

ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΙΚΑ ΤΕΤΡΑΔΙΑ

ΤΕΥΧΟΣ 16

ΔΙΜΗΝΟ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΙΚΟ ΠΕΡΙΟΔΙΚΟ

ΙΟΥΝΙΟΣ '84. ΔΡΧ. 150

ΙΝΓΚΜΑΡ ΜΠΕΡΓΚΜΑΝ

ΓΟΥΝΤΥ ΑΛΛΕΝ

ΠΗΤΕΡ ΓΟΥΕΪΡ



ΤΕΤΡΑΔΙΑ

πολιτικό διάλογοι έρευνας και κριτικής

τετράδιο όγδοο

άνοιξη '84

ΣΥΝΤΑΚΤΕΣ:
ΜΑΡΙΑ ΒΑΦΕΙΑΔΟΥ
ΧΡΗΣΤΟΣ ΚΑΡΑΓΙΩΡΓΙΩΤΗΣ

Toni Negri

Το γεγονός πως εμείς κάναμε λάθος
δεν σημαίνει καθόλου πως αυτοί είχαν δίκιο

Luigi Ferrajoli

Η βία και η πολιτική στην σημερινή
αναρχική δημοκρατία

ΓΙΑ ΤΟ ΕΘΝΙΚΟ ΣΥΣΤΗΜΑ

Michael Lowy: Οι μαρξιστές και το εθνικό ζήτημα
Θανάσης Καλόμαλος: Το εθνικό φαινόμενο

James Petras: Μαρξισμός και μετασχηματισμοί στον Τρίτο Κόσμο
Δημήτρης Λιλιόπουλος: Η δημοκρατική αντίσταση των χωριών της Κεντρικής και Δ. Σερβίας στα μέσα του 19^{ου} αιώνα

ΒΙΒΛΙΟΚΡΙΤΙΚΗ: Δ. Ιωάννου: Από τον ερμητικό λόγο στην κοινωνική κριτική του Τσαρλζ Μαρξ
ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ ΣΤΟ ΠΕΡΙΦΕΡΟ: Θ. Καλόμαλος, Φ. Παπαθεοτόπουλος, Α. Ραζή

ΚΕΝΤΡΙΚΗ ΔΙΑΘΕΣΗ
ΕΚΔΟΣΕΙΣ ΣΤΟΧΑΣΤΗΣ

Εκδοφόρου 6, Ε' όροφο, τηλ. 3601956, Αθήνα

Δεσποίνα Ευγενίδου

ΖΟΡΑ ΙΝΤΑ και άλλες ιστορίες



ΕΚΔΟΣΕΙΣ ΑΓΙΑ

ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΙΚΑ
ΤΕΤΡΑΔΙΑ

Δίμηνο Κιν/κό περιοδικό
Τεύχος 16
Ιούνης 1984 Δρχ. 150

ΣΥΝΤΑΞΗ

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

ΣΥΝΕΡΓΑΤΕΣ

Παύλος Ακτσόγλου
Εμμανουήλ Ζάχος
Γιώργος Μπιζιούρας
Στέργιος Τσιούμας

ΣΥΝΕΡΓΑΣΤΗΚΑΝ

Μαίρη Βαφειάδου
Χάρης Γρηγορόπουλος
Ζέλιγκ
Γ.Ν. Ζουμπουλάκης
Σπύρος Σερακιώτης
Ι.Γ. Τσίτσιος

ΕΚΔΟΣΗ

Σωτήρης Γερακούδης

ΦΙΛΜΣ

Χριστίνα Νικολαΐδου
Μαίρη Βαφειάδου

ΣΥΝΔΡΟΜΕΣ
ΕΜΒΑΣΜΑΤΑ
ΑΛΛΗΛΟΓΡΑΦΙΑ
ΠΑΡΑΓΕΛΙΕΣ ΤΕΥΧΩΝ
Νικολαΐδου Χριστίνα
Πλάτωνος 4, Τηλ: 270-684
Θεσσαλονίκη 546 31

ΒΙΝΟΣ ΚΟΡΡΟ

"ΟΡΗΙΖΟΜΟΙ ...ΥΠΟΤΑΓΗΝ"

ΗΛΙΑΣ ΠΑΠΑΝΙΩΤΗΣ



Θεσσαλονίκη 1984

ΠΟΛ ΛΑΦΑΡΕΚ

ΤΟ ΔΙΚΑΙΩΜΑ ΣΤΗΝ ΤΕΜΠΕΛΙΑ



ΕΚΔΟΤΙΚΗ ΟΜΑΔΑ

in

ΤΟ ΠΕΡΙΟΔΙΚΟ ΤΗΣ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ

Κ.Τ.

Περιοδικό της Ομοσπονδίας Κινηματογραφικών Λεσχών Ελλάδας

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

№ 16
ΙΟΥΝΗΣ
1984

ΕΙΔΗΣΕΙΣ - ΣΧΟΛΙΑ

II-000000003942

- 2 Περί λογοτεχνίας
- 4 Το νέο μονοπώλιο
- 6 Βραβεία Σεζάρ - Όσκαρ
- 8 Ελληνικά νέα
- 10 Κίνηση ταινιών
- 12 Κόμπολα - Στήβεν Κίνγκ
- 15 Αυτοί που μας άφησαν

ΙΝΓΚΜΑΡ ΜΠΕΡΓΚΜΑΝ

- 18 Συνέντευξη
Φαννύ και Αλέξανδρος:
- 22 Ο Άμλετ στην Επισκοπή, του Μ. Ακσόγλου
- 30 Η εκπόρθηση της ομορφιάς από την φαντασία,
του Σωτήρη Ζήκου
- 33 Φαννύ και Αλέξανδρος, του Σπύρου Σερακιώτη
- 44 Μπέργκμαν: Μικρό πορτραίτο

ΑΝΘΡΩΠΟΙ ΤΟΥ ΣΙΝΕΜΑ

- 48 **Σβεν Νύκβιστ**
Συνέντευξη στο American Film

ΙΣΤΟΡΙΑ ΤΗΣ ΦΩΤΟΓΡΑΦΙΑΣ

- 54 Ο Γερμανικός Εξπρεσιονισμός, του Α. Ταρνανά

ΝΑΝΤΙΝ ΤΡΕΝΤΙΝΙΑΝ

- 58 Συνέντευξη στον Γιώργο Μπιζιούρα

ΓΟΥΝΤΥ ΑΛΛΕΝ: ΖΕΛΙΓΚ

- 62 Όλη η αλήθεια για τον Ζέλιγκ, του Πάνου Μανασσή

ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΙΚΟΣ ΜΥΘΟΣ:

ΡΕΠΟΡΤΕΡ

- 68 Πήτερ Γουέιρ
Ο φιλικός χώρος και ο αφηγηματικός χρόνος,
του Σωτήρη Ζήκου
- 75 «Επικίνδυνα Χρόνια»: Μέρες της Ιάβα, του
Πάνου Μανασσή
- 78 «Αποστολή στη Νικαράγουα», του Ι.Γ. Τσίτσιου

ΜΑΣΑΚΙ ΚΟΜΠΑΓΙΑΣΙ

- 81 «Χαρακίρι», του Δημήτρη Κολιοδήμου

ΣΥΝΕΡΓΑΣΙΕΣ ΑΝΑΓΝΩΣΤΩΝ

- 87 «Μεγάλη ανατριχίλα», του Γ.Ν. Ζουμπουλάκη
- 89 «Κριστίν», του Χάρη Γρηγορόπουλου
- 90 «Σκηνές από έναν γάμο»
- 92 Η φόρμα και το θέμα, του Γιώργου Συμεωνίδη
- 93 Απάντηση του Σωτήρη Ζήκου

ΙΔΕΕΣ ΓΙΑ ΣΕΝΑΡΙΟ

- 95 Του Στέργιου Τσιούμα.

Φωτογραφία εξωφύλλου: Ο Μπέρτιλ Γκουβ στο «Φαννύ και Αλέξανδρος».

Φωτογραφία οπισθοφύλλου: «Καλοκαίρι με την Μόνικα».

ΕΙΔΗΣΕΙΣ

ΣΧΟΛΙΑ



ΠΕΦΤΕΙ ΛΟΓΟΚΡΙΣΙΑ ΣΑΝ ΤΟ ΧΑΛΑΖΙ

Μαζική υστερία έπιασε το τηλεοπτικό κοινό το Σάββατο της 28 Απριλίου, με την προβολή της ταινίας του Ν. Αλευρά ΠΕΦΤΟΥΝ ΟΙ ΣΦΑΙΡΕΣ ΣΑΝ ΤΟ ΧΑΛΑΖΙ, μ' αποπέλεσμα η ταινία να διακοπεί με το ψεύτικο αιτιολογικό δήθεν βλάβης της ΔΕΗ, ύστερα από αμέτρητα τηλεφωνήματα—διαμαρτυρίας. Επί τόπου έσπευσε αμέσως ο κ. Πεπονής, που απείλησε ότι θα πέσουν κεφάλια, θεωρώντας την όλη ιστορία προσωπική προβοκάτσια εναντίον του, ενώ ο σκηνοθέτης Ν. Αλευράς δήλωσε όα θα αυτοπυρποληθεί δημόσια σ' ένδειξη διαμαρτυρίας.

Αιτία για όλα αυτά μερικές σκηνές γυμνού και λογοκριμένες βωμολοχίες (από τον ίδιο τον σκηνοθέτη που είχε αφαιρέσει από μόνος του ό,τι νόμιζε προκλητικό), που δεν ήταν ούτε περισσότερο, ούτε λιγότερο τολμηρές, απ' ό,τι στο παρελθόν έχει δείξει η ελληνική τηλεόραση. Έλα όμως που η ταινία προβαλόταν το βράδυ του Σαββάτου, σε μια ιερή ώρα, που η ελληνική οικογένεια αναμένει να δει τη συνηθισμένη ελληνική σαπουνόπερα της. Κι όχι μόνο αυτό: έπεσε σε μια εποχή που οι επικρίσεις εναντίον της τηλεόρασης έχουν φουντώσει και στην κοινή γνώμη έχει διαμορφωθεί ένα αρνητικό κλίμα, όσον αφορά την κομματικοποίηση της τηλεόρασης ή τη δήθεν τολμηρότητα της. Αν προσθέσουμε τώρα την άρνηση αυτού του κοινού να δεχθεί δείγματα του νέου ελληνικού κινηματογράφου (θυμηθείτε τις αντιδράσεις που είχαν ξεσπάσει στο παρελθόν με το ΑΛΔΕΒΑΡΑΝ ή το ΛΑΜΟΡΕ και τ'ότι η ταινία διακρινόταν από μια αναρχίζουσα, σχεδόν συρρεαλιστική φόρμα, μπορούμε να καταλάβουμε (όχι όμως και να δικαιολογήσουμε) αυτή την αντίδραση.

Αν όμως στην τηλεόραση μερικοί υπεύθυνοι είναι τόσο αφελείς ώστε να υπερταμούν τη νομοσύνη ή τη δεκτικότητα του μέσου τηλεοπτικού κοινού, τί να πούμε για τον ημερήσιο Τύπο, που τη Δευτέρα της 30 Απριλίου, έκανε το θέμα κύριο άρθρο στις στήλες του, τασόμενος ασυζητητί με την πλευρά των θεατών και χαρακτηρίζοντας την ταινία του Αλευρά "τσόντα", "αναμφίβολης: καλλιτεχνικής ποιότητας", "αισχρού περιεχομένου" κ.λ.π. Αυτός ο ίδιος ο τύπος, που πριν μερικά χρόνια είχε χαιρετήσει τελείως θετικά την ταινία με την προβολή της στο Αντι-Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης. Αλλά ποιός στην Ελλάδα έχει μνήμη; Και ποιός στον ημερήσιο τύπο έχει θάρρος, να πάει ενάντια στο ρεύμα της κοινής γνώμης, ώστε να βγει και να σταγματίσει αυτή την απαράδεκτη πράξη της διακοπής της ταινίας, που ανοίγει ένα προηγούμενο μοναδικό στα τηλεοπτικά χρονικά!

Αλήθεια φαντασθείτε τί θα γινόταν αν κάθε φορά που παίζεται ένα πρόγραμμα, θα διακόπτεται γιατί δε θα το ήθελε μια μερίδα του κοινού. Δεν θα βλέπαμε τότε παρά μόνο ποδόσφαιρο, τους ΙΕΡΟΣΥΛΟΥΣ και παλιό ελληνικό κινηματογράφο!

Χαμένος από αυτή την ιστορία δεν είναι βέβαια ο κ. Πεπονής, όσο ο νέος ελληνικός κινηματογράφος, που είναι πολύ αμφίβολο ότι θα έχει την ευκαιρία να δείξει κάπως προωθημένα δείγματα γραφής του στην τηλεόραση. Αλλά και η ίδια η τηλεόραση, αφού η παραμικρή ενέργεια για κάποια ριζική αλλαγή του προγράμματός της, συναντά τέτοια συντηρητική και μαζική αντίδραση.

Αλήθεια γιατί να δείχνουμε τόσο ευαυσθησία στο πρόβλημα της λογοκρισίας, όταν ο πιο μεγάλος λογοκριτής αποδεικνύεται τελικά ο ίδιος ο ελληνικός λαός;

Μ. Ακτοσόγλου

ΤΑ ΒΡΩΜΙΚΑ ΟΥΡΑ!

Ο Στέιου Κητς και ο Τζεφ Μπρίτζες στη ΒΡΩΜΙΚΗ ΠΟΛΗ.



Οι τηλεθεατές που είχαν την ευκαιρία να δούν την ενδιαφέρουσα ταινία του Τζων Χιούστον ΒΡΩΜΙΚΗ ΠΟΛΗ στον κινηματογράφο, μ'έκπληξη θα παρατήρησαν ότι έλειπε μια ουσιαστική σκηνή για την κατανόηση του έργου: ο πυγμαίος με τον οποίο αγωνίζεται ο Στέιου Κητς, σε κάποια φάση πηγαίνει στα ουρητήρια και κατουρά, τα ούρα του όμως είναι κόκκινα. Κανείς δεν ξέρει ότι είναι άρρωστος κι αυτό του επιτρέπει να δουλεύει ακόμα, η ήττα του όμως, είναι προδιαγραμμένη.

Μετά την εξαφάνιση της σκηνής της δολοφονίας στο ΦΡΕΝΙΤΙΣ του Χίτσκοκ ή της μεταμόρφωσης σε λυκάνθρωπο του Μάικελ Τζάκσον στο βίντεο-κλιπ ΘΡΙΑΛΛΕΡ, να ένα νέο λογοκριτικό κρούσμα, που ενδιαφέρεται για την "καθαριότητα" (κατά κυριολεξία) του έλληνα τηλεθεατή.

ΛΟΓΟΚΡΙΣΙΑΣ ΣΥΝΕΧΕΙΑ

Ύστερα από ένα χρόνο εμπόδια κατάφερε να πάρει άδεια προβολής, η ταινία Η ΣΦΑΓΗ ΤΩΝ ΑΡΜΕΝΙΩΝ, χωρίς όμως το πρόβλημα της λογοκρισίας να έχει βρεί την επίλυση του. Δυστυχώς το νέο νομοσχέδιο είναι τελείως ασαφές ως προς το θέμα αυτό: από τη μια λέει ότι δεν θα υπάρχει λογοκρισία και από την άλλη επιτρέπει στις κατά τόπους εισαγγελικές αρχές να επεμβαίνουν για την απαγόρευση ή κατάσχεση ταινιών! Υπενθυ-

μίζουμε πάλι ότι η ταινία ΑΥΤΟΚΡΑΤΟΡΙΑ ΤΩΝ ΑΙΣΘΗΣΕΩΝ που τυπικά έχει άδεια προβολής, συναντά καθημερινά τέτοια προβλήματα όπου κι αν παίζεται στην επαρχία. Η Εταιρία Ελλήνων Σκηνοθετών έστειλε στο Υπουργείο Προεδρίας επιστολή-διαμαρτυρίας, στην οποία όμως κυρίως διαμαρτύρεται γιατί έμεινε απέξω από την νεοσύστατη επιτροπή λογοκρισίας, λες κι είναι δυνατόν να λειτουργήσει θετικά ο θεσμός της λογοκρισίας, όταν η εν λόγω επιτροπή αποτελείται από "σχετιζόμενους με το αντικείμενο φο-

ρείς”, όπως χαρακτηριστικά γράφεται στην επιστολή! Το πλήρες κείμενο της επιστολής έχει ως εξής:

“Κύριε υπουργέ,

η Εταιρία Ελλήνων Σκηνοθετών ανησυχεί ιδιαίτερα και διαμαρτύρεται για τη διατήρηση και πολλές φορές εφαρμογή των Μεταξικών και χουντικών νόμων για την λογοκρισία των κινηματογραφικών έργων —παρόλες τις εξαγγελίες της κυβέρνησης ότι θα τους καταργήσει. Η Ε.Ε.Σ. ανησυχεί ακόμα γιατί για δεύτερη χρονιά φέτος, το υπουργείο σας σχημάτισε τις σχετικές επιτροπές περί λογοκρισίας των κινηματογραφικών έργων χωρίς να απευθυνθεί στους σχετιζόμενους με το αντικείμενο φορείς και να τους ζητήσει εκπροσώπους— όπως με-

τά από απαιτήσεις των φορέων γινότανε τα τελευταία χρόνια. Αντίθετα διορίσατε διάφορα πρόσωπα δίνοντας σε πολλά απ’αυτά και τίτλους που δεν τους ανήκουν (π.χ. εκπρόσωπος της κοινής γνώμης κ.ά.).

Με την ευκαιρία η Ε.Ε.Σ. δηλώνει για μια ακόμα φορά την αντίθεσή της στους νόμους περί λογοκρισίας και ζητάει την άμεση κατάργησή τους— διαμαρτυρούμενη παράλληλα και για τον τρόπο που σχηματίστηκαν οι εν λόγω επιτροπές. Τέλος η Ε.Ε.Σ. σας δηλώνει ότι δεν έδωσε έκταση και στα δύο γεγονότα (λειτουργία των νόμων — σχηματισμός επιτροπών) γιατί πιστεύει ότι η ρύθμιση του προβλήματος της λογοκρισίας είναι ζήτημα χρόνου, που φαίνεται ότι δεν βρέθηκε ακόμα για να ρυθμιστεί οριστικά το θέμα”.

ΤΟ ΝΕΟ ΜΟΝΟΠΩΛΙΟ

Η οικονομική κρίση των τελευταίων χρόνων και η όλο μεγαλύτερη άνοδος της CIC που διανέμει τις ταινίες της United Artistes, M.G.M. και άλλων αμερικάνικων εταιρειών, οδήγησε 4 μεγάλες εταιρείες διανομής (Δαμασκηνός—Μιχαηλίδης, ΣΠΕΝΤΖΟΣ, Καραγιάννης—Καρατζόπουλος και ΝΕΑ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΙΚΗ) και δύο μικρότερες (Ζ. Παναγιωτίδης, Κρεξίας—Σαρρής) να ενωθούν σ’ένα μεγάλο μονοπώλιο που φιλοδοξεί ν’ αλλάξει την κατάσταση του Ελληνικού κινηματογράφου από την επόμενη χρονιά. Απέξω από τη νέα αυτή εταιρεία, έμειναν οι CIC, η REX ΦΙΑΜΣ και Καραγιάννης & Σία, που διακινούν κυρίως εμπορικές ελληνικές ταινίες, μερικά μικρά γραφεία (ΑΚΡΟΠΟΛΙΣ, Όμηρος Κοντός κ.ά.) και τα καλλιτεχνικά του Μητρόπουλου και Καψάκη.

Με τη δημιουργία αυτού του μονοπώλιου, οι παραπάνω διανομείς καταφέρνουν: α) να ελέγξουν καλύτερα τις αίθουσες και να κανονίσουν αυτοί τον προγραμματισμό τους, επιβάλλοντας τους υποχρεωτικά και ταινίες μη αρεσκίας τους β) να αυξήσουν τα κέρδη τους με το να ζητούν μεγαλύτερα ποσοστά στα εισιτήρια ή μεγαλύτερες τιμές

από το κύκλωμα της Β’ Προβολής και των Λεσχών (εφόσον αυτοί οι τελευταίοι δεν θα έχουν άλλη εκλογή) γ) ν’ αποφύγουν τον μεταξύ τους συναγωνισμό στη διεθνή αγορά και να ορίσουν στάνταρ (μετά οι όσες ταινίες θέλουν ν’ αγοράσουν (ειδήλλως αυτές δεν πρόκειται να παχτούν ποτέ στην Ελλάδα) δ) να μειώσουν περιττά έξοδα με την απόλυση του μεγαλύτερου μέρους από το προσωπικό τους, αλλά και με τη μείωση των εισαγόμενων ταινιών ε) να επεμβαίνουν δυναμικότερα στη διαμόρφωση μιας εννοικής γι’ αυτούς κυβερνητικής πολιτικής.

Θεωρητικά η εν λόγω εταιρεία υπόσχετα ότι θα καλύψει όλες τις ανάγκες της αγοράς, μοιράζοντας τον προγραμματισμό της ανάμεσα σε μεγάλες εμπορικές ταινίες του αμερικάνικου και ευρωπαϊκού κινηματογράφου, καλλιτεχνικές, ελληνικές, ημι-εμπορικές, περισσότερο περιθωριακές κ.λ.π. Το σίγουρο όμως είναι ότι από τον χρόνο θα προβάλονται λιγότερες ταινίες, χωρίς αυτό αναπόφευκτα να σημαίνει ότι θ’ ανέβει η ποιότητα τους. Αν μάλιστα, η εταιρεία κρατήσει σκληρή στάση απέναντι στις Λέσχες, ζητώντας τους πάνω από 10.000 για κάθε ταινία, ένας μεγάλος αριθμός από αυτές ή θα περιοριστεί σε μια πολύ μικρή γκάμα ταινιών ή θ’ αναγκαστεί να βρει άλλες πηγές.

Αλλά και για τον ανεξάρτητο ελληνικό κινηματογράφο τα πράγματα θα χειροτερέψουν. Τώρα πλέον θα είναι αδύνατον για έναν Έλληνα σκηνοθέτη να παζαρέψει για μια καλύτερη διανομή αν του πάρουν την ταινία. Και καλά για έργα όπως το ΡΕΜΠΕ—ΤΙΚΟ ή η ΡΕΒΑΝΣ, που έχουν ορισμένες εμπορικές προδιαγραφές. Ποιό θα είναι όμως το μέλλον καθαρά περιθωριακών ταινιών για παράδειγμα σκηνοθετών, με άγνωστους ηθοποιούς και φτωχό προϋπολογισμό; Θα ξαναγυρίσουμε άραγε στη δεκαετία του '60 όπου μεγάλος αριθμός ελληνικών

ταινιών δεν έβγανε καν στις αίθουσες;

Οι κακές γλώσσες πάντως λένε ότι το παραπάνω σχήμα δεν θα κρατήσει για πολύ. Σύντομα θα προκύψουν διαφορές, μερικοί μέτοχοι θεωρούνται ήδη ριγμένοι κι είναι πολύ πιθανό, ν' αρχίσουν ένας-ένας ν' αποχωρούν με το στοκ των ταινιών τους. Είναι όμως επίσης ενδεχόμενο ότι θα επιβιώσει, τουλάχιστον τα πρώτα χρόνια. Ας περιμένουμε λοιπόν την έναρξη της νέας χρονιάς, για να δούμε πώς θα καθορίσει τη στρατηγική του κι αν θα είναι όντως σε θέση να συναγωγισθεί το μεγάλο αμερικανικό αντίπαλο της, τη CIC.

ΚΟΥΚΙΔΕΣ...

● Περιέργα και αναφατικά τα νέα που ακούσαμε για την Μαργκερίτ Ντυράς. Μετά την τελευταία της ταινία Η ΑΡΡΩΣΤΕΙΑ ΤΟΥ ΘΑΝΑΤΟΥ με την Μπυλ Οζιέ, η ακούραστη σκηνοθέτης και λογοτέχνης θα γυρίσει το Α, ΕΡΝΕΣΤΟ όπου ο Michael Lonsdale (πρώην κακός) στο ΜΟΥΝΡΕΙΚΕΡ) θα ενσαρκώσει ένα παιδί 7 χρονών! Κι αυτό δεν είναι τίποτα: επόμενο σχέδιο ένα αμερικάνικο θρίλλερ με τον Κλιντ Ίστροντ! Διαβάσαμε καλά; ...

● Μπορείτε να φανταστείτε ΤΟ ΟΣΑ ΠΑΙΡΝΕΙ Ο ΑΝΕΜΟΣ στο θέατρο; Το πείραμα έγινε όχι στο Μπρόντγουαϊ, όπως θα περιμένατε, αλλά στο Παρίσι με επιτυχία, όπως ακούστηκε. Στους βασικούς ρόλους, ο πρώην πρωταγωνιστής του Βάντα, Ντανιέλ Ολμπρίτσκι και η Γκαμπριέλ Λαζύρ, μια νέα πρωταγωνίστρια του γαλλικού κινηματογράφου, που αναδείχθηκε με την ΩΡΑΙΑ ΑΙΧΜΑΛΩΤΗ του Αλαίν-Ρομπ Γκριγιέ την προηγούμενη χρονιά.

● Λέγεται ότι ίσως ο Μάρλον Μπράντο παίζει δίπλα στον Συλβέστερ Σταλλόνε στην αναμενόμενη συνέχεια του ΡΑΜΠΟ. Δικαίωση του μαθητή από τον δάσκαλο του;

● Ο Ζεράρ Ντεπαρτιέ θεωρήθηκε από την αμερικάνικη κριτική ο καλύτερος ηθοποιός της χρονιάς για τις εμφανίσεις του στο ΔΑΝΤΩΝ και στην ΕΠΙΣΤΡΟΦΗ ΤΟΥ ΜΑΡΤΙΝ ΓΚΕΡ.



● Λέγεται ότι η Ιζαμπέλ Ατζανί θα επιστρέψει δυναμικά στο σινεμά παίζοντας δίπλα στον Ντέιβιντ Μπάουι και στη συνέχεια στην επόμενη ταινία του Ζουλάφσκι, που βασίζεται στον ΗΛΙΘΙΟ του Ντοστογιέφσκι.

● Η Κριστίν Μπουασόν βραβεύτηκε με το βραβείο Ρόμυ Σνάντερ για την ερμηνεία της στην ταινία RUE BARBARE του GILES BEHAT, που βασίζεται σ'ένα μυθιστόρημα του Ντ. Γκοντύς (ΤΟ ΦΕΓΓΑΡΙ ΣΤΟΝ ΥΠΟΝΟΜΟ).

● Ο Τζακ Νίκολσον, που γενικά θεωρείται τεμπέλης ηθοποιός, δήλωσε ότι δεν τον πεντάζει καθόλου που τα τελευταία χρόνια κάνει μικρές εμφανίσεις σε διάφορες ταινίες (TOMMY, ΟΙ ΚΟΚΚΙΝΟΙ, ΣΧΕΣΕΙΣ ΣΤΟΡΓΗΣ), γιατί ήταν όλες πολύ καλές δουλειές και του έδωσαν την ευκαιρία να δουλέψει με αξιολάτρητους συναδέλφους. Μερικά από τα μελλοντικά σχέδια του: μια βιογραφία του Ναπολέοντα, ένα γουέστερν και η μεταφορά στην οθόνη του βιβλίου του Σωλ Μπηλλόου ΧΕΝΤΕΡΣΟΝ, Ο ΒΑΣΙΛΙΑΣ ΤΗΣ ΒΡΟΧΗΣ.

ΤΑ ΒΡΑΒΕΙΑ ΣΕΖΑΡ

Τα φετινά Σεζάρ μοιράστηκαν κυρίως σε ταινίες που συνδυάζουν την πλατειά εμπορικότητα μ'ορισμένες καλλιτεχνικές φιλοδοξίες. Και αν το βραβείο της καλύτερης ταινίας το μοιράστηκαν Ο ΧΟΡΟΣ του Ε. Σκόλα με το ΣΤΟΥΣ ΕΡΩΤΕΣ ΜΑΣ του Μωρίς Πιαλά (μια ταινία που βρίσκεται πρώτη στις προτιμήσεις των περισσότερων γάλλων κριτικών), από τα βραβεία ή τις υποψηφιότητες έλειπαν άλλες σημαντικές ταινίες του γαλλικού κινηματογράφου, που ήδη διακρίθηκαν σε διεθνή Φεστιβάλ (ΤΟ ΧΡΗΜΑ του Μπρεσσόν, ΟΝΟΜΑ ΚΑΡΜΕΝ του Γκοντάρ, Η ΖΩΗ ΕΙΝΑΙ ΕΝΑ ΜΥΘΙΣΤΟΡΗΜΑ του Ρενάι κ.ά.). Από πλευράς ηθοποιών ο Κολύς βραβεύτηκε για την πρώτη του δραματική ερμηνεία, ενώ η Ιζαμπέλ Ατζανί παίρνει για δεύτερη φορά το βραβείο ηθοποιού. Αξιοσημείωτη είναι τέλος η βράβευση της Ανιές Βαρντά για τη μικρού μήκους ταινία της ΟΔΥΣΣΕΙΑΣ, για την οποία έχουν γραφεί θαυμάσιες κριτικές.

Αναλυτικά τα βραβεία έχουν ως εξής:

Καλύτερης ταινίας: Ο ΧΟΡΟΣ (Ε.Σκόλα) και ΣΤΟΥΣ ΕΡΩΤΕΣ ΜΑΣ (Μ.Πιαλά)
Καλύτερου σκηνοθέτη: Εττόρε Σκόλα
Καλύτερου αυθεντικού σενάριου: Ο ΠΛΗΓΩΜΕΝΟΣ ΑΝΔΡΑΣ
Καλύτερης διασκευής: ΤΟ ΦΟΝΙΚΟ ΚΑΛΟΚΑΙΡΙ
Καλύτερης φωτογραφίας: Μπρούνο Νιούντεν (ΤΣΑΟ ΠΑΝΤΕΝ)

Καλύτερης μουσικής: Βλαντιμίρ Κοσμά (Ο ΧΟΡΟΣ)

Καλύτερου πρώτου έργου: RUE CASES-NEGRES

Καλύτερου ανδρικού ρόλου: Κολύς (ΤΣΑΟ ΠΑΝΤΕΝ)

Καλύτερου γυναικειού ρόλου: Ιζαμπέλ Ατζανί (ΦΟΝΙΚΟ ΚΑΛΟΚΑΙΡΙ)

Καλύτερου β' ανδρικού ρόλου και καλύτερης νέας ανδρικής ελπίδας: Ρισάρ Ανκονίνα (ΤΣΑΟ ΠΑΝΤΕΝ)

Καλύτερου β' γυναικειού ρόλου: Σουζάν Φλον (ΦΟΝΙΚΟ ΚΑΛΟΚΑΙΡΙ)

Καλύτερη νέα γυναικεία ελπίδα: Σαντρίν Μπουαίρ (ΣΤΟΥΣ ΕΡΩΤΕΣ ΜΑΣ)

Καλύτερου ντεκόρ: ΤΟ ΦΕΓΓΑΡΙ ΣΤΟΝ ΥΠΟΝΟΜΟ

Καλύτερου μοντάζ: ΤΟ ΦΟΝΙΚΟ ΚΑΛΟΚΑΙΡΙ

Καλύτερου ήχου: ΤΣΑΟ ΠΑΝΤΕΝ

Καλύτερης ξένης ταινίας: ΦΑΝΝΥ ΚΑΙ ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΣ

Καλύτερης γαλλόφωνης ταινίας: ΣΤΗΝ ΛΕΥΚΗ ΠΟΛΗ (Αλαιν Τάννερ)

Καλύτερο ντοκυμανταίρ: ΟΔΥΣΣΕΑΣ (Ανιές Βαρντά)

ΤΑ ΒΡΑΒΕΙΑ ΟΣΚΑΡ

Θρίαμβος του οικογενειακού μελοδράματος πρέπει να θεωρηθούν τα φετινά βραβεία Όσκαρ, αφού ουσιαστικά μοιράστηκαν ανάμεσα στις ταινίες ΣΧΕΣΕΙΣ ΣΤΟΡΓΗΣ, ΤΡΥ-



Ο Τζακ Νικόλσον με το σαρδάνιο χαμόγελο του και η Ιζαμπέλ Ατζανί κρατώντας το βραβείο Σεζάρ της καλύτερης ηθοποιού.

ΦΕΡΕΣ ΣΧΕΣΕΙΣ και **ΦΑΝΝΥ ΚΑΙ ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΣ** (τι μελόδραμα όμως που είναι αυτό το τελευταίο!). Αντίθετα η μεγάλη υπερ-παραγωγή ήταν σχεδόν απούσα, μ' εξαίρεση τους **ΗΜΙΘΕΟΥΣ ΤΟΥ ΔΙΑΣΤΗΜΑΤΟΣ**, που είναι ωστόσο μια ταινία στους αντίποδες της μόδας που άνοιξε η σειρά του **ΠΟΛΕΜΟΥ ΤΩΝ ΑΣΤΡΩΝ**. Η μετριότητα της φετεινής αμερικάνικης παραγωγής δεν μπορεί παρ'όλ'αυτά να δικαιολογήσει την απουσία, όχι μόνο από τα βραβεία, αλλά και από την υποψηφιότητα, μερικών αξιόλογων ταινιών

όπως ήταν το **ΖΕΛΙΓΚ**, **ΧΩΡΙΣ ΑΝΑΣΑ**, **RUMBLE FISH** του Κόμπολα κ.ά. Είναι γνωστή όμως η συντηρητικότητα των μελών της Ακαδημίας, που προτίμησε να βραβεύσει τη σαπουνόπερα (και βέβαια τον Μπέργκμαν, στον οποίο όμως έδωσε δευτερεύοντα βραβεία). Αναλυτικότερα τα φετεινά βραβεία Όσκαρ είναι τα εξής:

Καλύτερης ταινίας: **ΣΧΕΣΕΙΣ ΣΤΟΡΓΗΣ**

Καλύτερης σκηνοθεσίας: **ΣΧΕΣΕΙΣ ΣΤΟΡΓΗΣ** (Τζαίμς Μπρούκς)

Καλύτερου αυθεντικού σεναρίου: **ΤΡΥΦΕ-**

ΡΕΣ ΣΧΕΣΕΙΣ (Χόρτον Φούτ)
 Καλύτερης μεταφοράς: ΣΧΕΣΕΙΣ ΣΤΟΡΓΗΣ
 (Τζαίημς Μπρουκς)
 Καλύτερης ξένης ταινίας: ΦΑΝΝΥ ΚΑΙ ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΣ
 Καλύτερου ανδρικού ρόλου: Ρόμπερτ Ντυ-
 βάλ (ΤΡΥΦΕΡΕΣ ΣΧΕΣΕΙΣ)
 Καλύτερου γυναικείου ρόλου: Σίρλεϋ Μακ
 Λαίην (ΣΧΕΣΕΙΣ ΣΤΟΡΓΗΣ)
 Καλύτερου β' ανδρικού ρόλου: Τζακ Νίκολ-
 σον (ΣΧΕΣΕΙΣ ΣΤΟΡΓΗΣ)
 Καλύτερου β' γυναικείου ρόλου: Λίντα Χαντ
 (ΕΠΙΚΙΝΔΥΝΑ ΧΡΟΝΙΑ)
 Καλύτερης φωτογραφίας: Σβεν Νύκβιστ

(ΦΑΝΝΥ ΚΑΙ ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΣ)
 Καλύτερων κοστούμιών: Μαρίκ Βος (ΦΑΝ-
 ΝΥ ΚΑΙ ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΣ)
 Καλύτερης μουσικής: Μπιλ Κόντι (ΗΜΙΘΕΟΙ
 ΤΟΥ ΔΙΑΣΤΗΜΑΤΟΣ)
 Καλύτερης μουσικής διασκευής: Μισέλ
 Λεγκράν—Α. Και Μ. Μπέργκμαν (ΓΙΕΝΤΛ)
 Καλύτερου τραγουδιού: ΦΛΑΣΤΑΝΣ
 Καλύτερου ήχου: ΗΜΙΘΕΟΙ ΤΟΥ ΔΙΑΣΤΗ-
 ΜΑΤΟΣ
 Καλύτερου μοντάζ: ΗΜΙΘΕΟΙ ΤΟΥ ΔΙΑ-
 ΣΤΗΜΑΤΟΣ
 Καλύτερων ερφέ: Η ΕΠΙΣΤΡΟΦΗ ΤΩΝ
 ΤΖΕΝΤΑΙ

ΕΛΛΗΝΙΚΑ ΝΕΑ

● Το Υπουργείο Νέας Γενιάς δήλωσε ότι έχει αναλάβει: α) να δημιουργήσει μια ταινιοθήκη ως τον ερχόμενο Σεπτέμβριο, σε συνεργασία με το Υπουργείο Πολιτισμού και το Εθνικό Ίδρυμα Νεότητας. Και β) με τη συνεργασία του Υπουργείου Παιδείας να κάνει πραγματικότητα τη διδασκαλία ενός ελεύθερου μαθήματος στη μέση εκπαίδευση για τα σύγχρονα οπτικο-ακουστικά μέσα.

● Μακάρι και να γίνει πραγματικότητα.

● Με μειωμένη από το Δήμο οικονομική βοήθεια έγινε φέτος στη Θεσσαλονίκη το ετήσιο φεστιβάλ σουπερ-8, μ'αποτέλεσμα οι διοργανωτές να συναντήσουν πολλά προβλήματα και το κυριότερο ν'ακυρώσουν το πρόγραμμα του Ισπανικού ερασιτεχνικού κινηματογράφου. Δεν γνωρίζουμε την αιτία αυτής της απόφασης, αλλά οι υπεύθυνοι δεν θέλησαν να εντάξουν το Φεστιβάλ στα πλαίσια των ανοιχμάτων εκδηλώσεων του Δήμου. Άραγε γιατί δεν μπορούν να το ελέγξουν; Αναρωπιόμαστε...

● Το αρχικό σχέδιο για τη Σχολή Καλών Τεχνών στην Θεσσαλονίκη, προέβλεπε κι ένα αυτόνομο τμήμα Κινηματογράφου. Διάφοροι

όμως αθηναϊκοί κύκλοι φαγώθηκαν να μη γίνει κάτι τέτοιο, φοβούμενοι ότι θα έπεφτε στο κενό η ιδέα για Ακαδημία Κινηματογράφου στην Αθήνα. Έτσι στη Θεσσαλονίκη θα γίνει μόνο ένα τμήμα κινούμενων σχεδίων, που ακόμα δεν ξέρουμε πώς και από ποιούς θα λειτουργήσει. Αλήθεια οι φίλοι μας οι Αθηναίοι τί νομίζουν ότι κατάφεραν; Μήπως τώρα θα δούμε στην Αθήνα να γίνεται η πολυδιαφημιζόμενη Ακαδημία; Πολύ αμφιβάλλω.

● Κακά γενικώς τα κινηματογραφικά νέα για τη Θεσσαλονίκη. Ο επίσης πολυδιαφημιζόμενος τηλεοπτικός σταθμός που θα λειτουργούσε σαν αυτόνομο τοπικό κανάλι, δεν φαίνεται για την ώρα ότι θα πραγματοποιηθεί (οι επόμενες εκλογές αργούν ακόμα). Ψιθυρίζεται όμως ότι θα ιδρυθεί ένα ιδιωτικό στούντιο, που θα συντηρηθεί με διαφημίσεις και αραβικές παραγωγές. Η Θεσσαλονίκη ήταν πάντα ένα περαστικό κέντρο των πιο αλλοπρόσαλλων εθνοτήτων. Γιατί να μη γίνει το Χόλλυγουντ της Αραπιάς;

● Με αρκετή επιτυχία έγινε στο Κιλκίς στις αρχές Απριλίου ΕΒΔΟΜΑΔΑ ΕΛΛΗΝΙΚΟΥ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΥ, με συνδιοργα-

νωτές την Κινηματογραφική Λέσχη, την Τοπική Αυτοδιοίκηση και τα ΝΕΛΕ. Προβλήθηκαν οι ταινίες: ΡΕΜΠΕΤΙΚΟ, ΤΑ ΧΡΩΜΑΤΑ ΤΗΣ ΙΡΙΔΑΣ, ΑΓΓΕΛΟΣ, ΑΝΑΠΑΡΑΣΤΑΣΗ, ΧΡΥΣΟΜΑΛΛΟΥΣΑ και ΗΛΕΚΤΡΙΚΟΣ ΑΓΓΕΛΟΣ. Αδιαχώρητο έγινε στην αίθουσα με τον ΑΓΓΕΛΟ, ενώ μεγάλη ήταν η προσέλευση του κοινού στο ΡΕΜΠΕΤΙΚΟ και στα ΧΡΩΜΑΤΑ ΤΗΣ ΙΡΙΔΑΣ. Τις άλλες μέρες όμως το ενδιαφέρον κάπως έπεσε. Στα αρνητικά της εκδήλωσης ήταν η απουσία των σκηνοθετών, που όλοι προφασίστηκαν κάτι για να μην έλθουν. Εξαιρέση ο Θανάσης Ρεντζής που ήλθε για να παρουσιάσει τον ΗΛΕΚΤΡΙΚΟ ΑΓΓΕΛΟ, ένα έργο που παραδόξως άρσεε στο κοινό. Τις ταινίες προλόγισαν οι Μπάμπης Ακτσόγλου και Αλέξανδρος Μουμτζής, χωρίς ωστόσο να καταφέρουν να καλύψουν το κενό της απουσίας των ιδίων των δημιουργών.

Εβδομάδα Ελληνικού Κινηματογράφου διοργανώθηκε και στο Πολύκαστρο από την εκεί τοπική Λέσχη, από τις 7 έως 13 Μαΐου. Προβλήθηκαν οι ταινίες ΑΡΠΑ ΚΟΛΛΑ, ΡΕΠΟ, ΥΠΟΓΕΙΑ ΔΙΑΔΡΟΜΗ, ΤΟ ΕΡΓΟΣΤΑΣΙΟ, ΘΑΝΑΣΗ ΠΑΡΕ ΤΟ ΟΠΛΟ ΣΟΥ, και ΡΕΒΑΝΣ. Δυστυχώς δεν έγινε και πάλι δυνατό να έλθουν από την Αθήνα δημιουργοί ταινιών, μ' εξαίρεση τον τεχνικό Γιάννη Φραγκουλάκη που μίλησε ως εκπρόσωπος του Ν. Βεργίτη. Τις ταινίες παρουσίασαν οι Αλέξανδρος Μουμτζής, Μπάμπης Ακτσόγλου και οι υπεύθυνοι της Λέσχης. Η εκδήλωση είχε σχετική επιτυχία, άφησε όμως ένα τεράστιο οικονομικό έλλειμμα στη Λέσχη. Δεν είναι αλήθεια κρίμα τέτοιου είδους πρωτοβουλίες να μην έχουν τελικά καμιά ουσιαστική κρατική ενίσχυση;

Μια εικόνα του σύγχρονου Ισπανικού Κινηματογράφου μπόρεσαν να πάρουν οι για μια ακόμα φορά προνομιούχοι Αθηναίοι θεατές, στην εβδομάδα Ισπανικού Κινηματογράφου που έγινε στην Αλκυονίδα (3-4 Μαΐου). Προβλήθηκαν οι ταινίες: ΤΟ ΕΓΚΛΗΜΑ ΤΗΣ ΚΟΥΥΕΝΚΑ της Πιλάρ Μιρό,

ΤΟ ΟΠΛΟ ΤΟΥ ΕΘΝΟΥΣ του Μπερλάνγκα, ΤΟ ΧΡΟΝΙΚΟ ΤΗΣ ΑΥΤΗΣ του Μπετανγκόρ, Η ΚΑΤΑΚΤΗΣΗ ΤΗΣ ΑΛΒΑΝΙΑΣ του Ούνγκρια, ΜΕΣΑ ΣΤΗΝ ΚΟΛΑΣΗ του Αλμοδοβάρ, ΤΑ ΠΟΔΗΛΑΤΑ ΕΙΝΑΙ ΓΙΑ ΤΟ ΚΑΛΟΚΑΙΡΙ του Καβάρι και το μπαλέτο του Κάρλος Σάουρα ΚΑΡΜΕΝ.

Η Ομοσπονδία Κινηματογραφικών Λεσχών πήρε την ενδιαφέρουσα πρωτοβουλία να κάνει ένα διήμερο αφιέρωμα στην σύγχρονη ελληνική κωμωδία, σε διάφορες επαρχιακές πόλεις, με συμμετοχή σκηνοθετών και κριτικών.

Απαγορεύτηκε η προβολή της ταινίας ΔΑΣΚΑΛΕ ΠΟΥ ΔΙΔΑΣΚΕΣ, γιατί τα δικαιώματα του τίτλου ανήκουν αποκλειστικά στον συγγραφέα Τ. Χαρλαύτη. Σε περίπτωση παράβασης το δικαστήριο απείλησε την εταιρεία του Μ. Λεφάκη με πρόστιμο 100.000 δραχμών. Λίγο περίεργη ιστορία δεν νομίζετε;

Η Μαρία Γαβαλά βραβεύτηκε στο Φεστιβάλ γυναικών Φλωρεντίας με το βραβείο μικρού μήκους, για την ταινία της ΠΕΡΙ ΕΡΩΤΟΣ, όπου πρωταγωνιστεί η Γιώτα Φέστα.



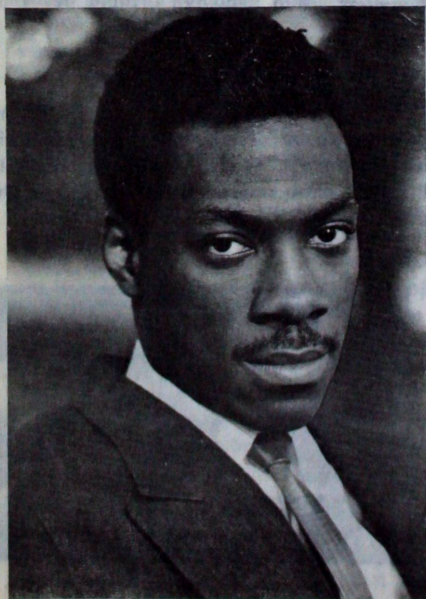
Ο ΧΟΡΟΣ ΤΩΝ ΕΚΑΤΟΜΜΥΡΙΩΝ

ΑΜΕΡΙΚΗ

Το Γ' μέρος από τον ΠΟΛΕΜΟ ΤΩΝ ΑΣΤΡΩΝ επεσκίασε, όπως ήταν φυσικό, κάθε άλλη εμπορική επιτυχία στην Αμερική, καταλαμβάνοντας τη θέση της τρίτης εμπορικότερης ταινίας από καταβολής κινηματογράφου. Τις υπόλοιπες θέσεις μονοπώλησαν βασικά οι κωμωδίες, ενώ καθόλου ικανοποιητικές δεν ήταν οι εισπράξεις των 2 Τζαίμς Μποντ ή του ΣΟΥΠΕΡΜΑΝ ΙΙΙ. Αναλυτικά οι 20 πιο εμπορικές ταινίες και οι εισπράξεις τους σ'εκατομμύρια δολάρια είναι οι εξής:

1. Η ΕΠΙΣΤΡΟΦΗ ΤΩΝ ΤΖΕΝΤΑΙ (165)
2. ΤΟΥΤΣΙ (94,6)
3. ΠΟΛΥΘΡΟΝΑ ΓΙΑ ΔΥΟ (40,6)
4. ΠΑΙΧΝΙΔΙΑ ΠΟΛΕΜΟΥ (36,6)

Ο Έντι Μέρφι, νέος σούπερ-σταν των ΗΠΑ στο ΠΟΛΥΘΡΟΝΑ ΓΙΑ ΔΥΟ.



5. ΣΟΥΠΕΡΜΑΝ ΙΙΙ (36,6)
6. ΦΛΑΣΝΤΑΝΣ (36,2)
7. ΠΥΡΕΤΟΣ ΤΑ ΜΕΖΑΝΥΚΚΤΑ (33,7)
8. ΟΚΤΑΠΟΥΣΣΥ (33,2)
9. ΜΙΣΤΕΡ ΜΟΜ (31,5)
10. 48 ΩΡΕΣ (30,3)
11. ΤΟ ΤΡΕΛΟ ΘΗΡΙΟΤΡΟΦΕΙΟ
ΠΑΕΙ ΔΙΑΚΟΠΕΣ (29,5)
12. ΣΚΟΤΕΙΝΕΣ ΜΠΙΖΝΕΣ
ΕΝΟΣ ΠΡΩΤΑΡΗ (28,5)
13. Η ΕΤΥΜΗΓΟΡΙΑ (26,7)
14. ΣΤΑ ΣΑΓΟΝΙΑ ΤΟΥ ΚΑΡΧΑΡΙΑ ΙΙΙ (26,4)
15. ΠΟΤΕ ΜΗ ΛΕΣ ΠΟΤΕ (25)
16. ΣΧΕΣΕΙΣ ΣΤΟΡΓΗΣ (25)
17. Ο ΚΟΥΚΛΟΣ (24,5)
18. ΓΚΑΝΤΙ (24,4)
19. ΣΚΟΤΕΙΝΟ ΚΡΥΣΤΑΛΟ (23,4)
20. ΒΡΩΜΙΚΟΣ ΧΑΡΡΥ (23)

Το 1983 γυρίστηκαν 249 αμερικάνικες ταινίες, από τις οποίες οι 120 ανήκουν στις Μεγάλες Εταιρίες και οι 129 στις Ανεξάρτητες. Οι 108 απ'αυτές γυρίστηκαν εκτός Αμερικής. Οι εισπράξεις κυμαίνονται στο ποσό των 3,7 δισεκατομμυρίων, που αντιστοιχεί σε 1.173.000.000 θεατές!

ΓΑΛΛΙΑ

Οι 15 πιο εμπορικές ταινίες στη Γαλλία το 1983 ήταν οι εξής:

1. ΚΑΙ ΟΙ ΘΕΟΙ ΤΡΕΛΛΑΘΗΚΑΝ . . . (1.461.000)
2. ΤΟΥΤΣΙ (1.148.000)
3. Ο ΠΕΡΙΘΩΡΙΑΚΟΣ (1.042.000)
4. ΤΟ ΦΟΝΙΚΟ ΚΑΛΟΚΑΙΡΙ (1.051.000)
5. ΤΑ ΦΙΛΑΡΑΚΙΑ (918.000)
6. Ο ΜΠΑΜΠΑΣ ΚΑΝΕΙ ΑΝΤΙΣΤΑΣΗ . . . (915.000)
7. ΦΛΑΣΝΤΑΝΣ (854.000)
8. ΟΚΤΟΠΟΥΣΣΥ (842.000)
9. Η ΕΠΙΣΤΡΟΦΗ ΤΩΝ ΤΖΕΝΤΑΙ (827.000)
10. Ο ΡΟΥΦΙΑΝΟΣ (769.000)
11. Η ΧΙΟΝΑΤΗ ΚΑΙ
ΟΙ 7 ΝΑΝΟΙ (εσπαν.) (764.000)
12. ΜΠΑΝΖΑΪ (701.000)
13. ΠΟΤΕ ΜΗ ΛΕΣ ΠΟΤΕ (694.000)
14. ΓΚΑΝΤΙ (643.000)
15. ΠΑΝΤΡΕΥΤΗΚΑ ΜΙΑ ΣΚΙΑ (586.000)

Στην 22η θέση βρίσκουμε το ΚΑΛΑ ΧΡΙΣΤΟΥ-ΓΕΝΝΑ κ. ΛΩΡΕΝΣ, ενώ σε καλή θέση βρίσκεται το ΟΠΩΣΔΗΠΟΤΕ ΤΗΝ ΚΥΡΙΑΚΗ. Αντίθετα απογοητευτικά ήταν τα εισιτήρια που έκαναν οι ταινίες ΦΑΝΝΥ ΚΑΙ ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΣ, και το ΠΛΟΙΟ ΦΕΥΓΕΙ του Φελλίνι και ΟΝΟΜΑ ΚΑΡΜΕΝ του Γκοντάρ.

GERMANIA

Ευχάριστα τα νέα για τους Γερμανούς αισθουσάρηδες. Οι εισπράξεις το 1983 ήταν 127.000.000 εισιτήρια, δηλ. 2.000.000 επιπλέον από πέρσι. Όχι όμως και τόσο ευχάριστα για το Γερμανικό σινεμά: μόλις 10% ήταν οι εισπράξεις των γερμανικών ταινιών, ενώ το 60% το μονοπώλησε ο Αμερικάνικος. Πολύ ευχάρισια ήταν όμως τα νέα για τον Ρομπερτ Βαν Άκερεν: Η ΓΥΝΑΙΚΑ ΦΛΕΓΕΤΑΙ είχε τεράστια εμπορική επιτυχία, κάνοντας πάνω από 2.000.000 εισιτήρια μόνο στη Γερμανία, ενώ μεγάλη επιτυχία γνωρίζει και στο εξωτερικό, για μεγάλη χαρά όχι μόνο του σκηνοθέτη, αλλά και της υπέροχης Γκούντρουν Λάντγκρεμπε, που έγινε star με την πρώτη της ταινία.

Η Γκούντρουν Λάντγκρεμπε στη ΓΥΝΑΙΚΑ ΦΛΕΓΕΤΑΙ.



Η ΚΙΝΗΣΗ ΤΩΝ ΕΛΛΗΝΙΚΩΝ ΤΑΙΝΙΩΝ

Ποιές ήταν οι εμπορικότερες ελληνικές ταινίες και πόσα ακριβώς εισιτήρια έκαναν από τότε που εμφανίσθηκε το ρεύμα του νέου ελληνικού κινηματογράφου με την ΑΝΑΠΑΡΑΣΤΑΣΗ του Αγγελόπουλου; Στο ερώτημα αυτό απαντάμε σχηματικά δίνοντας την εμπορικότερη ταινία της χρονιάς από το 1970 μέχρι σήμερα και στηριζόμενοι αποκλειστικά στα εισιτήρια Αθηνών—Πειραιά—Περιχώρων, που είναι όμως αρκετά ενδεικτικά (Τα στοιχεία πήραμε από το περιοδικό ΘΕΑΜΑΤΑ, Ν. 536—37).

1970. ΥΠΟΛΟΧΑΓΟΣ ΝΑΤΑΣΑ	(751.117)
1971. ΤΙ ΕΚΑΝΕΣ ΣΤΟΝ ΠΟΛΕΜΟ ΘΑΝΑΣΗ	(640.471)
1972. Η ΜΑΡΙΑ ΤΗΣ ΣΙΩΠΗΣ	(202.403)
1973. ΠΑΥΛΟΣ ΜΕΛΑΣ	(432.989)
1974. ΑΤΤΙΛΑΣ	(103.856)
1975. Ο ΘΑΝΑΣΗΣ ΣΤΗ ΧΩΡΑ ΤΗΣ ΣΦΑΛΙΑΡΑΣ	(248.982)
1976. ΧΑΠΠΥ ΝΤΑΙΗ.	(61.503)
1977. ΟΙ ΚΥΝΗΓΟΙ	(105.545)
1978. ΑΠΟ ΠΟΥ ΠΑΝΕ ΓΙΑ ΤΗ ΧΑΒΟΥΖΑ	(480.145)
1979. Ο ΚΩΤΣΟΣ ΣΤΗΝ ΕΟΚ	(292.449)
1980. Ο ΑΝΘΡΩΠΟΣ ΜΕ ΤΟ ΓΑΡΥΦΑΛΛΟ	(618.533)
1981. ΜΑΘΕ ΠΑΙΔΙ ΜΟΥ ΓΡΑΜΜΑΤΑ.	(321.571)
1982. ΑΛΛΟΟΥΜ	(299.491)
1983. ΚΑΜΙΚΑΖΙ ΑΓΑΠΗ ΜΟΥ	(216.159)

Όσο για τις 10 εμπορικότερες ταινίες, αυτοί που αποκαλούμε καλώς ή κακώς, Νέος Ελληνικός Κινηματογράφος είναι οι εξής:

1. Ο ΑΝΘΡΩΠΟΣ ΜΕ ΤΟ ΓΑΡΥΦΑΛΛΟ (618.533)
2. ΜΑΘΕ ΠΑΙΔΙ ΜΟΥ ΓΡΑΜΜΑΤΑ . . . (321.571)
3. ΔΙΚΗ ΤΗΣ ΧΟΥΝΤΑΣ (318.655)
4. ΑΓΓΕΛΟΣ. (297.461)
5. ΠΑΡΑΓΓΕΛΙΑ (196.186)
6. 1922 (190.704)
7. Ο ΘΙΑΣΟΣ (189.620)
8. ΑΡΠΑ ΚΟΛΛΑ (130.477)
9. ΟΙ ΤΕΜΠΕΛΗΔΕΣ ΤΗΣ ΕΥΦΟΡΗΣ ΚΟΙΛΑΔΑΣ. (117.277)
10. ΟΙ ΑΠΕΝΑΝΤΙ (116.277)

Είναι όμως πολύ πιθανό μια από τις τελευταίες θέσεις να διεκδικεί η ΡΕΒΑΝΣ του Νίκου Βεργίτη.

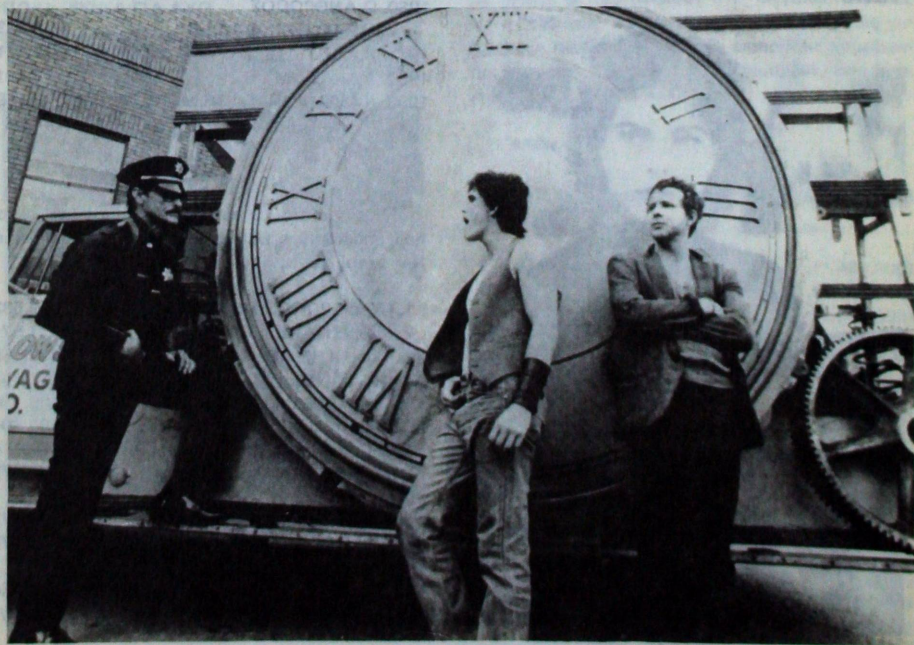
Ο ΤΕΛΕΥΤΑΙΟΣ ΜΕΓΙΣΤΑΝΑΣ

Ο Κόππολα πούλησε επιτέλους το προσωπικό στούντιο του, για να μπορέσει να ξεχρεώσει τα χρέη που έκανε. Κι ενώ η ταινία του **OUTSIDERS**, με μια παρέα νεαρών, είχε μεγάλη εμπορική επιτυχία, η συνέχεια της **RUMBAE FISH** δεν είχε καθόλου την ίδια τύχη, εξαιτίας του σχεδόν πειραματικού χαρακτήρα της (αλήθεια θα την δούμε ποτέ στην Ελλάδα;). Τέλος έπειτα από διάφορες δυσκολίες, ο Κόππολα φαίνεται ότι τελείωσε το νέο του έργο **ΤΟ ΚΛΑΜΠ ΤΟΥ ΚΟΤΤΟΝ**, μια υπερ-παραγωγή με τον Ρίτσαρντ Γκέρ, που ξεπέρασε τα 40.000.000 δολάρια. Στη Γαλλία στο μεταξύ προβλήθηκε στην τηλεόραση η τηλεοπτική έκδοση του **NONOY** που διαρκεί συνολικά 7 ώρες και 14 λεπτά. Ο Κόππολα έκανε ένα νέο μοντάζ, τοποθετώντας την

ιστορία στην κανονική χρονολογική της εξέλιξη και προσθέτοντας διάφορες σκηνές στο αρχικό μοντάζ. Είναι πολύ πιθανό να δούμε αυτή τη νέα έκδοση να προβάλεται στην ελληνική τηλεόραση, τι γίνεται όμως με τα τελευταία έργα του Κόππολα, το **ONE FROM THE HEART** ή το **ΧΑΜΜΕΤ** του Βέντερς (σε δική του παραγωγή) που δεν είχαν εμπορική επιτυχία;

Τέλος το νέο σχέδιο του Κόππολα είναι η συνεργασία του με τον Λούκατς στην παραγωγή μιας ταινίας με θέμα τη ζωή του γιαπωνέζου συγγραφέα Μίσιμα, που κατά πάσα πιθανότητα θα σκηνοθετήσει ο Πώλ Σρέντερ (Η ΑΓΡΙΟΓΑΤΑ), ειδικευμένος αρκετά στα θέματα της γιαπωνέζικης κουλτούρας, αλλά μέτριος σκηνοθέτης. Τη μουσική της ταινίας θα γράψει ο πρωτοποριακός μινιμαλιστής συνθέτης Φίλιπ Γκλάς.

Ένα χαρακτηριστικό πλάνο από την ασπρόμαυρη πειραματική ταινία του Κόππολα



Η ΚΑΤΑΔΙΚΗ του ΡΑΦΑΗΛΙΔΗ

Η καταδίκη του Βασίλη Ραφαηλίδη σε 40 μέρες φυλακή, γιατί σύμφωνα με τη δικαστική απόφαση εξύβρισε προσωπικά τον Κ. Καραγιάννη σε άρθρο του για την ταινία ΚΑΤΑΖΗΤΕΙΤΑΙ ΤΟ ΠΡΟΣΩΠΟ ΤΗΣ ΗΜΕΡΑΣ, κλείνει, κομικοτραγικά για την ώρα, τη διαμάχη που έχει ξεσπάσει κατά των κριτικών και της αμφισβήτησης της αυθεντίας τους, με την επέμβαση της ίδιας της Πολιτείας, σε ένα θέμα που μόνη αρμόδια είναι η Κοινή Γνώμη. Με την απόφαση αυτή δημιουργείται ένα απαράδεκτο δικαστικό προηγούμενο, που επιτρέπει στο μέλλον σε κάθε "θιγόμενο" άτομο να προσφεύγει στη δικαιοσύνη, και γιατί όχι να δικαιώνεται, αν κατά τη γνώμη του θίγεται προσωπικά από την κριτική.

Τέτοια αστεία πράγματα βέβαια, μόνο σε μια χώρα σαν την Ελλάδα μπορούν να συμβούν. Κι αν ήμασταν στην εποχή της χούντας θα μπορούσαμε να τα καταλάβουμε, αλλά τώρα; Δεν μας μένει παρά να σωπάσουμε, να πάψουμε να μιλάμε για τον ελληνικό κινηματογράφο, για να έχουμε το κεφάλι μας ήσυχο.

Αυτό δε θέλει τελικά ο κύριος Καραγιάννης και η παρέα του; Και στους τελευταίους συγκαταλέγεται πρώτος και καλύτερος ο Παύλος Τάσιος, που παρουσιάστηκε σαν μάρτυρας κατηγορίας για να πει: "Όποιος έχει προσπαθήσει να κάνει το σκηνοθέτη και το σεναριογράφο και έχει αποτύχει καταντάει κριτικός! Όποιος δεν είναι με τη γραμμή του κ. Ραφαηλίδη είναι σάτιος. Ο κατηγορούμενος παλεύει τον ελληνικό κινηματογράφο. Αν είναι φιλοσοβιετική η ταινία, τότε η κριτική του είναι ενοική..."

Είναι γνωστή έχθρα του Τάσιου για τον Ραφαηλίδη. Αναρωτιόμαστε όμως αν θα έπρεπε να φτάσει τόσο χαμηλά; Το ήθος, να τί ήταν αυτό που πάντα έλειπε από τους ανθρώπους του νέου ελληνικού κινηματογράφου. Είναι πράγματα κρίμα.

ΤΟ ΦΕΣΤΙΒΑΛ ΒΕΡΟΛΙΝΟΥ

Αν καθώς διαβάσετε αυτές τις γραμμές, το φεστιβάλ Κανών θα έχει τελειώσει, σας υπενθυμίζουμε ότι στο Φεστιβάλ Βερολίνου, εκτός από την βράβευση του ΡΕΜΠΕΤΙΚΟΥ (με την Αργυρά Άρκτο), διακρίθηκαν και οι ταινίες:

ΕΡΩΤΙΚΑ ΚΥΜΑΤΑ του Τζων Κασσαβέτη
(Χρυσή Άρκτος)

ΒΡΩΜΙΚΟΣ ΜΙΚΡΟΠΟΛΕΜΟΣ του Έκτορα Ολιβέρα (Αργεντινή)

ΑΥΡΙΟ ΣΤΗΝ ΑΛΑΜΠΑΜΑ του Κήκελμαν (Δ.Γερμανία)

ΚΑΥΤΟ ΑΙΜΑ (Κίνα)

Βραβεύθηκαν επίσης: ο Μόνικα Βίτι (για το ΦΛΕΡΤ του Ρ.Ρούσο), ο Ε.Σκόλα (για το ΧΟΡΟ), η Νίνα Τουρίκοβα (για το ρόλο της στο ΡΟΜΑΝΤΣΟ ΤΟΥ ΜΕΤΩΠΟΥ του Τοντορόφσκι) και ο Άλμπερτ Φίννευ (για το ρόλο του στον ΑΜΠΙΓΙΕΡ). Έπαινος επίσης δόθηκε στην τελευταία δουλειά του ζευγους Ζαν-Μαρί Στρόμπ και Ντανιέλ Υγιέ ΤΑΞΙ-ΚΗ ΠΑΛΗ.

Η ΛΑΜΨΗ ΤΟΥ ΣΤΗΒΕΝ ΚΙΝΚ

Ο συγγραφέας Στήβεν Κινγκ αναδείχθηκε όχι μόνο ο μεγαλύτερος σύγχρονος συγγραφέας της λογοτεχνίας του φανταστικού, αλλά κι ένας θεομός στο Χόλλυγουντ, αφού το 1983 γυρίστηκαν 4 ταινίες από τα βιβλία του και στο 1984 ξεκίνησε με άλλες δύο. Το ρεκόρ μάλιστα το κρατά η ΚΡΙΣΤΙΝ του Κάρπεντερ, αφού ταινία και βιβλίο κυκλοφόρησαν την ίδια χρονιά. Αν και το έργο του Κινγκ το προσέγγισαν σκηνοθέτες όπως ο Κιούμπρικ (Η ΛΑΜΨΗ) ή ο ντε Πάλμα (ΕΚΡΗΞΗ ΟΡΓΗΣ), ο ίδιος ο συγγραφέας δεν είναι καθόλου ικανοποιημένος από την τύχη που είχαν τα σενάρια του. Εξάιρεση η συνεργασία του με τον Τζώρτζ Ρομέρο, με τον οποίο έκανε δύο ταινίες, που ακόμα δεν προβλήθηκαν στην Ελλάδα. Η "στηβεν-κινγκομανία" πάντως είναι φαινόμενο, που εύκολα



Ο ΔΡΑΚΟΥΛΑΣ ΤΟΥ ΣΑΛΕΜ' Σ ΛΟΤ του Τομπ Χούπερ.

μπορεί να πέσει στην παγίδα της ευκολίας και απλοϊκότητας, όπως το απέδειξε, κατά τη γνώμη μου, το πείραμα ΚΡΙΣΤΙΝ. Μια ταινία που δεν τμά ούτε το συγγραφέα, ούτε τον

σκηνοθέτη της Τζων Κάρπεντερ, οι οποίοι αρκέστηκαν να κάνουν ένα εμπορικό προϊόν, χωρίς καμία ιδιαιτερότητα, μέσα στη μόδα των ροκ-εντ-ρολ ταινιών.

Ενδιαφέρον αντίθετα παρουσιάζει η βραβευμένη ταινία του Ντέιβιντ Κρόνεμπεργκ ΝΕΚΡΗ ΖΩΝΗ με τον Κρίστοφερ Γουόκεν, στο ρόλο ενός απομονωμένου κοινωνικά ατόμου, με ιδιαίτερες παραψυχολογικές ιδιότητες, ένα θέμα-κλειδί στο έργο του Κινγκ. Οι ταινίες που βασίστηκαν σε βιβλία του Κινγκ είναι οι εξής:

- 1976. ΕΚΡΗΞΗ ΟΡΓΗΣ (Μπράιαν ντε Πάλμα)
- 1979. Ο ΔΡΑΚΟΥΛΑΣ ΤΟΥ ΣΑΛΕΜ' Σ ΛΟΤ (Τομπ Χούπερ, τηλεοπτικό)
- 1980. Η ΛΑΜΨΗ (Κιούμπρικ)
- 1982. CREEPSHOW (Τζώρτζ Ρομέρο), ταινία-επεισοδίων στο πνεύμα των κόμικς τρόμου
- 1983. CUJO (Lewis Teague)
ΚΡΙΣΤΙΝ (Τζων Κάρπεντερ)
ΝΕΚΡΗ ΖΩΝΗ (Ντέιβιντ Κρόνεμπεργκ)
FIRESTARTER (Μάρκ Λέστερ)
- 1984. CHILDREN OF THE CORN Τέριου Κιριπ
THE STAND (Τζωρτζ Ρομέρο)

ΓΥΡΙΖΟΥΝ

— Ο εκπληκτικός γάλλος διευθυντής φωτογραφίας Πιέρ-Βίλλιαμ Γκλέν (ΠΡΟΜΕΛΕΤΗΜΕΝΗ ΔΟΛΟΦΟΝΙΑ) ετοιμάζει την πρώτη του ταινία που έχει τίτλο **TOP MODEL**.

— ΟΙ ΚΑΤΑΡΑΜΕΝΟΙ του Ντοστογιέφσκι θα γίνουν ταινία, από έναν εξπέρ στις λογοτεχνικές μεταφορές: τον Άντριε Βάνιτα.

— Ο Έρικ Ρόμπερτ, ύστερα από την αξιοπρόσθεκτη εμφάνισή του στο ΓΥΜΝΟ ΜΟΝΤΕΛΟ, πρωταγωνιστεί στη νέα ταινία του Στιούαρτ Ρόζμπεργκ Ο ΠΑΠΑΣ ΤΟΥ ΓΚΡΗΝΟΥΙΤΣ ΒΙΛΛΑΤΖ.

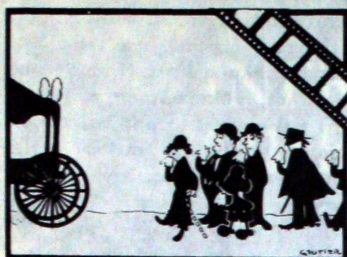
— Ο Κέν Ράσελ επιστρέφει με το ΟΥΡΑΝΙΟ ΤΟΞΟ του συγγραφέα Χέρμπερτ Ντέιβιντ Λώρενς, στον οποίο χρωστάει την καλύτερη του ταινία ΕΡΩΤΕΥΜΕΝΕΣ ΓΥΝΑΙΚΕΣ.

— Ο σοβιετικός σκηνοθέτης Παρατζάνωφ (ΟΙ ΣΚΙΕΣ ΤΩΝ ΛΗΣΜΟΝΗΜΕΝΩΝ ΠΡΟΓΟΝΩΝ), ύστερα από μια μακρά περίοδο εξορίας, και φυλάκισης, όπου είχε κατηγορηθεί μεταξύ άλλων για ομοφυλοφιλία, κάνει μια νέα ταινία στη Γεωργία με θέμα και πάλι τους τοπικούς λαϊκούς θρύλους, ακολουθώντας για μια ακόμη φορά το γνώριμο εικαστικό στυλ του, που τον έκανε διάσημο στην πατρίδα του και στο εξωτερικό.

— Ο Ντέιβιντ Λην επιστρέφει με ΤΟ ΠΕΡΑΣΜΑ ΣΤΗΝ ΙΝΔΙΑ στο στυλ της μεγάλης υπερ-παρωγής που τον έκανε άλλοτε διάσημο.

— Ο Στάνλεϋ Κιούμπρικ γυρίζει το **FULL METAL JACKET** από το βιβλίο του Γκούσταβ Χάσφορντ, που μιλά για τον πόλεμο του Βιετνάμ.

● Επιμέλεια ύλης: Μ.Ακτσόγλου



ΑΥΤΟΙ ΠΟΥ ΜΑΣ ΑΦΗΣΑΝ

ΔΙΟΝΥΣΗΣ ΠΑΠΑΓΙΑΝΝΟΠΟΥΛΟΣ

Ο Διονύσης Παπαγιαννόπουλος ήταν πρώτα απ' όλα μια φωνή. Μια βραχνή, διαπεραστική, νευρωτική φωνή, που έφτανε το άκουσμά της και μόνο για να κινητοποιήσει το ενδιαφέρον, την προσημονή της παρουσίας του απ' το κοινό. Μια φωνή που έμεινε στην ιστορία του ελληνικού κινηματογράφου, με κείνο το περιβόητο "Ναυσικά... Ναυσικά... Ναυσικά...", συνοδευόμενο από το βλοσυρό βλέμμα ενός καθηγητή που περίμενε μάταια από την άτακτη μαθήτριά του Αλίκη Βουγιουκλάκη να πει το μάθημα.

Ο Παπαγιαννόπουλος γεννήθηκε στο Διακοφτό το 1912. Αποφοίτησε από την Εθνική Σχολή Θεάτρου και το 1938 πρωτοεμφανίστηκε στην Αθηναϊκή Σκηνή. Το 1947 εμφανίζεται για πρώτη φορά στον κινηματογράφο στα ΠΑΙΔΙΑ ΤΗΣ ΑΘΗΝΑΣ του Τ. Μπακόπουλου. Στην αρχή ειδικεύεται σε ρόλους κακών, στη συνέχεια όμως γίνεται η γνωστή φιγούρα του νευρωτικού προϊσταμένου ή πλούσιου μπαμπά που γνωρίζουμε και η οποία κυριάρχησε σε πάνω από 100 ταινίες. Ανάμεσά τους οι : ΤΟ ΞΥΛΟ ΒΗΚΕ ΑΠ' ΤΟΝ ΠΑΡΑΔΕΙΣΟ, ΣΤΕΛΛΑ, ΤΖΕΝΗ-ΤΖΕΝΗ, ΓΑΜΠΡΟΣ ΑΠ' ΤΟ ΛΟΝΔΙΝΟ, ΟΙΚΟΓΕΝΕΙΑ ΧΩΡΑΦΑ, ΓΙΑ ΠΟΙΟΝ ΧΤΥΠΑ Η ΚΟΥΔΟΥΝΑ, ΞΕΝΟΙΑΣΤΟΣ ΠΑΛΛΙΑΡΗΣ, ΛΥΣΙΣΤΡΑΤΗ, ΤΟ ΚΟΡΟΙΔΑΚΙ ΤΗΣ ΔΕΣΠΟΙΝΙΔΟΣ κ.ά. Στο ΚΑΝΟΝΙ ΚΑΙ ΤΟ ΑΝΘΩΝΙ διακρίνεται σ' ένα ασυνήθιστο ρόλο, όπου επιδίδεται κυριολεκτικά σ' ένα χάπενινγκ μουγκρητών, ύστερα από μια



Ο Ορέστης Μακρής και ο Δ. Παπαγιαννόπουλος στο ΦΩΝΑΖΕΙ Ο ΚΛΕΦΤΗΣ.

περίεργη συμβίωση μ' ένα Γερμανό αξιωματικό στην Κατοχή. Τα τελευταία χρόνια ο Διονύσης Παπαγιαννόπουλος απορροφήθηκε από την τηλεόραση, όπου δημιουργήσε τον λαϊκό τύπο του Κυρ-Γιώργη. Πέθανε ενώ προετοιμαζόταν να παίξει τον ρόλο του Τρυγαίου στην ΕΙΡΗΝΗ του Αριστοφάνη, θα τον δούμε όμως για τελευταία φορά στον κινηματογράφο στο ΤΑΞΙΔΙ ΣΤΑ ΚΥΘΗΡΑ του Αγγελόπουλου.

ΚΟΥΛΗΣ ΣΤΟΛΙΓΚΑΣ

Φιγούρα καθαρά επιθεωρησιακή, που ο ελληνικός κινηματογράφος δεν μπόρεσε ν' αξιοποιήσει όσο θα έπρεπε, ο Κούλης Στολίγκας έχει μια μάλλον διακριτική παρουσία



Ο Κούλλης Στολιγκας και η Μάρθα Καραγιάννη στο **ΦΩΝΑΖΕΙ Ο ΚΛΕΦΤΗΣ**.

στην ελληνική οθόνη, μη καταφέροντας να δημιουργήσει έναν τύπο, ανάλογο με κείνο του Ρίξου, Φωτόπουλου, Φιλιππίδη κλπ.

Γεννήθηκε στη Δράμα το 1911. Αποφοίτησε από το ωδείο της πόλης και ξεκίνησε την καριέρα του σαν λυρικός τραγουδιστής. Στη δεκαετία του '40 περνά στην πρόζα και την επιθεώρηση και την επόμενη δεκαετία στον κινηματογράφο, όπου συμπρωταγωνίστησε σε δεκάδες ταινίες. Ανάμεσά τους οι: **ΧΑΡΟΥΜΕΝΟΙ ΑΛΗΤΕΣ, ΑΔΕΚΑΡΟΙ ΕΡΩΤΕΥΜΕΝΟΙ, ΑΝΑΚΑΤΩΣΟΥΡΑΣ, ΕΚΕΙΝΕΣ ΠΟΥ ΔΕΝ ΠΡΕΠΕΙ Ν' ΑΓΑΠΟΥΝ**, κ.ά. Τελευταία του εμφάνιση στον κινηματογράφο ήταν στο **ΤΑΞΙΔΙ ΤΟΥ ΜΕΛΙΤΟΣ** του Πανουσόπουλου.

ΤΣΑΚ ΤΖΟΥΥΝΣ

Ο Τσακ Τζόουνς (1912-1984) ήταν ένας από τους μεγάλους αμερικανούς καρτουνίστες, που όπως και ο Τεξ Άβερνυ κινήθηκε στο χώρο της παράλογης και συχνά μακάβριας κωμωδίας. Αν και δούλεψε στην αρχή με τους Γουόλτ Ντίσνεϋ και Γουόλτερ Λαντς, γρήγορα ξεχώρισε από αυτούς, γίνοντας ένα βασικό μέλος της U.P.A., που

μετά το 1944 αναταράζει τα νερά του αμερικάνικου κινούμενου σχεδίου. Μερικοί από τους ήρωες που δημιούργησε είναι οι: Μπαγκς Μπάννυ, Έλμερ Φαντ, Ντάφν Ντακ, Σπήντυ Γκονζάλες, η Μπηπ-Μπηπ, το Τσακάλι, ο Τονήτι και ο Σουλβέστρος και πολλοί άλλοι. Κυρίαρχο μοτίβο των ταινιών του είναι ο θανάσιμος ανταγωνισμός, όπου νικητής δεν είναι πάντα ο πιο έξυπνος ή ο πιο συμπαθητικός. Η εμμονή των ηρώων του σ' αυτό που κάνουν ξεπερνά κάθε όριο, με πιο χαρακτηριστικό παράδειγμα τις προσπάθειες του Τσακαλιού να πιάσει τη Μπηπ-Μπηπ, προσπάθειες που πάντα θα τον... καταλήξουν στα βίθους του φαραγγιού. Είναι το ίδιο το άτομο που προκαλεί κακό στον εαυτό του και πραγματικά δεν ξέρουμε αν στο τέλος της ταινίας νικητής θα βγει ο εξυπνάκιος Μπαγκς Μπάννυ ή ο βλάκας Έλμερ Φαντ. Οι ήρωες του Τζόουνς βρήκαν μια πλατιά διάδοση στη συνέχεια μέσα από τα κόμικς και την τηλεόραση, αποκτώντας σιγά-σιγά μια εικόνα, που μπορεί να μην είναι καθόλου η πρωταρχική του δημιουργού.

Όπως και να έχουν όμως τα πράγματα, ελκρινά νοσταλγώ αυτή την εποχή του κινούμενου σχεδίου, που είχε ν' αναπτύξει μια απλή, αλλά διάσπαρτη με τρελλά, σουρεαλιστικά γκαγκ, ιδέα, πολύ μακριά από τον τεχνοκρατικό και ορθολογιστικό κόσμο των σημερινών αναλόγων ταινιών επιστημονικής φαντασίας γιαπωνέζικου βασικά χαρακτήρα.

• Μ. Ακτοόγλου



αφιέρωμα

ΙΝΓΚΜΑΡ
ΜΠΕΡΓΚΜΑΝ



ΑΠΟΣΠΑΣΜΑΤΑ ΑΠΟ ΜΙΑ ΣΥΝΕΝΤΕΥΞΗ
ΤΟΥ ΙΝΓΚΜΑΡ ΜΠΕΡΓΚΜΑΝ
ΣΤΟΝ ΠΗΤΕΡ ΚΑΟΥΙ

Δημοσιευμένη στο ΝΦΤ, το Σεπτέμβριο του 1982

Στο Πανεπιστήμιο συμμετείχα στο φοιτητικό θέατρο, έγραφα ένα θεατρικό έργο που είχε μια σκανδαλώδη επιτυχία.

Ήταν ελάχιστα άσμενο —λίγο, μα πάρα πολύ λίγο— και ο διευθυντής του συγγραφικού τμήματος στη Σουηδική Κινηματογραφική Βιομηχανία είδε το θεατρικό έργο και μου ζήτησε να δουλέψω μαζί τους.

Βρέθηκα να απασχολούμαι στο στούντιο για 500 κορώνες το μήνα, με γραφείο και τηλέφωνο. Η δουλειά μου ήταν να γράφω σενάρια και να “κτενίζω” σενάρια. Υπήρχαν, νομίζω, 5 ή 6 σκλάβοι που ήταν καθισμένοι εκεί από το πρωί ως το βράδυ: παίρναμε νουβέλες, μικρές ιστορίες και θεατρικά έργα και απ’αυτά φτιάχναμε σενάρια. Ξεκινούσαμε από τις 9 το πρωί και αν τελειώναμε ένα σενάριο κατά τις 4, οφείλαμε να αρχίσουμε ένα άλλο στις 4.15. Ήταν πράγματι μια βιομηχανία. Αλλά οπωσδήποτε μάθαμε πάρα πολλά πράγματα. Ήταν φανταστικό για νέους ανθρώπους να κάθονται εκεί και να μαθαίνουν. Τα μόνα πράγματα που ξέραμε ήταν αμερικάνικες ταινίες. Βλέπαμε αμερικάνικες ταινίες, όσο το δυνατό περισσότερες. Σα σχολείο ήταν φανταστικό.

Στον πρώτο μου χρόνο στο πανεπιστήμιο, έγραφα ένα σενάριο για τη ζωή μου στο σχολείο. Δε μ’άρεζε και πολύ το σχολείο, έτσι δεν ήταν ακριβώς ένας ... χουμοριστικός απολογισμός. Τ’όγραψα σα μικρή ιστορία και μετά το έδειξα στην επικεφαλής του σεναριακού τμήματος, και εκείνη είπε: Ναι, ίσως, λίγο ενοχλητικό και δυσάρεστο.

Έπειτα για κάποια παράξενη, παράλογη αιτία, ζήτησαν από τον Αλφ Σέμπεργκ, να κάνει μια ταινία γι’αυτούς, γιατί πλησίαζε κάποια επέτειός τους, νομίζω τα 25χρονα της εταιρείας και ήθελαν να ξεδέψουν κάποια χρήματα για την τέχνη. Αλλά δυστυχώς δεν είχαν κάποιο σενάριο γι’αυτό το σκοπό. (Ο Βίκτωρ Σιδόστρομ ήταν ένας καλλιτεχνικός σύμβουλος τότε, αλλά νομίζω πως σ’αυτή τη φάση βρισκόταν ως επι το πλείοστί του). Έτσι προτάθηκε το δικό μου σενάριο στον Σέμπεργκ, και αφού το διάβασε και το συζητήσαμε, διαπιστώσαμε ότι έχου-

με κάποιες κοινές εμπειρίες απ’αυτό το σχολείο, —που ήταν του παλιού Γερμανικού στυλ— και ειδικότερα απ’αυτόν τον τρομερό άνθρωπο, τον δάσκαλο, τον “Ένα και εβδομήντα πέντε” (τον αποκαλούσαμε έτσι γιατί κούτσαине, το ένα πόδι του ήταν κοντύτερο από το άλλο).

Ξαφνικά είπε, νομίζω πως θα το κάνουμε, πράγμα που βέβαια, μ’ευχαρίστησε πολύ.

Η Σουηδική Κινηματογραφική Βιομηχανία, αγόρασε το σενάριο, νομίζω για 3.000 κορώνες, κι ήμουν τόσο ευτυχισμένος που παντρεύτηκα για πρώτη φορά.

Μετά που το συζητήσαμε με τον Σέμπεργκ, ξανάγραφα κάτι απ’αυτό, και μετά τον ρώτησα αν θα μπορούσα να γίνω βοηθός του. Μου είπε, ΟΧΙ, πρέπει να κάνεις κάποια δουλειά, δε μπορείς να τριγυρνάς χωρίς να κάνεις κάτι —θα μ’εκνευρίζει και θα σ’εκνευρίζει. Με ρώτησε αν είχα πάει ποτέ σε στούντιο ή αν ήξερα πως δουλεύει μια μηχανή λήψης ή αν ήξερα να σκηνοθετώ— σ’όλα αυτά απάντησα ΟΧΙ. Τότε είπε δεν έχω βοηθό, θάθελες νάσαι βοηθός μου;

Δεν είχα ιδέα του τι κάνει ένας βοηθός, αλλά δέχτηκα βιαστικά. Νομίζω πως ήταν πολύ θαραλλό και ευγενικό από μεριάς του Σέμπεργκ, μια πράξη αληθινής φιλίας, γιατί εκείνη την εποχή ήμουν υπερβολικά επιθετικός και υπερβολικά δυσάρεστος νέος. Ο Σέμπεργκ ήταν ένας καταπληκτικός σχεδιαστής και είχε κάνει τα σκίτσα όλων των χαρακτήρων της τάξης.

Επιθυμούσε να έχει καθαρούς τύπους —τους χοντρούς τους μικρόσωμους, αυτούς με τα σπυράκια, κ.λ.π.

Πολλοί νέοι, ηθοποιοί και μή, ήρθαν για συνέντευξη—ακρόαση. Μια μέρα, ήρθε ένας, πολύ νέος άντρας, που ήταν εντελώς απελπισμένος, και είπα στον Σέμπεργκ, νομίζω πως μπορεί να φύγει, είναι τόσο απελπισμένος. Ο Σέμπεργκ με κοίταξε, και μετά άρχισε να μιλά με τον νεαρό, πολύ ευγενικά. Μετά γύρισε και σε μένα, χλωμός από την οργή και είπε, Ίνγκμαρ, αν ξαναμιλήσεις σε άνθρωπο έτσι και



Ο Μπέργκμαν με την Λιβ Ούλμαν.

το μάθω, μπορείς να πας στο διάβολο. Έτρεξα έξω, σ' ένα μικρό θάλαμο κι έκλαψα πικρά.

Αλλά αυτός ήταν ο τρόπος του για να μ'εκπαιδεύσει, γιατί αυτό ήταν που ήταν θαυμάσιο στον Σέμπεργκ. Μπορούσε να είναι ανηλεής, αλλά πάντοτε είχε τεράστιο σεβασμό για τον κόσμο με τον οποίο δούλευε.

Μετά αρχίσαμε να γυρίζουμε την ταινία, και ήταν μια θαυμάσια εποχή γιατί ήταν τόσο γενναίωψυχος. Θυμάμαι πως είχα δυσκολίες, γιατί τον ρωτούσα για το κάθε τι —γιατί το κάνουμε αυτό έτσι, γιατί τοποθετούμε την κάμερα έτσι, γιατί τον θέλεις να φαίνεται έτσι;

Ήμουν επίσης ανόητος, γιατί είχα αρχίσει σα σκηνοθέτης στο θέατρο όπου δούλεψα για 4 περίπου χρόνια και έπαιρνα τους ηθοποιούς και τους υπέδειχνα πράγματα σαν, "μη κάνεις αυτό". Ο Σέμπεργκ το αντιλήφθηκε, αλλά δεν θύμωσε, είπε απλά, "Ίνγκμαρ, Εγώ είμαι ο σκηνοθέτης, σε παρακαλώ να μη μιλάς στους ηθοποιούς και να μη τους παίρνεις μακριά απ' το στούντιο για να τους δώσεις οδηγίες. Είχε τεράστια υπομονή. Μια μέρα, στο τέλος του γυρίσματος, ο διευθυντής παραγωγής, με κάλεσε για να μου πει, ότι υπήρχαν μερικές σκηνές ακόμη για τράβηγμα, και ότι ο Σέμπεργκ αυτή την εποχή ήταν στην Ιταλία, και μου ζήτησε να τις τραβήξω. Ήταν η πρώτη μου επαφή με την κάμερα, με το συνεργείο και τους ηθοποιούς, και ήταν μι-

τεράστια εμπειρία, είχα σχεδόν λιποθυμήσει. Όταν είδε τις σκηνές ο Σέμπεργκ είπε, όχι Ίνγκμαρ, και τις έκοψε, πράγμα που ήταν μεγάλη ανακούφιση για μένα πρέπει να πω.

Ο Σέμπεργκ ήταν μεγαλύτερός μου, 15 χρόνια ή παραπάνω και τον αισθανόμουν σαν πατέρα. Τώρα νιώθω ότι είμαστε συνάδελφοι, ότι είμαστε ίσοι. Αλλά έχουμε μια αξιαγάπητη φιλία. Αυτός και η γυναίκα του ήρθαν να δούν κάποιες από τις πρώτες μου θεατρικές παραγωγές και ήταν πολύ επαγγελματίας, πολύ ακριβής. Είπε Ίνγκμαρ, αυτό είναι καλό, αυτό όχι τόσο καλό, αυτό πολύ καλό. Πάντα έπαιρνε τους ηθοποιούς από τα θεατρικά του έργα, να δουλεύουν στις ταινίες του. Πολλοί απ' αυτούς ήταν φίλοι του, και είχε πολύπλοκους δεσμούς φιλίας.

Στο θέατρο, το αποτέλεσμα θα μπορούσε να είναι θαυμάσιο, αλλά μερικές φορές μπορούσε να δημιουργήσει δύσκολες καταστάσεις στο αινεμά. Οι ηθοποιοί βίωναν διπλό συναίσθημα, τον αγαπούσαν και τον μισούσαν, αλλά ήταν τόσο υποχρεωμένοι σ' αυτόν, που η κατάσταση γινόταν δύσκολη.

Είχα μια νέα ηθοποιό σε κάποια από τις ταινίες μου, τη Μπίμι Άντερσον, που ερχόταν κατευθείαν από ένα γύρισμα του Σέμπεργκ και δε μπορούσα να καταλάβω τι πήγαινε στραβά. Κάναμε μια λήψη, κι άλλη, κι άλλη και τότε τη ρώτησα τι δεν πήγαινε καλά. Τότε αυτή μου είπε, δούλεψα με τον Σέ-



Ο Αλφ Σέμπεργκ.

μπεργκ και η μέθοδός του είναι να κάνεις 13, ή 14 ή 15 λήψεις και όταν θα το έχεις κάνει αρκετές φορές, τότε μπορείς ν'αρχίσεις να το παίζεις στ'αλήθεια. Ήταν ένας περφεξιονιστής, αλλά συγχρόνως, μπερδεύε λίγο τον ηθοποιό, τον έκανε να νιώθει ανασφαλής και μ'αυτό τον τρόπο τον έκανε να δίνει τον καλύτερο εαυτό του.

Η μέθοδός μου είναι ακριβώς αντίθετη. Προσπαθώ να κάνω μια ή δυό ή τρεις λήψεις και να προετομαστώ κατά τέτοιο τρόπο ώστε όταν αρχίσουμε να τραβάμε, ο ηθοποιός να ξέρει ακριβώς τι θα κάνει, αλλά ταυτόχρονα να εξακολουθεί να έχει και κάποια ελευθερία.

Όπως με τον Σέμπεργκ, δούλεψα και με τον Στρίνμπεργκ, στο θέατρο για όλη μου τη ζωή. Αλλά κατά τη γνώμη μου, δε μπορείς να μεταφέρεις τον Στρίνμπεργκ στο σινεμά. Η διασκευή του Σέμπεργκ στο ΔΕΣΠΟΙΝΙΣ ΤΖΟΥΛΙΑ είναι αριστούρ-

γημα, είναι μια φανταστική εξαίρεση, αλλά είναι απολύτως αδύνατο να μεταφέρεις τον Στρίνμπεργκ μακριά από τη σκηνή, γιατί αυτή είναι η μαγεία του είναι τόσο μπλεγμένος με το θέατρο. Καθώς έγραφε τα έργα του έβλεπε και άκουγε τους ηθοποιούς στη σκηνή, περικυκλωμένος από τη μαγεία της. Αλλά αν δεις τους ηθοποιούς και το κείμενο έξω απ'αυτό το νόημα, θα είναι κάτι εντελώς διαφορετικό. Μπορείς να το δεις πολύ καθαρά στον ΠΑΤΕΡΑ, που σα ταινία δεν είναι επιτυχημένη, είναι πολύ φορτωμένη. Αλλά στη σκηνή, Ο ΠΑΤΕΡΑΣ, είναι μερικές φορές σχεδόν κωμωδία. Νομίζω ότι η ΔΕΣΠΟΙΝΙΣ ΤΖΟΥΛΙΑ, είναι ένα αριστούργημα, γιατί ένα από τα πιο σημαντικά στοιχεία του έργου είναι η κατάσταση κλειστοφοβίας, όπου δύο άνθρωποι παγιδεύονται.

Αλλά ο Σέμπεργκ, πήρε μέρος του έργου και ξανάγραψε το διάλογο, θάλεγα ότι το ΔΕΣΠΟΙΝΙΣ



Ο Μπέργκμαν με τον Μαξ Σον Σύντοβ.

ΤΖΟΥΛΙΑ είναι του Σέμπεργκ κι όχι του Στρίν-περγκ.

Για όλη του ζωή ο Σέμπεργκ ήταν γοητευμένος από την κοινωνία και από τις αντιθέσεις της. Ήταν ένας ιδεαλιστής, ένας πραγματικά θαυμάσιος σοσιαλιστής και πάντοτε έλεγε ότι το θέατρο είναι ένα όπλο, η ταινία είναι ένα όπλο, και ότι πρέπει να χρησιμοποιούμε αυτά τα όπλα για να αλλάξουμε την κοινωνία. Ήταν τόσο πικρή η απογοήτευσή στη μετέπειτα ζωή του, μετά το '68, μετά το κίνημα και τη φοιτητική επανάσταση, γιατί δεν τον είδαν σαν προφήτη των ιδεών τους, αλλά τον απέρριψαν βρισκοντάς τον παλιομοδίτη και ξεπερασμένο.

Δεν ήταν καθόλου ευχαριστημένος με την τηλεόραση, ήταν τόσο ηλεκτρονική. Αυτό που τον εκστασίαζε ήταν το νάχεις αυτή την μικρή εικόνα μέσα στην κάμερα, να την μπλοκάρεις σε σχέση με την κάμερα και να συνθέτεις τις εικόνες.

Ποτέ δε ξέχασε τους μεγάλους Ρώσους, γιατί ήταν κατακυριευμένος από τις εικόνες. Μερικές φορές αυτό ήταν λίγο δύσκολο, γιατί μια όμορφη ταινία ακολουθεί μια άλλη.

Μ'αρέσει η τηλεόραση. Πιέζαν τον Σέμπεργκ να δουλεύει μ'αυτά τα "καταραμένα" ηλεκτρονικά, αλλά μ'αρέσει να έχω μια κάμερα κι ένα μικρό συνεργείο και να δημιουργώ για την τηλεόραση. Δεν είναι δύσκολο, απλά το κάνεις, και μετά "προβάλεται ένα βράδυ και αυτό είναι όλο". Κανείς δε το σκέφτεται πιά. Μια ταινία για το σινεμά, προβάλεται εδώ και εκεί και όλοι οι κριτικοί πηγαίνουν να τη δουν.

Αλλά σκέφτομαι ότι είναι εντελώς τραγικό που τα ηλεκτρονικά έχουν κατακτήσει τα πάντα.

Σίγουρα έτσι πρέπει να γίνει αν το σκεφτούμε. Το φιλμ εφευρέθηκε το 1895, και ακόμη δουλεύουμε ακριβώς με τον ίδιο τρόπο. Κάτι άλλο θα πρέπει να συμβεί και νομίζω πως θα πρέπει νάναι ευπρόσδεκτο, αλλά εγώ δε θέλω ν'ανακατευτεί μ'αυτό.

Μ'αρέσει να δουλεύω με οθόνη και με μηχανή προβολής, με τον θόρυβο των μηχανών προβολής και τις σκιές. Για μένα αυτό έχει μεγάλη γοητεία, κι έτσι νομίζω πως συνέβαινε και για τον Σέμπεργκ.

Μετάφραση: Μαρία Βαφειάδου

Θυμελη

βιβλια,περιοδικα,ξενος τυπος

βασ σοφιας 38,θεσσαλονικη,τηλ.280706

ΦΑΝΝΥ ΚΑΙ ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΣ

Ο Άμλετ στην Επισκοπή

Τι θέλει ένα παιδί; Να συνεχίσει να ονειρεύεται
Πασκάλ Μπονιταέρ (1)

Η ΑΠΡΟΣΙΤΗ ΤΑΧΥΔΑΚΤΥΛΟΥΡΓΙΑ

1. Πασκάλ Μπονιταέρ:
"Πορτραίτο του καλλι-
τέχνη, ως νεαρός μυθο-
μανής". Κριτική της ται-
νίας στα Cahiers du
Cinema, No 346 (Α-
πρίλιος 1983).

Σε μια σκηνή από την 7η ΣΦΡΑΓΙΔΑ ο Γιοφ, ο ταχυδακτυλουργός, λέει στη γυναίκα του Μία παίζοντας με κάτι μπάλες σαν ζονγκλέρ, για το γιο του Μίκαελ:

ΓΙΟΦ: Ο Μίκαελ, όταν θα μεγαλώσει, θα γίνει σπουδαίος ακροβάτης ή ταχυδακτυλουργός, και θα μπορεί να κάνει εκείνη την ταχυδακτυλουργία που δεν μπορεί κανείς να την κάνει.

ΜΙΑ: Ποιά είναι αυτή;

ΓΙΟΦ: Να κάνει τη μία από τις μπάλλες μα σταθεί τελείως ακίνητη στον αέρα.

ΜΙΑ: Μα αυτό είναι αδύνατο.

ΓΙΟΦ: Αδύνατο για μας, μα όχι γι' αυτόν.

ΜΙΑ: Πάλι ονειρεύεσαι. (2)

2. "Σενάρια του Ίνγκμαρ Μπέργκμαν: Α-
γριοφράουλες—Η Έβ-
δομη Σφραγίδα". Μετ:
Ροζίτας Σώκου. Εκδό-
σεις Γαλαξία, 1960.

Ευτυχώς όμως που ο Γιοφ έχει αυτή την περιττή πολυτέλεια, να είναι ένας οραματιστής, που κανείς δεν πιστεύει, γιατί έτσι θα γλυτώσει από το θάνατο. Στη φαινομενικά πιο "πεσομιστική" ταινία του Μπέργκμαν, ένας απλός ταχυδακτυλουργός, νικά τη μοίρα του, τον Απόλυτο Άρχοντα, γιατί έχει ένα όπλο πιο δυνατό από αυτόν: το να ονειρεύεται, να μπορεί να βλέπει την πραγματικότητα στις διάφορες αναδιπλώσεις της, να τη μυθοποιεί σύμφωνα με τις δημιουργικές ορμές της φαντασίας του.

3. Δείτε σχετικά το άρθρο του Ζαν Κολλέ: "Η κάμερα" που δημοσιεύτηκε στα ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΙΚΑ ΤΕΤΡΑΔΙΑ No 6.

Αν ζούσε ο Γιοφ στον 20ό αιώνα θα ήταν σκηνοθέτης, κινηματογραφομυθοποιός. Η ταχυδακτυλουργία που ονειρεύεται ότι ο γιος του θα κάνει, ο κινηματογράφος την πραγματοποιεί 24 φορές το δευτερόλεπτο: πάνω στην κινηματογραφική οθόνη υπάρχει ένας αιωρούμενος κόσμος, χωρίς βάρος, χωρίς έλξη, ρευστός και ευμετάβλητος, πραγματικός και ταυτόχρονα ψευδαισθητικός (3). Ένας

κόσμος όπου " το καθετί μπορεί να συμβεί, το καθετί είναι πιθανό και κατορθωτό. Ο χώρος και ο χρόνος δεν υπάρχουν. Πάνω στο εύθραστο έδαφος της πραγματικότητας η φαντασία ξεπηδάει και υφαίνει καινούρια σχέδια".

Τα παραπάνω λόγια δεν ανήκουν σε καμιά πραγματεία για τον κινηματογράφο, αλλά είναι κείμενα του Στρίντιπεργκ με τα οποία κλείνει τον γιο του ΦΑΝΝΥ ΚΑΙ ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΣ: η γιαγιά — Έλενα κάθεται στην πολυθρόνα της και διαβάζει το ΕΝΑ ΟΝΕΙΡΟΔΡΑΜΑ, ενώ ο μικρός Αλέξανδρος ξαπλώνει στα γόνατά της, ελεύθερος ν' αφερθεί στην κλίση του, στη δημιουργική μεταμόρφωση της πραγματικότητας μέσα από τ' όνειρο...

Ο μικρός Αλέξανδρος... Ο μικρός Αλέξανδρος δεν είναι άλλος από τον γιο του Γιοφ και της Μία, που από τον σκοτεινό Μεσαίωνα, μεταφέρεται, κινηματογραφική αδειά, στις αρχές του αιώνα μας, για να παλέψει με τις ίδιες σκοταδιστικές δυνάμεις και να αναδειχθεί τελικός θριαμβευτής, πραγματοποιώντας το όνειρο του πατέρα του.

Γιατί ο μικρός Αλέξανδρος δεν είναι άλλος από τον μεγάλο Μπέργμαν.

ΤΟ ΑΠΑΓΟΡΕΥΜΕΝΟ ΟΝΕΙΡΟ

Στα διάφορα κείμενα του ο Μπέργμαν εξομολογείται ότι, όχι μόνο το σινεμά είναι γι' αυτόν "μια ανάγκη της φύσης, μια χρεία που μπορεί να συγκριθεί με την πείνα και τη δίψα" (4), αλλά κι ότι αυτό που γέννησε τούτη την ανάγκη ήταν μια παιδική στέρση: η απαγόρευση από το πατρικό του περιβάλλον να ονειροπολεί και να μυθοποιεί την πραγματικότητα.

"Όταν η πραγματικότητα δεν έφτανε πια από μόνη της, βάλθηκα να την μυθοποιώ και να εντυπωσιάζω τα παιδιά της ηλικίας μου με αφηγήσεις μυστικών κατορθωμάτων μου. Τα τελευταία αυτά δεν ήσαν παρά φουσκωμένα ψέματα, που το τσόφλι τους έσαζε αθεράπευτα πάνω στον κυνικό σκεπτικισμό του περιβάλλοντός μου (...).

Είναι λοιπόν φυσικό που κατέληξα να χρησιμοποιήσω σα μέσο έκφρασης τον κινηματογράφο. Αυτός μου έδινε τη δυνατότητα να γίνω κατανοητός μ' ένα λεξιλόγιο που ξεπερνούσε τις λέξεις που μου είχαν στερήσει, τη μουσική που δεν κατάφερα να εξουσιάσω, τη ζωγραφική που μ' άφηνε αδιάφορο. Μπορούσα ξαφνικά να επικοινωνήσω με τους άλλους με τη βοήθεια μιας γλώσσας που, όπως λένε, μιλάει από ψυχή σε ψυχή και με μορφές έκφρασης που ξεφεύγουν από τον έλεγχο της νόησης, μ' έναν τρόπο σχεδόν ηδονικό" (5)

Είναι φυσικό λοιπόν ο Μπέργμαν να επαναλαμβάνει ότι κάνει την ίδια πάντα ταινία (6). Κι αυτό γιατί το σινεμά είναι γι' αυτόν μια τελετουργία απολύτρωσης από τις ενοχές του παρελθόντος, ένα συνεχές ξεκαθάρισμα λογαριασμών μαζί τους, που στο ΦΑΝΝΥ ΚΑΙ ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΣ βρίσκει την πιο μεγαλειώδη έκφρασή του. Με το έργο αυτό έχουμε το απόγειο μιας εσωτερικής πάλης, η οποία βρίσκει ένα αίσιο τέλος, απολυτρώνοντας οριστικά το υποκείμενο Μπέργμαν (και τους ήρωές του) από τις ενοχές (7).

4. "Τι σημαίνει γυρίζω μια ταινία". Άρθρο στη συλλογή "Από τον Λυμέρ στον Μπέργμαν", εκδόσεις Κάλβος.

5. "Το πουκάμισο του Φιδιού", ελληνική μετάφραση στο "Ινγκμαρ Μπέργμαν", εκδόσεις Κάμερα—Στυλό, 1973.

6. Όπως επίσης επαναλαμβάνει ότι κάθε ταινία του είναι και τελευταία, για να το διαψεύσει (ευτυχώς) σε πολύ σύντομο χρονικό διάστημα.

7. Στην πραγματικότητα το ΦΑΝΝΥ ΚΑΙ ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΣ δεν είναι η μοναδική οπτιμιστική ταινία του Μπέργμαν. ΟΙ ΑΓΡΙΕΣ ΦΡΑΟΥΛΕΣ, ΣΤΟ ΚΑΤΩΦΛΙ ΤΗΣ ΖΩΗΣ ή Ο ΜΑΓΕΜΕΝΟΣ ΑΥΛΟΣ είναι χαρακτηριστικά παραδείγματα. Σκαμπρόζικο χαρακτήρα έχουν επίσης οι ταινίες ΧΑΜΟΓΕΛΑ ΚΑΛΟΚΑΙΡΙΝΗ ΝΥΚΤΑΣ, ΤΟ ΜΑΤΙ ΤΟΥ ΔΙΑΒΟΛΟΥ και ΟΛΕΣ ΑΥΤΕΣ ΟΙ ΓΥΝΑΙΚΕΣ. Αλλά μήπως σε τελική ανάλυση το ΦΑΝΝΥ ΚΑΙ ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΣ δεν είναι τόσο οπτιμιστική ταινία όσο θέλουμε να την παρουσιάσουμε; Τι λέει άραγε το φάντασμα του Επισκόπου;

Κάτω απ' αυτή την οπτική και μόνο, το ΦΑΝΝΥ ΚΑΙ ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΣ είναι μια σύνοψη του μέχρι τώρα μεπεργκιμανικού έργου. Κι ίσως το αποκορύφωμά του.

ΜΙΑ ΙΣΤΟΡΙΑ ΑΝΤΙ-ΜΥΘΗΣΗΣ

Θα μπορούσαμε να συνοψίσουμε το ΦΑΝΝΥ ΚΑΙ ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΣ σαν το ιστορικό της πορείας ενός παιδιού, που από την αρχική θέση του Κύριου-Δημιουργού ενός χώρου, τον οποίο ορίζει με τη ζωγόνα φαντασία του, μεταπίπτει σ' αυτήν του θεατή μιας εννουχιστικής και δύσφορης πραγματικότητας, αγωνίζεται όμως ενάντια στις δυνάμεις του Σκότους και βγαίνει τελικά θριαμβευτής, ξαναπιστρέφοντας στην πρωταρχική του θέση.

Η ταινία ανοίγει με μια μικρή πράξη δημιουργίας: την εικόνα ενός μινι παιδικού θεάτρου, όπου ο Αλέξανδρος τοποθετεί μερικές χάρτινες φιγούρες (μετωνυμία του σκηνοθέτη). Κυρίαρχος: δημιουργός μέσα σ' ένα χώρο, όπου τ' αγάλματα κινούνται, τα αντικείμενα έχουν μια δική τους ποιητικο-ονειρική υπόσταση, οι μητέρες είναι Άγγελοι, οι θείοι Εβραίοι-μάγοι και οι νεκροί άκακα φαντάσματα, ο Αλέξανδρος ζει σε πλήρη αρμονία μέσα σ' αυτό το μάλλον παραμυθένιο περιβάλλον, όπου κυριαρχεί (όχι τυχαία) η φιγούρα της Μητέρας—Έλενας και οι διάφορες αρσενικές φιγούρες είναι απλώς παιδιά της (ή εραστές της), όχι όμως Πατέρες (με τη συμβολική έννοια).

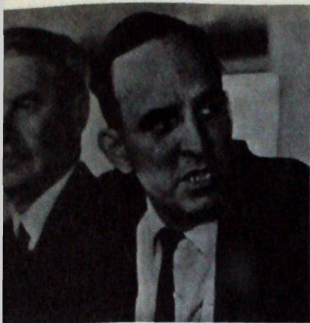
Την αρμονία όμως αυτή έρχεται να διαταράξει η ανατόφενκτη σύγκρουση με την Πραγματικότητα. Πρώτα με τον θάνατο του Όσκαρ, τον πατέρα του Αλέξανδρου, που τον βλέπει θεατής να πεθαίνει στη σκηνή του θεάτρου, δεν θέλει όμως να αναγνωρίσει την πραγματικότητα αυτής της κατάστασης.

Και στη συνέχεια με την εξορία του στην Επισκοπή, όπου μεταπίπτει οριστικά στο ρόλο ενός θεατή που βλέπει με δυσφορία ένα υποχρεωτικό θέαμα-μάθημα. Και πραγματικά αυτό που χαρακτηρίζει τον Αλέξανδρο είναι η πλήρης άρνησή του να δεχθεί την οποιαδήποτε διαδικασία διαπαιδαγώγησης, που θα τον κάνει, αυτό που λέμε "άνδρα", διαδικασία η οποία προϋποθέτει ν' αποδεχθεί τον εννουχιστικό ρόλο του Πατέρα, ώστε αυτός να του μεταβιβάσει τις εντολές του, τις έννοιες δηλαδή του Νόμου και της Τιμωρίας.

Η σύγκρουση του Αλέξανδρου με τον Πατέρα/Θεό Επίσκοπο Βέργκερους κλείνει μ' ένα "αμοραλιστικό" θρίαμβο του πρώτου, που αφού γνωρίζει στο εργαστήρι του Ααράν τη δύναμη των εικόνων (8), ξανακαλύπτει το μυστικό της Δημιουργίας και γίνεται ένας Άγγελος εξολοθρευτής, πράττοντας το καταστροφικό, μα συνάμα απελευθερωτικό, Έργο της πυράς του πατριού του, θριαμβεύοντας οριστικά (;) πάνω στις κατασταλτικές δυνάμεις της πραγματικότητας.

8. Ο Αλέξανδρος μαθαίνει ότι το μυστικό κάθε πετυχημένης παράστασης είναι ο τσαρλατανισμός (ο Θεός είναι μια μαριονέτα), η ψευδαίσθηση, μ' άλλα λόγια ότι η εικόνα έχει μια ανεπίπτωτη δύναμη, είναι μια μαγεία. Εξάλλου αν στην ταινία χαρακτηρίζουμε ως μάγους τους 3 Εβραίους, είναι γιατί κατέχουν ακριβώς αυτό το μυστικό των εικόνων, καταφέροντας όχι μόνο να ξεγελάσουν τον Επίσκοπο με το επεισόδιο της απαγωγής των παιδιών, όπου ο Ιζάκ μεταφέρει την άρα, το είδωλο των δύο παιδιών στο δωμάτιο της μητέρας, αλλά και να τον εξοντώσουν με την πνευματική συνεργασία του Αλέξανδρου και του μέντιου Ισμαήλ.





Ο ΑΡΙΘΜΟΣ ΔΥΟ

Γιατί όμως αυτή η ταινία που αναμφίβολα είναι κεντρομένη πάνω στον Αλέξανδρο, να ονομάζεται ΦΑΝΝΥ ΚΑΙ ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΣ; Η Φαννύ αν και σχεδόν απουσία σε μεγάλο μέρος του έργου, δεν παύει να είναι ένα από τα πιο σημαντικά πρόσωπα. Αν και παιδί μπορεί να αναληφθεί τη λογική του ανορθολογικού, όχι χωρίς τρόμο βέβαια (είναι αυτή που βλέπει πρώτη το φάντασμα του Όσκαρ, τ' οποίο δεν είναι καθόλου μια φαντασίωση του Αλέξανδρου, αλλά ένα πραγματικό φάντασμα), βρίσκεται πιο κοντά στη λογική της πραγματικότητας, γι' αυτό και δέχεται το θάνατο του πατέρα της χωρίς αντίσταση. Η στάση της μπροστά στον επίσκοπο που την ανακρίνει, στο επεισόδιο με την υπηρετριά, έχει κάτι το πολύ θαρραλέο, κυρίως γιατί ξέχρει ότι ψεύδεται, ενώ για τον Αλέξανδρο δεν υπάρχει αυτή η ειδοποιός διαφορά ανάμεσα στην αλήθεια και το ψέμμα —κι εδώ βασιζέται η σύγκρουσή του με τον Επίσκοπο.

Πέρα όμως από την παραπάνω λειτουργικότητα της Φαννύ (10), τ' ότι υπάρχει δίπλα στον Αλέξανδρο (και κατά συνέπεια τον συνοδεύει και στον τίτλο του έργου), είναι γιατί όλη η ταινία στηρίζεται σε μία δυαδική σχέση, δομείται από τον μαγικό αριθμό δύο.

Στο ΦΑΝΝΥ ΚΑΙ ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΣ υπάρχουν δύο παιδιά (ο Μπέργκμαν εξαφάνισε το ρόλο μιας μεγάλης αδελφής, που θα την έπαιζε η κόρη του Λιν Ούλμαν), δυο μωρά (στο τέλος), δύο νεκρά παιδιά στο δωμάτιο της Επισκοπής, δύο ορφανά—εβραίοι (ο Ααρών και ο Ισμαήλ), δυο πατέρες (ο καλός και ο κακός), δυο βασικές μητρικές φιγούρες (η γιαγιά—Έλενα και η Έμιλυ), δυο σπίτια (τον Έκνταλ και της Επισκοπής), δύο θεοί (ο Γκούσταβ και ο Κάρλ), δύο κακιές μητρίες (η αδελφή κι η μητέρα του Επισκόπου) και βέβαια δύο φαντάσματα.

Αλλά και κάθε επεισόδιο της ταινίας, βρίσκει μια συσχέτιση, μια ανταπόκριση με κάποιο άλλο:

- α) Η τελετή των Χριστουγέννων — Η τελετή των βαφτισμών.
- β) Ο θάνατος του Όσκαρ — Ο θάνατος του Βέργκερους
- γ) Η μετακόμηση στην Επισκοπή — Η απόδραση από την Επισκοπή κ.λ.π. (11).

Η ΑΝΑΔΙΠΛΩΣΗ ΤΗΣ ΠΡΑΓΜΑΤΙΚΟΤΗΤΑΣ

Τούτη η εμμονή του Μπέργκμαν στον αριθμό δύο νομίζω πως δεν είναι καθόλου άσχετη με μια παλιά προβληματική του γύρω από την αναδίπλωση της πραγματικότητας σ' ένα κόσμο όπου χάνονται τα όρια του φανταστικού και του πραγματικού, σ' ένα κόσμο όπου το υποκείμενο γίνεται αντικείμενο και τ' αντίστροφο, σ' ένα κόσμο όπου η αντανάκλαση του μέσα σ' ένα καθρέφτη δεν δίνει το πιστό είδωλο του, αλλά μιά άλλη πραγματικότητα.

10. Ίσως στην τηλεοπτική κόπια η Φαννύ να διαδραματίζει ένα μεγαλύτερο ρόλο. Δεν έχουμε παρά να περιμένουμε την προβολή της από την τηλεόραση για να το δούμε.

11. Κρουαζιά εξαιρέση κι αντίθεση το επεισόδιο στο σπίτι του Ισαάκ, που είναι και κατά τη γνώμη μου το πιο ουσιαστικό της ταινίας, εκεί όπου ο Μπέργκμαν αποδεικνύει όσο ποτέ άλλοτε, πόσο μεγάλος και ιδιοφυής καλλιτέχνης είναι. Όπως επίσης και η φιγούρα του Ισαάκ, του Εβραίου, είναι μια αντίθεση μέσα στην χριστιανική οικογένεια των Έκνταλ (Τι θέλει ένας Εβραίος σε μια χριστουγεννιάτικη γιορτή;)

Είναι αυτό που λέει ο Ααρών στον Αλέξανδρο, ότι " η μια πραγματικότητα περιβάλλει την άλλη", εξηγώντας του ότι ενώ τον είδε, όπως κι εμείς, να κοιμάται δίπλα στο κρεβάτι του Ισαάκ, αυτός την ίδια ώρα δούλευε στο εργαστήριό του.

Είναι αυτό που συμπληρώνει ο Ισμαήλ, όταν υπενθυμίζει στον Αλέξανδρο ότι είναι το ALTER EGO του: "Ίσως να είμαστε το ίδιο πρόσωπο ... Ίσως ν' αλλάζουμε προσωπικότητα ... δεν υπάρχουν συγκεκριμένα όρια ... τα πάντα είναι ρευστά" (12).

Είναι αυτό που συμβαίνει σε μία άλλη αριστουργηματική ταινία του Μπέργκμαν, τη ΠΕΡΣΟΝΑ, όπου το όνειρο χάνεται με την πραγματικότητα, οι δύο ηρωίδες εναλλάσσουν συνεχώς ταυτότητα, ότι είναι υποκείμενο γίνεται την άλλη στιγμή αντικείμενο (η Λιβ Ούλμαν μιλά στην Μπίμπι Άντερσον και στην επόμενη σκηνή η ίδια ακριβώς ομιλία επαναλαμβάνεται από την Άντερσον προς την Ούλμαν), ότι είναι πραγματικό την άλλη στιγμή διαψεύδεται (βλέπουμε την Ούλμαν να επισκέπτεται ένα βράδυ την Άντερσον, την άλλη μέρα όμως η τελευταία αρνείται ότι έγινε κάτι τέτοιο), ο χώρος και ο χρόνος μπερδεύονται και το κάθε τι είναι όχι μόνο ρευστό, αλλά ένα ψευδαισθητικό είδωλο που μπορεί να μας ξεγελάσει, όμοια με την εικόνα δύο παιδιών που ο μάγος Ισαάκ εκπέμπει στο πάτωμα.

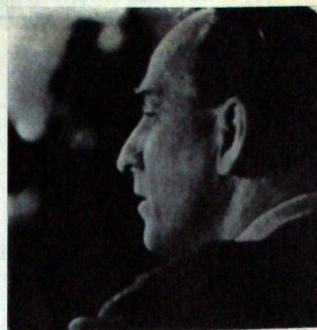
Το κιβώτιο του Ισαάκ, είναι το κιβώτιο του Μελιές, η δύναμη του κινηματογράφου να είναι "το πολυτιμότερο και φοβερότερο μαγικό κόλπο που βρέθηκε ποτέ σε χέρια ταχυδακτυλουργού, από τότε που άρχισε η Ιστορία" (13).

Ταυτόχρονα όμως είναι μια δύναμη που μας συμφιλιώνει με το ανορθολογικό ("Πολλά πράγματα είναι ανεξήγητα, λέει ο Ααρών, τα καταλαβαίνεις όμως αν ασχοληθείς με την Μαγεία") μια δύναμη που κάτω από την έμπνευση ενός καλλιτέχνη σαν τον Μπέργκμαν ανοίγει ένα παράθυρο, όχι στον κόσμο, μα στην εσωτερική πραγματικότητα. Μια πραγματικότητα που μόνο προικισμένα άτομα μπορούν να δούν και να συλλάβουν: ο οραματιστής, το μέντιουμ, ο μάγος, ο τρελός, το παιδί ή ο καλλιτέχνης.

Η ΔΟΛΟΦΟΝΙΑ ΤΟΥ ΠΑΤΕΡΑ

Αν στην πορεία του έργου του, ο Μπέργκμαν φθάνει σ'ένα σημείο να δολοφονήσει το Θεό (από τη ΣΙΩΠΗ κι ύπειτα), στο FANNY ΚΑΙ ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΣ ολοκληρώνει αυτή τη διαδικασία δολοφονώντας και τον Πατέρα. Στην πραγματικότητα Θεός και Πατέρας είναι για το Μπέργκμαν δύο έννοιες ταυτόσημες (14) και συχνά η επικοινωνία ή η αγάπη που ζητούν οι μερκεγκμανικοί ήρωες από το Θεό, δεν είναι τίποτ'άλλο από μια έκκληση για πατρική αγάπη, κατανόηση κι επικοινωνία.

Η κόλαση μέσα στην οποία βυθίζονται οι ήρωες του Μπέργκμαν από το ΜΕΣΑ ΑΠΟ ΤΟΝ ΣΠΑΣΜΕΝΟ ΚΑΘΡΕΠΤΗ κι έπειτα, δεν έχει σχεδόν τίποτα να κάνει με μια μεταφυσική αγωνία, που την προκαλεί η σιωπή του Θεού (όπως ήταν η περίπτωση του ιπότη Αντόνιους Μπλόκ στην 7η ΣΦΡΑΓΙΔΑ), αλλά κυρίως μ'ορισμένες



12. Αν ο Ισμαήλ είναι, όπως ωραία τον χαρακτηρίζει ο Μπονιτσέρ, ένας άγγελος του παρθένου, ο μικρός Αλέξανδρος βρίσκεται στο πρόσωπο του την προέκταση του ρόλου που έπαιζε στην χριστουγεννιάτικη θεατρική παράσταση, όπου υποδύοταν μαζί με τη Φαννύ και τη μητέρα του έναν Άγγελο των Χριστουγέννων.

13. Μπέργκμαν: "Τι σημαίνει γυρίζω μια ταινία".

14. "Στη σκέψη του Μπέργκμαν, βαθιά σηματοδομένη, από τη λουθηρανική διαπαιδαγώγηση, η θρησκεία περιορίζεται εξολοκλήρου στην εικόνα του Θεού—Πατέρα", γράφει πολύ σωστά ο Ντένις Μάριον ("Ινγκμαρ Μπέργκμαν", Εκ. Galilimard.

ψυχοπαθολογικές διαταραχές, καθαρά οιδιπόδειον χαρακτήρα, που γεννιούνται από την σύγκρουση αυτών των ηρώων με τον Πατρικό Νόμο και το αίσθημα της ενοχής (ή το φόβο του ευνουχισμού), που είναι απόρροια της εξέγερσης τους.

Αυτό όμως που διαφοροποιεί το **ΦΑΝΝΥ ΚΑΙ ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΣ** από το πρόσφατο έργο του Μπέργκμαν, είναι ότι για πρώτη φορά η σύγκρουση με τον Πατέρα δεν συνοδεύεται από κανένα αίσθημα ενοχής. Εδώ οι ήρωες μοιάζουν να έχουν επιστρέψει σε ένα προ-πατριарχικό στάδιο, σε ένα μητριαρχικό βασίλειο, όπου κυβερνά με την απόλυτη συγκατάβαση της η γιαγιά—Μητέρα—Θεά Έλενα. Ένα βασίλειο, όπου ο πατέρας δεν έχει να παίξει κανένα συμβολικό ρόλο, είναι ανήμπορος και ουσιαστικά ευνουχισμένος και η δολοφονία του είναι σχεδόν επιταγή, αναγκαιότητα για την επανασύσταση της ομάδας.

Κι όταν μιλώ για αδυναμία του πατέρα να υποδυθεί τον συμβολικό του ρόλο, δεν αναφέρομαι μονάχα στον Όσκαρ, που γίνεται ένα ανήμπορο φάντασμα, το οποίο αρκείται να παρατηρεί σπαραχτικά τα δρώμενα, χωρίς δυνατότητα δράσης, μα κυρίως στον Επίσκοπο Βέργκερους που ζητά κι αυτός απεγνωσμένα την αγάπη του Αλέξανδρου, δηλαδή την αναγνώριση από τον τελευταίο της πατρικής του ιδιότητας.

Ο Πασκάλ Μπονιτσέρ τον παρομοιάζει με ένα ναζί : "Ο Βέργκερους παρουσιάζει όλα τα χαρακτηριστικά της ναζιστικής νοοτροπίας

Στη **ΝΥΧΤΑ ΤΩΝ ΣΑΛΤΙΜΠΑΓΚΩΝ** ο ανταγωνισμός κοινωνίας και ομάδας θεατρίνων κλείνει με τη νίκη της πρώτης.



πριν την εμφάνιση αυτού του όρου και δεν είναι τυχαίο βέβαια που εμπαίζεται και νικιέται από μια εβραϊκή οικογένεια”.

‘Αποψη σίγουρα ενδιαφέρουσα, εγώ όμως αν ήθελα να παρομοιάσω με κάποιον τον Επίσκοπο, αυτός είναι ο δικαστής της ΤΕΛΕΤΟΥΡΓΙΑΣ (ε.τ. ΟΙ ΤΙΠΟΤΕΝΙΟΙ), που ονομάζεται επίσης Βέργκερους (όχι τυχαία βέβαια) 15. Όπως και ο πρώτος έτσι κι αυτός αρέσκεται να παίζει το ρόλο του Θεού, του Υπέρτατου Κριτή, του Πατέρα—Εννουχιστή, στην πραγματικότητα όμως είναι μια ψεύτικη μορφή της εξουσίας, που θα νικηθεί από την ομάδα των ηθοποιών και θα πεθάνει μπροστά τους, όταν αυτοί θα του αναπαραστήσουν το ακατάληπτο έργο τους, που ήθελε αρχικά να κρίνει.

Η ΝΙΚΗ ΤΟΥ ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΗ

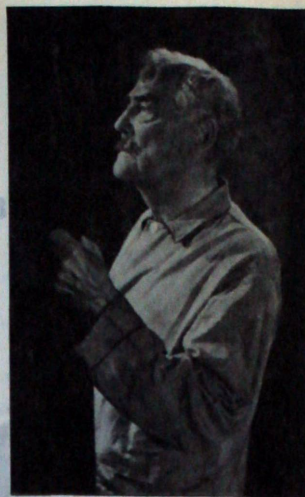
Η ΤΕΛΕΤΟΥΡΓΙΑ ήταν η πρώτη ταινία του Μπέργμαν (1968), όπου η διάσταση ατόμου/κοινωνίας, καλλιτέχνη/εξουσίας, Πατέρα/Γιού, κλείνει με την νίκη του ατόμου, του καλλιτέχνη, της ομάδας των ηθοποιών. (16).

‘Επρεπε όμως να περιμένουμε το ΦΑΝΝΥ ΚΑΙ ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΣ για να δούμε την νίκη της ίδια ομάδας πάνω στην πατριαρχική, εννουχιστική κοινωνία, να συντελείται μέσα σε ένα εκθαμβωτικό και μεγαλοπρεπή μυθιστορηματικό πλαίσιο, όπου οριστική και μοναδική αξία της ανθρώπινης υπόστασης είναι η καλλιτεχνική δημιουργία, η ελευθερία έκφρασης, το δικαίωμα στο όνειρο.

‘Υμνος προς τη ζωή και την ελευθερία των ενστικτών, αλλά και ταυτόχρονα προς το αναρθολογικό, που μονάχα αυτό μας επιτρέπει να συλλάβουμε τη “μαγεία της ζωής” και να διεισδύσουμε στην βαθύτερη αλήθεια της, το ΦΑΝΝΥ ΚΑΙ ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΣ είναι το αποκορύφωμα της μπεργκμανικής τέχνης και μια από τις ωραιότερες ταινίες που έγιναν τότε.

Με το έργο αυτό το σινεμά βρίσκει μια χαμένη κινηματογραφική δύναμη, που το μυστικό της λίγαι ιδιοφυείς σκηνοθέτες κατάφεραν μέχρι τώρα ν’ ανιχνεύσουν και που δεν είναι άλλο από μια επιστροφή όχι στην εξωτερική πραγματικότητα, μα στην ίδια την εμπειρία της ζωής, όπως βιώνεται μέσα από μια θαλπωρή ονειροπόληση. ‘Οχι κάποιες χαμένες ευτυχίας, όπως τα όνειρα του καθηγητή Μπόργκ, στις ΑΓΡΙΕΣ ΦΡΑΟΥΛΕΣ, αλλά της ίδιας της ζωής που συνεχίζεται μέσα σε μια μαγευτική ευτυχία.

● Μπάμπης Ακτσόγλου



Ο Β. Σέστρομ στις ΑΓΡΙΕΣ ΦΡΑΟΥΛΕΣ.

15. Το ίδιο όνομα έχει ο γιατρός στον ΑΝΘΡΩΠΟ ΜΕ ΤΑ ΔΥΟ ΠΡΟΣΩΠΑ (μια ακόμα εννουχιστική μορφή) καθώς επίσης και ο Έρλαντ Ζόζεφσον στο ΠΑΘΟΣ.

16. Γιατί υπήρξαν προηγούμενες ταινίες όπου αυτή η διάσταση έκλεινε με τη νίκη της κοινωνίας (Η ΝΥΧΤΑ ΤΩΝ ΣΑΛΤΙΜΠΑΓΚΩΝ) ή την ισοπαλία και των δυο πλευρών (Ο ΑΝΘΡΩΠΟΣ ΜΕ ΤΑ ΔΥΟ ΠΡΟΣΩΠΑ).

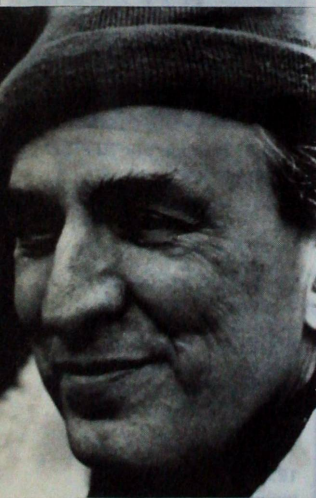
FANNY OCH ALEXANDER

Σκην.-Σεν.: Ingmar Bergman. Φωτ.: Sven Nykvist. Αρχιτ.-νεκρόρ: Anna Asp, Jacob Tigerskiold. Κοστ.: Marik Vos. Ηθ: Bertil Guve (Αλέξανδρος), Pernilla Allwin (Φαννύ), Ewa Fröling (Έμλυ), Allan Edwall (Όσορ), Erland

Josephson (Ιζάκ Ζακόμπι), Gunn Wallgren (Έλενα), Jan Malmström (Επίσκοπος), Harriet Andersson (Τζουσινα, υπηρέτρια), Jarl Kulle (Γκούσταβ), Mona Halm (Άλμα), Borje Anlstedt (Καρλ), Christine Schollin (Λυδία), Pernilla Wallgren (Μαί), Gunnar Björnstrand (Λάνταλ), Stina Ekblad (Ιορμαίλ). Παρ.: Σουηδικό-Γαλλο-Γερμανική. 1982. Διάρκεια 183’

ΦΑΝΝΥ ΚΑΙ ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΣ

Η εκπόρθηση της ομορφιάς από τη φαντασία



Το τελευταίο έργο του Μπέργκμαν είναι μια ταινία με εικόνες νεακές και φωτόσο επιπέδες, εικόνες χωρίς βάθος, μορφές σε φόντο λευκό. Μπουχτίσαμε πια με την τραγική διάσταση της ζωής μας.

Το να δεις και να ξαναδεις αυτή την ταινία, είναι να βουτάς σ' ένα ωκεανό χρωμάτων, να παρασέρνεται στο χορό μιας χριστουγεννιάτικης γιορτής.

Θάλεγε κανείς πως αυτό οφείλεται, στο ότι η πραγματικότητα δεν είναι διαρκώς υποφερτή, αν δεν ξεχνούσε ότι το ίδιο συμβαίνει και με την φαντασία.

Εξάλλου ο Σαϊξπηρ, ο Στρίντμπεργκ, ο Κίρκεγκωρ, ο Μπέργκμαν και από μια άλλη σκοπιά, όλοι οι μεγάλοι στοχαστές της ανθρωπότητας, θα μας υπενθύμιζαν, ότι αυτοί τουλάχιστον ποτέ δεν είδαν, παρά προσωρινά και καταχρηστικά, το σύνορο ανάμεσα σε μια πραγματική πραγματικότητα και μια φανταστική πραγματικότητα.

Υπάρχει πάντα ένας κόσμος δημόσιος, μια πραγματικότητα—κάθε πραγματικότητα είναι κοινωνική πραγματικότητα— που δε μπορείς να τον αγνοήσεις. Υπάρχει πάντα, ένας κόσμος ιδιωτικός: ο κόσμος της φαντασίας που τίποτα δεν μπορεί να τον αποροφήσει, να τον εξαλείψει. Ο πρώτος βρίσκεται πάντα στο περιεχόμενο των παραστάσεων που δημιουργεί και ανακαλεί ο δεύτερος. Ο ένας είναι αδύνατος χωρίς τον άλλον.

Αυτό το έργο είναι ένα απ' τα τελευταία ομορφα παραμύθια του σινεμά, όπου ο όρος ο μ ο ρ φ ι ά διατηρεί εκείνο το ανεξάλειπτο και ανεξιχνίαστο φορτίο αξίας και νοήματος, που αποδίδονταν στα κλασικά έργα τέχνης.

Οι σημασίες σ' αυτήν την ταινία αρχίζουν και τελειώνουν—ικανοποιητικά— μέσα σ' αυτήν. Το υπερβατικό δεν στοιχειώνει τις εικόνες αλλά εμφανίζεται μέσα σ' αυτές. Ο πόθος, το μίσος, ο φόβος και η ενοχή ενσαρκώνονται σε πρόσωπα. Το εφήμερο αναγνωρίζεται και την ίδια στιγμή μεταμορφώνεται στο αντίθετό του, επανερχόμενο. Στο ξέφωτο της ζωής, κάποιες χλωμές φιγούρες ξαναρχονται, ενώ έφυγαν οριστικά για άλλου.

Η φαντασία ξεσηκώνεται και αρνείται την πραγματικότητα (τον

θάνατο του πατέρα), αλλοιώνοντας την, ενώ ταυτόχρονα την αποδέχεται σ' αυτήν την ίδια την πρόθεση της αλλοίωσης. Πώς θα μπορούσες ν' αρνηθείς κάτι που δεν υπάρχει; Καθώς το μη αντιστρεπτό του χρόνου αγγέλεται, την ίδια στιγμή επικαλύπτεται.

Αυτοί οι κλειστοί "φαύλοι" κύκλοι, είναι ο τρόπος που η αφήγηση αυτής της ταινίας ξεδιπλώνεται.

Μετά την θέαση αυτών των εικόνων που κυκλώνονται και ανακυκλώνονται, το μόνο που παραμένει είναι πάλι εικόνες και εικόνες εικόνων.

Οι φλόγες των κεριών που αστράφτουν, σα χρυσές κηλίδες στο χιόνι, η φωτεινότητα, η λαμπρότητα των εσωτερικών χώρων που η φύση δεν θα μπορούσε ποτέ να παράγει. Τα εκθαμβωτικά βιτρώ, οι βελούδινες τραπαρίες και τα αιωρούμενα, σαν πλεξούδες μεταξωτά κορδόνια, οι ξεθωριασμένες φωτογραφίες.;

Τα λογοίδρια που τραινάρουν, τα ζεστά χαμόγελα και οι ατέλειοι ασπασμοί υποδοχής ή αποχαιρετισμού, οι τρυφερές και ανήγες κουβέντες.

Μια ταινία σαν κι αυτή, σε κάνει ν' αναρωτιέσαι, πώς θα μπορούσε να διακριθεί, ο κόσμος της φαντασίας από τον κόσμο του σινεμά, αφού και εδώ κι εκεί, παντός είδους εικόνες (οπτικές, ακουστικές,

"Οι θεατές είναι συνδαιτημόνες σε μεγαλόπρεπο και διάφανο δείπνο".





λεκτικές κ.λ.π.), συγγενεύονται, συνωθούνται, διαρρέουν, διαπερνούν η μιὰ την ἄλλη, αλληλοεξοντώνονται και αναδημιουργούνται, συγκρατούν η μιὰ την ἄλλη και διαρκῶς χάνονται;

Οι θεατὲς του ΦΑΝΝΥ ΚΑΙ ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΣ εἶναι συνδαιτημόνες σε μεγαλόπρεπο και διάφανο δέιπνο.

Μέσα στην φιλόξενη ατμόσφαιρα αὐτοῦ του ἔργου, τα χαζολογήματα, τα βιαστικά φλερτ, τα πειρακτικά καμώματα, τα γέλια και τα απατηλὰ λαμπυρίσματα εἶναι καλοδεχούμενα.

Μέσα ἀπὸ το γοητευτικὸ μυστήριο της περιττῆς και ἀπέριττης πολυτέλειας, ο χειμῶνας εἶναι η πιὸ φωτερὴ εποχὴ, οὐ μάνες ἀγέραστες και κοκκέτες και τα παιδιὰ ἀνυποψίαστοι ψεύτες.

Εἰκόνες ἀνυπόμονες και ξέγνοιαστες, εἰκόνες που πορφυρίζουν και ζωηρεύουν, ὅπως τα γεμάτα υγεία μάγουλα ἐνὸς παιδιοῦ. Εξάλλου αὐτὸς ο κόσμος εἶναι ἕνας κόσμος παραμυθένιος και παιδικός, ἕνας κόσμος που φτιάχνεται και ξετυλίγεται μέσα ἀπ' τὰ μάτια του Αλέξανδρου. Αὐτὸς ο μικρὸς πρίγκηπας, αὐτὸς ο σιωπηρὸς Ἄμλετ εἶναι το κέντρο και το ὄριο αὐτοῦ του κόσμου.

λα τα υπόλοιπα πρόσωπα κυκλοφοροῦν και συναντιοῦν

Ἄλλα τα υπόλοιπα πρόσωπα κυκλοφοροῦν και συναντιοῦνται μέσα σε μια ατμόσφαιρα λευκῆς νηνεμίας, εὐθυμου αισθησιασμοῦ και ευεξίας. Μήπως ὁμως ὄχι; μήπως ὅλα αὐτὰ εἶναι ἐγχρωμα φούμαρα και χάρπνες γιρλάντες;

Κι αν ἀκόμα εἶναι ἔτσι, τί μ' αὐτό;

Αν κάπου μένει μια θλίψη, αὐτὴ βρίσκεται ὅλη προς τη μεριά των θεατῶν. Γιατί αὐτὲς οὐ μορφες εἰκόνες "εποχῆς", εἶναι εἰκόνες μιας εποχῆς που ἀνεπίστρεπτα ἔφυγε, μιας ομορφιάς που μαράθηκε.

Ποιὸς θάναο Αχιλλεὺς για αὐτὸν τον Αλέξανδρο;

Και δεν πρόκειται τόσο για την διάλυση της συνοχῆς των μεγάλων οικογενειῶν, για την κατάργηση των λυχνιῶν παραφίνης στους δρόμους, οὔτε για την ἀσχήμια των αρχιτεκτονικῶν τερατουργημάτων, την κακογουστιά στο ντύσιμο, που ξαπλώνονται παντοῦ σαν πανούκλα στις μέρες μας, ὅσο για την ἀποσύνθεση του κοινωνικοῦ ἱστοῦ, την ἀντιμετώπιση της τέχνης, σαν την κότα που γεννᾶει χρυσὰ αυγά, την ἀδυνατότητα τα παιδιὰ να μπορέσουν να γίνουν ποτὲ ἀνθρώπινοι ἀνθρώποι στις σύγχρονες μεγαλουπόλεις, την οριστικὴ εξαφάνιση της γιορτῆς, τον ολοφάνερο κίνδυνο ἐξάλειψης του θεατρικοῦ εἶδους.

Ακόμα χειρότερα για την ἀσφυξία σ' ἕνα κόσμο που κλείνεται ὅλο και περισσότερο στην "πραγματικὴ" του, την "εμπειρικὴ" του ὑπαρξῆ.

Ποιὸς θα μπορούσε να φαντασθεῖ, ὅτι το λευκὸ θα γινόταν κάποτε το χρῶμα της θλίψης; ποιὸς θα μπορούσε να φαντασθεῖ ὅτι μπροστὰ σε τέτοιες εἰκόνες ολόφρεσκες και ευτυχιμένες, οὐ λέξεις θα μοιάζαν φτωχῆς, ἀχρηστες και τυχαῖες;

Φαννύ και Αλέξανδρος

Δεν είναι καθόλου εύκολο να μιλήσεις για μια τέτοια ταινία, όπως το ΦΑΝΝΥ ΚΑΙ ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΣ. Όπως και με τη ΝΟΣΤΑΛΓΙΑ του Ταρκόφσκι, οι ταινίες αυτές είναι τόσο πολυσήμαντες που 'να σίγουρο πως κάπου θα χαθείς, κάπου θα πέσεις στις κοινότερες επαναλήψεις, κάπου το σεκυλντ θα συντρίψει τα γραφτά σου λόγo.

Παρ' όλα αυτά, καθώς παρακολουθείς την ταινία του Μπέργκμαν, αισθάνεσαι έντονη την ανάγκη να πεις κάτι γι' αυτή, ίσως γιατί πιστεύεις πως και μόνο η συναναστροφή σου μαζί της θα δημιουργήσει μέσα σου τις προϋποθέσεις μιας ψυχικής και πνευματικής ανύψωσης. Είναι σίγουρο πως δεν θα τα πεις όλα. Όμως, πιστεύω, ούτε κι ο Μπέργκμαν θα μπορούσε να τα πει, να τα γράψει. Μπορεί όμως να τα "περάσει" στην ταινία του από τα βάθη συνειδητού και ασυνείδητου, με μια εργασία τηλεπαθητική, αυτή του "σκηνοθέτη - δημιουργού", στην ανεπανάληπτη γλώσσα του κινηματογράφου.

Ο καθηγητής Μποργκ στις ΑΓΙΡΕΣ ΦΡΑΟΥΛΕΣ, ζώντας σκηνές του παρελθόντος.



Καθώς ξεκινά το άρθρο, θέλω να παρατηρήσω πως ο τίτλος, ύστερα από την παρακολούθηση της ταινίας, ξαφνιάζει.

Γιατί ΦΑΝΝΥ ΚΑΙ ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΣ κι όχι μόνο ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΣ; Αφού η Φαννύ είναι από τους λιγότερο ζωγραφισμένους χαρακτήρες της ταινίας. Ύστερα όμως από άλλους συλλογισμούς θα δούμε πού θα καταλήξουμε.

Επιφανειακά, έχουμε μια Ιστορία, αρκετά φορτωμένη, που έχει σαν πρωταγωνιστή τον νεαρό "Αλέξανδρο". Αυτός είναι ο ήρωας του φιλμ, η κεντρική μορφή του.

Η κυριαρχία ενός παιδιού στην οθόνη δεν είναι νέα εφεύρεση. Από την εποχή της Σίρλεϋ Τέμπλ (με τις βαρετές, κατά τη γνώμη μου, σήμερα ταινίες της), έως τον έρσοχο Τζάστιν Χένρυ στο ΚΡΑΜΜΕΡ ΕΝΑΝΤΙΟΝ ΚΡΑΜΜΕΡ του Ρ. Μπέντον και τον σπαρακτικό Ρίκη Σρόντερ στο ΤΣΑΜΠ του Τζεφριέλλι, πολλά παιδιά κράτησαν βασικούς ρόλους σε ταινίες. Όμως πάντοτε παρουσιάζονταν αφύσικα (υπερβολικά ώριμα, υπηρετώντας ένα βλακώδες σενάριο) ή έστω κινηματογραφίζόντουσαν κάτω από το πρίσμα του Μεγάλου.

Ανάμεσα σ' όλες αυτές τις ταινίες υπάρχουν δυο μορφές που με συγκλόνισαν⁴. Δυο αγόρια, στην εισοδο τους στην εφηβική ηλικία. Ο Αλέξανδρος, στην ταινία που εξετάζουμε, κι ο Πιέτρο στο ΛΟΣ ΟΛΒΙΝΤΑΝΤΟΣ του Μπουνιουέλ (που είναι η ταινία του Ισπανού που αγαπώ περισσότερο). Δεν είναι τυχαίο πως σκιαγραφήθηκαν από πολύ σημαντικούς σκηνοθέτες. Η κάμερα θαρρείς πως θωπεύει τα δυο παιδιά και οι οπερατέρ έχουν κάνει θαυμάσια δουλειά (πρόσφατα ξαναβλέποντας τους ΟΛΒΙΝΤΑΝΤΟΣ, παρατήρησα πως έχει την πιο πλαστική ασπρόμαυρη φωτογράφιση που 'χω δει). Κοινός στις δυο ταινίες είναι ο τρόπος με τον οποίο το περιβάλλον (μεγαλοαστικό ή λούμπεν) είναι καθοριστικό για τα παιδιά. Κι όμως ο Μπουνιουέλ βάζει σαν τίτλο τους "Ξεγραμμένους", λέξη που αναφέρεται τόσο στον ίδιο τον Πιέτρο, όσο και στον κοινωνικό του περίγυρο, έτσι κι ο Μπέργκμαν τοποθετεί την "Φαννύ" στον τίτλο γιατί είναι εκείνη που απ' όλο

το περιβάλλον του βρίσκεται πιο κοντά στον Αλέξανδρο. Ένα άλλο κοινό στην φόρμα των δύο ταινιών είναι τα οράματα —οράματα εξάισια, μοναδικά, τρομερά, που αν στον Μπουνιουέλ θεωρούνται κατάλοιπα του σουρρεαλιστικού του πάθους, στον ώριμο Μπέργκμαν ξαφνιάζουν. (Δεδομένη και στους δυο πάντοτε, και κλειδί για την κατανόηση τους παραμένει η άρνηση όχι μόνο του Χριστού αλλά και του Απόλυτου Θεού).

Είναι όμως καιρός να μελετήσουμε αναλυτικά την ταινία. Παρατηρούμε ότι σ' όλη τη διάρκεια του, το φιλμ κλείνεται μέσα σε 4 βασικούς χώρους:

- * το μέγαρο της οικογένειας Έκνταλ
- * το μέγαρο της επισκοπής
- * το εξοχικό των Έκνταλ
- * το κατάστημα του Εβραίου

Η αφήγηση αρχίζει ρεαλιστικά, έως το θάνατο του Όσκαρ (πατέρας του Αλέξανδρου). Κατόπι εισέρχεται το φανταστικό για να ενταθεί η παρουσία του εκθετικού προς το τελευταίο τέταρτο του φιλμ.

1. ΤΟ ΜΕΓΑΡΟ ΤΗΣ ΟΙΚΟΓΕΝΕΙΑΣ

ΕΚΝΤΑΛ

Με την πρώτη κι όλας σεκάνς οριοθετείται άριστα ο βασικός χώρος όπου δραματίζεται η ιστορία, μ' ένα περιδιάβασμα της κινηματογραφικής μηχανής που ουδέποτε σ' όλη τη διάρκεια της ταινίας δεν φειδεται κόπου να περιπλανιέται στα τεράστια οικοδομήματα. Εν γένει, τα πλάνα της ταινίας είναι σύντομα, μακριά από το στυλ του Αντονιόνι ή Αγγελόπουλου, και πιο κοντά στο ρυθμό του αμερικάνικου κινηματογράφου (εκεί, όμως σταματούν κι οι ομοιότητες της ταινίας με τα αμερικάνικα φιλμ.)

Ο Αλέξανδρος κινείται μέσα στο οίκημα, μέσα στην παράδοση των Έκνταλ. Το σπiti κουβαλά όλη την Ιστορία της μεγαλοαστικής τάξης (κάπου φέρνει στο

1. Τελικά βρήκα και τρίτη: ο Ζαν Πιερ Λεό στα 400 ΧΤΥΠΗΜΑΤΑ. Όμως είναι κάτι διαφορετικό: Ο Τρυφώ είναι πάντα τρυφερός με τους ήρωες του. Ο Μπέργκμαν κι ο Μπουνιουέλ όχι!

νού το διαμέρισμα του Μπαρτ Λάνγκα-
στερ στη ΓΟΗΤΕΙΑ ΤΗΣ ΑΜΑΡΤΙΑΣ):
περιέχει την Ιστορία του κι είναι το ίδιο
ιστορία. Μια ιστορία αχανής όπως και τα
σύμβολα που χρησιμοποιούνται. Μια ανά-
πτυξη όλων των επισημάνσεων που πα-
ρατηρούνται στο μέγαρο των Εκντόλ,
θα απαιτούσε τεράστιο αριθμό σελίδων.
Γι' αυτό ας περιοριστούμε στα βασικά
πρόσωπα.

Έχουμε τον πατέρα του Αλέξανδρου,
τον Όσκαρ. Διατηρεί ένα θέατρο, τό-
σο σαν διευθυντής όσο και ως ερμηνευ-
τής. Το θέατρο, μέσα στην αστική παρά-
δοση ήταν προοδευτικό. Από τον Στρίν-
τμπεργκ, τον Ίψεν και τον Τσέχωφ
ξεπήδησαν ο Μπρεχτ, ο Πίντερ, ο Μπέ-
κετ. Οι άνθρωποι του θεάτρου ανήκαν
στην περισσότερο φιλελεύθερη μερίδα
των αστών. Έτσι, την στιγμή που στον
ορίζοντα καμιά αλλαγή δεν διαφαίνεται
(βρισκόμαστε μόλις το 1907), είναι φυ-
σικό να εγκαταλείψει ο Όσκαρ πρώτος
τον αγώνα (βιολογικά) για που καθώς
ξεπέρασε μια κατάσταση (νοητικά), δεν
είναι δυνατόν να επιζηήσει ξανά μέσα σ'
αυτήν. Ακόμα, χαρακτηριστικό είναι πως
παθαίνει καρδιακή προσβολή, την ώρα
που δοκιμάζει τον ρόλο του φαντάσμα-
τος, στον Άμλετ (ένα ακόμα σημάδι
προϊδεασμού και σύνδεσης με το τι θα
ακολουθήσει). Ας μην ξεχνάμε πως την
ώρα εκείνη ο Αλέξανδρος παρακολου-
θούσε τις πρόβες.

Ο θείος του ο Καρλ είναι καθηγη-
τής, μάλλον σπούδασε στη Γερμανία —έ-
τσι εξηγείται η γερμανίδα σύζυγός του: α-
ποτυχημένος. Έχει οικονομικά χρέη. Ό-
μως το δράμα του κρύβεται αλλού.
Είναι η "υπαρξιακή τραγωδία" κατά τον
Γιάσπερ. Ο Καρλ δεν είναι τραγικός
επειδή δεν έχει χρήματα ή επειδή τελμα-
τώθηκε επιστημονικά. Αντιμετωπίζει κάτι
πολύ ευρύτερο, πολύ σημαντικότερο, το
ίδιο τραγικό αδιέξοδο του Τζώρτζ στο
ΠΟΙΟΣ ΦΟΒΑΤΑΙ ΤΗ ΒΙΡΤΖΙΝΙΑ
ΓΟΥΛΦ του Άλμπυ. Ο τρόπος σκέψης
του τον έχει οδηγήσει σε αδιέξοδο. Για
τον αστό επιτυχημένος είναι εκείνος που
ανεβαίνει, αποκτά ισχύ και δύναμη.
Οι υπόλοιποι πρέπει να αγνοούνται σαν
να μην υπάρχουν. Δεν πρέπει να κατη-

γορούμε το αμερικάνικο όνειρο που α-
κριβώς αυτό πρεσβεύει, γιατί η ιδέα
έχει ξεκινήσει απ' την Ευρώπη. Έστω
κι αν στις χώρες του προηγμένου καπιτα-
λισμού (Δ. Γερμανία, Γαλλία, Βρετανία)
έχει συσκοτισθεί με κομψές εκφράσεις.
Διέξοδος σ' αυτήν την αποτυχία: ο αλ-
κοολισμός.

Κι η γυναίκα του Καρλ, η Γερμανίδα Λυ-
δία, θύμα της ίδιας αστικής σήψης με
την εκνευριστική υποακοή και συγκατα-
βατικότητα της. Ακόμη, η μη χρησιμο-
ποίηση απ' αυτής της Σουηδικής, συμ-
βολίζει θαρρώ, την τραγική μας πραγ-
ματικότητα: ο καθένας μιλά την δική
του γλώσσα που είναι αδύνατο να την
αισθανθεί ο άλλος. Αν ο μύθος της Βα-
βέλ δεν προυπήρχε, θα τον είχε σίγουρα
διατυπώσει κάποιος σύγχρονος κοινωνι-
ολόγος.

Περνάμε στον πολύ σημαντικό Γκο-
σταβ, θείο του Άλεξ. Είναι ευχάρι-
στος στην παρέα του και στους τρόπους
δείγμα συμπαθούς αστού του σαλονιού.
Όμως,

* έχει χονδρή ηλίθια γυναίκα, την
Άλμα που συνέχεια χαχανίζει, ουδέ-
ποτε λέει κάτι σοβαρό, υφίσταται τις α-
πιστίες του συζύγου της με χαμόγελο.
Δείγμα πως δεν τους δένει ουσιαστικά
τίποτε παρά μόνο τα οικονομικά τους
συμφέροντα και η κάθε τόσο σεξουαλ-
ική ικανοποίηση εκείνης όποτε ο σύζυ-
γος τ' αποφασίζει. Δεν είναι τυχαίο πως
τα παιδιά τους απλώς εικονογραφούν-
ται, δεν σκιαγραφίζονται.

* Κρατώντας στα χέρια του ένα με-
γάλο όπλο —το χρήμα— ο Γκούσταβ
έχει τη δυνατότητα ν' αγοράζει το κά-
θετί. Αυτό που επιθυμεί είναι νέο αίμα,
έξω από την τάξη του, που το βρίσκει
στο πρόσωπο της καμαριέρας Μάιγ
(ή κάπως έτσι).

* Είναι εντελώς στυγνός στις συναλ-
λαγές του μαζί της. Είναι χαρακτηρι-
στική η σεκάνς όπου ανάμεσα σε μια εν-
τελώς φτιαχτή τρυφερότητα, η Μάιγ δια-
πραγματεύεται μαζί του την δωρεά του
ζαχαροπλαστέιου, αξία ικανή (και αναγ-
καία) κατά την γνώμη της να αντιπα-
ραβληθεί με την εισοδο του φαλλού του
Γκούσταβ στον κόλπο της. Ο Γκούσταβ

όμως δεν πληρώνει μονάχα για την ικανοποίησή του. Πληρώνει για να κρύψει την ανεπάρκειά του (τόσο σεξουαλική—δεν είναι καλός εραστής, όσο και την Βιολογική—άρχισε να γερνά).

Η ίδια η Μάιγ είναι όμορφη (επομένως εμπορεύσιμο προϊόν στην αστική τάξη) αλλά κουτσή. Έτσι δεν είναι δυνατόν, ποτέ, παρ' όλες τις προσπάθειες του Γκούσταβ και της ίδιας να ενσωματωθεί στην δική του τάξη. Είναι κουτσή και για να τονιστεί η άγνοια και η μη συνειδητοποίηση από αυτήν της ταξικής της θέσης. Μονάχα με την βιολογική της σύνδεση (όταν αποκτηθεί παιδί από τον Γκούσταβ) γίνεται αποδεκτή (Εδώ θα 'θελα να θυμήσω τον έξοχο ΜΠΑΡΡΥ ΛΥΝΤΟΝ, όπου ο ήρωας, ακριβής εξαιτίας της θραύσης της βιολογικής συγγενείας του με τους ευγενείς καθώς σκοτώνεται ο γυιός του, απομακρύνεται από την τάξη όπου προσπάθησε να εισχωρήσει και ακρωτηριάζεται. Συμβαίνει δηλαδή μια αντίστροφη πορεία απ' ό,τι με τη Μάιγ στην ταινία μας).

Ταυτόχρονα η Μάιγ έχει μια λανθάνουσα ερωτική σχέση με τον Αλέξανδρο, που την επισκέφεται στο κρεβάτι της, βλέποντας την σαν μητέρα αφού αυτή τον μεγαλώνει (είναι γκουβερνάντα του) και σαν ερωμένη (λανθάνον ιδιόποδιο σύμπλεγμα). Όταν η Μάιγ δίνεται στον Γκούσταβ ο Αλέξανδρος δέχεται ένα πλήγμα στον τότε σχηματισμένο ανδρισμό του, κατανοώντας όμως τον μηχανισμό των σχέσεων στο αστικό περιβάλλον.

Σημαντικό πρόσωπο είναι η Έλενα η γιαγιά του, η κορυφή της οικογένειας, παλιά ηθικοί. Είναι το πιο ισορροπημένο άτομο της ταινίας. "Έχω παίξει πολλούς ρόλους στη ζωή μου. Της Ιουλιέττας (του Σαίξπηρ), της Μαργαρίτας (του Γκαίτε), της Οφελίας, της χήρας, τώρα της γριάς. Προσπαθώ όμως να παίζω τέλεια τον ρόλο μου", λέει η ίδια. Έχει πράγματι, η Έλενα, φτάσει γ' ένα σημείο αυτογνωσίας ώστε να γνωρίζει την βαθύτερη ουσία των ανθρώπινων σχέσεων στο περιβάλλον που ζει. Αυτό δεν την κάνει καλύτερη από τους άλλους (Χαρακτηριστική είναι η καταπίεση που

ασκεί στον Καρλ, το γιο της). Όμως τη βοηθά να καταλάβει, να εξηγήσει ορθότερα από τους άλλους τις καταστάσεις. Γι' αυτό και είναι μονάχα εκείνη που θα σχετισθεί με το "φανταστικό" (μαζί με τον Αλέξανδρο).

Έχει κι έναν δεσμό μ' έναν Εβραίο τοκογλύφο, τον Ιζάκ, (ήταν νεότερος, εραστής—τώρα στενοί φίλοι). Ο Εβραίος παρουσιάζει αρχικά (σ' αυτό το στάδιο της ταινίας) έναν τύπο που πολλοί αστοί συγγραφείς έδωσαν γραφικά και νατουραλιστικά σαν τον Κακό, με μανιχαϊστική αφέλεια. Εδώ ο Μπέργκμαν τον παρουσιάζει ευγενικότερο από αρκετούς ευηπόληπτους αστούς, φανερώνοντας την ανοησία των τελευταίων.

Και το υπηρετικό προσωπικό; Υπάρχει κι αυτό, είναι η μόνο σήμανση κάποιας άλλης τάξης στην ταινία (που ολόκληρη διαδραματίζεται σε "κλειστούς" χώρους), των μικροαστών, (προλετάριοι δεν υπάρχουν στην ταινία) που δεν είναι όλοι συμβιβασμένοι. Μια υπηρέτρια αλληλογραφεί με μια φίλη της στην Κίνα εδώ και 50 χρόνια. Κρατά ζωντανή τη μνήμη και πράξης σημαντικότερης από την ζωή που κάνει τώρα, δεν έχει ενσωματωθεί στο σύστημα παρόλο που το υπηρετεί.

Όταν είναι μόνος, ο Αλέξανδρος ασχολείται μ' ένα μηχανήμα—προπομπό του κινηματογράφου. Σ' αυτό βρίσκεται ζεστασιά, γιατί αυτό φορτίζει την φαντασία του. Ο κινηματογράφος είναι πηγή αισιοδοξίας και πηγή ονειρού (για τους μικρούς). Είναι μια δύση, ένα "παράθυρο στον κόσμο".

Ένα σημαντικό πλάνο, στην αρχή του φιλμ είναι η κίνηση του λευκού αγάλματος. Το σπίτι έχει ζωή για τον Αλέξανδρο, (η κάμερα τον ακολουθεί και τον υπακούει), στο σπίτι εδρεύει το φανταστικό, φωλιάζει στην καρδιά του!

Ο Αλέξανδρος απεχθάνεται τον θάνατο, αρνιέται να τον αντιμετωπίσει. Σπαρτάρα στην θέα του πατέρα που πεθαίνει. Είναι φυσικό! Σαν παιδί που έχει αρχίσει να ωριμάζει γνωρίζει πλέον τον θάνατο αλλά αρνιέται να τον αποδεχτεί ως την τελειωτική λύση. Όμως ύστερα



από το σοκ θα τον αποδεχτεί. Τούτο υποβόσκει στην εξαιρετη σκηνή, όταν μέσα από μια μισοανοιγμένη πόρτα διακρίνει το φέρετρο του πατέρα του και την μάνα του που στριγγλίζει (μια καταπληκτική χρήση του εκτός πεδίου χώρου και των διαστάσεων του κάδρου). Γίνεται βεβαιότητα όταν ο ίδιος επιθυμεί τον θάνατο του πατριού του.

Ο Αλέξανδρος διαφωνεί για τον "χουδαίο" τρόπο που αντιμετωπίζεται από την θρησκεία ο θάνατος. Έτσι αντιδρά το ίδιο "χουδαία" βρίζοντας στην πομπή της κηδείας του πατέρα του. Η στάση του απέναντι στο θάνατο γίνεται πιο περήφανη. Στην οικογένειά του υπήρχε μια τυπολατρεία —όχι θρησκευτική πίστη. Τούτο φαίνεται καθαρά στον τρόπο που γιορτάζαν τα Χριστούγεννα. (Το ότι τίποτε το "χριστιανικό" δεν υπάρχει στο "χριστουγεννιάτικο" γλέντι τους σηματοδοτείται κι από την —άνετη— παρουσία εκεί του Εβραίου — αλλό-

θρησκου). Ο Αλέξανδρος προχωρεί: αδιαφορεί για τον θεό. "Ο θεός δεν σκοτίζεται με μας — αν υπάρχει ή δεν υπάρχει καν" λέει, "γιατί λοιπόν εμείς να σκοτιζόμαστε μαζί του"; Τους λογαριασμούς του όμως με το "θείο", ο Αλέξανδρος θα τους λύσει στις επόμενες πράξεις του δράματος.

Τέλος, ενόσω ο Αλέξανδρος είναι ακόμα σπíti του, επιπλήττεται για την φαντασία του από τον Επίσκοπο. "Για το εκκλησιαστικό κατεστημένο είναι αμάρτημα και τιμωρείται", λέει ο ίδιος ο Επίσκοπος. Είναι φυσικό. Η φαντασία γεννά ελεύθερα άτομα που κανένα κατεστημένο δεν τα χρειάζεται (μια κι εκείνα δεν έχουν ανάγκη απ' αυτό).

Κι η τιμωρία του Αλέξανδρου θα είναι εξουθενωτική. Η μητέρα του παντρεύεται τον Επίσκοπο. Η πρώτη ενότητα του φιλμ τελειώνει μ' ένα πλάνο στα ορμητικά νερά ενός ποταμού.

Υπάρχουν αρκετά τέτοια πλάνα στην

ταινία. Η χρησιμότητά τους στην φόρμα είναι σημαντική. Όπως ο Φασμπίντερ χρησιμοποιεί συχνά τα μονόχρωμα φοντύ στις ταινίες του (Λευκά στην ΕΦΙ ΜΠΡΙΣΤ, μπεζ στον ΚΑΥΓΑΤΖΗ). Έτσι κι ο Μπέργκμαν χρησιμοποιεί τις εικόνες του ποταμού ως φοντύ. Αλλά ενώ στον Φασμπίντερ λ.χ. τα φοντύ έχουν μια έννοια αλλαγής κεφαλαίου ή σκηνοθετικού σχολίου κι είναι στατικά στον Μπέργκμαν έχουν μια δυναμική. Η δράση προωθείται ύστερα από κάθε τέτοιο πλάνο και συνδέονται άμεσα με την ψυχολογική κατάσταση του κεντρικού ήρωα.

2. ΣΤΟ ΜΕΓΑΡΟ ΤΗΣ ΕΠΙΣΚΟΠΗΣ

Αν το μέγαρο των Έκνταλ ήταν αγανάς και δαιδαλώδες, το μέγαρο της Επισκοπής είναι χώρος καφκικός. Γιατί, ενώ από το πρώτο υπήρχε δυνατότητα απόδρασης (τουλάχιστον έτσι φαινόταν) εδώ ο χώρος είναι σφαιρικός. Γρήγορα σου δημιουργεί ένα αίσθημα αιχμαλωσίας και κλειστοφοβίας. Υπάρχουν πολλά πρόσωπα στον χώρο αυτό που χρειάζονται προσοχή, αρκετές καταστάσεις και πράγματα που χρίζουν ανάλυσης.

Η μορφή του Επισκόπου, η αδελφή του, η γριά χοντρή παράλυτη θεία του, οι πανάσχημες υπηρέτριες, οι γυμνοί τοίχοι, τα κάγκελα στα παράθυρα, τα ψέμματα του Αλέξανδρου, η σοφίτα, οι συζητήσεις με τον πατριό του.

Η σκιαγράφηση της μορφής του Επισκόπου από τον σκηνοθέτη είναι, πιστέψω, αρκετά περίπλοκη, βέβαια, συναισθηματικά είμαστε εναντίον του. Τούτο είναι πολύ λογικό, αφού η κάμερα φιλάει τα αισθήματα του Αλέξανδρου. Κι αυτός, μισεί τον Επίσκοπο. Υπάρχει έπειτα και η γνωστή στάση του Μπέργκμαν απέναντι στο θεό, η αποστροφή του προς τον κλήρο. Όμως, ο Επίσκοπος αδικείται αν τον χαρακτηρίσουμε αβασάνιστα κακό. Όπως αδικούμε και τις προθέσεις του δημιουργού του. Αν κατορθώσουμε να αποστασιοποιηθούμε τις σκέψεις μας απ' το φιλικό κείμενο, προκύπτουν ενδιαφέροντα στοιχεία.

Ο Επίσκοπος δεν φέρεται, αρχικά,

άδικα στα παιδιά. Είναι λογικό, βέβαια να μην συμπαθούν τον πατριό τους. Όμως, αυτό που κύρια τα ενοχλεί είναι η αλλαγή του τρόπου ζωής τους. Ο Επίσκοπος είναι κληρικός, ταυτόχρονα όμως παρουσιάζει το κοσμικό πρόσωπο της εκκλησίας, κινείται άνετα στους μεγαλοαστικούς κύκλους.

Γιατί όμως, ένας άνθρωπος που δειχνει ρεαλιστή, διατυπώνει την τόσο ιδιότυπη και αυστηρή προϋπόθεση για την τέλεση του γάμου του; Να ξεκόψει η νέα του οικογένεια από το παρελθόν της, εγκαταλείποντας κάθε σύνδεσμο μαζί του.

Η θρησκεία λοιπόν ή μάλλον η εκκλησία, όπως την ζεί ο κληρικός (ομολογουμένως πολύ αυθεντικά) διαφέρει από την μεγαλοαστική τάξη. Προσπαθεί να προσφέρει κάποια ιδεολογική καθαρότητα, έναν εξαγνισμό. Για να το κατορθώσει αυτό πρέπει να νικήσει τις αστικές συνήθειες της οικογένειας Εκνταλ. Γιαυτό ο Επίσκοπος θέλει να δώσει την μάχη στο δικό του χώρο, εκεί αισθάνεται πιο ισχυρός. Ξέρει καλά πως δεν είναι δυνατόν οι αστοί να δεχτούνε μια τέτοια κατάσταση αδιαμαρτύρητα. Όχι! Διότι για να δεχτούν το μοδός της εκκλησίας πρέπει να δεχτούν και την ιδεολογική του επικάλυψη. Κι αυτό δεν το αποδέχονται. Ο νεαρός Αλέξανδρος έχει από πιο πριν αρνηθεί τον θεό —κάλι χειρότερο, τον έχει περιφρονήσει— έτσι του φαίνεται παράλογη και βάνουση η ζωή εκεί μέσα. Η Φαννύ δυσκολεύεται να πάρει θέση συνειδητά, απλώς βολεύεται, της λείπουν οι ανέσεις. Είναι μικρή ακόμα, αλλά δεν είναι εύκολο ν' αλλάξει καλούπι, ιδιαίτερα όταν βρίσκεται υπό την επήρεια του Αλέξανδρου. Ενώ η μητέρα τους, αστή παλιότερης γενιάς, έχει διατηρήσει μια κάποια φλόγα πίστης. Καθώς βρέθηκε στο μηδέν έπειτα από την χηρεία της θ' αγκιστρωθεί απ' αυτήν την φλόγα. Όμως δεν θ' αντέξει για πολύ. Σύντομα θα συγκροστεί κι η ίδια με τον Επίσκοπο. Η φλόγα θα σβήσει.

Είναι πολύ σημαντικό ο προβληματισμός που θέτει εδώ ο Μπέργκμαν. Θεωρούσαμε πάντοτε την εκκλησία (του-

λάχιστον τον ανώτερο κλήρο) απολειφάδι της αστικής τάξης. Εδώ, διακρίνουμε μια σύγκρουση, μια πάλη. Ο Μπέργκμαν είναι πολύ σοφός για να είναι μαρινχάιστς. Η αντίθεση εκκλησίας-αστών έχει μια δυσκατανόητη δυναμική.

Ας εξετάσουμε όμως και τον περίγυρο των κεντρικών προσώπων. Πρώτα πρώτα, η αδελφή του Επισκόπου. Είναι μια συγγνή γεροντοκόρη, απότομη, καθαρή, μονοκόμματη, εκκλησιαστική μορφή, ο Ιερός Αυγουστίνος του 1907. Έρχεται σε βίαιη ρήξη γρήγορα με την οικογένεια. Είναι φυσικό. Η Ορθοδοξία και η ιδεολογική της καθαρότητα είναι πλήρης. Έτσι επιθυμεί να επιβάλλει τους κανόνες της (πειθαρχία, τάξη) στα μικρά παιδιά. Πράγμα αθεράπευτα απαράδεκτο για εκείνα.

Πρέπει εδώ να εξετάσουμε ένα σημαντικό πρόβλημα που συχνά γίνεται αιτία παρανοήσεων και λάθους αναλύσεων. Ο άστος μπορεί να συμβιώσει με την πειθαρχία ή όχι; Συχνά οι Έλληνες διανοητές ταυτίζοντας την αστική τάξη με την συντήρηση απαντούν θετικά στο παραπάνω ερώτημα. Εγώ διαφωνώ.

Δεν υπάρχει πιο απειθαρχος άνθρωπος από τον γνήσιο αστό. Κι είναι λογικό. Η αστική ιδεολογία προσβλέπει σ' ένα άτομο ελεύθερο (με την αστική έννοια) δυνατό, αυτόρκες. Ο αστός είναι προσωποκεντριστής, θαρρεί και πιστεύει πως είναι το κέντρο του σύμπαντος, κι επιθυμεί να εξοντώσει κάθε επίμαχο αντίπαλό του. Η αστική κοινωνία αποτελείται από μονάδες που προσπαθούν να αυτονομηθούν όσο γίνεται περισσότερο, και που συγκροτούν σύνολο επειδή στην παρούσα ιστορική φάση το θεωρούν ακόμα αναγκαίο κακό. Η αυτονόμηση αυτή είναι που οδηγεί τελικά στην ψυχασθένεια (από απλό άγχος έως σχιζοφρένεια), αλλά παρ' όλα αυτά οι εκατοντάδες χιλιάδες αμερικανοί ψυχαναλυτές δεν μπορούν να την θεραπεύσουν (Λογικά, αφού κι οι ίδιοι αποτελούν κρίκους της ίδιας φαύλης αλυσίδας).

Για όποιον ακόμα δεν πείστηκε, αναφέρω τα κηρύγματα του σύγχρονου νεοφιλελευθερισμού εν Ελλάδι, με την

"πίστη" που εκφράζουν στην "δημιουργική φαντασία του ατόμου".

Πρέπει εδώ να σημειώσουμε, πως η πειθαρχία δεν είναι καθαυτή αρετή, όπως και η απειθαρχία. Δηλαδή δεν πιστεύω στην ισοπεδωμένη από τα Σοβιέτ ανθρωπομάζα, ή την αυτολογοκρινόμενη πολωνική κοινωνία που προσπαθεί να προφθάσει τα σοβιετικά τανκς.

Η ελευθερία και η απειθαρχία του ατόμου είναι αρετή όταν συνδυάζονται με την κοινωνική συνείδηση. Αυτές γέννησαν όλες τις μεγάλες εξεγέρσεις, από τον χριστιανισμό έως τον Οκτώβρη του '17.

Κατανοούμε λοιπόν τώρα γιατί η οικογένεια δεν δέχεται τις υποδείξεις της αδελφής του Επισκόπου. Η οριστική όμως ρήξη θα 'ρθει καθώς ο Αλέξανδρος περνά στην επίθεση και πλάθει μια ιστορία, καταρρίπτοντας τον μύθο της "αγιότητας" της εκκλησίας (κατηγορώντας τον επίσκοπο για την δολοφονία της πρώτης του οικογένειας, ή μάλλον, σωστότερα για τον εξαναγκασμό της να σκοτωθεί). Ο Επίσκοπος τον βάζει να ορκιστεί. Ο Αλέξανδρος, εντελώς άνετα, ψευδορκεί. Δεν είναι παιδιάστικη αντίδραση ή πείσμα. Είναι συνειδητή πράξη που κάνει το ρήγμα μεταξύ τους αγεφύρωτο. Η αστική τάξη πέρασε στην "ύβρη". Η εκκλησία θα δοκιμάσει —απεγνωσμένα να αντιδράσει. Πρώτα με ηθικά επιχειρήματα. Δεν πίνουν! Ύστερα με νομικίστικα επιχειρήματα (οι απόψεις περί ψευδορκίας). Αλλά οι νόμοι εκφράζουν την δυναμική μιας εποχής. Τώρα η δυναμική έχει αλλάξει. Έτσι οι νόμοι μπορούν άνετα να παραβιάζονται. Η τελική αντίδραση είναι η ψηή βία.

Όμως η εκκλησία έχει παρακμάσει. Η παρακμή της είναι ιστορικά παλαιότερη από εκείνη της αστικής τάξης. Έχει η εκκλησία, αρχίσει να παραλύει, να σαπίζει. Τούτη η σήψη κεντρώνεται στη θεία —Έτερα του Επισκόπου.

Αξίζει να προσέξουμε την πολεμική τακτική της αστικής τάξης. Μέσα στο εκκλησιαστικό μέγαρο κυκλοφορούν μονάχα οι πανάσχημες υπηρέτριες του Επισκόπου. Αυτές δεν ανήκουν στην αστική τάξη, ανήκουν σε κατώτερα κοινωνικά



Ο επίσκοπος και η Έμιλυ λίγο πριν το θάνατό του.

στρώματα. Είναι όμως πιστές στην εκκλησία, στο θεό. Ο Επίσκοπος γνωρίζει ότι τις ελέγχει καλά. Πράγματι. Ο Αλέξανδρος, γνώστης της βλακώδους και απλοϊκής πίστης τους προσπαθεί να προσεταιριστεί μία απ' αυτές. Προσπαθεί να εκμεταλλευτεί το ίδιο ακριβώς μέσο που χρησιμοποιεί κι ο Επίσκοπος, για να κρατεί τούτες τις τάξεις υπό τις διαταγές του. Την δυσειδαιμονία! Όμως δεν το κατορθώνει! Οι δεσμοί μεταξύ κατώτερων κοινωνικών στρωμάτων και εκκλησίας είναι ακόμα πολύ δυνατοί (Από κεί βέβαια αντλεί κι η τελευταία την ισχύ της).

Όταν ο Αλέξανδρος αποτυγχάνει, αλλάζει στρατηγική. Παρατηρούμε πως αμέσως συμμαχεί με όσους ανήκουν εκτός του κορμού της εκκλησίας. Είναι ο γερο Εβραίος που θα τους βοηθήσει να αποδράσουν. Αυτός δεν ελέγχεται από τον Επίσκοπο, στην ουσία είναι επικυρίαρχος του τελευταίου (ως τοκογλύφος). Θα εξετάσουμε εκτενέστερα την

μορφή του Εβραίου στο τελευταίο μέρος της ταινίας.

Τελικά, ο Αλέξανδρος βρίσκει την σωστή μεθόδευση της επίθεσης κατά του επισκόπου. Καθώς του συμπαρίσταται το φανταστικό επιτίθεται στην πιο αδύναμη θεία του Επισκόπου, που καίγεται. Δεν πρόκειται για μια φωτιά εξαγνιστική, αλλά απλώς καταστροφική. Έχει πετύχει το αδύναμο σημείο!

Ο Επίσκοπος δεν θα αποφύγει το μοιραίο, θα καεί κι αυτός, νικούμενος από το φανταστικό, πληρώνοντας τα σφάλματα της Εκκλησίας του που πρόδωσε το μεταφυσικό καθώς στράφηκε στον σχολαστικισμό και τον καρτεσιανισμό.

Προτού εγκαταλείψουμε το δεύτερο τούτο μέρος της ταινίας θα 'θελα να σταθούμε λίγο στις δυο συνομιλίες του Αλέξανδρου με τον πατριό του. Στην πρώτη (που γίνεται στο πατρικό του σπίτι, λίγο πριν την αναγγελία του γάμου της Έμιλυ με τον Επίσκοπο), συζητούν για το γιατί λέμε αλήθεια, γιατί ψέμματα,

ποιός είναι ο ρόλος της φαντασίας. Ο Επίσκοπος λέει: Την φαντασία την έχουμε εμπιστευθεί στους καλλιτέχνες, τους ζωγράφους, τους μουσικούς. Εκεί δηλαδή που είναι ανώδυνη, ή αβλαβής. Ταυτόχρονα, στον διάλογο αυτό ο Αλέξανδρος κατορθώνει ν' αναπτύξει ένα ειδικό πρωτόγονο διαλεκτική σκέψης. Όμως μια τέτοια ωριμότητα θα 'ταν δύσκολο να επιτευχθεί δίχως να οδηγήσει στην κρίση του συστήματος και την αποδιοργάνωσή του. Είναι λοιπόν υπερπολυτέλεια. Ο Αλέξανδρος, αυτή την στιγμή προσπαθεί να κυριαρχήσει πάνω στο σύστημα, όχι να το αλλάξει. Γι' αυτό και η διαλεκτική καταχωνιάζεται.

Στην δεύτερη συνομιλία ο Αλέξανδρος είναι τραχύς, μονοκόμματος. Διεξάγει πόλεμο. Δεν τίθεται θέμα φαντασίας στη συζήτηση, ούτε ηθικής. Μετριούνται τα πρακτικά όπλα κάθε πλευράς. Κι έτσι βγαίνει ο νικητής.

Ανάμεσα στις σεκάνς του μεγάρου Επισκοπής παρεμβάλλονται σε παράλληλο μοντάζ, οι σεκάνς του εξοχικού.

3. ΣΤΟ ΕΞΟΧΙΚΟ ΤΩΝ ΕΚΝΤΑΛ

Εδώ, το ντεκόρ αλλάζει. Από τους τέσσερις χώρους στους οποίους κινείται η κάμερα αυτός είναι ο πιο αισιόδοξος. Πράγματι είναι ο μόνος χώρος που έχει ζωντάνια. Είναι ανοιχτός (διαφαινούνται από τα παράθυρα τοπία, λίμνες, επιπλωμένος σχετικά λιτά, ενώ στα κουστούμια κυριαρχούν τα λευκά χρώματα. Ο χώρος περιλαμβάνεται σε 4 σεκάνς:

- η επίσκεψη του νεκρού Όσκαρ
- η επίσκεψη της υπέρτιρας Μάιυ
- η επίσκεψη της Έμιλυ
- η επίσκεψη του ζεύγους Γκούσταβ

Κοινό κεντρικό πρόσωπο η γιαγιά Έλενα, που με τις συναντήσεις της αυτές προσπαθεί να ξαναενώσει την οικογένεια που έχει αποδομηθεί μετά τον θάνατο του Όσκαρ.

Προτού ν' αναφερθούμε στον διάλογο της με τον Όσκαρ, έφτασε νομίζω η στιγμή να μπούμε στο πιο δύσκολο

σημείο της ταινίας, στην επέμβαση του φανταστικού. Τι είναι τα φάντασμα του πατέρα του που βλέπει ο Αλέξανδρος; Σύμφωνα με την δική μου άποψη η παρουσία του οφείλεται στις αντιλήψεις του Αλεξάνδρου για τον θάνατο και τον θεό. Αφού δεν πιστεύει στον θεό, είναι φυσικό να θεωρεί παράλογο τον θάνατο (η θρησκεία, κάθε είδους θρησκεία, ριζώσε γιατί προσπάθησε να απαλύνει τον πόνο του ανθρώπου για τον θάνατο. Ιδιαίτερα ο χριστιανισμός, είχε τόσο τεράστια απήχηση επειδή κήρυξε την μεταθανάτιον ζωή). Έτσι, ενώ τελικά τον αποδέχεται, δεν μπορεί ν' αντέξει το βάρος αυτής της αναγνώρισης. Ο Αλέξανδρος, δεν παύει να πλησιάζει στο φάκο του κινητοσκοπίου του, έτσι πλάθει και ένα φάντασμα—υποκατάστατο του πατέρα του (κάτω κι από την επήρεια —συγκινησιακή— του Άμλετ). Το φάντασμα αυτό είναι καλό και αβλαβές, ώστε να μην προκαλεί τρόμο, αλλά τελικά άχρηστο αφού δεν μπορεί να τον βοηθήσει σε τίποτα. Είναι ένα αστικό φάντασμα, έξω από το περιβάλλον του, πελαγωμένο, δεν ανήκει σ' εκείνη την εποχή. Γι' αυτό κι ο Αλέξανδρος, όταν συνειδητοποιήσει το κενό περιεχομένου όραμα που δημιούργησε το προστάζει να διαλυθεί.

Είναι φυσικό πως η Έλενα μπορεί να δει το φάντασμα, να συνομιλήσει μαζί του. Ο σύνδεσμός της με το νεαρό Όσκαρ και τον μικρό Αλέξανδρο ήταν πολύ ισχυρός. Εξάλλου ένα τέτοιο φάντασμα είναι ιδανικός συνομιλητής, μπορείς να ξανοιχτείς μαζί του, δεν χρειάζονται οι πανοπλίες που φορούμε όταν συναναστρεφόμαστε με ζωντανούς.

Ακολουθεί η επίσκεψη της Μάιυ, που έχει ήδη εξασφαλίσει την εισδοχή της στην μεγαλοαστική τάξη και με τον φανατισμό νεοφώτιστου ενδιαφέρεται για τα προνόμια αυτής της τάξης που βλέπει να κινδυνεύουν με την επιβολή του Επισκόπου πάνω στους νέους συγγενείς της.

Έπειτα έχουμε την εμφάνιση της Έμιλυ (είναι τρομοκρατημένη και απελπισμένη) που δηλώνει πως δεν μπορεί με νόμιμα (νομικά) μέσα να αποδεσμευτεί

από τον Επίσκοπο. Έτσι, είναι μοιραίο να επακολουθήσει σύγκρουση. Σ' αυτήν όλοι οι συγγενείς θα 'ναι με το μέρος της.

Τελευταία είναι η επίσκεψη του Γκούσταβ και της γυναίκας του ενώ η Έλενα τακτοποιεί φωτογραφίες του Όσκαρ, δείγμα ότι προσπαθεί να σχεδιάσει την στρατηγική της κατά του Επισκόπου. Υπό την καθοδήγηση της λύνονται όλα τ' άλλα προβλήματα (της ερωμένης του Γκούσταβ) ώστε η οικογένεια να είναι ενωμένη κάτω από την αρχή της. Πράγματι, η Έλενα έχει την απόλυτη πρωτοβουλία των κινήσεων.

Σε εξωφύλιμο χρόνο (αλλά που σίγουρα υπονοείται) καλεί σε βοήθεια τον Εβραίο και σχεδιάζει την επίθεση. Η επίθεση επιτυγχάνει. Ο Εβραίος "αγοράζει" τα παιδιά και τα οδηγεί στο κατάστημα του.

4. ΣΤΟ ΚΑΤΑΣΤΗΜΑ ΤΟΥ ΕΒΡΑΙΟΥ

Αυτή είναι η πιο σημαντική ενότητα. Έχει αριστουργηματική και πολυσύνθετη δομή, αποτελεί όμως και την περισσότερο "δύσκολη" και φορτωμένη (σε σημεία και σύμβολα) πράξη της ταινίας.

Τι είναι αυτός ο Εβραίος τοκογλύφος; Ζει σ' ένα σπίτι εκπληκτικά φορτωμένο με κάθε αλλόκοτο αντικείμενο, όπου αυτό που κυριαρχεί είναι οι μαριονέτες—κατασκευές του Ααρών.

Για μένα ο Εβραίος αντιπροσωπεύει το Χρήμα, με κεφαλαίο Χ που έχει προσωποποιηθεί από τους αστούς (γι' αυτό επιζητούν να τον έχουν εραστή τους). Το χρήμα δεν έχει θρησκεία, έχει καταστεί ισχυρότερο από θρησκεία δεν είναι όμως κάτι το απλό, το σχηματικό. Έχει δημιουργήσει ολόκληρο τον δικό του κόσμο, όπου ο έρωτας έχει φυλακιστεί (Ισμαήλ) κι ο άνθρωπος κρύβεται πίσω από τις μαριονέτες που ο ίδιος κατασκευάζει (Ααρών).

Καθώς ο Αλέξανδρος, ξυπνά από φυσική του ανάγκη—κάποιο ένστικτο του τον οδηγεί, βυθίζεται μέσα με μια ατμόσφαιρα φανταστικού εκπληκτικής ομορφιάς (Ο κόσμος που στήνει ο Μπέρ-

γκμαν είναι καταπληκτικός, σου δημιουργεί την αγωνία, τον φόβο όσο ελάχιστες αμιγείς ταινίες τρόμου. Ο φόβος αυτός είναι πιο κοντά στο "δέος" της αττικής τραγωδίας. Πάντως οδηγεί στο ίδιο αποτέλεσμα: Στην κάθαρση). Οι κούκλες κινούνται γύρω από τον Αλέξανδρο—αυτός τις αγνοεί. Ξαφνικά ακούμε την φωνή του θεού πίσω από το σκοτάδι της πόρτας. Η σκηνή είναι συγκλονιστική, ο Αλέξανδρος τα χάνει, δεν είναι τόσο ισχυρός όσο πίστευε, έχουν μείνει κάποια κατάλοιπα θεοφοβίας μέσα του. Ο Θεός παρουσιάζεται! Μια μαριονέτα (καταπληκτικό εύρημα του Μπέργκμαν) και σωριάζεται στο έδαφος. Ο θεός ταπεινώνεται, γελοιοποιείται, διαλύεται. Ο Μπέργκμαν κάνει στο "θεό" μια από τις συγκλονιστικότερες, και ειλικρινέστερες "αποκαθλώσεις" όλων των εποχών. Ο Άνθρωπος διέλυσε τον Θεό για να πλησιάσει τον άνθρωπο. Ο Ααρών ελκύεται με πάθος από το παιδί. Η λανθάνουσα ομοφυλοφιλία ο έρωτας αρχίζει και σχηματίζεται ξεκάθαρα. Εδώ το φύλο δεν είναι αρσενικό ή θηλυκό είναι άνθρωπος με άνθρωπο και τέτοια είναι η σημασία της ομοφυλοφιλίας. Αυτή, ταυτόχρονα, καθώς οι αμήτοι την κατανοούν ως την κλασική έννοια της ομοφυλοφιλίας δυσανασχετούν, δυσπιστούν. Είναι φυσικό! Η σχέση του ανθρώπου με τον άνθρωπο δεν ήταν ποτέ χωρίς εμπόδια. Ο Ααρών θα οδηγήσει τον Αλέξανδρο στον φυλακισμένο του Έρωτα—Ισμαήλ (Ο Εβραίος έχει φυλακίσει το αίσθημα του Ανθρώπου).

Ο διάλογος Αλέξανδρου—Ισμαήλ είναι κατά την προσωπική μου αντίληψη η ουσιαστικότερη ερωτική συνομιλία στον χώρο της 7ης τέχνης. Ο Ισμαήλ αποπνέει μια μοναδική ομορφιά. Απροσδιόριστο φύλο, αεδιάλυτη γοητεία, μοναδική εσωτερικότητα.

Ο Αλέξανδρος ανδρώνεται με αυτήν την γνωριμία του. Βρίσκει το θάρρος και την δύναμη να εξοντώσει τον Επίσκοπο (έχει μεγάλη δύναμη το παράλληλο μοντάζ της επαφής των παιδιών με το κάψιμο της θείας του Επισκόπου).

Ο Αλέξανδρος δεν έχει από 'δω και πέρα την ανάγκη θεού. Έχει τον έρωτα. Είναι αισιόδοξο το μήνυμα που στέλνει εδώ ο Μπέργκμαν.

ΕΠΙΛΟΓΟΣ

Γλέντι στο σπίτι των Έκνταλ για την βιολογική αύξηση της οικογένειας και την επανασυγκόλλησή της. Ο θεός Γκούσταβ, επικρατεί τελικά ως το χαρακτηριστικότερο και γνησιότερο πρότυπο της τάξης του.

Όλοι είναι χαρούμενοι. Ο Γκούσταβ βγάζει ένα λογιδριο όπου περιγράφει αδρά την διαδικασία για την επίτευξη της ευτυχίας. Όλοι δείχνουν ευτυχισμένοι. Όλοι;

Κι ο Αλέξανδρος; Πώς αισθάνεται καθώς αντικρύζει το φάντασμα του Επισκόπου;

Η γιαγιά κι η Μητέρα του διαβάζουν: "Όλα μπορούν να συμβούν, όλα είναι δυνατά στο λεπτό έδαφος της πραγματικότητας, η φαντασία υφαίνει καινούρια σχέδια", από τον Στρίνμπεργκ.

Ο Μπέργκμαν μας νίκησε. Με την

σπρωξιά που έφαγε ο Αλέξανδρος από το φάντασμα αποσαθρώθηκε κι όλη η περίεργη ανάλυση που αποπειραθήκαμε να κάνουμε. Δεν είναι δυνατόν να καταγράψουμε αυτά που αισθανόμαστε. Ο Μπέργκμαν κάνει την πιο μεγάλη ταινία φανταστικού. Γιατί φανταστικό δεν είναι οι ευτελείς δολοφόνοι με τσεκούρια, πριόνια και οι δεκάδες παρακευές και 13. Ούτε ασύνδετα πλάνα που κάτω από την ετικέτα του φανταστικού επιχειρούν να κρύψουν την γύμνια του δημιουργού τους.

Φανταστικό είναι η βίαιη είσοδος του ανορθολογικού στο ρεαλιστικό μας πεδίο και η κατάδειξη πως ο ανορθολογισμός είναι περισσότερο καθαρός από τον θολωμένο καρτεσιανισμό μας. Το κτύπημα του Αλέξανδρου είναι βίαιο. Το κτύπημα προς τους θεατές επηρεάζει μόνο εκείνους που το αποδέχονται για να συγκλονιστούν απ' αυτό και να διακρίνουν στην συνέχεια τον κρυστάλλινο και ξεκάθαρο προβληματισμό που θέτει αυτό το αριστούργημα του Μπέργκμαν.

● Σπύρος Σερακιώτης

ΚΑΛΟΚΑΙΡΙ ΜΕ ΤΗ ΜΟΝΙΚΑ.



ΙΝΓΚΜΑΡ ΜΠΕΡΓΚΜΑΝ

Μικρό πορτραίτο του καλλιτέχνη

Ο Ίνγκμαρ Μπέργκμαν γεννήθηκε στις 14 Ιουλίου 1918 στην Ουψάλα. Γιος ενός λουθηρανού εφημέριου, μεγάλωσε μέσα σε μια θρησκευτική αυστηρότητα, που η νοσηρή επίδραση της είναι έκδηλη στο μετέπειτα έργο του. Σε ηλικία έξη ετών έρχεται με τους γονείς του στη Στοκχόλμη, όπου γράφεται σ' ένα ιδιωτικό σχολείο. Μετά τη θητεία του μπαίνει στο Πανεπιστήμιο για να σπουδάσει Λογοτεχνία και Τέχνη. Εκεί συνδέεται με διάφορους ερασιτεχνικούς θιάσους, παίζοντας και σκηνοθετώντας διάφορα έργα, και αποκτά σιγά-σιγά κάποια φήμη. Το 1940 θα αναλάβει τη διεύθυνση του Φοιτητικού Θεάτρου και στη συνέχεια θα γράφει αδιάκοπα νουβέλες και θεατρικά έργα. Το 1942 ανεβάζει το πρώτο έργο του Ο ΘΑΝΑΤΟΣ ΤΟΥ ΚΑΣΠΑΡ. Το 1944, αρκετά γνωστός πλέον έρχεται σ' επαφή με τους κινηματογραφικούς κύκλους και ο Αλφ Σιέμπεργκ ενδιαφέρεται για ένα σενάριο του, τη ΜΑΝΙΑ. Ο Μπέργκμαν δουλεύει κοντά του σαν βοηθός και την επόμενη κιόλας χρονιά γυρίζει την πρώτη μεγάλη μήκους ταινίας του. Από τότε γυρίζει αδιάκοπα σχεδόν μία ταινία κάθε χρόνο, χωρίς να σταματήσει ποτέ τη θεατρική του δραστηριότητα (την οποία επέκτεινε και στο χώρο της όπερας).

Στην αρχή το έργο του είναι επηρεασμένο από το γαλλικό ποιητικό ρεαλισμό ή το θεατρικό βωντβίλ, αλλά από το 1949 κι έπειτα (με τη ΦΥΛΑΚΗ) θα δείξει μια σταθερή εμμονή στα θέματα της ύπαρξης ή όχι του Θεού και του νοήματος της Τέχνης ή της ανθρώπινης ύπαρ-

ξης, με φόντο την κρίση του ζεύγους. Στη δεκαετία του '50 έδωσε κατά τη γνώμη μου τα καλύτερα έργα του: ΚΑΛΟΚΑΙΡΙΝΑ ΠΑΙΧΝΙΔΙΑ, ΑΝΑΜΟΝΗ ΓΥΝΑΙΚΩΝ, ΚΑΛΟΚΑΙΡΙ ΜΕ ΤΗ ΜΟΝΙΚΑ, Η 7η ΣΦΡΑΓΙΔΑ, ΑΓΡΙΕΣ ΦΡΑΟΥΛΕΣ, Η ΠΗΓΗ ΤΗΣ ΠΑΡΘΕΝΟΥ κ. ά. Είναι η περίοδος του σκανδιναβικού καλοκαιριού ή περιόδου του νερού, γιατί κυριολεκτικά οι ταινίες του κυριαρχούνται από το υγρό στοιχείο, από τη μητρική, ζεστή, ηδονική (αλλά και συχνά απειλητική) παρουσία της θάλασσας. Ο λυρισμός και η μικρο-αισιοδοξία των πρώτων ταινιών δίνουν σιγά-σιγά τη θέση τους στους μεταφυσικούς προβληματισμούς του υπόθη Αντόνιους Μπλοκ στην 7η ΣΦΡΑΓΙΔΑ, χωρίς αυτό να τον εμποδίζει να κάνει με τις ΑΓΡΙΕΣ ΦΡΑΟΥΛΕΣ την πιο αισιόδοξη, λυρική και όμορφη ταινία αυτής της περιόδου.

Απόλυτος κυρίαρχος των εκφραστικών του μέσων, ο Μπέργκμαν αξιοποιεί το φυσικό στοιχείο εξίσου με το ανθρώπινο, δίνοντας στο γκρο-πλάνο, στο βλέμμα, στην έκφραση του ηθοποιού μια αξεπέραστη μέχρι τώρα δραματουργική δύναμη. Εξαιρετικά απλός και λιτός στη γραφή του σε ταινίες όπως η ΜΟΝΙΚΑ ή ΣΤΟ ΚΑΤΩΦΛΙ ΤΗΣ ΖΩΗΣ, δεν διστάζει να ανατρέξει στο πιο εκθαμβωτικό μπαρόκ (Η ΝΥΧΤΑ ΤΩΝ ΣΑΛΤΙΜΠΑΓΚΩΝ), στον πιο ακραίο συμβολισμό (Η 7η ΣΦΡΑΓΙΔΑ, ΤΟ ΠΡΟΣΩΠΟ) ή σε μια καθαρά πρωτοποριακή γραφή (ΑΓΡΙΕΣ ΦΡΑΟΥΛΕΣ), όπου το μοντάζ ξαναποκτά τη χαμένη πρωταρχική σημασία του.

Με το ΜΕΣΑ ΑΠΟ ΤΟ ΣΠΑΣΜΕΝΟ ΚΑΘΡΕΦΤΗ αρχίζει μια νέα περίοδος,



αυτή που είναι και η περισσότερο γνωστή. Ο μεταφυσικός προβληματισμός μετατοπίζεται σιγά-σιγά στο επίπεδο της κλινικής ψυχο-παθολογίας και ο Μπέργκμαν αφήνει το λυρισμό του καλοκαιριού, για να ασχοληθεί με την κόλαση της ανθρώπινης ψυχής, μ' ένα ομολογουμένως ιδιαίτερο μαζοχισμό, που κάνει σήμερα τη θέα πολλών από αυτών των έργων ανυπόφορη. Με την "τριλογία του δωματίου" (ΜΕΣΑ ΑΠΟ ΤΟ ΣΠΑΣΜΕΝΟ ΚΑΘΡΕΦΤΗ, ΟΙ ΚΟΙΝΩΝΟΥΝΤΕΣ, Η ΣΙΩΠΗ) ξεμπερδεύει τους λογαριασμούς του με το Θεό, χωρίς ωστόσο να μηρέσει ν' απαλλαγεί από το βάρος της πατρικής ενοχής. Η "τετραλογία του Φάρο" που ακολουθεί είναι ίσως η πιο ώριμη περίοδος του Μπέργκμαν, που ανοίγει με την ΠΕΡΣΟΝΑ και κλείνει με το ΠΑΘΟΣ, δύο από τα πιο ωραία έργα του, που συναντιούνται παράδοξα με τις πιο πρωτοποριακές γραφές στα τέλη

της δεκαετίας του '60. Η περίοδος αυτή του μπέργκμανικού έργου συνοψίζεται στο ΚΡΑΥΓΕΣ ΚΑΙ ΨΙΘΥΡΟΙ, φορμαλιστική επανάληψη των ίδιων πια πραγμάτων, που έχει όμως μια μεγάλη εμπορική επιτυχία και τον κάνει προσιτό σ' ένα πλατύτερο κοινό.

Οι αναζητήσεις με το χρώμα που πρωτάρχησε με το ΟΛΕΣ ΑΥΤΕΣ ΟΙ ΓΥΝΑΙΚΕΣ και συνέχισε με το ΠΑΘΟΣ, βρίσκουν στο ΚΡΑΥΓΕΣ ΚΑΙ ΨΙΘΥΡΟΙ μια εκπληκτική εικαστική ολοκλήρωση, κάνοντας διάσημο τον μόνιμο πια διευθυντή φωτογραφίας του Σβεν Νύκβιστ, ο οποίος διαδέχθηκε τον Γκούναρ Φίσερ.

Με το ΚΡΑΥΓΕΣ ΚΑΙ ΨΙΘΥΡΟΙ ο Μπέργκμαν φαίνεται ότι έχει ολοκληρώσει αυτό που ήθελε να πει. Γι' αυτό και οι επόμενες ταινίες του, όχι μόνο δεν έχουν καμιά ομοιογένεια μεταξύ τους αλλά είναι πολύ κατώτερες του προη-

γούμενου έργου του. Το ΠΡΟΣΩΠΟ ΜΕ ΠΡΟΣΩΠΟ και οι ΜΑΡΙΟΝΕΤΕΣ θυμίζουν τις ταινίες δωματίου, το ΑΥΓΟ ΤΟΥ ΦΙΔΙΟΥ είναι μια ενδιαφέρουσα, αλλά όχι τελείως ολοκληρωμένη, ιστορική ταινία, επηρεασμένη από τον Γουέλλες της ΔΙΚΗΣ, ΟΙ ΑΝΘΡΩΠΟΙ ΤΟΥ ΦΑΡΟ ένα ασήμαντο ντοκιμανταίρ, η ΦΘΙΝΟΠΩΡΙΝΗ ΣΟΝΑΤΑ μια καλλιτεχνική σαπουνόπερα, όπου η Ίνγκριντ Μπέργκμαν δίνει τον τελευταίο μεγάλο ρόλο της και οι ΣΚΗΝΕΣ ΑΠΟ ΕΝΑ ΓΑΜΟ μια τηλεοπτική δουλειά ενός κοινωνιολόγου, όχι όμως κι ενός ιδιοψυχούς σκηνοθέτη. Χτυπητή αντίθεση η παρουσία του ΜΑΓΕΜΕΝΟΥ ΑΥΛΟΥ, κινηματογραφική απόδοση της όπερας του Μότσαρτ, που αφήνει για πρώτη φορά ύστερα από τόσα χρόνια, να αναδυθεί το φως του μεπεργκμανικού έργου.

Μετά την εμπορική αποτυχία των ΜΑΡΙΟΝΕΤΩΝ, όλοι θεωρήσαμε το έργο του Μπέργκμαν τελειωμένο. Μα να που ο ακούραστος γηραιός πλέον Σουηδός εκπλήσσει τους πάντες με το εκθαμβωτικό ΦΑΝΝΥ ΚΑΙ ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΣ, έργο—σύνοψη μιας ολάκερης ζωής, που ανοίγει ταυτόχρονα νέες προοπτικές κι είμαι αναφισβήτητα η πιο όμορφη ταινία του.

Δημιουργός με την απόλυτη έννοια της λέξης, ο Μπέργκμαν περιέγραψε όσο κανείς άλλος, με μια τέτοια τραγικότητα και δραματουργική δύναμη, την υπαρκτή κρίση του μεταπολεμικού ατόμου στη δυτική κοινωνία. Αν και κακώς περιορίζουν το έργο του σε μια μεταφυσική αναζήτηση του Θεού, είναι αλήθεια ότι αυτό που κύρια τον τράβηξε είναι η μεταφυσική αναζήτηση από το άτομο της αλήθειας της Ζωής και του Θανάτου ή του νοήματος της δημιουργίας (καλλιτεχνικής και μη). Αυτό δεν τον εμπόδιζε να δώσει μερικές από τις παραστατικότερες εικόνες της κρίσης των σχέσεων και της αδυναμίας επικοινωνίας στη σύγχρονη δυτική κοινωνία, στέκοντας παράδοξα κοντά στο πλευρό της γυναίκας, της οποίας τη ψυχολογία και τον εσωτερικό κόσμο απέδωσε με μια σπά-

νια ευαισθησία και διεισδυτικότητα, σε σημείο να θεωρείται ο μεγαλύτερος σκηνοθέτης των γυναικών.

Στο έργο του βοηθήθηκε πολύ από τη συνεργασία του με μια ομάδα μονίμων ηθοποιών, που οι σημαντικότεροι είναι: Λιβ Ούλμαν, Μπίμπι Άντερσον, Ίνγκριντ Τούλιν, Χάρριετ Άντερσον, Εύα Ντάλεκ, Μάι—Μπριτ Νίλσεν, Μαξ Φον Σύντβωβ, Γκούνγκαρ Μπγέρστραντ, Ερλαντ Τζόζεφσον, Γαρλ Κούλλε κ.ά. Θα πρέπει όμως να αναφέρουμε και τους Βίκτωρ Σγέστρομ, Ούλα Γιάκομπσον, Έλλιοτ Γκούλντ, Ντέιβιντ Καρραντίν και Ίνγκριντ Μπέργκμαν που δούλεψαν μαζί του με τα ίδια δημιουργικά αποτελέσματα.

Με το έργο του ο Μπέργκμαν έκανε όσο κανένας άλλος δημιουργός, εμφανές, ότι ο κινηματογράφος είναι κάτι παραπάνω από μια αφηγηματική μηχανή: είναι ένα εργαλείο παραγωγής ιδεών και νοημάτων,, που μπορούν να έχουν την ίδια δύναμη κι εκφραστικότητα με τη γραφή, ένα εργαλείο που όταν ξεφεύγει από τη δυναστεία του αίτιου—αιτιατού που χαρακτηρίζει την κλασική αφήγηση, γίνεται μια σπάνια οραματιστική εμπειρία, ένας υποβλητικός, σαγηνευτικός, ηδονικός ή και λιτός κόσμος, όπου τα πάντα είναι ρευστά και η παραμικρή λεπτομέρεια —ένα ανοιγόκλειμα των ματιών, ένας ήχος, οι ανάσες, οι κραυγές και οι ψίθυροι, ένα γκρο—πλάνο προσώπου, ένα φως απ' το παράθυρο, μια αντανάκλαση μπορεί να έχει την ίδια σημαίνουσα σημασία, μ' ένα άτομο που πεθαίνει ή μ' ένα άλλο που συνομιλεί με το θάνατο ή τέλος μ' ένα παιδί που κλείνει τα μάτια του στα γόνατα της γιαγιάς του, επιβεβαιώνοντας το ρητό ότι "το γύρισμα μιας ταινίας σημαίνει να σκάψεις βαθιά στις ρίζες σου, να γυρίσεις πίσω στον κόσμο των παιδικών σου χρόνων" (Μπέργκμαν) —να ξαναζήσεις την εμπειρία της Ζωής και του θανάτου.

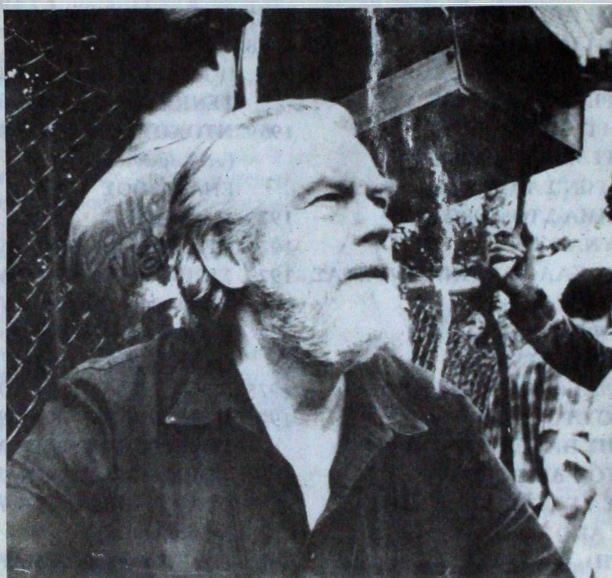
M. ΑΚΤΣΟΓΛΟΥ

ΦΙΛΜΟΓΡΑΦΙΑ ΙΝΓΚΜΑΡ ΜΠΕΡΓΚΜΑΝ

1945. ΚΡΙΣΗ
1946. ΒΡΕΧΕΙ ΣΤΗΝ ΑΓΑΠΗ ΜΑΣ
1947. ΠΛΟΙΟ ΓΙΑ ΤΙΣ ΙΝΔΙΕΣ ΜΟΥΣΙΚΗ ΣΤΟ ΣΚΟΤΑΔΙ
1948. ΤΟ ΛΙΜΑΝΙ
1949. Η ΦΥΛΑΚΗ
 Η ΔΙΨΑ (ή Η ΠΗΓΗ ΤΗΣ ΑΡΕΤΟΥΣΑΣ ΠΡΟΣ ΤΗ ΧΑΡΑ)
1950. ΑΥΤΟ ΔΕΝ ΣΥΜΒΑΙΝΕΙ ΕΔΩ ΚΑΛΟΚΑΙΡΙΝΑ ΠΑΙΧΝΙΔΙΑ
1952. ΑΝΑΜΟΝΗ ΓΥΝΑΙΚΩΝ ΚΑΛΟΚΑΙΡΙ ΜΕ ΤΗ ΜΟΝΙΚΑ
1953. Η ΝΥΧΤΑ ΤΩΝ ΣΑΛΤΙΜΠΑΓΚΩΝ
1954. ΕΝΑ ΜΑΘΗΜΑ ΣΤΟΝ ΕΡΩΤΑ
1955. ΟΝΕΙΡΑ ΓΥΝΑΙΚΩΝ ΧΑΜΟΓΕΛΑ ΚΑΛΟΚΑΙΡΙΝΗΣ ΝΥΧΤΑΣ
1956. Η 7η ΣΦΑΓΙΔΑ
1957. ΟΙ ΑΓΡΙΕΣ ΦΡΑΟΥΛΕΣ ΣΤΟ ΚΑΤΩΦΛΙ ΤΗΣ ΖΩΗΣ
1958. ΤΟ ΠΡΟΣΩΠΟ (ε. τ. Ο ΑΝΘΡΩΠΟΣ ΜΕ ΤΑ ΔΥΟ ΠΡΟΣΩΠΑ)
1959. Η ΠΗΓΗ ΤΗΣ ΠΑΡΘΕΝΟΥ
1960. ΤΟ ΜΑΤΙ ΤΟΥ ΔΙΑΒΟΛΟΥ
1961. ΟΠΩΣ ΜΕΣΑ Σ' ΕΝΑ ΚΑΘΡΕΦΤΗ (ε.τ. ΜΕΣΑ ΑΠΟ ΤΟΝ ΣΠΑΣΜΕΝΟ ΚΑΘΡΕΦΤΗ)
1962. ΟΙ ΚΟΙΝΩΝΟΥΝΤΕΣ (ή ΧΕΙΜΩΝΙΑΤΙΚΟ ΦΩΣ)
1963. Η ΣΙΩΠΗ
1964. ΓΙΑ ΝΑ ΜΗ ΜΙΛΑΜΕ ΓΙΑ ΟΛΕΣ ΑΥΤΕΣ ΤΙΣ ΓΥΝΑΙΚΕΣ (ε.τ. ΟΛΕΣ ΑΥΤΕΣ ΟΙ ΓΥΝΑΙΚΕΣ)
1966. ΝΤΑΝΙΕΛ (σκετς στο φιλμ Stimulantia) ΠΕΡΣΟΝΑ
1967. Η ΩΡΑ ΤΟΥ ΛΥΚΟΥ
1968. Η ΝΤΡΟΠΗ
 Η ΤΕΛΕΤΟΥΡΓΙΑ (ε.τ. ΟΙ ΤΙΠΟ-ΤΕΝΙΟΙ) (για την τηλεόραση)
1969. ΝΤΟΚΟΥΜΕΝΤΟ ΓΙΑ ΤΟ ΦΑΡΟ (ντοκυμανταίρ)
 ΕΝΑ ΠΑΘΟΣ
1970. Η ΕΠΑΦΗ
1972. ΚΡΑΥΓΕΣ ΚΑΙ ΨΙΘΥΡΟΙ
1973. ΣΚΗΝΕΣ ΑΠΟ ΕΝΑ ΓΑΜΟ (6 τηλεοπτικά φιλμ των 50 λεπτών και συντομευμένη κινηματογραφική κόπια)
1975. Ο ΜΑΓΕΜΕΝΟΣ ΑΥΛΟΣ
1976. ΠΡΟΣΩΠΟ ΜΕ ΠΡΟΣΩΠΟ ΤΟ ΑΥΓΟ ΤΟΥ ΦΙΔΙΟΥ ΦΘΙΝΟΠΩΡΙΝΗ ΣΟΝΑΤΑ ΟΙ ΑΝΘΡΩΠΟΙ ΤΟΥ ΦΑΡΟ (ντοκυμανταίρ)
1982. ΓΙΑ ΤΗ ΖΩΗ ΤΩΝ ΜΑΡΙΟΝΕΤΩΝ (ε.τ. ΜΑΡΙΟΝΕΤΕΣ)
1983. ΦΑΝΝΥ ΚΑΙ ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΣ



ΣΒΕΝ ΝΥΚΒΙΣΤ



Ο Σβεν Νύκβιστ ένας από τους πιο διάσημους διευθυντές φωτογραφίας του κόσμου, έχει δουλέψει με πολλούς αξιόλογους σκηνοθέτες: τον Ρομάν Πολάνσκι, τον Άλαν Πάκουλα, τον Μπόμπ Ράφελσον, τον Πωλ Μαζούρσκυ, και τον Λούι Μάλλ. Αλλά έγινε γνωστός σαν διευθυντής φωτογραφίας του Μπέργκμαν και για πολλούς παραμένει ο διευθυντής φωτογραφίας του Μπέργκμαν.

Παιδί ιεραποστόλων ο Νύκβιστ γεννήθηκε στην Σουηδία. Ο ενθουσιασμός του για τις ταινίες τον οδήγησε σε σχολή φωτογραφίας και στη συνέχεια έκανε καριέρα στην Σουηδική κινηματογραφική βιομηχανία. Εκτός απ' τις ταινίες που έκανε σαν διευθυντής φωτογραφίας σ' όλο τον κόσμο, έχει γυρίσει επίσης δύο δικές του και έναν αριθμό ντοκυμανταίρ. Το λιτό φωτιστικά, απαλό στυλ του έχει τιμηθεί με σειρά βραβείων, ανάμεσα στα οποία είναι κι ένα Όσκαρ για το ΚΡΑΥΓΕΣ ΚΑΙ ΨΙΘΥΡΟΙ του Μπέργκμαν. Η Ένωση Κριτικών Κινηματογράφου του Λος Άντζελες θεώρησε τη δουλειά του στο ΦΑΝΝΥ ΚΑΙ ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΣ του Μπέργκμαν την καλύτερη Κινηματογράφιση του 1983.

Στον παρακάτω διάλογο ο Νύκβιστ μιλάει για τις πρώτες του μέρες σαν διευθυντής φωτογραφίας, αποκαλύπτει διάφορες πλευρές της τριαντάχρονης σχεδόν συνεργασίας του με τον Μπέργκμαν κι εξηγεί τί είναι ακριβώς αυτό που κάνει το Σουηδικό φως τόσο μοναδικό.

Έχετε εργαστεί στην Ευρώπη, Αμερική, σ' όλο τον κόσμο. Ποιές είναι οι κυριότερες διαφορές που επισημάνατε στις διάφορες κινηματογραφικές βιομηχανίες;

Η φιλοκατασκευή είναι ακριβώς η ίδια σ' όλο τον κόσμο. Η μόνη δυσκολία εδώ στην Αμερική είναι το τεράστιο συνεργείο. Την πρώτη εβδομάδα έχω τα τα νεύρα μου σε μια Αμερικάνικη παραγωγή. Αλλιώς, είναι το ίδιο. Πρέπει ν' αλλάξω λίγο την γλώσσα μου, αυτό είναι όλο. Υπάρχει διαφορά στο φως σε διαφορετικά μέρη επίσης. Στη Σουηδία δεν έχουμε τις δυσκολίες που έχετε εσείς εδώ στα εξωτερικά γυρίσματα με τον ήλιο νάναι πανταχού παρών. Σε μια τα σούρουπα και οι αυγές έχουν μεγάλη διάρκεια. Δεν είμαι συνηθισμένος στο φως του ήλιου. Δεν μπορώ να το κουμαντάρω.

Με ποιά μέθοδο δουλεύετε στη Σουηδία;

Στην πατρίδα, ειδικά με τον Ίνγκμαρ Μπέργκμαν είναι κάπως έτσι: Όλο το συνεργείο μαζεύεται δυο μήνες πριν το γύρισμα για να μελετήσει το σενάριο. Έπειτα αρχίζουμε να κάνουμε τεστ. Φτιάχνουμε σετ κι όταν όλοι —ο ενδυματολόγος, ο παραγωγός, ο μακιγιέρ— είναι παρόντες, κάνουμε τεστ για ολόκληρη την ταινία, έτσι που να μην βρεθούμε μπροστά σε εκπλήξεις όταν αρχίσει το γύρισμα. Έχουμε ήδη τελειώσει τη μισή ταινία όταν αρχίζουμε το γύρισμα. Και αυτό είναι ψυχολογικά πολύ απαραίτητο για όλους, γιατί ο καθένας αισθάνεται ότι είναι τόσο απαραίτητος όσο και οι άλλοι. Έχουμε έτσι μια ομάδα που φτιάχτηκε πριν από είκοσι χρόνια· δεν είμαστε αναγκασμένοι να κουβεντιάσουμε, γιατί όλοι ξέρουμε την απάντηση του άλλου.

Πόσες σελίδες σεναρίου μπορείς να γυρίσεις σε μια μέρα;

Συνήθως τρείς. Όταν γυρίζαμε το ΣΚΗΝΕΣ ΑΠΟ ΕΝΑ ΓΑΜΟ, είχαμε διακόσιες χιλιάδες δολάρια για να κάνουμε την ταινία, και έπρεπε να γυρίζουμε είκοσι λεπτά φιλμ την ημέρα. Γυρίστηκα σε 16 μ.μ. Έτσι το πρωί γυρίζαμε γύρω στα δέκα λεπτά και στις δώδεκα μπορούσαμε να γυρίσουμε άλλα δέκα. Στην Σουηδία χειρίζομαι ο ίδιος την κάμερα. Ήταν πολύ δύσκολη ταινία, διάρκεσε έξη ώρες και τη γυρίσαμε σε σαράντα μέρες. Αυτό μπορείς να το διαπιστώσεις στο φωτισμό, πούναι πολύ ομοιόμορφος.

Απλός φωτισμός και ασυνήθιστη δουλειά.

Ο Μπέργκμαν μου υποσχέθηκε ότι δεν θα μεγενθύνονταν ποτέ σε 35 μ.μ. Ήταν κατηγορηματικός και είπαμε ότι είναι για την τηλεόραση. Είχε όμως τέτοια επιτυχία που εδώ στην Αμερική ήθελαν να το αγοράσουν για κανονική προβολή. Ντρεπόμουνα για την ποιότητα και πίστευα ότι δεν έπρεπε να την μεγενθύνουν, μα δεν μπορούσα να πω όχι.

Μήπως το να χειρίζεστε ο ίδιος την κάμερα, σας αφαιρεί τη δυνατότητα του να βλέπετε τις σκηνές σαν διευθυντής φωτογραφίας;

Όχι, πράγματι όχι, επειδή όταν χειρίζεσαι ο ίδιος την κάμερα ξεχνάς όλους τους άλλους γύρω σου. Βλέπεις μόνο τη μικρή σκηνή και ζεις σ' αυτή και το αισθάνεσαι. Για μένα ο χειρισμός είναι σα σπορ και επίσης με βοηθάει να καλύτερω τον φωτισμό.

Διαλέγεις τους φακούς ο ίδιος ή αφήνεις στον σκηνοθέτη να καθορίσει τη συναισθηματική σπουδαιότητα των απαιτούμενων φακών;

Εξαρτάται. Υπήρχε κάποια εποχή που όλοι μισούσαν τους φακούς ζουμ. Όταν αρχίσαμε το ΚΡΑΥΓΕΣ ΚΑΙ ΨΙΘΥΡΟΙ ο Ίνγκμαρ κι εγώ υποσχθήκαμε ο ένας στον άλλο να μη χρησιμοποιήσουμε ποτέ ζουμ. Πρώτευνα να μεταχειριστούμε ένα για να μας βοηθάει απλά να βρίσκουμε την εστιακή απόσταση που έπρεπε να έχουμε σε κάθε περίπτωση. Εγώ φυσικά, διαπίστωνα ότι αυτό το πράγμα ήταν ένα θαυμάσιο παιχνίδι. Το αριστερό μου χέρι ανέβαινε και άρχιζα να αλλάζω την εστιακή απόσταση στον ζουμ, και ύστερα από λίγο κατάλαβα ότι δεν έλεγα στον Ίνγκμαρ ότι χρησιμοποιούσα φακό ζουμ. Διαπίστωσα ότι αν ζουμάριζα κατά την διάρκεια των κινήσεων της κάμερας και με τον ίδιο ρυθμό μ' αυτές, τότε στην πραγματικότητα το γεγονός αυτό δεν ήταν πολύ φανερό. Έπειτα απ' αυτό ο Ίνγκμαρ είπε "Είναι περίεργο —δεν θυμάμαι να κάναμε καθόλου τέτοιες κινήσεις". Δεν του είπα για τη χρήση του ζουμ, μα άρχισε να λειτουργεί τόσο καλά ώστε ο Ίνγκμαρ τελικά είδε τα χέρια μου που έπαιζαν με τους φακούς. Και είπε "Τώρα καταλαβαίνω πώς γίνεται. Χρησιμοποιείς ένα ζουμ για το οποίο



Για τη δουλειά του στο ΚΡΑΥΓΕΣ ΚΑΙ ΨΙΘΥΡΟΙ ο Σβεν Νύκβιστ κέρδισε το βραβείο Όσκαρ.

δεν έχουμε πει τίποτα". Εγώ του είπα, "Φαίνεται ότι είναι εντάξει επειδή πάντοτε ρωτάς αν κάνουνε αυτές τις κινήσεις ή τις άλλες". Μερικές φορές πρέπει να χρησιμοποιείς τα κόλπα που μπορείς.

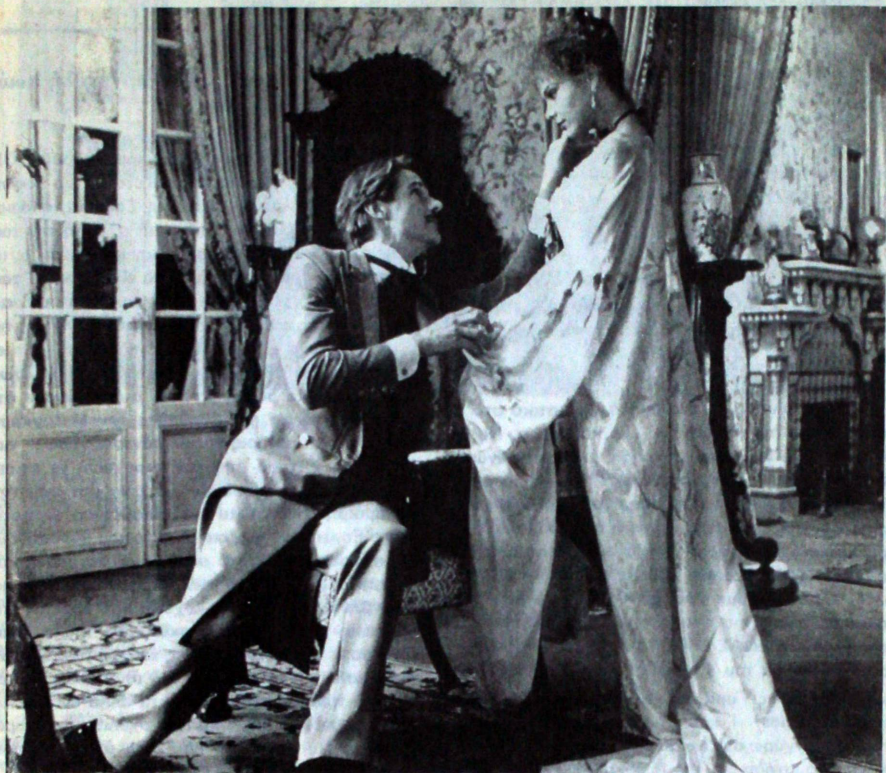
Βλέπει το συνεργείο το φιλμ που γυρίζετε καθημερινά όταν δουλεύετε με τον Μπέργκμαν;

Το επόμενο πρωί βλέπω τι έχουμε γυρίσει. Ο Ίνγκμαρ δεν θέλει να δει επειδή συνήθως εκνευρίζεται και δεν μπορεί να δουλέψει την υπόλοιπη μέρα. Έτσι μου επιτρέπει να τα βλέπω εγώ, και ύστερα του λέω μ' ωραίο τρόπο τι έχουμε κάνει λάθος. Ο Ίνγκμαρ βλέπει τα φιλμ από τα καθημερινά γυρίσματα μια φορά τη εβδομάδα το Σάββατο, σχεδόν μόνος.

Μάθατε την τεχνική σας σε κινηματογραφική σχολή;

Δεν είχαμε κινηματογραφικές σχολές. Έπρεπε να πάω σε σχολή φωτογραφίας. Ήμουνα λιγάκι τυχερός επειδή καθώς δούλευα σε μια ταινία αρρώστησε ο οπερατέρ. Ήμουνα εικοσιδυό χρονών, οι άλλοι ήταν πάνω από τριάντα. Επειδή ήμουνα πιο νέος, σήκωσα πιο γρήγορα απ' όλους το χέρι μου όταν ο μάντζερ είπε ότι ένας από μας τους οκτώ θα αναλάμβανε την κάμερα. Άρχισα το επόμενο πρωί. Ο σκηνοθέτης είχε κάνει οπερατέρ πριν, κι έτσι ήξερε με ακρίβεια πόσο φως έπρεπε να χρησιμοποιήσουμε κι όλα τ' άλλα. Πίστευε ότι είχα πολύ μα πολύ φως. Έτσι έρχισα να βάζω το ένα *diffuser* (1) μετά το άλλο. Ύστερα συναντήθηκε —όλο το συνεργείο— το επόμενο πρωί να δούμε τι είχαμε γυρίσει. Και μόνο τ' ακούσαμε— δεν είδαμε τίποτε, ήταν κατασκότεινο.

Ποιό είναι το πιο σημαντικό πράγμα που έμαθες όλα αυτά τα χρόνια;



Ο Τζέρεμι Αϊρονς και η Ορνέλα Μούτι στο ΕΝΑΣ ΕΡΩΤΑΣ ΤΟΥ ΣΟΥΑΝ.

Μου πήρε τριάντα χρόνια να κατακτήσω την απλότητα. Πιο μπροστά γύριζα πολλές απ' αυτές που θεωρούσα υπέροχες λήψεις με πολλούς περιέργους φωτισμούς, πολλά εφφέ, από τα οποία τίποτε δεν ξεκινούσε από πραγματικές ανάγκες της ταινίας. Ήταν φρικτό και δεν μπορώ να κοιτάζω πια τις ταινίες μου στην τηλεόραση. Κοιτάζω για δυο λεπτά και έπειτα ευχαριστώ το Θεό που υπάρχει μια λέξη που λέγεται "απλότητα". Προτιμώ να γυρίζω σε φυσικούς χώρους, επειδή στο στούντιο έχεις πάρα πολλές δυνατότητες, με υπερβολικά φώτα που μπορούν να καταστρέψουν την ταινία σου.

Το ΦΑΝΝΥ ΚΑΙ ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΣ γυρίστηκε σε φυσικούς χώρους;

Αυτό γυρίστηκε σε στούντιο, εκτός από κάτι

εξωτερικά γυρίσματα στην Ουψάλα τον χειμώνα. Στην αρχή της ταινίας εκεί όπου ο άντρας πάει να βγάλει τη γκαζόλαμπα στεκόμασταν και περιμέναμε δυο ή τρεις ώρες μόνο και μόνο για να πιάσουμε την κατάλληλη ατμόσφαιρα γι' αυτήν την στιγμή.

Ξέρετε το ΦΑΝΝΥ ΚΑΙ ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΣ παίχτηκε στην Σουηδική τηλεόραση. Στις μέρες μας ο παραγωγός πάει πρώτα στην τηλεόραση για να πάρει χρήματα. Έχω κάνει αρκετούς καυγάδες με άλλους κινηματογραφιστές στη Σουηδία επειδή νομίζω ότι πρέπει να αλλάξουμε το είδος του φωτισμού έτσι ώστε να ταιριάζει τόσο στην τηλεόραση όσο και στο σινεμά. Στο ΦΑΝΝΥ ΚΑΙ ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΣ έπρεπε να δημιουργήσω ένα πιο απαλό φωτισμό, και επίσης ένα πιο φωτεινό φωτισμό απ' ό,τι θα είχα κάνει αν η ταινία προοριζόταν μόνο για τον κινηματογράφο. Είναι ένας

συμβιβασμός αλλά νομίζω ότι όλοι πρέπει να τον κάνουμε. Συναντώ πολλούς κινηματογραφιστές στην Ευρώπη που δε συμφωνούν μαζί μου. Λένε, "Γιατί θα 'πρεπε να προσπαθούμε να δημιουργήσουμε φωτισμούς που να ταιριάζουν στην τηλεόραση ενώ το σημαντικό πράγμα είναι ο κινηματογράφος;

Άκουσα ότι όταν γυρίζεις το ΕΝΑΣ ΕΡΩΤΑΣ ΤΟΥ ΣΟΥΑΝ στο Παρίσι, χρησιμοποίησες Λάιτφλεξ. Τι έχεις να πεις γι' αυτό;

Το Λάιτφλεξ είναι ένα ειδικό φωτιστικό στο πάνω μέρος της κάμερας μ' ένα καθρέφτη. Νομίζω ότι είναι θαυμάσια επιινόηση, αλλά όταν εγώ το κοίταξα για πρώτη φορά είχα την εντύπωση ότι ποτέ δε θα μάθαινα να το χρησιμοποιώ. Είχα πολλές υποψίες γι' αυτό. Νομίζω ότι οι κινηματογραφιστές έχουν πάρα πολλές δυνατότητες τώρα. Στο ΣΤΑΡ 80 έκανα κάποια τεστ με το Λάιτφλεξ, αλλά ο Μπόμπ Φος φοβόταν να το χρησιμοποιήσει επειδή φοβάται όλα τα καινούρια πράγματα. Αλλά το ΕΝΑΣ ΕΡΩΤΑΣ ΤΟΥ ΣΟΥΑΝ, από το μυθιστόρημα του Μαρσέλ Προυστ, είχε πολύ, μακρινές λήψεις. Γυρίζαμε στο μεγαλύτερο πάρκο (στις *Tuileries*), και στο Λούβρο και τα άλλα κτίρια ήταν γύρω στα εκατό μέτρα μακριά—έπρεπε να σταματήσουμε τη μισή κυκλοφορία στο Παρίσι. Δεν ήξερα πώς να κανονίσω το φως. Άρχισα να χρησιμοποιώ το Λάιτφλεξ και δεν πίστευα στα μάτια μου το μπάκγραουντ ήταν κατασκότεινο, αλλά χρησιμοποιώντας το Λάιτφλεξ I μπορούσα να διακρίνω το σχήμα των κτιρίων. Χρησιμοποίησα ένα μπλε φίλτρο και συμμάζαγα τον ουρανό που ήταν κατάνυκτος. Ακόμη και τα κτίρια έγιναν λίγο μπλε—έλεγα, όταν με ρωτούσαν. "Αυτό είναι το φεγγαρόφωτο. Δεν θυμάστε ότι είχαμε φεγγαρόφωτο;"

Δουλεύοντας σε μια ταινία που τοποθετείται το 1885, σκεφτήκατε καθόλου τους μπρεσιονιστές. Τους χρησιμοποιήσατε σαν μοντέλο;

Ω, ναι. Ο σκηνοθέτης της ταινίας, Φόλκερ Σλάντορφ, κι εγώ μοιραζόμασταν ένα σπίτι με τον Τζέρεμι Άιρονς για να βρισκόμαστε κάθε νύχτα και να συζητάμε τα πάντα—Νομίζω ότι είναι σημαντικό να έχεις μια τέτοια σχέση.

Πώς απέκτησες αυτήν την απαλή ποιότητα των ταινιών σου;

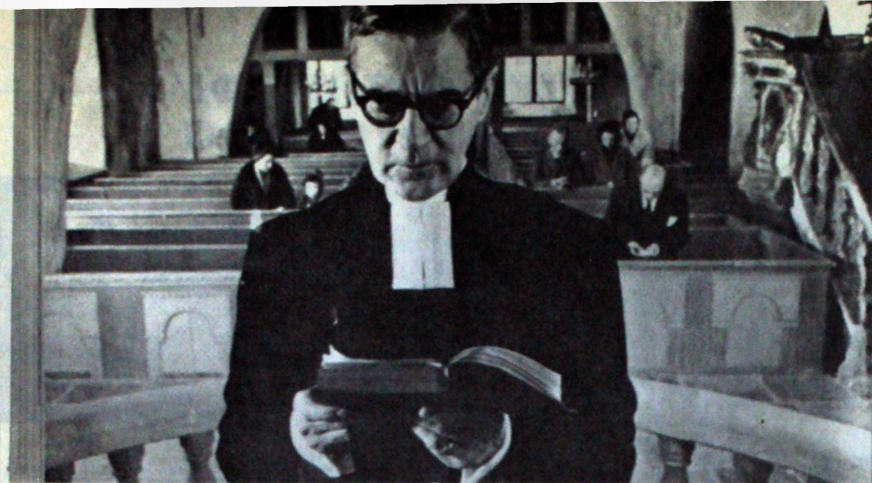
Όταν ο Μπέργκμαν κι εγώ κάναμε τους ΚΟΙΝΩΝΟΥΝΤΕΣ, που διαδραματίζεται σε μια εκκλησία μια χειμωνιάτικη μέρα στη Σουηδία, αποφασίσαμε να μη δούμε καμιά σκιά σ' αυτή την ταινία επειδή δεν υπήρχε καμιά λογική σκιά σ' αυτό το σκηνικό. Εγώ είπα "αυτή θα είναι εύκολη ταινία για μένα επειδή το φως δεν αλλάζει σε τρεις ώρες". Αυτός είπε, "Έτσι νομίζεις. Ας πάμε στις εκκλησίες στα βόρεια της Σουηδίας". Κι εκεί καθήσαμε για εβδομάδες, κοιτάζοντας το φως από τις έντεκα μέχρι τις δύο. Διαπιστώναμε ότι άλλαξε συνέχεια και βοηθούσε τον Μπέργκμαν να γράψει το σενάριο επειδή πάντοτε γράφει τις διαθέσεις. Ζήτησα από τον παραγωγό να κτίσει ένα ταβάνι στην εκκλησία ώστε να μην έχω την παραμικρή δυνατότητα για τοποθέτηση φωτιστικών. Έπρεπε, ν' αρχίσω με φως που χοροπηδούσε, κι έπειτα απ' αυτό σκέφτομαι ότι έκανα κάθε ταινία με αυτό το φως. Αισθάνομαι απείσια όταν βλέπω ένα φως να 'ρχεται κατ' ευθείαν στα πρόσωπα με την μεγάλη σκιά του. Έπειτα ανακαλύψαμε ότι αυτό το είδος του φωτισμού ήταν πολύ καλό για το χρώμα. Αυτό το απαλό φως δεν έβγαζε τόσο φωτεινά χρώματα αλλά ένα ωραίο παστέλ τόνο. Το μόνο κριτικό σχόλιο που μπορού να κάνω για το χρώμα μου είναι ότι είναι πάρα πολύ ωραίο, πάρα πολύ χαριτωμένο.

Προσπάθησες να πείσεις τον Μπέργκμαν να γυρίσει το ΦΑΝΝΥ ΚΑΙ ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΣ σε ασπρόμαυρο;

Όχι. Αλλά μου αρέσει το ασπρόμαυρο πάρα πολύ. Νομίζω ότι είναι πιο καλλιτεχνικό, και μπορείς να βοηθήσεις τον σεναριογράφο και τον σκηνοθέτη να το κάνει πιο δραματικό και να τονίσεις περισσότερο τα ενδιαφέροντα στοιχεία στη λήψη. Νομίζω ότι το χρώμα μπορεί να σε απομακρύνει από τον στόχο σου.

Είναι το ασπρόμαυρο πιο δύσκολο στο φως;

Τώρα είναι. Παλιότερα πίστευα ότι συνέβαινε το αντίθετο, αλλά τώρα πιστεύω ότι είναι πολύ πιο δύσκολο. Και είναι σχεδόν αδύνατο να βρεις έναν *timer* στο εργαστήρι που νάχει δουλέψει με ασπρόμαυρο.



Ο χώρος της εκκλησίας στους ΚΟΙΝΩΝΟΥΝΤΕΣ.

Μπορείς να μας πεις μερικά λόγια για τη δική σου ταινία Ο ΑΝΘΡΩΠΟΣ ΣΤΟ ΝΗΣΙ;

Έχω πάει πολλές φορές στην Αφρική επειδή οι γονείς μου δούλευαν εκεί πέρα κι έχω γυρίσει πολλά ντοκυμανταίρ. Τρελλαίνομαι για την Αφρική κι άκουσα μια απίστευτη ιστορία που ήθελα πάση θυσία να κάνω ταινία. Είναι για έναν νέγρο στη δεκαετία του '20 που ξεμένει σ' ένα νησί στον ποταμό Κόνγκο καθώς μεταφέρει χρήματα για την κυβέρνηση. Δώδεκα χρόνια προσπαθούσα να κάνω αυτήν την ταινία, αλλά υπήρχε πάντοτε ένας αξιόλογος σκηνοθέτης ή ένα ανάλογο σενάριο που δεν μπορούσε να περιμένει. Μα τώρα έχει έρθει η ώρα. Δεν μπορώ να περιμένω άλλο— και δεν είναι έτσι επειδή θέλω να γίνω ένας σκηνοθέτης. Δεν θέλω. Απλά θέλω να πω αυτήν την ιστορία και μ' έναν ειδικό τρόπο. Τρελλαίνομαι για τον βουβό κινηματογράφο —ταινίες των Αϊζενστάιν, Σιάστρομ, Στίλλερ, Λάνγκ. Μπορούσαν να λένε ιστορίες χωρίς το λόγο. Μου τη δίνει να βλέπω ένα σενάριο και να βλέπω μόνο γραμμές όλη την ώρα, μόνο διάλογο. Πάντα νιώθω ότι θα πρέπει πάλι να φωτογραφήσω λέξεις. Η ειδική ιδέα στον ΑΝΘΡΩΠΟ ΣΤΟ ΝΗΣΙ βρίσκεται στ' ότι θα προσπαθήσω να το κάνω όχι σαν μια βουβή ταινία — φυσικά θα χρησιμοποιήσω όλα τα εφφέ— αλλά σαν μια ταινία που δεν θα μιλάνε οι λέξεις μα οι εικόνες.

1) **Difuser:** Υλικά που βάζουμε μπρος στο φακό για να μαλακώσουμε—διαχρονώντας το (διάφορα πανιά κ.λ.π.)

Ο Σβεν Νύκβιστ άρχισε την καριέρα του το 1941 με τον ΦΤΩΧΟ ΕΚΑΤΟΜΜΥΡΙΟΥΧΟ. Από την πληθώρα των ταινιών του, οι πιο γνωστές είναι:

ΜΕΣΑ ΑΠΟ ΤΟ ΣΠΑΣΜΕΝΟ ΚΑΘΡΕΦΤΗ ΟΙ ΚΟΙΝΩΝΟΥΝΤΕΣ

Η ΣΙΩΠΗ

ΠΕΡΣΟΝΑ

Η ΩΡΑ ΤΟΥ ΛΥΚΟΥ

ΝΤΡΟΠΗ

ΤΟ ΠΑΘΟΣ

Η ΕΠΑΦΗ

Ο ΤΕΛΕΥΤΑΙΟΣ ΓΥΡΟΣ

ΜΙΑ ΜΕΡΑ ΤΟΥ ΙΒΑΝ ΝΤΕΝΙΣΟΒΙΤΣ

ΚΡΑΥΓΕΣ ΚΑΙ ΨΙΘΥΡΟΙ

ΣΚΗΝΕΣ ΑΠΟ ΕΝΑ ΓΑΜΟ

Ο ΜΑΓΙΚΟΣ ΑΥΛΟΣ

ΜΑΥΡΟ ΦΕΓΓΑΡΙ

ΠΡΟΣΩΠΟ ΜΕ ΠΡΟΣΩΠΟ

Ο ΕΝΟΙΚΟΣ

ΤΟ ΑΥΤΟ ΤΟΥ ΦΙΔΙΟΥ

Η ΚΟΥΚΛΙΤΣΑ ΤΗΣ Ν. ΟΡΛΕΑΝΗΣ

ΦΘΙΝΟΠΩΡΙΝΗ ΣΟΝΑΤΑ

ΧΑΡΡΙΚΕΙΝ

ΕΝΑ + ΕΝΑ (συν σκηνοθέτης με τους Έρ-

λαντ Τζόζεφσον και Ίνγκριντ Τούλιν)

Ο ΤΑΧΥΔΡΟΜΟΣ ΧΤΥΠΑΕΙ ΠΑΝΤΑ

ΔΥΟ ΦΟΡΕΣ

ΦΑΝΝΥ ΚΑΙ ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΣ

ΣΤΑΡ 80

ΕΝΑΣ ΕΡΩΤΑΣ ΤΟΥ ΣΟΥΑΝ

● Η παραπάνω συνέντευξη δημοσιεύτηκε στο ΑΜΕΡΙΚΑΝ ΦΙΛΜ του Μαρτίου '84. Επιμέλεια—Μετάφραση: Πάνος Μανασσής

ΙΣΤΟΡΙΑ ΤΗΣ ΦΩΤΟΓΡΑΦΙΑΣ ΣΤΟΝ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟ

ΜΕΡΟΣ Δ'



Στο ΕΡΓΑΣΤΗΡΙ ΤΟΥ Δρ. ΚΑΛΙΓΚΑΡΙ ο σκηνικός χώρος γεννάει δέος, άγχος και ανησυχία...

Ο ΓΕΡΜΑΝΙΚΟΣ ΕΞΠΡΕΣΙΟΝΙΣΜΟΣ

Ο εξπρεσιονισμός είναι ένα εικαστικό ρεύμα που στη συνέχεια μεταφέρεται σ' όλα σχεδόν τα είδη τέχνης και κατακτά την ποίηση, τη δραματική τέχνη, τη μουσική και τον κινηματογράφο. Η επιρροή αυτού του αισθητικού ρεύματος είναι καταγιοσική για τις συνειδήσεις των καλλιτεχνών, γρήγορα διεθνοποιείται και καθορίζει το έργο πολλών απ' αυτούς. Ακόμα κι ο Πικάσσο έχει μια περίοδο εξπρεσιονιστική, την καλούμενη μπλέ πε-

ρίοδο του, πριν επινοήσει τον κυβισμό κι ενταχθεί ολοκληρωτικά στο πνεύμα του.

Η κύρια αισθητική κατεύθυνση του εξπρεσιονισμού, στοχεύει σ' ένα νέο είδος εικονικής αναπαράστασης, που δεν ενδιαφέρεται για την πιστότητα και την ακριβή αντιστοιχία του έργου με την πραγματικότητα, αλλά επιχειρεί να πετύχει εκείνη την αναλογία των χρωματικών και μορφικών στοιχείων που θα γεννήσει την αμεσότερη δυνατή έκφραση



Τρία φωτογραφήματα από το ΝΟΣΦΕΡΑΤΟΥ του Μουρνάου, που δείχνουν την επιρροή του εξπρεσιονισμού.

των, εκμαιεύοντας ταυτόχρονα ένα μεγάλο ποσό συγκίνησης και δέους απ' τον δέκτη της εικαστικής ή ακουστικής σύνθεσης.

Στη δεκαετία του 20 ο εξπρεσιονισμός μπαίνει και στον κινηματογράφο, με πρώτο του έργο ΤΟ ΕΡΓΑΣΤΗΡΙ ΤΟΥ ΔΟΚΤΩΡΑ ΚΑΛΙΓΚΑΡΙ σκηνοθετημένο απ' τον Ρόμπερτ Βήνε.

Η παραποίηση της πραγματικότητας που επιδιώκει ο εξπρεσιονισμός και η εκφραστική συσώρευση των στοιχείων της εικόνας, ενώ για τη ζωγραφική είναι πολύ εύκολη υπόθεση, στην κινηματογραφική της πραγμάτωση συναντάει πολλές δυσκολίες.

Στο ζωγραφικό πίνακα έχουμε μια ολότελα αυτόνομη τεχνική κατασκευή της πραγματικότητας με τα χρώματα, ενώ ο κινηματογραφικός φακός δεν κατασκευάζει εκ νέου τα πράγματα, αλλά απλώς καταγράφει την υπάρχουσα εικόνα τους. Αυτός είναι ο λόγος που οι γερμανοί εξπρεσιονιστές, κλειστηκαν μέσα στα στούντιο και με τη χρήση του ζωγραφικού σκηνικού και του φωτός κατασκεύασαν τις δικές τους εκδοχές του περιβάλλοντος κόσμου.

Ο εξπρεσιονιστικός κινηματογράφος, είναι η τέχνη που συνεπάγεται την κατεξοχήν κυριαρχία της εικόνας, πάνω στα άλλα επιμέρους στοιχεία της κιν/φικής αφήγησης, με αποτέλεσμα να αποκτούν πρωτεύοντα ρόλο για την ανάπτυξη της ταινίας, δύο παράγοντες: η σκηνογραφία κι η φωτογραφία.

Το πρώτο μέλημα του οπερατέρ, στο ΕΡΓΑΣΤΗΡΙ ΤΟΥ ΔΟΚΤΩΡΑ ΚΑΛΙΓΚΑΡΙ είναι η ανάδειξη με τον φωτισμό ενός σκηνικού χώρου που να γεννάει δέος, άγχος και ανησυχία στη συνείδηση του θεατή, άρα που είναι απαραίτητη για την ενίσχυση της τρομοκρατικής δράσης της ταινίας. Για να το πετύχει αυτό χρησιμοποιεί σαν αρχή τους μεσοτούς ανθητικούς φωτισμούς, σπάζοντας την ενότητα του χώρου, με πολλαπλά επίπεδα φωτός που τα αλληλοδιαδέχονται αντίστοιχα επίπεδα σχεδόν αφώτιστα και δημιουργούν μια αίσθηση τεμαχισμού κι αποδιάρθωσης της χώρου, στοιχείο που γεννά μια πρώιμη ανησυχία. Το δεύτερο μέλημα του είναι να αναδείξει, μ' ένα δεύτερο σύστημα φωτισμού, συνδυασμένο με το πρώτο, την ζωγραφισμένη επιφάνεια των σκηνικών που κρατούν πρωτεύοντα ρόλο στη νοηματική ανάπτυξη της ταινίας.

Μετά τον Γκρίφιθ, τους Ρώσους και τους Σκανδιναμούς που κατάφεραν να απορροφήσουν τη φωτιστική σχέση ανάμεσα στο χώρο και στο πρόσωπο, παρατηρούμε μια στροφή των Γερμανών προς ένα απ' αυτά τα δύο μέγθη. Οι εξπρεσιονιστές εγκαταλείπουν ολότελα τη φωτογραφία του χώρου. Έτσι ο ανθρωποκεντρικός χαρακτήρας της φιλομοκατασκευής που είχε αρχίσει να διαφαίνεται με τις τελευταίες ταινίες του Γκρίφιθ κι εκείνες των Σκανδιναμών εξαμεμίζεται ολότελα και το ενδιαφέρον των δημιουργών μετατο-

πιζεται στον αντίποδα του προσώπου, στο χώρο και στο διάκοσμο. Στις επόμενες ταινίες του εξπρεσιονισμού αυτή η τάση της φωτιστικής μεταμόρφωσης του χώρου σε πεδίο συντριβής του προσώπου και του χαρακτήρα, γίνεται ακόμα πιο έκδηλα και μάλιστα φανερώνεται μια προτίμηση του φωτισμού σε βάρος του σχεδίου. Τα ζωγραφισμένα σκηνικά ενώ προσφέρονταν για την παραμόρφωση των φυσικών χώρων και την αναγωγή τους στην περιοχή του φανταστικού, παρουσίασαν παράλληλα κι ένα ουσιαστικό για τον κινηματογράφο μειονέκτημα, τους έλειπε η διάσταση κι η πλαστικότητα, γι' αυτό στις επόμενες ταινίες η ζωγραφική σκηνογραφία παραχωρεί τη θέση της σε μια σκηνογραφία αρχιτεκτονική. Κατά συνέπεια το εικαστικό βάρος της ταινίας μετατοπίζεται απ' το σκηνικό στο φωτισμό που παίζει πλέον κυρίαρχο εκφραστικό ρόλο μέσα στο φιλμ. Η αρχή γίνεται με την ταινία Ο ΚΟΥΡΑΣΜΕΝΟΣ ΘΑΝΑΤΟΣ (ή ΤΑ ΤΡΙΑ ΦΩΤΑ) όπου βλέπουμε για πρώτη φορά τις αρχιτεκτονικές σκηνικές κατασκευές που ανάμεσα τους τρυπώνουν οι φωτιστικές δέσμες κι αναδεικνύουν όλους τους επιβλητικά κατασκευασμένους όγκους, μεγεθύνοντας στο έπακρο την απόκοσμη όψη τους. Ακόμα πιο αναπτυσμένη φωτογραφικά είναι η ταινία του Ρόμπερτσον Ο ΑΝΘΡΩΠΟΣ ΠΟΥ ΔΕΙΧΝΕΙ ΤΙΣ ΣΚΙΕΣ όπου ο οπερατέρ Φρίτς Άρνο Βάγκνερ, με μια ιδιόμορφη χρήση των φωτισμών μεταμορφώνει ένα τυπικό κλασικό ντεκόρ θεάτρου, σε χώρο εξώκοσμο και φανταστικό. Για να το πετύχει αυτό δεν χρησιμοποιεί τα αλληπάλληλα επίπεδα φωτός όπως ο Χαμαΐστερ στον ΚΑΛΙΓΚΑΡΙ, αλλά μεταχειρίζεται μεγάλης ισχύος φωτιστικά σώματα που τα τοποθετεί σε plágia θέση πίσω απ' τις σκηνικές επιφάνειες, μεγεθύνοντας τις σκιές τους που πέφτουν μέσα στο φιλικό χώρο και μέσα σ' αυτόν τον συγκερασμό των απόλυτα σκιερών τμημάτων, με μικρά φώτα αναδεικνύει τα επιμέρους αντικείμενα και πρόσωπα της δράσης.

Η κορύφωση της φωτογραφίας του εξπρεσιονισμού συνδιάζεται μ' έναν οπερατέρ

που γυρίζει κάποια απ' τα αριστουργήματα του. Πρόκειται για τον Κάρλ Φρόνντ, διευθυντή φωτογραφίας στον ΤΑΡΤΟΥΦΟ και στον ΦΑΟΥΣΤ του Μούρναου και στην ΜΗΤΡΟΠΟΛΗ του Φριτς Λαγκ.

Ο Μούρναου είναι μια αρκετά ιδιόμορφη περίπτωση του εξπρεσιονισμού. Η σπουδαιότερη ταινία του αυτής της περιόδου, ο ΝΟΣΦΕΡΑΤΟΥ ενώ έχει όλες τις μυθοπλαστικές προϋποθέσεις του εξπρεσιονισμού, παρόλα αυτά η εικαστική της διαφοροποιείται αρκετά απ' τις προγενέστερες ταινίες. Μέσα υπάρχει μια τόσο έκδηλη λογικοφάνεια στην αντιμετώπιση των χώρων και των φωτισμών, που αν δεν είχε το μεταφυσικό της θέμα, θα μπορούσε να καταχωρηθεί στο χώρο του νατουραλιστικού κινηματογράφου. Κι αυτό γιατί στην εικονική της ανάπτυξη, απουσιάζει ολότελα η παραμόρφωση κι η παραίτηση του χώρου, που είναι πρωταρχική παραδοχή του εξπρεσιονισμού. Κι αυτή η εδω η ταινία κατακλύζεται απ' τα εξωτερικά γυρίσματα, ενώ στα εσωτερικά του πύργου ο φωτισμός και η φωτογραφία, ενδιαφέρονται να αναδείξουν τις πραγματικές διαστάσεις του χώρου, πράγμα που ταιριάζει περισσότερο στην νατουραλιστική αισθητική.

Στις δυο επόμενες εξπρεσιονιστικές ταινίες του, τον ΤΑΡΤΟΥΦΟ και τον ΦΑΟΥΣΤ, συμβαίνει ακριβώς το αντίθετο απ' ό,τι στον ΝΟΣΦΕΡΑΤΟΥ. Εδώ έχουμε εξπρεσιονιστική εικαστική, που οφείλεται στα ντεκόρ του Ραίριγκ και στη φωτογραφία του Φρόνντ, αλλά δεν έχουμε εξπρεσιονιστική μυθοπλασία, γιατί ο Μούρναου στρέφει και τα δυο θέματα προς την περιοχή της παραδίας και του γκροτέσκ, δηλώνοντας μας ακόμα μια φορά πως ο Μούρναου δεν είναι αμγής εξπρεσιονιστής, αλλά συγγενεύει περισσότερο με την ποιητική του πραγματικού, γι' αυτό και τα αριστουργήματά του θα μας τα δώσει όταν θα ενταχθεί στην κίνηση του "κάμερσπηνλ" κι θα γυρίσει τον ΤΕΛΕΥΤΑΙΟ ΑΝΘΡΩΠΟ, ΤΟ ΤΑΜΠΟΥ κ.ά.

Ο εξπρεσιονισμός φτάνει στο απόγειο του με δυο μεγάλες ταινίες του Φριτς Λάγκ, σε



Στο ΝΙΜΠΕΛΟΥΓΚΕΝ κατασκευάζεται ένας επιβλητικός αρχιτεκτονικός διάκοσμος.

σενάρια της Τέα φον Χάρμπου, τα ΝΙΜΠΕΛΟΥΓΚΕΝ και τη ΜΗΤΡΟΠΟΛΗ. Στα ΝΙΜΠΕΛΟΥΓΚΕΝ κατασκευάζεται ένας επιβλητικός αρχιτεκτονικός διάκοσμος, που παριστάνει κτίσματα του Μεσαίωνα, μεγιστοποιημένα απ' την εξπρεσιονιστική φαντασία του Όττο Χούντε και του Καρλ Βόλμπεχ, που πάνω τους έχουν πλέξει ένα περίπλοκο υφάδι φωτισμών ο Γκούντερ Ρίτταου κι ο Καρλ Χόφμαν, που μέσα του κινούνται εκμηδενισμένα απ' τα πολλά γενικά πλάνα, σαν μικρά ασήμαντα σμήνη, τα πλήθη των κομπάρσων ή οι μοναχικές φιγούρες των ηθοποιών. Η ίδια αρχιτεκτονική αντίληψη και σκηνοθεσία επικρατεί και στη ΜΗΤΡΟΠΟΛΗ, μόνο που ο φωτισμός εδώ δεν σκοπεύει να πλαστικοποιήσει τα γιγάντια νεκρόρ, αλλά να

τα κάνει όσο γίνεται πιο αποκρουστικά, πιο βασανιστικά στην όραση. Εδώ ο Φρόντ χρησιμοποεί πάλι τους μεστούς φωτισμούς πίσω από πλάγιες επιφάνειες, γκρεμίζοντας τον φιλικό χώρο με επιμηκμένες και παρραμορφωμένες σκιές που γεννούν μια αίσθηση δέους, ανησυχίας κι απόγνωσης.

Η προφητική αυτή ταινία έμελλε να είναι και το τελευταίο αριστούργημα του εξπρεσιονισμού. Μέσα σε πέντε μόνο χρόνια, αυτός ο βαθιά εθνικός κινηματογράφος κατάφερε να δηλώσει το κοινωνικό πρόσωπο της Γερμανίας και να προεικάζει συμβολικά τις ζοφερές μέρες που σε λίγο θα έφταναν. Ίσως επειδή ήταν βαθιά ενορατικός, έζησε τόσο λίγο.

● Α.Ταρνανάς

ΘΘΟΝΗ

ΤΡΙΜΗΝΟ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΙΚΟ
ΠΕΡΙΟΔΙΚΟ

Τηλεόραση - Κιν/φος - Βίντεο

Κριτικές / Ειδήσεις / Σχόλια

Η Ναντίν Τρεντινιάν συνομιλεί με τον Γιώργο Μπιζιούρα

Αποκλειστική συνέντευξη για τα ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΙΚΑ ΤΕΤΡΑΔΙΑ

Η Ναντίν Τρεντινιάν —σύζυγος του ηθοποιού Ζαν—Λουί Τρεντινιάν— σεμνή παρουσία του Γαλλικού Κινηματογράφου, ετοιμάζεται να γυρίσει το Μάιο την έκτη ταινία της. Πριν περάσει πίσω από την κάμερα εργάστηκε για αρκετό καιρό στον τεχνικό τομέα του κινηματογράφου.

Στην συνέντευξη που ακολουθεί, αφηγείται στο συνεργάτη μας Γιώργο Μπιζιούρα την πορεία της και μιλάει για την κατάσταση του Γαλλικού Κινηματογράφου.

Ποιά πορεία ακολουθήσατε για να γίνετε σκηνοθέτης;

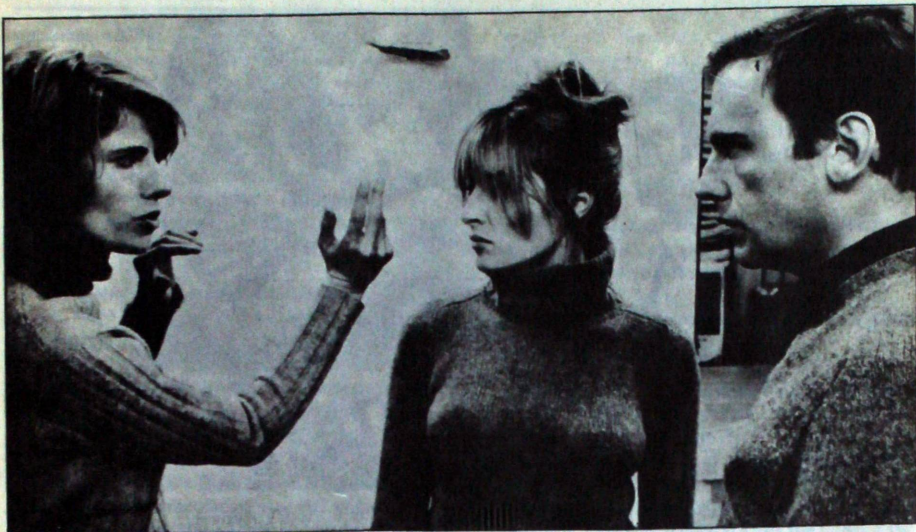
‘Αρχισα πολύ νέα. Σε ηλικία δεκαπέντε χρονών άρχισα να δουλεύω στο εργαστήριο ως μαθητευόμενη γιατί ήθελα να κερδίσω χρήματα αμέσως, επειδή ο πατέρας μου ήταν ενάντια σ’ αυτή τη δουλειά. Έμεινα στο εργαστήριο ένα χρόνο. Κατόπιν πέρασα στο μοντάζ και έγινα βοηθός στο μοντάζ σε καμιά δεκαριά ταινίες. Είχα την τύχη να είμαι έτοιμη τη στιγμή που έφτασε η “Νουβέλ Βαγκ”, ήμουν περίπου 22 χρονών τότε. Φοβούνταν τους παλιούς τεχνικούς με μεγάλη εμπειρία που είχαν την τάση να τους παιδεύουν και να κάνουν ό,τι ήθελαν και έτσι μου δόθηκε η ευκαιρία να κάνω το μοντάζ στις ταινίες του Γκοντάρ και του Βολκρόζ. Διδάχτηκα πάρα πολλά από τον Γκοντάρ και τον εκτιμώ πολύ, αλλά όχι και τις ταινίες του.

Ακολούθησα μια φυσική πορεία, εργάστηκα στο μοντάζ τέσσερα χρόνια επιπλέον. Στη συνέχεια έκανα μια ταινία μικρού μήκους που βραβεύτηκε στο φεστιβάλ της Υέρ και της Θεσσαλονίκης. (Fragilite ton nom c'est femme).

Μετά από αυτή τη βράβευση μου υπήρξαν άνθρωποι που με βοήθησαν. Η τηλεόραση πρώτα απ’ όλα. Έκανα διάφορα ρεπορτάζ για την τηλεόραση σε μια εκπομπή για τις γυναίκες και κατόπιν σε μια εκπομπή για τον κινηματογράφο. Παράλληλα έγραφα και το πρώτο μου σενάριο και το γύρισα. Πριν είχα γυρίσει κι άλλες ταινίες μικρού μήκους. Ήξερα καλά το μοντάζ πριν αρχίσω να γυρίζω. Ακολούθησα μια μακριά πορεία με φυσιολογική εξέλιξη. Δεν μπήκα ξαφνικά στον κινηματογράφο.

Το γεγονός ότι είσθε η σύντροφος ενός ηθοποιού που είναι διεθνώς γνωστός υπήρξε για σας ένα ατού ή ένα εμπόδιο για το ξεκίνημά σας;

Ένα ατού φυσικά. Περηφανευόμουν πάντα άλλωστε και μ’ εκνευρίζει που μου το φέρνουν σαν ψεγάδι, δεν έχω κανένα κόμπλεξ γι’ αυτό το θέμα. Το όνομα του Ζαν—Λουί με βοήθησε πολύ. Η πρώτη μου ταινία ήταν μ’ αυτόν κι ύστερα έκανα κι άλλες μαζί του για προσωπική μας ευχαρίστηση.



Η Ναντίν Τρεντινιάν στα γυρίσματα της ταινίας ΑΓΑΠΗ ΜΟΥ, ΑΓΑΠΗ ΜΟΥ.

Κάποτε βρισκόμασταν στη Νέα Υόρκη για να παρουσιάσουμε μια ταινία μου σε εκδήλωση από την "Απελευθέρωση της Γυναίκας" που εκείνο τον καιρό ήταν πολύ ισχυρή, εγώ δεν ήμουν καθόλου ενημερωμένη. Το κοινό άρχισε να θέτει ερωτήσεις. Όταν με ρώτησαν πώς έκανα την πρώτη μου ταινία τους είπα πως ο σύζυγός μου με βοήθησε πολύ και στην παρατήρηση τους αν αυτό δε μ' ενοχλεί τους απάντησα πως απεναντίας δείχνει ότι είμαστε σύμφωνοι, ότι ζούμε αρμονικά και ότι αν διαφωνούσε δε θα με βοηθούσε. Οφείλουμε πάντα κάτι σε κάποιον. Όταν κανείς ξεκινά πάντα χρειάζεται κάποιον για να τον βοηθήσει, στην περίπτωση μου ήταν ο σύζυγός μου. Έγινε λοιπόν μια τρομερή παρεξήγηση, νομίσανε ότι ήθελα να κάνω προβοκάτσια, δεν θα είχα ποτέ το θράσος ιδίως με τα αγγλικά που μιλάω. Η παρουσία του συζύγου μου δεν μου δημιούργησε ποτέ κανένα πρόβλημα.

Γιατί κατά τη γνώμη σας δεν υπάρχουν περισσότερες γυναίκες σκηνοθέτες ενώ στο χώρο της ερμηνείας οι γυναίκες ηθοποιοί συμμετέχουν με ίσους όρους με τους άντρες συναδέλφους;

Δεν συμμετέχουν με ίσους όρους. Αν πάρουμε δυό βεντέτες παρόμοιου κύρους έναν άντρα και μια γυναίκα, ο άντρας πληρώνεται καλύτερα, μετράει πιο πολύ. Το ίδιο συμβαίνει και στην Αμερική. Είναι θέμα κύρους. Απεναντίας τα περιοδικά βάζουν στα εξώφυλλά τους γυναίκες ηθοποιούς πιο συχνά γιατί αυτό βοηθάει να πουλάνε.

Όσο για τους σκηνοθέτες παρατηρείται το φαινόμενο που βλέπουμε και στα άλλα επαγγέλματα που παραβιάζουν οι γυναίκες ενώ είναι αντρικά. Υπάρχουν όλο και περισσότερες γυναίκες χειρουργοί, πιλότοι κι αυτό είναι μια πρόοδος που συντελέστηκε σιγά-σιγά. Η ισότητα της γυναίκας με τον άντρα είναι πρόσφατη δεν έχει ακόμη ολοκληρωθεί, παραμένει κατά κάποιο τρόπο ένα όνειρο. Ακόμη και στα εργοστάσια οι γυναίκες δεν πληρώνονται το ίδιο με τους άντρες αν και κάνουν την ίδια δουλειά. Προσωπικά όταν μπαίνω στο γραφείο ενός παραγωγού ξεχνάω ότι είμαι γυναίκα. Πάω να μιλήσω για μια ταινία, για μια υπόθεση και προσπαθώ με τη συμπεριφορά μου να κάνω τις σχέσεις ξεκάθαρες ξεχνώντας τον παράγοντα γυναίκα.

Έχω συνεργαστεί πολύ αποτελεσματικά με γυναίκες αλλά για να είμαι ειλικρινής, χωρίς να γίνω αντιφεμινίστρια προτιμώ να συνεργάζομαι με άντρες. Θέλω ο σπερατέρ και ο βοηθός μου να



Σκηνή από το ΑΓΑΠΗ ΜΟΥ ΑΓΑΠΗ ΜΟΥ, με τον Ζαν— Λουί Τρεντινιάν.

είναι άντρες. Ενεργώ γειωστικά, είμαι σκηνοθέτης, θέλω να απορροφώ τους συνεργάτες μου στην δουλειά χωρίς να ασχολούμαι με τα προβλήματα τους. Με τους άντρες έχω λοιπόν λιγότερα προβλήματα. Ακόμη και οι γυναίκες που δουλεύουν σκέφτονται περισσότερο τον άντρα τους, τα παιδιά τους, το σπίτι τους. Αυτό κάνω εξάλλου κι εγώ όταν δεν γνωρίζω μια ταινία. Οι άντρες σκέφτονται μόνο τη δουλειά κι ακόμη οι σχέσεις με τους άντρες στη δουλειά είναι πιο απλές.

Βλέπετε κάποια αλλαγή στο γαλλικό κινηματογράφο με την έλευση των Σοσιαλιστών στην εξουσία;

Όχι, όπως έλπιζα. Έλπιζα όπως όλος ο κόσμος. Οι υποσχέσεις που δόθηκαν δεν κρατήθηκαν. Μας είχαν υποσχεθεί πολλά.

Προβάλλουν περισσότερες κινηματογραφικές ταινίες στην τηλεόραση απ' ό,τι παλιά. Σήμερα βέβαια συμμετέχουν σε συμπαραγωγές, πριν έδιναν εξευτελιστικά ποσά. Φυσικά κερδίζουν το μεριδίό τους σαν συμπαραγωγοί και επιπλέον έχουν το δικαίωμα να προβάλλουν την ταινία στην τηλεόραση. Πράγμα που τους συμφέρει γιατί τί βλέπει ο κόσμος στην τηλεόραση πέρα από τις ταινίες;

Κερδίζουν επίσης και από τις διαφημίσεις. Μια διαφήμιση δέκα δευτερολέπτων το απόγευμα της Κυριακής στις οκτώ η ώρα στοιχίζει πάρα πολύ ακριβά και η ταινία που προβάλλεται αμέσως μετά είναι πάντα μια ταινία με γνωστά ονόματα. Άρα είναι ο κινηματογράφος που έλκει τον κόσμο στην τηλεόραση. Σ' αυτή την υπόθεση οι υποσχέσεις που δόθηκαν από την Κυβέρνηση δεν κρατήθηκαν. Συμβαίνει αυτό που συνέβαινε και πριν. Δεν υπάρχει αλλαγή.

Προσπαθούν να χρηματοδοτούν νέους μα δεν είναι και τόσο εύκολο. Και εγώ αν ήμουν στην επιτροπή που διαβάζει τα σενάρια θα δυσκολευόμουν να προτείνω. Είναι δύσκολο, προσπαθούν βέβαια. Αλλά αν κάποιος υποψήφιος είναι εντελώς άγνωστος δεν θα έχει την ευκαιρία. Έχω την εντύπωση ότι χρειάζονται γνωριμίες.

Ο καθένας από μας θέλει να είναι μεταρρυθμιστής, αν είχατε μια μαγική ράβδο, τι θα κάνατε για το γαλλικό κινηματογράφο;

Αν είχα μια μαγική ράβδο δε θα τη χρησιμοποιούσα για τον κινηματογράφο, υπάρχουν προβλήματα περισσότερο σημαντικά. Τι θάκανα για το γαλλικό κινηματογράφο; Θα καταργούσα εντελώς την τηλεόραση. Ξέρετε στην Ιταλία η τηλεόραση δεν έχει το δικαίωμα να δείχνει κινηματο-

γραφικές ταινίες στην τηλεόραση και θα φρόντιζα να υπάρχουν αξιόλογα ρεπορτάζ, με καλύτερες ειδήσεις από όλο τον κόσμο. Αυτό είναι νομίζω που πρέπει να κάνει η τηλεόραση κι όχι να παίρνει το κοινό μας.

Πιστεύετε ότι ο γαλλικός κινηματογράφος βρίσκεται στη σωστή του θέση σε ευρωπαϊκό και διεθνές επίπεδο, και ποιά είναι τα θετικά και αρνητικά σημεία του;

Ο γαλλικός κινηματογράφος είναι ακόμα ζωντανός. Αυτό που είναι πολύ ενδιαφέρον στο γαλλικό κινηματογράφο είναι ότι έχουμε κάθε χρονιά πολλές ταινίες καινούργιων σκηνοθετών. Υπάρχουν πολλοί κάθε χρονιά που ξεκινούν, περισσότερο από άλλες χώρες. Στην Αγγλία, που υπήρχε ένας περίφημος κινηματογράφος, εξαφανίστηκε από τη μια μέρα στην άλλη, απότομα, από την τηλεόραση ή δεν ξέρω από τι άλλο, όπως παλιά στη Γερμανία την εποχή των ναζι όλοι οι καλλιτέχνες, όχι μόνο του κινηματογράφου, φύγανε στην εξορία. Στην Ευρώπη νομίζω ότι ο γαλλικός κινηματογράφος είναι εκείνος που στέκεται καλύτερα. Οι Άγγλοι και οι Γερμανοί κάνουν καλές ταινίες αλλά πολύ λίγες κάθε χρόνο. Στην Ιταλία όπως μου λένε φίλοι μου, παράγουν πολλές χυδαίες ταινίες και οι θηοποιοί αρνούνται να συμμετάσχουν. Μένει ο Φελλίνι που γυρίζει με Γαλλικά κεφάλαια, ο Μπερτολούτσι που γυρίζει στην Αμερική, καθώς και ο Αντονιόνι. Βλέπετε ο Φελλίνι και ο Βάινα γυρίζουν στη Γαλλία ή με Γαλλικά κεφάλαια και συμφωνώ, με τη διαφορά να μπορούσαμε και μεις να γυρίζουμε στις χώρες τους. Συναισθηματικά το βρίσκω δίκαιο να βοηθούνται οι μεγάλοι ξένοι σκηνοθέτες με δικά μας χρήματα αλλά βλέποντας το διαφορετικά πιστεύω πως είναι άδικο.

Θεωρείτε ότι το γαλλικό δίκτυο διανομής είναι ικανοποιητικό για όλους, δηλαδή για ταινίες εμπορικές καθώς και για ταινίες αναζητήσεων;

Μέχρι σήμερα ναι. Υπάρχουν διανομείς των "καλλιτεχνικών" ταινιών καθώς και παραγωγών αλλά δυστυχώς αντιμετωπίζουν όλο και περισσότερα προβλήματα. Υπήρξε μια αλλαγή, ήμουν λίγο άδικη προηγουμένως με την κριτική μου για τους Σοσιαλιστές. Υπήρχε κίνδυνος η Γκωμόν να γίνει το μονοπώλιο του Γαλλικού κινηματογράφου και να εξαφανίσει τους υπόλοιπους παραγωγούς και διανομείς αλλά αυτό το αποφύγαμε χάρη στους Σοσιαλιστές. Το ότι υπάρχουν πα-

ραγωγοί και διανομείς "δύσκολων" ταινιών είναι κάτι θαυμάσιο, γιατί είναι μια βιομηχανία που απορροφά πολλά χρήματα. Δεν έχουμε ακόμη πνιγεί. Και ποιές είναι εξάλλου, οι εμπορικές ταινίες; Όταν είναι αξιόλογες δεν έχω τίποτε εναντίον τους. Δεν ανέχομαι το "χυδαίο" κινηματογράφο.

Το ότι το κοινό πάει να δει τις αγαπημένες του βεντέτες δεν μ' ενοχλεί. Το ότι λειτουργεί το "σταρ-σύστημα" το βρίσκω φυσικό.

Ποιά είναι τα κοντινά ή μακρινά σχέδια σας;

Έγραψα ένα σενάριο που στοιχίζει πολύ για να γυριστεί γιατί έχει σχέση με την απελευθέρωση του Παρισιού από τη Γερμανική κατοχή. Θεωρήθηκε αντι-Γαλλικό αλλά δεν είναι. Έχω στη μνήμη μου ξεκάθαρους εικόνες από κείνη την εποχή. Υπάρχουν γεγονότα που συνέβησαν την εποχή της απελευθέρωσης ή κατά τον πόλεμο της Αλγερίας που οι Γάλλοι δε θέλουν να τα θίγουν. Εγώ με την ταινία μου δε θέλω να κατηγορήσω κανέναν. Θέλω να αφηγηθώ την ιστορία μιας κοπέλας που αγαπούσε ένα Γερμανό ο οποίος κατά τον πόλεμο έρχεται σαν κατακτητής στη χώρα μας. Είναι μια ιστορία αγάπης. Επειδή στοιχίζει ακριβά το γύρισμα και υπάρχει κίνδυνος να θεωρηθεί αντιγαλλικό το εγκαταλείπω προς το παρόν. Το Μάιο ετοιμάζομαι να γυρίσω μια ταινία που διαδραματίζεται στο σήμερα και στοιχίζει λιγότερο. Ο Φιλίπ Νουαρέ, η Φανύ Αρτάν, ο Ζαν Λουί Τρεντινιάν και η Κλαούντια Καρτινάλε, που ζήτησα τη συνεργασία τους και διάβασαν το σενάριο είναι σύμφωνοι. Επίσης υπάρχει ένας πολύ καλός ρόλος για την κόρη μου Μαρί. Αυτά προς το παρόν.

● ΓΙΩΡΓΟΣ ΜΠΙΖΙΟΥΡΑΣ
Παρίσι, Ιανουάριος 1984

Φιλμογραφία της Ναντίν Τρεντινιάν

- 1966: Fragilité, ton nom est Femme. Πρώτη ταινία της μικρού μήκους βραβευμένη στο Διεθνές Φεστιβάλ της Θεσσαλονίκης και στο Φεστιβάλ της Υέρ.
- 1967: Mon amour, mon amour. (Αγάπη μου, αγάπη μου)
- 1969: Le Voleur de crimes. (Ο κλέφτης των εγκλημάτων)
- 1971: Ca n' arrive qu' aux autres. (Συμβαίνει μόνο στους άλλους)
- 1973: Défense de savoir. (Απαγορεύεται να γνωρίζετε)
- 1980: Premiere Voyage. (Πρώτο ταξίδι)

ΟΛΗ Η ΑΛΗΘΕΙΑ ΓΙΑ ΤΟΝ ΖΕΛΙΓΚ

Αποκλειστική συνέντευξη του Ζέλιγκ
στον ΠΑΝΟ ΜΑΝΑΣΣΗ

ZELIG

Δέκα μέρες στη Νέα Υόρκη και τίποτα. Έχω προσπαθήσει επανειλημμένα νάρθω σ' επαφή με τον Ζέλιγκ μα δεν μπορώ να τον βρω πουθενά. Κάνω συνέχεια τηλεφωνήματα, τρέχω στα στούντιο, κανονίζω ραντεβού με αντζέντηδες, πίνω αρκετό ουίσκυ, βλέπω συνέχεια συναυλίες, συναντιέμαι με Εβραίους, παίζω πόκερ με τον Τζακ μα δεν έχω εκπληρώσει ακόμη τον σκοπό της αποστολής μου: να πάρω συνέντευξη από τον Ζέλιγκ για λογαριασμό των Κινηματογραφικών Τετραδίων.

11η Μέρα.

Μόλις έχω μάθει από ένα φίλο μαφιόζο όα ο Ζέλιγκ παίζει κλαρίνο σ' ένα τζαζ κλαμπ κάπου στο Μανχάτταν κάθε Δευτέρα. Περνάνε δυο μέρες, φράω το σαξόφωνό μου, ανεβαίνω σ' ένα τρίτροχο ποδήλατο και νάμαι μπρος στο καμαρίνι του. Αναρωπέμαι αν είναι μέσα ο Ζέλιγκ ή ο Άλλος. Μεταμφιέζομαι γρήγορα σε ραβίνο, κτυπάω την πόρτα και ορμάω στο καμαρίνι κουτσαίνοντας. Αντικρύζω ένα παράξενο θέαμα: ο Ζέλιγκ με το κεφάλι κάτω και τα πόδια πάνω να διαβάζει το περίφημο βιβλίο του Γάλλου ψυχαναλυτή Μπουρδαίν "Το ψυχωπκό βλέμμα της κουκουβάγιας". Μούρχεται να βάλω τα γέλια αλλά συγκρατιέμαι. Περιεργάζομαι τα γαμπά του νύχια όταν ακούω μια σιγανή σατανική φωνή.

— Πιστεύετε στην βδελυρή ύπαρξη του κακού;

— Ο γάμος είναι ο θάνατος του έρωτα, απαντώ στα γρήγορα χωρίς να ξέρω τί λέω. Συνεχιζώ δειλά.

— Ξέρετε δεν είμαι ραβίνος, είμαι δημοσιογράφος...

Ο Ζέλιγκ τρομοκρατημένος μεταμορφώνεται σε Γούντυ.

— Δεν δίνω συνεντεύξεις, λέει κοφτά. Άλλωστε σε λίγο αρχίζει το πρόγραμμα.

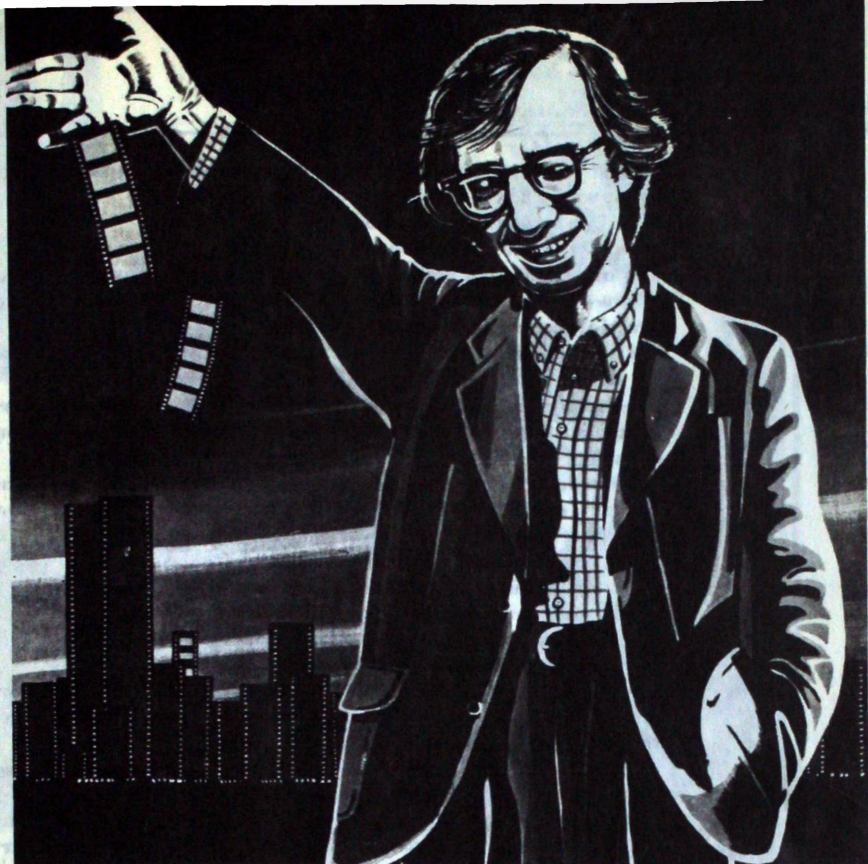
Εγώ όμως έχω βάλει το μίν κασετόφωνο σε λειτουργία και τρίβω τα χέρια μου. Ο Γούντυ παίρνει στα χέρια του το κλαρίνο και αυτοσχεδιάζει. Κάνει πως δεν μ' ακούει. Έχει πάρει την ανέκφραστη μάσκα του και προσπαθεί να με αποθαρρύνει.

— Η Σεξοκωμωδία Θερινής Νυχτός ήταν μάπα, λέω με σιγουριά σε μια έκρηξη οργής.

— Συγχώρεσέ τους Ζέλιγκ, ου γαρ οίδασιν τί ποιούσιν, απαντά

Zelig

Zelig



ο Ζέλιγκ προσευχόμενος.

Εγώ συνεχίζω ακάθεκτος.

—Το Ζέλιγκ όμως δίνει το αληθινό στίγμα της ευφύιας σας, είναι αναμφισβήτητο το αριστούργημά σας.

Ζέλιγκ:

—Είστε στ' αλήθεια Εβραίος;

—Ναι από μάνη Ινδιάνα και πατέρα ζογκλέρ, απαντά ο Ζέλιγκ κοιτώντας ανήσυχα το πάτωμα. Διπλώνει στη συνέχεια τα χέρια του στο στήθος, στριφογυρίζει στην καρέκλα του, κατεβάζει τα μάτια του, ξύνει το κεφάλι του και συνεχίζει δισταχτικά:

—Ξέρετε πρέπει να πηγαίνω στην αίθουσα, σε λίγο αρχίζει το πρόγραμμα, φοβάμαι το κοινό και δεν τα πάω καλά με τους μεθυσμένους. Επιπλέον.....

Τον διακόπτω κάνοντας μια έντονη χειρονομία και λέγοντας,

—Το Ζέλιγκ μπορεί να θεωρηθεί σαν μια μεταφορά πάνω στην ανθρώπινη ανάγκη για επικοινωνία και αγάπη. Διαπιστώνω όμως ότι πάσχει από γέλιο, εννοώ δηλαδή ότι το πρόβλημα της ταινίας βρίσκεται στ' ότι το γέλιο προσφέρεται σε τακτά διαστήματα και είναι πολύ διακριτικό.

Ζέλιγκ: —Ουασιαστικά είμαι μελαγχολικός τύπος. Όταν έβλεπα την ταινία έκλαιγα. Από τότε αισθάνομαι ζαλάδες. Όλος ο κόσμος

Zelig

Zelig

Zelig

ύστερα από την ταινία θέλει να μου προσφέρει αγάπη και δεν έχω μέρος να την βάλω. Τα δωμάτια όλα έχουν γεμίσει.

—Έχει την δομή της τραγωδίας...

—Το τραγικό νεαρό μου βρίσκεται στ' ότι πρέπει να παρουσιαστώ στο δικαστήριο ύστερα από την μήνιση ενός φεμινιστικού συλλόγου για την αναφορά σε μια από τις ομιλίες μου στον φθόνο του πέους και τα χαώδη βάθη του αιδοίου.

Ο Ζέλιγκ τώρα σηκώνεται και αρχίζει να κάνει κάμψεις. Μετράω 55. Μένω έκπληκτος. Ξαναβρίσκοντας την ψυχραμία μου ρωτώ:

—Διαπιστώνω μια αλλαγή στο στυλ των ταινιών σας από το Μανχάτταν και πέρα, κυλάνε πιο ήρεμα και συνθέτονται με περισσότερη φροντίδα.

—Επηρεάστηκε από ένα δοκίμιο ενός διάσημου Γάλλου θεωρητικού που ονομάζεται "Το δυσ-νό-ητο της νόησης". Συνήθως συνοδεύεται με χωριάτικη σαλάτα και φρούτους με σαντιγύ.

Έξω η ορχήστρα έχει αρχίσει να παίζει το κομμάτι "Το Σαξόφωνο του Γούντ". Ο Ζέλιγκ τρώει τα νύχια του, παίζει με τα γυαλιά του, γουρλώνει τα μάτια του και κοιτάζει συνέχεια την ώρα. Πρέπει να σκεφτώ κάτι στα γρήγορα.

—Ο Μπέργκμαν βαραίνει πάνω σας αρκετά υποθέτω.

—Τί; Ναι, φυσικά, όχι, όχι. Ο Γούντ τον θαυμάζει. Όλοι του οι εφιάλτες έχουν σχέση με Μπεργκμανικές ταινίες. Φοβάμαι ότι πρέπει να τον δει ψυχαναλυτής.

—Το Ζέλιγκ είναι μια ταινία πολύ φιλόδοξη. Κατορθώνει να φαίνεται τέλεια σ' όλα τα επίπεδα και να καταλύει κάθε πιθανή κριτική της λειτουργεί επίσης σαν ένα λειτουργικό σμιξίμο πολλών κινηματογραφικών ειδών. Βάζει το πρόβλημα της αναγκαιότητας του κριτικού λόγου και τελικά το μόνο της μειονέκτημα είναι ότι θέλει να νάναι πολύ έξυπνη.

—Συμφωνώ και λέω ότι πρέπει να απαγορευτεί. Είναι δημόσιος κίνδυνος.

Γελώ δυνατά και φταρνίζομαι. Ο Ζέλιγκ με κοιτάζει απορημένος, ύστερα φοβισμένος και στο τέλος αγριεύει. Τα κοκκινωπά μάτια του σηκώνονται όρθια και ο ίδιος κρύβεται μές' τα ρούχα του. Εγώ επιμένω.

—Διαπιστώνω ωστόσο πως προσπαθείτε να είστε αρεστός και στους κριτικούς που απεδοκίμασαν την Σεξοκωμωδία.

—Είσαι αρκετά έξυπνο παιδί σε βεβαιώνω, η τόλμη της σκέψης σου με συναρπάξει και χαίρομαι αφάνταστα για την ειλικρίνεια των παρατήρησεών σου. Μην νομίζεις λοιπόν ότι είσαι και πονηρός. Η ταινία σε ξετίναξε, έτσι δεν είναι;

Σωπαίνω για λίγο κατεβάζοντας το κεφάλι. Μου την έφερε ο μπάσαρδος. Σφυρίζοντας αδιάφορα φωνάζω ξαφνικά.

—Πώς αντιμετωπίζετε εσείς ο ίδιος την ταινία;

—Ο Γούντ είναι ευχάριστο παιδί με συνάμα τόσο θλιβερό. Ήθελε να δίνει συνέχεια διαταγές και να νάναι και πρωταγωνιστής. Του λέω ή εσύ ή ο Ζέλιγκ. Τελικά μάλλον μεταμορφώθηκε σε Ζέλιγκ ή το αντίθετο. Μάλλον τα κατάφερε. Ένας ευφάνταστος Ε-

Zelig

Zelig

Zelig

Zelig

Zelig

Zelig



Η γιαντρέσσα Φλέτσερ.

βραίος κουλτουριάρης ξέρετε.

—Οι προηγούμενες ταινίες του τον παρουσιάζουν σαν ένα μικρό χαριτωμένο προβληματικό ανθρωπάκι, θύμα των φόβων και νευρώσεων του. Αυτό βέβαια λειτουργούσε μεταφορικά σε σχέση με τους φόβους και τις νευρώσεις του σύγχρονου ανθρώπου. Το κοινό όμως ταύτιστηκε από ένα σημείο και μετά μ' αυτήν την εικόνα και της έδωσε ηρωικές διαστάσεις. Ο κίνδυνος της τυποποίησης είχε ήδη γίνει φανερός. Έτσι με το *Μανχάτταν* περνάμε σε άλλη περίοδο.

—Ναι, έγινε πιο ζόρικος και μοβόρος ο μάγκας. Του την είχαν βγει κάτι κριτικοί εξυπνάκηδες και τους την έσκασε.

—*Ζέλιγκ* τώρα που έγινες διάσημος πως βλέπεις το κοινό που σε θαυμάζει;

—Αποφεύγω τους συλλόγους γηραιών κυριών, φίλευσπλάχων βιομηχάνων, ιερών, αρρώστων, κριτικών, αδελφών νοσοκόμων, Εβραίων, σκηνοθετών, Γάλλων και κομικών. Προτιμώ τις γυναίκες, τους ψυχαναλυτές και τις ταινίες.

—Έχετε χαρακτηριστεί σαν ο σύγχρονος θαυματοποιός.

—Ναι, μα το πρώτο μου θαύμα έμεινε στη μέση. Είχα μεταμορ-

Zelig

Zelig

φωθεί σε πρόεδρο των Ηνωμένων Πολιτειών και διάταξα μονομερή πυρηνικό αφοπλισμό και την ναυπήγηση ενός τεραστίου στόλου από τριήρεις. Ο πρόεδρος όμως εκνευρίστηκε μαζί μου γιατί ήμουν λέει υπερβολικά κοντός.

Οι ήχοι του "Παίξτο ξανά Ζέλιγκ" κυριαρχούν σ' όλη την ατμόσφαιρα. Ο Ζέλιγκ γυαλίζει τα παπούτσια του, ετοιμάζεται μάλλον να με πετάξει έξω. Λέω βιαστικά:

—Νομίζω ότι είστε ο πιο συναρπαστικός κωμικός κινηματογραφιστής που υπάρχει σήμερα.

Λίγα δευτερόλεπτα απόλυτη σιωπή, βήχας ξερός, διόρθωμα των γυαλιών.

—Εγώ ή ο Ζέλιγκ; Με συγχωρείτε, πρέπει να φύγω. Μιλώ σ' είκοσι λεπτά σ' ένα συνέδριο Θεολογίας. Θα αναπτύξω το θέμα "Ο θάνατος και τα σπερματοζώαρια της Δημιουργίας".

Κάνω την τελευταία προσπάθεια να τον συγρατήσω. Σηκώνομαι όρθιος πηγαίνω δίπλα του και λέω με επιθετικότητα,

—Ο φόβος σας έχει κυριεύσει και το κωμικό στοιχείο πάει περίπατο στο Ζέλιγκ.

Ο Ζέλιγκ κοντοστέκεται μπροστά στην πόρτα, ρίχνει μια ζαβολιάρικη ματιά στο κασετόφωνο μου, σουφρώνει τα κακοριζικά χείλια του και λέει με κλαψιάρικη φωνή.

—Θέλω όλοι να μ' αγαπάνε. Κι αμέσως μετά με μοχθηρό τόνο:

—Γιατί θέλεις νάσαι πονηρός; Κατά βάθος είσαι πολύ καλό παιδί.

Παίρνοντας ύφος συναμοτικό του λέω:

—Στο βιβλίο που διάβασα για σας και λέγεται "Η αληθινή ζωή του Ζέλιγκ" υπάρχουν αρκετά σχόλια δικά σας για την σεξοποίηση των νευρώσεων. Τί έχετε να πείτε γ' αυτό;

—Α, τίποτα, φταίνει τα γ της σεξουαλικής μου επιτάχυνσης.

Παίζοντας το τελευταίο μου χαρτί του πετώ κατάμουτρα.

—Δεν έχετε καθόλου φωνή, ούτε είστε καλός ηθοποιός. Ο λόγος σας είναι στεγνός. Αλήθεια γιατί κάνετε συνέχεια μορφασμούς;

—Έχω δυο δόντια για σφράγισμα και ξέχασα να κάνω τις γαργάρες μου.

—Το Ζέλιγκ γεφυρώνει την αντίθεση....

Μένω με την αντίθεση στο στόμα. Ο Ζέλιγκ με χαιρετάει ευγενικά, ανοίγει την πόρτα και βγαίνει στην πίστα. Εγώ αμήχανος στέκομαι στη μέση του δωματίου μη ξέροντας τί να κάνω. Έξω απ' το παράθυρο η Νέα Υόρκη μια πεντάμορφη κούκλα. Στο απέναντι διαμέρισμα μια κοπέλα ντυμένη στ' άσπρα παίζει βιολί. Ένα ψυχρό αεράκι δροσίζει το ξαναμμένο μου πρόσωπο. Νιώθω το λαϊμό μου να στεγνώνει. Ζέλιγκ δεν τέλειωσα. Δυστυχώς πρέπει να γυρίσω στην Ελλάδα. Χαιρετάω τη Νέα Υόρκη καθώς κατευθύνομαι στον σιδηροδρομικό σταθμό. Παίρνω το τρένο Νέα Υόρκη —Θεσσαλονίκη και σκέφτομαι εκείνο το πρόσωπο με τις φακίδες, την στραβή μύτη και τα γουρλωμένα μάτια. Σ' όλη τη διάρκεια του ταξιδιού ένα ενοχλητικό ερώτημα με βασανίζει. Ήταν ο Ζέλιγκ ή ο Άλλος;

ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΙΚΟΣ ΜΥΘΟΣ

Ρεπόρτερ



NICK NOLTE · GENE HACKMAN · JOANNA CASSIDY
UNDER FIRE

ΤΑ ΕΠΙΚΙΝΔΥΝΑ ΧΡΟΝΙΑ

Ο φιλικός χώρος και ο αφηγηματικός χρόνος

Του Σωτήρη Ζήκου

Οι θεματοποιημένες και θεαματοποιημένες σημασίες σ' αυτήν την ταινία του Πήτερ Γουηαρ, μοιάζουν τόσο κοινότητες.

Και στ' αλήθεια τέτοιες είναι.

Ένας νέος ρεπόρτερ στο κυνήγι της μεγάλης ευκαιρίας, ένας φίλος, μια ερωτική σχέση, η πείνα και η ομορφιά των φυσικών εικόνων που συνυπάρχουν σε μια χώρα του Τρίτου κόσμου, μια κοινωνική σύγκρουση, μια αποτυχημένη επιχείρηση ανατροπής του καθεστώτος.

Το μόνο καινούριο και παράξενο ο Μπίλλυ ο νάνος, ένα πρόσωπο στην ιστορία της ταινίας που δεν μοιάζει και δεν είναι σαν κανένα άλλο, μια απρόβλεπτη και επίμονη τροχιά στην αφήγηση που αλλοιώνει και παρεκτρέπει τις τροχιές των άλλων χαρακτήρων. Ακόμα περισσότερο ένα βλέμμα που βλέπει πριν από μας (τους θεατές) και όχι όπως εμείς, μια φωνή οφ που εξιστορεί και καθοδηγεί τους ήρωες της μυθοπλασίας και τους θεατές της. Μια φωτοβολίδα που υψώνεται, φωτίζει και ερμηνεύει με τρόπο ασυνήθιστο τον χώρο της φιλικής δράσης και μετά σβήνει και χάνεται.

Κι όμως, τώρα ένα ρεπορτάζ δεν είναι πια ένα απλό ρεπορτάζ, είναι η δοκιμασία μιας αγάπης. Ένας συνεργάτης δεν είναι πια ένας απλός συνεργάτης, είναι ένας μοναδικός φίλος που θα τον χάσεις για πάντα. Μια ανατρεπτική επιχείρηση, δεν είναι απλά μια εκδήλωση δυσaréσκειας (αρνητικά καθορισμένης), είναι η έκφραση και η θέληση των ανθρώπων να αποφασίζουν για την ζωή τους. Η πείνα δεν είναι θέμα πρόσφορο για μελο-δραματοποίηση. Οι ινδο-

νήσιοι δεν είναι ηλίθιοι ή τουλάχιστον καθόλου περισσότερο από τους πολιτισμένους δυτικούς.

Το συνηθισμένο αναστρέφεται σε ασυνήθιστο, το κοινότυπο και το τετριμμένο μεταμορφώνεται σε πρωτόφαντο και νέο.

Οι εικόνες αυτής της ταινίας, δεν μοιάζουν και τόσο κοινότητες.

Και στ' αλήθεια, δεν είναι τέτοιες.

Και είναι γι' αυτό που αν και έρχονται από άλλους τόπους, μπορούν να μας μιλούν και να μας ξαφνιάζουν. Πώς η επανάληψη του ίδιου με άλλη μορφή θα ήταν αναγνωρίσιμα σαν τέτοια, αν δεν αναδύονταν, μέσα από μια αφηγηματική διαδικασία—ανέλιξη μη επανάληψης;

Πράγματα συνηθισμένα δεν είναι δυνατόν απλώς να εκφέρονται, να αναπαριστάνονται, να εκφράζονται με τρόπο ασυνήθιστο, χωρίς την ίδια στιγμή να γίνονται, να μεταμορφώνονται σε πράγματα ασυνήθιστα και ανανεωμένα. Πώς θα μπορούσε κάποιος να δει και να αναγνωρίσει μια μορφή άλλη ως τέτοια, μέσα σ' ένα φόντο ίδιο;

Οι νέες μορφές—εικόνες δεν μπορούν παρά να διαμορφώνουν το υπάρχον φόντο, τον δεδομένο ορίζοντα, να τον αναδημιουργούν και τότε και αυτές ακόμα οι μορφές αποκτούν άλλες σημασίες μέσα σ' αυτό το άγνωστο, απαλλαγμένο γοπίο.

Γύρω και πέρα από τον φιλικό κόσμο αυτής της ταινίας, υπάρχει ως περίγραμμα—φόντο του, ένας άλλος κόσμος, που τον περιβάλλει και τον διατρέπει, που προϋποτίθεται και κατασκευάζεται προς αυτόν. Τονίζοντας την σύγ-



χυση που επιφέρει ο χαρακτηρισμός, θα τολμούσαμε να τον ονομάσουμε και εκτός-πεδίου.

Αυτός ο κόσμος λοιπόν, είναι ο κόσμος απ' όπου έρχεται ο Χάμιλτον και που ακόμα και εδώ στον μακρινό τόπο της Ιάβας, τον ωθεί και κατευθύνει την συμπεριφορά του, με την πρόθεση της επιτυχίας. Είναι ο κόσμος που τον στέλνει και προς τον οποίο στέλνονται οι πληροφορίες που ο ίδιος αποκτά. Εκεί όπου οι πληροφορίες διοχετεύονται, συλλέγονται και διακρίνονται σε σημαντικές και ασήμαντες, σε κατάλληλες και ακατάλληλες, μετριοούνται, συστηματοποιούνται, δημοσιεύονται και αξιολογούνται. Είναι ο κόσμος που επιβραβεύει και τροφοδοτεί την ανταγωνιστικότητα των δημοσιογράφων. Τέλος ο κόσμος είναι όχι μόνο γύρω ο Γκαυ, μαζί με την Τζίλλυ, τραυματισμένος, αλλαγμένος, "μολυσμένος" από τον κόσμο που για λίγο μόνο έζησε.

Αυτός ο κόσμος είναι όχι μόνο γύρω και πίσω από την αφήγηση, αλλά είναι και κάθε στιγμή μέσα σ' αυτήν, στην αφελή βεβαιότητα του Χάμιλτον που ραγίζε-

ται, στην αδιάφορη "αντικειμενική" ματιά του που διαφθείρεται, στο βλέμμα των θεατών που αναστατώνεται. Αυτός ο κόσμος λείπει από την ταινία, δεν δείχνεται ποτέ μέσα σ' αυτήν, και είναι πανταχού παρών μέσα σ' αυτήν. Είναι εδώ στα όσα ο νεαρός δημοσιογράφος ξέρει, πιστεύει και θέλει όταν έρχεται και στα όσα αγνοεί, αμφισβητεί και αρνείται όταν φεύγει.

Ποιός είναι όμως ο φιλικός χώρος που τα πρόσωπα φτάνουν ή βρίσκονται σ' αυτόν, που τον κατοικούν και τον εγκαταλείπουν, που τα όσα βλέπουμε δραματίζονται μέσα σ' αυτόν, επαναλαμβάνονται, διακόπτονται και άξαφνα χάνονται; Ο κηδεμονευόμενος μικρός του Μπίλλυ πεθαίνει, ο σωτήρας Σουκάρνο γίνεται κάθαρμα, η πίστη πικρή απογοήτευση, η συμπάθεια οργή, η βεβαιότητα λυκόφως, η ασφάλεια φόβος.

Αυτός ο χώρος είναι το πεδίο που το απρόβλεπτο αναδύεται και εισβάλλει. Έτσι ο χρόνος, ο αφηγηματικός χρόνος, εκρήγνυται, η συνέχεια του καταλύεται, η ροή του διακόπτεται από αναπάντεχα



κύματα.

Μέσα στο κορμί ενός νάνου, φουντώνει μια γιγάντια απόφαση, πίσω από την ανιδιοτελή και φιλική του στάση αποκαλύπτεται η πρόθεσή του για αναγνώριση, έστω και δια μέσου κάποιου άλλου, με τον οποίον συν-κρίνεται. Πίσω απ' τις γοητευτικές εικόνες των τροπικών κρύβεται η ασχήμια της ανθρώπινης δυστυχίας. Οι δουλοπρεπείς και φοβισμένοι ιθαγενείς κρύβουν ανθρώπους αποφασισμένους ν' αγωνιστούν και να πεθάνουν. Πίσω από μια κοπέλα επιφυλακτική και θωρακισμένη από τα αισθήματα της, κρύβεται μια γυναίκα έτοιμη ν' αγαπήσει. Πίσω από την ακλόνητη βεβαιότητα και στάση των δυτικών κρύβεται η πιό νεφελώδης σύγχυση "Οι δυτικοί δεν έχουν πιά απαντήσεις".

Πίσω από τον μύθο της τυχοδιωκτικής ζωής, της περιπέτειας, της γοητείας και της έντασης, που περιβάλλει τον δημοσι-

ογράφο ήρωα στις ταραγμένες περιοχές του Τρίτου κόσμου, αποκαλύπτεται η απογοήτευση, η ενοχλητική αλήθεια του εγκλωβισμού σε νέα και ίσως στενότερα όρια δραστηριότητας.

Ο αφηγηματικός χρόνος στην ταινία αυτή παραμένει αναγνώσιμος στο χώρο, μόνο για όσο ο χώρος παραμένει αμετακίνητος και αναλώσιμος, μόνο για όσο τίποτα μέσα σ' αυτόν δεν αναταράσσει, δεν παρεκτρέπει και ούτε κωλύει την προδιαγραμμένη ροή του χρόνου.

Για όσο ο χώρος παραμένει απλώς νεκρό, "νεκρή φύση", στατικό τοπίο, η κινητικότητα σου μέσα σ' αυτόν είναι καθορισμένη. Μπορείς να πετύχεις ή ν' αποτύχεις, ως προς το ρεπορτάζ που κυνηγάς μέσα σ' αυτόν, αλλά ποτέ να αλλάξεις αυτό το ως προς ..., αυτόν τον ορίζοντα που προσανατολίζει τις επιθυμίες, τις χειρονομίες και την συμπεριφορά σου.

Η αφήγηση ξεδιπλώνεται από το βλέμ-

μα του Μπίλλυ, που κατευθύνει τον Χάμιλτον, ξεκαθαρίζει τον δρόμο του, του αποκαλύπτει τα μυστικά του τόπου, δημιουργεί τις γνωριμιές του, διευρύνει το πεδίο κίνησης του, προετοιμάζει τις αποφάσεις, αποθανατίζει με τον φωτογραφικό φακό του, τις πιό ιδιωτικές του στιγμές.

Ο αδελφός, συγχισμένος αλλά και γοητευτικός δημοσιογράφος δεν μπορεί να γίνει προνομιούχος πόλος ταύτισης για τον θεατή, αν η μορφή του δεν συμπληρώνεται από την πείρα, την γνώση, την δύναμη πρόβλεψης, τις ικανότητες του Μπίλλυ, που το σώμα του "δεν είναι παρά μια φάρασα".

Μετά όλα αλλάζουν, η αναγκωμότητα του χρόνου στο χώρο γίνεται αδύνατη, αφού χώρος και χρόνος γίνονται αξεχώριστοι, αδιάκριτοι, αφού ο χώρος δονείται και αποφάσεις αδιανόητες παίρνονται, αξίες αναμφισβήτητες θρυσματίζονται, πρόσωπα αγαπημένα πεθαίνουν, οι μελλοντικοί ορίζοντες μετακινούνται ανεπίστρεπτα, τραύματα αθεράπευτα πλήττουν τα μάτια. Οι προβλέψεις διαφεύδονται, το τοπίο μεταορφώνεται από τουριστικούς χώρος ή πεδίο δημοσιογραφικής έρευνας, σε πεδίο μάχης, όπου ένα μέρος του εαυτού σου πεθαίνει και ένα νέο γενιέται.

Η αδεξιότητα και η αβεβαιότητα των προσώπων, όπως και η κατάργηση των προσδοκιών τους, θα δημιουργήσει μια ατμόσφαιρα απειλητική και ακαθόριστη, θα προκαλέσει μια αίσθηση του χώρου όπου κινούνται, μυστηριώδη και "αφιλόξενη". Μια αδυναμία να κρίνουν, να επικρίνουν, να κατακρίνουν, ήτοι να διακρίνουν τις δυναμικές που ο χώρος εγκυμονεί, τις προθέσεις που τον διατρέχουν, το σύνολο ανάμεσα σε μια επίσημη πραγματικότητα και μια αληθινή πραγματικότητα, τους περιζώνει και τους διαπερνά.

Παρ' όλα αυτά η απόβαση σ' αυτό το νησί δεν είναι μάταιη, έστω κι αν η αλήθεια δεν είναι αφθαρτη ή μάλλον ακριβής γι' αυτό.

Ο αφηγηματικός χρόνος είναι περιττός και δεν είναι καν χρόνος, αν κάτι στην αναδίπλωσή του, οριστικά δεν χάνεται.

Όπως ένα μάτι ας πούμε.

Κάτι συμβαίνει ουσιαστικά, κάτι αλλάζει αληθινά μόνο όταν κάτι άλλο, κάτι ριζικά νέο προκαλεί αναδυόμενο την κατάργηση του παλιού. Έτσι τίποτα δεν χάνεται οριστικά, αν κάτι ριζικά καινούργιο δεν γεννιέται. Όπως ένα μάτι, ας πούμε.



Η διάταξη του χώρου, τα φυσικά τοπία, τα καταγώγια κατά μήκος του ποταμού, τα σύμβολα, οι εθμοτυπίες, οι πολιτικές στάσεις, οι εκρήξεις δράσης, οι υπαινικτικές χειρονομίες, αυτό που επώαζεται και αυτό που διακυβεύεται, είναι εικόνες και γεγονότα άδεια από τις σημασίες του παρελθόντος και απογυμνωμένα από τις σημασίες μιας μελλοντικής προοπτικής για τον επισκέπτη δημοσιογράφο. Και είναι και παραμένουν τέτοια, για όσο τα υποτάσει στο "λειτουργικό" πλαίσιο των μέσων πληροφόρησης που ως λειτουργία έχουν περισσότερο να καλύπτουν παρά να αποκαλύπτουν την πραγματικότητα, να την στρεβλώνουν και να οργανώνουν την δική τους "πραγματικότητα".

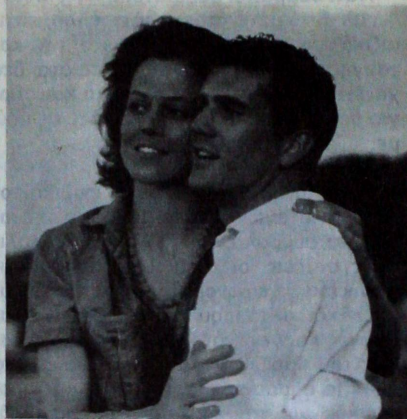
Οι δημοσιογράφοι διακρίνονται και αξιολογούνται για την "αμεροληψία" τους για την απουσία γνώμης, για όσο γίνονται κάμερα, φωτογραφική μηχανή, κασσετόφωνο, συσσωρευτική και συνδυαστική κήμη.

Αυτό που προέχει και επιβραβεύεται είναι η αποκλειστικότητα, η προτεραιότητα της είδησης: να ανακωλύσεις μια σφαγή πριν από τους άλλους.

Ποιός έχει δίκιο και ποιός όχι; τί είναι αληθινό και τί όχι; Αυτά τα ερωτήματα πέρα από ένα στενό "λειτουργικό"—τυπικό πλαίσιο δεν αφορούν στην ουσία τους τους κυνηγούς του διεθνούς τύπου.

Η "αμερόληπτη", "αντικειμενική" και θεωρική δραστηριότητα είναι πάντα κολωβή, εξαπατημένη και εξαπατούσα για όσο δεν εγγράφεται σε μία προοπτική συμμετοχής, μετασχηματισμού και υπεύθυνης επιλογής, ήτοι μια προοπτική πράξης.

Τα αποτελέσματα αυτού του ενοχλητικού θορύβου που θέλει να περνάει για ενημέρωση, φαίνονται αποκάλυπτα στην άγνοια, στην αφηρημάδα, στην απάθεια



και στον νέο—αναλφαβητισμό που υπο-
τείνει αυτόν τον αιώνα της υπερ—πληρο-
φόρησης. Βέβαια μια από τις συνθήκες
αυτής της συστηματικής απο—πληροφό-
ρησης είναι η στάση του κοινού να απο-
φεύγει να μαθαίνει και να σκέφτεται δυ-
σάρεστα πράγματα. Αλλά αυτή η ικανή,
αλλά όχι αναγκαία συνθήκη είναι εγγε-
ραμμένη μέσα στην ίδια την υλικότητα,
την φύση και την οργάνωση των “μέσων
πληροφόρησης”, που ιεραρχεί, θεματο-
ποιεί και παρουσιάζει τις πληροφορίες,
ως γεγονότα μακρινά, αναπόφευκτα και
αμετάκλητα, καθορισμένα από τις ιδιο-
μορφίες των χώρων όπου συνέβησαν ή
μόνο από παρεμβάσεις ακατάσχετων ε-
ξουσιών. Έτσι η στάση: “γιατί να μαθαί-
νουμε θλιβερά πράγματα αφού και ό-
ταν δεν μπορούμε να επέμβουμε σ’ αυτά
και να τ’ αλλάξουμε” να φαίνεται δικαι-
ωμένη και αναντίρητη στο κοινό.

Ω δύστυχη Ιάβα πόσο τραγικό, αλλά
ευτυχώς ή δυστυχώς μακρυνό το δράμα
σου.

Απ’αυτή την άποψη η διάκριση ανάμε-
σα στον χύδην όχλον και στους “καλά
πληροφορημένους” γίνεται αδύνατη σή-
μερα. Τα γεγονότα ακυρώνονται στον κα-
τακλυσμό του οτιδήποτε, γίνονται αδιά-
φορα στην επιπέδωση της απλώς ποσοτι-
κής διαφοράς.

Αυτό που επιλέγεται, καταγράφεται

και μεταδίδεται δεν είναι το αληθινό, αλ-
λά αντίστροφα ό,τι καταγράφεται και
μεταδίδεται θεωρείται αληθινό.

Ένα χάος “καθάρων γεγονότων” και
πληροφοριών μας κυκλώνουν από πρα-
τού και μας πνίγουν. Γίνεται άθλος πραγ-
ματικός μέσα απ’αυτό τον συρφετό να
μπορείς να κρίνεις, να σκέφτεσαι, να δι-
ευκρινίζεις και να αποφασίζεις.

Και είναι μέσα απ’αυτό το απόν—πα-
ρόν θορυβώδες και θολό φόντο, που
αναβλύζουν οι εικόνες αυτής της ταινίας,
το αναγνωρίζουν και το αμφισβητούν,
επιδέχονται και το απουθενότουν, περιέ-
χονται μέσα σ’αυτό ενώ ταυτόχρονα ορ-
θώνονται απέναντί του, όχι ως αντανά-
κλασή του, αλλά ως ένας κόσμος (αυτός
της αφήγησης) που είναι το ά λ λ ο αυ-
τού του κόσμου που η “πληροφόρηση”
φτιάχνει και φτιάχνεται απ’αυτόν.

Οι νύχτες στους τροπικούς πέφτουν
απότομα και δεν μοιάζουν με τίποτα άλ-
λο, έξω απ’τον εαυτό τους. Και γι’αυτό
δεν υποδέχονται παρά τον έρωτα, την φι-
λία, τον φόβο, τον θάνατο, μιάς και όλα
αυτά δεν έχουν κανένα σκοπό, καμιά ε-
λικτικότητα, κανένα νόημα πέρα απ’τον εαυ-
τό τους. Δεν υποβιβάζονται ποτέ στο α-
πολύτως αισθητό και καταγράψιμο, δεν
αποτυπώνονται και δεν φιλιούνται.

Όπως και η εκμηδένιση της ζωής, η
πείνα, ο τρόμος, η οδύνη, το μίσος, η εξα-
θλίωση ούτε λέγονται, ούτε γράφονται,
ούτε μελο—δραματοποιούνται, ούτε φω-
τογραφίζονται.

Μπορείτε να συγκινηθείτε με το έντρο-
μο πρόσωπο ενός αιμόφυρτου ανθρώπου
που βασανίζεται, αλλά ποτέ δεν θα νιώ-
σετε τον πόνο και τον τρόπο που ένωσε.

Κι όμως. Υπάρχουν χώρες “αφύσικες”
μέσα στην καρδιά της φύσης. Υπάρχουν
πλήθος ανώμαλα που αγωνίζονται ρισκά-
ροντας μόνο την δυστυχία τους.

Κι οι αναμνήσεις είναι θηρία ανήμερα
και ξεφεύγουν πάντα από τα δόκανα που
τους στήνουν, έστω κι αν αφήνουν κά-
ποιο μέλος τους παγιδευμένο.

Αυτό κανείς δεν το γνωρίζει καλύτερα
απ’αυτόν που προσπαθεί διαρκώς να το
ξεχάσει καταγράφοντας πρόσωπα, αφί-
ξεις και αναχωρήσεις, χαρακτήρες και ε-

νέργειες, λόγια και στάσεις, φωτογραφίζοντας μάτια, εκφράσεις, μορφασμούς.

Αυτό κανείς δεν το γνωρίζει καλύτερα από τον Μπίλλυ τον νάνο.

Που μας οδηγούν λοιπόν αυτά τα ΕΠΙ-ΚΙΝΔΥΝΑ ΧΡΟΝΙΑ, αυτές οι αποφράδες μέρες; και ποιός ανανεώνει και συζητά τέτοια ερωτήματα; Τι μπορεί να περιμένει κανείς από τις διανοούμενες κουτσοπόλες που αρνούνται να δούν ότι η Ιστορία δεν είναι μόνο αυτό που έγινε, αλλά και αυτό που γίνεται και ούτε καν είναι, το ένα χωρίς το άλλο;

Βέβαια οι πολιτικές ταραχές, η πείνα, οι εκτελέσεις στους δρόμους, η εκμετάλλευση και ο παραλογισμός της καθημερινής βίας δεν αποτελούν νεωτερισμό της Ιστορίας. Αυτό που προβάλλει ως ακατάληπτος και φρικώδης νεωτερισμός της σύγχρονης Ιστορίας, είναι που ενώ τα δύο τρίτα της ανθρωπότητας υποφέρουν από τα όσα προαναφέρθηκαν, το υπόλοιπο ένα τρίτο της, παλινοδεύοντας ανάμεσα στο θέαμα της πληροφόρησης και στην πληροφόρηση του θεάματος, "ψυχαγωγείται" και αποβλακώνεται με το να τα "πληροφορείται".

Να ζεις επικίνδυνα: να ζεις αληθινά, δεν είναι μόνο και δεν είναι τόσο, να περιδραβίζεις τους δρόμους, όταν οι σφαιρές σφυρίζουν, αλλά να θέτεις σε απόσταση τον εαυτό σου, ν' αλλάζεις την κατεύθυνσή σου, να ρίχνεσαι με τόλμη σ' ένα δρόμο που έχει νόημα για σένα και τους άλλους. Να ζεις επικίνδυνα είναι να διακινδυνεύεις τα κεκτημένα σου και τις ασφαλείς διαδρομές σου, να εγκαταλείπεις τις απονεκρωμένες περιοχές και τις φθίνουσες και φθαρμένες αξίες σου. Όχι, να ζεις επικίνδυνα για να ζεις επικίνδυνα, για να ξεφύγεις απ' την μιζέρια σου, για να διαρρήξεις απλώς τον κλοιό της ρουτίνας σου.

Δεν σκοπεύω καθόλου να παρατάξω μεγαλόσχημες διδαχές, μ' όλα αυτά, αλλά να ξεδιαλύνω στη γέννηση του, τον νέο μύθο και τον νέο ήρωα, που ως πόλος ταύτισης και γοητείας πάει να προβληθεί από τον κινηματογράφο. Τον ήρωα ρεπόρτερ και τον μύθο της μόνης αληθοφανούς σύγχρονης περιπέτειας, αυτής που εξελίσσεται σε μακρινές, εξω-

τικές τοποθεσίες, εκεί όπου κάτι τρέχει, η ζωή είναι παραγμένη και έντονη, το θέαμα ζωντανό και άφθονο, ρέει σαν αίμα.



Δεν μπορούμε να δούμε με διαύγεια, δεν μπορούμε καν να εντοπίσουμε μια παρούσα κατάσταση, αν δεν την βυθίσουμε στο καθολικό της αν δεν την ανασύρουμε από το φόντο της Ιστορίας της και δεν την προβάλλουμε στο μέλλον, ως προς το οποίο αυτή η παρούσα κατάσταση, δεν αποτελεί παρά μια στιγμή μετάβασης.

Αλλιώς δεν κάνουμε άλλο παρά να αποστεγνώνουμε κάθε τι από το νόημα του, να το αποφλοιώνουμε από τις σημασίες του, να το τυποποιούμε. Έτσι κάθε γεγονός, κάθε πληροφορία γίνεται ένα κούφιο ομοίωμα, ένα κουφάρι που αιωρείται στο κενό.

Πρακτικά αυτό το κενό μετατοπίζεται και αναπαράγεται στην αδιαφορία του κοινού, όταν ένα γεγονός μεταδίδεται σύντομα και "αντικειμενικά", από την τηλεόραση, στριμωγμένο ανάμεσα στην ανούσια επίσκεψη ενός πολιτικού ηγέτη και του μετεωρολογικού δελτίου, σε μία ολιγόλεπτη εκπομπή ειδήσεων, στριμωγμένη με την σειρά της στο διάστημα της διακοπής της ταϊνιάς γκράν-γκινιόλ.

Ακόμα όταν δημοσιεύεται ανάμεσα στη σελίδα που περιγράφει την δυσκολιότητα μιας σταρ και στη σελίδα που συνοψίζει την γελοία διάσκεψη των αρχι-κλόουν που απαρτίζουν τον ΟΗΕ, του οποίου όσο το κύρος εξευτελίζεται και η ύπαρξη γίνεται διακοσμησηκή, τόσο περισσότερο φιγουράρει θεαματικά στα μέσα μαζικής ενημέρωσης.

Αλλά ίσως για όλα αυτά να μην υπάρχει πιό άμεση απόδειξη, από το ότι ήδη κάποιος αναγνωρίζει αυτών των γραμμών έχουν δυασασχετίσει, γιατί φλυαρώ

Ξεχνώντας την συγκεκριμένη ταινία, ξεφεύγω διαρκώς από το θέμα μου.

Αν όμως το να παραμένω στο θέμα μου, που είναι αυτή η ταινία, σημαίνει να την απομονώνω από τον κόσμο του οποίου αποτελεί έκφραση και προς τον οποίο εκφράζεται, να ξεχνώ τη θέση απ' όπου ως θεατής βλέπω, αυτά που βλέπω και έτσι όπως τα βλέπω και να μπουρδολογώ μόνο για τις χρωματικές τονικότητες της φωτογραφίας, το μυθικό προσωπείο του Κρίσονα, τις χορταστικές ηχητικές αντηχήσεις και δεν ξέρω τί άλλο, τότε ναι, ξεχνώ την ταινία και καλά κάνω.

Μήπως όμως είναι καιρός να αναρωτηθεί κανείς, τί διάολο σημαίνει επιτέλους να μιλάς μέσα, από και για μια ταινία;

Μήπως, δεν σημαίνει τίποτε περισσότερο, αλλά και τίποτε λιγότερο, από το ότι μια ταινία με άγγιξε και με ξάφνιασε και σκέφτομαι, μιλώ και γράφω για αυτήν,

αναζητώντας τι είναι αυτό που με ανατάραξε και πώς; δηλαδή τι είναι αυτό που σε μένα αναταράχθηκε και γιατί, κατά τη θέαση αυτής της ταινίας; δηλαδή σε "τελική ανάλυση" σκέφτομαι, φαντάζομαι, γράφω αναζητώντας τον εαυτό μου και εκφράζοντας αυτόν, ούτε αυθαίρετα, αλλά ούτε και "αντικειμενικά", αλλά επιτρέποντας και επικαλούμενος την κρίση και την γνώμη των άλλων, των αναγνωστών—θεατών που διαβάζουν, σκέφτονται και αναρωτιούνται, αναζητώντας τον εαυτό τους και εκφράζοντας αυτόν, όχι ως ειδικοί ή ανίδεοι, αλλά ως θεατές αυτής της ταινίας, ως κοινωνικά άτομα αυτής της κοινωνίας, αυτής της εποχής, ως ιστορικά όντα αυτής της παραγμένης και ανυπόφορης στιγμής της Ιστορίας.

• Σωτήρης Ζήκος

Peter Weir

Γεννήθηκε στο Σίντνεϊ στις 21 Αυγούστου 1944. Διακόπτει τις σπουδές του στο Πανεπιστήμιο, για να ταξιδέψει στην Ευρώπη, γυρνώντας όμως ασχολείται με τον κινηματογράφο. Ύστερα από μερικές πειραματικές ταινίες μικρού μήκους, δουλεύει στην τηλεόραση, καταφέροντας να προσελκύσει την προσοχή με το **Homesdale** (1971), μια μεσαίου μήκους ταινία μαύρου χιούμουρ, που θα έχει μεγάλη επιτυχία. Στο ίδιο κλίμα κινείται και η πρώτη ταινία μεγάλου μήκους **ΤΑ ΑΥΤΟΚΙΝΗΤΑ ΠΟΥ ΕΦΑΓΑΝ ΤΟ ΠΑΡΙΣΙ**, όμως ο Γουέιρ θα γίνει κύρια γνωστός με δύο ταινίες που θα σηματοδοτήσουν τη γέννηση της αυστραλέζικης σχολής του φανταστικού κινηματογράφου: **ΤΟ ΜΥΣΤΙΚΟ ΤΟΥ ΒΡΑΧΟΥ ΤΩΝ ΚΡΕΜΑΣΜΕΝΩΝ** και το **ΤΕΛΕΥΤΑΙΟ ΚΥΜΑ**. Η υπερ-παραγωγή **ΚΑΛΛΙΠΟΛΗ**, θα βραβεύεται σε πολλά διεθνή φεστιβάλ και θα είναι μια από τις μεγαλύτερες εμπορικές επιτυχίες της χώρας του. Ενδιάμεσα ο Γουέιρ θα γυρίσει μερικές τηλεοπτικές ταινίες, κλείνοντας για την ώρα την σταδιοδρομία του με τα **ΕΠΙΚΙΝΔΥΝΑ ΧΡΟΝΙΑ**, μια αυστραλο-αμερικανική συμπαραγωγή που χάρισε στη Λίντα Χαντ το Όσκαρ β' γυναικείου ρόλου.

Μικρού μήκους

- 1967: Count Vim's last exercise.
- 1968: The life and times of the reverend Buck Shotte
- 1970: Stirring the pool
- 1971: Homesdale.
- 1972: Three directions in australian pop music Incredible Floridas
- 1973: Whatever Happened to Green Valley

Τηλεόραση

- 1969: Three to go
- 1977: Luke's kingdom
- 1979: The plumber

Μεγάλου μήκους

- 1974: The cars that ate Paris. (Τ' αυτοκίνητα που έφαγαν το Παρίσι)
- 1975: Picnic at Hanging Roch. (Το μυστικό του βράχου των κρεμασμένων)
- 1977: The last Wave. (Το τελευταίο κύμα)
- 1981: Callipoli (Καλλιπολη)
- 1982: The year of living dange rously (ε.τ. Τα επικίνδυνα χρόνια).

ανανεωση
πολιτική επιδεωρηση

Μέρες της Ιάβα

ΠΑΝΟΣ ΜΑΝΑΣΣΗΣ

Ένας νεαρός Αυστραλός δημοσιογράφος φθάνει στην Τζακάρτα. Τη χώρα κυβερνάει ο Σουκάρνο, μια μαριονέτα. Ο Γκαν Χάμιλτον κυνηγάει τις μεγάλες ειδήσεις και προφανώς τα χοντρά λεφτά. Πιθανά χαρακτηριστικά του; Φιλόδοξος, επίμονος, αμείλικτος, δυναμικός, ματαόδοξος, τυφλός... Βοηθός του είναι ο Μπίλλυ Κουάν, ο Γκαν τον βρίσκει στην Τζακάρτα και θάνα ο κάμεραμαν. "Εσύ τις λέξεις εγώ τις φωτογραφίζεις, θάμαι τα μάτια σου".

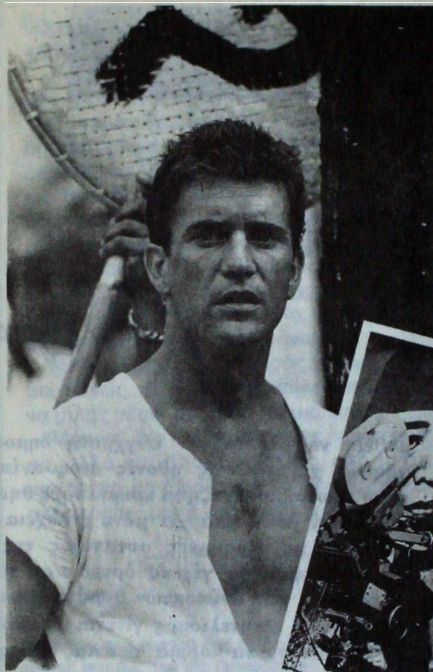
Η ιστορία έχει αρχίσει.

Σκοτεινά, μικρά, βρωμερά σοκάκια ποτισμένα με υγρασία και δάκρυα, σκοτισμένα, με αρρώστιες να τριγυρνούν πάνω από τα σκούρα βαθουλωμένα πρόσωπα που ελπίζουν και ξέρουν να υπομένουν ύπουλο, κίτρινο νερό σα λάσπη, παιδιά που κλαίει και λούζονται στον πυρετό, πυκνές, βαθιές ρυτίδες σκαλίζουν τα ματωμένα βλέμματα, πείνα και θάνατος. Δε βρίσκω τίποτα το μελοδραματικό: ο θάνατος, η πείνα ποτέ δεν είναι μελοδραματικά.

Τα πρόσωπα εμφανίζονται σιγά-σιγά, η Τζίλυ, ο Βρετανός ακόλουθος, ο Κουμάρ, ο Χαρτούνα, οι υπόλοιποι δημοσιογράφοι. Ανάμεσά τους ο Γκαν Χάμιλτον, ήρωας σύγχρονων περιπετειών κυνηγάει με πάθος το ρεπορτάζ. Φορέας της σύγχρονης δημοσιογραφίας οπλίζεται με θράσος και απιστία, και εισβάλλει στα παρθένα εδάφη με την αναισθησία ενός μισθοφόρου. Κυνηγός της δυστυχίας, μισθοφόρος της καριέρας έχει μάλλον ξεχάσει ότι για να γράφεις πρέπει να

μάθεις να βλέπεις. Η σύγχρονη δημοσιογραφία χαμένη στις ηδονές ενός ανύπαρκτου εξωτισμού αναζητεί κρυμμένους θησαυρούς εκεί όπου υπάρχει μόνο φτώχεια και επενδύει τις χμαιρικές αυταπάτες της σε γυμνά κορμιά, σα γέρικο όρνεο που τρώει τις σάρκες των ανύποπτων θυμάτων του. Ο ανθρώπινος εξευτελισμός γίνεται απόλαυση, τα τυμπανιασμένα κορμιά "σπάνιας ομορφιάς ντεκόρ". Ο Χάμιλτον διαθέτει τον δυναμισμό που χρειάζεται μάλλον ένας σύγχρονος δημοσιογράφος, πάσχει όμως από εγκληματική έλλειψη ευαισθησίας. Ο Πήτερ Γουέιρ όμως όχι. Ξέρει πολύ καλά να αποδυναμώνει τον ρομαντισμό που κρύβεται στην ιστορία του βάζοντας κεντρικό άξονα τον Μπίλλυ Κουάν. Ο Μπίλλυ έχει μάθει να βλέπει, γιατί έχει πονέσει, έχει λουστεί στα νερά της πατριδας του. Πηγή της πίστης, της οργής, της υπομονής, της αντίφασης συνθέτει την ουσία της ζωής κι όχι την εκζήτηση. Πιστεύοντας βαθιά στον άνθρωπο και παλλόμενος από διάχυτη ευαισθησία θα δεχτεί νάναι το δεξί χέρι του Χάμιλτον. Η μεταφυσική του αυτή πίστη στη Δύση πληρώνεται με το νόμισμα της απιστίας.

"Ο πόθος θολώνει τα πάντα, όπως ο καπνός την φωτιά και η σκόνη τον καθρέφτη. Η επιθυμία θολώνει την ψυχή". Ωστόσο ο Χάμιλτον δεν κατάλαβε. Θυσίασε την αγάπη, την ευαισθησία στον βωμό της δημοσιογραφικής φιλοδοξίας. Όλοι ξητάνε την αλήθεια που γνωρίζουν πολύ καλά επίσης ότι εκείνο που κυκλοφορεί και πουλάει είναι το ψέμμα.



Ο Χάμιλτον με την Τζίλλυ.

Ασφαλώς και δεν είναι εποικοδομητική μια αλήθεια αποκρουστική που γεμίζει το πρόσωπο με αηδία, που γκρεμίζει τα φιλανθρωπικά ταμεία και διαλύει τις φασματικές οικονομικές βοήθειές μας.

"Οι Δυτικοί δεν βρίσκουν πια απαντήσεις". Πολύ περισσότερο οι Δυτικοί δημοσιογράφοι που προβάλλουν τις δικές τους εμμονές στα χώματα του Τρίτου Κόσμου. Βέβαια ως μη φανταστεί κανείς ότι οι πονόψυχοι οι Ανατολικοί κάνουν το αντίθετο, αλλά εκείνοι πασχίζουν να κρύψουν τόσο τις απαντήσεις όσο κι όλες τις ερωτήσεις.

"Αυτό που έχει σημασία είναι οι σκιές κι όχι οι μαριονέτες". Ο Μπίλλυ μόνο αυτές βλέπει στο θέατρο σκιών, ο Χάμιλτον εντυπωσιάζεται. Για να βλέπεις μόνο τις σκιές δεν χρειάζεται θράσος αλλά τόλμη, όχι οίκτο αλλά κατανόηση. Η επαφή μας με τα προβλήματα του Τρίτου Κόσμου έχει κυρίως να κάνει με τη δυσκολία συνταιριάσματος δι-

αφορετικών πολιτιστικών σχημάτων. Δεν μπορείς να παίρνεις χωρίς να δίνεις, δεν μπορείς ν' αφήνεις την πολυτελή ματιά σου να απλώνεται πάνω σε σακατεμένα σώματα, σε βρωμερά σπιτάκια, δε μπορείς ν' αντικρύξεις την εκτέλεση δεκάδων ανθρώπων σαν ένα αισθητικό φαινόμενο "σπάνιας ομορφιάς". Το φυσιολογικό επακόλουθο των εμπειριών διαφορετικών πολιτιστικών σφρυγμών είναι πάντα αρκετά σύνθετο, είναι γέννα και θάνατος μαζί. Πριν από την νέα χαραυγή αμέτρητοι πόνοι και μύριες χαρές θα μετρηθούν, τα άνθη θάχουν πάνω τους ακόμη αίμα. Δεν μπορεί να υπάρξει γνήσια προσέγγιση κάποιου άλλου πολιτισμού κάτω από το πέπλο του εξωτισμού, των ριζωμένων βαθιά φυλετικών προκαταλήψεων και της εθελουφλίας. Ο δρόμος της πραγματικής ένωσης περνάει από το καθαρό βλέμμα, τον σεβασμό του άλλου, την τόλμη, την ευαισθησία, τη θέληση, την αγάπη. Δεν έχω τη διάθεση να συντάξω

μανιφέστο υπεράσπισης του Τρίτου Κόσμου, ωστόσο δεν είναι δυνατόν και δεν θέλω να αγνοώ ορισμένες σύγχρονες πραγματικότητες. Όλοι ξέρουμε ότι ΚΑΤΙ συμβαίνει στον Τρίτο Κόσμο. Επίσης διαπιστώνουμε μ' ευκολία καθημερινά ότι ένα τεράστιο λαϊκό κύμα εκφράζει την δυσαρέσκεία του προς την Δύση — κι επίσης ασφαλώς προς τους Ανατολικούς πράκτορες και κλειδοκράτορες. Το να αρνηθούμε τις ευθύνες της εκάστοτε πολιτικής μας είναι μάλλον στρουθοκαμηλισμός. Από την άλλη όλοι λίγο πολύ αντανακλαστικά έχουμε αποδεχτεί ότι η δημοσιογραφία έχει τους κανόνες της που περνάνε από αρκετά κανάλια οικονομικών συμπεριόντων, προσωπικών πεποιθήσεων και αυτολογοκρισίας. Σκέτο κουβάρι δηλαδή. Φυσικά το να τοποθετήσουμε από τη μια τον Κίτρινο Τύπο κι από την άλλη το κοινό που διαβεί για αλήθεια είναι υπερβολικά ανόητο, αν αναλογιστούμε ότι ανάμεσα στα δυο υπάρχει σχέση στενής εξάρτησης. Ο Γκαου Χάμιλτον κάνει ανταποκρίσεις για τον Σουκάρνο, το ΚΚΙ και την πολιτική κατάσταση της Ιάβας αλλά αναφέρει ελάχιστα πράγματα για την πείνα και την φτώχεια που θερίζει τον κόσμο. Αυτά τα τελευταία θα φαίνονται μελοδραματικά σε μια κοινωνία που έμαθε να ζει κάτω από τον αστερισμό του —Ο θάνατός σου η ζωή μου. Η ταινία του Γουέιρ ανακινεί όλα αυτά τα θέματα και μου δίνει το δικαίωμα να μιλήσω γι' αυτά γιατί ανήκει σε κείνη την κατηγορία των ταινιών που σε εμποδίζουν να μιλήσεις για φόρμες, μοντάζ και άλλα τέτοια προσφιλή σε κινηματογραφόφιλους θέματα αλλά σε προτρέπουν να μιλήσεις για άμεσα κοινωνικά ζητήματα. Η εκτίμησή μου γι' αυτήν κεντρώνεται ακριβώς σ' αυτόν τον άξονα.

Αν αυτήν την στιγμή που γράφω αυτές τις γραμμές προσπαθήσω να συλλάβω με το νου μου τί συμβαίνει κάτω και νιώθω το χέρι μου να παραλύει και κύματα συγκίνησης και οργής να με πνίγουν. Τότε μόνο καταλαβαίνω το εγχείρημα του Γουέιρ σε μια εποχή σαν τη δική μας που δε σου δίνει το δικαίωμα ν' αγνοείς το φόβο, την αβεβαιότητα και τον κίνδυνο που όλους μας έχουν ζώσει.



“Άραγε είμαστε ηλίθιοι που θέλουμε να κάνουμε κάτι για τον τόπο μας;”

Ο Μπίλλυ ακριβώς επειδή δεν είναι ηλίθιος, και επειδή επιπλέον η εξυπνάδα συνδυασμένη με την τόλμη είναι ιδιότητες ασυγχώρητες για πολλούς, παίζει το τελευταίο του χαρτί. Χάνει. Έχει αρχίσει η αντίστροφη πορεία για τον Χάμιλτον. Έχασε την Τζιλν, έχασε τον Μπίλλυ, χάνει και το μάτι του. Μέσ' το ταραγμένο του μυαλό συλλαμβάνει την τελική λύση, την φυγή. Με την ουρά στα σκέλια και τον φόβο στην καρδιά πηγαίνει στο αεροδρόμιο. Πάνοπλος είχε έρθει, άοπλος φεύγει. Καλύτερα στο Λονδίνο παρά στην Τζακάρτα. Η τελευταία πράξη παίζεται, η καταστροφή έγινε, ο ήρωας μας το βάζει στα πόδια. Το πιο τραγικό μέρος όμως της όλης ιστορίας είναι αυτό που μόλις φανταζόμαστε βλέποντας τον Κουμάρ να προχωράει ανάμεσα στους φρουρούς στο αεροδρόμιο.

“Θυμήσου, αφεντικό. Στα όνειρα μου πίνω καφέ και κάνω ποδόλουτρο. Ακόμη ένα καλό τσιγάρο, boss. Δεν είμαστε η βρώμα στο πετσί μας αφεντικό”.

Ο Πήτερ Γουέιρ κατόρθωσε να μας μιλήσει καλύτερα από οποιονδήποτε άλλον για αυτούς που έχουν μάτια και δεν βλέπουν ή για την κυριαρχία των μονόφθαλμων στο βασίλειο των τυφλών.

• Πάνος ΜΑΝΑΣΣΗΣ

ΑΠΟΣΤΟΛΗ ΣΤΗ ΝΙΚΑΡΑΓΟΥΑ

Ένας θεατής βλέπει ένα φιλμ, πάντα, από την "πλευρά" του σκηνοθέτη. Όμως, συνήθως έχει την ψευδαίσθηση μιας "αντικειμενικής" θεώρησης όσων εμφανίζονται στην οθόνη. Γενικά, κάτι αντίστοιχο συμβαίνει και στη ζωή, όπου πολλοί (οι περισσότεροι;) θέλουν να είναι "αντικειμενικοί" παρατηρητές των γεγονότων αγνοώντας την, έτσι κι αλλιώς, δοσμένη, διαλεκτική σύνδεση κάθε ατομικής ύπαρξης με τον περίγυρο. Βέβαια μια τέτοια στάση παύει να υφίσταται (έστω και προσωρινά), όταν ο "αντικειμενικός" θεατής θα πεισθεί ("βία" ή όχι, δεν έχει τόση σημασία) από τα πράγματα (για τα οποία είναι εξ ίσου (συν) υπεύθυνος) να πάρει θέση.

Αντικειμενικός, κατ' εξοχή, θεωρείται ο ρόλος ενός δημοσιογράφου/φωτορεπόρτερ. Επομένως, είναι φυσικός ο διάλογος μεταξύ του φυλακισμένου ιερωμένου και του συκρατούμενου του Ράσελ, στην αρχή του φιλμ:

— "Με ποιά πλευρά είσαι;", ρωτά ο παπάς.

— "Με καμιά", θα πει ο Ράσελ (1).

— "Γύρνα στην πατρίδα σου", θ' ανταπαντήσει ο ιερωμένος.

Και τούτο, γιατί γνωρίζει ότι ουδείς (ακόμα και ο ίδιος, που είναι παπάς) μπορεί να είναι με κανέναν. Τουλάχιστον, σ' ένα τέτοιο τόπο, σ' ένα τέτοιο χρόνο. Στη Νικαράγουα, τα χρόνια του εμφύλιου (σ' όλο τον τρίτο κόσμο, κατ' επέκταση, σήμερα).

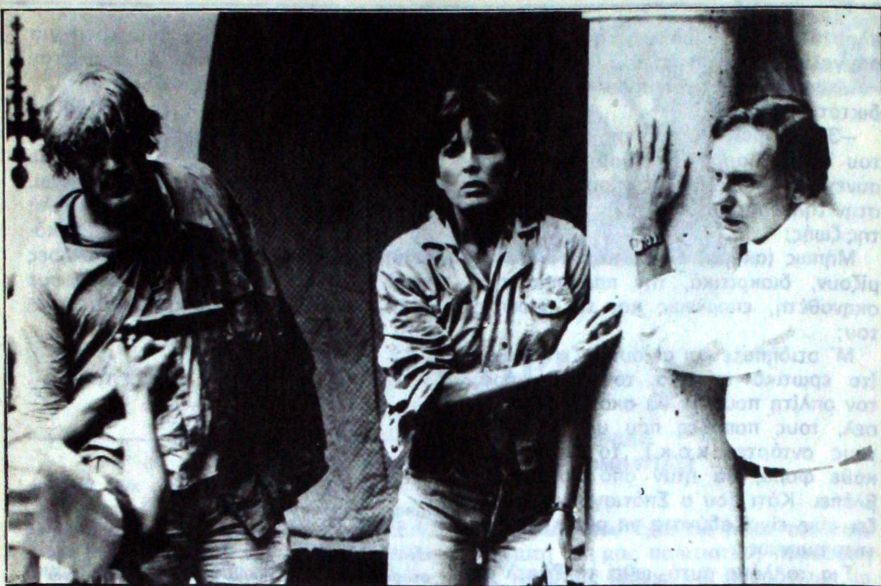
Μόνο που ο Ράσελ, θ' αρχίσει να το συνειδητοποιεί πολύ αργότερα, μετά τη δολοφονία του Πέντρο, όταν θ' αφήσει την κάμερα και θ' αρπάξει το όπλο του νεκρού, τώρα, ανάρτη. Θα σιγουρευτεί δε οριστικά, όταν, έχοντας βγάλει την πλαστή φωτογραφία, αντιλαμβάνεται το πως χρησιμοποιήθηκε απ' τον Ζαζύ. Είναι η στιγμή της ομαδικής, εν ψυχρώ, δολοφονίας των ανταρτών, σ' ένα μπλόκο. Μάλιστα, ο μισοθόρος, γνωστός

του Ράσελ και (συν)υπεύθυνος για τη σφαγή αυτή, γνωρίζει πολύ καλά πως όλοι (πρέπει να) έχουμε μια πλευρά για να βλέπουμε τα γεγονότα. Για τούτο, θ' απαντήσει "όπως και συ" στην ερώτηση του Ράσελ "πως πληρώνεσαι; με το κομμάτι;".

Πρόκειται λοιπόν για μια πορεία συνειδητοποίησης. Η εξέλιξη των γεγονότων θα οδηγήσει το Ράσελ να πάρει θέση, να δει από μια πλευρά! Μια εξέλιξη γεμάτη αίμα, βία και θάνατο, ικανή να γκρεμίσει το ιδεαλιστικής τάξης πιστεύω του στην αντικειμενική καταγραφή των γεγονότων.

Η πορεία αυτή, ακολουθεί ένα δρόμο γεμάτο αντιθέσεις. Άλλες απ' αυτές είναι μεγάλες, καταδεικνύονται και σταδιακά παρουσιαζόμενες. Όμως, όλες χαρακτηρίζονται απ' τη δράση των ανταρτών, από τη μία, των κυβερνητικών από την άλλη. Μια δράση, που συνεχώς αλλάζει συσχετισμούς και όρια, γεννώντας έναν ασταθή, μεταβλητό χώρο. Μέσα του, υπάρχουν, δρουν, εγκλωβίζονται, οι πρωταγωνιστές. Αυτοί, θα μπλέξουν σιγά-σιγά στα δίκτυα της αμφιβολίας, του διαφορούμενου, της ανασφάλειας. Θα ξεμπερδέψουν (οριστικά;) μετά τη λύση των μέχρι τώρα κυρίαρχων αντιθέσεων.

Από την αρχή ακόμα που φτάνει στη Νικαράγουα ο Ράσελ, ρωτώντας για το Ραφαέλ, θα πάρει μια διαφορούμενη απάντηση από τη μεταφράστρια (που η ίδια θ' αποδειχθεί ανάρτησα). Λίγο πριν, εμείς θ' αντιληφθούμε τα αισθήματα των πολιτών προς τους αντάρτες και το στρατό, την ίδια στιγμή που ο Ράσελ καταγράφει (αντικειμενικά) τα γεγονότα. Αισθήματα, που πιο έκδηλα θα μας φανερωθούν στην εξέλιξη του παιγνιδιού, όσο η ένταση και η αβεβαιότητα θ' αυξάνουν. Ανάλογες αντιθέσεις θα διακρίνουμε και στη συμπεριφορά προς τους δημοσιογράφους. Ο στρατός τους ελέγ-



χει, τους κυνηγά, τους φοβάται, τους σκοτώνει. Οι πολίτες και οι αντάρτες (πού, άραγε, ν' αρχίζει και να τελιώνει αυτός ο διαχωρισμός;) τους δέχονται, τους παρέχουν καταφύγιο.

Φυσικά, πάνω σ' αυτές τις αντιθέσεις κυριαρχεί ο θάνατος. Η δολοφονία του Πέντρο θα συνταράξει για πρώτη φορά το Ράσελ. Η πρωτύτερα αναφερθείσα εκτέλεση των ανταρτών θα είναι κομβικό σημείο στη μεταστροφή του Ράσελ.

Και βέβαια δίπλα στο θάνατο, χέρι με χέρι, ο έρωτας, Η ΖΩΗ. Σε μια διαρκή αντιπαράθεση, με αβέβαιη την τελική έκβαση. Είναι οι δύο αυτοί πόλοι που ορίζουν/σημαδεύουν το κενό στη δράση του Ράσελ (κάθε στιγμή, στο φιλμ, ο Ράσελ φωτογραφίζει. Μόνο μετά το θάνατο του Πέντρο θ' αφήσει, μέχρι το άλλο πρωί, την κάμερα). Ένα κορμί άψυχο, κουβαλά το θάνατο, ικανό με την ωριμότητα και την κυνικότητά του, να προκαλέσει σοκ στον αντικειμενικό Ράσελ. Ένα άλλο κορμί, ζωντανό, προκλητικό, κρύβει (ή φανερώνει;) τον έρωτα που θα επαναφέρει το Ράσελ στη δράση.

Μ' όλα αυτά, χωρίς κραυγαλέους τόνους, έχουμε την κατάδειξη και επίλυ-

ση όλων των αντιθέσεων. Από τον ρόλο των Αμερικάνων στο Ζαζύ, στις φιλοδοξία του Άλεξ, στα φέρετρα του δικτάτορα, στην καρτερική/ηρωική στάση των ντόπιων (χαρακτηριστική η στάση Νικαραγουανών και Αμερικάνων απέναντι στο θάνατο).

Πέρα απ' όλα, ας μη λησμονήσουμε το παιγνίδι του σκηνοθέτη με το ασπρόμαυρο. Φαίνεται πως ο Σπότιςγουντ παίζει και με τον κανόνα και με τις εξαιρέσεις (2). Όλες οι φωτογραφίες που παίρνει ο Ράσελ, όταν δείχνονται τις στιγμές της λήψης (η κάμερα του Σπότιςγουντ ταυτίζεται μ' αυτή του Ράσελ) είναι μαυρόασπρες, παραπέμποντας στην πραγματικότητα του πολέμου. Τρεις φορές, όμως, έχουμε εξαίρεση (χρησιμοποιείται έγχρωμη φωτογραφία):

– 1. Στη φωτογραφία που θα γίνει εξώφυλλο στο "TIME": Σχόλιο για τη χρήση του χρώματος, σε φωτογραφίες πολεμικών συγκρούσεων (και όχι μόνο) απ' τον τύπο (το χρώμα κάνει τη φωτογραφία λιγότερο "ρεαλιστική" και, εν προκειμένω, λιγότερο ωμή);

– 2. Στη φωτογραφία του δικτάτορα με τη μη Παναμά: Σηματοδότηση της

πλαστότητάς της (είναι η μόνη κατά παραγγελία φωτογραφία του Ράσελ) αλλά και του στανού περιγυρου/κόσμου του δικτάτορα;

—3. Στη φωτογραφία της δολοφονίας του Άλεξ: Παραπομπή (δοθείσης της εν συνεχεία μαυρόασπρης προβολής της στην τηλεόραση) στο πραγματικό χρώμα της ζωής;

Μήπως (ακόμα) όλ' αυτά δεν υπενθυμίζουν, διακριτικά, την παρουσία του σκηνοθέτη, επομένως και τις απόψεις του;

Μ' οτιδήποτε και αν συνέχιζε κάποιος (το ερωτικό τρίγωνο, τον μισθοφόρο, τον οπλίτη που δεν θα σκοτώσει το Ράσελ, τους παπάδες που υποστηρίζουν τους αντάρτες κ.ο.κ.), το ζητούμενο, κάθε φορά, θα ήταν από ποιά μεριά βλέπει. Κάτι που ο Σπότησιγουντ γνωρίζει εις πως είναι αδύνατο να μένει αναπάντητο αιωνίως.

Για το λόγο αυτό, ωθεί το Ράσελ να δει —επιτέλους— από μια (δική του) άποψη, όσα συμβαίνουν μπροστά του. Και μέσω του Ράσελ, χωρίς τυμπανοκρουσίες και φανφάρες, σπρώχνει και τους θεατές, εμάς δηλαδή, ώστε, βγαίνοντας από την αίθουσα να πάψουμε να κοιμώμαστε όρθιοι ή να βλέπουμε "δανειζόμενοι" τα μάτια άλλων και να ψάξουμε να βρού-

με την πλευρά (που μας συμφέρει) για να δούμε όσα συμβαίνουν σ' αυτόν τον κόσμο.

Μάλιστα, όσο γρηγορότερα πειστούμε για την αναγκαιότητα μιας τέτοιας, από μέρους μας, αναζήτησης και οπλιστούμε (με ό,τι θα μπορούσε, εν προκειμένω, να χρησιμεύσει σαν όπλο, από την απλή παρατήρηση και σύγκριση, μέχρι την κάμερα του Ράσελ), τόσο περισσότερες είναι οι πιθανότητες να μην πορευθούμε (σαν τον Άλεξ;) σαν πρόβατα (στη σφαγή). (3).

• Ι.Γ.Τσίτσιος

1. Χωρίς ν' αντιλαμβάνεται, πως ήδη κάποιον τον έχουν κατατάξει.

2. "κατά κανόνα γενικό, οι έγχρωμες σκηνές είναι δεμένες με την ίδια την διήγηση της ιστορίας, μ' άλλα λόγια με την "τέχνη", ενώ οι μαυρόασπρες παραπέμπουν στην πραγματικότητα που βρίσκεται πέρα απ' την οθόνη". Από το "Αισθητική και Σημειωτική".

3. Το σχόλιο της αντάρτισσας: "ο κόσμος δε χωρίζεται πια σ' Ανατολή και Δύση αλλά σε Βορρά Και Νότο", καθώς και οι νύξεις για μηδανική έως/ή μηδενική έξωθεν βοήθεια προς τους αντάρτες, ας μην αποτελέσουν θεμέλια οικοδόμησης κατηγοριών προς το φιλμ.



ΙΑΝΟΣ

Ένα Τετράδιο Αναζητήσεων

ΟΙΚΩ



ΧΑΡΑΚΙΡΙ

Η ΦΕΟΥΔΑΡΧΙΚΗ ΙΣΤΟΡΙΑ ΤΗΣ ΙΑΠΩΝΙΑΣ
ΚΑΤΩ ΑΠΟ ΤΟ ΚΡΙΤΙΚΟ ΒΛΕΜΜΑ ΤΟΥ ΚΟΜΠΑΓΙΑΣΙ

Η τυπική ιαπωνική ταινία με σπαθιά, αυτή που αφηγείται τα κατορθώματα, τους παλληκαρισμούς και τα ανδραγαθήματα των σαμουράι, ονομάζεται **ΣΑΜΟΥΡΑΙ** (ή ταινία με σπαθιά) και διαχωρίζεται έτσι από την πραγματική **ΖΙΔΑΙ-ΓΕΚΙ** (ταινία εποχής ή ιστορική ταινία). Και οι δύο αυτές κατηγορίες ταινιών, που αποτελούν ένα υπογένος του κινηματογράφου των πολεμικών τεχνών, ενός είδους που γνώρισε την επιτυχία και έγινε δημοφιλής στη Δύση την περασμένη δεκαετία κάτω από το λανθασμένο τίτλο των ταινιών καράτε (ένα άλλο υπογένος του κινηματογράφου των πολεμικών τεχνών), παρουσιάζουν ένα πλατύ πανόραμα αναγνωρίσιμων ιστορικών γεγονότων (από το 782 μέχρι το 1869) τα οποία αποτελούν το πλαίσιο μέσα στο οποίο ξετυλίγεται μια συχνά βίαιη δράση με ηρωικούς πολεμιστές σαμουράι —μερικοί από τους οποίους σέβονται τον κώδικα του **BUSHIDO**, ενώ άλλοι τον περιφρονούν— στο επίκεντρο της αφήγησης, που έχει το προβάδισμα επί της ψυχρογραφίας των χαρακτήρων. Ωστόσο, η ομοιότητα των δύο αυτών κατηγοριών είναι επιφανειακή. Ενώ οι ταινίες εποχής είναι συχνά σημαντικά έργα τέχνης, προϊόντα της δημιουργικής σύλληψης και της ανησυχίας ενός μεγάλου σκηνοθέτη και συνιστούν δείγματα μιας υψηλής

αισθητικής που έχει τις ρίζες της στην άγνωστη σε μας πολιτιστική παράδοση της Ιαπωνίας (όπως, για παράδειγμα, οι **ΕΠΤΑ ΣΑΜΟΥΡΑΙ** του Ακίρα Κουροσάβα), οι ταινίες με σπαθιά σπάνια ξεπερνούν τις συμβάσεις των αμερικάνικων γουέστερν δεύτερης κατηγορίας (για να αναφερθούμε σ' ένα οικείο σε μας είδος). Η **ΣΑΜΟΥΡΑΙ** είναι μια κατηγορία που αποτελείται από ταινίες αποκάλυπτα φυγής και διασκέδασης. Αντίθετα, οι ταινίες της **ΖΙΔΑΙ-ΓΕΚΙ** έχουν πάντα πίσω του μια σημαντική πρόθεση. Η στροφή τους προς το παρελθόν δεν εξαντλείται στο ντεκόρ, αλλά υπαγορεύεται από μια συγκεκριμένη αναζήτηση: οι σκηνοθέτες τους ψάχνουν να βρουν μια απάντηση στο ερώτημα "τί σημαίνει να είσαι Ιάπωνας". Η έρευνα του παρελθόντος που επιχειρούν γίνεται με την ελπίδα, ότι η έκβασή της, η κατάληξη και το επιστέγασμα της προσπάθειάς τους, θα καλύψει το ηθικό κενό που υπάρχει στη σύγχρονη Ιαπωνία. Έχοντας εμπιστοσύνη στην κουλτούρα τους και πιστεύοντας σ' αυτήν, είναι βέβαιοι ότι η ιστορία τους (αν την αντιληφθούν σωστά και αν την αντιμετωπίσουν πιστά και με συνέπεια) είναι αυτή στην οποία μπορούν να βασισθούν για να ανακαλύψουν τον τρόπο επιστροφής στην εθνική τους ουσία, των **ΚΟΚΥΤΑΙ**, που σήμερα έχει χαθεί.



Η εξέγερση κατά των παραδόσεων του ιαπωνικού τρόπου ζωής και η επίκριση της αυταρχικής φύσης της ιαπωνικής κοινωνίας απαιτεί τη στροφή στο παρελθόν, τόσο γιατί οι φεουδαρχικές αξίες είναι έντονα αποτυπωμένες στη μνήμη των Ιαπώνων, όσο και γιατί η επίθεση πρέπει να γίνει στην ίδια την πηγή των φεουδαρχικών κατόλοιπων. Επιπλέον, το παρελθόν έχει γίνει το πεδίο στο οποίο επιθυμούν να αναγάγουν τις απόψεις τους επειδή αυτό φαίνεται λιγότερο απειλητικά, τόσο στους θεατές όσο και στην εξουσία, αλλά και επειδή οι "αδικίες" εναντίον των οποίων καταφέρονται δεν είναι τόσο πρόδηλα αναγνωρίσιμες στη σύγχρονη σημερινή εποχή. Για τον Κομπαγιάσι που, μέσα στο σύστημα του ιαπωνικού κινηματογράφου, ένα σύστημα ελεγχόμενο από τις μεγάλες εταιρίες που η ίδια η συγκρότησή τους στηρίζεται σε φεουδαρχικές μεθόδους, διατηρεί μια επίμονη εξέγερση κατά των φεουδαρχικών κατόλοιπων στην κουλτούρα και τη ζωή της χώρας του, η ιστορία αποτελεί ένα ασφαλές και ακίνδυνο πλαίσιο για την καλύτερη εκπλήρωση των στόχων του και της κριτικής του.

Το ΧΑΡΑΚΙΡΙ, η καλύτερη ίσως ται-

νία του, είναι μια αιτιοκρατική απεικόνιση της ιστορικής Ιαπωνίας. Η δράση της τοποθετείται στο 1630, εποχή που οι Τοκουγκάβα βρίσκονται στην εξουσία εδώ και είκοσι επτά χρόνια. Πρόκειται για μια περίοδο ειρήνης, στην οποία η δύναμη των Τοκουγκάβα έχει σταθεροποιηθεί με τη διάλυση των διαφόρων Οίκων και τη δήμευση της γης των μέχρι τότε αντίπαλων φεουδαρχών. Ο σκηνοθέτης υποστηρίζει ότι η συνείδηση του ατόμου και η δύναμη του ως ανθρώπινου όντος υπερσχύουν των αξιών της νοοτροπίας του κλαν (μιας οικογένειας ή μιας ένωσης οικογενειών με κοινό πρόγονο) και αρνείται στο κλαν το δικαίωμα να ρυθμίζει τη ζωή των ανθρώπων, ακόμα κι όταν αυτοί έχουν χάσει όλη τους τη δύναμη.

Η ταινία αρχίζει μ' ένα αργό τράβελινγκ στην παρουσίαση μιας περούκας και μιας πανοπλίας, που αντιπροσωπεύουν τον πρόγονο του Οίκου των Ίγι, διαφυλάσσονται με ευλάβεια μέσα σ' ένα ιερό δωμάτιο και συμβολίζουν το πνεύμα του σαμουράι. Η σημασία τους είναι ακόμα άγνωστη και θα αποκαλυφθεί στο θεατή σιγά-σιγά, καθώς ανελλίστα η κατακερματισμένη αφήγηση της ταινίας, μέσα από τη συγκόλληση των αφηγού-

μενων και αναπαριστώμενων ενότητων. Λίγο πριν τελειώσει το φιλμ, θα έχουν μετατραπεί σ' ένα χωρίς νόημα εξοπλισμό μιας γενιάς που εξακολουθεί μεν να τρέφεται από τις αξίες και τους κώδικες ενός ένδοξου παρελθόντος, αλλά που θα έχει απογυμνωθεί από όλες τις ανθρώπινες αξίες. Η καταστροφική μαγία του Τσουγκούμο, που θα μεταβάλει τα ιερά λείψανα των Ίγι σ' ένα σωρό από παλιοσιδερα σκορπισμένα στο δάπεδο, θα απελευθερώσει ένα πολιτικό νόημα: ο **BUSHIDO**, ο κώδικας τιμής, ανδρείας και γοήτρου του σαμουράι, έχει χαθεί αμετάκλητα και οριστικά. Το κομμάτισμα του ιερού προγόνου αποκάλυψε ξεκάθαρα αυτό που είχε ήδη παρουσιασθεί υπαινικτικά, ότι δηλαδή αυτός ήταν ένα απάτηλό περίβλημα του πνεύματος του σαμουράι που τώρα έχει δώσει τη θέση του στην αγριότητα των σαμουράι, μέσα από την οποία διατηρείται ζωντανό το πνεύμα της τάξης τους.

Ο Τσουγκούμο είναι ένας **RONIN** ένας άστεγος, χωρίς κύριο και δικαίωμα σαμουράι, ένας άνεργος, ξεπεσμένος και φτωχός πολεμιστής, που ζητάει την άδεια να πεθάνει με τον τελετουργικό τρόπο που του αρμόζει, το χαρακίρι. Ο σκοπός του, ωστόσο, είναι διαφορετικός. Φθάνει ένα πρωινό στον Οίκο των Ίγι με την πρόθεση να εκδικηθεί το θάνατο του νεαρού γαμπρού του, ενός επίσης **RONIN**, που το μεγαλοπρεπές και υπεροπτικό κλαν των Ίγι, άκαρδα και σκληρά τον ανάγκασε να κάνει **SERRUJU** (χαρακίρι) μ' ένα σπαθί από μπαμπού για να γίνει παράδειγμα στους άλλους εξαθλιωμένους **RONIN**, που απειλημένοι απειλούσαν να αυτοκτονήσουν αποβλέποντας στην προσφορά χρημάτων ή στην παραχώρηση μιας κάποιας αξιοπρεπούς θέσης. Ακούει μια ιστορία που του είναι ήδη γνωστή και παίρνει τη θέση του για την τελετή. Είναι ταυτόχρονα μια τραγική και μεγαλοπρεπής φιγούρα καθώς κάθεται πάνω στο εθιμοτυπικό άσπρο χαλί ντυμένος στα μαύρα, στη μέση της αυλής, περιτοχιτισμένος από ενόπλιους στρατιώτες και σαμουράι, μέλη του οίκου των Ίγι, που παρίστανται ως μάρτυρες στην τελετουργική αυτοκτονία του. Ως **RONIN** που προτίθεται να αυτοκτονήσει έχει τη δύναμη να ελέγχει από-

λυτα την κατάσταση και να τους αναγκάζει να ακούν τις αφηγήσεις του. Τα συνεχή φλασμπάκ που τις εικονογραφούν, παρουσιάζουν τις συνθήκες που τον οδήγησαν στην τωρινή του κατάσταση. Με τον τρόπο αυτό καθορώνει να καλύψει ολόκληρη τη γκάμα των ανθρώπινων συναισθημάτων, επιστρέφοντας, όποτε δυσκολεύουν τα πράγματα, στην ακλόνητη απόφασή του. Από την καλύτερη θέση του πάνω στο εθιμοτυπικό χαλί συγκεντρώνει την προσοχή των Ίγι και δεν διατάζει να αναφερθεί στους λόγους απουσίας των διαπρεπέστερων πολεμιστών τους: υποφέρουν από τη ντροπή και την ατίμωση που τους υπέβαλε κόβοντας τους τον κόσιο των μαλλιών τους μετά από μονομαχία μαζί τους, μια δοκιμασία που σε άλλες εποχές θα ήταν για ένα σαμουράι πιο αβάσταχτη από ό,τι ο θάνατος στη μάχη. Έτσι ο Τσουγκούμο εκθέτει τον κώδικα τιμής του σαμουράι, που φανερώνεται χωρίς καμιά αξία για τους τωρινούς εκπροσώπους τους.

Αλλά ο Τσουγκούμο είναι καταδικασμένος, ακριβώς επειδή διάλεξε να μείνει πιστός στον κώδικα αυτό. Η φυγή του είναι αδύνατη: αυτό ήταν φανερό από τις πρώτες σκηνές της ταινίας, όταν αυτός διάβηκε τη θύρα του κτήματος και άφησε τον ήλιο απ' έξω. Παρά το θάρρος του και τη μαχητική του ικανότητα, παγιδευμένος, πραγματικά αλλά και ηθικά, αναγκάζεται να αυτοκτονήσει με αξιοπρέπεια μπροστά στους τυφεκιοφόρους που τον απειλούν. Η τραγωδία του είναι ότι το επεξεργασμένο σχέδιο του αποτυγχάνει τελικά γιατί δεν μπορεί να κατανικήσει τον έλεγχο που ασκεί το κλαν πάνω στην ιστορία του ακόμα κι όταν πετυχαίνει να νικήσει τους άνδρες του. Το βιβλίο της ιστορίας θα γράψει ότι του επέτρεψαν να κάνει χαρακίρι και ότι αρκετοί σταρτιώτες πέθαναν από αρρώστεια. Τα τελευταία πλάνα της ταινίας είναι χαρακτηριστικά: παρουσιάζουν άνδρες να καθαρίζουν τα αίματα από την αυλή. Τίποτα δεν συνέβη.

Και όμως κάτι συνέβη. Ο Κομπαγιάσι απεικόνισε έναν υπερβολικά σύνθετο χαρακτήρα, πιασμένο σ' έναν ιστό, παγιδευμένο ανάμεσα στις ιαπωνικές έννοιες του **GIRI** (καθήκον) και του **NINJO** (προ-



σωπική εκλογή ή διάθεση): τη σύγκρουση ανάμεσα στην αλτρουϊστική δέσμευση στον κώδικα του σαμουράι και την προσωπική συνείδηση του πολεμιστή. Πρόκειται για μια διπλή δέσμευση που καλύπτεται από την απατηλή απλή εμφάνιση της ιαπωνικής κουλτούρας, που δεν έχει το αντίστοιχο της στη Δυτική κοινωνία.

Το ΧΑΡΑΚΙΡΙ, μέσα από τις έντονες αντιθέσεις του μαύρου και του άσπρου, τις άκαμπτες και ασκητικά γεωμετρικές συνθέσεις των πλάνων του, φορμαλιστικές και ψυχρές ταυτόχρονα, τις ρεαλιστικές ΤΑΣΧΙ-ΜΑΒΑΡΙ (σκηνές μάχης) που στηρίζονται στον κλασικό χορό και το παραδοσιακό δράμα του καμπούκι με τις υπερβολικά στυλιζαρισμένες και σταθερές κινήσεις, εκφράζει την ίδια στιγμή μια πολλαπλότητα νοημάτων: την υπόσταση του σαμουράι, την προσήλωσή του στις δεσμευτικές έννοιες του καθήκοντος και της προσωπικής εκλογής, τον καταναγκαστικό θεσμό της αυτοκτονίας και την υποκρισία των επιταγών του κλαν, μιας ταξικής δομής στην οποία οι έννοιες της ηθικής και της δικαιοσύνης είναι άγνωστες. Παράλληλα, οι με γεωμετρικό τρόπο συνθέσεις των πλάνων μεταφέρουν, μέσα από την αυστηρότητα και τη λιτότητα τους, την απουσία οποιασδήποτε συμπόνοιας και ανθρωπimού μέσα στον επικαλούμενο από τον

Όικο των Ίγι (ενάντια σ' έναν αντίστοιχο και αβοήθητο Τσιζίβα) κώδικα του σαμουράι.

• Δημήτρης Κολιοδήμος

Τα κοστούμια και τα έθιμα της φεουδαρχικής εποχής είναι τόσο βαθιά αποτυπωμένα στη μνήμη των ανθρώπων εδώ, που ακόμη και η ιδέα των πολιτικών κομμάτων, μόλις μπει στο μυαλό των χωρικών, παράγεται και αναπτύσσεται σύμφωνα με τις φεουδαρχικές απόψεις... Η δημοκρατική λειτουργία των πολιτικών κομμάτων είναι εξ ορισμού αδύνατη στην Ιαπωνία, αφού η σχέση ανάμεσα στους αρχηγούς και τα μέλη αναπόφευκτα εκφυλίζεται σε μια λειτουργία ανάμεσα σ' ένα φεουδάρχη άρχοντα και τους υποτακτικούς του. (1)

(1) Το φεουδαρχικό υπόβαθρο της ιαπωνικής πολιτικής, στο *Origins of the Modern Japanese State: Selected Writings of E.M. Norman* (συν. Τζων Ν.Ντόουερ), Pantheon Books, Νέα Υόρκη, 1975, σελ. 387-8.

Παρ.: Τατσούο Χοσάγια. Σκ. Μασάκι Κομπαγιάσι. Σεν. Σινόμπου Χασιμότο. Φωτ. Γιόσο Μιγιαζίμα. Μουσ. Τοκεμίτσου. Μον. Χιόσα Σαγκάρα. ΗΘ. Τατσούγκα Νακαντά (Χανοίο Τσουγκούμο), Σίμα Ιβασίτα (Μίχο Τσουγκούμο), Ακίρα Ισγάρα (Μοτόμε Τσιζίβα), Γιόσο Ινάμπα (Ζιννά Τσιζίβα), Μασάο Μισίμα (Τάνγκο Ινάμπα), Τεσσούρο Τάμπα (Χικοκούρι Ομοντάκα), Ισίρο Νακάγια (Χαγιάτο Γιαζάκι), Γιόσο Αόκι (Ουμενοσούκε Καβάιμπε). Ιαπωνία, 1962. Διάρκεια 135 λεπτά. Πρωτ. τίτλος: *Sepriku*

BIO—ΦΙΛΜΟΓΡΑΦΙΑ ΤΟΥ ΜΑΣΑΚΙ ΚΟΜΠΑΓΙΑΣΙ

Ο Μασάκι Κομπαγιασί γεννήθηκε στη μικρή παραλιακή πόλη Οτάρου της νήσου Κοκκαίντο, μιας από τις τέσσερις μεγαλύτερες νήσους του Ιαπωνικού αρχιπελάγους, στις 14 Ιανουαρίου του 1916. Το 1941 αποφοίτησε από το Πανεπιστήμιο της Βασέντα και μπήκε στο χώρο του κινηματογράφου σε μια εποχή που η Ιαπωνία έμπαινε στο 2ο Παγκόσμιο Πόλεμο και οι δραστηριότητες των στούντιο ήταν στραμμένες στην παραγωγή ταινιών που είχαν σαν στόχο να ανυψώσουν το ηθικό των Ιαπώνων σε εθνικό επίπεδο. Άρχισε να εργάζεται στη Σοτσίκου ως βοηθός σκηνοθέτης, αλλά στη διάρκεια του πρώτου χρόνου της μαθητείας του αποσπάστηκε στη στρατιωτική υπηρεσία. Ενώ βρισκόταν στην Κίνα για να καλύψει μια μάχη, συνελήφθη και φυλακίσθηκε.

Το 1946, μετά το τέλος του πολέμου, επέστρεψε στη Σοτσίκου για να συνεχίσει τη σταδιοδρομία του. Μέχρι το 1952, χρονιά που σκηνοθετεί την πρώτη του ταινία, εργάζεται σαν βοηθός σκηνοθέτη του Κεϊσούκε Κινοσίτα. Η θητεία του αυτή ήταν επιβεβλημένη από την ιαπωνική παράδοση στην οποία η σχέση δάσκαλου/μαθητή έχει βαθιές ρίζες και αποτελεί την απαραίτητη προϋπόθεση για την αρχή της όποιας σταδιοδρομίας (Στο χώρο του κινηματογράφου υπάρχουν σκηνοθέτες που εργάστηκαν μέχρι δεκαπέντε χρόνια ως βοηθός σ' έναν ή δύο σκηνοθέτες—δασκάλους). Και μέσα στο αυστηρά πατριαρχικό σύστημα των μεγάλων στούντιο, η στιγμή που ένας βοηθός σκηνοθέτης παίρνει την άδεια να γυρίσει τη δικιά του ταινία, και ν' αρχίσει έτσι τη σταδιοδρομία του, εξαρτάται (και καθορίζεται) από το Δάσκαλο. Ο Κομπαγιασί, μέσα στα έξι χρόνια που εργάστηκε κοντά στο μεγάλο σκηνοθέτη Κινοσίτα "ασκήθηκε" σε δεκαπέντε ταινίες, ανάμεσα στις οποίες συγκαταλέγονται και τα πρώτα έγχρωμα φιλμς Η ΚΑΡΜΕΝ ΕΠΙΣΤΡΕΦΕΙ ΣΠΙΤΙ, ΑΠΟΣΤΑΣΙΑ και ΙΑΠΩΝΙΚΗ ΤΡΙΛΟΓΙΑ. Έγραψε επίσης πολλά από τα σεναρία του Κινοσίτα και αυτή του η στενή επαφή με το Δάσκαλο τον έμαθε τον τρόπο να ελέγχει την εικόνα και τη δομή μέχρι και την πιο μικρή λεπτομέρεια.

Μέσα στο σύστημα του ιαπωνικού κινηματογράφου διατηρεί μια επίμονη εξέγερση κατά των βασικών παραδόσεων του ιαπωνικού τρόπου ζωής. Η εξέγερσή του αυτή φαίνεται στις πιο ήρεμες σύγχρονες ταινίες του με την ασυνήθιστα ανεπηρέαστη οπτική τους και, όπως και στις περισσότερες γνωστές ταινίες εποχής του σκηνοθέτησε. Είναι μια εξέγερση που βρίσκεται στον πυρήνα όλης της δουλειάς του.

Το γεγονός ότι έχει διερευνήσει έναν αριθμό επιφανειακά διαφορετικών θεμάτων στις ταινίες του κρύβει την επιμονή της κοινωνικής κριτικής του. Επίσης, οι ταινίες του είναι τόσο καλογυρισμένες και η παρατήρηση των χαρακτήρων και της συμπεριφοράς τους τόσο ακριβής και αποτελεσματική, που αναδεικνύουν την απλή κοινωνική κριτική στη σφαίρα της μεγάλης τέχνης. Ο Κομπαγιασί, πάνω απ' όλα, είναι ένας θαυμάσιος καλλιτέχνης, ένας καλλιτέχνης ο οποίος στις καλύτερες στιγμές του πετυχαίνει ένα σπάνιο συνδυασμό μορφής και περιεχόμενου.

"Όλοι οι ήρωές του αντιμετώπισαν ένα σύστημα αυστηρών κανόνων, ένα σύστημα στο οποίο τους δίνεται μια θέση κι ένας κώδικας συμπεριφοράς που περιμένουμε να ακολουθήσουν. Η πράξη τους να γίνουν ελεύθερα άτομα και να ανακαλύψουν το δικό του προσωπικό δρόμο είναι ο λόγος ύπαρξης των κεντρικών χαρακτήρων του Κομπαγιασί. Είναι μέρη του συστήματος κατά του οποίου εξεγείρονται και στο τέλος συχνά ηττώνται από το ίδιο το σύστημα. Αυτός ο αγώνας να σπάσουν τις κοινωνικές δομές που εξαπατούν το άτομο, καταργούν την ελευθερία του και τον αυτοέλεγχό του και το καθιστούν



τυφλό υλοχείριο των άλλων αποτελεί τον πυρήνα των περισσότερων ταινιών του.

Ωστόσο ο Κομπαγιάσι παρουσιάζει μια γνώριμη ανησυχία με τη σύγκρουση ανάμεσα στη συναισθηματική ορμή και το τυποκρατικό πρότυπο, αλλά η σύγκρουση αυτή μοιάζει κάπως υποχρεωτική ενώ στους Μιζογκούτσι, Όζου και Όσμα είναι μυστηριώδης και αυθεντική. Ο θεατής έχει την αίσθηση ότι ο Κομπαγιάσι προσπαθεί να πιάσει το εκτός Ιαπωνίας κοινό των ταινιών τέχνης και ότι τα δεμένα με την Ιαπωνία θέματά του αμβλύνονται λόγω αυτής ακριβώς της επιδίωξης.

Η ΝΙΟΤΗ ΤΟΥ ΓΙΟΥ ΜΟΥ, 1952 – ΕΙΛΙΚΡΙΝΗΣ ΚΑΡΔΙΑ, 1953 – ΤΟ ΔΩΜΑΤΙΟ ΜΕ ΤΟΥΣ ΧΟΝΔΡΟΥΣ ΤΟΙΧΟΥΣ, 1953 – ΤΡΕΙΣ ΑΓΑΠΕΣ, 1954 – ΚΑΠΟΥ ΚΑΤΩ ΑΠΟ ΤΟΝ ΑΠΕΡΑΝΤΟ ΟΥΡΑΝΟ, 1954 – ΟΜΟΡΦΕΣ ΜΕΡΕΣ, 1955 – Η ΠΗΓΗ, 1955 – ΘΑ ΣΕ ΑΓΟΡΑΣΩ, 1956 – Ο ΜΑΥΡΟΣ ΠΟΤΑΜΟΣ, 1957 – Η ΑΝΘΡΩΠΙΝΗ ΘΕΣΗ –I; ε. τ. ΑΓΑΠΗ ΜΕΣΑ ΣΤΟΝ ΠΟΛΕΜΟ, 1959 – Η ΑΝΘΡΩΠΙΝΗ ΘΕΣΗ –II; ε.τ. Ο ΔΡΟΜΟΣ ΓΙΑ ΤΗΝ ΑΙΩΝΙΟΤΗΤΑ, 1960 – Η ΑΝΘΡΩΠΙΝΗ ΘΕΣΗ III; ε.τ. Η ΠΡΟΣΕΥΧΗ ΕΝΟΣ ΣΤΡΑΤΙΩΤΗ, 1961 – Η ΚΛΗΡΟΝΟΜΙΑ, 1962 – ΧΑΡΑΚΙΡΙ, 1962 – ΚΒΑΙΝΤΑΝ, 1964 – Η ΕΞΕΓΕΡΣΗ ΤΟΥ ΣΑΜΟΥΡΑΙ, 1967 – ΥΜΝΟΣ ΓΙΑ ΕΝΑΝ ΚΟΥΡΑΣΜΕΝΟ ΑΝΔΡΑ, 1968 – ΜΕ ΚΙΝΔΥΝΟ ΤΗΣ ΖΩΗΣ ΜΟΥ/ΠΑΝΔΟΧΕΙΟ ΤΟΥ ΚΑΚΟΥ, 1971 – ΚΑΣΕΚΙ, 1974 – ΦΘΙΝΟΠΩΡΙΝΗ ΣΟΔΕΙΑ, 1978 – Η ΔΙΚΗ ΤΟΥ ΤΟΚΥΟ/ΤΟ ΣΤΡΑΤΟΔΙΚΕΙΟ ΤΗΣ ΑΠΩ ΑΝΑΤΟΛΗΣ, 1983.

Η ΜΕΓΑΛΗ ΑΝΑΤΡΙΧΙΛΑ

THE BIG CHILL

Σκην.-Σεν.: Lawrence Kasdan. **Φωτ.:** John Bailey **Μθ.:** Kevin Kline, Glenn Close, Tom Berenger, Jobeth Williams, William Hurt, Meg Tilly, Jeff Goldblum, Mary Kay Plage. **ΗΠΑ, 1983, Διάρκεια:**

Τι μπορεί να συμβεί όταν επτά πρώην συμφοιτητές (τρεις γυναίκες και τέσσερις άνδρες) και μια άγνωστη κοπελίτσα περάσουν ένα γουηκεντ στο σπίτι ενός απ'αυτούς; Όταν μάλιστα έχουν να συναντηθούν χρόνια και χρόνια.

Το αποτέλεσμα είναι να δημιουργηθεί μια αριστουργηματική ταινία από ένα νέο ταλαντούχο σκηνοθέτη, τον Λώρενς Κάσταν. Μια ταινία που δε μπορεί να κατηγορηθεί για τίποτε από κανένα, όσο κι αν μερικές σκηνές σόκαραν λόγω της ιδιαιτερότητάς τους.

Οκτώ άνθρωποι λοιπόν. Ο επιχειρηματίας και η γυναίκα του η γιατρός, στο σπίτι των οποίων γίνεται η συγκέντρωση, ένας δημοσιογράφος, ένας παραψυχολόγος εκπομπών του ραδιοφώνου, μια κλασική με όλα τα κομμάτια σύζυγος, μια δικηγόρος, ένας ηθοποιός της τηλεόρασης και μια άγνωστη για όλους τους προηγούμενους κοπελίτσα. Για ποιο λόγο συναντώνται; Βασικά ο λόγος είναι μια κηδεία. Μια κηδεία όπου κηδεύεται, ένας πρώην φίλος και συμφοιτητής των παραπάνω. Και όλοι τους παρίστανται. Γιατί; Γιατί πρέπει να παραστούν. Να δώσουν το παρόν την ώρα που ο πρώην φίλος τους ταξιδεύει στους ουρανούς, αφού έχει κόψει τις φλέβες του. Και μετά την κηδεία η συγκέντρωση: στο σπίτι του επιχειρηματία—κομφορμίστα και της γυναίκας του της γιατρού. Κάτω από μια ψυχρή ηλεκτρικότητα, ο καθένας βγάζει τα απωθημένα του γεμάτος πίκρα για μια γενιά που χάθηκε.

Ο η θ ο π ο ι ο ς: Κάτι σαν τον "Μαγκνους" της τηλεόρασης, έχει αναγκαστεί να προσαρμώσει στο περιβάλλον του ενώ είναι κάτι που πραγματικά απεχθάνεται. Γίνεται ρεζίλι μπροστά στον μπάτσο που του λέει να ηδηήσει μέσα στο αυτοκίνητο έτσι όπως κάνει στα σήριαλ του: και όταν προσπαθεί

αποτυγχάνει.

Ο παραψυχολόγος: Απόμαχος του Βιετνάμ. Έχοντας χάσει—δεν ξεκαθαρίζεται τελείως—τα γεννητικά του όργανα απ'τον βρώμικο πόλεμο. Αυτός είναι ο τελείως αποδιωγμένος από όλους. Γιατί δεν συμβιβάζεται με το καταραμένο το κατεστημένο που τόσο άσχημα τον χαντάκωσε. Γιατί θέλει να αποδείξει ότι μπορεί να τα καταφέρει χωρίς καμιά βοήθεια από κανέναν. Έχοντας το βάρος του Βιετνάμ στους ώμους του έχει απομονωθεί "γράφοντας" τον κόσμο και τις καλές ή άσχημες πλευρές του κανονικά. Και ξέρει ότι έτσι νιώθει καλύτερα.

Ο επιχειρηματίας: Ο κομφορμίστας. Ο πραγματικός φίλος του νεκρού που όμως δεν είναι τίποτ'άλλο απ'το κλασικό είδος του "All American boy". Καλός αθλητής, καλός δουλευταράς, καλός νότιος, καλός μπαμπάς, καλός σύζυγος και καλός φίλος. Δεν παύει όμως να γουστάρει την δικηγόρο, με την οποία κάνει έρωτα με μεσάζοντα την ίδια τη γυναίκα του. Βλέπετε όλοι έχουν τις κρυφές αδυναμίες τους όσο καλή κι αν είναι η "βιτρίνα" που τους καλύπτει.

Η γιατρός: Η γυναίκα του επιχειρηματία. Έχοντας ένα τέλειο παρελθόν καλής μαθήτριας, φοιτήτριας και κοπέλας έχει παντρευτεί τον επιχειρηματία για να συνεχίσει τις καλές πτυχές της. Γίνεται όμως ο σύνδεσμος της σαρκικής επαφής μεταξύ του ανδρός της και της φίλης της.

Η πιστή σύζυγος: Παντρεμένη με τον κλασικό τύπο του μπιζνεσμαν, τον αφήνει για να παραστεί στη συνάντηση. Πλένει πιάτα, καθαρίζει, λέει τα προβλήματά της για τον άνδρα της, ότι κάνουν όλες οι γυναίκες του είδους της καλής και σωστής νοικοκυράς και στο τέλος καταλήγει να κάνει άγριο έρωτα με τον ηθοποιό στο χορτάρι της αυλής του σπιτιού.

Έτσι σαν ένδειξη της εμπιστοσύνης και της ανεπάρκειας της φιλίας που κάποτε κυριαρχούσε μεταξύ αυτής και του ηθοποιού. Σε μια στιγμή της ταινίας ο ηθοποιός λέει στην πιστή σύζυγο πως κάποτε την γούσταρε από τα φοιτητικά τους χρόνια



όμως δε μπορούσε να της το πεί γιατί ντρεπόταν. Και συνεχίζει ένα μακρύ μονόλογο περί σεξουαλικών επαφών, σωστής συζυγίας, μαθημάτων του σχολείου κ.λ.π. κ.λ.π. για να καταλήξει στο ότι τώρα δεν θέλει και δεν έχει τη δύναμη να την πειράξει. Και τότε αυτή του λέει με τρόπο περιφρονητικό: "Μη μου λες αυτές τις αηδίες. Τόσα χρόνια γούσταρες να με πηδήξεις και τώρα που σου δίνεται η ευκαιρία την πετάς". Ναι, η καλή και πιστή σύζυγος με τον μπιζνεσμαν άνδρα και τα παιδιά που λατρεύει.

Ο δ η μ ο σ ι ο γ ρ ά φ ο ς: Ένας τύπος γύρω στα δύο μέτρα με κούρεμα κρού κατ (στρατιωτικό) και γυαλιά, που από μακριά θυμίζει πελεκάνο. Ο κουλτουριάρης της παρέας, με το γνωστό μπλάκ χιούμορ, που ποτέ δεν ξέρεις αν θα μπορέσεις να τον συνηθήσεις ή το αντίθετο. Ο τύπος που ποτέ δεν λείπει από μια παρέα.

Η δ ι κ η γ ό ρ ο ς: Αυτή είναι μια αποκάλυψη. Γιατί; Γιατί πόσες δικηγόρους ξέρετε να προσπαθούν να κόψουν το χασίς ή να βρουν μελλοντικό πατέρα για το παιδί τους χωρίς να χρειάζεται να τον παντρευτούν, κι όλα αυτά να τα βλέπουν με μια αγγελική αισιοδοξία και το σπουδαιότερο να τα πιστεύουν στα σσβαρά; Και τέλος

Η κ ο π ε λ ί τ σ α: Η πρώην φιλεναδούλα του νεκρού που όταν την ρώτησε η πιστή σύζυγος: "Πώς θα ήταν φρικτό για σένα έτσι;" Αυτή απάντησε "Ναι, τα αίματα έκαναν κάτι φοβερά μεγάλου λεκέδες στο χαλί. Ήταν πολύ δύσκολο για μένα". Και στη συνέχεια η πιστή σύζυγος: "Και πώς το αντιμετώπισες;" Η απάντηση: "Τους καθαρίσαμε". Αυτό το άβουλο πλασματάκι καταφέρνει στο τέλος να

βγεί από το "αυγό της αφέλειας" και αφού γίνει φίλη του παραμυχολόγου θα προσπαθήσει να βγάλει μαζί του το παρελθόν του νεκρού φίλου της, μέσα από τα χαρτιά και τις σημειώσεις του.

Είναι μια σπουδαία ταινία. Επικρατούν ανεξέλεγκτες καταστάσεις και ο Κάσνταν μέσα από τα πρόσωπα του κάθε ήρωα βγάζει όλα τα συνασθήματα μιας χαμένης γενιάς, του '60. Επικρατεί συνέχεια μουσική της δεκαετίας του '60. Μάρβιν Γκαϊή, Τεμπταιήσιους, Σμόκευ Ρόμπινσον, Αρέθα Φράνκλιν, Πρόκολ Χάρουμ, Ράσκαλς, **Three dog Knight** και **Exciters**. Σκηνές που σε κάνουν να δακρύσεις, να σκεφτείς.

Το κύριο θέμα της ταινίας είναι η επανασύνδεση μιας παρέας που μέσα στο πνιγερό κατεστημένο, είχε διαλυθεί. Μέσα στο **CHILLY** (ανατριχιαστικό) περιβάλλον που ζούμε χρειάζεται πού και πού η ζεστασιά παλιών φίλων. Κι αυτό ακριβώς δείχνει η ταινία. Και το αισιόδοξο μήνυμα έρχεται στο τέλος από το στόμα του δημοσιογράφου του μπλαχιουμοουρίστα, του υπεροπτικού. Κάτω από την μουσική υπόκρουση του **TELL HIM** των **Exciters** λέει ο δημοσιογράφος: "ΠΟΤΕ ΔΕΝ ΘΑ ΦΥΓΟΥΜΕ". Ναι η παρέα δεν θα σπάσει σαν σκουριασμένη αλυσίδα όπως έγινε στο παρελθόν. Θα παραμείνει δεμένη γιατί πρέπει να παραμείνει δεμένη. Και το ρεφραϊν του "tell him" των **Exciters** λέει:

**'tell him, tell him you never gonna leave him
tell him tell him you always gonna love him,**

Μια σπάνια ταινία που θα ήθελε κανείς να την δεί ξανά και ξανά και ξανά...

■ Γιάννης Νικολάου Ζουμπουλάκης

ΚΡΙΣΤΙΝ



Το φάντασμα του ροκ εντ ρολ και το σινεμά του Κάρπεντερ

CHRISTINE

Σκην.: John Carpenter. **Σεν.:** Bill Phillips, από μυθ. Stephen King. **Φωτ.:** Donald M. Morgan. **Μουσ.:** John Carpenter. **Ηθ.:** Keith Cordon, John Stockwell, Alexandra Paul, Harry Dean Stanton. **Παρ.:** Η.Π.Α. 1983. **Διάρκεια:** 110'.

Η ΝΥΧΤΑ ΜΕ ΤΙΣ ΜΑΣΚΕΣ, ΕΠΙΘΕΣΗ ΣΤΟ ΣΤΑΘΜΟ 13, Η ΟΜΙΧΛΗ, ΑΠΟΔΡΑΣΗ ΑΠΟ ΤΗ ΝΕΑ ΥΟΡΚΗ, Η ΑΠΕΙΛΗ, ΚΡΙΣΤΙΝ.

Από την πρώτη μέχρι και την τελευταία ταινία ο Κάρπεντερ αποδεικνύει τη μαεστρία και την πολύ καλή δουλειά του στο συγκεκριμένο χώρο του φανταστικού.

Όλα του τα φιλμ είναι τοποθετημένα στις πιο ποιητικές κινηματογραφικές δουλιές τα τελευταία χρόνια στο χώρο του φανταστικού.

Το σινεμά του Κάρπεντερ είναι ένα μίγμα από φαντασία, έρευνα, πρόβλεψη, πολύ καλή αισθητική και άριστη δεξιοτεχνία. Όλα αυτά έχουν σαν σκοπό να επηρεάσουν το συναισθηματικό μεταβολισμό του θεατή. Οι ταινίες του συνδυάζουν

την απόλαυση μαζί με την αγωνία και το φόβο.

Ο Κάρπεντερ του '84 εμφανίζεται με το ΚΡΙΣΤΙΝ που δεν είναι τίποτ' άλλο από ένα αυτοκίνητο.

Ένας πολύ ωραίος συμβολισμός το ΚΡΙΣΤΙΝ= Ροκ εντ Ρολ. Μια μουσική αυθεντική και γνήσια, που ακόμη δεν έχει χαθεί και ούτε πρόκειται, όπως άλλωστε πιστεύει και ο σκηνοθέτης. Είναι χαρακτηριστική η τελευταία ατάκα της ταινίας: ΜΙΣΩ ΤΟ ΡΟΚ ΕΝΤ ΡΟΛ. Υπάρχει φυσικά και η κλασική ερμηνεία της ταινίας. Το πνεύμα του κακού, ο Σατανάς, αυτή τη φορά όμως όχι ενσάρκωμένος σε άνθρωπο, αλλά σε κάτι άψυχο, σε μια μηχανή!

Αλλά και χωρίς να προσπαθήσουμε να ερμηνεύσουμε τίποτε, το φιλμ είναι απολαυστικό.

Το χιούμορ απαραίτητο στοιχείο στη συνταγή επιτυχίας, μαζί με τον έρωτα και κάποια νότα ρεαλισμού ας πούμε, την πραγματικότητα της Αμερικής, δένουν μαζί με το φόβο και την αγωνία για να ολοκληρώσουν την ταινία.

Ο τέλειος χωρισμός της κάμερας και η υπέροχη φωτογραφία είναι αυτά που σε βιδώνουν γερά στο κάθισμα του κινηματογράφου και παρακολουθείς, με ανοιχτό στόμα.

Εδώ που τα λέμε δύσκολα ξεχνιέται η σκηνή όπου η φλεγόμενη πλύμουθ, τρέχει στον μεγάλο αυτοκινητόδρομο, φωτίζοντας τη νύχτα.

Ζούμε σε μια εποχή όπου η τεχνολογία έχει φτάσει σε πολύ ψηλά επίπεδα. Ο άνθρωπος κατα-

σκευάζει μηχανές και οι μηχανές παίζουν έναν πολύ σημαντικό ρόλο στη ζωή μας.

Πολύ σωστή λοιπόν η άποψη του Κάρπεντερ για τον τεχνοκρατούμενο (μηχανοκρατούμενο) Δυτικό κόσμο.

Με την ΚΡΙΣΤΙΝ ο Κάρπεντερ συνεχίζει το έργο του.

● Χάρης Γρηγορόπουλος

ΣΚΗΝΕΣ ΑΠΟ ΕΝΑ ΓΑΜΟ

Μέσα από αυτή την φυλακή που λέγεται "Στρατός", βρίσκοντας κι εγώ κάποιο ελεύθερο χρόνο απεφάσισα να σου γράψω μια μικρή κριτική γύρω από μια ταινία του Μεγάλου Μπέργκμαν.

Θα σταματήσω για λίγο στις ΣΚΗΝΕΣ ΑΠΟ ΕΝΑ ΓΑΜΟ, μια ταινία που παίζεται ακόμη τούτες τις ώρες, μέσα στο μυαλό ενός ώριμου θεατή που αναζητάει την ουσία της ταινίας αυτής. Ποικίλα μηνύματα απορρέουν αφ' ενός από το θαυμάσιο παίξιμο των ηθοποιών, αφ' ετέρου από την ποιότητα των διαλόγων. Ο κατάλληλος φωτισμός, το κοντινό πλάνο και ο χρωματισμός στα συναισθήματα των πρωταγωνιστών με αφήνουν άφωνο. Τι παίζεται, επομένως σε μια ερωτική σχέση; Πώς φθάνουμε από την αγάπη στο μίσος; Πώς μπορούμε να διασώσουμε μια ερωτική σχέση; Η μονοτονία, η ανανέωση παίζουν κάποιο ρόλο, κι αν ναι τί; Υπάρχει αισιοδοξία για το μέλλον;

Αν και τα ερωτήματα που τίθενται είναι πολλά θα μπορούσα να πω πως το θέμα είναι καθαρά "κοινωνικών συνθηκών". Κάθε εποχή έχει την δικιά της φόρμα και ακτινοβολία. Επομένως είναι σίγουρο πως θα αντανάκλα πολλούς από μας, που προσπαθούμε να βρούμε την βιωθεωρία μας, σε όλες τις στιγμές της.

Έτσι και σήμερα, είναι ολοφάνερο πια πως ο καθένας μας ζει μέσα στον δικό του κόσμο. Αγωνίζεται μέσα στον εαυτό του. Δεν είναι ζωντανός. Κινδυνεύει. Είναι ασταθής. Είναι κλειστός.

Η ταινία λοιπόν, ξεκινά πολύ ευχάριστα από την λειτουργική πλευρά.

Καλλιεργεί έντονα την συνεργασία και την εμπιστοσύνη, που ανάγονται στο γενικό πλαίσιο της "αμοιβαιότητας", δίνοντας ένα δείγμα συμπεριφο-

ράς στους οικογενειάρχες. (πιστεύω πως είναι βεβαίως η ονομασία αυτή).

Ξαφνικά βλέπουμε στα πρόσωπα των πρωταγωνιστών αρχικά του άνδρα και μετά της γυναίκας να αναδύεται μια αδιαφορία που θα αναζωπυρωθεί στο κυνήγι του προδιαγραφόμενου στόχου (για τον άνδρα είναι η νέα γυναίκα, για τη γυναίκα είναι η αυνειδιποίηση της θέσης της και μελλοντικά η εξέλιξή της). Αφού θα δοθεί έντονα σκηνικά η απελπισία στο πρόσωπο της πρωταγωνίστριας, θα φθάσει η επάνοδος του "άσωτου υιού" για να παρουσιαστεί η ελπίδα και η πιθανότητα μιας νέας αρχής.

Έτσι μπροστά στο φράγμα του διαζυγίου, θα παίζουν για λίγο διαλεκτικά, θα φθάσουν στην υπογραφή και στην ξενάγηση κατόπιν στο εξοχικό τους, όπου θα φανεί η αγάπη που πραγματικά, φώλιαζε μέσα τους να αναδύεται αιγά-αιγά και να φέγγει σαν ήλιος μέσα στο σκοτάδι της αγωνίας του θεατή.

Δεν θέλω να αναλύσω περισσότερο. Προτιμώ να πάνε πολλοί ή όλοι να δούν την ταινία αυτή. Μια ταινία που είναι επίκαιρη μέσα στα πλαίσια των σημερινών συνθηκών. Πολλοί νέοι σίγουρα θα έχουν ζήσει παρόμοιες στιγμές σαν των σκηνών του έργου και θα χώρισαν με κάποιο μίσος ή κάποια σχετική δυσφορία. Τους συνιστώ κάτι: Αφού κάνουν κάτι ασ σκεφθούν και λίγο τον αδύναμο, αυτόν που σε μια σχέση είναι ο "ντάουν". Πώς θα το ξεπεράσει; Πώς θα συνεχίσει αργότερα; Μην ξεχνάμε άλλωστε πως ο Μεγάλος Ερική Φρομ είχε πει:

"Αγάπη είναι τέχνη. Και αφού είναι τέχνη, χρειάζεται ται γνώση και προσπάθεια".

* Σ.Ρ.

ΟΙ ΚΑΛΥΤΕΡΕΣ ΤΑΙΝΙΕΣ ΤΗΣ ΧΡΟΝΙΑΣ

ΜΠΑΜΠΗΣ ΑΚΤΣΟΓΛΟΥ

1. ΦΑΝΝΥ ΚΑΙ ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΣ
2. ΠΑΘΟΣ
3. ΚΕΡΕΛ
4. Η ΓΥΝΑΙΚΑ ΦΛΕΓΕΤΑΙ
5. Η ΑΛΙΚΗ ΣΤΙΣ ΠΟΛΕΙΣ
6. ΠΙΣΟΤΕ, ΤΟ ΧΑΜΙΝΙ ΤΟΥ ΣΑΝ ΠΑΟΛΟ
7. ΝΟΣΤΑΛΓΙΑ
8. ΚΑΛΑ ΧΡΙΣΤΟΥΓΕΝΝΑ κ. ΛΩΡΕΝΣ
9. ΟΣΤΕΡΜΑΝ
10. ΡΕΒΑΝΕ

Αναφέρω επίσης τις ταινίες: ΓΛΥΚΙΑ ΣΥΜΜΟΡΙΑ, ΖΕΛΙΓΚ, ΛΑΘΟΣ ΚΙΝΗΣΗ, ΧΩΡΙΣ ΑΝΑΣΑ.

ΣΩΤΗΡΗΣ ΖΗΚΟΣ

Ένα από τα πιο συγκλονιστικά έργα που είδα —και όχι μόνο φέτος— είναι η ΓΛΥΚΙΑ ΣΥΜΜΟΡΙΑ. Ελπίζω η αξία του να μην αναγνωρισθεί όταν θα έχει πα νυχτώσει, όπως γίνεται συνήθως.

1. ΚΑΛΑ ΧΡΙΣΤΟΥΓΕΝΝΑ κ. ΛΩΡΕΝΣ
 2. ΝΟΣΤΑΛΓΙΑ
 3. ΕΠΙΚΙΝΔΥΝΑ ΧΡΟΝΙΑ
 4. ΦΑΝΝΥ ΚΑΙ ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΣ
- κ α ι: ΖΕΛΙΓΚ, ΧΩΡΙΣ ΑΝΑΣΑ, Ο ΒΑΣΙΛΙΑΣ ΤΗΣ ΚΩΜΩΔΙΑΣ.

Εντελώς απρόσμενα συναντήθηκα μ' ένα μεγάλο έργο του σύγχρονου κινηματογράφου Η ΑΛΙΚΗ ΣΤΙΣ ΠΟΛΕΙΣ. Θέλω να τονίσω, ότι αυτό δεν έχει τίποτα να κάνει με την Βεντερσομανία που μεταδίδεται σήμερα.

ΠΑΝΟΣ ΜΑΝΑΣΣΗΣ

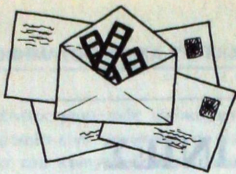
- ΕΠΙΚΙΝΔΥΝΑ ΧΡΟΝΙΑ
ΚΑΛΑ ΧΡΙΣΤΟΥΓΕΝΝΑ ΚΥΡΙΕ ΛΩΡΕΝΣ
ΓΛΥΚΙΑ ΣΥΜΜΟΡΙΑ
ΖΕΛΙΓΚ
ΦΑΝΝΥ ΚΑΙ ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΣ
Ο ΒΑΣΙΛΙΑΣ ΤΗΣ ΚΩΜΩΔΙΑΣ
ΝΟΣΤΑΛΓΙΑ



Η Σύνταξη του περιοδικού με ιδιαίτερη χαρά βλέπει να πληθαίνουν τα γράματα των αναγνωστών που στέλνουν κάποια συνεργασία τους στο περιοδικό ή ζητούν ένα διάλογο μαζί μας. Αυτό σημαίνει ότι ένας βασικός στόχος του περιοδικού έχει επιτευχθεί. ΤΑ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΙΚΑ ΤΕΤΡΑΔΙΑ είναι ένα περιοδικό ανοιχτό προς όλους. Απόδειξη το παρόν τεύχος, όπου δημοσιεύουμε ένα σχετικά μεγάλο αριθμό συνεργασιών αναγνωστών μας. Μη διατάσετε να μας γράψετε. Μας ενδιαφέρει η άποψή σας για το περιοδικό, για τον κινηματογράφο, για τα ταινίες που βλέπετε. Η δημοσίευση των άρθρων σας θα γίνει με μοναδικό κριτήριο το γενικό ενδιαφέρον που μπορεί να παρουσιάζουν και όχι με το αν συμφωνούμε ή όχι μαζί σας. Αλλά και ακόμα και στην περίπτωση που το άρθρο σας δεν θα δημοσιευθεί, θα σας απαντήσουμε, ζητώντας να συνεχίσουμε την προσωπική επαφή μαζί σας.

Για το επόμενο τεύχος ζητάμε απ' όλους τους αναγνώστες να μας γράψουν μέχρι τέλη Ιουλίου, ποιές ήταν κατά την γνώμη τους οι 10 καλύτερες ταινίες της χρονιάς. Σας περιμένουμε, μαζί με οποιαδήποτε άλλη κριτική, είδηση, συνεργασία.

● Η ΣΥΝΤΑΞΗ



Η ΦΟΡΜΑ ΚΑΙ ΤΟ ΘΕΜΑ

Σωτήρη Ζήκο,

Το άρθρο σου για τον Αντονιόν στο τεύχος 14-15 μου δημιούργησε μερικά ερωτήματα. Αναφέρομαι στα ζητήματα φόρμας-θέματος και "ερωτικού βλέμματος".

Κατ'αρχήν εκφράζω μια αμφιβολία. Άραγε όλη η συζήτηση πάνω σε ζητήματα σαν κι αυτά έχει έννοια από κάποιο σημείο και πέρα; Θέλω να πω: όταν οι διαφοροποιήσεις γίνονται εξαιρετικά λεπτές, μήπως καταντάνε πιά απλά νοητικά σχήματα, χωρίς να μπορούν να φανούν στην πράξη; Η ανάλυσή σου π.χ. του γιατί Η ΤΑΥΤΟΤΗΤΑ ΜΙΑΣ ΓΥΝΑΙΚΑΣ είναι —τελικά— αποτυχημένη ταινία μου άφησε μια τέτοια αίσθηση ("Άσε δε ορισμένους συσχετισμούς όπως αυτός εκείνων που "φαντάζονται ότι υπάρχουν κατάλληλες φόρμες για ιδέες και κατάλληλες ιδέες για φόρμες" κι εκείνων που ψάχνουν το "φανταστικό έτερον ήμισυ"—πραγματικά δε βλέπω τη σχέση). Τέλος πάντων ξεπερνάω την "αμφιβολία"—παρ'όλο που ισχύει βέβαια και για όσα ετοιμάζομαι εγώ τώρα να γράψω.

Σχετικά λοιπόν με τη φόρμα και το θέμα: Συμφωνώ ότι τα "φορμαλιστικά στοιχεία είναι ένα αναπόσπαστο μέρος της ιδέας", αλλά δεν ξέρω αν αυτό είναι που κάνει μια ταινία μεγάλη. Νομίζω ότι αυτό που κάνει μια ταινία μεγάλη είναι μια φόρμα που όντας αυτή η ίδια μέρος της ιδέας, την ξεπερνάει, έχει ταυτόχρονα μια δική της υπόσταση, μια δική της βαρύτητα, που δεν εξαρτάται από αυτή την ιδέα. Θάλεγα ότι μια τέτοια φόρμα θα προσπαθούσε να εκφράσει μια σταθερή, μόνιμη, αναλλοίωτη στάση απέναντι στα πράγματα γενικά (και ίσως ακόμη και απέναντι στην αναπαράσταση).

Σκέφτομαι π.χ. τη ΝΟΣΤΑΛΓΙΑ, όπου νο-

μίζω ότι η φόρμα ήταν τέτοιου είδους. Αντίθετα η ΜΕΡΑ ΤΩΝ ΗΛΙΘΙΩΝ ήταν μια πάρα πολύ καλή ταινία, αλλά κατά κάποιο τρόπο όχι μεγάλη, κι αυτό γιατί, παρόλο που οι μορφές σίγουρα ήταν μέρος της ιδέας, είχα την αίσθηση ότι αυτές οι μορφές απλά υπηρετούσαν —την ιδέα, τον εαυτό τους—, δεν είχαν όμως μια ουσία, υπόσταση, ζωή (πώς να το πεις;) από μόνες τους, κάτι που υπάρχει πάνω απ' το συγκεκριμένο θέμα-εικόνα.

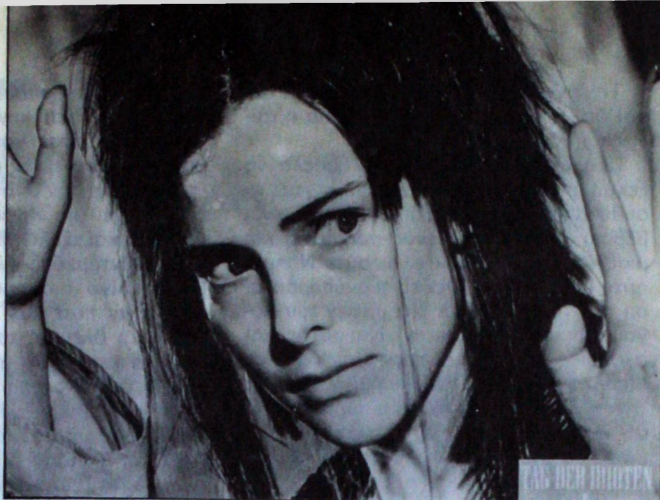
"Όσο για το "ερωτικό βλέμμα" σκέφτομαι ότι αν μπορεί να ισχύσει για το θεατή, δεν σημαίνει ότι μπορεί να ισχύσει και για το σκηνοθέτη. Απλά και μόνο επειδή "για να γίνει το παραλήρημα αποτελεσματικό πρέπει να οργανωθεί" (φράση του Π.Μπουλέζ που μεταφέρει ο Μπερς). Και ακόμα επειδή το ερωτικό βλέμμα του σκηνοθέτη δεν του επιτρέπει να δημιουργήσει μια φόρμα όπως αυτή που προσπάθησα να περιγράψω. (Βλέπουμε εδώ ότι τα πράγματα με τον Μπερς δεν είναι τόσο απλά) Μ'όλα αυτά δε θέλω να δώσω την εντύπωση ότι υπερασπίζομαι μια λεία, στρογγυλεμένη, απόλυτα ελεγχόμενη δομή. Υπερασπίζομαι μια δομή που παρόλα αυτά ξεφεύγει, ένα σκηνοθετικό βλέμμα που πετυχαίνει την οργάνωση μόνο και μόνο για να την χάσει τόσο λίγο, όσο είναι απαραίτητο για να νιώθουμε (κι αυτός κι εμείς) ότι πάντα κάτι μας ξεφεύγει.

Μια διευκρίνιση πριν τελειώσω: όλα τα παραπάνω δεν είναι τόσο απόψεις, όσο ερωτήματα —γι'αυτό και τα εκφράζω έτσι κάπως αόριστα κι ανολοκλήρωτα, πραγματικά όμως δε μπορώ εύκολα να βρώ άκρες μείσ'απ' τη σύγχυση.

Φιλικά

● Γιώργος Συμεωνίδης

ΜΕΡΑ
ΤΩΝ
ΗΛΙΘΙΩΝ



Αγαπητέ φίλε αναγνώστη,
με εκπλήσεις πραγματικά με την εισαγωγική και περιεργή αμφιβολία σου. Η συζήτηση που επιχείρησα πάνω στο ζήτημα της φόρμας και του θέματος δεν γίνεται να "καταντάει σε απλά νοητικά σχήματα", γιατί απλούστατα είναι μια συζήτηση μέσα, από και για νοητικά σχήματα.

Εκκινεί και προϋποθέτει διαθέσιμα νοητικά σχήματα και σκοπεύει στην διευκρίνιση και την ανασκευή τους.

Οι κατηγορίες της φόρμας και του θέματος, ως κατηγορίες σύλληψης και διερεύνησης του κινηματογράφου, αλλά και της τέχνης εν γένει, είναι κατηγορίες της νόησης.

Τί άλλο θα μπορούσαν να ήταν;

Μια απαραίτητη συνθήκη της θεωρητικής δραστηριότητας, είναι η "χρήση" ορισμένων θεμελιωδών κατηγοριών, (κάθε άλλο παρά αυτόνοτων), καλλιτεχνικής περιγραφής.

Η αυταπάτη —που προσπάθησα να ξεδιαλύνω και με την οποία παραπλανιέται και παραπλανά, η πλειονότητα των όσων τις επικαλούνται— βρίσκεται ακριβώς στο ότι τις εκλαμβάνουν ως πάγιες και αμετακίνητες διακρίσεις.

Η τάση να λησμονούν την λειτουργία των κατηγορικών διακρίσεων, αλλά και των ταξινομητικών διακρίσεων σε κιν/φικά είδη, και να τις θεωρούν καθεαυτά διακριτικά στοιχεία, τους κάνει ανίκανους να δουν και να μιλήσουν για τις πιο δημιουργικές στιγμές του κινηματογράφου.

Η φόρμα υπήρξε μια αισθητική αφαι-

ρηση που τονίστηκε και προβλήθηκε από τους Ρώσους φορμαλιστές στις αρχές του αιώνα, μια συνδυαστική και λογικιστική, ήτοι θεωρητική σύλληψη του έργου τέχνης, που παραμένει τέτοια ακόμα και σήμερα, μ' όλα τα συμπτώματα της "δομικής" επιδημίας που υπέστη.

Μπορεί κανείς να την ξανασυναντήσει στην λατρεία της κενής μορφής, του κούφιου ομοιώματος, της "λαμπρής επιφάνειας του σημαίνοντος", που υπνωτίζει τους σημερινούς εκπροσώπους του ανεστραμμένου ακαδημαϊσμού, που αυτο-αποκαλείται μοντερνισμός.

Θα σου απαντήσω στα ερωτήματα σου, με την σειρά που τα παραθέτεις.

Όσον αφορά το γιατί θεωρώ την εν λόγω ταινία αποτυχημένη, νομίζω πως εξηγήθηκα στο άρθρο μου, γνωρίζοντας τις απορίες που θα γεννούσε αυτή η κρίση, ότι "οι ίδιες οι ταινίες του Αντονιόνι, έθεσαν μια άλλη αξιολογική κλίμακα και μια άλλη απαίτηση" για μας τους θεατές και ως προς αυτές αξιολογώ και την τελευταία του ταινία. Δεν αρνήθηκα εξάλλου ότι "ο Αντονιόνι κατάφερε να στήσει, να οικοδομήσει, ένα πρωτότυπο, πολυσύνθετο φιλικό παιχνίδι, που όμως σαν κάθε παιχνίδι, έχει ενσωματωμένη την τελικότητά του".

Το ότι αυτή η αναγνώριση θα αρκούσε για να στέψουν οι κριτικοί την ταινία, όχι απλώς επιτυχημένη, αλλά αριστούργημα, καθόλου δεν σημαίνει ότι και για μένα αρκεί.

Τα έργα του Αντονιόνι ποτέ (μέχρι τώρα) δεν υπήρξαν ταινίες—παιγνίδια ή ταινίες παιγνιδιάρες.

Προχωρώντας παρακάτω, θάθελα να ξεκαθαρίσω για άλλη μια φορά, ότι οι αυθεντικές κιν/φικές δημιουργίες είναι βέβαια δημιουργίες ενός νοήματος και μιας ιδέας, αλλά δεν είναι ούτε Νόημα, ούτε Ιδέα, δηλαδή δεν είναι αναπαράσταση των Ιδεών και των Νοημάτων του Λόγου, οποιοσδήποτε κι αν είναι αυτός, και ο οποίος προϋπήρχε παραστημένος και απλώς η ταινία τον ανα—παράστησε.

Και τούτο καθόλου δεν συνεπάγεται ότι δεν οργανώνεται αυτή η κιν/φική δημιουργία του νοήματος και της ιδέας, δεν συγκροτείται ως θέμα και δεν δημιουργεί τον δικό της ορίζοντα αναφοράς, σαν πιά “πραγματικό” από κάθε “πραγματικό” που θα μπορούσε ν’ανα—παρασταθεί”.

Να δημιουργείς αληθινά, είναι ακριβώς αυτό, να κλονίζεις την ήδη δημιουργημένη οργάνωση, να τροποποιείς την ίδια την κιν/φική γλώσσα, να συγκροτείς τις δικές σου εικόνες—μορφές και όχι απλώς να ενεργοποιείς και να εξαντλείς τις δυνατότητες των εκφραστικών σου μέσων. Αυτό το τελευταίο πιθανόν να συνέβη στην ΜΕΡΑ ΤΩΝ ΗΛΙΘΙΩΝ που “ήταν μια πάρα πολύ καλή ταινία, αλλά κατά κάποιο τρόπο όχι μεγάλη”, όπως λες και εσύ. Και αυτή θάταν ίσως και με μία έννοια πάντα, μια περίπτωση “της οργανικής εξέλιξης της κιν/φικής φόρμας”.

Ο μεγάλος κινηματογραφιστής δημιουργεί πέραν των μέσων και πέραν των ιδεών του, που κατέχει και τον κατέχουν, και σ’αυτό το πέραν βρίσκεται το μεγαλείο του. Και έτσι οργανώνει και παρουσιάζει κάτι άλλο απ’αυτό που ήταν οργανώσιμο και είχε δείχθει, ένα άλλο θέμα, μία άλλη όψη του θέματος εντελώς νέα, που κάνει την ίδια στιγμή, το ίδιο το θέμα εντελώς νέο.

Έτσι μόνο η μορφή—φόρμα ξεπερνάει κατά πολύ μάλιστα, το θέμα εκκινώντας απ’το οποίο, απ’την έμπνευση του οποίου, με την αφορμή του οποίου, αυτή η μορφή—φόρμα δημιουργήθηκε. Και έτσι ξεπερνάει ένα μεγάλο έργο ακόμη και την εποχή του, την κιν/φική γλώσσα, την κοινωνική θέσμιση, εντός και δια των οποίων γεννήθηκε.

Στην πραγματικότητα η φόρμα δεν εί-

ναι καν “αναπόσπαστη” από μια ιδέα, το νόημα δεν είναι καν “αξεχώριστο” από μια μορφή: είναι μορφή, αυτό το νόημα υπάρχει μόνο εντός και δια της μορφής.

Απ’αυτήν την άποψη, δεν είναι δυνατό να υπάρχει μια ταινία με τετριμμένο θέμα—ιδέα και εξελιγμένη μορφή—φόρμα.

Θα συντομεύσω με την εκκλήση να διαβάσεις λίγο πιά προσεκτικά το άρθρο μου. Εγώ ποτέ δεν ισχυρίσθηκα ότι το “ερωτικό βλέμμα” ισχύει για τον σκηνοθέτη ε π ε ι δ ή ισχύει για τον θεατή. Ακόμα δεν στόχευα προφανώς να θέσω μια αυστηρή, αμφιμονοσήμαντη αντιστοιχία ανάμεσα στον καλλιτέχνη και τον ερμειευμένο, παρά μιλώντας μεταφορικά και προυποθέτοντας την τήρηση των αναλογιών. Πιστεύω να γνωρίζεις καλύτερα από μένα, ότι κάθε αναλογία αν εκληφθεί υπερβολικά είναι λανθασμένη. Η ίδια η ταινία περιελάμβανε τέτοιους συσχετισμούς και εγώ τους έλαβα υπ’όψιν μου και τους επεξεργάσθηκα στις παραπέρα συνέπειες τους.

Όσο για την φράση “για να γίνει το παραλήρημα αποτελεσματικό πρέπει να οργανωθεί”—διεκρινίζοντας βιαστικά ότι το παραλήρημα, ενώ είναι μια εκδήλωση της φαντασίας και μάλιστα νοσηρή, δεν είναι καθόλου η δημιουργική φαντασία—δεν βλέπω σε τί μου την αντιπαράθετες. Εγώ ακριβώς εξέτασα τί, με την κιν/φική φόρμα—μορφή οργανώνεται, πώς οργανώνεται και ως προς τί αυτή η οργάνωση είναι “αποτελεσματική”. Αν έχεις μια ελάχιστη εμπειρία δημιουργίας, θα ξέρεις ότι κάθε δημιουργός, όταν αρχίζει ένα έργο, ξέρει και δεν ξέρει τί θα πει, πώς θα το πει και πολύ λιγότερο τί θα σημαίνει για τους άλλους, αυτό που θα πει. Οι υπόλοιποι είναι απλώς, όχι οδοντόκρεμες, αλλά τεχνίτες, παραγωγοί, κατασκευαστές, καλοί ή κακοί, που θέλουν να βγάλουν το ψωμί τους ή το χαβιράρι τους. Στόχοι και δραστηριότητες οπωσδήποτε ανθρώπινοι και σεβαστοί, αλλά που δεν μας ενδιαφέρουν εδώ.

Οπωσδήποτε ευπρόσδεκτα και φιλικά

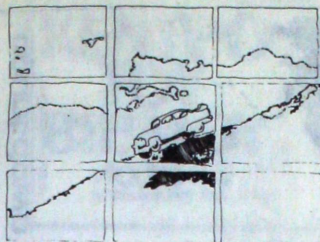
● ΣΩΤΗΡΗΣ ΖΗΚΟΣ

Υ.Γ. Η αλήθεια είναι πάντως ότι όταν “τα πράγματα δεν είναι απλά” δεν σημαίνει καθόλου και ότι αξίζουν, δηλαδή επειδή απλώς, δεν είναι απλά.

10

ΙΔΕΕΣ -
ΠΡΟΤΑΣΕΙΣ
ΓΙΑ
ΣΕΝΑΡΙΟ

ΣΕΝΑΡΙΟ 4



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

σε 10 συνέχειες



ΚΛΕΦΤΗΣ ΑΝΕΒΗΚΕ ΣΤΟΝ ΤΡΟΥΛΟ ΤΗΣ ΑΓΙΑΣ ΣΟΦΙΑΣ

Στό τρούλο της Αγίας Σοφίας, σε ύψος 20 μέτρων περίπου σκαρφάλωσε από τις σκαλωσιές που υπάρχουν για την αναστήλωση του ναού, ένας κυνηγημένος κλέφτης που λίγο πριν είχε αρπάξει τό πορτοφόλι από την τσέπη του γιατρού Μηνά Διαμ. Πίττα 57 χρονών κατοίκου Σαράντα Εκκλησιών.

Ο γιατρός άνυποπτος περίμενε στη στάση λεωφορείων για να πάει σπίτι του, όταν τον «χτύπησε» ο πορτοφολάς. Στους αστυνομικούς είπε πως δεν θυμόταν πόσο ήταν τό περιεχόμενο του πορτοφολιού, που μπορεί να ήταν από 500 μέχρι 2.000 δραχμές.

Τελικά, ούτε τό πορτοφόλι ούτε και ο κλέφτης βρέθηκαν, παρά την κινητοποίηση των αστυνομικών και την συρροή εκατοντάδων περιέργων, που μετέτρεψαν σε λαϊκή άτραξιόν τό κυνήγι του κλέφτη.

Η...έκδηλωση άρχισε γύρω στις 9 τό βράδυ όταν ο άγνωστος κλέφτης, που

κατόρθωσε τελικά νά εξαφανισθεί, τρυπώνοντας από τόν τρούλο μέσα στην έκκλησία, όπου υπάρχουν άρκετές κρύπτες, έπισήμανε τόν «στόχο» του, στη στάση λεωφορείων των Σαράντα Εκκλησιών έξω από τήν Αγία Σοφία, στην οδό Μακένζυ Κίνγκ.

Αμέσως μετά τήν άρπαγή του πορτοφολιού, πολίτες άρχισαν νά καταδιώκουν τόν κλέφτη, ό οποίος όμως, πανικόβλητος καθώς ήταν, πήδηξε από τά κάγκελα στον αυλόγυρο τής έκκλησίας και από τίς σκαλωσιές σκαρφάλωσε στον τρούλο. Λίγο άργότερα, και ενώ τά πλήθη άρχισαν νά συνοσιάζονται, ή περιοχή κυκλώθηκε από τά περιπολικά τής χωροφυλακής και αστυνομικοί άρχισαν άλλοι νά σκαρφιλώνουν προς τόν τρούλο και άλλοι νά μπαίνουν μέσα στην έκκλησία. Ο κλέφτης, όμως, είχε εξαφανισθεί κατά μυστηριώδη τρόπο, και έτσι οι έρευνες που συνεχίσθηκαν μέχρι και τίς 11.30 τή νύχτα απέθσαν άκαρπες.

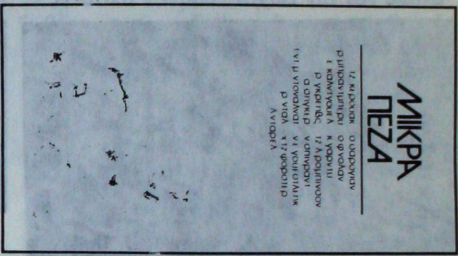
Εικάζεται ότι ό πορτοφολάς, μέχρις ότου ειδοποιηθούν και σπεύσουν επί τόπου οι αστυνομικοί, πρόλαβε και από τόν τρούλο, κατέβηκε μέσα στην έκκλησία και μέσα στην άναταραχή κατόρθωσε νά ξεγλιστρήσει. Δεν άποκλείεται, πάντως, νά έχει τρυπώσει σε μία από τίς κρύπτες του Αγίας Σοφίας όπου ό έντοπισμός του τή νύχτα είναι δύσκολος. Εκεί θά περιμένει μόλις κοπάσει ό θόρυβος και μετά θά σηκωθεί νά φύγει άνενόχλητος...

εβδομα ΚΑΤΑΛΟΓΟΣ

ΑΡΙΣΤΟΤΕΛΟΥΣ 26
ΤΗΛ: 235683 - ΘΕΣ/ΝΙΚΗ

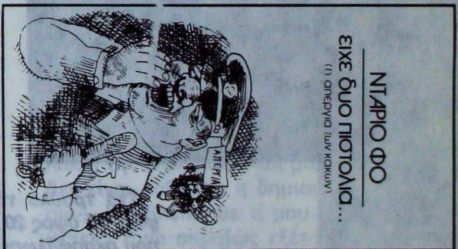
ΜΙΚΡΑ ΤΕΖΑ

1/ ΚΑΙΣΑΡΕΣ ΟΥΔΕΝΩΝ
2/ ΜΕΣΟΓΕΙΑΣ ΟΥΔΕΝΩΝ
3/ ΑΡΧΑΙΑ ΚΑΙ ΝΕΑ
4/ ΨΑΡΕΣ 1/ ΑΡΧΑΙΩΝ
5/ ΟΥΔΕΝΩΝ 2/ ΑΡΧΑΙΩΝ
6/ ΟΥΔΕΝΩΝ 3/ ΑΡΧΑΙΩΝ
7/ ΑΡΧΑΙΑ ΚΑΙ ΝΕΑ
8/ ΑΡΧΑΙΑ ΚΑΙ ΝΕΑ



ΝΤΑΡΛΙΟ ΦΟ ΕΙΧΕ ΔΥΟ ΠΑΡΟΝΤΑ...

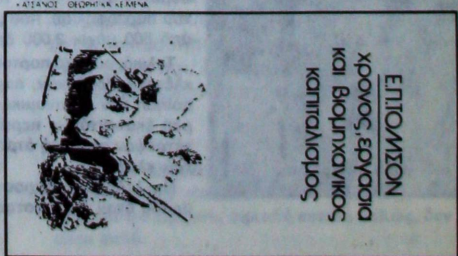
(1) ΟΜΕΓΕΛΟΝ ΤΩΝ ΚΟΚΚΙΝΩΝ



ΝΤΑΡΛΙΟ ΦΟ ΟΙ ΑΡΧΑΓΓΕΛΟΙ ΔΕΝ ΠΑΙΖΟΥΝ ΦΑΛΙΤΕΟ

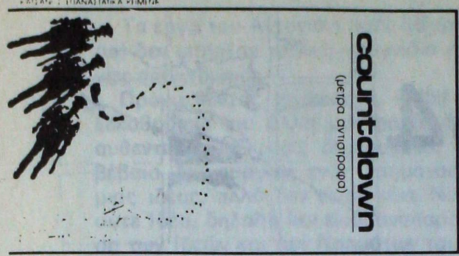


ΕΠΙΟΜΙΣΤΟΝ ΧΡΩΣΟΣ, ΕΡΥΘΡΟΝ ΚΑΙ ΒΙΟΛΙΝΧΑΙΚΟΣ ΚΑΠΠΑΝΟΜΟΣ



countdown

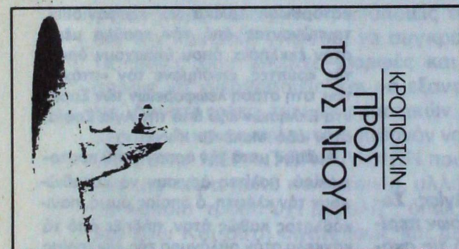
(επίπεδο αγγλιστίχων)



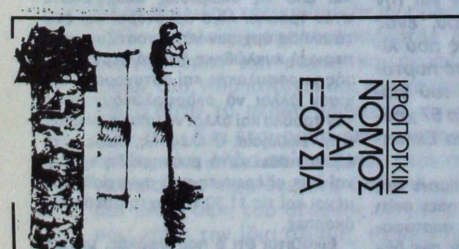
ΚΡΟΤΟΤΙΚΗ Η ΑΝΑΡΧΙΚΗ ΟΡΓΑΝΩΣΗ ΤΗΣ ΚΟΙΝΩΝΙΑΣ



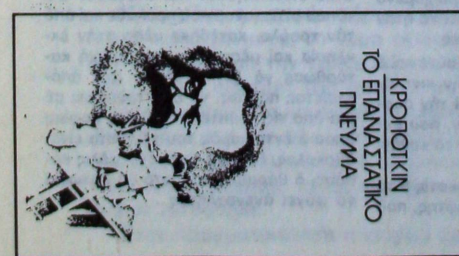
ΚΡΟΤΟΤΙΚΗ ΠΡΟΣ ΤΟΥΣ ΝΕΟΥΣ



ΚΡΟΤΟΤΙΚΗ ΝΟΜΟΣ ΚΑΙ ΕΞΟΥΣΙΑ



ΚΡΟΤΟΤΙΚΗ ΤΟ ΕΠΙΧΑΡΤΑΚΟ ΠΝΕΥΜΑ





**ΚΕΝΤΡΟ
ΤΟΥ
ΒΙΒΛΙΟΥ**

Λαοαίη 9
ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗ ΤΗΛ. 237463

**ΒΙΒΛΙΑ
ΠΕΡΙΟΔΙΚΑ
ΚΟΜΙΚΣ**



Παν. Ραγιας

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

γιατι
μηνιατική επιθεώρηση

**100 ΤΕΥΧΗ
ΕΝΝΕΑ ΧΡΟΝΙΑ**

ΔΙΑΒΑΖΩ

ΔΕΚΑΠΕΝΘΗΜΕΡΗ ΕΠΙΘΕΩΡΗΣΗ ΤΟΥ ΒΙΒΛΙΟΥ

- Άφιερώματα σε συγγραφείς και θέματα (συνεργασία με τό Magazine Littéraire).
- Κριτική και παρουσίαση καινούργιων βιβλίων.
- Συνεντεύξεις με ανθρώπους των Γραμμάτων, των Τεχνών και των Έπιστημών.
- Πρωτότυπα ρεπορτάζ για επίκαιρα και άνεπικαιρα θέματα.
- Πολυκριτικές για... προβληματικά βιβλία.
- Έπιφυλλίδες για πνευματικά θέματα.
- Πίνακας με τα έμπορικότερα βιβλία του δεκαπενθήμερου.
- Βιβλιογραφικό δελτίο με όλες τις νέες εκδόσεις.
- Άνταποκρίσεις από το εξωτερικό, κριτικογραφία του τύπου, ειδήσεις, σχόλια κλπ.

Συνεργάζονται:

Α. Άργυριου — Γ. Βέλτσος —
Κ. Γεωργουσόπουλος — Κ. Κουλουφάκος —
Μ. Πλωρίτης — Δ. Ραυτόπουλος —
Β. Ραφαηλίδης

Επίσης οι:

Δ. Κιώνης — Στ. Ίωσηφ — Π. Κουνενάκη —
Α. Κυριαζίδης — Β. Παγκουρέλης —
Ελ. Παμπούκη — Ν. Χατζιδάκι κ.ά.

Κυκλοφορεί κάθε δεύτερη Τετάρτη.

