναίσθητα και το δικό του κεφάλι. Μετά αυτό το πρόσωπο αρχίζει να κυματίζει και να μονολογεί.

Θαρρείς και οι βολβοί των ματιών, οι ρυτίδες, τα πετρύγια της μύτης, το κάτω χέιλος, το πηγούνι έχουν μια δική τους, αυτόνομη ζωή και αποφασίζουν κάθε στιγμή αν θα κινηθούν ανεξάρτητα ή αν θα συσπασθούν συγχρονισμένα, αν θα κεντρωθούν στον πυρήνα του στόματος που μιλάει ή αν θα αρχίσει ένας "αντίλογος" ανάμεσα στα μάτια και τα χείλη, που τα άλλα χαρακτηριστικά θα αποσυρθούν για να τον προβάλλουν ή αν κάποια κακόβουλη σκιά των ματιών, θα χυμήξει να διαλύσει ένα αχνό χαμόγελο. Διατηρούν ωστόσο, όπως οι παίχτες, τους κανόνες του παιχνιδιού και κανένα μέρος δεν χρησιμοποιεί για να υπερκαλύψει τα υπόλοιπα το δόλιο μέσο της υπερβολής. Αυτές οι εκφράσεις βρίσκονται έξω από μένα, αλλά είναι τόσο ανώφελες και αόρατες για τα άλλα πρόσωπα του έργου, που νιώθω ότι προσφέρονται σε μένα, ζητούν να γίνουν δικές μου.

Τα χείλη διατάζουν μισάνοιχτα για λίγο, σαν να εκφράζουν την αγωνία να μην βρίσκεις την κατάλληλη λέξη για ν' αρχίσεις και ξαφνικά ζωηρεύουν και αρχίζει εκείνη η ασταμάτητη ροή του μονόλογου, που αν και εκρρέει αδιάκοπα δεν έχει ένταση, η φωνή είναι αδύναμη και ο δρόμος που διανύει σύντομος, συναντάει έναν αόρατο ορίζοντα και διαλύεται εκεί, όπως οι φουσαλίδες του νερού στην επιφάνεια.

Κάθε χιλιοστό αυτού του προσώπου έχει τον δικό του π α λ μ ό έκφρασης. Ο θεατής που θα το θελήσει μπορεί να επισκεφθεί εδώ μια ξένη ατομικότητα και να την κατοικήσει.

Ε λοιπόν, είναι αλήθεια πως το παίξιμο του ηθοποιού της οθόνης μπορεί να στενέψει ή να πλατύνει τον χώρο γύρω του.

Η τονικότητα της φωνής ακολουθεί ένα ανάποδο κρεσέντο και εκεί που νομίζεις πως η λαλιά θα σβήσει, μια απότομη νευρική γκρμμάσα, ένα πικ του προσώπου, έρχεται πάλι να την ζωντανέψει, να την ξαναπνάζει σε νέα απόσταση και αρχίζει άλλος ένας μόνολογος.

Κάποιες στιγμές το στόμα στραβώνει πλάγια και σπρώχνει το μάγουλο, σαν να διαγράφει ένα νευρικό χαμόγελο δυσαρέσκειας ή απλώς να ρουφάει κάποιο χαλασμένο δόντι, αλλά είναι ένας μορφασμός τόσο φευγαλέος που δεν είσαι σίγουρος αν το είδες ή αν τον φαντάστηκες. Και εκείνα τα ενοχλημένα νεύματα ποιά ζοφερή σκέψη τα ερε-



"Κάθε χιλιοστό αυτού του προσώπου έχει τον δικό του π α λ μ ό έκφρασης". (Ο Μάρλον Μπράντο και η Μαρία Σνάντερ στο "Τελευταίο Ταγκό στο Παρίσι")

θίζει και τα προκαλεί;

Μετά πάλι τα μάτια γίνονται απαλά και αφηρημένα.

Αυτά τα χαρακτηριστικά ρυθμισμένα στην δική τους χορογραφία, δεν επιτρέπουν την εισβολή καμιάς υπερβολής, αντίθετα η υποτονικότητα τους εκδηλώνει μια εξωτερική νημεμία.

Κι όμως το νιώθεις πως πίσω από αυτή την φαινομενικότητα κρύβεται μια οδυνηρή, απροσδιόριστη αναστάτωση. Οι μικρές αφρισμένες άκρες των κυμάτων που φτάνουν για λίγο, μέχρι τα φινιστρίνια του προσώπου, φανερώνουν μια μυστική τρικυμία, που την ένταση και τις δίνες της είναι αδύνατον να τις δείς και να τις μετρήσεις. Μπορείς ίσως να τις συλλάβεις με την εξεγερμένη φαντασία σου. Εντύνεις την προσοχή σου να ξεχωρίσεις τα ξεψυχισμένα λόγια, που νομίζεις πως προφέρονται σ' έναν λιλιπούτειο και ευαίσθητο ακοής, ακροατή. Αυτή η τετωμένη ηρεμία δεν μπορεί παρά να κρύβει έναν αβάσταχτο αναβρασμό της ψυχής.

Να πώς, οι παλμοί της έκφρασης, με μια απλότητα σχεδόν ασκητική στο παίξιμο, καταργούν το σύνορο ανάμεσα σ' έναν κόσμο ορατό και εξωτερικό και έναν κόσμο εσωτερικό και αόρατο. Εξάλλου τί άλλο είναι η εικόνα της φυσιογνωμίας ενός προσώπου, παρά το θεμέλιο συνοχής κάθε διαφορετικής κίνησης, σύσπασης, ανταύγειας, φωνητικής χροιάς, δηλαδή το πεδίο κατάργησης του διαφορετικού!

Δεν πρέπει να παραλείψουμε όμως, ότι αν το βλέμμα του θεατή μπορεί να θέλγεται και να κολακεύεται σ' αυτό το εικοσάλεπτο πλάνο εκμυστήρευσης, αυτό συμβαίνει α-ξεχώριστα απ' την ολική ατμόσφαιρα του έργου. Μέσα στο φιλμ, το πρόσωπο που ενσαρκώνει ο Μπράντο είναι κάποιος που η εσωστρέφεια και η υποτονικότητά του συγχέονται διαρκώς με την αλαζονεία, την εκκεντρικότητα, την παραφροσύνη του. Μοιάζει να μην βρίσκει τίποτα που ν' αξίζει το άνοιγμά του στον κόσμο, τίποτα που να προκαλεί το ρίσκο της ευθυμίας του, την προσφορά των μουσικών του.

Μιλάει ασυνάρτητα σε μια γλώσσα δική του. Είναι ένας άνθρωπος που μια ερμητική κρούστα τον κουκουλώνει, κάποια ανάμνηση τον κατατρέχει, διαποτισμένος από μια διαρκή και ανεξήγητη ταραχή, αποτραβηγμένος στον εαυτό του και στις εικόνες του, κάποιος που νιώθει παρεξιακτος και ξένος ακόμα και στις πιο ιδιωτικές του στιγμές και για αυτό είναι ξένος.

Δεν είναι λοιπόν καθόλου τυχαίο, που εκείνο το πλάνο ανοίγεται σαν μια όαση στην ατμόσφαιρα ερήμωσης και παρακμής που αναδίδει όλο το έργο, που προσφέρεται σε μια δίοδος σ' αυτόν τον κλειστό, άγονο κόσμο και σου επιτρέπει να νιώσεις την βασανιστική ζήλεια εκείνων που φεύγουν για εκείνους που ανέμελοι έρχονται ή την ανομολόγητη δυστυχία κάποιου που αναπολεί μια ευτυχία που ποτέ του δεν πρόλαβε να ζήσει.

ΟΙ ΦΥΓΑΔΕΣ ΤΟΥ ΜΙΖΟΥΡΙ

Δεν υπάρχει κανένας ρόλος πιο άχαρος, πιο στενός, πιο "τυποποιημένος" από τον ρόλο του πληρωμένου φονιά σε μια ταινία γουέστερν.

Αλλά δεν υπήρξε και πιο εκπληκτική περίπτωση ανοίγματος ενός ρόλου στον κινημαγράφο, από αυτή του Μπράντο στην ταινία του Άρθουρ Πεν.

Μέσα σε μια "ρεαλιστική" καταγραφή της τραχύτητας του χώρου και των προσώπων, ζωντάνεψε την φιγούρα του ανθρώπου πίσω από το στόχαστρο, του "κορακιού" που τρέφεται με πτώματα, του ύπουλου φονιά με την μακρύκαννη καραμπίνα σε μια μορφή που κανείς μέχρι τώρα, ούτε είχε δει, ούτε είχε φαντασθεί.

Ένας ντελικάτος και μεθοδικός εκτελεστής ετοιμάζει και οργανώνει τελετουργικά κάθε του έγκλημα, σαν νάνα έργο τέχνης ή θυσία. Αλλόκοτος, μεγαλοπρεπής, παρανοϊκός, μόνος σαν τον λύκο της στέππας, κυκλοφορεί γεμάτος πλήξη και θηλυκότητα, νοθρότητα και αδιαφορία. Κάποτε, κάποτε όμως εκείνη την παγωμένη, κνική, ματωδόδεξη βραδυκινήσιά του, την διακόπτουν γελοία κατώματα, που σε τρομάζουν περισσότερο. Οι χειρονομίες του είναι άστατες, τα σχέδιά του απρόβλεπτα, είναι η ενσάρκωση της θανάσιμης έκπληξης, της παγίδας, βρίσκεται πάντα εκεί που δεν τον περιμένεις, παραφυλάγει τις πιο ανύποπτες στιγμές των άλλων και τους εξοντώνει χωρίς κανένα δισταγμό. Αυτό το πρόσωπο είναι άστατο σαν χαρακτήρας, αλλά οπωσδήποτε συνεπής σαν επαγγελματίας.

Κι όμως, το τέρας του φόβου που του τρώει τα σωθικά, δεν παύει να μεγαλώνει, όσο και αν το πολεμάει σκοτώνοντας τους άλλους.

Ο κυνηγός είναι πάντα κυνηγημένος, μόνος και τρομαγμένος.

"Όποιος είναι υποχρεωμένος να κάνει κρυφά αυτό που ξέρει καλύτερα, αυτό που προτιμά, κρυφά και με μια μεγάλη παρόρμηση, με προφύλαξη και με δόλο, γίνεται ύστερα από λίγο αναμικτός -και επειδή τα ένστικτά του δεν του επιτρέπουν να θερίσει παρά μόνο κινδύνους, καταδιώξεις, καταστροφές, η ευαισθησία του στρέφεται κατά των ενστίκτων του- και αισθάνεται τον εαυτό του, σαν να είναι λεία του πεπρωμένου". Η πληρότητα αυτής της απόφασης που ο Νίτσε προσφέρει για τον εγκληματία, με προκάλεσε να την παραθέσω ανάμεσα στις δικές μου γραμμές.

Αυτός που όλοι τον φοβούνται και όλοι τον σιχαίνονται είναι αυτός που έχει ξεριζωθεί για πάντα από την ανθρώπινη κοινότητα. Οι φονικές του σφαίρες διασχίζουν και γεφυρώνουν το χάσμα που τον χωρίζει από τους άλλους. Αποτροπιαστικός δανδής, μετά από κάθε φόνο παρουσιάζεται αλλαγμένος, λες και ο προηγούμενος εαυτός του πέθανε μαζί με το θύμα του.

Ο κόσμος που τον αρνείται είναι ο κόσμος που τον χρησιμοποιεί, που έχει θεομίσει την επιβολή της βίας πάνω στη ζωή και την έχει θέσει στην υπηρεσία του. Ο φονιάς ο πληρωμένος με το κομμάτι είναι γέννημα αυτού του άγριου κόσμου. Το όριο ανάμεσα



" Να περιφρονείς την ίδια τη ζωή και να φροντίζεις τόσο σχολαστικά κι ανόητα την εμφάνισή σου, να η πιο φρικτή παραδοξότητα" ("Οι φιγάδες του Μιζούρι")

στο νόμιμο φόνο και το άνομο έγκλημα είναι πλαστό μέσα σ' αυτόν. Το αίμα φέρνει αίμα. Δεν υπάρχει κανένας αθώος και για αυτό κανένας ένοχος. Θύματα και θύτες βαδίζουν πέρα από τα σύνορα του θεμιτού και του αθέμιτου, κάτω από την ίδια σκιά του θανάτου.

Η αληθινή αξία ενός ηθοποιού όταν υποδύεται τον ρόλο ενός ανθρώπου που ανήκει στο παρελθόν, βρίσκεται στο να εκφράσει κάτι πέρα και κάτι άλλο απ' αυτό που εκείνη η εποχή έβλεπε σ' αυτό το πρόσωπο, χωρίς όμως να προσκολληθεί στον ασφαλή τρόπο, που η σημερινή εποχή το βλέπει από απόσταση. Πρέπει να προκαλέσει την εκτίναξη που μας κάνει να βλέπουμε σ' ένα πρόσωπο, κάτι πιο γενικό από αυτό το ίδιο το πρόσωπο, πρέπει να του προσδώσει διαχρονικά χαρακτηριστικά, που ξεπερνούν όχι μόνο το παρελθόν, αλλά και το παρόν, αφού κάθε στιγμή του παρόντος περνάει διαρκώς και αυτή στο παρελθόν.

Οι πιο επεξεργασμένες και επίμονες εκφραστικές κινήσεις του ηθοποιού δεν σκοπεύουν σε κλειστές σημασίες.

Η εφηβική κοκεταρία αυτού του προσώπου, η επαρμένη χυδαιότητα των τρόπων του, η προκλητικότητα και η επιδειξιμανία του φανερόνουν την κρυφή νοσταλγία του για μια χαμένη για πάντα συμβατική ζωή. Αυτός που πρέπει να μετακινείται αδιάκοπα, αυτός που δεν έχει κανένα δικαίωμα στον έρωτα, στη φιλία, στην αναγνώριση των άλλων, τριγυρίζει στολισμένος, πάντα έτοιμος για τον επικείμενο θάνατό του. Να περιφρονείς την ίδια την ζωή και να φροντίζεις τόσο σχολαστικά και ανόητα την εμφάνισή σου, να η πιο φρικτή παραδοξότητα.

Η ερμηνεία του Μπράντο απογυμνώνει αυτή την φιγούρα, από κάθε κίνητρο εκδίκησης, δικαιοσύνης, μίσους, καταπολέμησης του κακού και τελικά ακόμα και από την τελευταία και τιποτένια δικαιολογία της χρηματικής αμοιβής. Οι διαδοχικές αλλαγές εμφάνισης, οι ψυχικές μεταπτώσεις και η γελοιοποίηση εκείνης της ψεύτικης ιπποσύνης αποκαλύπτουν το τρομακτικό κενό της ζωής αυτού του ανθρώπου.

Η "ερμηνεία" του δεν αποβλέπει μόνο στην τυποποίηση αυτής εδώ της ύπαρξης, αλλά δίνεται με την ίδια κίνηση σαν έκφραση όλης της ανθρώπινης ύπαρξης.

Η πορεία αυτού του ανθρώπου είναι προσ—τυχη, η ζωή του είναι χωρίς νόημα και χωρίς σκοπό. Θέλει κάποιος να τον χρειάζεται και κάποιος να τον φοβάται για να μπορεί να ζεί. Η βία του αυτοτροφοδοτείται και τον εξουσιάζει.

Η μόνη του δόξα και ανταμοιβή είναι η περιφρόνηση, το μίσος και ο φόβος των άλλων, που τις έχει ανάγκη για να πιστοποιούν την ύπαρξη του και να της δίνουν κάποιο, έστω και αρνητικό νόημα. Αυτοί είναι οι μόνοι δεσμοί του με τον κόσμο και πρέπει να τους διατηρεί με κάθε τιμήμα.

Και τι παράξενο! Αυτός ο τρόπος ανοίγματος του ρόλου, δεν τον διασκορπίζει, αλλά αντίθετα τον κάνει πιο συγκεκριμένο, πιο αυθεντικό, τον κρυσταλλώνει, τον κάνει πηγή μυστηρίου και τρόμου, τον αποσπά από το παρελθόν, τον προσπερνά ακόμα κι από τον παρόντα χρόνο, απ' όπου τον βλέπουμε. Τον παρουσιάζει σαν τον άγγελο του θανάτου, που ενσαρκώνει αυτό που όλοι θέλουν να λησμονούν και να μην βλέπουν και για αυτό είναι υποχρεωμένος να φαίνεται, να επιδεικνύεται και να εκπλήσσει διαρκώς.

Αυτό το πρόσωπο είναι κάποιος που αντιστέκεται με σιωπηλή λύσσα στην στειρότητα, με την οποία τον απειλεί ο θάνατος που κουβαλάει πάντα μαζί του. Από την σκοπιά του υπαρξισμού αυτός ο τελευταίος ορισμός ανήκει στον καθένα μας.

■ Σωτήρης Ζήκος

(1) Έντγκαρ Μόρεν: ΟΙ ΣΤΑΡ, εκδόσεις Παίριδη, σελ. 140

(2) Ζ. Κρακάουερ: ΘΕΩΡΙΑ ΤΟΥ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΥ, εκδόσεις Κάλβος, σελ. 152.

(3) "Ο σκηνοθέτης πρέπει να δείχνει ότι ξέρει τι ζητάει από τον ηθοποιό, ενώ το παράξενο είναι ότι σχεδόν ποτέ δεν ξέρει τι είναι αυτό που θέλει". Από την τηλεοπτική συνέντευξη του Γαβρά στην εκπομπή ΠΑΡΑΣΚΗΝΙΟ.

(4) ΘΕΩΡΙΑ ΤΗΣ ΓΛΩΣΣΑΣ, εκδόσεις IMAGO, σελ. 138

(5) Αυτή την αφητηρία ο γράφων εντόπισε και θεματικοποίησε, στον προσωπικό τόνο που της προσοδιάζει στο άρθρο ΕΡΩΤΙΚΟ ΚΟΚΤΗΛ ΤΡΙΩΝ ΑΣΤΕΡΩΝ, των "Κινηματογραφικών Τετραδίων" τεύχος 11, σελ. 52.



ΟΙ ΑΔΕΛΦΟΙ ΜΑΡΞ

του Αντονέν Αρτώ

Η πρώτη ταινία των αδελφών Μαρξ που είδαμε εδώ ήταν για μένα αποκαλυπτική. Όλος ο κόσμος την είχε παρατηρήσει σαν ένα πράγμα παράξενο, σαν την απελευθέρωση μεσ' απ' την οθόνη μιας ιδιαίτερης μαγείας, που οι συνηθισμένες αφηγήσεις των εικόπων και των λέξεων δεν την αποκάλυπταν πλήρως και που αν ήταν μια κατάσταση χαρακτηρισμένη, μια ποιοτική, βαθμίδα ευδιάκριτη απ' το πνεύμα που θέλει να ονομάζεται σουρρεαλισμός, το *Animal Crackers* εκεί θα κατατάσσονταν ολοκληρωτικά.

Το να πείς σε τί ακριβώς συνίσταται αυτό το είδος μαγείας είναι δύσκολο, γιατί σ' όλες τις περιπτώσεις αυτό είναι ένα πράγμα που δεν είναι ίσως ειδικά κινηματογραφικό, που όμως δεν ανήκει πια ούτε στο θέατρο και μόνο κάποια πετυχημένα σουρρεαλιστικά ποιήματα αν υπήρχαν θα μπορούσαν να δώσουν μια ιδέα γι' αυτό.

Η ποιητική αξία μιας ταινίας σαν το *Animal Crackers* θα μπορούσε να δώσει μια απάντηση στον ορισμό του χιούμορ, αν αυτή η λέξη δεν είχε χάσει εδώ και καιρό την σημασία της, της καθολικής απελευθέρωσης και του κομματιάσματος της πραγματικότητας μέσα στο πνεύμα.

Για να αντληφθεί κανείς τη δυνατή γνησιότητα, την οριστική, ολοσχερή κι απόλυ-

τη (δεν υπερβάλλω, δοκιμάζω απλά να δώσω έναν ορισμό, τόσο το χειρότερο βέβαια, γιατί ο ενθουσιασμός με παρασέρνει ολοένα και περισσότερο) μιας ταινίας σαν το *Animal Crackers* και για την ώρα (κυρίως στο μέρος του φινάλε) σαν το *Monkey Business* έπρεπε να προσθέσει στο χιούμορ κάτω απ' την έννοια της ανησυχίας και της τραγικότητας μιας μοίρας (ούτε ευτυχισμένης ούτε ζοφερής, αλλά επίπονης στη διατύπωση) που θα ξεγλιστρούσε πίσω απ' το χιούμορ σαν την αποκάλυψη μιας φρικτής αρρώστειας πάνω στο προφίλ μιας απόλυτης ομορφιάς.

Ξαναβρίσκουμε στο *Monkey Business* τους αδελφούς Μαρξ, καθέναν με τον τύπο που ταιριάζει σ' αυτόν, ασφαλείς από κείνους και βέβαιοι, το αισθάνεται κανείς όταν τσακώνονται με τις περιστάσεις, όμως μέσα στο *Animal Crackers* από την έναρξη κιόλας κάθε τύπος έχανε το πρόσωπο του. Συμμετέχει κανείς εδώ και κατά τα τρία τέταρτα του έργου στις τέρψεις των κλόουν που περιγελούν και κάνουν φάρσες πολύ πετυχημένες, ο καθένας με διαφορετικό τρόπο και δεν είναι παρά στο τέλος (του έργου) που τα πράγματα γίνονται πολύπλοκα, που τα αντικείμενα, τα ζώα, οι ήχοι, ο αφέντης κι οι υπηρέτες του, ο οικοδεσπότης κι οι καλεσμέ-



Οι αδελφοί Μαρξ και η αποθέωση της κλειστοφοβίας στο "Μια νύχτα στην Όπερα"

νοι του, όλο αυτό το συνοθύλευμα εξαγριώνεται, κλωτσά και μεταμορφώνεται σε ανταρσία, κάτω απ' τα εκστασιακά και ταυτόχρονα διανυγή σχόλια, ενός απ' τους αδελφούς Μαρξ, που έχει εξεγερθεί απ' το πνεύμα που μπόρεσε τελικά να αποχαλινώσει και του οποίου το σχόλιο μοιάζει εκπληκτικό και φευγαλέο.

Τίποτα δεν είναι τόσο παραισθητικό και τρομαχτικό συνάμα, όπως αυτό το είδος ανθρωποκνηγητού, όπως αυτή η μάχη των αντιζήλων, όπως αυτή η καταδίωξη μεσ' στα σκοτάδια ενός σταύλου βοδιών, ενός αχυρώνα όπου σ' όλα τα μέρη κρέμονται αραχνιασμένα πανιά, εκεί όπου άντρες, γυναίκες και κτήνη λύνουν τον κύκλο τους και ξαναβρίσκονται στο μέσο μιας συσσώρευσης ετεροκλήτων αντικειμένων, των οποίων η κίνηση ή ο θόρυβος, θα προσφέρουν τις υπηρεσίες τους, το καθένα στο γύρο του.

Μέσα στο Animal Crankers μια γυναίκα αναποδογυρίζεται κάθε τόσο, οι γάμπες στον

αέρα, πάνω σ' ένα ντιβάνι και δείχνει στο διάστημα μιας στιγμής, όλο αυτό που θα θέλαμε να δούμε, ή ένας άντρας ρίχνεται με τραχύτητα σε μια γυναίκα μέσα σ' έναν σαλόνι, εξοικειώνεται μαζί της χωρίς καν να χορέψουν και στη συνέχεια την χτυπά ρυθμικά στα οπίσθια. Υπάρχει εκεί η άσκηση ενός είδους διανοητικής ελευθερίας ή η ασυνειδησία του καθενός απ' τα πρόσωπα, που συμπιεσμένη απ' τις συμβάσεις και τις συνήθειες εκδικείται και μαζί της εκδικείται κι η δική μας στον ίδιο χρόνο, αντίθετα στο Monk-ey Busneis ένας κατακτητής άντρας, ρίχνεται σε μια ωραία γυναίκα, που συναντά και χορεύει μαζί της, "ποιητικά" μέσα σ' ένα είδος αναζήτησης της γοητείας και χάρης της συμπεριφοράς. Εδώ η πνευματική διεκδίκηση φαίνεται διπλή και καταδειχνει όλο το ποιητικό και ίσως επαναστατικό στοιχείο που υπάρχει μέσα στις φάρσες των αδελφών Μαρξ.

Όπως η μουσική σ' εκείνο το χορό του



Ο Γκρούσο Μαρξ σε μια "ερωτική σκηνή" του 'Monkey Business'

ξευγαριού, του κατακτητή άντρα και της ωραίας γυνιάκας, που είναι μια μουσική νοσταλγίας και απόδρασης, μια μουσική απελευθέρωσης που προσδιορίζει αρκετά την επικίνδυνη πλευρά όλων αυτών των χιουμοριστικών φαρσών. Το ποιητικό πνεύμα όταν γυμνάζεται, τείνει πάντα σ' ένα είδος ορμητικής αναρχίας και σε μια ολοκληρωτική αποσύνθεση του πραγματικού απ' την ποίηση.

Αν οι Αμερικάνοι, που ανήκουν στο πνεύμα αυτού του είδους ταινιών, δεν θέλουν να καταλάβουν αυτά τα φιλμς, και όσον αφορά το χιούμορ δεν στρέφουν ποτέ το ζήλο τους, παρά σε περιθώρια εύκολα και κομικά της σημασίας αυτής της λέξης, τόσο το χειρότερο γι' αυτούς, αυτό όμως δεν θα μας εμποδίζει να θεωρούμε το τέλος του *Monkey Business* σαν έναν ύμνο στην αναρχία και στην καθολική επανάσταση, αυτό το τέλος που θέτει το μούγκρισμα ενός μοσχαριού

στην ίδια διανοητική σειρά και αποδίδει σ' αυτό την ίδια ποιότητα καθαρού πόνου με την κραυγή μιας γυναίκας που τρώμαξε, αυτό το τέλος όπου μέσα στα σκοτάδια της σάλας ενός αχυρώνα, δυο απαγωγείς υπηρέτες, τρίβουν όπως τους αρέσει, τους γυμνούς ώμους της κόρης του αφεντικού τους και δεξιώνονται σαν ίσοι προς ίσον με το αφεντικό που έχουν εγκαταλείψει κι όλο αυτό μέσα σε μια κατάσταση μέθης (διανοητική κι αυτή επίσης) απ' τον στροβιλισμό των αδελφών Μαρξ.

Και ο θρίαμβος όλου αυτού βρίσκεται μέσα σ' ένα είδος έπαρσης ακουστικής και οπτικής ταυτόχρονα, που παίρνουν όλα αυτά τα γεγονότα μέσα στα σκοτάδια. Μέσα στο βαθμό του κραδασμού τους σ' εκείνον στοχεύουν και σ' ένα είδος δυνατής ανησυχίας που η συγκέντρωσή τους τελειώνει με την προβολή τους μεσ' στο πνεύμα.

•(Μετάφραση: Α. Ταρναάς)

Ένας κλόουν στο Χόλλυγουντ

του Μπάμπη Ακτσόγλου



Ο Τζέρρυ Λιούις κλόουν και δημιουργός στο γύρισμα του "Ο ΤΖΕΡΡΥ ΛΙΟΥΙΣ ΚΑΙ Η ΦΑΜΙΛΙΑ ΤΟΥ".

ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Η δεκαετία του '60 ήταν μια από τις πιο κρίσιμες εποχές του αμερικάνικου κινηματογράφου. Η παρακμή του κλασικού σινεμά και του συστήματος παραγωγής στο οποίο αυτό στηριζόταν και η παράλληλη αμφισβήτηση του θεματικού και αφηγηματικού μοντέλου του Χόλλυγουντ από τα ευρωπαϊκά (κυρίως) κινήματα της αβάν-γκράντ, είχαν σαν αποτέλεσμα να περάσει ο αμερικάνικος κινηματογράφος από μια μεταβατική περίοδο πειραματισμών και ανεπιτυχών προσπαθειών εκμοντερνισμού, που τον οδήγησαν στην πιο φτωχή και στείρα περίοδο της ιστορίας του. Οι μοναδικοί σκηνοθέτες που ξεχώρισαν αυτή την περίοδο ήταν κατά τη γνώμη μου οι Στάνλεϋ Κιούμπρικ, Τζων Κασσαβέτης, Ρότζερ Κόρμαν, Σαμ Πέκινπα, Άρθουρ Πεν, Σίντνεϋ Πόλλακ, Ρόμπερτ Μάλλιγκαν και Τζέρρυ Λιούις.

Ίσως φανεί υπερβολικό ότι συγκαταλέγω τον τελευταίο μέσα στους 6-7 μεγαλύτερους σκηνοθέτες του αμερικάνικου κινηματογράφου του '60. Κι όμως ο ιδιοφυής αυτός κωμικός όχι μόνο αποδείχθηκε ένας μεγάλος συνεχιστής της μουρλέσκ παράλογης κωμωδίας, που είχε ουσιαστικά σβύσει στο Χόλλυγουντ, αλλά συμβάδισε με τον τρόπο του πλά στην ευρωπαϊκή πρωτοπορία, κάνοντας βασικό θέμα των ταινιών του, το ίδιο το ανεμά. Ο κόσμος της σφύς—μπίζνες, η κατασκευή των ειδώλων και η απομυθοποίησή τους, η ενδότερη λειτουργία του Χόλλυγουντ, οι άνθρωποι που είναι πίσω από την κάμερα, η τεχνική του σινεμά, οι ρεαλιστικοί κώδικες και οι ανατροπές τους, ο ηθοποιός και το είδωλό του, οι αφηγηματικοί μηχανισμοί του κινηματογράφου και η λογική των κινηματογραφικών ειδών—είναι μεταξύ άλλων μερικά από τα θέματα που βρίσκουμε στα έργα του Τζέρρυ Λιούις. Χωρίς να ανατρέξει στις ριζοσπαστικές ανατροπές του σύγχρονου ευρωπαϊκού κινηματογράφου, αλλά διατηρώντας τον εμπορικό και λαϊκό χαρακτήρα του καθιερωμένου αμερικανικού κινηματογράφου, ο Τζέρρυ Λιούις απέδειξε ότι και μέσα στο Χόλλυγουντ ήταν δυνατό να γίνει ένα κριτικό, μοντέρνο σινεμά. Γι' αυτό και η θέση του είναι μοναδική μέσα στη βιομηχανία του αμερικάνικου κινηματογράφου.

ΗΘΟΠΟΙΟΣ Ή ΔΗΜΙΟΥΡΓΟΣ;

Το να θέλουμε να ξεχωρίσουμε το προσωπικό έργο ενός κωμικού, είναι συχνά μια μάταιη προσπάθεια. Η κωμωδία—μουρλέσκ είναι το κατεξοχήν κινηματογραφικό είδος, στ' οποίο οι έννοιες ερμηνεία και δημιουργία ταυτίζονται. Και στην πιο απρόσωπη σκηνοθεσία, ο μεγάλος κωμικός θα καταφέρει να επιβάλει την προσωπικότητά του. Δεν είναι τυχαίο ότι μιλάμε για ταινίες των Αδελφών Μαρξ, του Χοντρου—Λιγνού, του Μπάστερ Κήτον, παρόλο που τυπικά υπογράφονται από άλλους σκηνοθέτες. Κι αυτό γιατί διαισθανόμαστε σωστά, ότι ο πραγματικός δημιουργός τους είναι ο κωμικός ηθοποιός και όχι ο υπογράφων σκηνοθέτης, που είναι ένας απαραίτητος καλλιτεχνικός συνεργάτης.

Οι παραπάνω παρατηρήσεις ισχύουν και για την περίπτωση του Τζέρρυ Λιούις: από το 1949 μέχρι το 1956 ο κωμικός εμφανίζεται μαζί με τον Ντην Μάρτιν, από το 1956 μέχρι το 1960 ακολουθεί μια σόλο καριέρα και από το 1960 μέχρι σήμερα εναλλάσει τους ρόλους του ηθοποιού με τον σκηνοθέτη.(1). Ωστόσο το προσωπικό έργο του Τζέρρυ Λιούις δεν αρχίζει το 1960 με το ΠΑΙΔΙ ΓΙΑ ΟΛΕΣ ΤΙΣ ΔΟΥΛΕΙΕΣ. Ήδη από τις πρώτες του ταινίες συνεργάζεται στο σενάριο και σκηνοθετεί ολόκληρες σκηνές, έχοντας συχνές προστριβές με τους σκηνοθέτες και τον παρτεναίρ του. Ο ίδιος μάλιστα υποστηρίζει ότι είναι απόλυτος δημιουργός των ταινιών που δεν υπέγραψε, για να μη θυμώσει ο Ντην Μάρτιν.

Όσο όμως κι αν επενέβηκε στα πρώτα αυτά έργα, ο Τζέρρυ Λιούις ήταν δέσμιος ορισμένων συμβάσεων, ενός συστήματος παραγωγής, ενός καταπιεστικού παραγωγού κι ενός μη—συνεργάσιμου



1) Δείτε το άρθρο του Μ. Ακτσόγλου "Τζέρρυ Λιούις: ένας κωμικός για κλάματα", ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΙΚΑ ΤΕΤΡΑΔΙΑ Νο 2, που αναφέρεται στις ταινίες που γύρισε ο Τζέρρυ Λιούις με άλλους σκηνοθέτες.

2) Ο Φ.Φ. Κόππολα, που περφηανεύεται για τις τεχνικές καινοτομίες του με το βίντεο, απλώς τελειοποίησε τη μέθοδο του Τζέρρυ Λιούις, που απέδειξε ότι προπορεύονταν κατά 20 χρόνια από την εποχή του.

παρτεναίρ. Ο κωμικός μπόρεσε να εκδηλωθεί πιο ελεύθερα, μετά το 1956, όταν όχι μόνο χώρισε με τον Ντην Μάρτιν, αλλά έγινε και παραγωγός των περισσότερων ταινιών του. Η πρώτη του σκηνοθετική απόπειρα προοριζόταν να είναι ο ΣΤΑΧΤΟΠΟΥΤΟΣ, την τελευταία όμως στιγμή τον αντικατέστησε ο Φρανκ Γάσλιν. Αυτό δεν τον αποθάρρυνε και να που την επόμενη χρονιά εμφανίζεται με τις ιδιότητες του παραγωγού, σκηνοθέτη, σεναριογράφου και ηθοποιού στο ΠΑΙΔΙ ΓΙΑ ΟΛΕΣ ΤΙΣ ΔΟΥΛΕΙΕΣ

Ωστόσο η ταινία αυτή δεν ήταν η πρώτη καθαρά σκηνοθετική δουλειά του. Ήδη από το 1949, γυρνά σπίτι του μικρές παραδίες με τη βοήθεια φίλων του, όπως οι Τόνυ Κέρτις, Τζάνετ Λη, Σέλλεϋ Γουϊντερς κ.ά. που δεν προβλήθηκαν ποτέ δημόσια. Ήταν μάλιστα ένας από τους λίγους ηθοποιούς που κατείχε τελείως την κινηματογραφική τεχνική, προτού περάσει "επαγγελματικά" πίσω από την κάμερα. Σ' αυτό τον βοήθησε πολύ η κλίση του για τα ηλεκτρονικά που τον οδήγησε σ' έναν πρωτοποριακό τρόπο δουλειάς: την ταυτόχρονη λήψη σε βίντεο των γυρισμάτων, ώστε οι ηθοποιοί και ο σκηνοθέτης να έχουν αμέσως στη διάθεσή τους το υλικό που γυρίζουν και να κάνουν τις ανάλογες διορθώσεις (2).

Η ΕΞΕΛΙΞΗ ΤΟΥ ΤΖΕΡΡΥΛΙΟΥΪΚΟΥ ΗΡΩΑ

Οι τρεις πρώτες ταινίες του Τζέρρυ Λιούις διέπονται από μια κλασική θεματική του μπουρλέσκ: η ενότητα, ισορροπία και λειτουργία ενός κλειστού συστήματος (ένα ξενοδοχείο στο ΠΑΙΔΙ ΓΙΑ ΟΛΕΣ ΤΙΣ ΔΟΥΛΕΙΕΣ, μια πανσιόν γυναικών στο ΤΖΕΡΡΥ ΛΙΟΥΙΣ ΚΑΙ ΤΑ 37 ΚΟΡΙΤΣΙΑ, ένα στούντιο στο ΤΖΕΡΡΥ ΛΙΟΥΙΣ ΠΕΡΙΠΛΑΝΟΜΕΝΟΣ) διαταράσσεται από την επέμβαση ενός απροσάρμοστου ατόμου, που ζει κυριολεκτικά στο περιθώριο κάθε κωδικοποιημένης κοινωνικής συμπεριφοράς και είναι η προσωποποίηση της παραφωνίας και της ατζαμοσύνης. Όμως το άτομο αυτό δεν είναι ακριβώς ηλίθιος ή βλάκας. Απλώς η γκάφα είναι αναπόσπαστο στοιχείο της προσωπικότητάς του, ένα μοιρολατρικό "κακό" που βαρβαίνει πάνω στην ύπαρξή του και που στο ΝΕΥΡΟΣΠΑΣΤΟ βρίσκει μια ιστορική και ψυχαναλυτική ερμηνεία και δικαίωση. Αρκεί η παρουσία και μόνο αυτού του ήρωα σε ένα χώρο, για να συσσωρευθούν πάνω του όλες οι ατυχίες και τα απρόβλεπτα. Αλλά και κάθε του ενέργεια έχει το αντίστροφο αποτέλεσμα από την αρχική πρόθεση του. Ο τζέρρυ-λιουϊκός ήρωας αδυνατεί να αφομοιώσει έναν μινιμουμ κοινωνικό ρόλο, να ενεργήσει θετικά μέσα σε μια οργανωμένη κοινωνικά τάξη πραγμάτων, που απαιτεί κάποιες ικανότητες κοινωνικής συμπεριφοράς. Τα πάντα του εναντιώνονται, ακόμα και τα άψυχα αντικείμενα, που έχουν τη δική τους οντότητα, ζωντανεύουν και στρέφονται με καταστροφική και σαδιστική μανία ενάντια στον ήρωα, αντιστρέφοντας την χρήση για την οποία προορίζονται.

Ταυτόχρονα όμως ο ήρωας αυτός είναι κύριος ενός απόλυτα δικού του φανταστικού κόσμου, με τον οποίο βρίσκεται σε πλήρη αρμονία, δείχνοντας συχνά υπερφυσικές ή καθαρά παράλογες ιδιό-



Στα 37 ΚΟΡΙΤΣΙΑ σαγηνεύει μια γυναίκα-βαμπιρ

ητες. Έτσι στο ΠΑΙΔΙ ΓΙΑ ΟΛΕΣ ΤΙΣ ΔΟΥΛΕΙΕΣ διευθύνει με τη φαντασία του μια ανύπαρκτη ορχήστρα, οδηγεί χωρίς πρόβλημα ένα αεροπλάνο, δαγκώνει ένα ανύπαρκτο μήλο από τα χέρια ενός μικρού. Στα 37 ΚΟΡΙΤΣΙΑ σαγηνεύει μια γυναίκα—βαμπίρ, παρασύροντάς της σ' ένα ξέφρενο χορό, κάτω από τη συνοδεία μιας μεγάλης ορχήστρας, που βρίσκεται μέσα σ' ένα δωμάτιο της πανσιόν. Τέλος στο ΠΕΡΙΠΛΑΝΩΜΕΝΟΣ συνομιλεί με μια μαριονέτα ή μένει για μεγάλο διάστημα κάτω από την επιφάνεια του νερού χωρίς να πνιγεί.

Το ενδιαφέρον ωστόσο των τριών πρώτων ταινιών του Τζέρρυ Λιούις δεν βρίσκεται τόσο στον τύπο του κεντρικού ήρωα, που ήδη ευτύχησε σαν μορφή στις προηγούμενες ταινίες του κωμικού, όσο στη φόρμα τους. Και οι τρεις ταινίες αποτελούνται εξολοκλήρου από μια αλυσιδωτή σειρά ΣΕΚΑΝΣ—ΓΚΑΓΚ: μικρές αυτόνομες αφηγηματικά ενότητες, που κλείνουν με ένα γκαγκ. Δεν υπάρχει καμία υπόθεση με την έννοια της δραματουργικής εξέλιξης, καμία ιστορία που οι τρεις αυτές ταινίες να διηγούνται: ο Στάνλεϋ, ο ήρωας του ΠΑΙΔΙ ΓΙΑ ΟΛΕΣ ΤΙΣ ΔΟΥΛΕΙΕΣ, φεύγει σφυρίζοντας από το ξενοδοχείο στο τελευταίο πλάνο της ταινίας, χωρίς να έχει υποστεί τη μοναδική μεταβολή, την οποιαδήποτε εξέλιξη της προσωπικότητάς του· το ίδιο συμβαίνει με τον Χέρμπερτ, τον ήρωα των 37 ΚΟΡΙΤΣΙΩΝ, που δεν καταφέρνει να απαλλαγεί από τη γυναικοφοβία του και να ξεφύγει από την πανσιόν, παρά τις δεκάδες προσπάθειες που κάνει· τέλος η μοναδική δραματουργική εξέλιξη στον ΠΕΡΙΠΛΑΝΩΜΕΝΟ είναι η μεταβολή της θέσης του Μόρτυ, που από παιδί για θελήματα γίνεται άθελά του σταρ του Χόλλυγουντ. Όμως η ταινία κλείνει με τον ίδιο τρόπο που άρχισε: ένας νέος γκαρφατζής μογιατζής, που είναι και πάλι πιστό είδωλο του Τζέρρυ Λιούις, πιάνει δουλειά στο Χόλλυγουντ και ο κύκλος ανακυκλώνεται.

Η έλλειψη μιας συγκεκριμένης ιστορίας (3), δεν συνεπάγεται καθόλου ότι οι εν λόγω ταινίες δεν έχουν μια εσωτερική δομή ή ενότητα, με τη δική της λογική και σκοπιμότητα. Σε κάθε σεκάνς—γκαγκ βρίσκουμε μια σχεδόν αλγεβρική αλληλουχία, που οδηγεί αναπόφευκτα στην τελική κατάληξη της σεκάνς, κατάληξη που μπορεί να είναι κωμική, μπορεί και όχι, πάντα όμως είναι παράλογη, ανατρεπεί μια καθιερωμένη λογική. Αν και η σκηνοθετική επέμβαση του Λιούις ταυτίζεται με μια θα έλεγα τελετουργική διαδικασία παραγωγής του γκαγκ, που αναδεικνύεται μοναδική δικαίωση της μυθοπλασίας, εν τούτοις το γκαγκ δεν είναι ένας μηχανιστικός αυτοσκοπός, όπως συμβαίνει σε πολλές σύγχρονες κωμωδίες (4). Αυτό που έχει σημασία σε κάθε σεκάνς της ταινίας δεν είναι μόνο η παραγωγή του γέλιου, αλλά παράλληλα η πορεία, η διαδρομή του γκαγκ ως την παραγωγή του, η λογική που το ενεργοποιεί, τα συστατικά στοιχεία που το συνθέτουν, το σύστημα μέσα στο οποίο εγγράφεται και το οποίο ανατρέπει ή διαταράσσει.



Ο Χέρμπερτ και η γυναικοφοβία στα 37 ΚΟΡΙΤΣΙΑ

3) Στο ΤΖΕΡΡΥ ΛΙΟΥΙΣ ΚΑΙ ΤΑ 37 ΚΟΡΙΤΣΙΑ έχουμε μια υποτυπώδη μυθοπλασία, από τη στιγμή όμως που ο ήρωας κλείνεται στην πανσιόν, η ταινία εξελίσσεται όμοια με τις δύο άλλες.

4) Μερικά παραδείγματα: 1941, ΜΙΑ ΤΡΕΛΗ ΠΤΗΣΗ, Η ΤΡΕΛΗ ΙΣΤΟΡΙΑ ΤΟΥ ΚΟΣΜΟΥ και πολλές άλλες παρωδίες.



Ο θείος Μπαγκς, ο γκάγκτερ

Σεκάνς όπως οι:

— ο Τζέρρυ Λιούις γεμίζει επί μέρες μια άδεια αίθουσα με καρέ- κλες (ΠΑΙΔΙ ΓΙΑ ΟΛΕΣ ΤΙΣ ΔΟΥΛΕΙΕΣ)

— χαρίζει σοκολατάκια σε μια κομψή, τακτική πελάτισσα, με απο- τέλεσμα να την μεταμορφώσει όπως κάθε χρονιά σε μια χοντρέλα που θα φύγει για θεραπεία (στην ίδια ταινία)

— ανοίγει τη βιτρίνα όπου είναι καρφίτσωμένα μερικά σπάνια εί- δη από πεταλούδες: αυτές πετούν και φεύγουν, με ένα σφύριγμα του όμως επανέρχονται στη θέση τους (Ο ΤΖΕΡΡΥ ΛΙΟΥΙΣ ΚΑΙ ΤΑ 37 ΚΟΡΙΤΣΙΑ)

— βρίσκεται για μεγάλο διάστημα μέσα στο νερό χωρίς να πνίγε- ται κάνοντας παρέα σ' ένα βατραχάνθρωπο. Σε μια υπόδειξη του τε- λευταίου παίρνει μια πινακίδα και γράφει "Πνίγομαι, βοήθεια!", δεί- χοντας ανάλογα σημάδια πανικού (ΤΖΕΡΡΥ ΛΙΟΥΙΣ ΠΕΡΙΠΛΑΝΩ- ΜΕΝΟΣ).

είναι μερικά από τα πολλά παραδείγματα σκηνών, που διακατέχον- ται από ένα καθαρά πνευματικό, διανοητικό χιούμορ, τ' οποίο προ- κалаει μάλλον την αμηχανία του μέσου θεατή, παρά το αυτόματο γέ- λιο του. Αυτός ο τελευταίος προτιμά κάποιες άλλες εύκολες σιγα- μές του κωμικού (πτώσεις, γκάφες, ατζαμοσύνες, κλπ) αφήνοντας σε κάποιους λιγοστούς θεατές την πνευματική πολυτέλεια ν' απο- λαύσουν τις μεγάλες στιγμές του τζερρυλιουϊκού έργου.

*
* *

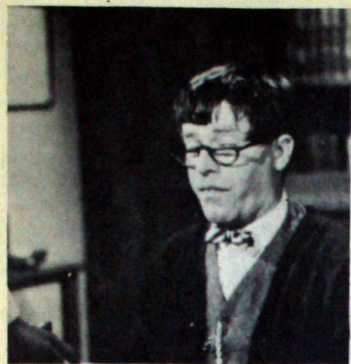
Ο Ρίος Σκόυλοκ, ο ντέτεκτιβ



Με το ΔΑΣΚΑΛΟΣ ΓΙΑ ΚΛΑΜΜΑΤΑ ανοίγει μια νέα περίοδος στο προσωπικό έργο του Τζέρρυ Λιούις, αποτελώντας το πρώτο στάδιο μιας ανοδικής πορείας του ήρωα προς την ενηλικίωση. Ταυ- τόχρονα ο σκηνοθέτης εγκαταλείπει το στυλ των σεκάνς—γκαγκ, εγγράφοντας το κωμικό του μέσα σε μια λιγότερο ή περισσότερο προσηχηματική ιστορία, με μοναδική εξαίρεση το ΝΕΥΡΟΣΠΑΣΤΟ που είναι μια καθαρή επιστροφή στο στυλ των πρώτων ταινιών του.

Αν εξαιρέσουμε την τελευταία αυτή ταινία, καθώς και το ΤΖΕΡ- ΡΥ ΛΙΟΥΙΣ ΑΡΧΟΝΤΟΠΑΛΛΗΚΑΡΟ, στ' οποίο ο κωμικός προε- κτείνει το ρόλο που ενσάρκωνε στο ΠΑΙΔΙ ΓΙΑ ΟΛΕΣ ΤΙΣ ΔΟΥ- ΛΕΙΕΣ και στον ΠΕΡΙΠΛΑΝΩΜΕΝΟ (είναι ένα γκρουμ, που γίνεται με το ζόρι κωμικό αστέρι), σ' όλες τις άλλες ταινίες του Τζέρρυ Λι- ούις η ενηλικίωση του κεντρικού ήρωα, περνά μέσα από το ψυχα- νευτικό σχήμα της σ χ ι ζ ο φ ρ έ ν ε ι α ς. Ο διχασμός της προσω- πικότητας, που σα θέμα διαπερνά όλο το έργο του κωμικού, βρίσκεται μετά το ΣΤΑΧΤΟΠΟΥΤΟ μια μυθιστορηματική πλέον ανάπτυξη, με χαρακτηριστικότερο παράδειγμα το ΔΑΣΚΑΛΟΣ ΓΙΑ ΚΛΑΜΜΑΤΑ.

Με την ταινία αυτή ο Τζέρρυ Λιούις ανατρέχει στο ίδιο το λογο- τεχνικό πρότυπο του μύθου του δισυπόστατου, που είναι η νουβέλα του Στήβενσον ΔΡ. ΤΖΕΚΥΛ ΚΑΙ Κ. ΧΑΪΝΤ, την οποία διασκευά- ζει πάρα πολύ ελεύθερα, μεταφέροντας τη δράση στο χώρο των αμε- ρικάνικων πανεπιστημίων: Ο άσχημος, αδύναμος και γκαφατζής



καθηγητής Τζούλιους Κελπ, μεταμορφώνεται με τη βοήθεια ενός ελιξιρίου στον γοητευτικό, δυναμικό, μα κυνικό γόη Μπάντυ Λαβ, που γίνεται το είδωλο του κολλεγίου, διχάζοντας τη Στέλλα Στήβενς, η οποία αγαπά μεν τον Κελπ, έλκεται όμως και από τον Λαβ.

Αδιαφορώντας για την προβληματική της πάλης του καλού και του κακού που υπάρχει στη νουβέλα του Στήβενσον (5), ο Λιούις επιχειρεί μέσα από την αντινομία των "δύο" χαρακτήρων, μια κριτική ανάλυση διαφόρων τύπων συμπεριφοράς, που κυριαρχούν στην Αμερική του '63. Αυτός που ανέχθηκε σε 16 ταινίες να εμφανίζεται πλάι σ' έναν "Άλλο", του οποίου ήταν το κωμικό κι ευνοησιμμένο συμπλήρωμά του, παίρνει εδώ την εκδίκησή του: ο αηδιαστικός ψευτο-γόης Μπάντυ Λαβ είναι ένα amalgama του Πρίσλεϋ, Σινάτρα και Ντην Μάρτιν —ένας κρετινός που παρ' όλ' αυτά κερδίζει το θαυμασμό ενός επίσης ψεύτικου κοινωνικού περιγυρου.

Όσο για τον καθηγητή Κελπ, δεν είναι το αιώνια καθυστερημένο παιδί, μα μια ώριμη προσωπικότητα, μπλοκαρισμένη κυρίως από μερικά παιδικά τραύματα, που προήλθαν από ένα καταπιεστικό και μητριοχούμενο παρελθόν. Στο τέλος οι δύο προσωπικότητες του ήρωα αναμιγνύονται και συμφιλιώνονται: ο καθηγητής Κελπ εμφανίζεται με τα δικά του άσχημα χαρακτηριστικά, δεν τραυλίζει όμως κι έχει την αυτοπεποίθηση του Μπάντυ Λαβ. Ο δρόμος προς την ενηλικίωση του τζερρυ-λιουϊκού ήρωα άρχισε.

5) Μερικά χρόνια πριν ο Τέρενς Φίσερ είχε επιχειρήσει μια παρόμοια ανατροπή στο έργο του Στήβενσον, παρουσιάζοντας έναν άσχημο Δρ. Τζέκυλ κι έναν πανέμορφο, μα σατανικό κ. Χάιντ. Όμως ΤΑ ΔΥΟ ΠΡΟΣΩΠΑ ΤΟΥ ΔΡ. ΤΖΕΚΥΛ δεν ξέφευγαν από την μανιχειρική προβληματική του Στήβενσον.



Ο θεός Έβερρετ, ο κλόουν

Ο θεός Τζούλιους, ο φωτογράφος.



6) Επιπρόσθετη απόδειξη οι ελαφρές κωμωδίες που γύρισε την ίδια εποχή ο Τζέρρυ Λιούις με άλλους σκηνοθέτες: **BOEING BOEING** (ε.τ. Κορίτσια στον αέρα) και **WAY WAY OUT** (ε.τ. Ο Τζ. Λιούις στο διάστημα).

Στη μεθεπόμενη ταινία, ο **ΤΖΕΡΡΥ ΛΙΟΥΙΣ ΚΑΙ Η ΦΑΜΙΛΙΑ ΤΟΥ**, η προσωπικότητα του κωμικού διασπάται σε 7 διαφορετικούς ρόλους: τον σωφέρ Γουίλλαρντ (που είναι ο παραδοσιακός τζερρυ-λιουϊκός ήρωας) και τους 6 θεϊούς (έναν "κακό" κλόουν, έναν "καλό" γκάγκστερ, έναν παραμυθιά θαλασσόλυκο, έναν τρελάρα αεροπόρο αλλά Τέρν Τόμας, έναν μανιακό φωτογράφο με τα χαρακτηριστικά του καθηγητή Κελπ κι έναν ντέτεκτιβ που θυμίζει λίγο τον Επιθεωρητή Κλουζώ). Δυστυχώς όμως η ταινία, που είναι μάλλον η πιο άνιση του σκηνοθέτη, καταναλώνεται σε μερικές επιδέξιες μεταμφιέσεις, χωρίς η μονομανία του Τζέρρυ Λιούις να συνοδεύεται και από κάποια μεγαλόπνοη δημιουργική έμπνευση.

*
* *

Στο **ΝΑ ΓΙΑΤΡΟΣ, ΝΑ ΜΑΛΑΜΑ** έχουμε επίσης 4 διαφορετικούς ρόλους, υπάρχει όμως μια ουσιαστική διαφορά με το υπόλοιπο έργο του σκηνοθέτη: εδώ ο κεντρικός ήρωας είναι μια τελείως φυσιολογική προσωπικότητα. Αναγκάζεται όμως να υποδυθεί τρεις καθαρά τζερρυ-λιουϊκούς ήρωες, στην προσπάθειά του να θεραπεύσει με τον τρόπο του, τρεις γυναίκες—ασθενείς που πάσχουν από ανδροφοβία. Η ταινία είναι κατά την γνώμη μου ημι-αποτυχία, γιατί διστάζει ανάμεσα στο παραδοσιακό μπουρλέσκ και το μπουλβάρ, για το οποίο δεν είναι καθόλου προικισμένος ο Τζέρρυ Λιούις (6). Έτσι οι σοβαροφάνεις στιγμές του έργου είναι αρκετά άτονες και άρρυθμες και μόνο προς το τέλος ανεβαίνει λίγο ο ρυθμός του έργου, ει- ναι όμως πολύ αργά για να σωθεί η ταινία.

*
* *

Στο **ΑΠΟ ΠΟΥ ΠΑΝΕ ΣΤΟ ΜΕΤΩΠΟ**, ο Τζέρρυ Λιούις ενσαρκώνει τον πιο περίπλοκο χαρακτήρα της καριέρας του. Πρόκειται για τον Μπρέντον Μπάερς, κληρονόμο της μεγαλύτερης περιουσίας στον κόσμο, που παίρνει τη θέση του Γερμανού Στρατηγού Κέσσερλινγκ, του οποίου είναι πιστό είδωλο. Ο ήρωας αυτός όχι μόνο έχει ένα σωσία, αλλά τρία από τα άτομα που τον συνοδεύουν είναι αντανakλάσεις προηγούμενων προσωπικοτήτων του τζερρυ-λιουϊκού έργου: ο τρομοκρατημένος από το γυναικείο φύλο Μπλάντ είναι μια άλλη μετεναάρκωση του Χέρμπερτ (Ο **ΤΖΕΡΡΥ ΛΙΟΥΙΣ ΚΑΙ ΤΑ 37 ΚΟΡΙΤΣΙΑ**), ο γόης Λαβ μια άλλη ενσάρκωση Μπέντον Λαβ και ο κυνηγημένος καλλιτέχνης του καμπαρέ Χακλ ο ίδιος ο δημιουργός (ή και γιατί όχι ο Ντην Μάρτιν). Όλοι μαζί συμπληρώνουν μια νέα προσωπικότητα, τον Μπάερς τον Τρίτο (!), που σ' αντίθεση με τους μέχρι τώρα τζερρυλιουϊκούς ήρωες, όχι μόνον δεν βρίσκεται σε μια παθητική ή μειονεκτική θέση απέναντι στην πραγματικότητα που τον περιβάλλει, αλλά είναι αυτός που διευθύνει, κινεί δηλαδή την ίδια την ταινία. Ο Μπάερς είναι ο Κύριος της αφήγησης και της αναπα-



"Συναντιέται όχι με την Ιστορία, αλλά την κινηματογραφική μυθοποίησή της: τον Χίτλερ που έχει τα χαρακτηριστικά του Τσάπλιν και μιλά... εβραϊκά (ΑΠΟ ΠΟΥ ΠΑΝΕ ΣΤΟ ΜΕΤΩΠΟ;)

ράστασης, μια μετωνυμία του ίδιου του σκηνοθέτη, που οργανώνει την παράλογη αποστολή του όμοια με μια ταινία, υποδύεται το ρόλο κάποιου άλλου και συναντιέται όχι με την Ιστορία, αλλά την κινηματογραφική μυθοποίησή της: τον Χίτλερ, που έχει τα χαρακτηριστικά του ΔΙΚΤΑΤΟΡΑ του Τσάρλυ Τσάπλιν και μιλά μ'...εβραϊκή προφορά!

* *

Το θέμα της διχασμένης προσωπικότητας υπάρχει πολύ έντονα και στην προ-τελευταία δημιουργία του Λιούις, Ο ΜΕΓΑΛΟΣ ΓΚΑΦΑΤΖΗΣ, που την χωρίζουν δέκα ολόκληρα χρόνια με το ΑΠΟ ΠΟΥ ΠΑΝΕ ΣΤΟ ΜΕΤΩΠΟ; Ο κεντρικός ήρωας είναι ένας πρώην κλόουν, που θέλει ν' αποδείξει ότι μπορεί να γίνει μια νορμάλ, φυσιολογική προσωπικότητα, να ενσωματωθεί στο κοινωνικό σύνολο, κάνοντας μια "κανονική" δουλειά. Ύστερα από δεκάδες γκάφες που θυμίζουν τον τυπικό τζερρυ-λιουϊκό ήρωα του '60, καταφέρνει να προσληφθεί σαν ταχυδρόμος και να βγάλει αίσια την υπηρεσία του. Τη στιγμή όμως που γίνεται αποδεκτός από το σύστημα, φορά ξανά τη μάσκα του κλόουν, παρατά τη δουλειά του και παίρνει τους δρόμους για νέες αναζητήσεις.





Ο καθηγητής Τζούλιους Κελπ

Στην τελευταία ταινία του το ΝΕΥΡΟΣΠΑΣΤΟ ο Τζέρρυ Λιούις ερμηνεύει δεκάδες ρόλους, επιστρέφοντας στον κωμικό τύπο των πρώτων ταινιών του. Με μια όμως ουσιαστική διαφορά: ο κεντρικός ήρωας δεν είναι ο χαζούλης που έχει έναν κρυμμένο δυναμικό εαυτό, ούτε ο κλόουν που διχάζεται ανάμεσα στη γοητεία του ρόλου του κλόουν και την κοινωνική αφομοίωση του, ούτε τέλος ο ιδεοληπτικός μεγιστάνας που είναι αναδίπλωση του σκηνοθέτη, αλλά είναι ο κατεξοχήν **α π ρ ο σ ά ρ μ ο σ τ ο ς**. Ένα άτομο που η κακοτυχία και η γκάφα είναι αναπόσπαστο στοιχείο της ύπαρξής του (και όχι αποτέλεσμα της ηλιθιότητάς του), ένα μάλλον μοιρολατρικό κακό, που βρίσκει εδώ την ιστορική και ψυχαναλυτική δικαίωση του και από το οποίο ο ήρωας καταφέρνει ν' απαλλαγεί, μόνο μεταβιβάζοντας το σε κάποιον άλλο (τον ψυχίατρό του). Άρα πρόκειται για ένα άτομο που για πρώτη φορά στο έργο του Τζέρρυ Λιούις δεν παρουσιάζεται σαν διχασμένο. Από τη στιγμή που ο Γουόρρεν Νέφρον απελευθερώνεται από την κακοτυχία του, γίνεται όχι ένας Άλλος, μα αυτό που πάντα ήταν, χωρίς τον κατατρεγμό της μοίρας: ο Στάνλεϋ του ΠΑΙΔΙ ΓΙΑ ΟΛΕΣ ΤΙΣ ΔΟΥΛΕΙΕΣ που μιλά, ο Χέρμπερτ των 37 ΚΟΡΙΤΣΙΩΝ που φλερτάρει άφοβος με τις γυναίκες, ο ίδιος ο Τζέρρυ Λιούις, που εμφανίζεται στο τέλος της ταινίας, χωρίς καμιά διάθεση αυτοκριτικής (όπως στο ΠΑΙΔΙ ΓΙΑ ΟΛΕΣ ΤΙΣ ΔΟΥΛΕΙΕΣ), συμφιλιωμένος με την εικόνα και το μύθο του.

ΜΟΡΦΟΛΟΓΙΑ ΤΟΥ ΓΚΑΓΚ

Α. Η ΜΑΧΗ ΜΕ ΤΑ ΑΝΤΙΚΕΙΜΕΝΑ:

Ακολουθώντας τη μεγάλη παράδοση της μουρλέσκ κωμωδίας ο τζερρυ-λιουϊκός ήρωας βρίσκεται σε μια συνεχή μάχη με τα αντικείμενα (ή τον κινηματογραφικό χώρο γενικά). Τα αντικείμενα στον κόσμο του Τζέρρυ Λιούις είναι μια ζωντανή ύλη, κάτι το έμψυχο, που παίρνει τερατόμορφες κι αφύσικες διαστάσεις, αρνείται να υπακούσει στην κοινωνική χρήση για την οποία προορίζεται και αφηνιάζει τον δύστυχο ήρωα με νέες κι απρόσμενες ιδιότητες, ενεργώντας εναντίον του με μια πρωτοφανή σαδιστική μανία. Μερικά παραδείγματα:

— Ο Γ. Νέφρον δίνει κυριολεκτικά μια μάχη με το παρκεταρισμένο πάτωμα του ψυχίατρου, χωρίς να καταφέρει να το νικήσει. Το πάτωμα θα τον ρίξει έξω, από την τρύπα απορριμάτων (ΤΟ ΝΕΥΡΟΣΠΑΣΤΟ).

— Μια ηλεκτρική σκούπα αποκτά διαβολικές ιδιότητες κι απορροφά όλα τα αντικείμενα ενός μεγάλου μαγαζιού (ΕΜΠΟΡΟΣ ΜΕ ΤΟ ΣΤΑΝΙΟ του Φρανκ Τάσλιν).

— Ο Τζέρομ προσπαθεί να επισκευάσει την τηλεόραση μιας άρ-



ρωσης. Οι "νιφάδες" της τηλεοπτικής οθόνης, γίνονται κανονικό χιόνι και μια άγρια θύελλα ξεσπά στο δωμάτιο (ΤΑΡΑΧΟΠΟΙΟΣ).

*
* *

Είναι όμως δυνατό ο τζερρυ-λιουϊκός ήρωας να δείξει μια υπερφυσική δεξιοτεχνία και όχι μόνο να δαμάσει ένα μέχρι τότε ανυπότακτο αντικείμενο, αλλά και να του προσδώσει μεγάλες ιδιότητες:

— Ο καθηγητής Κελπ κάθεται σε μια πολυθρόνα στο γραφείο του διευθυντή, που βουλιάζει υπερβολικά. Σηκώνεται, παίρνει ένα λεπτό χαρτί, το βάζει πάνω στην πολυθρόνα και ξανακάθεται, χωρίς τώρα η πολυθρόνα να βουλιάζει (ΔΑΣΚΑΛΟΣ ΓΙΑ ΚΛΑΜΜΑΤΑ).

— Ο Στάνλεϋ οδηγεί χωρίς πρόβλημα ένα αεροπλάνο (ΠΑΙΔΙ ΓΙΑ ΟΛΕΣ ΤΙΣ ΔΟΥΛΕΙΕΣ).

— Ο Μπο Χούπερ οδηγεί ομαλά το αυτοκίνητο του Ταχυδρομείου την ημέρα των εξετάσεων (Ο ΜΕΓΑΛΟΣ ΓΚΑΦΑΤΖΗΣ).

Β. ΕΝΑΣ ΠΑΡΑΛΟΓΟΣ ΚΟΣΜΟΣ:

Αν όμως η μάχη του ατόμου με τα αντικείμενα είναι ένα κοινό θέμα στο μπουρλέσκ, η ιδιαιτερότητα του κωμικού του Τζέρρυ Λιούις βρίσκεται κυρίως στην παράλογη, ντελιριακή, σουρρεαλιστική έμπνευσή του. Τούτο το κοσμογονικά καταστροφικό χιούμορ, όπου ανατρέπεται κάθε συμβατική λογική και οριοθετείται ένας άλλος κόσμος, με τους δικούς του νόμους και Κώδικες, είναι μια καθαρή έκφραση ενός αυθεντικού ποιητικού και τυπικά κινηματογραφικού σύμπαντος, δείγμα των αναζητήσεων του δημιουργού για μια καλλιτεχνική και κωμική αυθεντικότητα.

Πρόκειται για το αποκορύφωμα της τζερρυ-λιουϊκής τέχνης, για τη στιγμή που ο κλόουν παύει να διασκεδάζει το κοινό μόνο με γκριμάτσες, γκάφες και πεσίματα και το κοιτά διερευνητικά οδηγώντας το σ' ένα ιδιότυπο κόσμο εμπειριών και συναισθημάτων, που ξεφεύγουν από τα πεπατημένα της πληβείας κουλτούρας στην οποία στηρίζεται κατά κόρον η μπουρλέσκ κωμωδία. Συνεχίζοντας την τυπικά εβραϊκή παράδοση της παράλογης (nonsense) κωμωδίας κι εμπλουτίζοντάς την με την επιρροή που άσκησε πάνω του το κινούμενο σχέδιο, ο Τζέρρυ Λιούις μεγαλουργεί, διασκεδάζοντας ή αφήνοντας αμήχανο το κοινό με σκηνές όπως:

— Ο Στάνλεϋ δανείζεται τη φωτογραφική μηχανή ενός γιαπωνέζου και φωτογραφίζει με φλας το φεγγάρι. Αυτόματα αυτό χάνεται και η νύχτα γίνεται ημέρα (ΠΑΙΔΙ ΓΙΑ ΟΛΕΣ ΤΙΣ ΔΟΥΛΕΙΕΣ).

— Ο Μόρτυ βλέπει να εξέχει ένα κορδόνι σ' ένα πίνακα που παριστάνει τον αλυσσοδεμένο Σαμψών. Το τραβά και ο ναός του πίνακα γκρεμίζεται (ΤΖΕΡΡΥ ΛΙΟΥΙΣ ΠΕΡΙΠΛΑΝΩΜΕΝΟΣ).



ΠΕΡΙΠΛΑΝΩΜΕΝΟΣ



ΤΑΡΑΧΟΠΟΙΟΣ

— Οι προσπάθειες του καθηγητή Κελπ να κάνει γυμναστική με αλτήρες έχουν σαν αποτέλεσμα να μακρύνουν σαν ελαστικό τα χέρια του. Ουδέν πρόβλημα όμως: αυτό του επιτρέπει το βράδυ στο κρεβάτι να ξύνει τις πατούσες του, χωρίς να τεντώνεται (ΔΑΣΚΑΛΟΣ ΓΙΑ ΚΛΑΜΜΑΤΑ).

— Ο Τζέρομ βοηθά έναν ασθενή πούναυ στον γύφο να περπατήσει. Σε μια κατηφόρα ο άρρωστος πέφτει και καταρακουλιά χτυπώντας σ' ένα δένδρο. Ο γύφος γίνεται κομμάτια, μέσα του όμως δεν υπάρχει κανείς (ΤΖΕΡΡΥ ΛΙΟΥΙΣ ΤΑΡΑΧΟΠΟΙΟΣ).

— Ο Γάλλος προ-παππούς του ήρωα προσπαθεί να δραπετεύσει από τη φυλακή; ο μόνος όμως που τα καταφέρει είναι το... αχρύνιο σκιάχτρο του (ΤΟ ΝΕΥΡΟΣΠΑΣΤΟ).

Γ. ΟΠΤΙΚΑ ΚΑΙ ΗΧΗΤΙΚΑ ΓΚΑΓΚ:

Ο Τζέρρυ Λιούις στηριζει σχεδόν εξολοκλήρου το κωμικό του σε οπτικά γκαγκ, αποφεύγοντας τα λεκτικά αστεία που υπερτερούν για παράδειγμα στην ελαφρή κωμωδία. Είναι χαρακτηριστική η περίπτωση του ήρωα του ΠΑΙΔΙΟΥ ΓΙΑ ΟΛΕΣ ΤΙΣ ΔΟΥΛΕΙΕΣ που μέχρι το τέλος της ταινίας δεν καταφέρνει να αρθρώσει λέξη. Κι ακόμα πιο χαρακτηριστική η περίπτωση λεκτικών γκαγκ που γίνονται γραφικά (δηλαδή οπτικά) όπως οι λάθος υπότιτλοι που εμποδίζουν τον Γουλιέμ να συνεννοηθεί με ένα Γιαπωνέζο στον ΤΑΧΥΔΑΚΤΥΛΟΥΡΓΟ, ή η γραπτή επιγραφή "Βοήθεια, πνίγομαι" στον ΠΕΡΙΠΛΑΝΩΜΕΝΟ.

Η απόρριψη όμως του λεκτικού αστείου από τον Τζέρρυ Λιούις δεν σημαίνει καθόλου τον περιορισμό του ήχου ή την επιστροφή στη βουβή κωμωδία της παντομίμας. Ίσα-ίσα μάλιστα ο Λιούις είναι ένας από τους λίγους κωμικούς δημιουργούς, που έκανε τον κινηματογραφικό ήχο πηγή κωμικής έμπνευσης, αποδίδοντάς του τερατόμορφες και φανταστικές ιδιότητες σε γκαγκ όπως τα παρακάτω:

— Κάτω από την επιρροή των διαλυμάτων που παίρνει ο καθηγητής Κελπ και ο πιο ασήμαντος ήχος (ο θόρυβος της κλωβίας, κάποιος που μασά μαστίχα) γίνεται φοβερά βασανιστικός (ΔΑΣΚΑΛΟΣ ΓΙΑ ΚΛΑΜΜΑΤΑ).

— Στο διάδρομο του Νοσοκομείου γράφει "ΣΙΩΠΗ". Οι άνθρωποι μιλούν, αλλά δεν ακούγεται τίποτα. Ο Τζέρομ περνώντας δαγκώνει ένα μήλο, προκαλώντας έναν εκκωφαντικό θόρυβο (ΤΑΡΑΧΟΠΟΙΟΣ).

— Ο καθηγητής Μούλλερ φωνάζει δυνατά μπροστά στο πρόσωπο του Στάνλεϋ, μ' αποτέλεσμα να μεγαλώσουν τα φρύδια του τελευταίου (ΑΡΧΟΝΤΟΠΑΛΛΗΚΑΡΟ).

Τέλος επισημαίνουμε τα διάφορα αστεία με τον ήχο που γίνονται στην τηλεοπτική εκπομπή στα 37 ΚΟΡΙΤΣΙΑ ή στις διάφορες



Ο καθηγητής Μούλλερ και η υπερ-ηχητική φωνή του στο ΑΡΧΟΝΤΟΠΑΛΛΗΚΑΡΟ.

περιπλανήσεις του Μόρτυ στα τεχνικά εργαστήρια στον ΠΕΡΙΠΛΑΝΩΜΕΝΟ.

Δ. ΤΟ ΔΙΑΛΕΚΤΙΚΟ ΓΚΑΓΚ:

Ένα άλλο ιδιαίτερο χαρακτηριστικό του κωμικού του Τζέρρυ Λιούις είναι το παιχνίδι με τον θεατή. Ξεκινώντας από την αρχή, ότι τα περισσότερα γκαγκ είναι είτε γνωστά, είτε ευκόλως εννοούμενα, ο Τζέρρυ Λιούις παίζει με αυτή την γνώση του θεατή με ποικίλους τρόπους(7):

α) Προετοιμάζει το θεατή για ένα γκαγκ, στο τέλος όμως δεν συμβαίνει κανένα αστείο (8):

— Ο Στάνλεϋ ρίχνει κάτω ένα πολύτιμο βάζο, την τελευταία όμως στιγμή καταφέρνει και το πιάνει (ΑΡΧΟΝΤΟΠΑΛΛΗΚΑΡΟ).

— Ο Λέστερ ρίχνει μια τηλεόραση από το παράθυρο, καταφέρνει όμως να πιάσει το καλώδιό της και να την σταματήσει μερικά εκατοστά πάνω απ' το κεφάλι ενός ντέτεκτιβ (ΤΖΕΡΡΥ ΛΙΟΥΙΣ ΔΑΙΜΟΝΙΟΣ ΝΤΕΤΕΚΤΙΒ, του Φρανκ Τάσλιν).

— Ο καθηγητής Κελπ, που πάσχει από υπερβολική μυωπία, κατεβαίνει από το τζήπ για να ρίξει ένα γράμμα. Πλησιάζει δυο κοουτιά, το ένα γράφει ΣΚΟΥΠΙΔΙΑ και το άλλο ΓΡΑΜΜΑΤΟΚΙΒΩΤΙΟ, πηγαίνει κατευθείαν προς το πρώτο, διστάζει λίγο και το ρίχνει στο δεύτερο (ΔΑΣΚΑΛΟΣ ΓΙΑ ΚΛΑΜΜΑΤΑ).

β) Στην αναμενόμενη κατάληξη ενός γκαγκ αναπαράθετει ένα τελείως απρόσμενο και διαφορετικό αστείο:

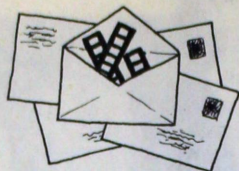
— Ο θείος Πέντον διηγείται πώς κατάφερε να εξουδετερώσει μια торπίλη που είχε πλήξει το πλοίο του στον Πόλεμο. Ύστερα από διάφορες ενέργειες αποσυνδέει την торπίλη, την παίρνει από την τρύπα που άνοιξε στο πλοίο, την πετά στη θάλασσα και το πλοίο βουλιάζει από τα νερά που μπαίνουν από την ανοιχτή τρύπα (Ο ΤΖΕΡΡΥ ΛΙΟΥΙΣ ΚΑΙ Η ΦΑΜΙΛΙΑ ΤΟΥ).

— Ο Γουόρρεν μπαίνει με μια συμμορία να ληστέψει μια Τράπεζα. Αντί γι' αυτό όμως επιδίδεται σε μια τρελή χορογραφία και φεύγει άπρακτος (ΤΟ ΝΕΥΡΟΣΠΑΣΤΟ).

7) Οι παρατηρήσεις που ακολουθούν στηρίζονται εν μέρει στη μελέτη του Gerold Recasens για τον Τζέρρυ Λιούις (Ed. Seghers, Παρίσι 1970)

8) Ελαφρή παραλλαγή του παραπάνω: το αναμενόμενο γκαγκ δεν παράγεται στο τέλος της σκάνης, αλλά σε κάποιο άλλο σημείο του έργου. Χαρακτηριστικό παράδειγμα η ωρολογιακή βόμβα που σκάει σε μια βίλλα, χωρίς να προκαλέσει καμιά ζημιά. Όταν όμως αργότερα ο Γουίλλαρντ χτυπά την πόρτα της βίλλας, αυτή γκρεμίζεται (Ο ΤΖΕΡΡΥ ΛΙΟΥΙΣ ΚΑΙ Η ΦΑΜΙΛΙΑ ΤΟΥ).

ΣΥΝΕΧΕΙΑ ΣΤΟ ΕΠΟΜΕΝΟ



ΓΡΑΜΜΑΤΑ ΑΝΑΓΝΩΣΤΩΝ ΜΑΣ

Με μεγάλη χαρά η συντακτική ομάδα του περιοδικού είδε να βρίσκει ανταπόκριση η πρόταση που έκανε στους αναγνώστες, να στείλουν τη γνώμη τους για τις καλύτερες ταινίες της χρονιάς. Περιμένουμε κι άλλα γράμματα σας με απόψεις πάνω στο περιοδικό, τις ταινίες που είδατε, την τηλεόραση ή οποιο άλλο θέμα θέλετε να μας γράψετε.

— Ο Αντώνης Σαμαράς από τη Θεσσαλονίκη μας γράφει:

10 καλύτερες ταινίες περιόδου 1983-1984:

1. ΦΑΝΝΥ ΚΑΙ ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΣ
2. ΚΑΛΑ ΧΡΙΣΤΟΥΓΕΝΝΑ Κ.ΛΩΡΕΝΣ
3. ΕΠΙΚΙΝΔΥΝΑ ΧΡΟΝΙΑ
4. ΑΛΙΚΗ ΣΤΙΣ ΠΟΛΕΙΣ
- Ο ΦΟΒΟΣ ΤΟΥ ΤΕΡΜΑΤΟΦΥΛΑΚΑ
5. ΜΕΓΑΛΗ ΑΝΑΤΡΙΧΙΛΑ
6. ΖΕΛΙΝΓΚ
- ΝΕΥΡΟΣΠΑΣΤΟ
7. ΚΕΡΕΛ
8. 13ος ΣΤΟΧΟΣ
9. ΠΑΘΟΣ
- ΟΛΑ ΠΑΝΕ ΚΑΛΑ
10. ΟΣΤΕΡΜΑΝ

Ακόμη αναφέρω: ΟΠΩΣΔΗΠΟΤΕ ΤΗΝ ΚΥΡΙΑΚΗ, 48 ΩΡΕΣ, ΓΛΥΚΙΑ ΣΥΜΜΟΡΙΑ, ΒΑΣΙΛΙΑΣ ΤΗΣ ΚΩΜΩΔΙΑΣ.

Αλήθεια, δεν θα 'πρεπε ίσως να αναφέρουμε και τις χειρότερες ταινίες της χρονιάς;

Ανάμεσα από δεκάδες —δυστυχώς— απ'αυτές, κατάφερα με κόπο να ξεχωρίσω 10 πράγματι κακές άλλες απλώς (;) απέτυχαν στους στόχους τους, κι άλλες γιατί ήταν εξ αρχής "επικίνδυνες". Ο κατάλογος έχει ως εξής (φυσικά όχι αξιολογικά):

ΣΑΧΑΡΑ

Η 40ΑΡΑ ΚΙ Ο ΠΡΩΤΑΡΗΣ

ΠΕΡΙΘΩΡΙΑΚΟΣ

ΣΑΓΟΝΙΑ ΤΟΥ ΚΑΡΧΑΡΙΑ, Νο 3

ΠΑΡΑΣΚΕΥΗ ΚΑΙ 13, Νο 3

ΡΕΒΑΝΣ

ΦΛΑΣΤΑΝΣ

ΧΑΝΝΑ Κ.

ΠΥΡΕΤΟΣ ΤΑ ΜΕΣΑΝΥΧΤΑ

ΒΡΩΜΙΚΟΣ ΧΑΡΡΥ

— Ο Στέλιος Σιδηρόπουλος δίνει την παρακάτω λίστα:

10 καλύτερες ταινίες της περιόδου (1983-1984)

(όχι αξιολογικά):

ΠΑΘΟΣ

ΦΑΝΝΥ ΚΑΙ ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΣ

Η ΑΛΙΚΗ ΣΤΙΣ ΠΟΛΕΙΣ

ΕΚΛΟΓΗ ΤΗΣ ΣΟΦΙ

ΕΠΙΚΙΝΔΥΝΑ ΧΡΟΝΙΑ

ΚΑΛΑ ΧΡΙΣΤΟΥΓΕΝΝΑ Κ. ΛΩΡΕΝΣ

ΟΠΩΣΔΗΠΟΤΕ ΤΗΝ ΚΥΡΙΑΚΗ

ΕΚΤΕΘΕΙΜΕΝΗ

13ος ΣΤΟΧΟΣ

ΜΕΓΑΛΗ ΑΝΑΤΡΙΧΙΛΑ

ακόμη αναφέρω τις :

48 ΩΡΕΣ, Η ΑΓΡΙΟΓΑΤΑ, ΑΜΠΙΓΙΕΡ, ΨΥΧΩ 2.

— Ο Γιάννης Ζουμπουλάκης αναφέρει τις εξής ταινίες:

1. ΚΡΙΣΤΙΝ

2. ΟΣΤΕΡΜΑΝ

3. Η ΜΕΓΑΛΗ ΑΝΑΤΡΙΧΙΛΑ

4. Η ΚΛΟΠΗ

5. Ο ΓΑΛΑΖΙΟΣ ΚΕΡΑΥΝΟΣ

6. ΠΑΙΧΝΙΔΙΑ ΠΟΛΕΜΟΥ

7. ΠΟΛΥΘΡΟΝΑ ΓΙΑ ΔΥΟ

8. ΓΛΥΚΕΙΑ ΣΥΜΜΟΡΙΑ

9. Η ΤΡΙΤΗ ΓΕΝΙΑ

10. ΕΠΙΚΙΝΔΥΝΑ ΧΡΟΝΙΑ

Αναφέρει επίσης το ΣΙΑΚΓΟΥΝΤ του Μάικ Νίκολς και το ΠΛΟΙΟ ΦΕΥΓΕΙ του Φελλνι, που δεν προβλήθηκαν στην Ελλάδα.

— Ο αναγνώστης Γιάννης Σικ, αφού εκφράζει τη δυσάρεσκιά του για την πώση του σημερινού κινηματογράφου, δίνει τις παρακάτω ταινίες:

1. Ο ΤΟΙΧΟΣ
2. Η ΤΑΥΤΟΤΗΤΑ ΜΙΑΣ ΓΥΝΑΙΚΑΣ
3. ΠΙΣΤΟΤΕ, ΤΟ ΧΑΜΙΝΙ ΤΟΥ ΣΑΝ ΠΑΟΛΟ
4. ΚΑΛΑ ΧΡΙΣΤΟΥΓΕΝΝΑ Κ. ΛΩΡΕΝΣ
5. Ο ΑΜΠΙΓΙΕΡ
6. Η ΑΛΙΚΗ ΣΤΙΣ ΠΟΛΕΙΣ
7. ΖΕΛΙΓΚ
8. ΕΚΠΑΙΔΕΥΟΝΤΑΣ ΤΗ ΡΙΤΑ
9. ΦΑΝΝΥ ΚΑΙ ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΣ
10. Η ΝΥΧΤΑ ΤΩΝ ΔΙΚΑΣΤΩΝ

— Ο αναγνώστης Δ.Κ.Πλάντζας δίνει χωρίς πολλά οχόλια τις εξής ταινίες:

1. ΝΟΣΤΑΛΓΙΑ
2. ΦΑΝΝΥ ΚΑΙ ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΣ
3. ΚΑΥΓΑΤΖΗΣ
4. ΡΕΒΑΝΣ
5. ΙΣΤΟΡΙΑ ΤΗΣ ΠΙΕΡΡΑ
6. ΓΛΥΚΕΙΑ ΣΥΜΜΟΡΙΑ

— Τέλος δημοσιεύουμε εξ ολοκλήρου το γράμμα που μας έστειλε από το Χολαργό, ο αναγνώστης Κώστας Λακαφώσης:

Αγαπητοί συντάκτες και συνεργάτες των Κινηματογραφικών Τετραδίων, γειά σας:

Θα ξεκινήσω το γράμμα μου σύμφωνα με τα καθιερωμένα, δηλαδή με τα συγχαρητήρια μου για το περιοδικό —πολύ ωραίο και στα θέματα και στις αναλύσεις και στα αφιερώματα, αλλά και με τη θερμή μου παράκληση για περισσότερες παρουσιάσεις έργων από τις σελίδες της κριτικής και για οχόλια στις φωτογραφίες που το θέμα τους δεν είναι προφανές (π.χ. σ'αυτές των σελίδων 37, 45, και 47 του τεύχους 16).

Απ'ότι διάβασα στο τεύχος αυτό ζητάτε τη γνώμη των αναγνωστών για τις δέκα καλύτερες ταινίες της χρονιάς. Είπα λοιπόν να σας γράψω μια κι έχω το βρισίο να βλέπω γύρω στις 150 ταινίες το χρόνο (105 μέχρι στιγμής για το 84 αιώσε) και συγχρόνως να κρατάω σε λεύκωμα ότι σχετικό με το έργο βρώ —το πρόγραμμα του κινηματογράφου, φωτογραφίες, κριτικές, διαφημιστικές καταχωρήσεις σε εφημερίδες κτλ— κι όλα αυτά από το 1974. Δεν ξέρω πόσοι από σας βλέπουν τις ταινίες στις δημοσιογραφικές προβολές, πάντως αυτούς που τις βλέ-

πουν τους ζηλεύω, γιατί εγώ αναγκάζομαι να τρέχω από το Χολαργό που μένω στην Αχαρνών και στην Πατησίων ή στην κινηματογραφική Λέσχη στη Πάτρα που σπουδάζω για να δω καμιά καλή ταινία και πολλές φορές να βλέπω και απαίσιες κόπες.

Σχετικά με τις διάφορες κινηματογραφικές λέσχες: Όπως είπα και πió πάνω έχω πάρε δώσε μ'αυτήν της Πάτρας. Λοιπόν καλές οι προθέσεις αλλά χρειάζεται και κάποια οργάνωση, κάποιος συντονισμός. Καλές ταινίες (Η ΚΑΤΑΣΤΑΣΗ ΤΩΝ ΠΡΑΓΜΑΤΩΝ, Ο ΤΡΕΛΟΣ ΠΙΕΡΡΟ, Ο ΔΟΛΟΦΟΝΟΣ ΜΕ ΤΟ ΑΓΓΕΛΙΚΟ ΠΡΟΣΩΠΟ και το θαυμάσιο ΑΠΑΓΟΡΕΥΜΕΝΑ ΠΑΙΧΝΙΔΙΑ) αλλά και κάτι κόπες από μέτριες έως απαράδεκτες, όπως αυτή στο ΦΥΣΗΜΑ ΤΗΣ ΚΑΡΔΙΑΣ που έλειπαν καμμία ολόκληρα και άντε μετά να δεις σωστά την ταινία, χώρα που εκνευρίζεσαι κι από πάνω. Επίσης ένα χαρτί με δυό κουβέντες για την ταινία ανύπαρκτο, ενώ τις ελάχιστες φορές που εμφανίστηκε ήταν φωτοτυπία από κάποιο περιοδικό, με ένα παραπλήσιο θέμα —σχετο με τη συγκεκριμένη ταινία. Τέλος το πió ενοχλητικό, στη βραδυή παράσταση που μαζεύει και τον πió πολύ κόσμο έρχονται διάφοροι καθηγητάδες πανεπιστημίου, κοσμικοί τύποι και ψευδοδιανοούμενοι μάλλον θεωρώντας την προβολή σαν αφορμή να ιδωθούν και να κουβεντιάσουν παρά να δουν το έργο, το οποίο γι'αυτούς είναι εξ ορισμού θεσπέσιο, υπέροχο, θεμέλιο λίθος του σύγχρονου κινηματογράφου και άλλα εξ ίσου παχειά. Εξυπακούεται ότι μετά από δύο αποτυχημένες απόπειρες να δω έργο αυτή την ώρα, γιατί μαζί μ'όλα τ'άλλα είχα και τον "σχετικό" διπλανό που έκανε καμάκι στην παρακαθήμενη κότα σχολιάζοντας στο στυλ η "βουβή" υπηρέτρια της ΠΕΤΡΑΣ ΦΟΝ ΚΑΝΤ συμβολίζει την εργατική τάξη που ούτε μιλάει ούτε λαλάει (και είναι και μέλος της λέσχης ο ωραίος), πάω στην πρώτη παράσταση και το βλέπω μόνος μου.

Δυό λόγια για τη λογοκρισία που οργιάζει και κάτι πρέπει να γίνει εκτός από έγγραφα στα υπουργεία. Αυτό το κάτι πάντως σε καμιά περίπτωση δεν είναι η αυτολογοκρισία που όπως γράψατε άσκησε ο Αλευράς στην ταινία του για να παιχτεί στην τηλεόραση, κόβοντας τα προκλητικά (για ποιόν;) μέρη και κατάφερε να γίνει γνωστός σ'όλη την Ελλάδα σαν ο διεστραμμένος σκηνοθέτης μιας πορνοταινίας (όπως τον αποκαλεί κάποια επιστολογράφος της Ραδιοτηλεόρασης ή του Τηλεράματος). Μπούμεραγκ που λέτε η ευρεία δημοσιότητα.

Τέλος, δεν μπορώ να καταλάβω πού σφειλείται αυτό το περίεργο σύνδρομο των κατοίκων της Θεσσαλονίκης που πιστεύουν ότι "σκοτεινοί κύκλοι" της Αθήνας τους αντιστρατεύονται σε διάφορα πράγματα, από το τμήμα Κινηματογράφου της σχολής Καλών Τεχνών της Θεσσαλονίκης που δεν δημιουργήθηκε μέχρι ξέρω και εγώ τί; Δεν λέω μπορεί κάποιοι να ματαιώσαν αυτό το πράγμα αλλά η χαρακτηριστική τους ιδιότητα δεν είναι οι "Αθηναίοι". Σοβαρά δηλαδή πιστεύετε ότι οι κάτοικοι της Αθήνας έχουν κανένα συμφέρον να μην αναπτυχθεί πολιτιστικά η Θεσ/νίκη;

Όχι να το κάνουμε σαν κάποιο φίλο φοιτητή από την συμπτρεύουσα που δήλωνε σοβαρά-σοβαρά ότι δεν θα αγοράσει ποτέ κάποιο μέλι που διαφήμιζε η τηλεόραση επειδή επάνω έγραφε μελισσοκομικοί συνεταιρισμοί Νότιας Ελλάδας.

Λοιπόν, αφού διευκρινίσω ότι δεν έχω δει την

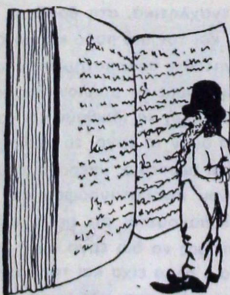
ταινία FANNY ΚΑΙ ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΣ και συνεπώς δεν την αναφέρω πιά κάτω, οι δέκα καλύτερες ταινίες της χρονιάς για μένα ήταν:

1. ΕΠΙΚΙΝΔΥΝΑ ΧΡΟΝΙΑ
2. Η ΓΥΝΑΙΚΑ ΚΑΙΓΕΤΑΙ
3. Η ΓΥΝΑΙΚΑ ΤΟΥ ΣΤΑΘΜΑΡΧΗ
4. Η ΙΣΤΟΡΙΑ ΤΗΣ ΠΙΕΡΡΑ
5. Ο ΒΑΣΙΛΙΑΣ ΤΗΣ ΚΩΜΩΔΙΑΣ
6. ΟΙ ΕΦΗΒΟΙ
7. Ο ΣΤΕΡΜΑΝ ΤΟ 48ΩΡΟ ΤΩΝ ΚΑΤΑΣΚΟΠΩΝ
8. ΠΙΣΩ ΑΠΟ ΤΗΝ ΠΟΡΤΑ
9. ΦΡΑΝΣΙΣ
10. ΓΛΥΚΕΙΑ ΣΥΜΜΟΡΙΑ

Αυτά, και αν θέλετε γράψτε τους "σταυρούς προτίμησης" που πήρε η κάθε ταινία, έτσι για να ξέρουμε το ποσοστό.

Φιλικά

● Κώστας Λακαφώσης.



ΒΙΒΛΙΟΠΩΛΕΙΟ "ΤΟ ΚΕΝΤΡΙ."

(ΒΙΒΛΙΑ-ΠΕΡΙΟΔΙΚΑ)

ΔΗΜΗΤΡΙΟΥ ΤΟΥΝΑΡΗ 22

ΤΗΛ. 275-349

ΘΕΣ/ΠΙΚΗ

**ΜΟΥΣΙΚΟ
ΕΡΓΑΣΤΗΡΙ**



ΔΙΣΚΟΙ ΒΙΒΛΙΑ

ΜΠΙΤΡΟΠΟΛΙΣ 76

Θυμελη

βιβλια, περιοδικα,

ξενος τυπος

βασ σοφιας 38, τηλ. 280706

θεσσαλονικη

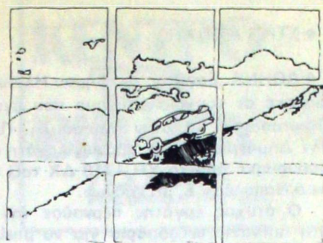
10

ΙΔΕΕΣ -
ΠΡΟΤΑΣΕΙΣ
ΓΙΑ
ΣΕΝΑΡΙΟ

ΣΕΝΑΡΙΟ 5

ατύχημα, έγκλημα, αυτοκίνητο
ή τίποτα απ' όλα αυτά;

σε 10 συνέχειες



• ΣΤΑ ΚΟΥΦΑΛΙΑ

Στά τροχαία ατυχήματα

**14 σκοτώθηκαν
οι μισοί
στη Β. Ελλάδα**

ΚΟΥΦΑΛΙΑ. Την 1.30 πρωινή της Δευτέρας, στο 3ο χιλ. της οδού Κουφαλιών-Ν.Χαλκηδόνας κατά τη σύγκρουση αυτοκινήτου με μοτοποδήλατο, ένα άτομο έχασε τη ζωή του και τρία τραυματίστηκαν, από τα οποία τα δύο σοβαρά. Συγκεκριμένα, το ΜΝ 7713 ΙΧ φορτηγό αυτοκίνητο με οδηγό τον 18χρονο Πασχάλη κάτοικο Κουφαλιών, μπήκε στο αντίθετο ρεύμα του δρόμου, όπως ανακοινώθηκε από τη χωροφυλακή, και συγκρούστηκε με το ΟΕ 1920 μοτοποδήλατο, που οδηγούσε κανονικά ο Αθανάσιος Γερ. 32 χρόνων, επίσης κά-



Το πλέον πρόσφατο από τα ατυχήματα αυτά, που θύμα της έπεσε μια οικογένεια από την Θεσσαλονίκη, συνέβη χθες το απόγευμα στην περιοχή των Νέων Μουδανιών. Ο πατέρας οδηγός σκοτώθηκε και οι δυο κορούλες του τραυματίστηκαν βαριά, κατά τη σύγκρουση τριών αυτοκινήτων.

Τα άλλα από τα θανατηφόρα σημειώθηκαν στα Κουφάλια και Νέα Μεσημβρία Θεσσαλονίκης, στο Γυναϊκόκαστρο Κυλκίς, την Πιερία, με θύματα ζεύγος Γιουγκοσλάβων, και τη Θάσο. Θανατηφόρα επίσης συνέβησαν στην Εύβοια, την Αττική και την περιοχή του Αγρινίου.

Μέσα στη Θεσσαλονίκη χθες τραυματίστηκε ο 28χρονος Δημήτριος που μετά την παροχή των πρώτων βοηθειών στον Ερυθρό Σταυρό, διακομίσθηκε στο Ιπποκράτειο νοσοκομείο.

τοίκος Κουφαλιών. Αποτέλεσμα της σύγκρουσης ήταν να σκοτωθεί ο 32χρονος, ενώ βαριά τραυματίστηκαν ο οδηγός του ΙΧ και ο συνεπιβάτης φίλος του Γεώργιος 19 χρόνων, κάτοικος Κουφαλιών. Με ελαφρά τραύματα γλίτωσε ο άλλος συνεπιβάτης του Σιδήρης 23 χρόνων, επίσης κάτοικος Κουφαλιών.

Όπως έγινε γνωστό ο Τ. μαζί με δύο φίλους του διασκέδαζαν στα Κουφάλια όπου γινόταν εμποροπανήγυρη. Γύρω στα μεσάνυχτα αποφάσισαν να συνεχίσουν σε κάποιο κέντρο των Κουφαλιών. Έτσι ο πρώτος πήρε κρυφά το αγροτικό αυτοκίνητο του πατέρα του και ξεκίνησαν με κατεύθυνση την Χαλκιδώνα. Την τελευταία όμως στροφή έξω από τα Κουφάλια, όπου έχασαν την ζωή τους σε 40 τουλάχιστον τροχαία ατυχήματα 20 νέοι και

● ΣΤΗΝ ΑΤΤΙΚΗ

● ΑΘΗΝΑ. Εργάτης του δήμου Ηλιούπολεως σκοτώθηκε σε τροχαίο ατύχημα που έγινε στην οδό Πρωτοπαπά 44 στην Ηλιούπολη. Πρόκειται για τον Δημήτριο Αθ. 57 χρόνων εργάτη ο οποίος παρσούρηκε από το ΥΗ 1718 ΔΧ ταξί που οδηγούσε ο Ναπολέων Σ. 38 χρόνων.

Ο άτυχος εργάτης περνούσε την ώρα εκείνη στο απέναντι πεζοδρόμιο για να μπει στο δημαρχείο για την ανάληψη εργασίας.

● Η υπ' αριθ. 306 αμαξοστοιχία της γραμμής Πειραιώς—Καλαμάτας με μηχανοδηγό τον Γεώργιο Π. παρέσυρε και σκότωσε την Μαρία σύζυγο Δημητρίου 55 χρόνων νοικοκυρά από την Αθήμα. Το δυστύχημα έγινε στο 69ο χιλ. σημείο της σιδηροδρομικής γραμμής Αθηνών—Κορίνθου σε ισόπεδη διάβαση πεζών στην περιοχή της Κινέττας.

● Υπέκυψε την Κυριακή στα τραύματά της στο νοσοκομείο Αθηνών η 18χρονη Δέσποινα που είχε τραυματισθεί την περασμένη Τετάρτη σε τροχαίο στη Ρόδο. Στο ίδιο δυστύχημα είχε χάσει την ζωή του και ο 20χρονος αγαπημένος της Μιχ. στρατιώτης που επρόκειτο να απολυθεί σε δέκα μέρες.

● ΣΤΟ ΑΓΡΙΝΙΟ

ΑΓΡΙΝΙΟ. Ένα άτομο σκοτώθηκε και πέντε τραυματίστηκαν όταν το Ι.Τ. 7640 ΙΧ φορτηγό ξέφυγε από την πορεία του και ανατράπηκε στο 8ο χιλμ. της οδού Αγρινίου—Καρπενησίου. Νεκρή είναι η Κωνσταντούλα 17 χρόνων από το χωριό Σπολιάτα Αγρινίου και τραυματίες τα αδέρφια της Κατερίνα 19 χρόνων, Γεωργία 21 χρόνων, Νικόλαος 12 χρόνων, η Μαρία 50 χρόνων και ο γιός της Βασίλειος 29 χρόνων, που οδηγούσε το αυτοκίνητο. Το δυστύχημα οφείλεται σε υπερβολική ταχύτητα σε στροφή.

Να γίνει αναπαράσταση ορισμένων ατυχημάτων, με κούκλες—ομοιώματα. (Πρόσφατη εκπομπή στην τηλεόραση για τις ζώνες ασφαλείας, Σεπτ. 1984).

νέες, την πήραν ανοιχτά και συνέχισαν να είναι στο άλλο ρεύμα για 200 μέτρα τουλάχιστον. Εκείνη την ώρα πήγαινε για τα Κουφάλια επιστρέφοντας από την Χαλκηδόνα όπου εργαζόταν ο Κ. που κινούνταν κανονικά. Ο ατυχής Κ. άφησε ορφανά δύο αγοράκια, πέντε και δύο χρόνων και μια γυναίκα που είναι ανίκανη να τα συντηρήσει.

Στα πλαίσια της προανακρίσεως, παραγγέλθηκε στο τοξικολογικό εργαστήριο Θεσσαλονίκης, να γίνει αλκοτέστ για να διαπιστωθεί αν ο Τ. και η παρέα του έκαναν υπερβολική χρήση οινοπνεύματος.

- ΣΤΗ ΧΑΛΚΙΔΙΚΗ.....
- ΣΤΗ Ν. ΜΕΣΣΗΜΒΡΙΑ.....
- ΣΤΟ ΓΥΝΑΙΚΟΚΑΣΤΡΟ.....

● ΓΙΟΥΓΚΟΣΛΑΒΟΙ

● ΚΑΤΕΡΙΝΗ. Ζευγάρι Γιουγκοσλάβων βρήκε τραγικό θάνατο όταν το ΙΧ αυτοκίνητο στο οποίο επέβαιναν συγκρούστηκε με επιβατική αμαξοστοιχία κοντά στο χώρο Βαρικό Πιερίας. Συγκεκριμένα σε αφύλακτη ισόπεδη σιδηροδρομική διάβαση στο 42 χιλ. σημείο της γραμμής Θεσσαλονίκης—Αθηνών ΙΧ επιβατικό αυτοκίνητο με ξένες πινακίδες συγκρούστηκε πλευρομετωπικά με την υπ' αριθ. 411 επιβατική αμαξοστοιχία "Ελλάς Εξπρές" της γραμμής Μονάχου—Αθηνών.

Μέσα από τα συντρίμια του ΙΧ ενός "Μπε Εμ Βε" ανασύρθηκαν διαμελισμένα τα πτώματα του Μιροσλάβ 48 χρόνων, από το Βελιγράδι και της 35 χρονης συζύγου του.

Μηχανοδηγός της αμαξοστοιχίας ήταν ο Βασίλειος κάτοικος Βόλου.

Το τρένο που μετέφερε 250 επιβάτες από τους οποίους κανένας δεν έπαθε τίποτα μετά από καθυστέρηση δύο ωρών με άλλο μηχανοδηγό γιατί ο Καψάλης τράπηκε σε φυγή, συνέχισε το δρομολόγιό του.

ΟΙΚΩ

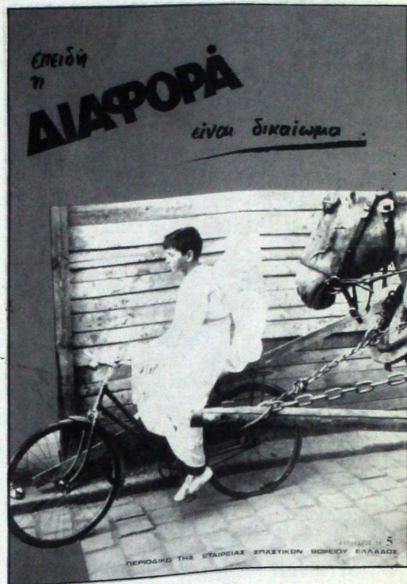
ανανεωση
πολιτικη επιδεωρηση



**ΚΕΝΤΡΟ
ΤΟΥ
ΒΙΒΛΙΟΥ**

Λασάνη 9
ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗ ΤΗΛ. 237463

**ΒΙΒΛΙΑ
ΠΕΡΙΟΔΙΚΑ
ΚΟΜΙΚΣ**



Παν. Ραγιας

ΤΟ ΠΙΟ ΕΝΗΜΕΡΩΜΕΝΟ ΒΙΒΛΙΟΠΩΛΕΙΟ
ΣΤΗ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗ Τσιμισκή 41 τηλ. 229-010

γιατι
μηνιατικη επιθεωρηση

**100 ΤΕΥΧΗ
ΕΝΝΕΑ ΧΡΟΝΙΑ**

ΙΑΝΟΣ
"Ένα Τετράδιο 'Αναζητήσεων"

BIBΛΙΟΠΩΛΕΙΟ - GALLERY - ΕΚΔΟΣΕΙΣ

ΙΑΝΟΣ

ΑΡΙΣΤΟΤΕΛΟΥΣ 7 - ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗ - ΤΗΛ. 277.004

15 Σεπτεμβρίου - 15 Οκτωβρίου

ΜΗΝΑΣ ΓΝΩΡΙΜΙΑΣ
ΜΕ ΠΡΟΣΦΟΡΕΣ ΚΑΙ
ΕΚΠΛΗΞΕΙΣ

βιβλία
περιοδικά - ξένος τύπος
χαρτικά - σχολικά
εκδόσεις τέχνης

μεταξοτυπίες
λιθογραφίες
γκραβούρες
παλιά βιβλία