

# ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΙΚΑ ΤΕΤΡΑΔΙΑ

ΤΕΥΧΟΣ 11

ΔΙΜΗΝΟ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΙΚΟ ΠΕΡΙΟΔΙΚΟ

ΣΕΠΤΕΜΒΡΙΟΣ '83 ΔΡΧ. 120

ΓΥΝΑΙΚΕΣ ΗΘΟΠΟΙΟΙ  
ΦΕΣΤΙΒΑΛ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΥ  
ΟΙ ΗΡΩΕΣ ΣΤΟΝ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟ

ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ ΚΑΙ ΚΑΡΑΓΚΙΟΖΗΣ  
ΕΛΛΗΝΙΚΟΣ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ  
Η ΦΩΤΟΓΡΑΦΙΑ ΣΤΟΝ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟ





# ΔΙΑΒΑΣΩ

ΔΕΚΑΠΕΝΘΗΜΕΡΗ ΕΠΙΘΕΩΡΗΣΗ ΤΟΥ ΒΙΒΛΙΟΥ

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

Συ συνεργάζονται:

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

Έπίσης οι:

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

Κυκλοφορεί κάθε δεύτερη Τετάρτη.

## ΙΑΝΟΣ

Ένα Τετράδιο Άναζητήσεων

### τεύχος 5

ΑΦΙΕΡΩΜΑ  
ΣΤΟΥΣ

ΡΩΣΣΟΥΣ

ΑΝΤΙΦΡΟΝΟΥΝΤΕΣ

# ΒΙΒΛΙΟΠΩΛΕΙΟ

## Παν. Ραγιάς

ΤΟ ΠΙΟ ΕΝΗΜΕΡΩΜΕΝΟ ΒΙΒΛΙΟΠΩΛΕΙΟ

ΣΤΗ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗ

Ταμιακή 41 τηλ. 229-010



## Κινηματογραφικά Τετράδια

Δίμηνο κινηματογραφικό περιοδικό  
Τεύχος 10 - Ιούνιος 1983  
Τιμή τεύχους 120 δρχ.

### ΕΚΔΟΣΗ

Γερακούδης Σωτήρης

### ΣΥΝΤΑΞΗ

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

### ΣΥΝΕΡΓΑΤΕΣ

Εμμανουήλ Ζάχος  
Δημοσθένης Κούρτοβικ  
Γιώργος Μπιτσιούρας  
Γιώργος Σηφιανός  
Στέργιος Τσιούμας  
Γιάννης Χατζής

### ΕΠΙΜΕΛΕΙΑ ΕΚΔΟΣΗΣ

Παύλος Ακτσόγλου  
Σωτήρης Γερακούδης  
Σωτήρης Ζήκος  
Πάνος Μανασσής

### ΦΙΛΜΣ

Νικολαΐδου Χριστίνα

### ΕΚΤΥΠΩΣΗ

Γιώργος Καρατζάς  
Αγ. Δημητρίου 190

### ΣΥΝΔΡΟΜΕΣ

Για 10 τεύχη 1000 δρχ.

ΕΜΒΑΣΜΑΤΑ  
ΑΛΛΗΛΟΓΡΑΦΙΑ  
ΠΑΡΑΓΓΕΛΙΕΣ ΤΕΥΧΩΝ

Νικολαΐδου Χριστίνα  
Πλάτωνος 4, Θεσσαλονίκη  
τηλ. 270.684

ΦΩΤΟΓΡΑΦΙΑ  
ΕΞΟΦΥΛΛΟΥ

Ιζαμπέλ Ατζανί

## ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

### ΕΙΔΗΣΕΙΣ ΚΑΙ ΣΧΟΛΙΑ

|   |    |
|---|----|
| Η επιστροφή του Μαίτρ του τρόμου . . . . .  | 2  |
| Ο ΒΑΣΙΛΙΑΣ ΛΗΡ και οι αυτοκρατορες<br>της 7ης τέχνης<br>Κουκίδες...<br>Η ευρωπαϊκή νότα<br>Σ. Τεραγιάμα<br>Νόρμα Σήρερ<br>Ντέιβιντ Νίβεν<br>Ράουμντ Μάσσεν<br>Ανάμεσα στο φεστιβάλ και τη διεθνή<br>παραγωγή<br>'Dancin', του Bob Fosse . . . . . | 13 |
| Γράμματα αναγνωστών μας . . . . .   | 14 |
| Συνεργασίες αναγνωστών. . . . .   | 15 |

### ΕΛΛΗΝΙΚΟΣ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ ΜΕΡΟΣ Ε'

|   |    |
|---|----|
| Το τέλος του λαϊκού ελληνικού κιν/φου<br>Του Εμμανουήλ Ζάχου. . . . . | 18 |
|---|----|

### ΘΕΩΡΙΑ

|  |    |
|--|----|
| Η ιστορία της φωτογραφίας στον κιν/φο<br>Μέρος Β'. Του Αντρέα Ταρνανά. . . . . | 24 |
| Αφιέρωμα α-τέλειωτο. Του Αντρέα Τύρου . . . . .                                | 29 |

|   |    |
|---|----|
| Οι ήρωες του σινεμά, μιά φορά κι έναν καρό<br>και σήμερα. Του Σωτήρη Ζήκου. . . . . | 31 |
| Νέες και πλούσιες περιπέτειες του κιν/φου.<br>Του Πάνου Μανασσή . . . . .           | 43 |

### ΓΥΝΑΙΚΕΣ ΗΘΟΠΟΙΟΙ ΠΟΥ ΜΑΣ ΑΡΕΣΟΥΝ

|  |  |
|--|--|
| Ο άντρας που αγαπούσε τις γυναίκες.<br>Του Πάνου Μανασσή<br>Ερωτικό κοκτέιλ τριών αστέρων.<br>Του Σωτήρη Ζήκου<br>Οι δικές μου... Του Μπάμπη Ακτσόγλου |  |
|--|--|

Κινηματογράφος και Καραγκιόζης  
Του Γιάννη Χατζή.

## ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΙΚΑ ΤΕΤΡΑΔΙΑ

### ΠΡΟΗΓΟΥΜΕΝΑ ΤΕΥΧΗ

1 - 5 Δρχ. 100

6 - 10 Δρχ. 120



ΕΙΔΗΣΕΙΣ

ΣΧΟΛΙΑ



## Η ΕΠΙΣΤΡΟΦΗ ΤΟΥ ΜΑΙΤΡ ΤΟΥ ΤΡΟΜΟΥ

Εδώ και πάρα πολλά χρόνια οι θαυμαστές του μεγάλου Άλφερντ Χίτσκοκ ήταν αδύνατο να δουν μία σειρά ταινιών του που γυρίστηκαν κύρια στα μέσα της δεκαετίας του '50, δηλαδή στην πιο ώριμη περίοδο της καριέρας του (για να μη μιλήσουμε για το νεώτερο κοινό που αγνοεί παντελώς) μερικά από τα μεγαλύτερα έργα του μαίτρ. Κυριώτερη αιτία της απουσίας αυτών των έργων ήταν διάφορα νομικά προβλήματα περί δικαιωμάτων, που φαίνεται ότι έληξαν γιατί το Ευρωπαϊκό τμήμα της εταιρίας διανομής ΣΙΚ ανήγγειλε την επανέκδοση πέντε ταινιών του Χίτσκοκ, που θα κυκλοφορήσουν σύντομα στην Ευρώπη (κι ελπίζουμε και στη χώρα μας). Οι ταινίες αυτές είναι: "Ο βρόγχος" με τον Τζαίμς Στιούαρτ, που έμεινε στην ιστορία του κινηματογράφου γιατί έχει γυριστεί (φαινομενικά) όλο το έργο σ' ένα ενιαίο και μόνο πλάνο (!). "Ο άνθρωπος που ήξερε πολλά" με τον Τζαίμς Στιούαρτ και την Ντόρις Νταϊή, μία κατασκοπευτική-οικογενειακή περιπέτεια που ο Χίτσκοκ είχε ξαναγυρίσει σε ταινία το 1935. "Ποιός σκότωσε τον Χάρρυ;" με την Σίρλεϋ Μακ Λαϊν και τον Τζων Φορσάουθ, μία μακάβρια κωμωδία μ'ένα πτώμα για το οποίο όλοι νοιώθουν ένοχοι. "Σιωπηλός Μάρτυς" (ή Παράθυρο στην Αυλή) με τον Τζαίμς Στιούαρτ και την Γκρέϊς Κέλλυ, μία τρομερά μοντέρνα



Βέρτιγκο

ταινία πάνω στο ίδιο το σινεμά και τον ενουχιισμό του θεατή και ταυτόχρονα μία καθηλωτική αστυνομική ταινία. Τέλος θα προβληθεί το αριστουργηματικό "Βέρτιγκο" (Δεσμώτης του Ίλλιγγου) με τους Τζαίμς Στιούαρτ και Κιμ Νόβακ, η ωραιότερη ταινία του Χίτσκοκ και μία στις 10 καλύτερες ταινίες στην ιστορία του αμερικάνικου κινηματογράφου.

Μ.Ακτσόγλου





Ο Όρσον Γουέλλες σαν Φάλσταφ

## «Ο ΒΑΣΙΛΙΑΣ ΛΗΡ» ΚΑΙ ΟΙ ΑΥΤΟΚΡΑΤΟΡΕΣ ΤΗΣ 7ης ΤΕΧΝΗΣ

Τα τελευταία χρόνια δεν σταμάτησαν οι φήμες ότι ο Όρσον Γουέλλες επιστρέφει ξανά στην σκηνοθεσία. Πάντα όμως διαφεύδονταν κι αυτό γιατί ο σκηνοθέτης σκότταφε πάνω σε οικονομικά προβλήματα. Τώρα όμως φαίνεται ότι ο μεγαλύτερος σκηνοθέτης του αμερικάνικου κινηματογράφου θα μπορέσει να πραγματοποιήσει ένα παλιό σχέδιό του: Να μεταφέρει στην οθόνη τον Βασιλιά Ληρ του Σαίξπηρ (κάτι που ήδη έχουν κάνει ο Ρώσος Γκριγκόρι Κόζιντσεφ και ο Άγγλος Πήτερ Μπρουκ). Στα 68 χρόνια του ο Όρσον Γουέλλες γυρνά στον αγαπημένο του Σαίξπηρ, έπειτα από τις προηγούμενες ταινίες του Μάκβεθ, Οθέλλος και Φάλσταφ που βασίζονται στα ομώνυμα έργα του Άγγλου δραματουργού.

Το περίεργο όμως είναι ότι και ο Ακίρα Κουροσάβα ετοιμάζει μία γαπωνέζικη εκδοχή του ίδιου έργου (πρόσφατα είδαμε στην τηλεόραση το "Θρόνο του αίματος", μεταφορά στο γαπωνέζικο χώρο του Μάκβεθ), που σχεδιάζε εδώ και χρόνια. Η επομένη χρονιά αναμένεται λοιπόν να είναι η χρονιά του Σαίξπηρ, όπου δύο ιερά τέρατα του κινηματογράφου θα αναμετρηθούν πάνω στο ίδιο έργο. Αλήθεια ποιός θα είναι νικητής;

M.A.

## ΚΟΥΚΙΔΕΣ...

● Ο Στήβεν Σπήλμπεργκ άρχισε τα γυρίσματα της ταινίας "Ο Ινδιάνο Τζόουνς και ο Ναός του Θανάτου" συνέχεια των "Κυνηγών της χαμένης κιβωτού", ενώ λογαριάζει για το 1985 να γυρίσει τη συνέχεια του "Ε.Τ." (Ο Εξωγήινος"). Στο μεταξύ θα παράγει 2-3 ταινίες, μεταξύ των οποίων το "Φάνταγκο" του νεοφερμένου Κέβιν Ρέυνολτς, που ξαναγυρίζει την πτυχιακή του ταινία, τώρα με κανονικό προϋπολογισμό και με τη βοήθεια του μαϊτρ-Σπήλμπεργκ.

● Η Λίζα Μινέλλι ενδέχεται να κάνει τη γυναίκα του Τζαίμς Κάγκνευ σε μία βιογραφική ταινία με τη ζωή του ηθοποιού. Όσο για τον ίδιο τον Τζαίμς Κάγκνευ, οι ψιθυροί λένε ότι θα τον ερμηνεύσει ο Μάρτιν Σην. Τώρα, πώς ο πρώην κομμάντο της "Αποκάλυψης, τώρα!" θα καταφέρει να μοιάσει έστω στο ελάχιστο με τον Τζαίμς Κάγκνευ, αυτό είναι πραγματικά ένα μυστήριο. Αλλά μήπως το Χόλλυγουντ δεν είναι μία "αυλή θαυμάτων"; Πού ξέρεις, ίσως δούμε αύριο τον Ρόμπερτ ντε Νίρο να κάνει τον Τζών Γουαϊν ή και γιατί όχι, τον πρόεδρο Ρήγκαν. Μήπως ηθοποιός δεν ήταν κι αυτός!

● Τρία μεγάλα ονόματα του "φρη-σίεμα" συγκεντρώνει ο Πήτερ Γαϊτς στην τελευταία του ταινία: τον Άλμπερτ Φίνεου ("Τομ Τζόουνς") που εδω κι ένα χρόνο επέστρεψε ξανά στην οθόνη ("Άννι" στο ρόλο του εκκεντρικού εκατομμυριούχου Γουόρμαξ), τον Έντουαρντ Φοξ ("Το τσακάλι") και τον Τομ Κώρντεν, τον αξέχαστο πρωταγωνιστή του "Μπίλλυ ο ψεύτης" και του "Δρομέα των μεγάλων αποστάσεων".

● Ύστερα από 20 χρόνια ο Μαρτσέλλο Μαστρογιάννι πρωταγωνιστεί πάλι μαζί με την Κλαούντια Καρτινάλε στο "Ερρίκος ο 4ος" του Μάριο Μπελλόκιο, δίπλα στον Έρλαντ Ζόζεφσον, τον αγαπημένο ηθοποιό του Μπέρνγκμαν.

● Ο Τζάκ Γκολντ ("Το χτύπημα της Μεδουσας") γύρισε μία ταινία μαύρου χιούμορ με τον τίτλο "Ο κόκκινος μονάρχης" όπου πρωταγωνιστούν ο Κόλιν Μπέκλευ ("Ο άνθρωπος παράγων") στο ρόλο του



Στάλιν και ο Ντέιβιντ Σάχετ στο ρόλο του Μπέρια. Πρόκειται για μιá παραγωγή του Ντέιβιντ Πάτναμ που βασίζεται σ'ένα σενάριο του Τσαρλς Γουντ ("Κούβρα", "Η επέλαση της ελαφράς ταξιαρχίας"), ο οποίος έγραψε συχνά σενάρια με πολιτικές έντρογκες. Αναμένουμε να δούμε το αποτέλεσμα.

● Όλες οι κριτικές είναι κακές για την πρώτη ταινία του Τόνυ Σκοτ (αδελφού του Ρίντλεϋ Σκοτ: "Άλιεν", "Μπλέντ Ράννερς") "Η πείνα", που μας διηγείται μιá σύγχρονη ιστορία βαμπρισμού. Κι όμως η παρουσία και μόνο της Κατρίν Ντενέβ για τον Ντέιβιντ Μπάουι, στο ρόλο δύο βρυκολάκων, δίπλα στην Σούζαν Σάαραντον, που ερωτεύεται την Ντενέβ φτάνει για να κάνει την ταινία ενδιαφέρουσα. Άραγε θα τη δούμε ποτέ στην Ελλάδα;

● Το μέλλον του σινεμά ανήκει στα ρημείκ και τις συνέχειες μεγάλων επιτυχιών; Πολύ φροβούμαστε ότι για χρόνια θα βλέπουμε παλιές επιτυχίες του κινηματογράφου να δολοφονούνται σε ανούσια ρημείκ ή η επιτυχία μιás ταινίας να γεννά μιá μη υποχρεωτική συνέχεια. Έτσι αυτό τον καιρό παίζονται στο εξωτερικό, γυρίζονται ή βρίσκονται στο στάδιο παραγωγής οι εξής ταινίες:

"Στα σαγόνια του καρχαρία Νο 3" που γυρίστηκε τρισδιάστατο, "Ο Πυρετός του Μεσονυκτιού" συνέχεια του "Πυρετού του Σαββατόβραδου", που σκηνοθέτησε ο Συλβέστερ Σταλλόνε, ο οποίος έβαλε μπρος το τέταρτο μέρος του "Ρόκυ", το τρίτο του "Νονού" και το δεύτερο του "Ράμπο". Και ο Θεός βοηθός! "Η επιστροφή του Ζέντι" του Ρίτσαρντ Μαρκάν, τρίτο μέρος του "Πολέμου των Άστρων".

"Σούπερμαν III" όπου δίπλα στον Κρίστοφερ Ρήβς έρχεται να προστεθεί ο κωμικός νέγρος ηθοποιός Ρίτσαρντ Πράουορ, "Σούπερκερλ" του Ζαννόντ Ζβάρκ, γυναίκα έκδοση του Σούπερμαν με γκεστ-σταρ τη Φαίυ Νταναγουαίυ και τον Πήτερ Ο' Τουλ.

"Η κακή κυρία" του Μάικελ Γουίνερ με τη Φαίυ Νταναγουαίυ, "Ψυχώ, Νο 2" του Ροτσαρντ Φράνκλιν με τον Άντονυ Πέρικ, "Η επιστροφή των ζωντανών νεκρών" του Τομπ Χούπερ, μιá νέα τρισδιάστατη ταινία.

"Ο χαμένος κόσμος" του Τζακ Άρνολντ.

"Σταρ Τρεκ, Νο II" σε σκηνοθεσία Λέο-ναντ Νιμού. Ο περιβόητος Σποκ της σειράς, σε αναζήτηση του εαυτού του, μιá και σκοτώνεται στο φινάλε του Νο 2!

"Ναυτική ανταρσία" με τον Μελ Γκίμπσον ("Μαντ Μαξ"), "Μοντπαρνάς 19" του Χέρμπερτ Ροκ. Μιá νέα βιογραφία του ζωγράφου Μοντιλιάνι που ερμηνεύει ο Αλ Πατσίνο.

● Ο Μάρλον Μπράντο διέψευσε τα νέα της οριστικής αποχώρησης του από τον κινηματογράφο, αναγγέλλοντας το γύρισμα της ταινίας "Φαν Ταν" που θα σκηνοθετήσει ο ίδιος. Το σενάριο είναι επίσης δικό του. Είναι η δεύτερη φορά που ο Μπράντο σκηνοθετεί μετά το γουέστερν "Η εκδίκηση είναι δική μου". Πόσες όμως φορές ο ιδιότυπος αυτός ηθοποιός δεν επέβλεπε τη σκηνοθετική του άποψη; Ας θυμηθούμε μόνο τις ταινίες "Ναυτική Ανταρσία", "Απαλούζα", "Κουεμάντα" όπου έκανε κυριολεκτικά ό,τι ήθελε, καθώς επίσης και τους πετυχημένους αυτοσχεδιασμούς του στους "Φυγάδες του Μισσούρι" του Αρθούρου Πεν.

● Ο Ναγκίτσα Όσιμα ετοιμάζει τη νέα του ταινία ΤΑ ΓΡΑΜΜΑΤΑ ΤΟΥ ΣΑΓΚΑΒΑ που εμπνέεται απ'το πραγματικό πρόσφατο γεγονός ενός γιαπωνέζου, που σκοτώσε, τεμάχισε και έφαγε έναν Ολλανδό στο Παρίσι!

● Ο Κλώντ Σαμπρόλ, παρά τις αποτυχίες των τελευταίων ταινιών του, δεν σταματά να γυρνά. Επόμενο σχέδιο του ΤΟ ΑΙΜΑ ΤΩΝ ΑΛΛΩΝ, από το βιβλίο της Σιμόν ντε Μπωβουαρ, με τους Μάικελ Γιόρκ, Στεφάν Ωντράν και Τζούντι Φόστερ.

● Ο Ινγκμαρ Μπέργκμαν, παρά τις δηλώσεις του ότι θα σταματήσει να γυρνά ταινίες, μόλις τέλειωσε το ΜΕΤΑ ΤΗΝ ΠΡΟΒΑ με τους Έρλαντ Τζόζεφσον και Ίγκριντ Τούλιν τηλεοπτική ταινία που θα προβληθεί όμως και στους κινηματογράφους.

● Ο Τζών Κάρπεντερ μετά την ημι-αποτυχία της ταινίας του Η ΑΠΕΙΛΗ βάζει μπρός ένα παλιό του σχέδιο, το γουέστερν ΕΛ ΝΤΙ-ΑΜΠΛΟ που θα γυρίσει το Νοέμβριο στο Μεξικό. Στη συνέχεια θα γυρίσει το ΝΙΤΖΑ από το βιβλίο του Στέφεν Κίνγκ (Η Λάμψη).

● Θυμάστε ίσως την παλιά ταινία του Ηλία Καζάν ΕΝΑ ΠΡΟΣΩΠΟ ΣΤΟ ΠΛΗΘΟΣ, πά-





Ο Κόππολα στα γυρίσματα της ταινίας

νω στους μηχανισμούς κατεύθυνσης των μαζών, μέσα από την ιστορία ενός ηλίθιου τραγουδιστή, που γίνεται μεγάλο είδωλο; Ο Καζάν σκέφτεται να τη ξαναγυρίσει με πρωταγωνιστές αυτή τη φορά το ζεύγος Ρίγκο Στάρ/ Μπάρμπαρα Μπάχ. Σίγουρα δεν πρόκειται για την καλύτερη εκλογή, δεν συμφωνείτε;

● Το στούντιο Ζοετρόπ του σκηνοθέτη-παραγωγού Φράνσις Φόρντ Κόππολα, σε αντίθεση με ότι είχε ακουστεί μέχρι σήμερα, δεν πουλήθηκε ακόμα. Οσάοσο ο σκηνοθέτης θέλει να το ξεφορτωθεί για να μπορέσει να πληρώσει τα χρέη του και να πληρώσει τους τεχνικούς του και η αιτία της αργοπορίας είναι οι αιώνιες διαπραγματεύσεις με τους χρεώστες και τους υποψήφιους αγοραστής. Στο μεταξύ η τελευταία ταινία του Κόππολα

'THE OUTSIDERS, από ένα πασίγνωστο μπέστ-σέλλερ, έχει φοβερή εμπορική επιτυχία, παρά τις δυσμενείς αμερικάνικες κριτικές. Ο Κόππολα έχει κάνει σαφείς εμπορικές παραχωρήσεις, γυρίζοντας μία ταινία μέσα

στη μόδα των ταινιών με νέους, χωρίς να ενδιαφέρεται για μία κάποια νέα σκηνοθετική οπτική κι αντίληψη. Η παραχώρηση αυτή ήταν ίσως απαραίτητη για να μπορέσει να επιβιώσει στη ζούγκλα του Χόλλυγουντ. Σε αντιστάθμισμα όμως ο Κόππολα θα γυρίσει μία άλλη ταινία με την ίδια ομάδα τεχνικών και ηθοποιούς, που θα είναι ασπρόμαυρη και πιά προσωπική. Στο μεταξύ βοηθά το Μάριο Πούτσο (Ο ΝΟΝΟΣ) στο γράφιμο του νέου σεναρίου του ΚΟΤΤΟΝ ΚΛΑΜΠ, μία υπέρ-παραγωγή μιούζικαλ με τον Ρίτσαρντ Γκρήρ που ίσως σκηνοθετήσει.

● Μετά τον ΞΕΝΟΙΑΣΤΟ ΚΑΒΑΛΛΑΡΗ, έρχεται Ο ΠΑΡΑΔΕΙΣΟΣ ΤΩΝ ΜΟΤΟΣΥΚΛΕΤΙΣΤΩΝ, μία φουτουριστική ταινία στα πλαίσια του ΜΑΝΤ ΜΑΞ, που βρίσκεται & πάλι πάνω στις μηχανές το ζευγάρι Πήτερ Φόντα και Ντένις Χόππερ. Αλήθεια πώς πάνε από γυράματα;





## Η ΕΥΡΩΠΑΪΚΗ ΝΟΤΑ

Ο Τζέσσε Λούτζακ, επαγγελματίας κλέφτης αυτοκινήτων, σκοτώνει σχεδόν τυχαία έναν αστυνομό και θέλει να ξεφύγει στο Μεξικό μαζί με την Μόνικα Πουακάρ, μία γαλιίδα φοιτήτρια που γνώρισε στο Λας Βέγκας. Σας θυμίζουν όλ'αυτά τίποτε; Αν δεν το καταλάβατε πρόκειται για το ρημείκ της κλασσικής ταινίας του Γκοντάρ "Με κομμένη την ανάσα" που γύρισε ο αμερικανός Τζιμ Μακ Μπράιντ με τον Ρίτσαρντ Τζήρ και την Βαλερί Καπρίσκου. Η μόδα του ρημείκ πλήττει τώρα και τον ευρωπαϊκό κινηματογράφο. Το περίεργο όμως είναι ότι οι ενδιαφερόμενοι είναι οι αμερικανοί και τα εν λόγω έργα σχετικά πρόσφατα (δεν ανήκουν στην εποχή του κλασσικού κινηματογράφου). Στα άρθρα μας για τον αμερικάνικο κινηματογράφο θίξαμε το θέμα της γοητείας που εξασκεί το ευρωπαϊκό σινεμά πάνω στο αμερικάνικο. Μιά γοητεία που μερικές φορές γίνεται λατρεία (όπως νομίζω συμβαίνει με το "Με κομμένη την ανάσα") και άλλοτε καθαρή εμπορική επιχείρηση: μία ευρωπαϊκή νότα στον αμερικάνικο κινηματογράφο τον βοηθά να αναπνεύσει καλύτερα και το κυριότερο να έχει μεγαλύτερη απήχηση στην ευρωπαϊκή αγορά. Μέσα σ'αυτό το πνεύμα της εμπορικοποίησης ο Φίλιπ ντε Μπρόκ (ένας από τους εμπορικότερους γάλλους σκηνοθέτες) αντικαθιστά τον άτυχο Ζακ Ντεμό στα γυρίσματα της ρομαντικής υπερπαραγωγής "Λουίζιάνα" που γυρίζεται στον Αμερικάνικο Νότο. Ενώ παράλληλα περιζήτητος γίνεται ο γάλλος σεναριογράφος, και πρόσφατα σκηνοθέτης, Φράνσις Βέμπερ ("Ξανθός, γρουσουζής, γκαφατζής") που φαίνεται ότι το πνεύμα του αρέσουν ιδιαίτερα οι Αμερικανοί. Ο Βέμπερ έγραφε ένα σενάριο από μία παλιότερη επιτυχία του, τον "Χέστη", που είχε γυρίσει ο Μολιναρό με τους Λίνο Βεντούρα και Ζακ Μπρελ, για λογαριασμό του Μπίλυ Γουάιλντερ, ο οποίος το γύρισε με τους Γουώλτερ Ματθόου και Τζακ Λέμμον στους αντίστοιχους ρόλους. Ωστόσο τα "Φιλαράκια" δεν είχαν την αναμενόμενη επιτυχία. Άλλη σεναριακή δουλειά του Βέμπερ είναι "Οι σύντροφοι" μία ταινία του Τζαίημς Μπάρροουζ με τους Ράουν Ο' Νηλ και Τζών Χατ ("Ο άνθρωπος



Ο Τζιμ Μακ Μπράιντ

ελέφαντας"). Πρόκειται για μία αστυνομική κωμωδία με ήρωες δύο αστυνομικούς που παριστάνουν τους ομοφυλόφιλους για να συλλάβουν ένα ψυχοπαθή ομοφυλόφιλο δολοφόνο (θέμα όχι εντελώς καινούργιο όπως βλέπετε), χωρίς ιδιαίτερες αξιώσεις, που δίνει στο Βέμπερ την ευκαιρία να βάλλει αντιμέτωπους δύο διαφορετικούς χαρακτήρες. Τέλος ο Μπράιηκ Έντουαρντς γυρίζει σε κωμωδία μία πρόσφατη ταινία του Τρυφώ: "Ο άνδρας που αγαπούσε τις γυναίκες" με τον Μπαρτ Ρέουνολτς στον αντίστοιχο ρόλο και τη Τζούλι Άντριους, που κάνει έναν ψυχαναλυτή.

Από πλευράς ευρωπαίων σκηνοθετών που γυρίζουν στην Αμερική, ενδιαφέρον παρουσιάζει ο Μικελάντζελο Αντονιόνι που παρά τις εμπορικές αποτυχίες των τελευταίων ταινιών του, κατάφερε να συγκεντρώσει έναν προμπολογισμό 10.000.000 δολλαρίων, καθώς και ένα καστ που περιλαμβάνει τους Μπαρτ Λάνκαστερ, Πωλ Νιούμαν και Ρόμπερτ Ντυβάλ και ν'αρχίζει τα γυρίσματα της νέας του ταινίας "Η ομάδα".

Τέλος ο Λουί Μαλ δεν είχε καθόλου τύχη με την τελευταία του αμερικάνικη ταινία "Το δείπνο μου με τον Αντρέ", έργο δωματίου και διαλόγων, που φαίνεται ότι δεν αρέσει ούτε στη Γαλλία, ούτε στην Αμερική. Αυτό όμως δεν τον εμποδίζει να ετοιμάζει μία νέα ταινία και πάλι στην Αμερική. ■



## Σ. ΤΕΡΑΓΙΑΜΑ: Ένας ποιητής του γιαπωνέζικου κινηματογράφου

Πέθανε σε ηλικία 47 ετών, ύστερα από μία μακρόχρονη αρρώστεια, το τρομερό παιδί του γιαπωνέζικου κινηματογράφου και θεάτρου, ο Σιούζι Τεραγιάμα (που το έργο του είναι σχεδόν άγνωστο στην Ελλάδα).

Γεννήθηκε το 1935 και από παιδί σχεδόν ασχολείται με την ποίηση και το θέατρο, καθώς και κάθε άλλου είδους καλλιτεχνική δραστηριότητα: κριτική, ραδιόφωνο, τζαζ, μποξ, ίδρυση πειραματικού θιάσου κλπ. Στο σινεμά ξεκινά πρώτα σαν σεναριογράφος (γράφοντας μεταξύ άλλων το "Πρώτη αγάπη, κολασμένη έκδοση"), ενώ παράλληλα γυρίζει μία σειρά πρωτοποριακών,



σορρεαλιστικών ταινιών μικρού μήκους, μ'έντονο αναρχικό και αμφισβητικό χαρακτήρα, ύμνοι πάνω στην απελευθέρωση των ενστικτών (Ο Αυτοκράτορας Τομάτο Κετσάπ"). Το 1971 γυρίζει την πρώτη ταινία μεγάλου μήκους με τον χαρακτηριστικό τίτλο "Να πετάξουμε τα βιβλία και να βγούμε στους δρόμους", που θα την ακολουθή-

σει το "Ποιμενικό κρυφτούλι", το οποίο βασίζεται σε μία ποιητική συλλογή του. Το 1978 γυρίζει μία ταινία κατά παραγγελία "Ο μποξέρ", ενώ τις επόμενες χρονιές συνεργάζεται με Γάλλους παραγωγούς, γυρίζοντας ένας σκετς το "Ιδιωτικές ερωτικές συλλογές", καθώς και "Τα φρούτα του Παραδείσου" με τον Κλάους Κίνσκι, μία περιεργη άκρωσ φορμαλιστική ταινία, που πιάνει ένα θέμα-φετίχ στο έργο του Τεραγιάμα, την πορνεία (υποτίθεται ότι έχουμε μία συνείδηση του "Η ιστορία της Ο"), αλλά που δεν καταφέρνει ούτε στιγμή να συγκινήσει (εκτός κι αν είσαστε φανατικοί οπαδοί του κιτς). Δυστυχώς στην Ελλάδα έχουν παιχτεί μόνο αυτές του οι δύο τελευταίες ταινίες, που διαφημίστηκαν σαν ερωτικές και δεν είχαν καμιά εμπορική επιτυχία, ενώ πέρασαν απαρατήρητες από το κινηματογράφο φίλο κοινό. Ίσως φέτος προβληθεί το "Ποιμενικό κρυφτούλι" που είναι μάλλον η καλύτερη ταινία του Τεραγιάμα κι έτσι θα μπορούσαμε ν'αποκτήσουμε μία πληρέστερη άποψη γι'αυτήν την ιδιότυπη μορφή των νεότερων γιαπωνέζικων γραμμάτων, που χάθηκε τόσο πρόωρα.

Μ.Ακτσόγλου

## NORMA ΣΗΡΕΡ: Μια σταρ χωρίς μύθο

Μετά την Γκλόρια Σβάνον μία ακόμη μεγάλη δόξα του βωβού κινηματογράφου χάθηκε τον περασμένο Ιούλη: η Νόρμα Σήρερ που πέθανε σε ηλικία 78 ετών. Η Σήρερ ήταν κόρη ενός εργολάβου και μιάς φιλοδόξης μητέρας που ήθελε να την πλάσσει στο χώρο του κινηματογράφου. Σε ηλικία μόλις 16 ετών εμφανίζεται σε μικρούς ρόλους σε γνωστές και άγνωστες ταινίες (όπως το "Ανάμεσα στη θύελλα" του Γκρίφιθ), ώσπου να γίνει σταρ το 1923 υπογράφοντας συμβόλαιο για τη Μέτρο-Γκόλντγουϊν-Μάγιερ. Η Σήρερ θα πρωταγωνιστήσει σε πολλές κωμωδίες ή μελοδράματα δίπλα σε ηθοποιούς όπως ο Τζων Γκίλμπερτ, ή ο Λον Τσάνου και σύντομα θα αναδειχθεί μία από τις μεγαλύτερες ντίβες της εποχής της, κύρια έπειτα από το γάμο της με τον παραγωγό Ίρβινγκ Θάλμπεργκ. Ο ερχομός





του ομιλούντα όχι μόνο δε θα την σβήσει, αλλά ήδη το 1930 θα κερδίσει ένα Όσκαρ για την ερμηνεία της στο έργο "Η διαζευμένη". Ωστόσο η φιλμογραφία της Σήρερ είναι γεμάτη από ασήμαντες ταινίες, απ' όπου ξεχωρίζουν οι συνεργασίες της με τον Σγιέστρομ ("Αυτών που χτυπούσαν"), Λιούμπιτς ("Ο πρίγκιπας μαθητής"), Βαν Ντάυκ ("Μαρία Αντουανέττα") και κύρια με τον Τζωρτζ Κιούκορ με τον οποίο γύρισε τις καλύτερες ταινίες της: "Ρωμαίος και Ιουλιέτα", "Οι γυναίκες" και "Ο χαρτονιένος εραστής" (1942) που είναι και η τελευταία της ταινία.

Ήδη μετά το θάνατο του Θάλμπεργκ το 1936, η Νόρμα Σήρερ είχε προβλήματα με τη Μάγιερ που ήθελε να την ξεφορτωθεί και η τεταμένη ατμόσφαιρα που επικρατούσε έκανε την ηθοποιό τελικά να αποσυρθεί οριστικά από τον κινηματογράφο.

Κάνοντας τον απολογισμό της καριέρας της Σήρερ βλέπουμε ότι δεν έχουμε να κάνουμε ούτε με μία μεγάλη ηθοποιό (όπως η Γκάρμπο) ούτε μ'ένα πρόσωπο φαινόμενο (όπως η Χάρλοου) ούτε τέλος μ'ένα πρόσωπο που έχει κερδίσει την ιδιαίτερη γοητεία της σταιρ που περνά το δοκίμασμα του χρόνου και γίνεται μύθος (όπως η Μονρόε ή η Ντήντριχ). Η καριέρα της ήταν τελικά εφήμερη και το σημερινό κοινό σχεδόν την αγνοεί. Ίσως όχι άδικα είναι αλήθεια.

M.Ακτοόγλου

## ΝΤΕΪΒΙΝ ΝΙΒΕΝ: Ο τελευταίος τζέντλεμαν

Ήταν η ενσάρκωση του τέλειου Άγγλου τζέντλεμαν, έτσι όπως τον ήθελε η αριστοκρατική παράδοση της άλλοτε Βρετανικής Αυτοκρατορίας. Φιγούρα αναχρονιστική, δεν έμοιαζε να καταβάλλεται από το πέρασμα του χρόνου: το εκπληκτικό χαμόγελο του (ενσάρκωση μιάς αιώνιας αισιοδοξίας), το κομψό στυλ του, η αγέραστη αθλητική κορμοστασιά του, τον έκαναν να κερδίζει για χρόνια ολόκληρα τον τίτλο του πιο ωραίου άνδρα του κόσμου (!) και να παραμένει γοητευτικός στα πιο βαθιά γεράματα. Όσο για το υποκριτικό ταλέντο του, ας μην είμαστε ιδιαίτερα αυστηροί: Ο Νίβεν έπαιξε πάντα Νίβεν, ήταν ένας τέλειος κατατερίστας (ακόμα κι όταν πρωταγωνιστούσε) και τίποτ'άλλο. Όμως ήταν ένας θεσμός του αγγλόφωνου κινηματογράφου, που δεν μπορεί με τίποτα ν'αντικατασταθεί.

Γεννήθηκε στη Σκωτία το 1910. Υπηρέτησε στο πεζικό, ενώ στο Β' Παγκόσμιο Πόλεμο ήταν Ταγματάρχης στους Κομμάντο, πράγμα που εξηγεί τα θαυμάσια αθλητική φόρμα του ή την προτίμησή του για πολεμικές περιπέτειες, όπως "Τα κανόνια του Ναβαρόνε". Δημοσιογράφος μετά το στρατιωτικό, τον συναντάμε στα μέσα της δεκαετίας του '30 να παίζει μικρούς ρόλους στο Χόλλυγουντ, όπου και σιγά-σιγά θα ξεχωρίσει σε ταινίες όπως "Η επέλαση της ελαφράς ταξιαρχίας", "Αιχμάλωτος της Ζέντα", "Ο Πύργος των Καταιγίδων", (ρόλος του Έντγκαρ) κ.λ.π.

Το 1940 θα πρωταγωνιστήσει στο "Ράφελς" του Σαμ Γουντ, όπου ενσάρκωσε έναν αριστοκράτη κλέφτη, κινηματογραφικό επάγγελμα που θα αγαπήσει ιδιαίτερα (Είναι ο σερ Τσαρλ του "Ροζ Πάνθηρα" και "Ο εγκέφαλος" του Ουρύ, ενώ πρόσφατα τον είδαμε να βρίσκεται πίσω από μία κλοπή διαμαντιών στα "Καυτά διαμάντια" του Ντον Ζήγκελ).

Μετά τον Β' Παγκόσμιο Πόλεμο ο Νίβεν πρωταγωνιστεί σε δεκάδες ταινίες όλων των ειδών ("Η γυναίκα του Επισκόπου", "Καλημέρα θλίψη", "Ο κλέφτης του βασιλιά"





## ΡΑΪΜΟΝΤ ΜΑΣΣΕΪ:

### Ένας μεγάλος «κακός» του Χόλλυγουντ

Ο Ραϊμόντ Μάσσευ, που ο θάνατος του επισκιάστηκε από αυτόν του Μπουνιουέλ ή του Ντ.Νίβεν, ήταν ένας μεγάλος ηθοποιός του αμερικάνικου κινηματογράφου, που το σύστημα του σταρ-σύστημα είχε καταδικάσει στο γκέτο των β' ρόλων. Ίσως όμως χάρη σ' αυτό το γκέτο ο Μάσσευ να μπόρεσε να αναδείξει το πληθωρικό του ταλέντο και παρά την παγίδα της τυποποίησης (το παρυσιαστικό του -ψηλός, μαυριδερός, άσημος- προδιέθετε τους ρόλους "κακών"), να αποδείξει ότι δεν ήταν ένας καρακίριτσας. Απόδειξη οι τόσο διαφορετικοί ρόλοι που ενσάρκωσε σε 4 από τις καλύτερες ταινίες του: Ο καταζητούμενος εγκληματίας που λόγω μιάς πλαστικής εγχείρισης μοιάζει με το τέρας του Φραγκεστάιν στην κωμωδία του Κάπρα "Αρσενικό και παλιές δαντέλες". Ο επαναστάτης Τζων Μπράουν που πριν από τον Λίνκολν ξεσήκωσε τους μαύρους σε εξέγερση ("Η πίστα της Σάντα Φε" του Μ.Κέρτιζ"). Ο πατέρας που συγκρούεται με το γιό του στο "Ανατολικά της Εδέμ" του Ηλία Καζάν. Και τέλος ο μιλιταριστής στατηγός του "Οι γυμνοί και οι πεθαμένοι" του Ράουλ Γουάιλς.

Γεννήθηκε στο Τορόντο το 1896. Στην αρχή ήταν ηθοποιός του θεάτρου στην Αγγλία και εμφανίζεται για πρώτη φορά το 1931 στην οθόνη ερμηνεύοντας τον περιβόητο ντέντεκτιβ του Κόναν Ντόουλ, Σέρλοκ Χολμς. Ακολουθεί μία μεταβατική περίοδος ώπου το 1938 να ερμηνέψει τον Πρόεδρο Λίνκολν στην ταινία "Ο Αβραάμ Λίνκολν στο Ιλλινόις" γίνοντας διεθνώς γνωστός. Άλλοι χαρακτηριστικοί ρόλοι είναι στις ταινίες: "Ο αιχμάλωτος της Ζέντα" (ρόλος του Ρούπερτ στην έκδοση του 1937), "Ο τυφώνας" του Τζων Φορντ, "Υπόθεση ζωής και θανάτου" του Μ.Πάουελ, "Το πένθος ταιριάζει στην Ηλέκτρα", "Η γυναίκα στο παράθυρο" του Φριτς Λανγκ κ.ά. Στις αρχές του '60 είχε μία πετυχημένη τηλεοπτική καριέρα στο ρόλο του κακού γιατρού Γκιλέσπι στην σειρά "Δόκτωρ Κιλνταϊρ" με τον Ρίτσαρντ Τσάμπερλιν.

κ.ά.).

Το 1958 κερδίζει ένα βραβείο Όσκαρ για το "Χωριστά τραπέζια" του Ντέλμπερτ Μαν και συνεχίζει να σκιαγραφεί χαρακτηριστικές και ιδιότροπες φιγούρες: Φιλέας Φογκ στο "Ο γύρος του κόσμου σε 80 μέρες", εγγλέζος πρέσβυς στο "55 μέρες του Πεκίνου", σοβιετικός Τζάιμς Μποντ στο "Καζινό Ροσγιαλ", κόμης-Δράκουλα (ριγκολό) στο Βεμπέρια κ.ά. Τελευταία του εμφάνιση ήταν στην επικείμενη ταινία του Πήτερ Σέλλερς "Στις ίχνη του Ροζ Πάνθηρα" όπου μαζί με άλλους πρωταγωνιστές της σάγκας του επιθεωρητή Κλουζύ μιλούσε, αρκετά γερασμένος είναι αλήθεια, για την πρώτη συνάντησή του με τον δαιμόνιο και οριστικά νεκρό γάλλο ντέντεκτιβ.

M.A.

M.A



## ΑΝΑΜΕΣΑ ΣΤΟ ΦΕΣΤΙΒΑΛ ΚΑΙ ΤΗ ΔΙΕΘΝΗ ΠΑΡΑΓΩΓΗ

Λίγες μέρες πριν από την έναρξη του 24ου Φεστιβάλ κι ο ελληνικός κινηματογράφος ετοιμάζεται για την φετινή, χειμερινή του έξοδο. Ας μη ξεχνάμε ότι η μιά απ' τις δυό πιο εμπορικές ταινίες του της περασμένης περιόδου, είχε ανάμεσα στις αποσκευές της και το βραβείο τούτης της "παρεξηγημένης" εκδήλωσης.

Το σκηνικό της νέας περιόδου, που ξεκίνησε κιόλας, μοιάζει ευνοϊκότερο από το περσινό.

Οι ξένες ταινίες ακρίβηναν πολύ, οι καλές ακόμα περισσότερο (και πού να τις βρεις) τα γραφεία εισαγωγής προωθούν αρκετές επαναλήψεις (απ' τον "Κομφορμίστα" του Μπερτολούτσι ως το "Σιωπηλό μάρτυρα" του Χίτσκοκ), η τηλεόραση δεν κουράζει πιά (αλλά σίγουρα σ' αφήνει αδιάφορο) και τα ιδιωτικά βίντεο-παιχνίδια δεν προσφέρουν την αίσθηση των δημοσίων γκέτο του πορνό.

Χαρακτηριστικό της χρονιάς που πέρασε κι η μειωμένη κίνηση των κινηματογράφων "τέχνης", αλλά και της πολιτικής ταινίας.

Κι ενώ η εγχώρια παραγωγή ευημερεί και πάλι, στους αριθμούς τουλάχιστο, ας

θυμηθούμε πως η πρώτη ανάμεσα στις ξένες ταινίες, ο "Εξωγήινος" δεν ξεπέρασε τις 281.000 εισιτ. (τα διπλάσια, αν συνυπολογίσουμε και τα εισιτήρια που έκοψε στην επαρχία).

"Ράμπο, το πρώτο αίμα" (202.243), "Ρόκυ Νο 3, ο θρίαμβος" (155.086), περιπέτειες βίας με τον Σουλβέστερ Σταλόνε, η τελευταία "Γρανίτα από λεμόνι" (169.076), τέταρτη στη συνέχεια που μάλιστα... απειλεί και μ' επόμενες, το πολιτικό θρίλερ του Κώστα Γαβρά "Ο αγνοούμενος" (136.477), κι ο "Δρόμος" του Γκιουνεϊ (158.086), περιφέροντας το μοιρασμένο ανάμεσα τους βραβείο του περσινού φεστιβάλ Καννών.

Αν προχωρήσουμε στον κατάλογο με τις 10 πιο "πετυχημένες" ξένες ταινίες της σεζόν, συναντάμε: τον "Υπερκατάσκοπο των 2 ηπείρων" (116.683) του Κλιν Ήτσγουντ, το "Κόναν, ο βάρβαρος" (103.785) του Τζων Μίλους, του Μπελμοντό με τον "Άσσο των άσων" (101.646) και το υπαρξιακό δράμα του Μπερνάντο Μπερτολούτσι "Το τελευταίο ταγκό στο Παρίσι" (99.722) με τον Μάρλο Μπράντο, που αν κι επανάληψη, πλησίασε τις 100 χιλιάδες εισιτ. Αντίθετα, κάτω απ' αυτό τον "οριακό" αριθμό βρίσκουμε ταινίες σαν την κωμωδία "Βικτωρ, Βικτωρία" (85.673) του Μπλέκ Έντουαρντς, την τοιχογραφία "Κόκκινοι" (93.950) του Γουώρεν Μπήττ, το απολαυστικό μιούζικαλ "Άν-



Στο γύρισμα του φιλμ: ΤΟ ΤΡΑΓΟΥΔΙ ΤΗΣ ΕΠΙΣΤΡΟΦΗΣ. Ο Γ.  
Σμαραγδής με τον πρωταγωνιστή του, Στάθη Γιαλελί





ΥΠΟΓΕΙΑ ΔΙΑΔΡΟΜΗ του Απ. Δοξιάδη, με τον Γ.Φέρτη

νυ" (78.509) του βετεράνου Τζων Χιούστον, ενώ αισθητή υποχώρηση παρουσιάζει ο Γκούντνυ Άλλεν με την "Σεξοκωμωδία θερινής νύχτας" (75.808) εισιτ.

Να και η τύχη που επιφυλάχτηκε στις λίγες σημαντικές ταινίες της χρονιάς: "Μπλέντ Ράνερς" του Ρίντλεϋ Σκοτ—68.778, "Το σκοτεινό αντικείμενο του πόθου" του Μπουνιουέλ—50.567, "Η νύχτα του Σαν Λορέντσο" των Ταβιάνι—35.989, "Λόλα" του Φασμπίντερ—12.410, "Κατάσταση εμφυλίου πολέμου" του Σλέντορφ—14.305, "Ντίβα" του Μπενέζ—33.639, "Η κατάσταση των πραγμάτων" του Βιμ Βέντερς—25.350, "Πιπί, κακά και νάνι" του Μάρκο Φερέρι—24.382, "Εμπιστοσύνη" του Ίσταν Ζάμπο—14.013, "Θυμάσαι τη Ντόλυ Μπελ" του Κουστούρσα—16.916.

Βέβαια η ξένη παραγωγή για μιά ακόμη χρονιά υποσκελίστηκε από την ελληνική, παρά τα πλεονεκτήματα που διαθέτει (δικτυο διανομής κλπ.).

Πέντε τουλάχιστον ελληνικές ταινίες ξεπέρασαν τις 200.000 εισπ. με το "Αλαλούμ" του Χάρυ Κλιν (298.933) και τον "Άγγελο" του Κατακουζηνού (284.723) στις πρώτες θέσεις (αν, μάλιστα, στα νούμερα αυτά

που αφορούν την περιοχή πρωτεύουσας, προσθέσουμε και της επαρχίας, φτάνουμε σχεδόν στα διπλάσια).

Η ευτέλεια κι η προχειρότητα, όμως, των περισσότερων απ'τις υπόλοιπες (μ'εξαίρεση τις ταινίες του φεστιβάλ, π.χ. το "Ρεπό" του Βαφέα και μερικές ακόμα) μάλλον προετοιμάζουν την οριστική -αυτή τη φορά— στροφή του κοινού προς την ξένη ταινία.

Εκτός κι αν το ελληνικό σινεμά καλέσει πάλι κοντά του τα καλά πνεύματα, αρωγούς στην αντιμετώπιση της ταμειακής στενότητας και των σκυθρωπών ημερών.

Ως την ώρα που γράφονται αυτές οι γραμμές, η Προκριματική του φεστιβάλ Θεσσαλονίκης, δεν είχε ανακοινώσει τον αριθμό των ταινιών που θα πάρουν μέρος σ'αυτό (επίσημα, τουλάχιστο, γιατί φέτος θα προβληθούν όλες οι ταινίες).

Κι ενώ αυτό σχετίζεται με τις γενικότερες καθυστερήσεις σχετικά με το νομοσχέδιο του Κιν/φου, τη λειτουργία του θεσμού, και τη σύνθεση όλων των Επιτροπών, ας





Ο Τίτος Βανδής στο ΠΡΟΣΟΧΗ, ΚΙΝΔΥΝΟΣ του Γ. Σταμπουλόπουλου

δούμε ποιές θεωρούνται σίγουρες για την συμμετοχή τους:

**ΤΟ ΤΡΑΓΟΥΔΙ ΤΗΣ ΕΠΙΣΤΡΟΦΗΣ**, του Γιάννη Σμαραγδή. Παίχτηκε το καλοκαίρι στη Μόσχα, αποτελεί το πρώτο μέρος μίας τριλογίας με τίτλο "Στο σύγχρονο άνθρωπο και τους καιρούς μας" και διηγείται την παράλληλη ιστορία ενός πολιτικού πρόσφυγα κι ενός αυτοεξόριστου που επιστρέφουν στην Ελλάδα, ψάχνοντας τους παλιούς τους στόχους. Η φωτογραφία είναι του Γ. Αρβανίτη και παίζουν οι Στάθης Γαλελής, Κάτια Δανδουλάκη, Βεγγέλης Καζάν, Γιώτα Φέστα κ.ά.

**ΥΠΟΓΕΙΑ ΔΙΑΔΡΟΜΗ** του Απόστολου Δοξιάδη. Πρώτη ταινία του σκηνοθέτη και πέντε πρώην αντιστασιακοί συναντιούνται στο κοντινό μέλλον, μ'αφορμή ένα πολιτικό γεγονός που τους τοποθετεί διαφορετικά αλλά και υπογραμμίζει τα κοινά αδιέξοδα. Η φωτογραφία είναι του Άρη Σταύρου-Ανδρέα Μπέλλι, και παίζουν οι Γιάννης Φέρτης, Μπέτυ Λιβανού κ.ά.

**Η ΠΑΡΕΞΗΓΗΣΗ** του Δημήτρη Σταύρακα. Προσπάθεια μεταφοράς του κλίματος του φιλμ νουάρ, με ήρωες πρόσωπα σημάδευμένα απ' το παρελθόν. Με τους Σπύρο Φωκά, Αλέξη Δαμιανό, Μιμή Ντενίσιο.

**ΠΡΟΣΟΧΗ, ΚΙΝΔΥΝΟΣ** του Γιώργου Σταμπουλόπουλου. Ο Τίτος Βανδής στο ρό-

λο του παρακρατικού που ζει με τα παιδιά του, χάρη στ'ατυχήματα που προκαλούν στα αυτοκίνητα που περνούν από μιά ερημική, επικίνδυνη στροφή. Ταινία για την κοινωνική βία, την ανοχή, την αιμομιξία, τα συμπτώματα υπανάπτυξης της ελληνικής επαρχίας.

**Ο ΦΟΝΙΑΣ** του Τ. Χριστόπουλου, βασισμένο στο θεατρικό έργο του Μ.Ευθυμιάδη. Πρωταγωνιστούν οι Βαγγέλης Καζάν, Νίκος Καλογερόπουλος, Αιμιλία Υψηλάντη.

**ΓΛΥΚΙΑ ΣΥΜΜΟΡΙΑ**, του Νίκου Νικολαΐδη. Πέντε μέρες από τη ζωή μιάς ομάδας ανήθηκων ατόμων του περιθωρίου. Αυτοεγκλεισμός, φόνος κι η εισβολή ενός άγνωστου που λειτουργεί σαν καταλύτης.

Παίζουν οι Τάκης Μόσχος, Δέσποινα Τομαζάνη, Άλκης Παναγιωτίδης.

Επίσης, υποψήφιος είναι (αν προλάβουν να έχουν ολοκληρωθεί) η **ΡΕΒΑΝΣ** του Νίκου Βεργίτη, το **ΡΕΜΠΕΤΙΚΟ** του Κώστα Φέρρη, το **ΝΤΕΛΙΡΙΟ** του Νίκου Ζερβού και η **ΤΙΜΗ ΤΗΣ ΑΓΑΠΗΣ** της Τ. Μαρκετάκη.

Αλλά, για τις ταινίες -κι όχι μόνο γι' αυτές- του φεστιβάλ, θα επανέλθουμε στο επόμενο τεύχος μας.

**Αντρέας Τύρος**



## «DANCIN» του BOB FOSSE

Ένα θέαμα του Bob Fosse μεταφερμένο από το Broadway στο Παρίσι (Θέατρο Mogador)



Γιός του ηθοποιού και τραγουδιστή CYRIL FOSSE ο BOB FOSSE μεγάλωσε πάνω στο σανίδι σαν χορευτής και τραγουδιστής.

Έγινε παγκόσμια γνωστός με τις ταινίες του SWEET CHARITY (1969)-που είναι διασκευή του ΝΥΧΤΕΣ ΤΗΣ ΚΑΜΠΙΡΙΑ του Φελίνι-CABARET (1972), LENNY (1975), ALL THAT JAZZ(1979).

Πρίν ασχοληθεί με το σινεμά σκηνοθέτησε για μεγάλο χρονικό διάστημα στο θέατρο και έκανε επίσης πολλές χορογραφίες. Στις ταινίες του είναι ευδιάκριτη αυτή του η χορογραφική δραστηριότητα και η αγάπη του για το χορό.

Με τούτη την παράσταση μας αποδεικνύει για μία ακόμη φορά ότι οποιοσδήποτε ήχος μπορεί να γίνει κίνηση και μία κίνηση έκφραση.

Οι χορευτές του BOB FOSSE συλλαμβάνουν

αμέσως κάθε μουσική νότα που τους προσφέρει η ορχήστρα και τη μετατρέπουν σε εκφραστική κίνηση. Άλλες φορές δεν ξεχωρίζει κανείς αν οι είναι οι χορευτές που ακολουθούν την ορχήστρα ή η ορχήστρα τους χορευτές. Οι χορευτές του BOB FOSSE χορεύουν ακόμη κι όταν στέκονται.

Το σκηνικό σχεδόν ανύπαρκτο, αλλά η οποιαδήποτε σκηνογραφική λεπτομέρεια δηλώνεται με τους φωτισμούς του JULES FISHER.

Ακόμη και μέσα στο απόλυτο σκοτάδι βρίσκει τα βήματα του το μπαλλέτο. Φορώντας τα φωσφορούχα κοστούμια της WILLA KIM μοιάζει με σήματα τρελλά ηλεκτρονικού εγκεφάλου που γίνεται παιχνίδι στα χέρια του μαίτρ BOB FOSSE. ■

ΓΙΩΡΓΟΣ ΜΠΙΖΙΟΥΡΑΣ



## ΓΡΑΜΜΑΤΑ ΑΝΑΓΝΩΣΤΩΝ ΜΑΣ

### ● Αγαπητά τετράδια,

αν η "οδύσσεια" του Κιούμπρικ αποτέλεσε τον τρίτο σταθμό στην ιστορία του σινεμά, η οδύσσεια των αθηναϊκών θερινών σινεμά (όχι όλων, φυσικά) αποτελεί το στερνό "σόκ", προτού ο καταταλαιπωρημένος θεατής εγκαταλείψει για πάντα τις σκοτεινές αίθουσες. Γιατί θα πρέπει να 'σαι αθηνάκινα μαζοχιστής (όπως εγώ) για να υποβάλλεις συχνά τον εαυτό σου στο μαρτύριο αυτό. Εξηγούμαι καλύτερα, αναφερόμενος, μονάχα σε ένα, από τα πολλά περιστατικά που μου 'χουν συμβεί.

Θέλοντας με τις θερινές προβολές να καλύψω κάποια από τα "κινηματογραφοφιλικά κενά" μου, γυρνώ τους κινηματογράφους της μείζονος περιοχής πρωτευούσης. Έτσι και το Σάββατο, 30 Ιουλίου, διάβασα πως κινηματογράφος της "Πατησίων", παίζει τον "Λοχία Γιόρκ". Η ελάχιστη κινηματογραφική βιβλιογραφία μου με πληροφόρησε πως πρόκειται για μία ταινία του HAWKS, του '41, η οποία μάλιστα κέρδισε τότε και 2 Όσκαρ, ένα ο Γκάρυ Κούπερ κι ένα το μοντάζ. Έτσι, αποφάσισα να πάω. Μόλις βρέθηκα έξω απ' τον κινηματογράφο ένοιωσα το πρώτο σοκ. Στην ασία της ταινίας διάβαζε κανείς: Σκηνοθεσία: Τζών Χιούστον, 4 Όσκαρ... Αμέσως ένοιωσα αγανάκτηση για τις ανακρίβειες του βιβλίου, απ' όπου είχα πάρει τις πληροφορίες μου. Στο πρόγραμμα μάλιστα, φαινόταν καθαρά η πλάνη μου. Ο Συντάκτης του, επηρεασμένος φυσικά από τον κινηματογράφων των "δημιουργών", εκθειάζει τον Τζών Χιούστον. Αντιγράφω:

"... Ο σκηνοθέτης Τζών Χιούστον παρουσιάζει κινηματογραφικά (!!) με τον ιδιότυπο(;) δροσερό σκηνοθετικό του τρόπο, τον ακατάβλητο (στυλ Ρόκυ) Γκάρυ Κούπερ..."

Η έκπληξη και η οργή μου επιτείνεται καθώς στο πρόγραμμα αναφέρεται η ένδειξη "χρωματιστό" (το "έγχρωμο", θεωρείται αναχρονιστικό πιά). Μα τόσο λάθος να κάνει το βιβλίο; αναρωτιέμαι.

Στις 9 παρά 10 αρχίζει η προβολή. Διαφημίσεις, το φίλμ της Παρασκευής, το φίλμ της Τετάρτης, το φίλμ της Δευτέρας, (στον καμβά: ο ασύγκριτος ... παρουσιάζει τους υ-

πέροχους ... στην ταινία-γίγας ή θρύλος ή έπος...). Κι αρχίζει η ταινία. Και να, η αποκάλυψη τότε. Ζενερικ δεν υπάρχουν, το μόνο που πέφτει είναι τ' όνομα του σκηνοθέτη! Κρατηθείτε: HOWARD HAWKS. Κρατηθείτε ξανά: είναι ασπρόμαυρη!

Η ταινία τελειώνει στις 10 και 35. Αν αφαιρέσουμε 25 λεπτάκια για τις διαφημίσεις τις σκηνές από 3 ταινίες και το διάλειμμα (που σίγουρα δεν ήταν μόνο τόσα), απομένουν 110' προβολής.

Όταν γύρισα σπίτι, θέλησα να ξαναρίξω μία ματιά στα στοιχεία για την ταινία: Ακούστε: διάρκεια 134', σενάριο: Τζών Χιούστον και άλλα 3 ονόματα! Αγανάκτηση ...

Κυριακή πρωί και διαβάζω ότι στο πρόγραμμα του Φεστιβάλ Βενετίας θα προβληθεί μία ολοκληρωμένη κόπια ταινίας του Κιούκορ, περίπου 60' πάνω απ' αυτή που διανεμήθηκε στο εμπόριο. Θυμάμαι και κάτι παλιές ιστορίες, λίγο τον Κόμπολα (Αποκάλυψη) λίγο το CIMINO (HEAVENS GATE) και εξεγείρομαι εναντίον των κριτικών όλου του κόσμου, αυτής της προνομίου ελίτ, που διαφημίζει τα προνόμια της για να αισθανόμαστε όλοι εμείς οι άλλοι κατώτεροι. Έχω άδικο βρέ παιδιά; ■

Σπύρος Σερακιώτης  
Φοιτητής Ηλεκτρολόγος Ε.Μ.Π.  
Ραυτοπούλου 19, Ν.Σμύρνη.

### ● Αγαπητό περιοδικό,

Για να είμαι ειλικρινής, ο κύριος λόγος που σας γράφω είναι το ότι θέλω νάρθω σε επικοινωνία μαζί σας έστω και γραπτά. Πρόσχημά μου, αυτό που θ' ακολουθήσει:

Ψάχνοντας μία μέρα να βρώ κάτι γύρω από τον JOHN BOORMAN— συγκεκριμένα τον εξελληνισμένο τίτλο της ταινίας του παραπάνω, DELIVERANCE, που έτυχε να δω στο Βίντεο — θυμήθηκα ότι σε κάποιο τεύχος σας είχατε τη φιλομορφία του BOORMAN. Παρατήρησα όμως κάτι στην φιλομορφία του, που κατά κάποιο τρόπο μου "ξύνισε". (Σημείωση: Τυπικά το τεύχος είναι το Νο 6 σ.68).



Αυτό που με ξύνισε λοιπόν είναι ότι ένα από τα φιλμ του το ονομάσατε POINT BLACK. Ο τίτλος είναι: POINT BLANK.

Στην αρχή σκέφθηκα ότι ο "δαίμων" του τυπογραφείου ξαναχτύπησε. Μετά όμως είδα τον - προφανώς - δικό σας τίτλο ΜΑΥΡΟ ΣΗΜΕΙΟ, και κατάλαβα ότι δεν ήταν τυπογραφικό λάθος. Φυσικά μετά από αυτόν τον τίτλο (Μαύρο σημείο), ακολούθησε και ο καθιερωμένος άσχετος, ηλίθιος Ελληνικός τίτλος.....Ο ΕΠΑΝΑΣΤΑΤΗΣ ΤΟΥ ΑΛΚΑΤΡΑΣ.

POINT BLANK λοιπόν που σημαίνει στην κυριολεξία ΕΥΘΕΙΑ ΒΟΛΗ και κατά την ταπεινή μου γνώμη θα ήταν ό,τι έπρεπε, αν τον πρόβαλαν έτσι. ■

Ευχαριστώ  
Γιάννης Ζουμπουλάκης  
Σωκράτους 15- Καλλιθέα  
ΑΘΗΝΑ

"Κ.Τ." : Η σύνταξη των "Κινηματογραφικών Τετραδίων" ευχαριστεί τον φίλο αναγνώστη Γιάννη Ζουμπουλάκη για την χρήσιμη υπόδειξή του.

### ● Αγαπητά Τετράδια,

Βρίσκοντας θαυμάσια την ιδέα του κυρίου Σπύρου Κουδουμάκη, που δημοσιεύθηκε στο 10 τεύχος των "Τετραδίων" σας, τη σχετική με την αξιολόγηση των ελληνικών ταινιών, σας στέλνω κι εγώ ένα πίνακα με τις δέκα καλλίτερες, κατά τη γνώμη μου, ταινίες του Ελληνικού κινηματογράφου.

1. ΔΡΑΚΟΣ
2. ΑΝΑΠΑΡΑΣΤΑΣΗ
3. ΚΑΛΠΙΚΗ ΛΙΡΑ
4. ΚΥΡΙΑΚΑΤΙΚΟ ΞΥΠΝΗΜΑ
5. ΠΡΟΣΩΠΟ ΜΕ ΠΡΟΣΩΠΟ
6. ΟΙ ΤΕΜΠΕΛΗΔΕΣ ΤΗΣ ΕΥΦΟΡΗΣ ΚΟΙΛΑΔΑΣ
7. ΘΙΑΣΟΣ
8. ΨΗΛΑ ΤΑ ΧΕΡΙΑ ΧΙΤΛΕΡ
9. ΚΑΝΟΝΙ ΚΑΙ Τ'ΑΗΔΟΝΙ
10. ΑΝΤΙΓΟΝΗ

Ευχαριστώ

Στέλιος Παπανικολάου  
Κρήτης 25 Α'. Χαλάνδρι.

## Ο ΘΑΝΑΤΟΣ ΤΟΥ ΛΟΥΪ ΜΠΟΥΝΙΟΥΕΛ

Σ' αντίθεση με τις επικρατούσες συνήθειες του περιοδικού μας δεν θα γράψουμε νεκρολογικό σημείωμα για τον Λουί Μπουνιουέλ. Το έργο του ήταν τόσο μεγάλο και πολύπλευρο ώστε να μπορέσει να χωρέσει σ' ένα απλό σημείωμα. Κι ύστερα νιώθουμε ότι τον αδικούμε παίρνοντας τον θάνατό του σαν αιτία για να γράψουμε για μία από τις σημαντικότερες δουλειές που έγιναν ποτέ στην 7η τέχνη. Οι αναγνώστες μας ας αρκεστούν για την ώρα στο άρθρο του Πάνου Μανασσή "Εβίβα Μπουνιουέλ" που δημοσιεύσαμε στο προηγούμενο τεύχος μας. Όσο για ένα προσεχές αφιέρωμα, ακόμα δεν υποσχόμαστε τίποτα. Θα έλθει όχι βιαστικά, αλλά όταν ωριμάσει μέσα μας η διάθεση να γράψουμε κάτι άλλο γι' αυτόν τον μεγάλο δημιουργό. Ελπίζουμε στο μεταξύ κάποιοι πεφωτισμένοι εισηγητές ή η τηλεόραση να δείξει έστω ένα μέρος από την άγνωστη στο ελληνικό κοινό δουλειά του ώστε να μας δοθεί μία πιά συγκεκριμένη ευκαιρία και για ν' αναφερθούμε σ' αυτή. Τελείως ενημερωτικά αναφέρουμε τις ταινίες του Μπουνιουέλ

που είναι διαθέσιμες από τα γραφεία εισαγωγής: ΕΝΑΣ ΑΝΔΑΛΟΥΣΙΑΝΟΣ ΣΚΥΛΟΣ και ΓΗ ΧΩΡΙΣ ΨΩΜΙ (ενιαίο πρόγραμμα), ΝΑΖΑΡΕΝ, ΒΙΡΙΔΙΑΝΑ, Η ΩΡΑΙΑ ΤΗΣ ΗΜΕΡΑΣ, ΤΡΙΣΤΑΝΑ, Ο ΓΑΛΑΞΙΑΣ, ΤΟ ΣΚΟΤΕΙΝΟ ΑΝΤΙΚΕΙΜΕΝΟ ΤΟΥ ΠΟΘΟΥ, ΛΟΣ ΟΛΒΙΝΤΑΝΤΟΣ.

ΒΙΒΛΙΟΠΩΛΕΙΟ  
" Π Ο Λ Υ Τ Ρ Ο Π Ο "  
ΣΤΟ ΚΙΛΚΙΣ  
ΣΑΣ ΕΝΗΜΕΡΩΝΕΙ



## ΣΥΝΕΡΓΑΣΙΕΣ ΑΝΑΓΝΩΣΤΩΝ

## «Ο αλλόκοτος κόσμος του Γκάρπ»

Η τελευταία ταινία του Τζώρτζ Ρού Χίλλ, πέρασε μάλλον απαρατήρητη, όταν προβλήθηκε στην Αθήνα. Ωστόσο, πιστεύω πως ανήκε στις ευχάριστες εκπλήξεις που μας επεφύλασσε το Χόλυγουντ πέρου. Ο κινηματογράφος του Τζώρτζ Ρού Χίλλ ήταν πάντα ιδιαίτερα γοητευτικός αλλά ταυτόχρονα ιδιόμορφος και πρωτοποριακός (για τα αμερικανικά δεδομένα, φυσικά). Στους ΔΥΟ ΛΗΣΤΕΣ, ένα γουέστερν-παρακμής, το λαμπρό ζευγάρι των πρωταγωνιστών: Πώλ Νιούμαν, Ρ.Ρέντφορντ, γαζώνεται από σφαίρες, μ' έναν αντηρωικό γιά γουέστερν τρόπο. Στο ΚΕΝΤΡΙ, έχουμε εκείνη την καταπληκτική σκηνή του φινάλε με τις ψεύτικες δολοφονίες, που τινάζουν τα σκληρά πρότυπα του φιλμ-νουάρ τον Γκάγκευ ή τον Μπόγκαρτ. Ο ΑΛΛΟΚΟΤΟΣ ΚΟΣΜΟΣ ΤΟΥ ΓΚΑΡΠ, δεν διαθέτει, εξωτερικά, κάποια ιδιόμορφα γνωρίσματα. Αντίθετα κάνει βουτιά στην σημαντικότερη Χολυγουντιανή παράδοση.

Ο αμερικάνικος κινηματογράφος πέτυχε να γίνει τόσο δημοφιλής γιατί πάνω απ' όλα ήταν αφηγηματικός. Ο μύθος, μαζί με τους σαρ-ενσαρκωτές του, ήταν το πρώτο που πρόσεχαν οι παραγωγοί. Ακόμα κι όσοι πιστεύουμε πως ο κινηματογράφος δεν πρέπει να 'ναι μονάχα (ή καθόλου) μία οπτικοποιημένη ιστορία, γοητευόμαστε από τα παραμύθια του Χένρι Κίγκ, του Βίντορ, του Ρούμπεν Μαμούλιαν, ακόμα του Φόρντ. Όταν το αμερικάνικο σινεμά, δεχόμενο ποικίλες επηροές, άλλαξε δρόμο στα χρόνια του '70, ενθουσίασε, ίσως του σκεπτικιστή, αλλά έχασε το φανατικό του κοινό.

Η επιτυχία, άλλωστε των Σπήλμπεργκ και Λούκας, έγκειται ακριβώς στο ότι ανακάλυψαν ξανά το παραμύθι και τό παρουσίασαν σ' όλο του το μεγαλείο, μ' αποκορύφωμα τους εξωλογικούς: ΚΥΝΗΓΟΥΣ ΤΗΣ ΧΑΜΕΝΗΣ ΚΙΒΩΤΟΥ. Ταυτόχρονα ο Τζώρτζ Κιούκορ παρουσίαζε την ύστατη ταινία του, την δική του επιστροφή στην μεγάλη μυθοπλασία, τις ΠΛΟΥΣΙΕΣ ΚΑΙ ΔΙΑΣΗΜΕΣ, όπου το σενάριο καλύπτει κομμάτι εικασιαρά χρόνια από την ζωή των ηρωίδων. Και να

που φτάνει ο Γκάρπ, όπου ο φιλικός χρόνος αγκαλιάζει την ζωή ενός ανθρώπου από βρέφος έως ετοιμοθάνατο. Ζήτω στον κινηματογράφο που ζωντανεύει σε δυό ώρες μία πολυκύμαντη ζωή, ζήτω στον αφηγηματικό κινηματογράφο που επιστρέφει.

Έξω όμως από την φόρμα του, το φιλμ σαν θέση είναι αρκετά σημαντικό. Θα προθήσουμε να το μελετήσουμε, επισημαινώντας ορισμένες σκηνές.

Στην πρώτη σκηνή, μία δυναμική νοσοκόμα (Γκλέν Ρόουζ) παρουσιάζει στους γονείς της το εξώγαμο παιδί της, τον Γκάρπ (μωράκι ακόμα), κάπου στα μέσα της δεκαετίας του '40. Παρόλα τα χιουμοριστικά γκάγκες η σκηνή δεν είναι κωμική, όπως άλλωστε και ολόκληρη η ταινία. Μιά τέτοια αρχή είναι μάλλον τολμηρή για την παράδοση του Χόλυγουντ (έτσι εξηγούνται τα γκάγκες, γιά να "περάσει" πιο εύκολα). Όμως το σενάριο δεν σατυρίζει, ούτε οικτρίζει την ηρωίδα. Δεν είναι η γυναίκα που "αμάρτησε" και τώρα πληρώνει, δεν είναι "έρμαιο" των ανδρών που την "εκμεταλεύτηκαν, δεν έχει το τέλος παρόμοιων ηρωίδων. Είναι μία γυναίκα λογική, ισορροπημένη, έστω κάπως ιδιόμορφη. Καθμένη GARBO! Εσύ που πλήρωνες τόσα γιά την αγάπη σου στην ANNA KRISTI, σαν Καρένινα, στο 'CARMILLE, που ευτυχίσαμε να δούμε πρόσφατα.

Η επόμενη σκηνή καταλήγει σ' ένα μωρό που χαμογελά κοιτώντας ένα πορνογραφικό περιοδικό. Η ηθική μας που θεωρεί το μωρό αγαθό και αμόλυτο αντιδρά σ' ένα τέτοιο θέμα. Κι ο μόνιμος γελάει. Μάλλον μας δουλεύει, όλους εμάς τους ανώριμους θεατές που μεταβιβάζουμε στά παιδιά μας τις ίδιες ενοχές και στερήσεις, εκδικούμενοι (γιατί άραγε) τις δικές μας. Δεν είναι το περιβάλλον που σκληραίνει το παιδί και το κάνει κακό. Βρισκόμαστε μακριά από το Ρουσσώβικό πρότυπο. Φταίμε εμείς πού 'χουμε ξεχωρίσει τόσο αλλοπρόσαλλα το τι είναι καλό και κακό.

Όταν ο ήρωας είναι 7-8 χρονών έχουμε μία άλλη ενδιαφέρουσα σκηνή. Η μητέρα του διηγείται σ' έναν ηλικιωμένο καθηγητή που





περιθάλπει ύστερα από ένα ατύχημα, παρουσία του μικρού, την ιστορία της γέννησής του. Εδώ πλέον η έκπληξη μας είναι μεγάλη (κι εκδηλώνεται μ'έν'αμύχανο γέλιο που απλώνεται στην σκοτεινή αίθουσα). Η μητέρα ανακοινώνει ήρεμα τον τρόπο της σύλληψης ύστερα από βιασμό ενός ετοιμοθάνατου αεροπόρου απ'αυτήν. Ο μορφωμένος καθηγητής σοκάρεται, το παιδί δείχνει ικανοποιημένο. Η σκηνή είναι απόλυτα ισορροπημένη, δεν παρουσιάζεται σαν τολμηρή από τον σκηνοθέτη, γιατί δεν είναι τέτοια. Η αλήθεια ποτέ δεν βλάπτει όταν λέγεται ακέρια, δίχως μελοδραματισμούς.

Ο ήρωας μεγαλώνει, φοιτά στο κολλέγιο, ερωτεύεται, γράφει τα πρώτα του κείμενα, μετακομίζει στη Νέα Υόρκη για να γίνει συγγραφέας (1). Ένας λυρισμός ξεπηδά μέσα από τις φαντασιώσεις του ήρωα πάνω στην Γραφομηχανή του. Η μητέρα αποφασίζει να ηγηθεί μιάς σταυροφορίας για την απελευθέρωση της γυναίκας. Η σκηνή όπου συζητούν ο Γκάρπ, η μητέρα του και μιά πόρνη εκφράζει καθαρά την προοδευτικότητα της ταινίας. Το Βιβλίο που γράφει η μητέρα γίνεται η Βίβλος των φεμινιστριών. Η ίδια αποκτά τεράστιες ευθύνες, αγαπιέται και μισιέται από πολλούς. Εκείνος διαγράφει δική του Πορεία. Επίλεκτος συγγραφέας, παντρεύεται την κοπέλα π'αγαπά, αποκτούν δυό παιδιά, πραγματώνουν τ'αμερικάνικο όνειρο. Όμως τ'όνειρο, όπως όλα τα όνειρα, σβήνει μόλις ξυπνήσουμε. Η γυναίκα του έχει έναν νεαρό εραστή, ενώ ο πατέρας ασχολείται με τα παιδιά (κάποια αντιστροφή των όρων, δεν νομίζετε;). Όταν, τυχαία το ανακαλύπτει

πληγώνεται επειδή αγαπά (κι όχι επειδή "κατέχει") την σύζυγό του κι οδηγείται σ'ένα οδυνηρό ατύχημα όπου χάνεται το μικρότερο παιδί τους.

Αλλά η γαλήνη ξανάρχεται, γιατί οι ήρωες προσπαθούν να την αποκτήσουν. Συμπαραστάτης τους μιά φίλη τους (πούχει κάνει αλλαγή φύλου) κι η μητέρα του. Η γαλήνη δεν διαρκεί. Η μητέρα του Γκάρπ δολοφονείται σε μιά ομιλία της. Ο ίδιος δημοσιεύει, παρ'όλο τον κίνδυνο που διατρέχει την άποψη του για τις παρεκτροπές των φεμινιστριών, και πυροβολείται κι αυτός. Η βία γεννά βία. Αυτό όμως δεν είναι λόγος για να μην γίνει ένας δίκαιος ξεσηκωμός. Μ'οποιοδήποτε τιμήμα.

Η θυσία της μητέρας και του γιου οδηγούν διαλεκτικά σε κάτι καλύτερο. Αυτό το κατανοεί ο ήρωας. Την ώρα που ξεψυχά, σαρανταπεντάρης στα χέρια της γυναίκας του μέσα σ'ένα ελικόπτερο είναι ευτυχισμένος. Έζησε κάνοντας αυτό που του φαινόταν σωστό, χωρίς ν'αναλώνεται σε σκοπιμότητες, ραδιοургίες και μοιραίες υποχωρήσεις. Δεν βλέπει μεταφυσικά οράματα, είναι ένας μέσα στην πορεία της ιστορίας. Το τέλος δεν είναι τραγικό είναι χαρούμενο, γιορταστικό.

Σημαντικός δεν είναι εκείνος που ξεχωρίζει για τη γνώση, την ισχύ, το χρήμα. Εξαιρετικός είναι εκείνος που ναι συνεπής προς τον εαυτό του και το κοινωνικό σύνολο. Ει-ν'ευχάριστο που υπάρχουν σκηνοθέτες που τ'ανακαλύπτουν. Η Τραγωδία (στο κλασικό Τιτάνιο στύλ) ανήκει σ'άλλους καιρούς. Κι όσοι προσπαθούν να ξεθάψουν θέματα από το παρελθόν για να τα κάνουν (και να τα ξανακάνουν) ταινίες, στερούνται φαντασίας και ρεαλισμού. Είμαστε κάπου 4,5 δις άνθρωποι, υπάρχουν θέματα για όλους.

Θαρρώ πως το έμπειρο μάτι ενός κριτικού θάπρεπε να προσέξει λίγο παραπάνω τούτη την ταινία.

Σπύρος Σερακιώτης

(1) Φαίνεται πως η Ν.Υ. αποτελεί φετιχ για τους αμερικάνους συγγραφείς, όπως φαίνονται στις αμερικάνικες ταινίες. Στο Γούντυ Άλλεν, στους ΚΟΚΚΙΝΟΥΣ, στο ΠΛΟΥΣΙΕΣ ΚΑΙ ΔΙΑΣΗΜΕΣ, στον Γκάρπ. Ίσως για αντίδραση προς την γεμάτη Μακαρθικά κατάλοιπα Καλιφόρνια.



# ΜΕΤΑΠΟΛΕΜΙΚΟΣ ΕΛΛΗΝΙΚΟΣ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ

του Εμμανουήλ Ζάχου

## ΜΕΡΟΣ Ε΄

### Το τέλος του λαϊκού ελληνικού κιν/φου



Ο Βασίλης Αυλωνίτης και ο Φραγκίσκος Μανέλης, δύο μεγάλες κωμικές μορφές που αναδείχτηκαν στη δεκαετία του '50 στην ταινία ΤΑ ΚΟΡΟΪΔΑ, Η ΒΑΛΙΤΣΑ ΜΟΥ ΚΙ ΕΓΩ

## Ο Οπερατέρ - Παραγωγός

Πρέπει να σημειώσουμε ένα φαινόμενο που παίζει σοβαρό ρόλο στην εξέλιξη του ελληνικού κινηματογράφου: το ανέβασμα του σκηνοθέτη και η υπαγωγή σ' αυτόν του οπερατέρ, δημιούργησε το φαινόμενο του οπε-

ρατέρ-παραγωγού. Ο οπερατέρ έχοντας στη διάθεσή του την τεχνική υποδομή και συχνά και το στούντιο, μπορούσε ευκολότερα να ασχοληθεί με τη χρηματοδότηση της ταινίας. Έτσι χάνοντας σαν οπερατέρ την πρωτο-



βουλία στην δημιουργία της ταινίας, την διατηρούσε με άλλα μέσα. Σαν παραγωγός διάλεγε σενάρια που του προτεινονταν από συγγραφείς ή πρότεινε ιδέες για σενάρια σε δοκιμασμένους συγγραφείς. Και πάλι σαν παραγωγός και επιχειρηματίας ήταν γνώστης του τι ήθελε το κοινό και μπορούσε μ'αυτή την αφορμή να επεμβαίνει στο σενάριο και στο γύρισμα.

Οι παραγωγοί αυτοί, μαζί με τους συγγραφείς σκηνοθέτες που αναφέραμε, στη δύσκολη αυτή περίοδο του Μεταπολέμου, κατάφεραν με τη φαρσοκωμωδία και το μελό να οδηγήσουν τον κινηματογράφο στην πρώτη γραμμή των μεγάλων πολιτικών και κοινωνικών αντιθέσεων και να εγκαταστήσουν μία άμεση διαλεκτική ανάμεσα στους δημιουργούς της ταινίας και στο κοινό. Και το πέτυχαν αυτό με το να ανακαλύψουν αυτοσχεδιάζοντας μία μέθοδο που αργότερα θα γίνονταν στη Δύση ολόκληρη επιστήμη: Τη "σφυγομέτρηση της κοινής γνώμης" στην οποία στηρίζεται το... "μάρκετινγκ". Κι είχαν όπως είδαμε, για τυφλοσούρη τις αντιδράσεις του κοινού απέναντι στις ξένες ταινίες και ιδιαίτερα στις αμερικάνικες που τράβαγαν τότε τον περισσότερο κόσμο. Έτσι εντόπιζαν τις άμεσες ανάγκες, τα πιό καφτά ερωτηματικά, τα πιό χοντρά κοινωνικά προβλήματα κι αντιθέσεις που ενδιέφεραν το πλατύ κοινό. Και προσπαθούσαν ν' ανταποκριθούν σ'αυτά όπως μπορούσαν καλύτερα και αμεσώτερα, παρά τις δρακόντιες παρεμβάσεις της λογοκρισίας και του αμείλιχτου κυνηγητού κάθε πολιτικοκοινωνικής αμφισβήτησης της κατεστημένης εξουσίας και της ξενόδουλης πρακτικής της, κάθε αναφοράς στην περίοδο της Αντίστασης, του Εμφύλιου Πολέμου και στον αποκλεισμό από την κοινωνική ζωή, μιάς ολόκληρης μερίδας του ελληνικού λαού. Κι ύστερα, μέσα από τα ίδια τους τα έργα, διάλεγαν, όπως οι παλιοί επιθεωρησιογράφοι και καραγκιοζοπαίχτες, ποιοί "τύποι", ποιές σχέσεις και ποιές αντιθέσεις ενδιέφεραν περισσότερο το κοινό και τις ανέβαζαν στην σκηνή και στην οθόνη στα επόμενα έργα τους. Όλοι αυτοί ήταν λοιπόν "εμπορικοί" κινηματογραφιστές γιατί ήταν πρώτα απ'όλα "λαϊκοί". Και γι'αυτούς ο όρος "εμπορικός" δεν ήταν ...ρετσινιά, παρά κριτήριο ποιότητας.

## Συλλογικότητα και μικροαστικός ατομικισμός

Κάτι ακόμα που πρέπει να υπογραμμίσουμε στο μεταπολεμικό κινηματογράφο της πρώτης περιόδου είναι η συλλογικότητα της δημιουργίας της ταινίας. Ο σεναριογράφος, ο σκηνοθέτης, ο οπερατέρ, ο παραγωγός και οι ηθοποιοί συνεργάζονται στενά και αλληλοσυμπληρώνονται. Δεν υπάρχει ακόμα η επίμονη προσπάθεια του σκηνοθέτη να βάλει πάση θυσία την προσωπική του σφραγίδα στην ταινία, συχνά σε βάρος του σενάριου, του γυρίσματος, του καθιερωμένου τύπου του ηθοποιού και της λαϊκής ζήτησης, την οποία κατάληξε προοδευτικά να την εκφράζει μόνο ο παραγωγός και ορισμένοι ηθοποιοί, που ο παραδεχόμενος από το κοινό "τύπος" τους ανάγκαζε και τον σεναριογράφο και τον σκηνοθέτη να συμμορφωθούν προς τα αναγνωρισμένα και δοκιμασμένα του χαρακτηριστικά.

Η διαλεκτική ανάμεσα στο κοινό και τους δημιουργούς που στήθηκε στην Κατοχή και τη μεταπολεμική περίοδο ήταν αποτέλεσμα και έκφραση της ομαδικότητας και της συλλογικότητας που είχε κυριαρχήσει στην ελληνική πόλη για τους λόγους που εξηγήσαμε. Η ομαδικότητα αυτή βέβαια δεν βόλεψε την αστική εξουσία γιατί την εμπόδιζε να κυβερνήσει την χώρα. Χρειαζόταν πάση θυσία να δημιουργηθεί πάλι ένα στρώμα "εξομοικευμένων", ξεκομμένων από τις ομαδικές τους ρίζες και παραδόσεις του χωριού και της γειτονιάς και προσκολλημένων ομοιόμορφα σε ένα μικροαστικό δυτικού τύπου τρόπο ζωής και στα επιτεύγματα της ξενομανούς επίσημης μόρφωσης, για να μπορέσει η αστική εξουσία στηριζόμενη επάνω σ'αυτό να κυβερνήσει τη χώρα. Η δημιουργία ενός τέτοιου μικροαστικού στρώματος άρχισε να στήνεται από μέσα από τους διανοούμενους που πρώτοι αυτοί το αποτέλεσαν συμπυκνώνοντας κύκλους ελιτίστικους και ξεκομμένους από την ομαδική ζωή και πράξη της γειτονιάς και του χωριού. Ήταν επόμενο ορισμένοι απ'αυτούς να στραφούν προς τον κινηματογράφο για να επιβάλλουν τις ατομικιστικές απόψεις τους, χωρίς να λαβαίνουν υπόψη τους την υπάρχουσα διαλεκτική ανάμεσα στους δημιουργούς των





Ο Θανάσης Βέγγος μάνατζερ του πυγμάχου Φραγκίσκου Μανέλη, που έχει μπλεχτεί άθελα του σ'έναν πυγμαχικό αγώνα, σύμφωνα με την παράδοση του σινεμά-μπουρλέσκ στην ταινία ΔΟΥΛΕΙΕΣ ΤΟΥ ΠΟΔΑΡΙΟΥ.

ταινιών και στο κοινό. Όλοι αυτοί οι εκλεκτικιστές σκηνοθέτες είχαν επηρεαστεί από σπουδές στο εξωτερικό και για να πολεμήσουν τις ελληνικές ομαδικές δομές που δεν τις ήξεραν και δεν τις καταλάβαιναν διατεινονταν ότι ήταν ξεπερασμένες και αναχρονιστικές. Ενώ οι ξένες ατομικιστικές δομές ήταν "μοντέρνες" και δείγματα ανώτερου πολιτισμού.

Αλλά και από τη μεριά των νεοεμφανιζόμενων παραγωγών σημειώθηκαν τάσεις μικροαστικού ατομικισμού δημιουργώντας τα πρώτα κρούσματα "εμπορικού" κινηματογράφου, που παραμελούσε τη λαϊκότητα του, τη διαλεκτική των δημιουργών με το κοινό.

## Η εμπορικοποίηση του Κιν/φου

Έτσι φάνηκαν εταιρίες παραγωγής και έφτιαξαν ταινίες με μόνο κίνητρο το "κέρδος". Η έννοια αυτή είναι ασυμβίβαστη με τις βαθειά ομαδικές δομές της ελληνικής κοινωνίας που είναι ακόμα αξιοκρατικές και όπου το ίδιο το "πάρε-δώσε" το αλισβερσί, των προϊόντων και των ιδεών έχει πρωτεύουσα σημασία και όπου το κέρδος ήταν δευτερεύον επακόλουθο. Τώρα η προπαγάνδη του κέρδους από το ίδιο το σύστημα δημιουργεί σιγά-σιγά μία μερίδα από επιχειρηματίες αδίσταχτους, που δεν σέβονται το κοινό και που χρησιμοποιούν στοιχεία από ταινίες μεγάλης λαϊκής αναγνώρισης, όχι κα-



τά τον επιθεωρησιακό τρόπο της ξαναχρησιμοποίησης των δοκιμασμένων από το κοινό στοιχείων για να φτιάξουν καλύτερες ταινίες, αλλά απλώς και μόνο για να κερδίσουν χρήματα.

Μετά από την επιτυχία του "Μεθύστακα" εμφανίστηκαν τέσσερις καινούργιες φίρμες παραγωγής που προσπάθησαν να επαναλάβουν την επιτυχία του Τζαβέλλα με σεναριακή υπόθεση ανάλογη και κοντινή με την υπόθεση του "Μεθύστακα".

Μέσα από την ενθάρρυνση του μικροαστικού ρεύματος φάνηκαν και οι λίγες προσπάθειες μίμησης του ιταλικού νεορεαλισμού, που έχουν αξία δείγματος μέσα στην ιστορία του ελληνικού κινηματογράφου, καθώς επίσης και οι πρώτες εμπορικές ταινίες.

Η τάση αυτή δεν στάθηκε επικίνδυνη για τη λειτουργία της διαλεκτικής ανάμεσα στους δημιουργούς και στο κοινό. Το κοινό απέρριπτε τις ταινίες τους και τέλειωνε. Εκείνοι όμως που στάθηκαν επικίνδυνοι για τη διαλεκτική αυτή ήταν εκείνοι που την χρησιμοποίησαν για να "περάσουν" μέσα από τον κινηματογράφο ατομικιστικές ιδέες και ήθη δυτικού μικροαστισμού κάνοντας ψεύτικο λαϊκισμό ή εκμεταλλυόμενοι του λαϊκισμού για εμπορικούς λόγους. Οι σκηνοθέτες αυτοί είχαν πρώτο τους τον Κακογιάννη που δημιούργησε σχολή με τις ταινίες τους. Παρ' όλη αυτά, εφόσον χρησιμοποιούσαν στα έργα τους, τους ηθοποιούς-τύπους της λαϊκής γειτονιάς, το λαϊκό στοιχείο εισχωρούσε στην ταινία μέσα από το παίξιμο και το λεξιλόγιο του ηθοποιού και μέσα απ' τα τοπία, τα ντεκόρ, τα αντικείμενα και τα τραγούδια που αναγκάζονταν να χρησιμοποιήσουν για να πετύχουν τη λαϊκιστική βιτρίνα της ταινίας τους. Και τα λαϊκά αυτά στοιχεία, μέσα από τη δυναμικότητα που τους έδινε ο ομαδικός πολιτισμός που τα δημιουργούσε, αντίσταθηκαν αποτελεσματικά ενάντια στα ατομικιστικά μικροαστικά στοιχεία που έρχονταν από τη Δύση.

Άλλοι που στάθηκαν ακόμη πιο επικίνδυνοι και που τελικά κατέστρεψαν τη διαλεκτική ανάμεσα στο κοινό και τους δημιουργούς της ταινίας, είναι οι σκηνοθέτες που μετέφεραν στον κινηματογράφο από την επίσημη λογοτεχνία τη θέση του δημιουργού-διαφωτιστή του αμόρφωτου κοινού. Τέτοιες ταινίες φαίνονται ήδη από το 1954 με τη

"Μαγική πόλη" του Νίκου Κούνδουρου.

Το ρεύμα που δημιούργησαν οι τελευταίοι δεν θάλλησε να δοκιμάσει τις νέες ιδέες που έφερνε, εντάσσοντας τις μέσα στην διαλεκτική κοινοί-δημιουργών που είχαν στήσει οι λαϊκοί κινηματογραφιστές. Προσπάθησε να τις επιβάλει. Και ναι μεν δεν το κατάφερε, όπως θα δούμε να επιβληθεί στον κινηματογραφικό χώρο, παίρνοντας με το μέρος του πρώτα τους κριτικούς, ύστερα τους κινηματογραφιστές, σκηνοθέτες και τεχνικούς και τέλος τους νέους συγγραφείς που αντί να ακολουθήσουν το δρόμο που άνοιξαν οι λαϊκοί συγγραφείς του μεταπολέμου, ακολούθησαν κάποιους νέους δρόμους εκλεκτικισμού στην έκφραση και στο μύθο που δεν τους ήξερε το κοινό και που δεν υπήρχε περίπτωση να τους μάθει γιατί δεν ανήκαν στον πολιτισμό του.

Έτσι η νέα περίοδος του ελληνικού κινηματογράφου που αρχίζει από το 1958, χαρακτηρίζεται από την καταστροφή της διαλεκτικής ανάμεσα στους δημιουργούς και στο κοινό. Σ' αυτή την περίοδο θα καταστραφεί προοδευτικά ο λαϊκός κινηματογράφος και θα καλλιεργηθεί συνειδητά από τους κρατούντες ο μικροαστικός κινηματογράφος που όμως στο τέλος της δεκαετίας του '60 θα σπάσει τα μούτρα του γιατί δεν θα έχει λαϊκό έρεισμα.

## Η αύξηση της παραγωγής

Θεωρούμε τη σαϊζόν 1957-1958 σαν αρχή μιάς νέας περιόδου του ελληνικού κινηματογράφου, λόγω της εμφάνισης ενός σημαντικού παράγοντα που είχε άμεσο αντίκτυπο στη συνέχεια, πάνω στην ποιότητα της ελληνικής ταινίας και που λειτουργήσε καταλυτικά για όλες τις μεμονωμένες τάσεις που υπήρχαν σπερματικά στα πλαίσια της ελληνικής παραγωγής και τους έδωσε τις διαστάσεις ρευμάτων. Ο παράγοντας αυτός είναι η υπερπαραγωγή ταινιών σε σχέση με τον πληθυσμό της Ελλάδας. Πράγματι, σ' αυτή τη σαϊζόν σημειώνουμε σχεδόν διπλασιασμό της παραγωγής από την προηγούμενη. Η τάση αυτή θα διατηρηθεί και θ' αυξηθεί μάλιστα μέχρι τα τέλη της δεκαετίας του '60 για να δώσει στον ελληνικό κινηματογράφο μιά από τις πρώτες θέσεις στην παγ-





ΘΑ ΣΕ ΠΕΡΙΜΕΝΩ ΠΑΝΤΑ, ή ΓΥΝΑΙΚΕΣ ΔΙΧΩΣ ΑΝΤΡΕΣ, ή ΤΟ ΝΗΣΙ ΤΩΝ ΑΝΕΜΩΝ του Στέλιου Τατασόπουλου. Νεορεαλιστικό μελό με την Κάτια Λύντα (1954).

κόσμια παραγωγή ταινιών αν λογαριάσουμε σε απόλυτους αριθμούς. Κι αν γινόταν να λογαριάσουμε σε αναλογίες αριθμού ταινιών που παράγει η κάθε χώρα κατά τη δεκαετία του '60 σε σχέση με τον πληθυσμό της, σίγουρα η Ελλάδα κατέχει την πρώτη θέση στον κόσμο.

Για να καταλάβουμε το φαινόμενο αυτό και τα επακόλουθά του πρέπει πρώτα να ρίξουμε μία γενική ματιά στο ρόλο που παίζει αυτή τη στιγμή ο κινηματογράφος στην Ελλάδα. Το πρώτο που θα παρατηρήσουμε είναι πως η Ελλάδα είναι μία από τις κυριότερες κινηματογραφικές αγορές του κόσμου, μία και εισάγει γύρω στις 300 ξένες ταινίες το χρόνο. Και εφόσον παρ' όλη την πληθωρική εισαγωγή, που ξεπερνάει στο διπλάσιο τις εισαγωγές σε ξένες ταινίες όλων των ευρωπαϊκών χωρών, μπορεί και απορροφά μία συνεχώς αυξανόμενη εγχώρια παραγωγή χωρίς δυνατότητες εξαγωγής, πρέπει να συμπεράνουμε ότι ο κινηματογράφος εί-

ναι το κυριότερο θέαμα στη χώρα και η σημαντικότερη ομαδική εκδήλωση των ελλήνων. Αυτό όμως δεν ίσχυε προπολεμικά. Δημιουργήθηκε προοδευτικά στην πρώτη μεταπολεμική περίοδο και πρέπει να εξηγήσουμε το πώς και γιατί δημιουργήθηκε.

## Νέες κοινωνικές αλλαγές

Μετά τον πόλεμο στις μεγάλες ελληνικές πόλεις και κυρίως στην πρωτεύουσα δημιουργείται τέτοια συρροή πληθυσμιακών στοιχείων απ' όλες τις περιοχές της χώρας, που ο παλιός κώδικας επικοινωνίας και η ηθικο-εθιμική σύμβαση της πόλης δεν βοηθούσε πιά τους κατοίκους να συμβιώνουν. Άρχισε λοιπόν, όπως είπαμε και προηγουμένως, μία αναζήτηση νέου κώδικα γλώσσας και συμπεριφοράς στην οποία αν και βοήθησαν πολύ το θέατρο, η Επιθεώρηση κι ο Καραγκιόζης δεν έφταναν για να ανταπεξέλθουν στις διαστάσεις του φαινομένου. Μόνο



ο κινηματογράφος μπορούσε να ανταπεξέλθει λόγω της τεχνικής ευκολίας που παρέχει με το παλλαπλό, ταυτόχρονο στήσιμο του ίδιου θέματος σε πολλές αίθουσες, σε πολλές γειτονιές, σε πολλές πόλεις, που κανένα άλλο θέαμα δεν μπορούσε να το πραγματοποιήσει, λόγω των εξόδων και του σημαντικού ανθρώπινου υλικού που αυτή η επανάληψη προϋπόθετε. Έτσι, όπως είδαμε στην πρώτη μεταπολεμική περίοδο, οι νέες συμβάσεις γλώσσας και ήθους που δημιουργήθηκαν στα κέντρα του λαϊκού με πολιτισμού (στο καφενείο, στην ταβέρνα, στα μπουζούκια, στον Καραγκιόζη και δοκιμάστηκαν στο λαϊκό τραγούδι, στην Επιθεώρηση, στο θέατρο) καθιερώθηκαν με το ανέβασμά τους στην οθόνη. Έτσι χάρις στην ελληνική παραγωγή, ο κινηματογράφος αναγνωρίστηκε προοδευτικά από το κοινό σαν το σοβαρότερο κέντρο διάδοσης των νέων ομαδικών συμβάσεων επικοινωνίας, ήθους και έθους και έγινε δικαίωμα η κυριότερη ομαδική εκδήλωση των Ελλήνων της πόλης.

Επειδή η μελέτη του νέου αυτού κώδικα συμπεριφοράς προϋποθέτει τη λεπτομερέστερη εξέταση των μεταπολεμικών θεμάτων και ταινιών, θα υπογραμμίσουμε τη δημιουργία του νέου γλωσσικού κώδικα της κοινής ελληνικής που καθιερώθηκε μέσα στα πλαίσια της κινηματογραφικής παραγωγής και ξαπλώθηκε με ομοιογένεια σ' ολόκληρη την Ελλάδα. Ένα μίγμα αγοραίας γλώσσας της Αθήνας και διαφόρων στοιχείων από διαλέκτους της ηπειρωτικής Ελλάδας, αντικατέστησαν τα νησιώτικα στοιχεία που υπερίσχυαν στο προπολεμικό γλωσσικό κώδικα.

Αλλά και για τους παλιότερους κατοίκους της πόλης είχε γίνει τόσο σοβαρή ανάγκη που σχεδόν δεν πήγαιναν να δουν κάποιο ειδικό έργο. Πήγαιναν, κι ας είχαν ξαναδεί την ταινία που παιζόταν, για να ξαναβρεθούν στην ομαδική επικοινωνία με τα νεοφτιαχτά κοινωνικά πρότυπα και να συνηθίσουν στην ιδέα, ότι αυτά είχαν αντικαταστήσει τα παλιά. Πήγαιναν ακόμα, υποσυνείδητα, και για να βρίσκονται περιοδικά σε κατάσταση ομαδικής διαλεκτικής με το πανί, μαζί με τους νεοφερμένους που η ανάγκη επέβαλλε την συμβίωση μαζί τους. Κι η συνύπαρξη αυτή, στην σκοτεινή αίθουσα έπαιρνε συχνά τη μορφή ομαδικής εκτόνωσης.

Έτσι δημιουργήθηκε η μεγάλη αυτή ζήτηση της ελληνικής ταινίας που είχε σαν αποτέλεσμα την σημαντική αύξηση της ελληνικής κινηματογραφικής παραγωγής, στις διαστάσεις που είδαμε προηγουμένως.

Ένα άλλο σημαντικό φαινόμενο που χαρακτηρίζει την ελληνική κινηματογραφική παραγωγή στο τέλος της δεκαετίας του '60 είναι η έξοδος της ελληνικής ταινίας στο εξωτερικό, από τη μία στις διεθνείς κινηματογραφικές εκδηλώσεις και απ' την άλλη στους τόπους διαμονής των προοδευτικά αυξανόμενων ελλήνων μεταναστών, στη Δυτική Ευρώπη, στην Αμερική, στην Αυστραλία.

Η έξοδος αυτή προϋπόθετε σημαντική αλλαγή και στην μορφή της κινηματογραφής και στη θεματολογία της και στο περιεχόμενό της. Η έξοδος στα διεθνή φεστιβάλ αντιστοιχούσε σ' ένα νέο άνοιγμα προς τα δυτικά αστικά πρότυπα, αγγλο-μεσοανατολικού κοσμοπολιτισμού, που προκάλεσε μία μικρή μερίδα νεόπλουτων εφοπλιστών και μεταπρατών διεκδικώντας τον τίτλο της "Ελληνικής" αστικής τάξης. Αυτό το άνοιγμα κι αυτή η διεκδίκηση είχε σοβαρό αντίκτυπο στην επίσημη μορφωτική μας βιτρίνα και φυσικά στον κινηματογράφο. Από την άλλη η έξοδος των ελληνικών ταινιών στους τόπους μετανάστευσης προϋπόθεσε μία διεργασία προσαρμογής του ελληνικού κινηματογράφου προς το φαινόμενο που θεωρήθηκε σαν δημιουργία μαζικής εργατικής τάξης, πρώτα στην ίδια την Ελλάδα με τον οικοδομικό οργανισμό που προκάλεσε η γενική έξοδος των υπαίθριων προς τις μεγάλες πόλεις και κυρίως προς την πρωτεύουσα και με το δυσανάλογο προς τους άλλους τομείς της παραγωγής πολλαπλασιασμό των εργαζομένων της οικοδομής και ύστερα με το τεράστιο κύμα εργατικής μετανάστευσης στη Δυτική Ευρώπη. Η αγροτική έξοδος κι η μετανάστευση είχαν με τη σειρά τους σοβαρό αντίκτυπο στην επίσημη μορφωτική μας βιτρίνα και ακόμα σοβαρότερο στους κόλπους της αμφισβήτησης του κατεστημένου, στη λογοτεχνία, στην τέχνη και φυσικά στον κινηματογράφο.

Στο επόμενο τεύχος: Οι αισθητικές θεματικές αλλαγές του ελληνικού κινηματογράφου.



# Η ιστορία της Φωτογραφίας στον Κινηματογράφο

του Αντρέα Ταρνανά

## ΜΕΡΟΣ Β΄

Ο Κιν/φος συνειδητοποιεί τη γλώσσα του  
Από τον Γκρίφιθ στη σοβιετική πρωτοπορία

**ΝΤΕΙΒΙΝΤ ΓΟΥΩΚ ΓΚΡΙΦΙΘ  
ΜΠΙΛΥ ΜΠΑΙΤΖΕΡ**

Στα μέσα της δεύτερης δεκαετίας του 20ου αιώνα η Αμερικάνικη παραγωγή επωφελούμενη απ' το πόλεμο που μαινεται στην Ευρώπη βρίσκει την ευκαιρία να αναλάβει την κυριαρχία στην παγκόσμια αγορά Κινηματογράφου που πριν την κατείχαν τα μεγάλα γαλλικά συγκροτήματα της Πατέ και της Γκωμόν.

Η παραγωγή της Αμερικής αυξάνεται και συγκεντροποιείται με αποτέλεσμα να γεννηθούν μεγάλες κινηματογραφικές μονάδες παραγωγής που θα προκαλέσουν το ενδιαφέρον για επένδυση κεφαλαίων και άλλων εξωκινηματογραφικών επιχειρήσεων.

Μετά την "Μπαϊγκράφ" και την "Βιταγκράφ" εμφανίζονται στο χώρο η "Παραμούντ" που γύρω στο 1915 ελέγχει 5.000 αίθουσες, η "Φέροτ Νάσιοναλ" που ελέγχει άλλες τόσες κι η "Μιούτσουαλ" που από 1908 σώμα της γενιέται η "Τράϊανγκλ" με γενικό διευθυντή τον Αϊτκεν και την υποστήριξη της Τράπεζας "Κυν Λάιμπ" κι ίσως και της "Στάνταρτ Όιλ" του Ροκφέλερ.

Η Τράϊανγκλ στηρίζεται κυρίως απ' τους φημισμένους σκηνοθέτες της εποχής τον Ν.Γκρίφιθ, τον Τόμας Αϊνς και τον Μάκ Σένετ, που αποτελούν το βασικό έμπυχο κεφάλαιο της, ενώ πίσω τους και σε δεύτερη μοίρα βρίσκονται οι ηθοποιοί Λουίζα Γκλόουμ, Γουίλλιαμ Χαρτ και Ντάγκλας Φαίρμπαγκς που οι μετοχές τους θ' ανέβουν αργότερα

όταν θα εμφανιστεί και θα κυριαρχήσει το σταρ-σύστημα.

Ο Μάκ Σένετ και ο Αϊνς είναι οι θεμελιωτές του Μαζικού Αμερικάνικου κινηματογράφου και μάλιστα ο δεύτερος θα τον βγάλει κι έξω απ' τα σύνορα της χώρας του, και θα ενθουσιάσει τους Ευρωπαίους όπως δείχνουν τα κείμενα του Λεό Μουσινάκ και ιδιαίτερα του Λουί Ντελύκ που είναι σωστοί διθύραμβοι για το έργο του Αμερικάνου δημιουργού.

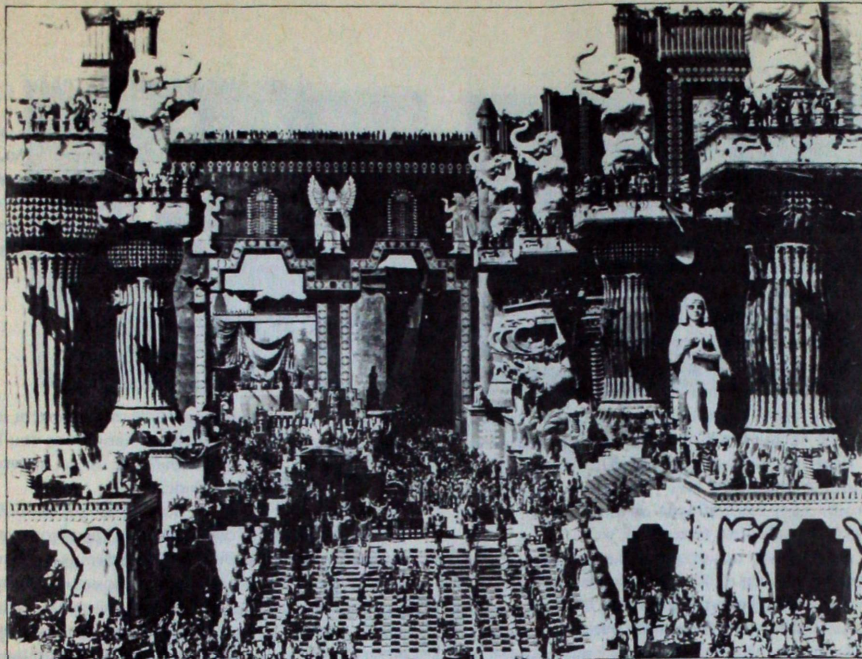
Η κύρια θεματική του Αϊνς είναι οι ιστορίες της Αμερικάνικης υπαίθρου και ιδιαίτερα των δυτικών πολιτειών απ' όπου και ο χαρακτηρισμός αυτού του είδους ταινιών ως "γούέστερν". Στον Αϊνς διαφαίνεται μία γλώσσα και μία συγκεκριμένη δομή της ανάπτυξης του φιλμ αν και ακόμα είναι πρωτόγονη.

Η φωτογραφία δεν είναι αδιάφορη στο σώμα του φιλμ αλλά ούτε και ιδιαίτερα σημαντική απ' την πλευρά των φωτισμών.

Οι περισσότερες σκηνές γυρίζονται εξωτερικώς με φυσικό φως και περισσότερο ενδιαφέρει το σκηνοθέτη η σχέση των αντικειμένων και των προσώπων μέσα στο κάδρο παρά η φωτιστική τους ποιότητα. Τα κάδρα χαρακτηρίζονται από μία μεγάλη πολυπροσωπία που στοχεύει στον εντυπωσιασμό του θεατή, τεχνική που θα υιοθετηθεί και θα επιτείνει περισσότερο ο Σεσίλ ντε Μίλ.

Τη μεγάλη τομή στον κινηματογράφο την δημιουργεί βέβαια ο Ντέιβιντ Γκρίφιθ. Στη πρώτη σημαντική του ταινία τη "Γέννηση ενός έθνους" (1915) διαφαίνονται όλα τα στοιχεία που σήμερα ο-





Το τεράστιο ντεκόρ της ΜΙΣΑΛΛΟΔΟΞΙΑΣ για το επεισόδιο της Βαβυλώνας, φωτογραφημένο από αερόστατο.

νομάζουμε βασικό γλωσσικό υλικό του κινηματογράφου.

Τα τρία στοιχεία που απαιτούνται κατά τον Γκριφιθ για την δόμηση ενός κινηματογραφικού φίλμ είναι: 1) η σχέση των μεγεθών των πλάνων στη δραματική αλληλουχία. 2) Ο ρυθμός, δηλαδή η χρονική σχέση των συνδεομένων πλάνων 3) Η διάταξη των στοιχείων μέσα στην εικόνα.

Εδώ βλέπουμε για πρώτη φορά να δηλώνεται η αναγκαιότητα δύο παραγόντων: του Μοντάζ και της φωτογραφίας. Η δεύτερη νοούμενη σαν σχέση όγκων αντικειμένων απ'την μιά και σαν σχέση χρωματικών τόνων απ'την άλλη αποκτά θεμελιώδη σημασία στην ανάπτυξη της αφήγησης στη "Γέννηση ενός έθνους"

Καθώς και σ'ολόκληρη τη σκέψη και το έργο του Γκριφιθ. Γι'αυτό το λόγο, αντιλαμβανόμενος τη μείζονα σπουδαιότητα της φωτογραφίας, ο Γκριφιθ συνεργάζεται σχεδόν αποκλειστικά μ'έναν οπερατέρ της εμπιστοσύνης του τον Μπίλυ Μπάιτσερ, φαινόμενο που θα το δούμε να επαναλαμβάνεται συχνά και στα κατοπινά χρόνια του Κινηματογράφου.

Στη "Μισαλοδοξία" (1916) που είναι ίσως η κατακλειδα του έργου του Γκριφιθ φαίνεται έκδηλα η θέση της φωτογραφίας μέσα στην όλη αφή-

γηση. Πρώτ'απ'όλα τα τέσσερα ταμπλώ δράσης φωτογραφίζονται με διαφορετικό στυλ, σε μιά προσπάθεια να αποδοθεί έτσι η πολιτισμική διαφορά και το ύψος των εποχών που καταγράφονται.

α) Η πρώτη ενότητα των παθών με μιά σειρά Ταμπλώ-Βιβάν με αρκετή απλότητα και αφέλεια που θυμίζουν τα πρώτα πάθη που γυρίζονταν στην Ευρώπη καθώς και τις λαϊκές εικονογραφήσεις του ίδιου θέματος.

β) Η νύχτα του Αγίου Βαρθολομαίου αναπτύσσεται αργά με γενικά πλάνα, επικό χαρακτήρα και σωστή εικαστική χρήση των νυχτερινών σκηνών, όπου τεράστια πλήθη αναδεύονται μέσα σ'ένα χώρο φωτισμένο παράξενα κι εφιαλτικά που συμβάλει τα μέγιστα στην απόδοση του πανικού της σφαγής.

γ) Στην πολιορκία της Βαβυλώνας ο φωτισμός είναι αρκετά πενιχρός γιατί είναι σχεδόν ολόκληρη γυρισμένη στην ύπαιθρο. Κι εδώ έχουμε πολλά γενικά πλάνα, αρκετές εντυπωσιακές γωνίες και λήψεις πλονζέ από αερόστατο κι όλη η ενότητα αναπτύσσεται μ'έναν τρόπο που και σκηνοθετικά και εικαστικά θυμίζει τις αντίστοιχες ιταλικές ταινίες και ιδιαίτερα την "Καμίρα" του Παστρόνε.

δ) Τό τέταρτο κομμάτι της Μισαλοδοξίας που λέγεται "Η μάνα κι ο Νόμος" είναι και το πιο καλο-



δουλεμένο απ'όλες τις πλευρές: Στο Μοντάζ με την αντίστιξη των εικόνων και την γρήγορη εναλλαγή γκρό πλάν και γενικών που συχνά τα μήκη τους καταλήγουν σε λίγα καρρέ. Στη φωτογραφία με τη δημιουργία μιάς επιβλητικής ατμόσφαιρας, ιδιαίτερα στη δίκη και στη φυλακή, με τη χρήση πολλών λεπτών τόνων που απανθίζουν το χώρο και δημιουργούν αισθήματα απόγνωσης και εγκλεισμού στο μάτι του θεατή. Στη σκηνή της δίκης οι εικόνες γενούν μιά παγερή ατμόσφαιρα και μιά αίσθηση απειλής και μεταφυσικού φόβου σαν εκείνη των Άγγλων συμβολιστών, ενώ το Λάιτ μοτίβ των χεριών που κάθε τόσο παρεμβάλλονται παραπέμπουν στα χέρια της "Σταύρωσης" του Ματίας Γκρύνεβαλντ.

Παρ'όλα αυτά η "Μισαλοδοξία" ήταν η μεγάλη οικονομική αποτυχία του Γκρίφιθ και σ'όλη την υπόλοιπη ζωή του δούλεσε σε μετριώτατες ταινίες για να ξεπληρώσει το χρέος του.

Δύο χρόνια αργότερα δημιουργούνται οι "Ενωμένοι Καλλιτέχνες" εταιρία που αποτελείται απ'τους Μάιρη Πίκφορντ, Ντάγκλας Φάιρπαγκς και Τσάρλυ Τσάπλιν και υποστηρίζονται απ'τις επιχειρήσεις Ντυπόν ντε Μούρ. Ο Νέος οργανισμός δέχεται τον Γκρίφιθ και του παράγει το τελευταίο αριστούργημα του το "Σπασμένο Κρίνο" με πρωταγωνίστρια τη Λίλιαν Γκίς.

Οι παραγωγικοί περιορισμοί επιδρούν βαθιά στο στύλ της ταινίας. Έχοντας τρεις ηθοποιούς και μικρούς χώρους ο Γκρίφιθ στρέφεται στη χαρακτηρισολογία, χρησιμοποιεί πολύ το κοντινό πλάνο, προσέχει τους φωτισμούς και συγκεντρώνει το φακό του στα πρόσωπα. Η φωτιστική ποιότητα της ταινίας είναι θαυμαστή. Μιά σειρά από ημιφωτισμένες τρύγκες, η ομίχλη των φωτωχομάζων, οι μισσοκότενοι δρόμοι, όλα αυτά συνιστούν ένα υποβλητικό τελικό αποτέλεσμα στην εικόνα κι η φωτογραφία γίνεται ένα απ'τα κύρια πρόσωπα του δράματος. Η χρήση του φλυο αρτιστίκ κάνει πιά αισθησασκά τα πρόσωπα και ενισχύει την δυναμική του Φίλμ, ενώ ένα λεπτό, ακριβόλογο μοντάζ οδηγεί ρητά στην ολική νοηματική έκβαση.

Σ'αυτό το Φίλμ διαφαίνεται καθαρά η επίδραση του ανερχόμενου σουηδικού κινηματογράφου (στον οποίο η φωτογραφία φτάνει στο ζενιθ της λειτουργικότητας της) ενώ το ίδιο προαναγγέλει το γερμανικό κάμεραπύλ, τον κατ'εξοχήν κινηματογράφο του δωματίου.

Τον ίδιο καιρό κάνει δειλά την εμφάνιση του στην αρχή σαν ηθοποιός του Μάκ Σένετ κι αργότερα σαν σκηνοθέτης μικρών ταινιών ο Τσάρλυ Τσάπλιν. Οι πρώτες αυτές ταινίες του χαρακτηρίζονται απ'το πρωτόγονο μοντάζ, τα πολλά γενικά πλάνα όπου κυριαρχεί το σώμα του κωμικού, τα ελάχιστα κοντινά κι αυτά όταν θέλει να κάνει κάποιες

γκριμάτσες, τις τυπικές γωνίες λήψης, ενώ οι φωτοισμοί και τα τράβελινγκ είναι χωρίς κανένα ρόλο. Ο τακτικός του οπερατέρ Ρόλλι Τότεραχ με βοήθ του Γ.Σ. Φόρστερ περιορίζεται στον πρακτικό του ρόλο και βοηθάει να εμφανίζονται οι κωμικές κινήσεις του μικροσκοπικού ανθρώπου που σαλεύει μέσα στον Φιλμικό Χώρο.

## ΑΙΖΕΝΣΤΑΙΝ - ΤΙΣΣΕ

και

### η σοβιετική κινηματογραφία

Στις 27 Αυγούστου του 1919 υπογράφεται απ' τον Λένιν το διάταγμα για την εθνικοποίηση του Κινηματογράφου "της πιά σπουδαίας απ'τις τέχνες", όπως τον χαρακτήρισε ο ίδιος.

Η ενέργεια αυτή έχει πολλαπλά επακόλουθα: Πρώτα απ'όλα μιά βίαιη αντίδραση των ιδιοκτητών των μεγάλων αιθουσών που τις κλείνουν και κατατάσσονται στο λευκό στρατό, δημιουργώντας έτσι προβλήματα διανομής του σοβιετικού φιλμ. Όμως μ'αυτή την απόφαση για πρώτη φορά ο κινηματογράφος φεύγει απ'τους κανόνες του εμπορίου, αποποιείται το κέρδος και γίνεται καθαρά πολιτικό μέσο. Οι πρώτες σοβιετικές παραγωγές είναι μιά σειρά πολεμικών επικαίρων που τα γυρίζουν μεταξύ των άλλων και οι Κουλέσωφ, Βερτσίφ & Τίσοε. Με το τέλος των εσωτερικών αναταραχών κάνουν την εμφάνιση τους αρκετές σοβιετικές ταινίες που το πιάον τους είναι πολύμορφο.

Ο Τζίγκα Βεράφφ διακηρύσσει τον κινηματογράφο - μάτι, δηλαδή την πιστή καταγραφή της ζωής. Αρνείται την φωτογραφία καθώς κι όλα τα στοιχεία του μυθοπλαστικού Κινηματογράφου και πιστεύει οτι η απάθεια του φακού είναι η καλύτερη εγγύηση της αλήθειας. Με τον οπερατέρ του, τον Κάουφμαν γυρίζουν χιλιάδες μέτρα και δημιουργούν πολλά σημαντικά ντοκυμανταίρ.

Τον ίδιο καιρό λειτουργούν παράλληλα πολλά πειραματικά κέντρα.

Ο Κόζνιτσεφ και ο Τράουμπεργκ ιδρύουν "Τη φαρμική του εκκεντρικού ηθοποιού" και παράγουν μιά σειρά ταινιών. Επηρεασμένοι πολύ απ'τα εξπρεσιονιστικά ρεύματα καθώς κι απ'τις γλωσσολογικές θεωρίες της γενιάς των θεωρητικών που ονομάστηκαν "ρώσσοι φορμαλιστές" (Γιάκομπσον, Αχενμπάουμ κ.λ.π.) παρουσίασαν ένα κινηματογράφο πλαστικό, αισθητικοποιημένο όπου η φωτογραφία αποτελεί ένα εξέχον σημαίνον και εντάσσεται άμεσα στο γλωσσικό πλαίσιο της ταινίας.

Πολύ συχνά δανείζονται στοιχεία απ'την ατμόσφαιρα του τσίρκου και του μιούζικ χώλ και αναπαράγουν στο φιλμ τους εντυπωσιακά και πλούσιους φωτισμούς τους, σε μιά προσπάθεια να γυρί-





Στον IBAN TON TPOMEPO η φωτογραφία είναι επίσης στυλιζαρισμένη και πλαστική, μόνο που αναδίδει ένα κύμα ψυχρότητας και δέους.

οομ με θέαμα το μάτι του παρατηρητή.

Ο Λέβ Κουλέσωφ που ανήκει στην ομάδα των ρώσων φορμαλιστών θέτοντας το μοντάζ στην πρώτη σειρά των μέσων της κινηματογραφικής αφήγησης και παραμερίζοντας το δράμα και την υποκριτική δημιουργία έναν κινηματογράφο όπου τα πρόσωπα και τα αντικείμενα είναι ισοδύναμου βάρους και σημασίας. Κατά συνέπεια εκτός απ' το μοντάζ σημαντικό ρόλο παίζουν και οι φωτισμοί που χρησιμοποιούνται για να δώσουν εκείνο τον ιδιαίτερο τόνο στα εμφανιζόμενα στην κάθε εικόνα αντικείμενα, έτσι ώστε να αποκτούν την υπόσταση γλωσσικών στοιχείων που συνδεόμενα παρατακτικά με το μοντάζ να αποδίδουν ένα συνολικό νόημα. Τα πλάνα ακόμα και τα καρρέ για τον Κουλέσωφ συνδυάζονται με τα σημεία του Σωσυριανού συσταγματικού άξονα, γι' αυτό το καθένα έχει μεν την αυτονομία του αλλά ουσιαστικά αποκτά υπόσταση όταν συνδεθεί με άλλα μέσα σε μία συστηματική συστοιχία. Ο φωτισμός του Κουλέσωφικού πλάνου λοιπόν δεν γίνεται ούτε για να φανούν απλώς τα δρώμενα, ούτε για να αναπαρασταθούν κάποιες συγκεκριμένες φωτιστικές συνθήκες του χώρου, αλλά για να φορτώσουν το είκασμα μ' ένα σημασιοδοτικό βάρος, να το μετατρέψουν δηλαδή σε αφηρημένο γλωσσικό σύμβολο.

Λίγο αργότερα και σε νεαρή ηλικία εμφανίζεται στο θέατρο πρώτα και κατόπιν στον κινηματογράφο ο Σεργκέϊ Μιχαήλοβιτς Αϊζενστάϊν. Με σπερμότερ τον Τισσέ γυρίζει την πρώτη του ταινία την "Απεργία" επηρεασμένος απ' τη "Μισαλοδοξία" του Γκριφθ. Η φωτογραφία εδώ χρησιμοποιείται για εντείνει τις καταστάσεις να επεκτείνει τη συγκινησιακή πλευρά της ταινίας για να αποδωθεί έτσι πύο πληθυντικό η αγριότητα και η βία που υφίστανται οι απθρωί. Κάποιες επηροές διακρίνονται και απ' τη Σουηδική Σχολή. Τα πλάνα των απεργών μεσ'

στο χιόνι και το προοπτικό καθράρισμα τους θυμίζουον αρκετά τον Στίλερ.

Στο "Ποτέμκιν" το βασικό θέμα που έχει ν' αντιμετωπίσει ο Τισσέ είναι η φωτογραφική απόδοση της μαζικότητας. Δεν υπάρχουν πιά πρόσωπα και συγκεκριμένοι χαρακτήρες ούτε ψυχολογική δράση που θα μπορούσε ν' αποδοθεί με τους λεπτούς φωτιστικούς τόνους.

Έτσι η φωτογραφία είναι τραχιά, μεταχειρίζεται συχνά το μεσημεριάτικο ηλιακό φώς που σκληραίνει τα πρόσωπα, ενώ στις πολυπληθείς σκηνές χρησιμοποιεί τις έντονες φωτιστικές αντιθέσεις, δίνοντας στο κάδρο μιάν αίσθηση απόφασης και δ υ ν α μ ι σ μ ο ύ. Στην πύο έντονη σκηνή της ταινίας, στη σκάλα που κατεβαίνουν οι στρατιώτες ποδοπατώντας τα πάντα στο πέρασμα τους, έχουμε και το πύο σκληρό φωτιστικό κοντράστ. Τα γενικά πλάνα καθράρονται διαγώνια και προοπτικά και σε μιά στιγμή της μέρας που το φώς πέφτει απ' την νοητή προέκταση της κλίσης της σκάλας, ασπρίζοντας εντελώς την οριζόντια επιφάνεια του κάθε σκαλοπατιού και αφήνοντας αφώτιστη και σκοτεινή την κάθετη επιφάνεια τους, με αποτέλεσμα να πετυχαίνεται η πύο ακραία τονική αντίθεση που ενισχύει την σκληρότητα της όλης δράσης.

Στη "Γενική γραμμή", (απόσπασμα από μιά μεγάλη ταινία που είχε ξεκινήσει ο Αϊζενστάϊν με τίτλο το "Παλιό και το καινούργιο") η φωτογραφία εναρμονίζεται με τον ποιητικό και επικό χαρακτήρα του έργου, που αναφέρεται στις σοβιετικές επαρχίες.

Το καθράρισμα ακολουθεί μιά τέλεια εικαστική, παίζει με τους άζονες και τους πολλαπλούς φωτιστικούς τόνους της υπαίθρου, και πολύ συχνά ο φωτισμός γίνεται επιβλητικός και τελετουργικός συμμετέχοντας στην τυπολογία της καθημερινής ζωής των επαρχιών.



Η φωτογραφία καθώς και το μοντάζ έχουν ε-  
δώ κατά κύριο λόγο πλαστικές επιδιώξεις, γιά να  
αποδώσουν καλύτερα την ποιητική του χώρου. Ενώ  
ένα καινούργιο στοιχείο κάνει την εμφάνιση του, η  
φωτιστική αντίστιξη των εικόνων, πράγμα που  
υπαγορεύεται απ' την εμφάνιση του ατομικού ήρωα  
και της ψυχολογικής δράσης.

Τα πλάνα των ατόμων έχουν έναν λεπτό, διεισ-  
δυτικό, πολυεπίπεδο και διακυμαντικό τονισμό που  
έρχεται σε αντίθεση με τον πληθωρικό και ενιαίο  
φωτισμό χώρου.

Η ίδια εικαστική χαρακτηρίζει και την μεταγε-  
νέστερη ταινία του Αϊζενστάιν "Κέ βίβα Μέξικο"  
μόνο που εδώ το στυλιζάριαμα είναι πιά έντονο ο  
φωτισμός έχει μιá τάση υπερασιατιστική που δίνει  
ένα χαρακτήρα τελετής στα δρώμενα, ενώ έρχεται  
σε αντίστιξη με μιá δευτερη σειρά εικόνων που φω-  
τίζονται σκληρά και έντονα, γιά ν' αποδώσουν τις  
δύσκολες συνθήκες ζωής του Μεξικού και τη βία  
της κυρίαρχης τάξης.

Στον "Ιβάν τον τρομερό" η φωτογραφία είναι  
επίσης στυλιζαρισμένη και πλαστική, μόνο που εδώ  
η πλαστικότητα της αναδίδει ένα κύμα ψυχρότητας  
και δέους. Στις σκηνές συνομωσίας χρησιμοποιείται  
ένας φωτισμός χαμηλός, με πολλαπλούς τόνους  
που πέζει τα πρόσωπα και τους δίνει μιá σατανική  
μορφή.

Πάλι μπορούμε να ξεχωρίσουμε ένα διπλό φω-  
τογραφικό επίπεδο.

Ενώ στις σκηνές που εμφανίζεται ο Ιβάν, ο φω-  
τισμός είναι συγκεντρωτικός (σποταριστός), κάνει  
διάφανο το πρόσωπο του Τσερκάσκιφ και δημιουρ-  
γει τεράστιες σκίες στον ίδιο και στ' αντικείμενα  
που τον περιβάλλουν, δίνοντας έναν αέρα μεγαλο-  
πρέπειας αλλά και φόβου σ' όλο το χώρο.

## ΠΟΥΝΤΟΒΚΙΝ - ΝΤΟΒΖΕΝΚΟ

Στον Πουντόβκιν ο χώρος συνδέεται άμεσα με  
τις διαθέσεις, τα συναισθήματα και τις ψυχολογικές  
καταστάσεις των ανθρώπων που ζούν μέσα του. Ο  
σπερατέρ του λοιπόν έχει να αντιμετωπίσει το πρό-  
βλημα της διαλεκτικής και της συνέπειας των φω-  
τισμών των προσώπων με την αντίστοιχη των χώ-  
ρων.

Στη "Μάνα" η προσωπικότητα της γριάς δηλώ-  
νεται κατά κάποιο τρόπο με τα υποφωτισμένα  
κακοδιάβητα σοκάκια του προστείου που μένει. Οι  
δρόμοι φωτίζονται με πολλαπλούς προβολείς τοπο-  
θετημένους σχεδόν κάθετα προς την ευθεία σκό-  
πευση του φακού κι έτσι δημιουργείται μιá σειρά  
από διαδοχικά διαστήματα φωτός και σκοταδιού  
που αναδεικνύουν όλα τα βάθος των χώρων και κα-  
ταγράφουν τη μιζέρια τους, ο ίδιος κατατονικός  
φωτισμός επικρατεί στο σπίτι, ενώ τα γκρό πλάν

φωτίζονται άπλετα γιά να φαίνονται τα τραγικά  
στοιχεία του προσώπου της μάνας.

Επίσης στο "Τέλος της Άγιας Πετρούπολης"  
οι εργατικές συνοικίες έχουν το ίδιο βάρος με τα  
σοκάκια της μάνας.

Στη "Θύελλα στην Ασία" χρησιμοποιείται η ί-  
δια τακτική στη σχέση χώρου-ανθρώπου αλλά με  
διαφορετική κατεύθυνση αυτή τη φορά και κατά  
συνέπεια και διαφορετικό αποτέλεσμα. Η χρήση  
των πολλών εξωτερικών και ημερήσιων πλάνων  
που χαρακτηρίζονται από μιá διακοσμητική πλα-  
στικότητα κι έναν ελαφρό μανιερισμό αυξάνουν  
το λυρισμό των σκηνών και απεικονίζονται.

Οι πεδιάδες της Μογγολίας με το απέραντο εύ-  
ρος και βάθος τους δηλώνουν την ποιότητα των  
ανθρώπων που θα συναντήσουμε στο φιλμ, ενώ  
ο φακός εδώ δεν ψάχνει τη σκοτεινή τους πλευρά  
αλλά τον κρυμμένο λυρισμό τους.

Αυτή η αντιμετώπιση του εξωτερικού χώρου  
σαν ένα στοιχείο λυρισμού γίνεται πιά έκδηλη  
στον Ντοβζένο που όντας Ουκρανός βρίσκε-  
ται πιά κοντά στη γή και την αισθητική της.

Η φωτογραφία του Ντοβζένο κάνει μιá υπέ-  
ροχη πλαστική χρήση της υπαίθρου, μεταχειρίζεται  
όλους τους οπτικούς άξονες της και παίζει έντονα  
με τις διαστάσεις της. Το ηλιακό φώς είναι το κύ-  
ριο στοιχείο της τεχνικής της κινηματογράφησης.

Ο φωτιστής δεν επεμβαίνει καθόλου στην κατα-  
σκευή των εικόνων, αλλά επιλέγει με ακρίβεια τις  
ώρες και τις ιδιομορφες καταστάσεις που γεννούν  
τα ίδια τα φυσικά στοιχεία. Βλέπουμε συννεφο-  
γένεματα πυκνά που ξεπηδούν από μέσα τους κά-  
ποιες ακτίνες, φυλλωσιές που τις διαπερνάει το  
ηλιακό φώς, στάχια κάτω από έναν καυτό ήλιο,  
μήλα που σέρνονται απ' τη βροχή, καθώς και πλή-  
θος από ηλιοτρόπια, λουλούδια που αφθονούν  
στην Ουκρανία και λειτουργούν σαν σήμα κατατε-  
θέν της ταινίας. Η φωτογραφία του Ντοβζένο  
δεν βασίζεται στην επέμβαση ή την αναπαραγωγή  
των φωτιστικών συνθηκών αλλά περισσότερο στη  
σωστή επιλογή και στην ακριβή χρήση του ηλιακού  
φωτός.

Ένας δεύτερος βασικός παράγοντας στα κάδρα  
του Ντοβζένο είναι η σχέση των εικονιζομένων  
αντικειμένων, όπου οι άξονες αποτελούν βασικό  
στοιχείο του επιδιωκόμενου λυρισμού. Άλλες  
που ανοίγονται προοπτικά, φράχτες που χάνονται  
στο βάθος του Κάδρου, απέραντες δεντροστοιχί-  
ες σε συνάρτηση με τα σκαμένα πρόσωπα των χω-  
ρικών, συμμίνυνται σε μιá ολική συμπαράληψή  
του όλου πολιτιστικού πλαισίου που πάει να  
αναπαρασταθεί μέσα στο Φιλμ.

Αντρέας Ταρνανάς



# ΑΦΙΕΡΩΜΑ Α-ΤΕΛΕΙΩΤΟ ΤΑΙΝΙΕΣ ΠΟΥ ΣΥΝΕΧΙΖΟΥΝ

του Αντρέα Τύρου



Από την ΕΡΩΤΙΚΗ ΠΑΡΑΖΑΛΗ (όπως έγινε η ΑΥΤΟΚΡΑΤΟΡΙΑ ΤΗΣ ΚΑΡΔΙΑΣ) του Ρόμπερτ Βαν Άκερεν

Να, για πρώτη φορά ο κίνδυνος (ή η γοητεία του;) να μοιάσουμε σε φιλμ, ή έργο ολόκληρου κάποιου "δημιουργού", όχι Γερμανού αναγκαστικά.

Αλλά, με τούτο το αφιέρωμα στο νέο γερμανικό κινηματογράφο, όλα θυμίζουν τη ροή των εικόνων, τη νοσταλγία της α-συνέχειας, το πέρασμα της μιάς ταινίας μέσα στην άλλη, την αίσθηση του α-τέλειωτου (και του α-τελειώτου), το μοναδικό θέμα επανέρχεται αδιάκοπα.

Όμως, όταν η πολυμορφία είναι διαπιστωμένη, οι εμμονοληπτικές διαστάσεις ξεκινούν από αλλού.

Η προβολή, φέτος το χειμώνα, μεγάλο

αριθμού ταινιών από την πρώτη περίοδο του Φασμπίντερ και του Βέντερς, αλλά για πρώτη φορά και φιλμ του Βέρνερ Σρέτερ (π.χ. "Το βασιλείο"), μας αναγκάζει να μεταθέσουμε για επόμενο τεύχος τη συνέχεια και το κλείσιμο (;) του αφιερώματος, με συνολική αναφορά στο έργο των τριών προηγούμενων.

"Η αγωνία του τερματοφύλακα στα πέναλτυ" του Βιμ Βέντερς έκανε μάλιστα την έναρξη της χρονιάς, ενώ αναγγέλθηκε η προβολή κι άλλων ταινιών του όπως "Το πορφυρό γράμμα", "Η Αλική στις πόλεις", "Λάθος κίνηση" και "Χάμετ".

Ακολουθεί η "Γυναίκα που φλέγεται"



του Ρόμπερτ Βαν Άκερεν (και γι'αργότερα η "Άκραία ερωτική περίπτωση" - πρωτ. τίτλος HARTIS), γνωστού μας από τη λεπτή ισορροπία, ανάμεσα στο υπαρξιακό δράμα και τη μέτρι σαρκασμού παρωδία των αστικών συμβάσεων, της "Ερωτικής Παραζάλης" που είδαμε πριν δύο χρόνια.

Είναι, επίσης οι δύο τελευταίες ταινίες του Φασμπίντερ: "Βερόνικα Φος" και "Καρέλ" αλλά και μία σειρά παλιότερα: "Έφι Μπριστ" - "Κατζελμάχερ" - "Αγάπη πύο κρύα κι απ'το θάνατο" - "Οι θεοί της πανούκλας" - "Κινέζικη ρουλέτα" - "Η τρίτη γενιά" - "Προσοχή από μία αγία πόρνη" - "Συναλλαγή".

Θάλεγε κανείς, πως ο θάνατος του τελευταίου, δπλα φυσικά στην επιτυχία του τηλεοπτικού "Μπερλίν Αλεξάντερπλάτς", στάθηκε το ένευσμα κι η πρόκληση για την αθρόα εισαγωγή ταινιών του παραγνωρισμένου, πριν λίγα μόλις χρόνια, γερμανικού σινεμά.

Στο μεταξύ, όμως, ας θυμηθούμε μερικούς απ'τους "ελάσσονες" σκηνοθέτες αυτής της τόσο ζωντανής, παρά τα αντικειμενικά προβλήματα της, κινηματογραφίας, όσους τουλάχιστον γνώρισε και το κοινό μας εδώ, γάρη σε κάποια ταινία τους.

Τον Πέτερ Χάντκε, τον Αυστριακό συγγραφέα, φίλο και συνεργάτη του Βέντερς με την "Αριστερόχειρη γυναίκα" με τους Έντιθ Κλέβερ, Μπρούνο Γκανς.

Τον Βόλφγκανγκ Πέτερσον, με το πολεμικό ψυχογράφημα "Υποβρύχιο στην κόλαση", μία πολύ ενδιαφέρουσα δουλειά, τόσο αφηγηματικά όσο και σαν σχολιασμό των συμβάσεων ανάλογων ταινιών.

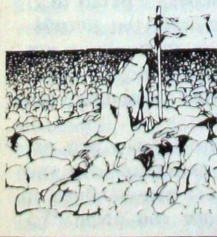
Τον Ούλι Έντελ που η μεταφορά του μπεστ-σέλλερ "Κρίστιαν Έφ" (μιάς 13χρονης που έγινε σύμβολο μιάς γενιάς) έγινε εδώ η πρώτη εμπορική επιτυχία της περιόδου 81-82.

Την Μαργκαρέτ φον Τρότα, ηθοποιό και γυναίκα του Σλέντορφ, με δύο ταινίες της, τις πολύ μέτριες "Αδελφές", αλλά και τα βραβευμένα στη Βενετία το '81 "Μολυβένια χρόνια", μ'ένα θέμα παρμένο απ'τα χρονικά της τρομοκρατίας και πρωταγωνίστριες τις Γιούτα Λάμπε, Μπάρμπαρα Σούκοβα.

Όπως είπαμε, για τις γερμανικές ταινίες θα χρειαστεί να επανέλθουμε. Γιατί, σίγουρα, έχουν κι αυτές αρκετά ακόμα να μας πουν.

ΑΝΤΡΕΑΣ ΤΥΡΟΣ

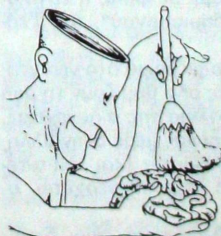
ΑΛΜΠΕΡΤ ΚΑΜΥ  
Ο ΞΕΝΟΣ



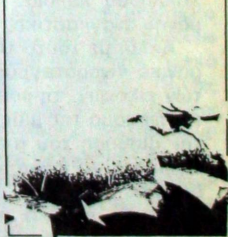
ΝΤΑΡΙΟ ΦΟ  
η μαριχουαίνα  
της μαμας  
είναι πιο γλυκιά



ΝΤΑΡΙΟ ΦΟ  
κλεψε λιγότερο



ΚΡΟΠΟΤΚΙΝ  
ΑΝΑΡΧΙΑ



ΕΚΔΟΣΕΙΣ ΚΑΤΣΑΝΟΣ Αριστοτέλους 26, τηλ.: 235.683 ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗ



## ΟΙ ΗΡΩΕΣ ΤΟΥ ΣΙΝΕΜΑ

### Μια φορά κι έναν καιρό και σήμερα

του ΣΩΤΗΡΗ ΖΗΚΟΥ

"Στην Ευδοξία, που μου διηγίόταν πάντα, όταν ήμουν παιδί, τις ταινίες, που δεν κατάφερα να δω".



Ο Έρωλ Φλυν -Ρομπέν των Δασμών

Ας στηριχτούμε σε κάτι πρόσφατο και γνωστό: το πολύχρωμο φάσμα των ταινιών της εστεινής σαιζόν και τις υπερπαραγωγές και τα φιλμ περιπέτειας, που δείχνουν ικανά να ξεναφέρουν το πλατύ κοινό στις κινηματογραφικές αίθουσες. Για να αναζητήσουμε κάτι τόσο παλιό, αλλά και αυτονόητο, κάθε φορά που μιλάμε για το σινεμά: τους μύθους και τους ήρωες του. Ό,τι γράφτηκε σ' αυτό το κείμενο, είναι προσωπικές εκτιμήσεις και αναμνήσεις, που δεν στηρίζονται σε στατι-

στικά δεδομένα και πολύχρονη έρευνα και οι διαπιστώσεις είναι συζητήσιμες.

Ίσως να φανεί ότι οι ταινίες, για των οποίων τους ήρωες θέλω να μιλήσω, είναι ταινίες δεύτερης ποιότητας, "μικρές ταινίες" φιλμ της σειράς "B" και αυτό είναι αλήθεια. Ίσως όμως να φανεί ότι δεν θα καταφέρω να περιορισθώ σ' αυτά τα φιλμ και κάπου θα χάσω το σύνορο ανάμεσα στις "μικρές" και στις "μεγάλες" ταινίες και αυτό είναι αναπόφευκτο σήμερα. Ήδη η δυσχέρεια διάκρι-



σης και κατάταξης των σύγχρονων φιλικών παραγωγών, ωθεί πολλούς να μιλούν, πέρα από τα κλασικά κινηματογραφικά είδη, για "Όπερα του διαστήματος", "Χέβυ Μέταλ", "ηρωική φαντασία". Ας μην ξεχνάμε ότι κάθε ταξινόμηση, σε είδη, προϋποθέτει ότι θεωρεί κανείς σημαντικότερες τις ομοιότητες -συνήθως θεματικές- από τις διαφορές, μεταξύ ταινιών του ίδιου είδους. Ο χαρακτηρισμός "ταινίες φυγής", μή βρίσκοντας, πού να αντιπαρεθεθεί, εγκαταλείπεται.

Ας ξεκινήσουμε από την ιστορία κάποιων μάλλον νεότερων θεατών, όπως αρχίζει ένα παραμύθι.

Μιά φορά κι έναν καιρό, τα πιά ωραία παραμύθια τ' ανακαλύψαμε στο μαγικό κόσμο του σινεμά. Γενναίοι Ιππότες, ακαταμάχητοι ξιφομάχοι, δίκαιοι τιμωροί, γοητευτικοί άντρες, εξολοθρευτές του κακού, καταχτούσαν, αγωνίζονταν, τιμωρούσαν, αποκαθιστούσαν την δικαιοσύνη, ερωτεύονταν, ξεφουγαν και πάντα νικούσαν. Τότε τους ήρωες αυτούς τους λέγαμε "παληκαράκια". Ο Ρομπέν των Δασών είχε τη μορφή του Έρολ Φλυν και η Πριγκίπισσα Σίσσυ της νεαρής Ρόμυ Σνάιντερ.

Αλλά με τον καιρό όλα άλλαξαν, ο κινηματογράφος, οι ιστορίες του, οι ήρωες τους και εμείς. Γνωρίσαμε τους τιμωρούς του Φαρ-Ουέστ, προτιμούσαμε πιο τολμηρές τις ερωτικές σκηνές, μας έλκυε η αγωνία των ταινιών του Φανταστικού, ο Δράκουλας είχε σχεδόν πάντα τη μορφή του Κρίστοφερ Λη, ο Φρανγκεστάιν του Πήτερ Κάσινγκ και ο Εγγλέζος πράκτορας Τζαϊνς Μποντ, που οπλοφορούσε πάντα μ' ένα παλιό γερμανικό Λούγκερ, την αρρενωπή μορφή του Σην Κόννερυ. Τότε βέβαια δεν συγκρατούσαμε τα ονόματα των ηθοποιών, απλώς αναγνωρίζαμε στα πρόσωπα τους, τους ήρωες που ενσάρκωναν. Και πολύ λίγο μας ένοιαζε για τους σκηνοθέτες. Οι ήρωες του σινεμά και οι άθλοι τους, οι επιδεξιότητες και οι κινήσεις τους, η τόλμη τους και οι γκριμάτσες τους, και οι ιστορίες που ζούσαν και ζούσαμε και μείς μαζί τους, ήταν τα μόνα που μας ενδιέφεραν και μας γοήτευαν.

Αλλά και αυτή η εποχή πέρασε ανεπίστρεπτα.

Μάθαμε ότι κάποιες από τις "σκοτεινές" αστυνομικές ταινίες που μας άρεσαν, ήταν λέει φιλυ-νουάρ, μπροστά στους νέους, κυ-

νικούς πιστολάδες των ταινιών του Λέονε, οι ήρωες του κλασικού αμερικάνικου γουέστερν έμοιαζαν αγγελοῦδια. Μάθαμε ότι εκείνος ο χοντρός άντρας, που εμφανιζόταν περίεργα στις πιο έξυπνες ταινίες μυστηρίου, ήταν ο σκηνοθέτης τους ο Χίτσκοκ. Άρχισαν να αραιώνουν οι επισκέψεις μας στις προβολές των ταινιών πορνό, που η θέαση τους ήταν πάντα η ίδια περιπέτεια πρόωρης εκσπερμάτωσης, όπου βλέπαμε τα πάντα, πριν προλάβουμε να δούμε τίποτα. Ακολουθήσε η γνωριμία με τους Φελλίνι, Παζολίνι, Μπέργκμαν, αλλά και τους Πέκινπα, Πολάνσκι, Κιούμπρικ.

Το βλέμμα μας ωρίμασε, οι απαιτήσεις μας άλλαξαν, δεν αποπλανιόμασταν εύκολα πιά, η ματιά μας έγινε απαιτητική, ανίχνευε νοήματα, κυνηγούσε σημασίες. Συζητήσαμε, σχολιάσαμε, αναλύσαμε ταινίες, ακούσαμε, διαβάσαμε για ταινίες. Τους ήρωες της περιπέτειας, τους συναντούσαμε στα διαλείματα. Η επαφή με τους δημιουργούς της νουβέλ-βαγκ, τον Ταρκόφσκι, τον Κουροσάβα, τον Όσιμα, τον Αντονιόνι, ήταν συγκλονιστική.

Παρά τις αμφιβολίες μου, νομίζω πως κι αυτή η εποχή έκλεισε τον κύκλο της, πριν από μερικά χρόνια και το ερώτημα που ορθώνεται τώρα είναι: Τί γίνεται με το σινεμά; Τί γίνεται με τους μύθους του κινηματογράφου και ακόμα, τί γίνεται με τους ήρωες των σύγχρονων φιλικών μυθοπλασιών; Πώς να τους κρίνουμε και πώς να τους προσεγγίσουμε;

Ας προχωρήσουμε με δυο κοινά χαρακτηριστικά τους: ας ανιχνεύσουμε τον τόπο της εκκίνησης και της άφιξης τους, της καταγωγής και της κατάληξης τους, της αρχής και του τέλους τους. Ανάμεσα σ' αυτά τα δυο σημεία αιωρείται η κίνησή τους, ξεδιπλώνεται η δράση τους, καθορίζεται η πορεία τους.

Το πρώτο χαρακτηριστικό τους είναι ο ασφυκτικός περίγυρος της καθημερινότητας, η περιπέτεια πλήξη, η επανάληψη, ο προγραμματισμός. Η κάμερα στοχεύει, δθθ. ν τυχαία, μέσα από ένα σύνολο συνηθισμένων ανθρώπων, ένα πλήθος ανώνυμο, αυτόν ή αυτούς που μέλλει να γίνουν οι ήρωες στη διάρκεια της αφήγησης. Ο ήρωας είναι περιτοιχιωμένος από πρόσωπα άδεια, αδιάφορα και γεγονότα ήξενα, πεζά, είναι παραδομένος στη ρουτίνα, στη μίξερια, στη μονοτονία. Πη-





Ο Τάιμς Μποντ - Σην Κόννερυ



Ο Δράκουλας - Κρίστοφερ Λη

γαινοέρχεται απαθής, ασυγκίνητος και μόνος, πιά μόνος από τον Ήρωα Ροβινσώνα Κρούσο, στις συνωστισμένες σύγχρονες μεγαλουπόλεις, σέρνοντας συνήθως ένα λαμπρό παρελθόν — ως μπάτσος, ιδιωτικός ντετέκτιβ, κακοποιός, στρατιώτης, τυχοδιώκτης, εραστής ή ως ήρωας κάποιας προηγούμενης επιτυχημένης φιλικής μυθοπλασίας— και, κάποιες δεξιοτεχνίες, ικανότητες που έχουν φθαρεί από την αχρηστία.

Το δεύτερο καθοριστικό σημείο, που είναι και ο πυροδότης της αφήγησης, της εκρήξης των θεαματικών καταστάσεων, είναι η τυχαία συνάντησή με το απρόοπτο αλλά, και ποθούμενο, παράξενο, αλλά και μεγάλο συμβάν, μέσω και διά του οποίου θα του δοθεί η ευκαιρία να δείξει και να ενεργοποιήσει τις ιδιαίτερες ικανότητές του, να εκμεταλλευτεί τις πλούσιες εμπειρίες του, να σπάσει τον ασφυκτικό κλοιό του συνηθισμένου, του ασήμαντου, της μονοτονίας, της ανωνυμίας. Είναι η ευκαιρία για δράση, για ρήξη, για ανάσταση, η πρόσφορη συνθήκη για τη μεγάλη απόφαση.

Μέσα από την ξέφρενη δράση που θα ακολουθήσει, θα γεννηθούν νέες, έστω και προσωρινές αξίες, μεγάλες, έστω και σύντομες φιλίες, γοητευτικές, έστω και αν δεν καταλήξουν σε φλογερό έρωτα, γνωριμίες και θα προβληθεί το αδρανές δυναμικό του ήρωα, τα σκονισμένα αισθήματά του, θα αναγνωρισθεί η αξία του. Δεν αναφέρομαι μόνο στον ΤΑΞΙΤΖΗ του Σκορσέζε.

Η συνταγή της χολλυγουντιανής επιτυχίας των προηγούμενων δεκαετιών, όσο κι αν φαίνεται η ίδια, έχει προσαρμοστεί — κακήν κακώς — στις απαιτήσεις του νέου κοινού. Όσοι δεν μπορούν να το διακρίνουν αυτό, εξακολουθούν να αναμασούν τα περί “αμερικάνικου ονειρού” και “γιά τη χώρα των ευκαφιών επιτυχίας”.

Τώρα, οι φιλικοί ήρωες είναι συνηθισμένοι προσοί, γνώριμοι και οικείοι, αλλά, ανυπόφοροι κομφορμιστές μέσα στο χάος της αντισυμβατικής επιτήδευσής, καθόλου φιλόδοξοι και εντελώς μέτριοι.

Στις ΗΠΑ το ΚΡΑΜΕΡ ENANTIION ΚΡΑΜΕΡ δίνει την σκυτάλη του όσκαρ στο ΣΥΝΗΘΙ-



ΣΜΕΝΟΙ ΑΝΘΡΩΠΟΙ και η ΕΤΥΜΗΓΟΡΙΑ λαχαινάζει να προφτάσει το έπαθλο. Τα χρυσά αγαλματίδια μπορούμε να τα περιφρονήσουμε βέβαια, αλλά όχι και την ανταπόκριση ενός μεγάλου μέρους του κοινού σ' αυτές. Ούτε ακόμα και με την επιτυχία του φετεινού φιλμ ΙΠΤΑΜΕΝΟΣ ΚΑΙ ΤΖΕΝΤΛΕΜΑΝ μπορούμε να τελειώνουμε φτύνοντας: "επιστροφή στο μύθο του αμερικανικού ονείρου". Το θέμα είναι, ότι ένα νέο κοινό διαμορφώνεται και ταιζεται χωρίς επιφυλάξεις με τα προϊόντα των συνδυασμών μιάς νέας συνταγής, που πάει να υποκαταστήσει την φαντασία των παλιών "μαγείρων" του σινεμά, που μερικές σπεσιαλιτέ τους μας δόθηκε η ευκαιρία να δοκιμάσουμε από τα αφιερώματα της τηλεόρασης, στις προβολές του Σαββάτου, αλλά και τη σειρά ταινιών γουέστερν της Τρίτης.

Το πρώτο σημείο που περιγράψαμε, είναι εμφανώς η πραγματικότητα που βιώνει το άτομο της σύγχρονης κοινωνίας και το θεμέλιο της οικοδόμησης των τελευταίων φιλμικών μυθοπλασιών. Το δεύτερο σημείο, είναι το αίσθημα αναμονής του αναπάντεχου, του καινούργιου, της αλλαγής, η προσδοκία του μεγάλου γεγονότος, που θα αναταράξει τα τα λιμνάζοντα νερά της ζωής του σύγχρονου ατόμου και θα την ζηρώψει. Ελπίδα που φθείρεται, εικόνα του εαυτού που θλώνει, μελλοντικοί ορίζοντες που χάνονται, προσδοκία που δεν εκπληρώνεται, αναπάντεχο που ποτέ δεν συμβαίνει στην πραγματικότητα, είναι οι όροι της επιτυχίας των τελευταίων φιλμικών μύθων της περιπέτειας και της βίας. Μέσα στην σκοτεινή αίθουσα η προσμονή ανταμοίβεται, η πρόσκρουση στο απρόοπτο βιώνεται φανταστικά. Γιατί και αυτά τα αναθεματισμένα UFO παρ'όλο τον θόρυβο γύρω τους, ακόμα δεν εμφανίστηκαν στην γη.

Μιά σύντομη κοινωνιολογική ανάλυση, θα έκανε φανερό αυτό το αίσθημα της αναμονής, πίσω από την αναζήτηση "εμπειριών" της νεολαίας, την "προκλητικότητα" της, την παρείσφρηση του μυστικισμού, την "μυθομανία", την ψευδο-τραγική διόγκωση πεζών γεγονότων και την εξάπλωση των "Εξωγήινων". Και εξάλλου κανείς δεν αγνοεί το τρομακτικό φάσμα μιάς μελλοντικής ολοκληρωτικής καταστροφής, από ένα πυρηνικό πόλεμο.

Αλλά ας μή προχωρήσουμε σε ζητήματα που θα μας απομακρύνουν από τον κινηματογράφο., αν και είναι αδύνατον να περιγραφούν και να αναλυθούν, ακόμα και τα πιο ειδικά θεωρητικά θέματα, που αφορούν την κινηματογραφική θέαση, την αναπαράσταση, το βλέμμα του θεατή και την δόμηση μιάς μυθοπλασίας, έξω από ένα πλαίσιο ευρύτερου κοινωνιολογικού εντοπισμού, που αναλύει τον σύγχρονο κινηματογράφο, ως έκφραση της σύγχρονης κοινωνίας και την επίδραση του πάνω σ' αυτήν.

Ο ίδιος ο μύθος στο σινεμά, όπως και κάθε μύθος παραπέμπει σ' ένα νόημα οργανωτικό μιάς απειρίας ανθρώπινων πράξεων. Το ερώτημα είναι, ποιός χυμός παίρνει τη θέση του χυμού των αξιών, των φορτισμένων κοινωνικά, που έτρεφε τον μεγάλο μύθο του κινηματογραφικού θεάματος. Από το αριστούργημα του Κούροσάβα ΟΙ ΕΠΤΑ ΣΑΜΟΥΡΑΙ, αλλά και το γνωστό γουέστερν του Στάρτζες ΚΑΙ ΟΙ ΕΠΤΑ ΗΣΑΝ ΥΠΕΡΟΧΟΙ και τους ήρωες που προτιμούσαν να πεθάνουν για κάποιο σκοπό που έχει νόημα, παρά να ζουν μιά ζωή χωρίς κανένα νόημα, μέχρι τις χυδαίες "πλαστικές" απομιμήσεις με τά γερασμένα παληκάρια στο φιλμ ΑΓΡΙΕΣ ΧΗΝΕΣ και το φετεινό κατασκευάσμα ΚΩΔΙΚΟ ΟΝΟΜΑ:ΣΤΡΑΤΙΩΤΗΣ χάσκει η διαφορά ενός πολυδιάστατου, ζωντανού ήρωα από ένα τενεκεδένιο, κουρδιστό στρατιωτάκι. Και είναι ευτύχημα που ανάμεσα τους καταφέρνει να εμφανισθεί ένα φιλμ σαν ΤΟ ΚΟΥΡΔΙΣΤΟ ΠΟΡΤΟΚΑΛΙ.

Στις σύγχρονες μυθοπλασίες η κοινωνικοποίηση, η συνέρευση και η συνεργασία η συλλογικότητα και η οργάνωση σαν οι ιστοί της συνοχής των χαρακτήρων μεταξύ τους, αλλά και με την ιστορία, εμφανίζεται μόνο από εργαλειακή και ωφελμιστική σκοπιά. Για την συνοχή ενός μύθου προϋπόθεση αναγκαία είναι ο μύθος της συνοχής. Η κενή ματαιοδοξία, η τυχαία εξέγερση, η άρνηση αρνητικών επιταγών των σημειωμένων ηρώων του σινεμά, δεν συνιστούν από μόνα τους τίποτε θετικό.

Ο κινηματογράφος από τα πρώτα χρόνια του, είχε κατακλυσθεί από θέματα της λαϊκής φυλλάδας και του μελοδράματος: Περιπέτειες εξωτικές, βιασμοί παρθένων, σωσίες, δίδυμα αδέρφια, τροφοδοτούσαν την μαγεία του ομοιώματος, εξιλαστήριοι θάνατοι





ΚΑΙ ΟΙ ΕΠΤΑ ΗΣΑΝ ΥΠΕΡΟΧΟΙ του Τζων Στάρτζες

ηρώων και πλήθος πατριών, μητριών και ορφανών. Οι ήρωες των επιφυλλίδων περνούσαν από το χαρτί στην οθόνη και γίνονται γνωστές και αγαπητές στο κοινό μορφές της περιπέτειας, όπως ο Νικ Κάρτερ και ο Φαντομάς. Η εξέλιξη της κινηματογραφικής τεχνικής συμβαδίζει με την σμίλευση πιο πειστικών χαρακτήρων και μετά το 1930, οι ταινίες γίνονται πιο σύνθετες, πιο "ρεαλιστικές", πιο ψυχολογικές, επιχειρείται η διασταύρωση των μεγάλων κινηματογραφικών ειδών του φανταστικού, του ερωτικού, της περιπέτειας, του αστυνομικού, του κωμικού. Οι μεγάλες επικές περιπέτειες υφαίνονται με βάση τους ήρωες της δικαιοσύνης και της δολοπλοκίας. Οι γοητευτικοί ήρωες των ταινιών "B" κινούνται, σε τέτοια υψηλά, μυθικά επίπεδα, που οι ηθοποιοί που τους ερμηνεύουν δεν χρειάζεται να έχουν και ιδιαίτερες ικανότητες ερμηνείας.

Ο Ταρζάν, ο Ζορρό, ο Σούπερμαν, ο Μπακ Ρότζερς, ο Φλας Γκόρντον ενθουσιάζουν το

κοινό, σε φιλμ- μικρής διάρκειας- συνεχιστών. Ο Τζόνου Βαϊσμούλλερ ταυτίζεται πλέον με τον Ταρζάν.

Μετά το 1940 στο Χόλλυγουντ, δημιουργούνται πιο πλαστικές μορφές στον κινηματογράφο. Ο Κλαρκ Γκάιμπλς, ο Γκάρι Κούπερ, ο Χόμφρευ Μπόργκκάρντ, ξεκινούν μία νέα καριέρα στο ρόλο του χαρακτήρα "με παρελθόν", του ανθρώπου που έζησε την ζωή του. Η πτώση των παρθένων και μετά των βαμπ είναι μοιραία. Οι σεξουαλικοί μέχρι τότε μοναχικοί τιμωροί του Φαρ-Ουέστ, αρχίζουν να ερωτοτροπούν. Η αγριότητα, ο κυνισμός επικρατούν στους ευγενικούς τρόπους. Ο ήρωας/αντι-ήρωας Μπόργκκάρντ με την αμφίβολη ηθική του, επισκιάζει τους ιπποτικούς, ηθικούς ήρωες, αλλά και διατηρεί στο βάθος τα αισθήματα που θα τον στεφανώσουν στο φινάλε. Ο παιδίαστικός, αγνός κωμικός ήρωας αποκτά γοητεία. Η κατάκτηση της δύσης και οι ήρωες "γρήγορα πιστόλια" προσφέρουν μία πλούσια πηγή, απ'



όπου θα αντλούνται οι μύθοι του σινεμά. Έντονος ερωτισμός αρχίζει να αναδύεται από τον συνδυασμό του καλού-κακού ήρωα. Τα αναφέρω όλα αυτά σύντομα και αποσπασματικά, θέλοντας μόνο να τονίσω την επίδραση στους ήρωες του σινεμά, του ξεγυμνώματος των παλιών αστικών αξιών.

Η αντιμετώπιση της ταμειακής κρίσης του '47 καθιερώνει οριστικά το χρώμα και πλατάνει τις οθόνες των κινηματογραφικών αιθουσών. Η μυθοποιητική μηχανή του σινεμά στρέφεται στον εξωτισμό και την ιστορία. Ο μυθικός, γοητευτικός κόσμος της ρωμαϊκής αυτοκρατορίας και των ιπποτών της στρογγυλής τραπέζης ζωντανεύει, κατασκευασμένος τεχνικολόγ και σινεμασκόπ στις οθόνες. Οι ταινίες του φανταστικού κατατούν ένα όλο και μεγαλύτερο μέρος του κοινού. Οι ερωτιάρες παιδούλες, όπως η Ώντρευ Χέμπορν και η Μπριζίτ Μπαρντ ντύνονται, ξεντώνονται, χορεύουν, λικνίζονται, μπανιρίζονται μπροστά στο φακό με λαγνεία. Όλοι αναγνωρίζουν στο πρόσωπο του Χόμφρευ Μπρόγκαρντ, τον ντεντέκτιβ Μάρλοου και στο πρόσωπο του Έντι Κωνσταντίν, τον Λέμμου Κώσιον.

Μερικά χρόνια αργότερα η γαλλική κριτική, θα ξεπεράσει το σύνδρομο της "ιδεολογικής" απόρριψης του αμερικανικού κινηματογράφου και θα ανακαλύψει τον όρο: δημιουργοί του σινεμά. Ο Φορντ, ο Χωκς αλλά και ο Ζακ Τουρνέρ αποκαθίστανται. Το σύνορο μεταξύ ταινιών "Α" και "Β" γίνεται δυσδιάκριτο. Πολλές "Β" ταινίες προάγονται σε "Α". Τα είδη του φανταστικού και του γουέστερν δεν περιφρονούνται. Η στάση αυτή διαδίδεται σαν επιδημία παντού, καθώς αποκαλύπτεται το μεγάλο μυστικό: το φθινόθεμα του χτες, μπορεί να γίνει αριστούργημα του σήμερα. Μόλις πριν μιά δεκαετία οι "εισαγωγείς" της γαλλικής κριτικής, μεταφέρουν το μήνυμα ανακούφισης στους Έλληνες θεατές: δεν υπάρχει πιά λόγος να ντρέπονται για τις ταινίες που προτιμούν.

Έξω, από τον κόσμο της οθόνης η προοδευτική διαδικασία της κένωσης των αστικών αξιών έχει προχωρήσει και τις έχει αδειάσει από μέσα στη φθηνότητα τους. Στο λυκόφως αυτών των αξιών, όταν συνυπήρχαν η αμφιβολία και η επιβεβαίωση, η πίστη και η αμφισβήτηση είχαν δημιουργηθεί ταινίες όπως Η ΑΙΧΜΑΛΩΤΗ ΤΗΣ ΕΡΗΜΟΥ

του Φορντ.

Στον αμερικάνικο κινηματογράφο η διαδικασία του τελικού αποχωρισμού και της απόρριψης των παλιών αξιών ολοκληρώνεται με τον πόλεμο του Βιετνάμ. Όλα αυτά είναι χλιοειπωμένα, τα περιδιβαίνουμε βιαστικά για να φτάσουμε στους σημερινούς ήρωες.

Ινδιάνοι, μαύροι, νέοι, γυναίκες, ομοφυλόφιλοι, μειονότητες, περιθωριακοί γίνονται οι καινούργιοι ήρωες των φιλικών μυθοπλασιών. Το γάντι ανάποδα γυρίζεται και η φόδρα του αποκαλύπτεται ένοχη και βρώμικη. Τα εγκλήματα του Βιετνάμ, ο γκάγκστερισμός της ΣΙΑ, η διαφθορά της αστυνομίας, η εγκληματική μεταχείριση των "ψυχασθέντων" αποτελούν την θεματική του αμερικάνικου κινηματογράφου. Οι ταινίες καταστροφής επενδύουν μεγάλα ποσά στο αγωνιώδες αίσθημα της αόριστης απειλής και του αναπάντεχου του κόσμου. Σεισμοί, λιμοί, καταποντισμοί είναι ο νέος κίνδυνος της ανθρωπότητας που προβάλλεται από τις οθόνες. Ακόμα τερατώδη ζώα, καρχαρίες, φάλαινες, μέλισσες, σκουλίκια, ακρίδες καταλαμβάνουν το κενό της απειλής των ινδιάνων, των μαύρων, των εγκληματιών, των τρελλών, των εξεγερμένων ομάδων.

Κανείς κινηματογραφιστής δεν τολμάει πλέον τουλάχιστον φανερά να μνησεί φθαρμένες, φθηνές αξίες και να εξαπολύσει αναθέματα εναντίον του "περιθώριου". Οι δαίμονες του κακού γίνονται άδρατοι, διαβολικοί και αρχίζουν οι εξορκισμοί. Όλοι βέβαια, συντηρητικοί και αριστεροί, συμφωνούν ιδεολογικά στην ανάγκη αντιμετώπισης ενός σεισμού, ενός ανθρωποφάγου καρχαρία, ενός ιμπεριαλιστή σατανά.

Το μόνο μελανό σημείο είναι ο επερχόμενος κίνδυνος της οριστικής εξαφάνισης του ήρωα. Το θέαμα της αποσύνθεσης φέρνει την αποσύνθεση του θεάματος, που πολλαπλασιάζει τα στερεότυπα και τους ρόλους. Ο άκρατος πολλαπλασιασμός των ηρώων του σινεμά τείνει να τους καταστήσει ισοδύναμους. Δημιουργούνται με την βοήθεια της εξέλιξης της κινηματογραφικής τεχνολογίας, θεαματικές κατηγορίες για τις πεζότερες χειρονομίες, για τις κινήτερες διαθέσεις. Ο μεγάλος μύθος του σινεμά εξαφανίζεται και ο μεγάλος ήρωας τεμαχίζεται, σε πλήθος μικρών και ασήμαντων ηρώων, σε μονοδιάστατες μορφές, σε χαρακτηριστές που





Ο πρώτος Φλάς Γκόρντον (Βάστερ Κρέιμπ) του 1930.

τα καταφέρνουν καλά, σε όλο και στενότερα πεδία. Ένας έμπειρος κυνηγός καρχαριών ΣΤΑ ΣΑΓΟΝΙΑ ΤΟΥ ΚΑΡΧΑΡΙΑ ένας διάσημος τηλεπαρουσιαστής στο ΔΙΚΤΥΟ ένας παλιός εξολοθρευτής δαιμόνων στον ΕΞΟΡΚΙΣΤΗ και ένα σωρό σπασιαλίστες της βίας και βετεράνοι του Βιετνάμ.

Μόνο ο Μπελμοντό εξακολουθεί να ερηνεύει γελοίες καρικατούρες του μεγάλου ήρωα "που τα κάνει όλα" στις κακόγουστες επαναλήψεις των ακροβατικών ικανοτήτων του.

Οι ταινίες τρόμου εκπίπτουν πιά σε νοσηρές μυθοπλασίες σαδισμού, όπου διαγράφονται τροχίες όλο και πιό θεαματικών φόνων. Προάγονται σε ήρωες, αυτοκίνητα στις ταινίες ιλιγγίου και σμπαρالياσμένης λαμαρίνας.

Και τότε είναι που επιστρέφουν οι παλιοί ήρωες της δικαιοσύνης και της περιπέτειας σε πανάκριβες υπερπαραγωγές, μέσα σε εντυπωσιακά ντεκόρ, ακτίνες λέιζερ, απίθανα εφεξά και ηλεκτρονική μουσική.

ΣΟΥΠΕΡΜΑΝ 1, 2 (και δεν συμμαζεύεται), ΣΠΑΙΝΤΕΡΜΑΝ (αυτός ήταν μικρός σαν αρχήνη και συμμαζεύτηκε), ΦΛΑΣ ΓΚΟΡΝΤΟΝ, ΕΞΚΑΛΙΜΠΕΡ, ΠΕΡΣΕΑΣ, ΚΟΝΑΝ Ο ΒΑΡΒΑΡΟΣ και μιά ολόκληρη ορδή βαρβάρων. Όλες αυτές όμως οι επανεμφανίσεις, δεν έχουν τίποτα άλλο να επιδείξουν

από την τελειοποίηση της κινηματογραφικής τεχνολογίας.

Πληθαίνουν τα αντίτυπα των εγκάθειρκτων ηρώων του Ρόζεμπεργκ, οι ζωντανοί, πλαστικοί χαρακτήρες του Χίτσκοκ, γίνονται κακομούτσουνοι φονιάδες με τσεκούρια πριόνια, ψαλίδια και φρουδικά ευνουχισμένα αρχίδια, ο κινισμός των ηρώων του Λεόνε φτάνει σε παροξυσμό στους νέους ήρωες της βίας, οι μελλοθάνατοι ήρωες του Πεκινπα, γίνονται εξαλλοι πανκ μηχανόβιοι, τα καφκικά πρόσωπα των ταινιών του Πολάνσκι γίνονται καταθλιπτικές άδειες φιγούρες. Ο τελευταίος Φλας Γκόρντον είναι ένα τεκνό, που πιλοτάρει διαστημικά οχήματα σε ρυθμό ντίσκο. Τα φιλμ επιστημονικής φαντασίας ξεπερνούν κάθε προηγούμενο επίπεδο εισπράξεων. Οι μύθοι και οι ήρωες του σινεμά κληνηγμένοι από την γενική απομυθοποίηση και το "ξεμάγεμα" του κόσμου, υψώνονται στο γαλαξιακό στερέωμα και στο μέλλον, για να περάσουν τα όρια της επικράτειας του τυραννικού "ψευδο-ορθολογισμού", που εξορίζει την φαντασία. Ο Άρθουρ Κλαρκ, εκατομμυριούχος συγγραφέας έργων επιστημονικής φαντασίας, ετοιμάζει μαζί με τον Κιούμπρικ την συνέχεια από την ΟΔΥΣΣΕΙΑ ΤΟΥ ΔΙΑΣΤΗΜΑΤΟΣ 2001.

Όλα δείχνουν ότι οι ήρωες που μπορούν



να ξαναζήσουν στην οθόνη, είναι όσοι μπορούν να επιδείξουν τις νέες τεχνολογικές τελειοποιήσεις στο κινηματογραφικό θέαμα. Δεν είναι τυχαίο ότι ο Ρομπέν των Δασών, ο Ζορρό, ο Αρσέν Λουπέν, ο Ταρζάν δεν επιστρέφουν. Και αν αυτό συμβεί, θα συμβεί στην τηλεόραση μόνο. Τα είδη του γουέστερν και του φιλμ-νουάρ έχουν κλείσει. Το ΜΟΥΝΡΕΗΚΕΡ με τον Τζαίμς Μποντ δεν είχε καμιά σχέση με το ομώνυμο έργο του Άλαν Φλέμινγκ, μόνο και μόνο, για να εκτοξευθεί στο διάστημα.

Ο επιθεωρητής Κλουζώ είχε γίνει κουραστικός πριν ακόμα πεθάνει ο Πήτερ Σέλλερς και ο Μπλέκ Έντουαρντ συνεργάζεται πιά με τον Ντάντλεϋ Μουρ και την Τζούλι Άντριους, χωρίς ιδιαίτερη επιτυχία.

Η αδυναμία στην δράση μιάς φιλμικής μυθοπλασίας δεν συνίσταται παρά στον διαχωρισμό ενός προσώπου της μυθοπλασίας και του αντικειμένου του. Πώς ένας καθηγητής γυμνασίου θα χειροδικήσει σήμερα στους άτακτους μαθητές του; Η απάντηση βρίσκεται στο φετεινό φιλμ Η ΤΑΞΗ ΤΟΥ '84. Αρκεί η αταξία να φτάσει στο επίπεδο του εγκλήματος και ο καθηγητής αντί να του χτυπήσει το χέρι, θα του το κόψει σύρριζα στο πριονιστήριο.

Πώς ένας ακαταμάχητος σε αναρτοπόλεμο στο βουνό απόμαχος του Βιετνάμ θα δείξει τις ικανότητες του στην σύγχρονη Αμερική; Η απάντηση βρίσκεται στο φιλμ ΡΑΜΠΟ. Αρκεί μιά μικρή πόλη κτισμένη στους πρόποδες ενός βουνού και ένας ηλίθιος σερίφης που θα στριμώξει τον στρατιώτη στο δάσος.

Δυστυχώς και ο Άλαν Ρούντολφ κατασκεύασε τον ΣΠΕΣΙΑΛΙΣΤΑ, επειδή έτρεχε να ανακαλύψει τις δυνατότητες κινηματογραφικής απόδοσης της υπέρυθρης ακτινοβολίας. Έφτιαξε την τελευταία του ταινία, για να εγγράψει αυτά τα αποτελέσματα στις εικόνες. Πού αλλού να τα έγραφε; Στα παλιά του τα παπούτσια;

Νομίζω, ότι αν ο ήρωας του αμερικάνικου κινηματογράφου μετά το '50, ήταν ένας δυστυχισμένος ήρωας, ο ήρωας των τελευταίων χρόνων είναι ένας αξιοθρήνητος ήρωας. Ο πρώτος αντιδρούσε στον ασφωκτικό περιορισμό και στην απροσαρμοστικότητα του στο φιλμικό χωρόχρονο που βρισκόταν, με μιά συνεχή, αν και άτακτη, κινητικότητα,

μιά διαρκή αναζήτηση μιάς εξόδου διαφυγής. Ο δεύτερος, έχει αποδεχτεί την στάσιμη κατάσταση του, οι προθέσεις που τον σπυθούν να κινηθεί είναι προσωρινές, μηδαμινές, η κατεύθυνση του -γιατί κάθε κίνηση είναι κίνηση προς... - άγνωστη και σκοτεινή. Η "σκοτεινιά" των ταινιών του είδους φιλμ-νουάρ προέρχονταν από τη νύχτα του παραλογισμού, που μέσα της κινιόταν ανήσυχος ο ήρωας της δράσης. Αλλά αυτή η "σκοτεινιά" ήταν ευδιάκριτη ως τέτοια στο φωτεινό φόντο ενός κόσμου που χάνονταν και στον ορίζοντα της αυγής ενός νέου κόσμου που ερχόταν.

Ο ήρωας του σινεμά πριν το '50, ήταν τόσο αυτονόητος, όσο και ακατανόητος, όπως και οι όροι δικαιοσύνη, ελευθερία, τόλμη, αμορφιά, γιατί ήταν η ενσάρκωση τους. Αυτός ο πόλος του ακατανόητου, δεν έχει καμιά σχέση με τον ερμητισμό πολλών ταινιών της τελευταίας δεκαετίας, που ακολούθησε μιμούμενος την πρωτοτυπία και την τόλμη ελάχιστων αλλά μεγάλων δημιουργών, όπως ο Αντονιόνι, ο Όσιμα, ο Γκοντάρ, ο Ταρκόφσκι. Μιά κατηγορία κουτοπνηρών κινηματογραφιστών άρχισε να κατασκευάζει ταινίες προορισμένες για το είδος της κριτικής που επρόκειτο να τους γίνει. Στον ελληνικό κινηματογράφο, η επιδημία αυτή ακόμα εξακολουθεί να παρουσιάζει σοβαρά κρούσματα. Φιλμ κατάφορτα με αναφομοίωτα υπονοούμενα, σύμβολα, ψυχολογισμούς. Αυτοί οι κινηματογραφιστές υφαιίνουν τις μυθοπλασίες τους σε ακαθόριστους τόνους, για να αποφύγουν την πρόσκρουση στους σκόπελους της τυποποίησης. Η κριτική, όταν συναντιέται με έργα αναγνωρισμένης αξίας δημιουργών, παραληρεί, όταν συναντά έργα "δυσνόητα" άγνωστων κινηματογραφιστών επιφυλάσσει, ψελλίζει αμήχανα ή αραδιάζει τσιτάτα ασύνδετα μεταξύ τους. Η διάκριση των ειδών γίνεται αδύνατη, όπως και η διάκριση ανάμεσα σε ταινίες ποιότητας και μη, "Α" και "Β". Γράφονται περιεργές φράσεις, για άρτιο φορμαλισμό και φτηνό περιεχόμενο, για ανατροπές και ξεπεράσματα των συμβάσεων ενός είδους, για σωστή αφήγηση γραμμική, αλλά ύποπτο μήνυμα. Η ασυναρτησία πολλών ταινιών συναντά την ασυναρτησία κάποιων κριτικών. Κάθε βδομάδα ανακαλύπτονται δυο-τρία αριστουργήματα. Σε κάθε σκοτεινή κηλίδα πάνω στη ζελατίνα, αναγνωρίζεται η μελάνη του φιλμ-





Κόναν ο αρχι-βάρβαρος

νοιά. Ο διαλεκτικός υλισμός και η παρέα του, γίνονται παρωχημένοι μέθοδοι ανάλυσης. Ανά δυό μήνες προάγεται και ένας εθνικός κινηματογράφος. Και κεί που τα πράγματα συγχέονται και θολώνουν, έρχεται η μαγική λέξη που θεραπεύει το τραύλισμα της ελληνικής κριτικής: α π ό λ α υ σ η. Όρος αγνός, άσπιλος, πεισματάρης, ανακουφιστικός, όπως λέμε, άσπρο, ασφόμελος, "α στο καλό σου", "άστα να πάνε" και τον αποδεχόμαστε όλοι μας. Γιατί όχι; Αυτό βέβαια δεν σημαίνει πως σταμάτησε να λέει ο καθένας το μακρύ και το κοντό του, μόνο που τώρα πιά, το ομολογεί. Αλλά νομίζω πως αυτή η παρένθεση μάκρυνε αρκετά και έγινε κακόβουλη. Ας επανέλθουμε.

Ποιός είναι έλεος πάντων ο ήρωας των τελευταίων ταινιών;

Ο ήρωας των πρόσφατων τουλάχιστον αμερικάνικων φιλμικών μύθων, είναι πάντα ένοχος και πάντα αναποφάσιτος. Έχει μία χαλαρή σχέση με την ιστορία της εικονικής αφήγησης, δεν ξεδιπλώνεται μαζί της, τρέχει πίσω της λαχανιασμένος. Υπάρχουν βέβαια

και οι περιπτώσεις που η ιστορία τον ακολουθεί βαριεστημένα, αλλά τότε πρόκειται για ένα Μπελμοντό, για ένα Ντελόν και αυτοί είναι ήρωες του ευρωπαϊκού σινεμά.

Ο σημερινός ήρωας δεν ξέρει πού πάει, δεν καταδιώκει κανένα, δεν αναζητεί κανένα Γκράαλ, δεν κινείται από κανένα σκοπό, καμιά ισχυρή επιθυμία που θα αποτελέσουν κάτι σαν την ουσία της ατομικότητας του. Μέσα στην αναποφασιστικότητά του στρέφεται πότε από τη μία και πότε από την άλλη. Αυτές οι αβεβαιότητες του όμως, είναι ό,τι πιο μακρυνό για μία πλαστική μορφή μίας αφήγησης, έναν ήρωα. Βέβαια πάντα φαίνεται κάτι να ψάχνει, κάποιος να τον καταδιώκει, αλλά αυτό γίνεται όλο και περισσότερο το πρόσημα μίας σπασμωδικής αντίδρασης στην ακαμψία του. Πριν κάνει οτιδήποτε φροντίζει να εξασφαλίσει την συνείδηση των θεατών. Στους παλιούς ήρωες του σινεμά το πάθος τους, ήταν και η αιτία των συγκρούσεων τους και τους ώθοιζε σε πράξεις ένοχες και εγκληματικές. Αλλά δεν ήθελαν να απαλλαγούν απ' την ευθύνη τους, να είναι



αθώοι για τις πράξεις τους αυτές, να μας με-  
ταβιάζουν την ενοχή τους. Ο σταθερός και  
δυνατός χαρακτήρας τους, ήταν συυφασμέ-  
νος με την κακοτυχία και τις ενέργειες τους  
και από την άφθαρτη αυτή συμφωνία, γεν-  
νιόταν ο θαυμασμός και η συγκίνηση μας.

Σήμερα πληθαίνουν οι ήρωες, που είναι  
απογοητευμένοι, αποτραβηγμένοι στον εαυ-  
τό τους, ήσυχoi, αδιάφοροι, ζουν μιά ομαλή  
μετρημένη ζωή, ώπου κάτι έρχεται να δια-  
ταράξει την ευσταθή τους κατάσταση. Θυμάμαι  
το ΑΔΕΣΠΟΤΑ ΣΚΥΛΙΑ του Πέ-  
κινπα. Αλλά καλύτερα να αναφερθώ σ'ένα  
τλευταίο φιλμ, το ΡΑΓΚΤΑΙΜ. ι.

Υπάρχει ένας καλλιεργημένος, ευγενικός,  
συμπαθητικός μαύρος, που δεν ενοχλεί κανέ-  
ναν. Αλλά κάποιοι ρατσιστές επιμένουν να  
μπαίνουν στο δρόμο του. Τους υπομένει ε-  
ξανθεί όλα τα νόματα μέσα για να βρεί το δι-  
κιο του. Τίποτα. Οι θεατές τρώνε τα νύχια  
τους, έχουν εξαγριωθεί με την υπομονή και  
την ανοχή του. Και τότε επιτέλους ο ήρωας  
επανάστατεί και τους τιμωρεί αμείλικτα. "Ε,  
βέβαια, τί τους έφταιξε ο καημένος ο μαύ-  
ρος;" Έτσι ξεκινούν πολλοί ήρωες του σινε-  
μά σήμερα: σαν "καημένοι". Το ξαναειδαμε  
αυτό και στο ΡΑΜΠΟ, τα παραδείγματα δεν  
λείπουν. Είναι πάντα αρνητικά δημιουργημέ-  
νοι ήρωες. Οι παλιοί ήρωες ήταν αθώοι, επει-  
δή έκαναν εκείνο που ήταν οι ίδιοι, γιατί δια-  
τηρούσαν την εικόνα που είχαν για τον εαυ-  
τό τους, ενώ συγχρόνως την αλλοίωσαν μέσα  
στην κίνηση τους, να την διατηρήσουν.  
Ίσως ήταν τυχοδιώκτες, μοναχικοί, άπλη-  
στοι, εγωϊστές, αλλά οι σημερινοί ήρωες, τί  
είναι;

Τους σημερινούς δυσκολεύεσαι να τους  
χαρακτηρήσεις, δεν διακρίνονται από κανέ-  
να πάθος, μόνο από κάποια αναγνωριστικά  
τικ. Συνήθως ξεσηκώνονται τυχαία, χωρίς  
να το θέλουν, αναγκασμένοι από τα πράγμα-  
τα, και καμιά φορά αφού γευθούν το τρά-  
νταγμα μιάς έντονης ζωής, επιστρέφουν πιά  
δυστυχημένοι από πρίν, στην ηρεμία τους.  
Οι παλιοί ήρωες του σινεμά ήταν ζωντανοί,  
γιατί αφιερώνονταν σε κάτι έξω από τον  
εαυτό τους, την ύπαρξή τους. Ανάμεσα σε  
δυό ισχυρά συστήματα αξιών, διαλέγουν το  
ένα ή παλινοδεύουν ανάμεσα στα δυό. Οι  
σημερινοί ήρωες αιωρούνται στο κενό.

Ίσως αυτό να είναι αναπόφευκτο, αφού  
κάθε χαρακτηρισμός τείνει να γίνει ύποπτα

διφορούμενος και απωθητικός. Οι ήρωες  
είναι γυμνοί, αφού μπάτσος ή εγκληματίας,  
πατριώτης ή τρομοκράτης, φαλλοκράτης ή  
αγαθός, κάθαρμα ή ηλίθιος, κυνικός ή ρο-  
μαντικός, κονφομιστής ή ξοφλημένος, επι-  
τυχημένος μικροαστής ή αποτυχημένος αμ-  
σθητίας είναι πιά ενδύματα ξεφτισμένα.  
Τα ζόμπι με τα κουρελιασμένα ρούχα και τα  
σαπισμένα πρόσωπα, σηκώνονται από τους  
τάφους και περπατούν στις θόβες.

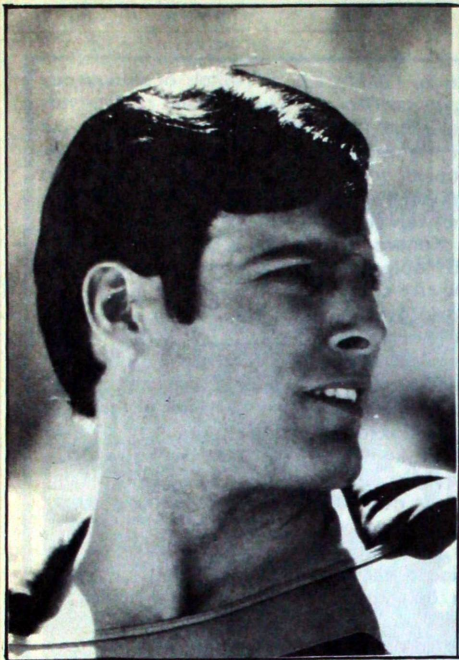
Μιά λύση που παραμένει είναι η ταϊνία  
ρετρό ή ρημείκ, όπου στο φόντο κάποιων  
προγενέστερων εποχών, κάποια χαρακτηρι-  
στικά και αξίες διατηρούν την λάμψη τους,  
οι ήρωες στα πρόσωπα τους. Αυτό όμως  
που μπορεί να κρατήσει ζωντανούς τους μύ-  
θους του σινεμά, είναι οι δημιουργικές "πα-  
ρερμηνείες" και όχι τα ρημείκ. με κάποιες  
προσθήκες τεχνολογικών τελειοποιήσεων  
και νέους πρωταγωνιστές. Και δημιουργική  
"παρερμηνεία" είναι κάτι άλλο και κάτι πε-  
ρισσότερο, από την αναγωγή των μυστηρι-  
ωδών μεταμορφώσεων της ταϊνίας ΑΝΘΡΩ-  
ΠΟΙ - ΓΑΤΕΣ του Τουρνέρ, σε ερωτική φαν-  
τασίωση στο ρημείκ του Σρένγκερ, συν Να-  
σταζία Κίνσκι, συν τη φωνή του Ντέιβιντ  
Μπούσι.

Εξάλλου πώς να διακρίνεις τις ταινίες-ρη-  
μείκ, όταν με την πιά βαθεία έννοια του όρου  
οι περισσότερες ταινίες είναι τέτοιες: αντι-  
γράφουν και είναι αντιγράψιμες. Ακόμα χει-  
ρότερα, πώς να διακρίνεις τις ταινίες-ρετρό,  
όταν οι περισσότερες είναι τέτοιες: παρωχη-  
μένες, γερασμένες μυθοπλασίες. Ο Κάρπε-  
ντερ για να κάνει ένα εντυπωσιακό ρημείκ,  
θυσιάζει στην ΑΠΕΙΛΗ, την ιδιαιτερότητα  
της γραφής του.

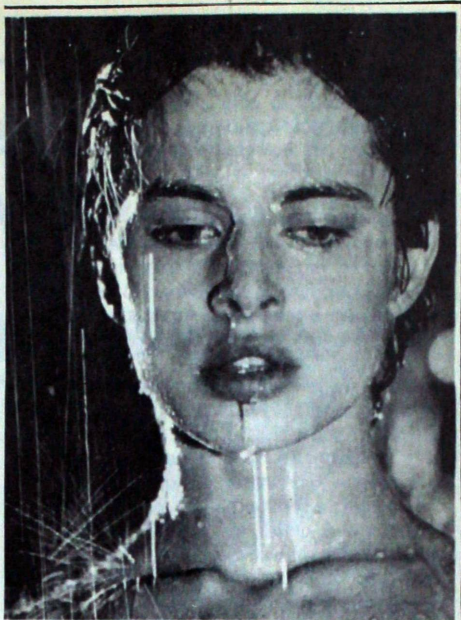
Τί γίνεται όμως με την κινηματογράφηση  
ενός σύγχρονου χωρόχρονου;

Οι μόδες αλλάζουν, οι ήρωες γίνονται  
προσωρινοί. Οι θεατές στέκονται επιφυλα-  
κτικοί ή αδιάφοροι σε ό,τι τους σερβίρεται,  
γιατί οι διαφορές δεν διακρίνονται, το και-  
νούργιο είναι φτηνή μεταμφίσηση του παλιού.  
Βέβαια υπάρχει το θετικό της κατάργησης  
των ειδώλων, της φθοράς της αυθεντίας, το  
μαράζωμα των προτύπων. Η κάποτε επικα-  
λούμενη "αποστασιοποίηση" τείνει να επιτευ-  
χθεί, αλλά διαμέσου μιάς επικίνδυνης αντι-  
στροφής: οι θεατές βιώνουν όλο και λιγότε-  
ρο ένα ταξίδι στους κόσμους της θόβης, σαν  
πραγματικότητα, γιατί τώρα βιώνουν την





Ο Κριστόφερ Ρηβ στο ΣΟΥΠΕΡΜΑΝ



Nastassia Kinski in 'Cat People'

Η Νασσάζια Κίνσκι  
στο ΑΝΘΡΩΠΟΙ - ΓΑΤΕΣ του Σρέηντερ

πραγματικότητα σαν θέαμα.

Ήρωες, ρόλοι, μορφές έχουν προσωρινή λάμψη, είναι στιγμιαίοι, όπως η "αστραπή" ενός φλάς. Η τηλεόραση υψώνεται κυριαρχικά, ως το πιά κατάλληλο μέσο των στιγμιαίων λάμψεων και για αυτό πλήττει διαρκώς τον κινηματογράφο.

Έγιναν διαδοχικά και ξανάρχοντα περιοδικά, ήρωες που είναι μπάτσοι-αλήτες, μάστερ του κουγκ-φου, "Λολίτες", άτακτοι μαθητές, ερωτιάρηδες, περιθωριακοί και οι μηχανόβιοι ακόμα τρέχουν ξέφρενα στην πίστα της ζελατίνης. Οι Ηρόκλειοι ήρωες των κόμικς επιστρέφουν με νέα τρυκάζ Διαστημόπλοια, στολές από αλουμίνιο, σοφά τενεκεδένια ρομπότ, διαξέρισμοί πολύχρωμων ακτίνων και πράσινα άλογα.

Το μέλο μοιάζει ανεξάντλητο, στα οικογενειακά δράματα. Φιλμ με ήρωες παιδιά, όπως το ΚΡΑΜΕΡ, ΤΣΑΜΠ συνεχίζονται με το 6 ΕΒΔΟΜΑΔΕΣ, Η ΠΡΕΜΙΕΡΑ. Οι κατεστραμμένες οικογένειες συγκινούν ένα κόσμο,

ιδιωτικοποιημένο, αποτραβηγμένο με απογοήτευση από την συλλογική, κοινωνική ζωή, στο κάστρο της οικογενειακής ασφάλειας.

Μετά ήρθε και ο Ε.Τ. σαν σκυλί άγνωστης ράτσας για να παίξουν τα παιδιά, σαν κομπιούτερ που απαντά στις ερωτήσεις τους, σαν νεράιδα που εκπληρώνει τις επιθυμίες τους και τα ταμεία γεμίζουν. Περιμένουμε τα αντίγραφα από τους μιμητές του Σπύλμπεργκ στον κινηματογράφο, αλλά και στη βιομηχανία παιχνιδιών. Τέτοιες επιτυχημένες ιδέες δεν μένουν ανεκμετάλλευτες.

Μιά μετάγχιση από τον παλιό, μεγάλο αιματοδότη του κινηματογραφικού μύθου, την λογοτεχνία δεν φαίνεται πιθανή, αφού η κρίση της παγκόσμιας πεζογραφίας είναι πολύ παλιότερη και χειρότερη απ' αυτήν της κινηματογραφικής δραματουργίας.

Εξάλλου σήμερα η πλειονότητα των αμερικανών συγγραφέων δεν γράφει πεζογραφία, αλλά σενάρια, έργα εμφανώς κινηματογραφίσια, για να τα ζητήσει κάποιος παραγω-



γός να τα φιλιμάρει.

Καλά, σταματά εδώ, όλα αυτά μοιάζουν εξωφρενικά και κρύβουν ένα νοσηρό πεσσιμισμό και μία διεστραμμένη νοσταλγία για τις παλιές, μεγάλες εποχές των ηρώων του σινεμά. Εντάξει.

Η ιστορία επιταχύνεται, άλλοι ήρωες πεθαίνουν, νέοι γεννιούνται, άλλοι αναβιώνουν, οι τεχνικές γνωρίζουν μία άνευ προηγουμένου τελειοποίηση, ένα καινούργιο κοινό έχει καινούργιες απαιτήσεις. Αυτή είναι η εξέλιξη: άλλα καταστρέφει, άλλα δημιουργεί, άλλα διατηρεί και συνεχίζει.

Και το σημαντικότερο: ο Κινηματογράφος με Κ κεφαλαίο δεν είναι αυτές οι ταινίες, αυτοί οι ήρωες και αυτοί οι κινηματογραφιστές. Υπάρχει ο Μπουγιουέλ, ο Γκοντάρ, ο Αντονιόνι, ο Βένετον, οι Ταβιάνι και ακόμα ο Τρυφώ, ο Χάντκε, ο Ζουλάφσκι και δεν ξέρεις καμιά φορά, τι μπορεί να έρθει από την Ιαπωνία. Μόνο εκείνος ο ξεροκέφαλος ο Όρσον Ουέλς δεν αποφασίζει τόσα χρόνια να κάνει μία νέα ταινία.

Πάντα μπορείς να ελπίζεις στον Κιούμπρικ, τον Νικόλαο Ραιγκ, τον Ρίντλεϋ Σκωτ. Τίποτα δεν σημαίνει το ότι ο Χιούστον Ξεμωράθηκε, ότι ο Άλαν Πάρκερ καβάλησε ΤΟ ΤΕΙΧΟΣ (όπως λέμε το καλάμι) και ο Πάκουλα τόρριξε στην πολιτική οικονομία μετά το ΡΟΛΛΟΒΕΡ. Όχι, αυτά είναι απαισιόδοξες εικασίες. Ας ελπίζουμε στην συνεργασία του κινηματογράφου και της τηλεόρασης.

Αν το κινηματογραφικό θέαμα διατηρήσει από την γέννηση του, παρά τις περιοδικές σφαιρικές του, την πρώτη θέση στην πολιτιστική σκηνή του δυτικού κόσμου, δεν έγινε επειδή ήταν μόνο πιό ευπρόσιτο στο πλατύ κοινό. Ο κινηματογράφος μαζί με την τζαζ, είναι οι μόνες μορφές τέχνης, που δεν είχαν προσβληθεί από την κρίση της δημιουργίας, που άρχισε πριν από μισό αιώνα, παρά τις κάποιες εξαιρέσεις.

Σήμερα νομίζω, ότι είναι αναμφίβολη η εξαπλώση αυτής της κρίσης και στο σινεμά. Και αν αυτό είναι κάπου, αποτέλεσμα της "τηλεομανίας", άλλο τόσο είναι και αίτιο της.

Αυτό που με ανησυχεί, είναι, πώς μπορούν να εξακολουθούν να δημιουργούνται "μεγάλες" ταινίες, χωρίς "μικρές" ταινίες; Οι Ευρωπαίοι κινηματογραφιστές και ειδι-

κά οι Γάλλοι και οι Ιταλοί, δημιούργησαν έργα μεγάλα, εμπνευσμένα από το παραγμένο κλίμα μιάς εποχής, που υποσχόταν μία ριζική αναγέννηση του κόσμου, αλλά φαίνεται να χάνουν την ευαισθησία τους, τώρα που σβύνει και ο τελευταίος απόηχος εκείνων των χαμένων ελπίδων.

Κάποτε νομίζω, ότι η σειρά των ταινιών "B" οδηγούσε ομαλά στην σειρά των ταινιών "A" και η σειρά "A" στη "B". Κανείς δεν χρειαζόταν να κάνει τον Ταρζάν, για να πηδήξει από τις "μικρές" ταινίες στις "μεγάλες". Κάθε φιλική μυθοπλασία προσφερόταν για τον καθένα, ήταν ανεξάντλητη πηγή από νέες ιδέες, υπαινιγμούς, "μηνύματα", συνταρακτικά θέματα, παραπομπές σε άγνωστους κόσμους, θεαματικές καταστάσεις, αλληγορίες, συμβολισμούς. Τώρα το κοινό σχίστηκε στα δύο, οι θεατές της μιάς "σειράς" μιλούν περιφρονητικά για την άλλη "σειρά". Η μία είναι χυδαίο θέαμα φτηνής ψυχαγωγίας, η άλλη "κουλτουριάρικο". Καμιά φορά οι δύο κατηγορίες των θεατών συναντιούνται σε ταινίες όπως, ΜΠΛΕΗΝΤ ΠΑΝΕΡ. Ευτυχισμένη στιγμή, αλλά τόσο σπάνια. Άλλες φορές, συναντιούνται η καλύτερα χάνονται σε ταινίες που είναι ανάμεσα στις "μικρές" και "μεγάλες" ταινίες και τότε φεύγουν και όλοι μαζί συμφωνούν αρνητικά, πως ήταν "φρέσι". Αυτή είναι η πιό συνηθισμένη περίπτωση. Και υπάρχουν κάποιοι θεατές, που δεν νοιάζονται για τα κεφαλαία γράμματα, αλλά για τα μικρά, αυτά που φτιάχνουν λέξεις, φράσεις, στίχους, παιγνίδια, εικόνες, χρώματα, ταξίδια, ψιθύρους, και απολαμβάνουν μία "καλή" ταινία. Πόσοι είναι αυτοί όμως;

Εν πάσει περιπτώσει ίσως και να σφάλω. Για το σινεμά, τους μύθους, τους ήρωες, τους θεατές. Μόνο που στο διάλειμμα του τελευταίου κατασκευάσματος του Αρτίεντο, ΤΕΝΕΜΠΡΕ άκουσα πίσω μου ένα θεατή να λέει για μία σκηνή της ταινίας, πως ήταν καταπληκτική, γιατί η κάμερα έκανε ένα φανταστικό ζουμ στο έντρομο πρόσωπο μιάς ηρωίδας. Ευχήθηκα ενοχλημένος, αυτό το σύμπτωμα, να μην προέρχεται τουλάχιστον από ό,τι έχω γράψει εγώ στο παρελθόν για τον κινηματογράφο. Εσείς, τι θα ευχαρισταν στη θέση μου;



# ΝΕΕΣ ΚΑΙ ΠΛΟΥΣΙΕΣ ΠΕΡΙΠΕΤΕΙΕΣ ΤΟΥ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΥ

ΠΑΝΟΣ ΜΑΝΑΣΣΗΣ



TESS : Ζεστά χρώματα και λεπτομερείς ακή εικονογράφηση των πλάνων

## Το σκηνικό είναι πλέον ο άσπρος πολλών σύγχρονων ταινιών.

Τα τελευταία χρόνια καινούργιες αισθητικές τάσεις αρχίζουν να παρουσιάζονται στον παγκόσμιο κινηματογράφο. Ένας μεγάλος αριθμός ταινιών έχει χρησιμοποιήσει τις διευκολύνσεις και τις δυνατότητες των στούντιο για να συγκροτήσει ποικίλλα τεχνητά περιβάλλοντα. Οι σκηνικές λεπτομέρειες τους συνδυάζουν τις περισσότερες φορές εξαιρετικά άλματα της φαντασίας, με

μιά έντονη ποιητική ατμόσφαιρα, σε μιά προσπάθεια να αρπάξουν κυριολεκτικά τον θεατή μέσα στην υφή τους. Με τέτοιες ταινίες ξαφνικά το σκηνικό γίνεται ο ήρωας.

Σ' αυτή την κατεύθυνση ίσως πρέπει να εντάξουμε και το φαινόμενο της εξαπλώσεως της χρήσης των ειδικών εφέ: από το ΠΝΕΥΜΑ ΤΟΥ ΚΑΚΟΥ, που συμπιλιώσε (ανεπιτυχώς βέβαια) στιγμές της οικογενειακής ζωής με αλλόκοτα τέρατα δημιουργημένα από απλά παιχνίδια του φωτισμού, μέχρι και τον ΑΛΙΕΝ και την πρόσφατη ΑΠΕΙΛΗ που είχαν



να επιδείξουν τέρατα σε πολλαπλές μεταμορφώσεις σε βαθμό μάλιστα εξπρεσιονιστικού παραξυσμού και γλυπτικών παραμορφώσεων.

Η σκηνοθεσία προσπαθεί συχνά να παραμορφώσει τις ήδη κουρασμένες ταινίες με βεβαίες σκηνικές λεπτομέρειες με σκοπό να εξαφανίσει την αδυναμία της ίδιας της ιστορίας. Πώς μπορεί μία ταινία σαν το ΑΟΥΛΑΝΤ να κρύψει με μία οποιαδήποτε σκηνική μεταμφίεση τις φτωχές μμητικές της τάσεις;

Ταινίες σαν την ΤΕΣΣ και Ο ΤΑΧΥΔΡΟΜΟΣ ΧΤΥΠΑΕΙ ΠΑΝΤΑ ΔΥΟ ΦΟΡΕΣ έχουν τις εμμονές της γύρω από την ζωγραφική. Συγχρόνως ταινίες όπως η ΕΞΑΨΗ και ΤΟ ΤΕΙΧΟΣ συναντιούνται κάπου με την βοήθεια του σκυθρωπού, ωμού λυρισμού που τις πλημμυρίζει.

Όλες αυτές οι ταινίες στήνονται με μία ξεχωριστή φροντίδα και ένταση. Καταργούν την παραδοσιακή διάκριση μεταξύ της φωτογραφίας και της ζωγραφικής.

Χρησιμοποιούν την φωτογραφία με τέτοιο τρόπο ώστε να σχηματίζουν έναν κόσμο τόσο ζωτικό σε λεπτομέρειες που, απειλεί να είναι "πιο πραγματικός από τον πραγματικό". Αγαπούν την εικόνα, αγαπούν να βλέπουν και πάνω σ' αυτή την διαπίστωση θ' αναπτύξω το θέμα μου.

### Σχέσεις φωτογραφίας και ζωγραφικής.

Είναι εύκολο να διαπιστώσουμε, ότι ο κινηματογράφος μας πείθει προσθέτοντας κίνηση στον ρεαλισμό της φωτογραφίας. Ολοκληρώνει τον ρεαλισμό ολικά με την φωτογραφία.

Οι εξαιρέσεις βέβαια πάντα υπήρχαν: τα εξπρεσιονιστικά ντεκόρ του Καλιγκάρι, οι ταινίες του Ντίσνεϋ, τα μιούζικαλ, πολλές πειραματικές ταινίες. Αυτές οι ταινίες όμως βρίσκονται σε γκέττο από τους θεωρητικούς του σινεμά για να μην προκαλούν το γεγονός του φωτογραφικού ρεαλισμού.

Αλλά η φωτογραφία δεν είναι ειδικά μία ρεαλιστική φόρμα της εικόνας. Αυτό το γεγονός το κατάλαβαν και αρκείτο στο Χόλλυγουντ και άρχισαν ν' ανησυχούν για το "εύθραυστο" της κινηματογραφικής ρεαλιστι-

κής αυταπάτης. Ο Μαρσέλ Καρνέ κάποτε δήλωσε ότι οι φωτογράφοι θα πρέπει να διαλέγουν τους τόνους των χρωμάτων τους τόσο προσεκτικά όπως οι ζωγράφοι τους δικούς τους. Ο ΚΑΖΑΝΟΒΑΣ του Φελλίνι έκανε το επόμενο βήμα και διέλυσε για τα καλά τις ρεαλιστικές αυταπάτες προκαλώντας σοκ στους υπέρμαχους του άκριτου ρεαλισμού.

Ουσιαστικά οι νέες ταινίες για τις οποίες θα μιλήσω δεν φωτογραφίζουν τον κόσμο, χτίζουν μία ζωγραφιά. Η φωτογραφία είναι ένα μέσο για να μας πείσει για έναν κάποιο ρεαλισμό, αλλά η ψυχή της ταινίας βρίσκεται στην ζωγραφική των σκηνών της. Στον ΚΟΝΑΝ ΤΟΝ ΒΑΡΒΑΡΟ τα περισσότερα πράγματα δεν φαίνονται για αληθινά επειδή απλά δεν σκόπευαν ποτέ να φαίνονται έτσι. Όλα λειτουργούν σε σχέση με τον ΚΟΝΑΝ, το σώμα του, την ψυχή του.

Οι εικόνες της ταινίας παραπέμπουν στην αισθητική των φθηνών κόμικς με περιεχόμενο συνήθως αρκετά "βρώμικο". Ωστόσο διαπιστώνουμε ότι η αισθητική αυτή έχει περάσει ίσως με πιο ήπιες μορφές στον κόσμο των πόστερ και των ημερολογίων φέρνοντας στο φως σκοτεινούς και περιέργους κόσμους. Η Βικτωριανή ζωγραφική στοιχειώνει, αντί για πύργους διαστημικές κατοικίες και σκάφη. Η απομάκρυνση από την φωτογραφία σ' αυτό το είδος έχει σχεδόν συντελεστεί. Παντού σήμερα βρίσκουμε φωτογραφίες έτσι επεξεργασμένες ώστε να φαίνονται μη ρεαλιστικές.

Στην υψηλή κουλτούρα επίσης οι παραδοσιακές φωτογραφικές συμβάσεις έχουν δεχτεί δυναμικά πλήγματα. Πληθώρα κινήσεων έχει δημιουργηθεί: φωτογραφικός ρεαλισμός, μαγικός ρεαλισμός, υπερρεαλισμός, φανταστικός ρεαλισμός κ.ά. Παλιά πράγματα βλέπονται κάτω από καινούργια ματιά. Στον ΣΟΥΠΕΡΜΑΝ η ρεαλιστική ζωγραφική του Γκράν Γούντ χρησιμοποιείται με εντελώς αντισυμβατικό τρόπο. Αρκετές ταινίες αρχίζουν να "ζωγραφίζονται" τόσο στην Αμερική όσο και στην Ευρώπη. Στο ΔΕΝΔΡΟ ΜΕ ΤΑ ΤΣΟΚΑΡΑ του Όλμι τα κλόουζ-απ διαδέχονται τα γενικά πλάνα αφήνοντάς τα να δίνουν την εντύπωση ενός καμβά των όψεων της γης.

Εξαιρετική είναι η δύναμη των εικόνων του ΜΠΛΑΙΗΝΤ ΡΑΝΝΕΡ που μοιράζει





Βικτωριανές αισθήσεις πλημμυρίζουν την ΕΡΩΜΕΝΗ ΤΟΥ ΓΑΛΛΟΥ ΛΟΧΑΓΟΥ

τις στιγμές του ανάμεσα σε κύματα ομίχλης και σιδήρου, βροχής και νέον, λάσπης και ατμών. Η επίμονη προσπάθεια του Ρίντλεϋ Σκοτ να φτιάξει μιά πόλη απ' το πραγματικό, δημιουργώντας παράλληλους κόσμους, όπως και το αριστούργημα του Φίλιπ Κ. Ντικ πάνω στο οποίο στηρίχθηκε, τον οδήγησε σε έναν παροξυσμό κυριαρχίας στοιχείων ζωγραφικής και λεπτομερειών που βασιλεύουν στα κινούμενα σχέδια. Μοντέλλα, μινιατούρες, αυτοκίνητα, παιχνίδια, μεταλλικές κατασκευές, ακόμη και ο ήλιος παραπέμπουν σ' ένα γοητευτικό φλέρτ με την ζωγραφική και την γλυπτική.

### Παλιές και νέες φιλοδοξίες

Οι φιλοδοξίες που είχαν σχέση με την μεταφορά της μεστότητας του ζωγραφικού κάδρου στον κινηματογράφο υπήρχαν πάντοτε, μόνο που δεν έπαιρναν αρκετά συγκεκριμένες μορφές. Δεν μπορώ να αρνηθώ το

γεγονός ότι ταινίες του Σέσιλ ντε Μίλλ επέδωκαν αυτό ακριβώς το αποτέλεσμα.

Αυτοί οι πρώτοι όμως σκηνοθέτες συναντούσαν μεγάλα εμπόδια στις προθέσεις τους εξαιτίας του ασπρόμαυρου, των αναγκαία φορτωμένων διαλόγων και τον κλόουζ-απ. Από την άλλη δεν είχαν καθορίσει με σχετική ακρίβεια την φύση των χειρωνακτών που στριφογύριζαν μέσα στο μυαλό τους, γύρω από αυτές τις εικονικές διαδικασίες.

Το Σινεμασκόπ από την άλλη, πέρα από τις προοπτικές που άνοιγε δεν πρόσφερε και πολλά σ' αυτές τις τάσεις. Και αυτό γιατί η οπτική μεστότητα δεν εξαρτάται και τόσο από το μέγεθος της οθόνης, έχει κυρίως να κάνει με την ποιότητα της ίδιας της εικόνας, την δυνατότητα των λεπτομερειών της, και την ισορροπία των επιμέρους στοιχείων της. Είναι θέμα φακών και τεχνικών φωτισμού. Οφείλει επίσης πολλά στον δαίμονα του τυχαίου.

Η ήρακτική του Τρόν επιστράτευσε στον



σχηματισμό των εικόνων του τα κομπιούτερς, και είναι η πρώτη ταινία όπου το ηλεκτρονικό σχέδιο εισβάλλει στον χώρο του κινηματογράφου καταργώντας ολότελα την φωτογραφία και την ανάγκη ρεαλιστικών υποκειμένων. Το όλο αποτέλεσμα μοιλονότι ψυχρό είναι ενδιαφέρον εξαιτίας της πολύπλοκης λεπτομέρειας του και των ιδιότυπων προοπτικών του χώρου που προτείνει. Αν υποθέσουμε ότι οι νέες αυτές τάσεις που εμφανίζονται στον κινηματογράφο σήμερα παρουν πλατυτέρα έκταση, τότε θα έχουμε να κάνουμε με μιá επαναστατική πρακτική, η οποία πιθανόν να αλλάξει και την γλώσσα του σινεμά καθώς τα καινούργια στοιχεία και η διαφοροτική σύλληψη απαιτήσουν άλλο είδος κινηματογραφικής οργάνωσης. Βέβαια οι προβλέψεις αποδεικνύονται αρκετές φορές επισφαλείς, γι' αυτό ας αφήσουμε τις ταινίες να μας δείξουν τον δρόμο. Το μόνο σίγουρο ίσως είναι ότι αυτή η γραφική αφθονία θα ενθαρρύνει την εδραίωση των άπειρων κόσμων της φαντασίας, γιατί αναμφισβήτητα ότι είναι ζωτικά και υπερβολικά φυσικό είναι και πιστευτό. Η περιγραφή θα πλουτίζεται αδιάκοπα χωρίς η αφήγηση να αποδυναμώνεται, αυτό βέβαια αποτελεί και τον τελικό σκοπό αυτής της προσπάθειας.

Από την άλλη το φαινόμενο της τάσης αυτής ίσως να μην είναι άσχετο με την κρίση της μυθοπλασίας στο Χόλλυγουντ. Ο κινηματογράφος αλλά και η τηλεόραση έχουν πει τόσες ιστορίες που, οι σημερινοί θεατές ή ξέροντες πάντα τι ακολουθεί ή σοκάρονται από πολύ ριψοκίνδυνα εγχειρήματα. Έτσι κάπως εξηγείται και η προτίμηση της νοσταλγίας, με επακόλουθο την εισδοχή της στις σύγχρονες ταινίες σε λεπτές πάντα δόσεις και πάντα σε στενή σχέση με το σύγχρονο κοινωνικό πολιτικό περιβάλλον. Ο Χάρρισον Φορντ στο Μπλάιηντ Ράννερ μπορεί να θυμίζει αμυδρά κάποιον ιδιωτικό τέντεκτιβ του σαράντα, οι ρέπλικες όμως αποτελούν στοιχεία έτοιμα να αναγνωρισθούν σε τωρινές συνθήκες ζωής προαναγγέλοντας σκυθρωπά, ωμά, ποιητικά κάποιες δυσδιάκριτες σκίες του αύριο.

Το Χόλλυγουντ δεν θα διστάσει να χρησιμοποιήσει την καινούργια οπτική μεγαλοπρέπεια και ποίηση για να μαλώσει τα κεκά συντηρητικών ανιαρών, αφελών, ανεκδιήγητων σεναρίων. Αυτός ο κίνδυνος απομένει να αντιμετωπισθεί.

## Από τον ρομαντισμό στις σύγχρονες εικόνες.

Ο νεο-ρομαντισμός έχει πολλά να κάνει με τις διαδικασίες απεικόνισης που αναφέρει. Από την δεκαετία του '70 ακόμα πολλοί Ευρωπαίοι κινηματογραφιστές εμπνεύστηκαν από ρομαντικούς ζωγράφους του πρώτου μισού κυρίως του 19ου αιώνα όπως ο Κάσπερ Νταιήβιτ Φρήντριχ του οποίου η σχέση με το έργο του Χέρτσογκ είναι αρκετά φανερή. Η αίσθηση της απομόνωσης των ανθρώπων μέσα σε ψυχρά τοπία είναι κάτι που βασιλεύει στον κόσμο της ζωγραφικής του Φρήντριχ.

Οι σημερινοί σκηνοθέτες βέβαια δεν αναπλάθουν ακριβώς τις σκηνές των ταινιών τους με βάση πίνακες ζωγραφικής, γιατί έχουν αντιληφθεί ότι οι συνθέσεις της ζωγραφικής είναι πολύ στατικές για όλη την κινησιολογία της ταινίας. Κρατάνε την δύναμη και την αποτελεσματικότητα της λεπτομέρειας και τις επιμέρους ιδιομορφίες των μικρών σκιαγραφήσεων και σχεδίων.

Στην κατηγορία αυτή βλέπουν να εντάσσεται το ΕΞΚΑΛΙΜΠΕΡ που γυρίστηκε στα Ιρλανδέζικα δάση με έντονο στιλιζάρισμα των χρωμάτων και επίμονη χρήση δευτερευόντων στοιχείων για εμπλουτισμό κάθε μιάς σκηνής του. Στο βάθος πεδίου ανάμεσα από δένδρα, καπνούς, σκίες κάστρα, κινούνται πολλοί κομπάρσοι σε ένα διαρκές παιχνίδι με τις εναλλαγές των χρωματικών ταμπλών.

Βικτωριανές επιρροές μπορούμε να διακρίνουμε και στην ΕΡΩΜΕΝΗ ΤΟΥ ΓΑΛΛΟΥ ΛΟΧΑΓΟΥ που γυρίστηκε σχεδόν ολοκληρωτικά σε ένα μικρό χωριό της Αγγλίας που παρέμεινε άθικτο από τον χρόνο, το LYME REGIS.

Τα ζεστά, λαμπερά χρώματα δένουν την αίσθηση του χώρου με την συναισθηματική κρίση των ηρώων της ταινίας προκαλώντας μιá συνεχή ροή ποιητικών διαθέσεων και έντονου λυρισμού.

Από την άλλη μεριά στα χέρια ενός Αμερικάνου σκηνοθέτη, του Σρένντερ, οι απροκάλυπτα επίμονες προσπάθειες του να χρησιμοποιεί το χρώμα ρεαλιστικά-συμβολικά στην ταινία του ΕΠΑΓΓΕΛΜΑ ΖΙΓΚΟΛΟ κατατονούν πολύ αφηρημένες και ρομαντικές και δεν προάγουν τις φιλόδοξες προθέσεις του.





Ο Χάρισσον Φορντ ανάμεσα στους σκηνικούς Λαβύρινθους του ΜΠΛΑΙΗΝΤ PANNER

Σε μία άλλη ταινία το ΠΕΝΤΕ ΜΕΡΕΣ ΕΚΕΙΝΟ ΤΟ ΚΑΛΟΚΑΙΡΙ επιχειρείται ένας αρκετά έξυπνος συγκερασμός: να καταφέρει η φωτογραφία που, εξετάζει συνέχεια το χιόνι, τον πάγο και τα σύννεφα, να αποδώσει ταυτόχρονα τα παγωμένα ρεύματα θανάτου που τυλίγουν τους πρωταγωνιστές. Αρκετές στιγμές το πετυχαίνει, αρκετές όχι, ίσως επειδή δεν καταφέρνει να αποδεσμευτεί από τον συμβατικό χαρακτήρα του απλού εντυπωσιασμού που караδοκει στο εσωτερικό της ιστορίας.

### Η έκπληξη απ' τη Γαλλία

Για την ΝΤΙΒΑ έχουν ειπωθεί τόσα πολλά έτσι που έχει σχηματισθεί μία χιονοστιβάδα πάνω απ' την ταινία. Ωστόσο πέρα από την δεξιοτεχνία του Μπενάι στον χειρισμό της ιστορίας, πρέπει να προσθέσω ότι η άσκηση ύφους που επιχείρησε πάνω στην αισθητική του Ανρί Ματίς ήταν το λιγότερο αποκαλυ-

πτική. Νεοεξπρεσιονιστικές εμπειρίες δένονται μ' αυτές της ανατολικής τέχνης σε μία καθαρότητα χρωμάτων με έντονα στοιχεία διακοσμητικής διάθεσης. Σύνολα αντικειμένων που εκφράζουν την δική τους αίσθηση, τονίζουν τις μεταξύ των σχέσεις και παραμορφώσεις. Με την ΝΤΙΒΑ η δεκαετία του '80 ζει παράλληλα με έναν κόσμο όπου αττηχεί "η φωνή των πραγμάτων".

### Εικόνα και ήχος

Δεν θα μείνω παρά μόνο σε μία ταινία, το ΤΕΙΧΟΣ των Πινκ Φλουτ, που επιχειρεί να αναστήσει την ροκ όπερα όπως πριν απ' αυτήν το ΤΟΜΜΥ. Ο Πάρκερ επιχείρησε να κάνει μία ταινία όπου η μουσική και η εικόνα να χορεύουν μαζί πλάθοντας ζωντανά συνταρακτικά σύνολα, πρόθυμα να μεταφέρουν την φόρτιση των ιδεών της ιστορίας, με την βοήθεια πάντα του μοντάζ που θα έφερνε σε σύγκρουση τα επίπεδα, τα σχέδια,





NTIBA: Η φωνή των πραγμάτων και η αυτοκρατορία των φετίχ

τους όγκους. Τα καρτούν του GERALD SCARFC ήταν μόνο μέρος αυτής της δομής.

Ελπίζω ότι στο μέλλον θα δούμε κι άλλες ταινίες να αντιμετωπίζουν την τόσο ταλαιπωρημένη σχέση ροκ μουσικής και κινηματογράφου. Τουλάχιστον με έντιμο τρόπο.

### Η διαφήμιση

Η διαφήμιση μπορεί να παίξει αρκετά σημαντικό ρόλο στην προώθηση αυτών των νέων τάσεων στον κινηματογράφο. Η διαφήμιση όντας αναγκασμένη να υποτάξει την πλοκή της σε ένα προϊόν, ένα αντικείμενο ή μία κατάσταση, και έχοντας υπόψη της την συχνότητα των προβολών της, ψάχνει να βρει τρόπους εμπλουτισμού και πρωτοτυπίας της δομής της εικόνας και ταυτόχρονα αποφυγής αφηρημένων και δύσκολων δρόμων έκφρασης.

Ο δυναμισμός της διαφήμισης σήμερα είναι κάτι που δεν πρέπει να αμφισβητείται

και ασφαλώς δεν πρέπει να τον συγχέουμε με τις προθέσεις και την λειτουργία του διαφημιστικού κυκλώματος.

Έχω παρακολουθήσει διαφημίσεις που ανέπτυξαν ένα ιδιοφυέστατο παιχνίδι φόρμας, κίνησης και φωτισμού, πολύ πιο αξιόλογο και ευχάριστο από τα αντίστοιχα παιχνίδια δεκάδων ταινιών. Πολλοί σύγχρονοι κινηματογραφιστές θάπρεπε να διδαχτούν πολλά από τις διαφημίσεις.

Μέχρι σήμερα η νέα αυτή εικονογραφία που παρουσιάζεται στον κινηματογράφο και που προσπάθησα να αναπτύξω στα πλαίσια αυτού του άρθρου έχει δώσει πλούσια και συναρπαστικά αποτελέσματα, που δεν έχουν σχέση ούτε με δύσκολες κινηματογραφικές γραφές, ούτε με χαρακτηριστικά της υψηλής κουλτούρας, ενώ ταυτόχρονα εγγράφουν όλα τα ιδιώματα των σύγχρονων γραφικών κατευθύνσεων, στοχεύοντας κατά βάθος στην αποκατάσταση της δύναμης της Έβδομης Τέχνης.

Πάνος Μανασσής



## ΓΥΝΑΙΚΕΣ-ΗΘΟΠΟΙΟΙ ΠΟΥ ΜΑΣ ΑΡΕΣΟΥΝ

Στις επόμενες σελίδες οι συντάκτες του "Κ.Τ." αμβλύνοντας κάπως το κριτικό τους "εγώ" μας παρουσιάζουν τις γυναίκες ηθοποιούς που τους αρέσουν. Μάλλον πρόκειται για "προσωπικό". Όπως θα μπορούσε να συμβεί και με σας.

Η ΕΚΔΟΣΗ

POPULAR  
PHOTOGRAPHY





# «Ο άντρας που αγαπούσε τις γυναίκες»

ΠΑΝΟΣ ΜΑΝΑΣΣΗΣ

## η ΚΑΘΛΗΝ ΤΑΡΝΕΡ

### (Ή οι μεταβολές της θερμοκρασίας στην «Έξαψη»)

Η εμφάνιση της Κάθλην Τάρνερ στην "Έξαψη" ήταν το λιγώτερο εντυπωσιακή παίρνοντας υπόψη μας, ότι αποτελούσε την πρώτη της εμφάνιση στον χώρο του θεάματος. Ο ίδιος ο ρόλος της Μάττυ ήταν από τους καλύτερους γυναικείους ρόλους των τελευταίων χρόνων. Μολονότι η παρουσία της Μάττυ -σαν πρώτου γυναικείου ρόλου της "Έξαψης"- ήταν εκτεθειμένη στην μεγαλοπρεπή σκιά του μοντέλλου της μοιραίας γυναίκας κάποιων περασμένων εποχών, η ενσάρκωση της από την Τάρνερ λειτουργούσε υπερβολικά σύγχρονα σε βαθμό που ξεπερνούσε ωμά και την ίδια την πραγματικότητα της ταινίας. Η καθαρή και ταυτόχρονα παγερή ματιά της Μάττυ, η ικανότητα της να αποφύγει τα εμπόδια και ο συνεχής έλεγχος του στόχου από την αρχή μέχρι το τέλος, δεν ήταν τα στοιχεία που έμειναν ανεκμετάλλευτα από την Τάρνερ, η οποία υποδύθηκε την ηρωίδα συγκρατημένα αλλά πάντα κάτω από τα πέπλα των μεγάλων παθών. Η Μάττυ δεν αποτελεί απειλή για τον δικηγόρο μας επειδή τον σαγηνεύει θανάσιμα με τα δέλεαρ της, αλλά επειδή έχει κατανοήσει την φύση πολλών παιχιδιών (ανάμεσα σ' αυτά και του σεξουαλικού) επιδιώκει να ζητήσει τη ζωή της όπως αυτή θέλει και σε τελευταία ανάλυση είναι πολύ πιο έξυπνη από αυτόν τον κύριο. Κι ας μή φανει παράξενο αν ισχυριστώ αυθαδικά ότι ταυτόχρονα τον αγαπάει. Αλλά η αγάπη για την Μάττυ δεν είναι το πιο ενδιαφέρον πράγμα στον κόσμο, δεν είναι πάντα τόσο ενδιαφέρον. Η Κάθλην Τάρνερ κινούνται μέσα στον κόσμο της "Έξαψης" με τέτοια φυσικότητα και βαρύτη-

τα που δεν μου άφηνε κανένα περιθώριο για αμφιβολίες γύρω από την υποκριτική της ικανότητα. Η ενστικτώδης αφομοίωση της Μάττυ στο εγώ της Τάρνερ υπήρξε προκλητικά αποκαλυπτική για τις δυνατότητες αυτής νεαρής ηθοποιού που με την "Έξαψη", είχε την πρώτη της επαφή με το Χόλλυγουντ. Το μέλλον για τους νέους ηθοποιούς δεν είναι καθόλου ρόδινο.

Χρειάζεται συνεχής πάλη με πολλά κυκλώματα εμπορίου του σώματος, του νου και του σιμενά. Και αυτό δεν αποτελεί αζαίρεση για τη νεαρή κοπέλλα που διέλυσε τα μαύρα σύννεφα που έκρυβαν χαριτωμένα μοιραίες και μοιραία ανόητες γυναίκες, με την φωτεινή ωριμότητα και την δυναμική της πορεία μέσα από την σημερινή κατάσταση των πραγμάτων.

Προσωπικά ήταν αδύνατο να μην νιώσω ωραία, βλέποντας μία ελκυστικά προκλητική γυναίκα να ανεβάζει την θερμοκρασία του δικηγόρου μας, των θεατών, της ταινίας, λέγοντας αργά και βαθιά με μία θρασύτατη ίσως σιγουριά:

"Η θερμοκρασία μου κυμαίνεται αρκετούς βαθμούς πάνω από τα κανονικά όρια. Γύρω στους εκατό βαθμούς. Δεν πειράζει. Υποθέτω ότι έτσι είναι η "μηχανή" ή κάτι άλλο. Λειτουργεί λίγο πιο γρήγορα."

Η Ματυ Κάθλην Τάρνερ της ΕΞΑΨΗΣ ▶





*Kathleen Turner*



# ΕΡΩΤΙΚΟ ΚΟΚΤΕΪΛ ΤΡΙΩΝ ΑΣΤΕΡΩΝ

του ΣΩΤΗΡΗ ΖΗΚΟΥ

Για να μην παρεξηγούμαστε, δεν είμαι ένας φανατικός θαυμαστής αστραφτερών γυναικείων ειδώλων του σινεμά. Ίσως ένας άντρας θεατής, που εξακολουθούν να τον γοητεύουν οι μυθικές προεκτάσεις της γυναικείας ομορφιάς που κυματίζουν και δραπετεύουν από το κάδρο της οθόνης. Και αυτό είναι κάτι άλλο.

Και ποιός δεν το ξέρει, ότι ο έρωτας πριν απ' όλα είναι ένα παιχνίδι, ένα τυχαίο διασταύρωμα βλεμμάτων. Ο έρωτας του θεατή για κάποιες γυναικείες μορφές του σινεμά, πέρα από οτιδήποτε άλλο, είναι ένας έρωτας καταδικασμένος απ' την αρχή, να μείνει χωρίς ανταπόκριση. Η χυλόπιττα είναι εγγυημένη. Πάντα του επιστρέφεται πίσω το βλέμμα που δώρισε.

Μπροστά στην ζωντανή οθόνη, στο πρόσωπο της αφήγησης την ηθοποιό, βρίσκεται ο θεατής, ό,τι έχει δει, ό,τι έχει ποθήσει, ό,τι έχει φαντασθεί, ό,τι έχει αγαπήσει. Το βλέμμα του, που ενσαρκώνει όλη την ύπαρξη του.

Από την εικόνα του προσώπου της ηθοποιού αναδύεται η μορφή της ηρωίδας και ανοίγεται μέσα από τις χειρονομίες, τις κι-

νήσεις, το φόντο της ιστορίας που ζει, πρόσφορη στον θεατή. Το μαυλιστικό ομοίωμα της μυθοπλασίας που αποπλανεί το βλέμμα του. Η ίδια η μυθοπλασία είναι μία πρόκληση καταποντισμού στην άγνωστη χώρα της γοητείας, όπου οι επιθυμίες εκπληρώνονται, οι πόθοι αποδεσμεύονται, τα φαντάσματα ζωντανεύουν.

Πίσω από την οθόνη βρίσκεται πάλι ο θεατής, ό,τι θέλει να δει, ό,τι καταδιώκει, ό,τι ονειρεύεται, ό,τι τον τρομάζει. Η προσωπική του βλέμματός του. Όλες αυτές οι εξηγήσεις παρατίθενται για να ξεδιαλύνουν την παρανόηση, που μπορεί να δημιουργήσει ο τίτλος του αφιερώματος: "Οι γυναίκες ηθοποιοί που μας αρέσουν". Αυτό που μας αρέσει είναι κάτι πέρα απ' τις ίδιες τις γυναικές-ηθοποιούς.

Η θέαση εξάλλου στον κινηματογράφο, είναι αυτή η παράδοση αναστρεψιμότητα που κάνει κάθε έξοδο από τον εαυτό να είναι επιστροφή σ' αυτόν. Περιέργα πράγματα δηλαδή.

Ας σας συστήσω όμως τις ηθοποιούς ή τις γυναίκες ή τις ηρωίδες ή τις ταινίες που "μ' αρέσουν".

## η ΚΑΘΡΙΝ ΡΟΣ

Η Κάθριν είναι εδώ και χρόνια η θ ο π ο ι ο ς . Μιά ηθοποιός ούτε ιδιαίτερα διάσημη, ούτε σήμαντη. Είναι διάφορα πρόσωπα διαφόρων ταινιών που μπορεί να τα συνθέσω σ' ένα. Οι γυναικές που ενσαρκώνει στις φιλικές μυθοπλασίες, δεν είναι ούτε επικίνδυνες, ούτε φανταχτερές, ούτε χαζοβιόλες. Οι ρόλοι που ερμηνεύει δεν είναι αδιαφα-

νεις, δεν καταφέρνουν να καλύψουν το καθαρό, γνώριμο πρόσωπο της Κάθριν. Κοντολογίς η προσωπικότητα της είναι αυτή που πλουτίζει περισσότερο τους χαρακτήρες που υποδύεται, παρά η ερμηνευτική της ικανότητα. Και ίσως αυτό είναι που τους προσδίδει μία μεγαλύτερη φυσικότητα.

Είναι μία γυναίκα ψηλή, μελαχρινή, με





ψηλά ζυγωματικά, ανεπιτήδευτο ύφος και κατάμαυρα μάτια. Δεν είναι εκθαμβωτική, δηλαδή όπως λέμε "δεν σου γαμίζει το μάτι με την πρώτη", αλλά σιγά-σιγά ανακαλύπτεις πόσο απλά γοητευτική είναι, ξαφνιασμένος. Ναι, αυτό είναι: η Κάθριν είναι μία γυναίκα που σε ξαφνιάζει. Όπως και κάποιες ταινίες.

Την πρωτογνώρισα θυμάμαι, έφηβος στην εφηβική ταινία "Ο Πρωτάρης" να ερμηνεύει τον ρόλο μιάς έφηβης σπουδαστριας. Όταν τελευταία, ξαναείδα το ίδιο φιλμ, το βρήκα ανιαρό, δεν μ'άρεσε καθόλου, αλλά η σπουδαστρια-Κάθριν Ρος εξακολουθούσε να με γοητεύει ακόμα. Συμβαίνουν κάτι τέτοια.

Ήδη όμως την είχα ξανασυναντήσει τυχαία στην ταινία του Αμπραάμ Πολόνσκι "Γουίλλυ μπού" σαν ινδιάνα με κοντοκομμένα, κορακίσια μαλλιά και σοκολατένια επιδερμίδα. Έτρεχε, σκαρφάλωνε στα βουνά πιασμένη απ' το χέρι με τον μιγά Γουίλλυ μπού γιατί τους καταδίωκε ένα απόσπασμα λευκών.

Δεν αποκλείεται να την συμπάθησα, γιατί διαισθάνθηκα ότι είναι από το είδος εκείνο των γυναικών που ποτέ δεν διατάζουν να τολμήσουν αυτό που θέλουν, ν'ακολουθήσουν χωρίς δισταγμούς εκείνον που αγαπούν. Δεν αποκλείεται. Το ίδιο είχε κάνει

και στον "Πρωτάρη".

Ακόμα μία φορά την συνάντησα θυμάμαι στο φιλμ "Οι δύο ληστές", να ζει στο περιθώριο της παρανομίας, σαν σύντροφος δύο επικηρυγμένων αντρών, που ήταν και οι δύο ερωτευμένοι μαζί της. Τότε ήταν που σκέφθηκα ότι είναι μία γυναίκα που πάντα φεύγει, γιατί πάντα την καταδιώκουν.

Η Κάθριν είναι λοιπόν μία γυναίκα, που περνά απαρατήρητη από ταινία σε ταινία, γιατί ποτέ σχεδόν δεν έχει τον πρώτο ρόλο. Είναι μία ηθοποιός και όχι μία σταρ. Υποδύεται την γυναίκα που σε εκπλήσσει πόσο αφοσιωμένη σου ήταν, την γυναίκα που νιώθεις ότι δεν θα σε εγκαταλείψει ποτέ, που θα μοιραστεί μαζί σου τους κινδύνους που διατρέχεις, που τρέχει-ακούραστη δίπλα σου μέχρι το τέλος. Αντρική ματαιοδοξία θα μου πείτε, εφηβική αυταπάτη. Ίσως.

Ο θεατής είναι ένας ονειροπόλος έφηβος, που εμπλέκεται πάντα στη μέθη της καταδίωξης, που διασχίζει κάθε φιλμική αφήγηση.

Ο άντρας θεατής είναι κάποιος που ξεγελιέται και θέλει να ξεγελιέται, ενδιδόντας στις φανταστικές κινήσεις προς τη χώρα των εικόνων του έρωτα και του θανάτου, της περιπέτειας και του κινδύνου. Είναι ο Δον Κιχώτης που βλέπει την Δουλταινέα του,



καθώς η λάμψη του προσώπου της διακόπεται, αστράφτει και χάνεται πίσω από τα περιστρεφόμενα στον άνεμο, περύγια των ανεμόμυλων.

Η ηθοποιός είναι αυτή που δανείζει την μορφή της, να γίνει η μάσκα του ρόλου, που ωθεί, συντροφεύει, ενθαρρύνει, συγκεντρώνει το βλέμμα των ηρώων και του θεατή.

## η ΤΕΡΕΖΑ ΡΑΣΣΕΛ

Η Τερέζα είναι μιά μόνο γυναίκα: Η Μιλένα στην ταινία του Νικόλας Ραιγκ "Η δύναμη της σάρκας". Τίποτα άλλο. Τίποτα περισσότερο από μιά θύελλα των όψεων και των στιγμών μιάς γυναίκας. Ποτέ δεν την έχω δει σε άλλη ταινία και ούτε θάθελα. Ποτέ.

Η Μιλένα είναι μιά υπόσχεση που ποτέ δεν την φτάνεις, γιατί έχει ένα πρόσωπο

μοναδικό που ποτέ δεν είναι ίδιο. Η Μιλένα είναι μιά γυναίκα που ποτέ δεν αντέχεις να μην είναι δική σου και για αυτό δεν θα γίνει ποτέ δική σου. Η Μιλένα είναι η χίμαιρα του έρωτα που καταδιώκεις, ελπίζοντας να μην την συναντήσεις ποτε. Η Μιλένα είναι...

Αλλά καλύτερα να αποκαλύψουμε ένα από τα μυστικά ερωτικά ΓΡΑΜΜΑΤΑ ΣΤΗ ΜΙΛΕΝΑ, που δεν έλαβε ποτέ.



"Αγαπητή μου Μιλένα

Είδα πολλές φορές την θλιβερή ιστορία σου με τον καθηγητή Άλεξ Λίντεν, μόνος και έκπληκτος μέσα σε κείνες τις μακρόστενες, σκοτεινές αίθουσες που οι εικόνες αυτοκτονούν. Όπως οι φλοίσβοι του καταρράκτη. Όπως αποπειράθηκες να κάνεις και εσύ τότε. Το ξέρω πως η ιστορία σου ήταν η ιστορία ενός ταξιδιού μέχρι το αόρατο κατώφλι του θανάτου, που το βλέμμα χάνεται, βουλιάζει και ποτέ δεν επιστρέφει ίδιο. Και με μένα έτσι συνέβη. Τώρα η μορφή σου κατοικεί μαζί με τις εικόνες απ' τις χαμένες μου αγάπες και τις ακρωτηριασμένες μου αναμνήσεις



στο στοιχειωμένο δάσος της μνήμης.

Σε θυμάμαι να τρεκλίζεις μεθυσμένη τα ξημερώματα, να χαμογελάς αθώα σαν δάκρυ, να ουρλιάζεις έξαλλη στο μπαλκόνι, βομβαρδίζοντας με γλάστρες τους δρόμους. Ξαnthιές μπούκλες, λακάκια στα μάγουλα, το πάνω χέιλι προκλητικά να αυθαδιάζει.

Ίσως να απορείς ποιός είμαι. Δεν υπήρξαμε ποτέ εραστές, παρά μόνο κάποτε συνταξιδιώτες στο αφηνιασμένο ταξίδι της ιστορίας σου. Και αυτό δεν είναι λίγο.

Παραδομένος στη νύχτα του σινεμά, με τα κομμάτια ενός κορμιού που σφάδαζε, σαγηνευμένος, πρόσφερα την ματιά μου, να γίνει ερωτικός αρμός στα διάσπαρτα πλάνα, που το φυλάκιζαν. Ανύποπτα παρασύρθηκα πύο πέρα από τα σύνορα της επικράτειας μου και βρέθηκα αιχμάλωτος στο σκοτεινό παλάτι της Κίρκης. Εκεί όπου ο χρόνος σε θρυμματίζει καθώς θρυμματίζεται και ξανασιμίγει άτακτα και παραδόξα, λοξοδρομεί, χάνεται και πάλι επιστρέφει. Συγχώρεσε τον καλπασμό του λόγου μου, αν κάπου γίνεται ξέφρενος. Δεν ξεχνώ την φράση που ο αστυνόμος ανακάλυψε στις σημειώσεις σου: "Δεν θέλω να με ψυχαναλύεις, αλλά να μ' αγαπάς". Αυτό προσπαθώ ν' αποφύγω, να σε ψυχο-αναλύω, όσο κι αν αυτό είναι τόσο δύσκολο, με μιá γυναίκα, σαν εσένα. Τριγυρίζεις αδέσποτα και αυτό κανένας άντρας δεν το συγχωρεί. Θυμάμαι ακόμα εκείνο τον λιμοκοντόρο τον Άλεξ, να σε "παίρνει" λαχανιασμένος, βάνουσα, στην ελικοειδή σκάλα του διαδρόμου και τα τακούνια σου να σπρώχνουν τα μπράτσα του κικλιδώματος. Άγρια του δόθηκες μόνη σου και δεν στο κρύβω πως τον ζήλεψα.

Μ' αυτόν τον κύριο, δεν συναντηθήκαμε ποτέ πάνω από το σώμα σου, μάλλον από κακό συγχρονισμό, παρά γιατί θέλησα να το αποφύγω. Κι όμως πολλές φορές θέλησα να τον προειδοποιήσω ότι αυτή η γυναίκα ποτέ δεν θα μάθει ποιά είναι, μ' αυτή τη γυναίκα ποτέ δεν θα συντονίσετε τα αισθήματα σας. Ποτέ δεν θα την αποκτήσεις, ποτέ δεν θα την προλάβεις. Και δεν στο κρύβω, ότι συμμερίστηκα την οργή του, έστω κι αν ήξερα πως σ' αγαπούσε μ' ένα τρόπο που σε συνέθλιβε.

Με την Τερέζα νομίζω πως σκουνηχτήκαμε στα σκοτεινά, μέσα στο σώμα σου, αν είναι αλήθεια όπως λένε, ότι ο ρόλος της μυθολογίας καταβροχθίζει τον θεατή όπως και τον ηθοποιό. Δυστυχώς όμως, δεν πρόλαβα να την ρωτήσω, αν είναι από τους ηθοποιούς που έχει την τάση να παίζει τον εαυτό της. Ας είναι, εγώ θα σε αποκαλώ πάντα Μιλένα. Θα σε ξαναβλέπω γυμνή, ανέμελη, ρόδινη, μπρούμυτα στα σεντόνια ριγμένη, να ξεσηκώνεις ασυγκράτητους πόθους που γυρεύουν να σε σκοτώσουν. Η κάμερα αργά μπουσουλάει γύρω από το κρεβάτι σου και σε πολιορκεί. Θα σε ξαναβλέπω να εξεγείρεσαι κάθε φορά, που ο ανέσπερος ενθουσιασμός σου για τη ζωή και η επιθυμία σου να αποφασίζεις εσύ κάθε στιγμή ποιά είσαι, ν' απειλείται. Βαμμένη με ώχρα, σα νεκρή, και σέρνοντας αλυσίδες να σκαρώνεις φάρσες που πληγώνουν τα μάτια και τους διώχνουν όλους μακριά σου. Μετά εξουθενωμένη να πραγματοποιείς το θανάσιμο σάλτο στην αγκαλιά τους, νεκρή και υποταγμένη όπως σε ήθελαν. Διαβάζω την απορία στα μάτια τους: Μιλένα, ποιός άνεμος είσαι που σβήνει τους πυρσούς της γνώσης; Γιατί δεν μπορούν να σε βρουν, να σε ερευνήσουν, να σε καθλώσουν, να ταξινομήσουν την αταξία σου; Και τους απαντώ: "Γιατί η Ομορφιά, δεν είναι παρά η αρχή του Τρομερού, που μόλις μπορούμε να υποφέρουμε και τη θαυμάζουμε μόνο γιατί δεν στέργει να μας καταστρέψει". (Ρίλκε).

Όμορφη Μιλένα σε χαιρετώ και σε θυμάμαι.

Με αγάπη

ένας ανώνυμος θεατής"



Ο θεατής είναι ένας τυραννικός ηδονοβλεψίας. Ο άντρας θεατής είναι αυτός που αντιστέκεται διά μέσου της γνώσης σ'ότι καταλύει τον καθορισμό του. Αυτός που αρνείται την σειρήνα του κινηματογραφικού ομοι-

ώματος.

Η γυναίκα είναι το θέαμα που ελκύει και ανησυχεί, που μαγνητίζει και τραυματίζει το βλέμμα.

## η ΜΑΡΙΑ ΣΝΑΪΝΤΕΡ



Η Μαρία θα μπορούσα να πω, πως είναι ένας άντρας. Αλλά αυτό είναι υπερβολικό. Είναι, καλύτερα, ο αδίστακτος προβολέας που αποκαλύπτει τον άντρα. Τον φωτίζει τις στιγμές που είναι περισσότερο εκτεθει-

μένος και μόνος. Ίσως γιατί την θυμάμαι να τριγυρίζει στις δύο πιά "αντρικές" ταινίες που έχω δει μέχρι σήμερα. Την μιά φορά στο "Επάγγελμα Ρεπόρτερ" του Αντονιόνι και την άλλη στο "Τελευταίο ταγκό στο





Παρίσι" του Μπερτολούτσι. Μ' ενδιαφέρει όμως εδώ, ιδιαίτερα το τελευταίο φιλμ.

"Το τελευταίο ταγκό στο Παρίσι" είναι ίσως το μοναδικό έργο που ξεγυμνώνει, σαν γδαρμένο ζώο, τον άντρα στον τρόπο του και στην παράνοια του. Είναι μιά κινηματογραφική τραγωδία.

Μέσα σ' αυτή η Μαρία αδύνατη, νέα, σχεδόν παιδί, με μεγάλο στρογγυλό πρόσωπο, φουσκωτά χείλη μωρού και αθάνα μάτια είναι η προσωποποίηση της θνητής νιότης, του ανικανοποίητου κυριαρχικού πόθου, της αγωνίας της εγκατάλειψης.

Ένα τρυφερό κορίτσι με δύο πρόσωπα. Ο όρκος της αγάπης που εύκολα δίνεται και το ίδιο εύκολα καταπατιέται.

Σ' αυτή την παράξενη ιστορία, η Μαρία είναι η γυναίκα που διαρκώς φεύγει για πάντα και διαρκώς ξαναγυρίζει κοντά στον άντρα για πάντα. Ανάμεσα στην αποχώρηση και στην επιστροφή, χάσκει το σκοτεινό διάστημα του τρόμου της απόλυτης μοναξιάς.

Αυτή η γυναίκα είναι επικίνδυνη.

Για τον εξόριστο άντρα στο άδειο διαμέρισμα, που χωρίς όνομα, χωρίς πίστη, αγκαλιάζει τα γόνατα του και κλαίει. Ένας άντρας χαμένος, χωρίς όραμα, που δεν μοιάζει με κανένα άλλο, πρωτόγονος και ερμητικός. Πολεμάει σιωπηλός το βάρος του χρόνου, που πάει να τον γονατίσει. Ο θάνατος που

τον στέρησε την προηγούμενη ερωτική σύντροφο, του ανήγγειλε ύπουλα και τον ερχομό της δικής του σειράς. Οι μνήμες της προδοσίας του ραγίζουν τις εικόνες του παρελθόντος, ξεθεμελιώνουν το μέλλον του.

Η Μαρία εύθραυστη, επίμονη, γυμνή του δίνεται, συγκατοικεί μερικές ώρες στην ερημιά του και δείχνει απόλυτα δοσμένη, αλλά δεν είναι. Του προσφέρει τα πάντα μ' έναν τρόπο που δεν του δίνει τίποτα. Παραμένει απόμακρη, σκοτεινή, απλησίαστη και ερεθίζει την αγωνία του. Κάθε απόδειξη της αφοσίωσης της, γεννά την ανάγκη μιάς άλλης.

Η ταινία εκμαιεύει την ολέθρια όψη του έρωτα μπροστά στα ανύποπτα μάτια των θεατών.

"Θα έκανες ποτέ έρωτα μ' ένα ιδρωμένο γουρουνί, για χάρη μου;" την ρωτάει και καμιά απάντηση δεν φαίνεται ικανή να σβήσει τον σπαραγμό αυτής της ερώτησης.

Η Μαρία είναι η μοιραία γυναίκα που οδηγεί τον άντρα στα όρια της αντοχής του, που ξυπνά το τέρας που φωλιάζει μέσα του και μετά έντρομη τον πυροβολεί. Την γοητεύει, ό,τι την φοβίζει, την φοβίζει ό,τι την διεγείρει.

Για κείνον είναι ένας πόθος που είναι αδύνατον να του αντισταθεί, να την γυρίσει μπρούμητα στο πάτωμα, να εισβάλλει στις απάτητες περιοχές του κορμιού της, για να το διεκδικήσει, να το κυριαρχήσει, να το σταυρώσει, για πάντα πάνω στο δικό του σώμα.

Η Μαρία είναι η γυναίκα που ποτέ δεν την πιστεύεις, που την φοβάσαι, αλλά είναι αδύνατον να ζήσεις χωρίς αυτή. Ωσπου να σε σκοτώσει, γιατί σε φοβάται.

Ο θεατής είναι ένας άνθρωπος που είναι μόνος.

Ο άντρας θεατής είναι ένας άνθρωπος που σιχαινείται και φοβάται, που δεν αντέχει την μοναξιά του.

Ο άντρας είναι αυτός που πεθαίνει με την τελευταία ερώτηση στα μάτια: "μ' αγάπησες ποτέ σου σ' αλήθεια". Και ποτέ δεν παίρνει απάντηση. Η Κάθριν, η Μιλένα, η Μαρία είναι τα συνώνυμα του ονείρου, του έρωτα, του θανάτου. Είναι οι τρεις νεράιδες του ίδιου του ανεμά.



## ΟΙ ΔΙΚΕΣ ΜΟΥ....

του ΜΠΑΜΠΗ ΑΚΤΣΟΓΛΟΥ

### η ΝΤΑΪΑΝ ΚΗΤΟΝ

#### Το κορίτσι που έλεγε «Ο λα ντι ντα»



Όταν την πρωτοείδα, δεν μπορούσα να καταλάβω γιατί ο δύστυχος Γούντνι Άλλεν προσπαθούσε να κάνει τον "Ωραίο και Σέξυ" για να ξελογιώσει τούτη την ανόητη και ξιπασμένη χαζο-νεοϋρκέζα. Πολύ περισσότερο μάλιστα γιατί ύστερα από ένα μακρύιο ύπνο μερικών χιλιάδων χρόνων, ο ίδιος πάντα Γούντνι προσπαθούσε όχι μόνο να σαγηνέψει, αλλά να κάνει αμφισβητία του διαστημικού συστήματος, την ίδια μορφή της ανόητης διανοούμενης της Νέας Υόρκης, που είχε επιζήσει αυτούσια στον κόσμο του μέλλοντος ("Ο υπναράς"). Αλλά και στην ρομαντική μεταμπίση της στον "Ειρηνοποιό" η Νταϊάν Κήτον ήταν πάντα η ίδια μορφή

μιάς γυναίκας που ο τολστοϊκός ήρωας του έργου ήθελε με κάθε τρόπο να μας πείσει ότι ήταν γοητευτική.

Όταν όμως είδα τον "Νευρικό Εραστή" (να κι ένας θαυμάσιος ελληνικός τίτλος, που αποδίδει τέλεια το πνεύμα ενός έργου, τ'οποίο μάτια ήθελε να μας πεί ότι μλούσε για κάποια "Άντι Χωλ" -πραγματικό επίθετο της Κήτον) την αγάπησα. Δεν ξέρω γιατί, αλλά ξαφνικά αυτή η γυναίκα με σαγήνεψε. Ίσως γιατί ανακάλυψα ότι ήταν μία καταπληκτική πνευματώδης ηθοποιός, που είχε κληρονομήσει κάτι από το πνεύμα του παπού της, του μεγάλου Μπάστερ Κήτον. Ίσως γιατί έλεγε κείνο το περίφημο "Ο λα ντι ντα"



κεί που εμείς λέμε το κοινότυπο "Ω, θεέ μου" -μιά σπάνια φράση σ' ένα σπάνιο χαρακτήρα που παράδοξα συνέχιζε να είναι η νεοϋρκέζα κουλτουριάρα.

Ίσως πάλι γιατί επιτέλους κατάλαβα ότι ο Γούντνι (ο πρώην άνδρας της) την έριχνε συνεχεία, υποβιβάζοντας μιά θαυμάσια και ζωντανή (αλλά νευρωτική) προσωπικότητα, βγάζοντας έτσι τ' απωθημένα του για μερικά χρόνια ταραχώδους συζυγικής και ερωτικής ζωής.

Και τότε συνειδητοποίησα ότι η αντίπαθια μου για την Κήτον στις προηγούμενες ταινίες του Άλλεν, οφειλονταν τελικά στην ταύτιση μου με την οπτική του άνδρα της, που αναμετριόταν μαζί της με τελείως αντίσους ρόλους. "Ο Νευρικός εραστής" όμως ήταν το τελικό καθάρισμα των λογαριασμών κι όταν ο ανταγωνισμός έλειψε ανάμεσα στο ζεύγος, είδαμε επιτέλους μιά συμπαθητική Ντάιαν να σαγηνεύει και να προβληματίζει έναν σοβαρό Γούντνι στο "Μανχάταν" τελευταία συνεργασία του ζεύγους (μετά τις "Εσωτερικές σχέσεις" όπου η Κήτον έδειχνε το δραματογραφικό και όχι μόνο κωμικό τάλεντο της).

Μπορεί ο Άλλεν να ανέδειξε την Ντάιαν Κήτον, όμως δεν είναι καθόλου τυχαίο ότι αυτή θα δείξει τις πραγματικές δυνατότητες της και θα επιβληθεί σαν το υπ' αριθμόν ένα κινηματογραφικό σύμβολο της σύγχρονης απελευθέρωσης αμερικανίδας, σε δύο ταινίες έξω από τον κόσμο του Γούντνι: "Αναζητώ-

ντας τον κ. Γκούντμπαρ" του Ρίτσαρντ Μπρουκς και "Οι κόκκινοι" του Γ.Μπήτι. Μέσα από αυτά τα δύο έργα η Ντάιαν Κήτον επιβάλλεται σα τη γυναίκα που ζητά την αυτονομία και ανεξαρτησία της, αλλά τη βρίσκει μέσα από την ηθελημένη μοναξιά, στη μερική απομάκρυνση από τον άνδρα, στο μη συναισθηματικό δεσμό μαζί του και στην απόρριψη της ιδέας της οικογένειας. Η Λουίζ Μπράκαν στους "Κόκκινους" αγαπά τον Ρηντ κι όμως θα τον αφήσει για να ανακαλύψει τον εαυτό της και να αναπτύξει τις δικές της δυνατότητες.

Όσο για την ηρωίδα του "κ. Γκούντμπαρ" (ονομασία του ανδρικού όργανου στην αρχή) πληρώνει τη σεξουαλική ανεξαρτησία της με το θάνατο (σύμφωνα με τη λογική της τραγωδίας, αλλά και της ηθικολογίας). Κάπου εδώ η Ντάιαν Κήτον έρχεται να συναντήσει την άλλη μεγάλη μορφή του σύγχρονου αμερικάνικου κινηματογράφου: τη Μέριλ Στρηπ, ρομαντικά ηρωίδα που κι αυτή με τη σειρά της βρίσκει την πραγματική υπόσταση της φεύγοντας από τον άνδρα που αγαπά.

Σεξουαλικά ελεύθερη, αλλά αποστερημένη, νευρωτική και μόνη, να πιά είναι το μοντέλο της σημερινής απελευθερωμένης γυναίκας, που θέλει να μας παρουσιάσει ο αμερικάνικος κινηματογράφος. Δεν είναι λίγο άδικο για την παλιά χαζο-νεοϋρκέζα. Ή όπως θα έλεγε αυτή: "Ο Λα ντι ντα".

## ΟΙ ΤΖΟΥΝΤΙ ΦΟΣΤΕΡ – ΜΠΡΟΥΚ ΣΗΛΤΣ

### Το παιδεραστικό βλέμμα

Το "Άντι" του Τζών Χιούστον δεν είναι μιά αναχρονιστική ταινία, επειδή είναι ένα μιούζικαλ φτιαγμένο στα πρότυπα των αντίστοιχων ταινιών του '60 ("Μαίρη Πόπινς"). Ο αναχρονισμός του βρίσκεται στην εκλογή της ίδιας της κεντρικής ηρωίδας, στο θράσος του να παρουσιάσει μιά μικρούλα σταρ στα πρότυπα της Σίρλεϋ Τεμπλ (το αιώνιο αθώο παιδί-θαύμα) και όχι στις σημερινές απαιτήσεις θεάματος. Ήδη στο "Χάρτινο Φεγγάρι" του Μποκνάνοβιτς η μικρούλα Τατούμ Ό

Νηλ ήταν μιά σχεδόν ολοκληρωμένη προσωπικότητα, όχι αμέτοχη στα μυστικά του σεξ και σαφώς αιμομικτικά ερωτευμένη με τον πατέρα-κηδεμόνα (;) της. Μέχρι την πρόσφατη "Κούκλα της Νεβάδα" όπου η Μπρουκ Σηλτς παίρνει τη θέση της Ό Νηλ κι ερωτεύεται (καθόλου αιμομικτικά) τον Πήτερ Φόντα, τον οποίο και τελικά κατακτά (σεξουαλικά) η απόσταση δεν είναι και τόσο μεγάλη. Απλώς δείχνει την εξέλιξη που έχει η εικόνα της γυναίκας-παιδιού στα πρόθυρα



της εφηβείας τα δέκα τελευταία χρόνια.

Θα πρέπει ίσως να θυμίσουμε τη Λίντα Μπλαϊρ που στον "Εξορκιστή" αυνανίζονταν μ' ένα σταυρό και δίπλα στη Μπρουκ Σηλντς να τοποθετήσουμε τη Τζούντι Φόστερ, τέλειο παράδειγμα παιδιών που από ηλικία κιόλας 12 ετών, έχουν όχι μόνο μάθει τα μυστικά του σεξ, αλλά είναι κυλισμένες στην πορνεία ("Η κουκλίτσα της Νέας Ορλεάνης", "Ο Ταξιδιτζής"). Το σημερινό Χόλλυγουντ δεν μπορεί να δεχτεί την εικόνα του σεξουαλικού του παρελθόντος (εκτός κι αν είναι αγόρι) θέλει τη γυναίκα-παιδί σεξουαλικά φορτισμένη (μ' άλλα λόγια απλώς γυναίκα με παιδικά χαρακτηριστικά) έκφραση μιάς χαμένης αθωότητας σ' ένα κόσμο της διαστροφής και σπάνια των ευγενικών συναισθημάτων ("Ατέλειωτη Αγάπη", "Η Γαλάζια Λίμνη"). Αποκορύφωμα της παραπάνω αντίληψης δεν είναι ταινίες όπως αυτές που αναφέραμε, αλλά το "Μπάγκσυ Μαλλόουν" (ελ. τ. "Ανήλικοι Ριφιφίδες") του Άλαν Πάρκερ, όπου όλους τους ρόλους τους ερμηνεύουν παιδιά μακιγιαρισμένα σα μεγάλοι (εκπληκτική η Τζούντι Φόστερ στο ρόλο της ξανθής πόρνης Τατιούλα, παιδική έκδοση της Τζην Χάρλοου).



Η Μπρουκ Σηλντς

Αν όμως η Σίρλεϋ Τεμπλ κατάφερε για πολλά χρόνια να μας πείθει ότι ήταν ακόμα η ίδια πάντα δεκάχρονη παιδούλα-θαύμα, τι γίνεται με τις σημερινές σταρ; Ο χρόνος της προ-εφηβείας δεν διαρκεί όσο της παιδικής ηλικίας και η βασιλεία τους είναι συχνά εφήμερη. Η Τατούμ Ό Νηλ και η Λίντα Μπλαϊρ εξαφανίστηκαν (ή δεν έκαναν καμιά εντύπωση) μόλις από το στάτους του παιδιού, πέρασαν σε κείνο της νεαρής κοπέλλας (και της γυναίκας σήμερα). Η Τζούντι Φόστερ φαίνεται να έχει την ίδια τύχη, αφού η πρόσφατη εμφάνισή της σαν εφηβη πλέον πέρασε απαρατήρητη ("Κάρνο"). Αντίθετα η Μπρουκ Σηλντς φαίνεται να επιζεί εκμεταλλευόμενη τις παιδεραστικές διαθέσεις, που η φυσιογνωμία της εμπνέει ακόμα (όχι τυχαία στην τελευταία της ταινία μεταμφιέζεται σ' ένα πανέμορφο αγόρι). Προσόντα της η ψυχρή φωτομοντελιστική ομορφιά της (μηπως δεν έχουν πει ότι έχει τα ωραιότερα χείλη του κόσμου!) και η επιδέξια μπιζνες γούμαν μητέρα της.

Αλλά ας μη ανησυχούμε. Το Χόλλυγουντ σίγουρα θα μας προσφέρει κι άλλες μοντέρνες κοκκινোসκουφίτσες, που πέφτουν στα χέρια (σαγόνια) του κακού λύκου. Εκτός κι αν η επιρροή του Σπλήμπεργκ και του "Εξωγήινου" γυρίσει το αμερικάνικο στη ντιονεϊκή "αθωότητα".



## ΟΙ ΤΖΕΣΣΙΚΑ ΧΑΡΠΕΡ – ΚΑΡΟΛ ΚΑΙΗΝ

### Η φωτοφάνεια



Η Τζέσσικα Χάρπερ



Η Κάρολ Καϊην

Αν γυναίκες ηθοποιοί όπως η Νταϊάν Κήτον ή η Σέλυ Ντυβαλ γίνονται σταρ (αν αυτός ο όρος έχει κάποια σημασία σήμερα) χάρη στην ιδιαίτερη προσωπικότητά τους ή το ιδιαίτερο παρουσιαστικό τους (αντίστοιχα), αν γυναίκες όπως η Σίσιu Σπέισεκ ή η Σάλλυ Φηλντ γίνονται δημοφιλείς, παρά την ασεξουαλικότητά τους, χάρη στο ταλέντο τους, ή χάρη σ' αυτό που αντιπροσωπεύουν σαν τύποι (η Σάλλυ Φιλντ παίρνει τη θέση της Τζαϊην Φόντα στην παράδοση του φιλελεύθερου αμερικάνικου κινηματογράφου), αν τέλος ηθοποιοί όπως η Λώρην Χάττον ή η Κάθυ Μοριάρτυ ξεχωρίζουν από την πλειάδα των γυναικών-φωτομοντέλων, χάρη στην ξεχωριστή ομορφιά τους και στο γεγονός ότι αν και κινούνται (για την ώρα) μέσα στα όρια του τύπου της μοιραίας γυναίκας, καταφέρνουν να μείνουν αξέχαστες και ιδιαίτερες, τι είναι αυτό που μπορεί να προσδιορίσει μερικές τελειώς περιθωριακές μορφές του αμερικάνικου κινηματογράφου, που όμως λάμπουν σε κάθε παρουσία τους, όπως η Τζέσσικα Χάρπερ ή η Κάρολ Καϊην: Πρόκειται για γυναίκες που δεν θα γίνουν ποτέ μεγάλες σταρ για

τι δεν απαντούν σε καμιά ζήτηση του κοινού, έχουν όμως το ιδιαίτερο χαρακτηριστικό των μεγάλων ηθοποιών (γυναικών) του βουβού, που θα τ'ονόμαζα "φωτοφάνεια": μία σπάνια λάμψη του προσώπου που συναντάς μόνο στα γυναικεία πρόσωπα και που μόνο ο βουβός κινηματογράφος ήξερε ν' αναδείξει. Ίσως γιατί χρειάζεται το ασπρόμαυρο και η σιωπή. Ίσως γιατί ο βουβός ήταν πιό κοντά με τις πλαστικές τέχνες απ' ό,τι ο ομιλών. Ίσως τέλος γιατί ο βουβός είχε εκπληκτικούς διευθυντές φωτογραφίας που ήξεραν να φωτίσουν και ν' αναδείξουν ένα γυναικείο πρόσωπο. Η φωτοφάνεια, να ποιά είναι το πραγματικό ταλέντο της Λίλιαν Γκις, της Γκρέτα Γκάρμπο ή της Λουίζα Μπρουκς.

Δεν είναι τυχαίο ότι και η Τζέσσικα Χάρπερ και η Κάρολ Καϊην, ερμήνευσαν ρόλους που έχουν κάποια σχέση με το βουβό κινηματογράφο. Πρωτοείδα την Τζέσσικα Χάρπερ στο "Φάντασμα του Παραδείσου" του Μπράιαν ντε Πάλμα, που δεν είναι παρά ένα ρημείκ της βουβής ταινίας "Το Φάντασμα της Όπερας". Οι έλληνες θεατές όμως τη θυμούνται κύρια στο "Ερωτικό γκρο-πλάνο"



όπου παίζει μιά επίδοξη σπαρ του πορνό στα πρώτα χρόνια του ομιλούντα, που ο σκηνοθέτης Τζων Μπάουρουμ ήθελε να μοιάζει της Τζόαν Κράουφορντ - κι όμως είναι στη Λίλιαν Γκις που τελικά παραπέμπει. Όσο για την Κάρολ Κάιην φαίνεται να προσδιορίζεται από το σύνδρομο-Βαλεντίνο: έπαιξε τόσο στο "Βαλεντίνο" του Κεν Ράσελ, όσο και στο "Πιο μεγάλο εραστή του κόσμου", σάτιρα του Τζην Γουάιλντερ του μύθου-Βαλεντίνο. Όμως τα χρώμα και ο ρετρό χαρακτήρας των παραπάνω ταινιών, δεν βοήθησαν ώστε ν'αποτελέσουν οι εμφανίσεις των δύο αυτών ηθοποιών, αποκαλύψει όμοιος με κείνες της εποχής του βωβού.

Βέβαια η Τζέσσικα Χάρπερ είχε την εμπειρία να παίζει σε μιά ασπρόμαυρη ταινία: στις "Ζωντανές Αναμνήσεις" μοιράζει τη σεξουαλική ζωή του Γούντντ Άλλεν μαζί με την Σάρλοτ Ράμπλινγκ και τη Μαρί-Κριστίν Μπαρβ. Όμως ο Άλλεν είναι ο τελευταίος σκηνοθέτης που μπορεί να εμπνεύσει από τη λάμψη μιάς γυναίκας και η Τζέσσικα περνά σχεδόν απαρατήρητη. Η αγγελική εμφάνισή της έκαναν τον Ντάριο Αρζέντο να στη-

ρίξει πάνω της, την ίντριγκα και τον τρόπο της "Ζουσιπρία" - όμως είναι αυτή ακριβώς η αγγελική θωρία που καταδικάζει τη Χάρπερ σε ημι-πραξία. Το σημερινό κοινό θέλει γυναίκες συνδεδεμένες με την πραγματικότητα ή απλώς σεξοβόμβες, πράγμα που δεν είναι η περίπτωση της.

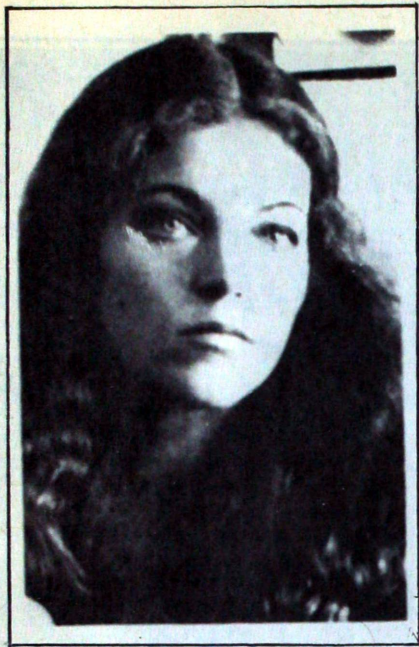
Αντίθετα η Κάρολ Κάιην φαίνεται ότι έχει εξασφαλισμένη την καριέρα της, εναλλάσσοντας τις εμπορικές ταινίες με τις ταινίες-δημιουργών ("Χέστερ Στρητ"). Κι αυτό γιατί το παρουσιαστικό της την επιτρέπει να ενσαρκώνει μιά γυναίκα του σήμερα, συχνά διανοούμενη. Αγαπημένο παιδί του ευρωπαϊκού σινεμά ("Τα μάτια της κόμησας" Ντόλγκεν ντε Γκρατζ"), είχε κι αυτή την τύχη όπως η Τζέσσικα Χάρπερ, να είναι μιά από τις πολλές γυναίκες που κάνουν "Νευρικό εραστή" τον Γούντντ Άλλεν. Εμφανίστηκε ακόμα σε μικρούς ρόλους στις ταινίες "Η γνωριμία της σάρκας", "Σκυλίσια μέρα", "Οι Μάπετ πάνε στο Χόλλυγουντ". Καλύτερη της ταινία θεωρείται το "MAFU CAGE" του Κάρεν Άρθουρ που δεν παίχτηκε στην Ελλάδα.

## η ΤΖΟΥΝΤΙ ΘΕΛΕΝ

Ήταν η Τζώρτζια στην ομώνυμη ταινία του Άρθουρ Πεν (ε.τ. "Ήταν και οι 4 φίλοι της") που είναι κατά τη γνώμη μου μιά από τις ωραιότερες αμερικανικές ταινίες της τελευταίας δεκαετίας. Μέσα από την ιστορία του Ντανίλο, παιδί μεταναστών και της αγαπημένης του Τζώρτζια, που ωστόσο σπάνια είναι μαζί του, βλέπουμε όλη την πορεία της αμερικάνικης γενιάς του '60: από τις πρώτες αντι-αυταρχικές αντιδράσεις στα κολλέγια, μέχρι τον πόλεμο του Βιετνάμ, το χιππικό κίνημα, την ποπ αμφισβήτηση και το σημερινό ήπιο, αλλά όχι απονεκρωμένο κλίμα. Η Τζώρτζια, όπως και η Τερέζα Ράσελ στη "Δύναμη της σάρκας" είναι μιά γυναίκα που θέλει να ορίσει μόνη της τις σχέσεις της με τους άλλους ή τους τρόπους κοινωνικής συμβίωσης, έξω από κάθε κοινωνικό ή προ-

σωπικό καταναγκασμό και περιορισμό. Μπορεί η αντίδραση της να επηρεάζεται από τις διάφορες φάσεις αμφισβήτησης που περνά η αμερικάνικη νεολαία, δεν παύει όμως να έχει μιά βιταλιστική αυθεντικότητα, που βρίσκεται πολύ μακριά από το μικροαστικό πρότυπο της γυναικείας απελευθέρωσης, που μας προτείνουν ταινίες όπως οι: "Μιά ελεύθερη γυναίκα" ή "Αναζητώντας τον κ. Γκούντμπαρ". Κι όμως ακριβώς γι' αυτό το λόγο το ελληνικό κοινό απέρριψε την ταινία του Πεν και πριν απ' όλα τις εκλογές της Τζώρτζια: βαθιά οπισθοδρομικό, πουριτανικό και μικροαστικό, ακόμα και στις πιο φιλελεύθερες μερίδες του, δεν μπόρεσε να καταλάβει ή να δεχθεί πώς γίνεται μιά γυναίκα να μπορεί να μοιράζει τη ζωή της με 4 άντρες ταυτόχρονα, με μιά απόλυτη φυσικότητα





Η Ειμυ Ιρβινγκ

και χωρίς καμία τύψη ή άλλου είδους ενδοιασμό. Γιατί δεν πρόκειται για το προτραίτο ούτε μιάς νυμφομανούς, ούτε καμιάς τραγικής ιστορίας μοιχείας, αλλά απλώς μιάς ερωτικής ιστορίας, ανάμεσα σε μία γυναίκα και 4 άνδρες, όπου κυριαρχεί αυτός που είναι ο περισσότερο απών. Δεν ξέρουμε αν η Τζούντι Θέλεν θα έχει κάποια συνέχεια στον αμερικάνικο κινηματογράφο. Αρκεί όμως αυτή η μοναδική της εμφάνιση στη "Τζάφττζια" για να μείνει για πάντα στη μνήμη μας, σα μια από τις ισχυρότερες γυναικείες προσωπικότητες που πέρασαν τα τελευταία χρόνια από το αμερικάνικο σινεμά.

## η ΕΙΜΥ ΙΡΒΙΓΚ

Λατρεύω την Έιμυ Ίρβινγκ, γιατί είναι πανέμορφη, έχει υπέροχα μάτια και χαμόγελο, δεν έχει την παγερότητα του φωτομοντέ-



Η Τζούντι Θέλεν

λου, ούτε όμως την κρυάδα της διανοούμενης και το κυριώτερο είναι μιά υπέροχη τραγουδίστρια. Μαζί με την Σίσι Σπέισεκ, που έπαιξε πλάι της στην "Κάρρι" του ντε Πάλμα ή τη Τζούντι Θέλεν ("Ήταν και οι 4 φίλοι της"), συμβολίζει την νεαρή γενιά του '70, αυτή που ξεπήδησε από τα αμερικάνικα κολέγια και Πανεπιστήμια μετά τη γενιά του '68 και ακολουθεί πιά ήπιους δρόμους αναζήτησης και προβληματισμού, χωρίς όμως να είναι απόλυτα ξεκομμένη από το παρελθόν του '60.

Την πρωτοείδαμε την "Κάρρι" (ε.τ. "Εκρηξη Οργής") όπου έκανε τη μόνη φίλη της ηρωίδας που γλύτωνα τελικά από την καταστροφή. Ο ντε Πάλμα την έκανε πρωταγωνίστρια στην επόμενη ταινία του "Οργισμένος γίγαντας" όμως η ταινία ήταν αποτυχία και η Έιμυ καθόλου ταιριαστή γι'αυτού του είδους το ρόλο. Βρήκε τον πραγματικό εαυτό της σε δύο ταινίες που καθορίζονται από τη μουσική: στο "Σώου Μπας" του Τζέρι Σάτζμπεργκ είναι μιά νεαρή τραγουδίστρια της



κάντρου, που φτιάχνει ένα άτυχο ειδύλλιο μ' ένα πολύ μεγαλύτερο σ' ηλικία αστέρι. Και στον "Ανταγωνισμό" αποδεικνύει ότι το πάθος και το συναίσθημα στη μουσική μπορούν να κερδίσουν τη δεξιοτεχνία, προς μεγάλη έκπληξη όλων και πριν απ' όλα του εραστή της Ρίτσαρντ Ντρέυφους που είναι το φαβορί σ' ένα παγκόσμιο διαγωνισμό πιάνου. Τελευταία της ταινία που δεν ήλθε ακόμα στην Ελλάδα: "Γιεντλ" της Μπάρμπαρα Στρέιζαντ.

## η ΕΛΙΖΑΜΠΕΘ ΜΑΚ ΓΚΟΒΕΡΝ

Βλέποντας την στο "Ραγκτάιμ" του Μίλος Φόρμαν δε μπορούσα να καταλάβω αν ήταν μιά μεγάλη ηθοποιός που έκανε μιά ηλίθια ή μιά γυναίκα που έπαιξε απλώς τον εαυτό της. Πολύ αργότερα τη θυμήθηκα στους "Καθημερινούς ανθρώπους" του Ρόμπερτ Ρέντφορντ, όπου έκανε κείνο το συμπαθητικό κορίτσι με τα κοντά μαλλιά, που φλέρταρε με τον νεαρό ήρωα. Το γεγονός ότι ανακηρύχθηκε μιά από τις δέκα ομορφότερες Αμερικανίδες με μπέρδεψε λιγάκι, όμως τώρα δεν έχω αμφιβολία ότι η Ελιζαμπεθ Μακ Γκόβερν θα είναι η μεγάλη ανακάλυψη των επόμενων χρόνων. Επόμενη της ταινία το πολύ αναμενόμενο "Κάποτε στην Αμερική" του Σέρτζιο Λεόνε, όπου παίζει δίπλα στον Ρόμπερτ ντε Νίρο και πολλούς άλλους ηθοποιούς.

Μ. Ακτσόγλου



Η Ελιζαμπεθ Μακγκόβερν



Α. ΜΠΑΖΕΝ - Α. ΓΚΛΥΕΜΑΝ  
Μ. ΝΤΟΡ - Μ. ΑΚΤΣΟΓΛΟΥ

Μετάφραση  
ΜΠΑΜΠΗΣ ΑΚΤΣΟΓΛΟΥ



# ΚΑΡΑΓΚΙΟΖΗΣ ΚΑΙ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ

του ΓΙΑΝΝΗ ΧΑΤΖΗ

οὐθε γὰρ γαίω  
πεφασμένοι  
κινήματογραφοί  
Μαῖς  
Λυέβαί Σαυε  
ὁ λαὸς γλαροῦ  
ἴνῳ ξεθικωθε  
Τὰ Σεράχιοε  
ἄχ! θεάτερε!!  
οἶχαλια· Μὲς κίτ  
20 φεβρουαρίου  
1950

“Αὐτὸς οὗ κόσμος ὅπου μέσα του  
κινῶμαστε  
ἔχει γιὰ πρότυπο φανταστικὸ φανάρι  
Ὁ ἥλιος εἶν' ἡ λάμπα του κι ὁ κόσμος τοῦ  
φανάρι  
που μέσα, σα φιγούρες του κινῶμαστε”

Εἶναι ἀπὸ τὰ “Ρουμπαγιὰτ” τοῦ Ομάρ Καγιὰμ, τοῦ Πέρση ποιητῆ τοῦ 11ου αἰῶνα, που προσπαθῶντας νὰ δώσει μιὰ παρομοίωση, δίνει ταυτόχρονα καὶ τὰ στοιχεῖα μιᾶς προβολῆς που θυμίζουν θέατρο σκιῶν. Πόσοι ἀπὸ μας, ἔτσι γιὰ παιχίδι, δὲν παίξαν με τὴν σκιά των χερῶν τους, δίνοντας ἔτσι, αὐνειδῆτα ἔστω, τὸ μέτρο κάποιου αυτοσχέδιου θεάτρου σκιῶν; Ποιὸς μπορεῖ ν' ἀμφισβητήσει, ὅτι κάθε φωτεινὴ πηγὴ (ἥλιος, φωτιά, φεγγάρι) κι οἱ ἰδιοτροπίες που σκάρωναν στο διάβα τους οἱ ἀκτίνες της με τὶς σκιές, δὲν γίναν ἀπ' τὰ πρῶτα κιάλα βήματα τῆς ἀνθρωπότητας, αἰτία διάφορων τεχνικῶν ἀναπαραστάσεων; Καὶ τί ἄλλο ἔκαναν, με διάφορα “καμύματα” τοῦ κορμιοῦ τους, ἀνάγκαζαν

τὴν σκιά τους που προβάλλονταν νὰ τὰ ἐπαναλαμβάνει;

Τὸ θέατρο σκιῶν, σ' αὐτὴ τὴν στοιχειώδη κι αὐνειδῆτη ὑπόσταση εἶναι παλιὸ ὅσο κι ὁ ἄνθρωπος.

Πολύ παλιὸ, ὅπως φαίνεται, ὄνειρο τῆς ἀνθρωπότητας ἡ ἀπεικόνιση ἀναπαραστάσεων τῆς ζωῆς σὲ κίνηση. Ἀπὸ τότε που γεννήθηκε, μέσα ἀπὸ τὴν ἀνάγκη τῆς κοινωνικῆς ζωῆς καὶ πρόβαλε σαν καλλιτεχνικὴ ἀντανάκλαση τῆς πραγματικότητας - ἡ τέχνη, προσπαθῆθηκε ὄχι μόνο ἡ στατικὴ ἀπεικόνιση τῆς καθημερινῆς ζωῆς καὶ τοῦ περιγύρου της, ἀλλὰ καὶ ἡ ἀναπαράσταση με κίνηση.

Βασανιστικὰ στὴν πορεία τῆς πολιτιστικῆς ἐξέλιξης κάτι τέτοιο ἔγινε κατορθωτὸ με τὸ θέατρο ἀνδρεικέλων, τὸ θέατρο σκιῶν, τὴν προβολὴ διαφανειῶν, τὸν κινήματογράφο, τὸ θέατρο.

Κοινὸ στοιχεῖο, τόσο τοῦ θεάτρου σκιῶν ὅσο καὶ τοῦ κινήματογράφου, ἡ προβολή. Μιὰ κοινὴ ἀφετηρία που καθορίζεται ἀπὸ τὴν ιδιότητα που ἔχει τὸ φῶς νὰ διαδίδεται ευθύγραμμα καὶ το νὰ δημιουργεῖ σκιά ὅταν στὴν πορεία των ἀκτίνων παρεμ-







διάφοροι ταξιδιώτες ξεσήκωσαν ένα πραγματικό πάθος για προβολές.

Από τον 17ο αιώνα οι "Μαγικές λυχνίες", -έτσι λέγαν τις Κινέζικες σκίες- "δίναν και παίρναν". Μελέτες σαν εκείνη του Ντεκάρτ το 1619 και διάφορες γκραβούρες, δείχνουν μία ξεχωριστή ανησυχία μ'έπικεντρο τις "μαγικές λυχνίες" που την πρώτη απ'αυτές κατασκευάζει ο Γερμανός Ιησουΐτης Αθανάσιος Κίχνερ. Τον 18ο αιώνα η "Μαγική Λυχνία" εκλαϊκεύεται με τις παραστάσεις του Σεραφίνου στις Βερσαλλίες και τα Παριζιάνικα καμπαρέ. Αποκορύφωμα αυτής της εκλαΐκευσης οι θεαματικές παραστάσεις του Ανρί Ριβιέρ και Καράν ντ' Άς, στο παρισινό καμπαρέ "Μαύρος γάτος" το 1887 και με τα έργα "Η εποποιία" και "Η πορεία μ'ένα αστέρι". Το απώξειμο έχει δοθεί. Ο συνδιασμός της "Μαγικής Λυχνίας" και της ιδιότητας που έχει ο αμφιβλίστρωειδής χιτώνας του ματιού να κρατά την εικόνα για 1/10 του δευτερολέπτου δίνουν τον "δίσκο του Πτολεμαίου". Ακολουθούν το "φανακτισκόπιο" του Εμίλ Ρενώ, το "κινηματοσκόπιο" του Τόμας Έντισον και η κινηματογραφική μηχανή των αδελφών Λυμιέρ. Πρόδρομοι του κινηματογράφου όλες αυτές οι εφευρέσεις και συνάμα μία εξελικτική πορεία με φανερές και σαφέςτατες τις επιδράσεις των κινέζικων σκιών και των ευρωπαϊκών αδελφών τους των "Μαγικών Λυχνιών". Έτσι δεν είναι υπερβολή να αξιολογήσει κανένας το θέατρο σκιών σαν "πρόδρομο" του κινηματογράφου.

## ΚΟΝΤΑ ΣΤΙΣ ΤΕΧΝΙΚΕΣ

&

## ΑΙΣΘΗΤΙΚΕΣ ΔΟΜΕΣ

Το γύρισμα ή η προβολή μιάς ταινίας καθορίζονται από την χρησιμοποίηση σειράς τεχνικών μέσων, που πολλά απ'αυτά συναντά κανείς στο θέατρο σκιών. Οι τεχνικές συνάψεις διακρίνονται σ' όλα τα επίπεδα μιάς παράστασης αποδεικνύοντας τις τεχνικές επιδράσεις του θεάτρου σκιών στον κινηματογράφο. Μιά τέτοια κύρια επίδραση οριοθετείται από το κοινό φαινόμενο της προβολής. Παραστατικά, η γραμμική εφαρμογή του θεάτρου σκιών (Λυχνία - φιγούρα - λευκό πανί). Στην ουσία και στις δύο περιπτώσεις πρόκειται για προβολή διαφανειών. Φυσικά το κοινό φαινόμενο χαρακτηρίζεται κι απ'αξιόλογες διαφορές, πράγμα που δεν αναίρει την τεχνική συνέχεια από τις κινέζικες σκίες στο κινηματογράφο. Διαφορές που συνέχεια αμβλύνονται μιά κι ο κινηματογράφος ξεκινά εκεί που το θέατρο σκιών σταματά την δικιά του τεχνική εξέλιξη.

Η προβολή κινουμένων σχεδίων αυξάνει τις τεχνικές ομοιότητες των δυο ειδών θεάματος, μιά κι η



Séraphin

φιγούρα στο θέατρο σκιών δεν είναι τίποτα άλλο από ένα κινούμενο σχέδιο. Στην εξελικτική κινηματογραφική πορεία, είχαμε πέρα από τα κινούμενα σχέδια και προβολές έργων με σχέδια αυτούσια παρμένα από τις εικαστικές τέχνες, όπως η περίπτωση της ΙΔΕΑΣ το 1930, όπου ο Αυστριακός Μπέρτολτ Μπάρτος χρησιμοποίησε κομμένες σιλουέτες από γκραβούρες, που πρόβαλε πάνω σ'ένα φωτισμένο φόντο με τη μέθοδο της διαφάνειας, πλησιάζοντας μ'αυτό τον τρόπο κατά πολύ την αισθητική του θεάτρου σκιών.

Η αναφορά σε μιά σειρά συναφών τεχνικών δεδομένων επιχειρείται όχι για να αναφέρει τις διαφορές των δυο ειδών του θεάματος αλλά για να τονίσει τις τεχνικές και τις αισθητικές ομοιότητες που προκύπτουν από το γεγονός ότι ο κινηματογράφος ξεκίνησε τα πρώτα του βήματα από κει που το θέατρο σκίων τεχνικά τουλάχιστον ολοκληρώνεται.

Σαν θέαμα ο κινηματογράφος δίνει και τις τρεις διαστάσεις σ' αντίθεση με το διαδίστατο θέατρο σκιών, που όσο αφορά την κίνηση χρησιμοποιεί την ευθύγραμμη κίνηση των πρωταγωνιστών του. Η έλλειψη βάθους όμως στο θέατρο σκιών δεν είναι απόλυτη. Στην περίπτωση των "πανικών", (έτσι λέγονται τα σκηνικά στη Καραγκιόζικη ορολογία), υπάρχει η δυνατότητα της προοπτικής βάθους, με τις κατάλληλες, ζωγραφικές απεικονίσεις.

Έτσι η αντιδιαστολή αυτή του κινηματογράφου με το θέατρο σκιών περιορίζεται μονάχα στη κίνηση. Πάντα κατά την κινηματογραφική έκφραση, στο θέατρο σκιών "τα τράβελινγκ" λείπουν τελείως



και ο θεατής έχει ένα σταθερό πλάνο.

Η ουσιαστική αυτή διαφορά δεν υπήρχε στις πρώτες κινηματογραφικές λήψεις. Με σημμένη κινηματογραφική μηχανή λήψης, τραβώντας τα διάφορα επεισόδια δίνοντας έτσι μία θεατρική αίσθηση στην προβολή. Τα τεχνικά δεδομένα του κινηματογράφου στην εξέλιξη τους γρήγορα απέρριψαν μία τέτοια θεατρική αισθητική δομή, ανοίγοντας καινούργιους ορίζοντες στα κινηματογραφικά πλάνα. Το κινώμενο σχέδιο στο κινηματογράφο και η "αποθέωση" στο θέατρο σκηνών λίγο - πολύ στενεύουν τα όρια μιάς άλλης ουσιαστικής διαφοράς. Στον κινηματογράφο, η αναπράσταση γίνεται από φυσικά πρόσωπα και αντικείμενα ενώ στο θέατρο σκηνών έχουμε αναπράσταση με φιγούρες, δηλαδή σχέδια. Το όχι και τόσο διαδεδομένο σκηνικό εύρημα της "αποθέωσης" στο θέατρο σκηνών υποκαθιστά τις φιγούρες με φυσικά πρόσωπα (συνήθως ο Καραγκιοζοπαίκτης και οι βοηθοί του). Αντί η τελευταία σκηνή (συνήθως ηρωικών έργων) να παιχτεί με φιγούρες κατεβαίνει ο μπερντές κι αποδίδεται θεατρικά. Η "αποθέωση" σπάνια χρησιμοποιείται. Τελευταία ο Ευγένιος Σπαθάρης την χρησιμοποίησε τον Αύγουστο του 1980 στην Αθήνα στο θέατρο ΑΒΕΡΩΦ στην διοργάνωση των "διεθνών ημερών ανοιχτού θεάτρου" στο έργο Ο ΑΘΑΝΑΣΙΟΣ ΔΙΑΚΟΣ ΚΑΙ Ο ΚΑΡΑΓΚΙΟΖΗΣ ΚΑΝΗΛΑΝΑΦΤΗΣ. Μιά και το φαινόμενο της προβολής δεν υπάρχει στην "αποθέωση" σίγουρα καμιά σχέση δεν έχει με τα κινηματογραφικά δεδομένα, υπάρχει όμως συνάφεια στις εξαιρέσεις, με τα κινώμενα σχέδια από την μεριά του κινηματογράφου και την "αποθέωση" από την μεριά του θεάτρου σκηνών.

Με τον τρόπο αυτό αναιρούνται πάγιες καταστάσεις αναπράστασης. Το θέατρο σκηνών σαν θέατρο αυτοσχεδιασμού δεν έχει κείμενα. Υπάρχει ένας κεντρικός άξονας του έργου, που γύρω του ο Καραγκιοζοπαίκτης πλέκει την παράσταση, εκτιμώντας τις διαθέσεις του κοινού. Κάτι τέτοιο όμως δεν σημαίνει ότι το θέατρο σκηνών δεν έχει μία δικιά του σκηνική οικονομία και πολύ αυστηρή μάλιστα. Έτσι είναι απαραίτητο αυτό που γίνεται στο κινηματογράφο και λέγεται "ντεκουπάζ".

Η προετοιμασία της καθημερινής παράστασης, από τις σκηνές του έργου μέχρι την μουσική επένδυση αναδεικνύει το "ντεκουπάζ" τόσο απαραίτητο στο θέατρο σκηνών, όσο και στον κινηματογράφο. Ακόμη και το "μοντάζ" δεν είναι άγνωστο στο θέατρο σκηνών, ιδιαίτερα όταν ο Καραγκιοζοπαίκτης πλέκει τον κεντρικό άξονα κάποιου καινούργιου έργου. Τότε, ανάμεσα σε τόσες σκηνές που έρχονται στο μυαλό του Καραγκιοζοπαίκτη, επιλέγονται και μπαίνουν σε μία σειρά, ορισμένες που θεωρούνται απαραίτητες για την πλοκή του μύθου.

Ιδιαίτερη σημασία έχει ότι στο τελικό "μοντάζ", που γίνεται κατά τη διάρκεια της πρώτης παράστασης, συμμετέχουν και οι θεατές. Το κοινό με τις αντιδράσεις του αναγκάζει τον Καραγκιοζοπαίκτη να επανεκτιμήσει τις σκηνές και να προχωρήσει σε διορθώσεις μέχρι και στη κατάργηση σκηνών.

Πρόκειται για λειτουργία λαϊκής συμμετοχής στα δεδομένα της παράστασης ο' αντίθεση με τον κινηματογράφο που σπάνια οι αντιδράσεις των θεατών αναγκάζουν τους κινηματογραφικούς παραγωγούς σε μία επανεκτίμηση του "μοντάζ" μιάς ταινίας.

Οι τίτλοι που κατά κόρο χρησιμοποιούνται στον βουβό κινηματογράφο δεν είναι άγνωστοι στο θέατρο σκηνών. Ο Καραγκιοζοπαίκτης του Πειραιά Βάγγος πολλές φορές τους χρησιμοποιούσε για να τονίσει με περίσσια έμφαση το επιμύθιο μιάς παράστασης. Τεχνικά το επιτύγχανε με σκαλισμένες σε χαρτόνι λέξεις που βγαίνοντας με την ανάλογη σειρά στο πανί σχημάτιζαν προτάσεις.

Το αισθητικό αποτέλεσμα τόσο του θεάτρου σκηνών όσο και του κινηματογράφου ανέκαθεν τονίζονταν από την χρησιμοποίηση της λειτουργικότητας της μουσικής. Οι μέθοδοι απόδοσης της μουσικής επένδυσης των έργων και στις δύο περιπτώσεις είχαν την δικιά τους εξέλιξη που καθορίστηκε κύρια από την πρόοδο της τεχνικής.

Στο θέατρο σκηνών αρχικά η μουσική επένδυση του έργου γίνονταν από μουσικούς που έπαιζαν έξω και μπρός απ' τον μπερντέ, κάτι που πανομοιότυπα συνέβαινε και στα πρώτα βήματα του κινηματογράφου. Από εκεί και πέρα οι δρόμοι χωρίζουν.

Στον μπερντέ με την σειρά χρησιμοποιούνταν το γραμμόφωνο, το πικ-άπ, το κασετόφωνο, ενώ ο κινηματογράφος ενσωματώνει τη μουσική και γενικά τη φωνητική απόδοση του έργου στην ταινία. Όλες οι παραπάνω αναφορές δεν έχουν άκοπο να εξαντλήσουν ή να αναλύσουν σχολαστικά το θέμα των ομοιοτήτων στα τεχνικά δεδομένα του θεάτρου σκηνών και του κινηματογράφου, αλλά να επισημάσουν το γεγονός ότι κοινές ρίζες και αφητηρικές καθορίζουν μία σειρά συναφειών.

## ΚΟΝΤΑ

### Σ' ΕΝΑ ΑΚΗΡΥΧΤΟ ΠΟΛΕΜΟ

Στην Ελλάδα οι πρώτες κινηματογραφικές προσπάθειες ξεκινούν το 1906 με τη μορφή του Ζουρνάλ και ξεπερνώντας το 1910 από το σκετοάκια του Σπυριντινίου (Σπύρος Δημητρακόπουλος) καταλήγουν το 1915 στην παραγωγή της πρώτης μεγάλου μήκους ελληνικής ταινίας που δεν είναι άλλη από τη θρυλική ΓΚΟΛΦΩ.



Την ίδια εποχή σ'όλο τον ελληνικό χώρο κυριαρχεί το θέατρο σκιών που στην Ελλάδα γίνεται γνωστό και καθιερώνεται με τ'όνομα του πρωταγωνιστή του Καραγκιόζη.

Σαν θεατρικό είδος μαζικής ψυχαγωγίας το Θέατρο Σκιών εισάγεται στα μέσα του περασμένου αιώνα από την γειτονική Τουρκία και σε μία εξελικτική πορεία ορισμένων δεκαετιών εξελληνίζεται. Ο πρώτος που προχώρησε σε μία συστηματική αναπροσαρμογή του θεάτρου σκιών στα Ελληνικά δεδομένα είναι ο Πατρινός καραγκιοζοπαίκτης Δημήτριος Σαρδούνης ή Μίμαρος, που δίκαια θεωρείται κι ο πατέρας του ελληνικού θεάτρου σκιών, του Καραγκιόζη. Στις αρχές του αιώνα η κυριαρχία του Καραγκιόζη είναι αναμφισβήτητη, γιά να την μοιραστεί αργότερα στα μεγάλα αστικά κέντρα κύρια μ'ένα άλλο θεατρικό είδος την επιθεώρηση. Η μάχη με το κωμειδύλιο είχε πιά τελειώσει, αν ποτέ υπήρξε ένας ανταγωνισμός αξιόλογος. Η ενσωμάτωση στο Καραγκιόζικο ρεπερτόριο των περισσότερων κωμειδυλίων προφανώς έκανε τα έργα αυτά γνωστότερα στην ελληνική επαρχία, απ'ότι η θεατρική τους παρουσίαση.

Αν και από το 1890 τα μπουλούκια των αυτοσχέδιων τις περισσότερες φορές θετρίνων, περιδύβαν την ύπαιθρο με κύριο ρεπερτόριο κωμειδύλια, παρ'όλα αυτά δεν μπόρεσαν να κλονίσουν τον δημοφιλή Καραγκιόζη. Χαρακτηριστικές διηγήσεις καραγκιοζοπαικτών, αναφέρουν περιπτώσεις που οι θεατρίνοι δεν είχαν ούτε ναύλα επιστροφής και προσέφευγαν στη μεγαλοψυχία των καραγκιοζοπαικτών, γιά ένα όλο κι όλο μεροκάματο, που θα τους εξασφάλιζε τα ναύλα.

Από το 1905 αρχίζει μία αντιπαράθεση με την επιθεώρηση που κύρια εντοπίζεται στα μεγάλα αστικά κέντρα, με την Αθήνα πρώτη και καλλίτερη. Οι σκηνικές και οικονομικές απαιτήσεις μιάς επιθεωρησιακής παράστασης δεν ευνοεί την παρουσίαση στην ύπαιθρο. Ο Καραγκιόζης παραμένει ο βασιλιάς της υπαίθρου και των λαϊκών γειτονιών της Αθήνας. Την εποχή της μεγάλης άνθισης της επιθεώρησης είκοσι τουλάχιστον μπερντέδες είναι στημένοι στην Αθήνα και Πειραιά. Η αντιπαράθεση φέρνει και τις αλληλοεπιδράσεις. Στον Καραγκιόζη εμπλουτίζοντας τα σκηνικά ευρήματα και αρκετές φορές και το επιθεωρησιακό στυλ χρησιμοποιείται κύρια στους μονόλογους του Καραγκιόζη, (ακόμη και σήμερα είναι γνωστό γιά κάτι τέτοιο ο καραγκιοζοπαίκτης Φρίξος και ο πατέρας του Πατρινού Γιάνναρου) από την άλλη μεριά παρουσιάζονται στην επιθεώρηση μιά σειρά τύποι παρμένοι από τον Καραγκιόζη. Φυσικά ο κοινωνικός περιγυρος δίνει τους ίδιους τύπους στα δυό θέαματα αλλά η επιθεώρηση δεν έχει έτοιμα καλούπια.





Δεν είναι τυχαίο το γεγονός ότι βρέθηκαν ηθοποιοί να μιλάνε την Ζακυνθινή διάλεκτο, τα Ρουμελιώτικα κι ακόμη την αρχική της μαγκιάς του Ψυρρή, όπως υποστηρίζεται στη μελέτη "Η Αθηναϊκή επιθεώρηση". Είναι ότι οι τύποι αυτοί ήταν ήδη δοκιμασμένοι στην συνείδηση του κοινού από τον Καραγκιόζη. Και ούτε είναι τυχαία τα σκέτα της ΣΚΟΥΠΑΣ 1914, ΑΝΑΜΠΑΜΠΟΥΛΑ του 1915, ΠΡΩΤΕΥΟΥΣΙΑΝΑ, 1914 κ.λ.π., που ξεκόθαρα κάνουν μπασίματα και εκμεταλλεύονται την λαϊκή προτίμηση για τον Καραγκιόζη. Η δόξα και η μογιά της επιθεώρησης πέρασε σχετικά γρήγορα, χωρίς να καταφέρουν να την σώσουν οι διάφορες αναβιώσεις. Την ίδια περίπου εποχή, διακόσιοι τουλάχιστον καραγκιοζοπαίκτες αλωνίζουν την Ελλάδα, μέχρι που η εκλαίκευση των κινηματογραφικών προβολών "ρίξει το γάντι" για ένα ακήρυχτο πόλεμο, που το τέλος του αφήνει ένα πλατύ πεδίο για μελέτη και προβληματισμό.

Η κινηματογραφική παραγωγή στην Ελλάδα δεν θα γνωρίσει στα πρώτα της βήματα την υποστήριξη που της αξίζει. Τα οικονομικά κύρια αδιέξοδα θα "ρίξουν έξω" μιά σειρά προσπάθειες ντόπιας παραγωγής. Η όλη κατάσταση χαρακτηρίζεται από την τεχνική ανεπάρκεια και από το αντικείμενο αναφοράς του κινηματογράφου, που πολύ απέχει από το να αγκαλιάζει ακόμα τα λαϊκά στρώματα, πράγμα που οξύνεται από την φυσιολογική έλλειψη αισθουσών, ενώ την όλη πορεία βαριά σημαδεύουν οι εθνικές και κοινωνικές περιπέτειες της εποχής. Την ίδια εποχή ο Καραγκιόζης με τα λιτά μέσα του, όχι μόνο στήνει μπερντέ σε πόλεις και χωριά αλλά πάνει και τους παλμούς της τόσο ταραγμένης επικαιρότητας, τη στιγμή που στις λίγες κινηματογραφικές αίθουσες προβάλλονται Γαλλικές κι Ιταλικές παραγωγές, ξεκαμμένες από τους πόθους και τα μεράκια του λαού μας.

Ο ανταγωνισμός θα αρχίσει κύρια στα τέλη της δεκαετίας του '20, όταν μιά κάποια ανάπαυλα στα τόσα ιστορικά πατατράκ, θα δώσει το οικονομικό εκείνο υπόβαθρο για μιά πιο οργανωμένη ποιοτική παραγωγή και ταυτόχρονα την εκλαίκευση των κινηματογραφικών προβολών. Την ίδια στιγμή, η παγκόσμια κινηματογραφική βιομηχανία τροφοδοτεί την εγχώρια αγορά με σωρεία ταινιών, δημιουργώντας μάλιστα και στο ελληνικό κοινό τα πρώτα κινηματογραφικά είδωλα. Ανάμεσα στα δυο θέαματα, ξεκινά ένας ακήρυχτος πόλεμος, με ολοφάνερα τα αποτελέσματα σε βάρος του Καραγκιόζη, που αρχίζει να αισθάνεται τα πρώτα οικονομικά αδιέξοδα, για να καταλήξει μέρα με τη μέρα στα σημερινά σχεδόν μουσειακά δεδομένα. Η υποκατάσταση του θεάτρου σκηνών από τον κινηματογράφο ήταν η αφορμή και όχι η αιτία.





Ο κινηματογράφος μπορεί να στένεψε τα όρια της λαϊκής προτίμησης για τον Καραγκιόζη, όμως δεν θάπρεπε να αποδοθεί σ' αυτόν ο ολοκληρωτικός εκμηδενισμός του. Ο Καραγκιόζης δεν δολοφονείται από τον κινηματογράφο, αλλά αυτοκτονεί κάτω από την πίεση των ιδίων του αμαρτημάτων κι αδυναμιών.

Ο Καραγκιόζης σαν θέαμα βρήκε πεδίο ανάπτυξης και εφαρμογή μέσα στις λαϊκές τάξεις και σ' αυτές απευθύνθηκε. Η φρασεολογία και η κοινωνική κριτική που ασκεί τον καταδικάζουν από την αρχή στη συνείδηση της αστικής τάξης, που ξενόδουλη πιθηκίζει στα ευρωπαϊκά πρότυπα και φρικιάζει σ' ένα συγχρωτισμό με τα λαϊκά στρώματα.

Σ' αντίθεση, ο κινηματογράφος πέρα από οποιαδήποτε ατού που συγκεντρώνει σαν θέαμα συγκριτικά με τον Καραγκιόζη, κάνει το μπάσιμο του στα ελληνικά δεδομένα, ακριβώς αντίθετα, από τα πάνω στρώματα προς τα κάτω. Αφού αγκαλιάζεται από την αστική τάξη όχι μόνο σαν θέαμα, αλλά και σαν χώρος οικονομικής εκμετάλλευσης, προχωρά στην εκλαϊκευση των προβολών με την αλματώδη αύξηση των αιθουσών προβολής και το φτηνό εισιτήριο. Στη δεκαετία του '50 όλα πιά έχουν κριθεί. Η ντόπια και η ξένη κινηματογραφική παραγωγή επιβάλλει όχι μονάχα τα είδωλα της αλλά και ένα τρόπο ζωής, σύμφωνα πάντοτε με τις επιλογές που θέλει να διαδώσει η αστική τάξη. Θέλοντας κανείς να ερμηνεύσει αυτό το φαινόμενο, πολιτιστικής αλλοτρίωσης πολλά θα μπορούσε να πει με κύριο την κατάσταση του λαϊκού μας κινήματος στα χρόνια αυτά, σαν του μοναδικού εγγυητή προώθησης των λαϊκών συμφερόντων και μοναδικού κυματοθραύστη κάθε αντιλαϊκής ενέργειας. Κάτι τέτοιο όμως ξεφεύγει από τα όρια αυτής της συνοπτικής αναφοράς στην αντιπαράθεση Καραγκιόζη-Κινηματογράφου.

Εκείνο που είναι απαραίτητο ν' αναφερθεί, είναι η κατάσταση του Καραγκιόζη από άποψη περιεχομένου και μορφής την εποχή αυτή της αντιπαράθεσης των δυο θεαμάτων.

Ο Καραγκιόζης, τόσο σαν καταγωγή όσο και σαν θέαμα των λαϊκών στρωμάτων κύρια, θάπρεπε να παίζει πρωταγωνιστικό ρόλο στη ματαίωση των σχεδίων της πολιτιστικής αυτής εισβολής και να βρεθεί ουραγός στην επιβολή ενός ντόπιου κινηματογράφου στα χέρια της λαϊκής υπόθεσης. Οι περιπέτειες του λαϊκού κινήματος και τα κοινωνικοϊστορικά δεδομένα της εποχής, δεν βοήθησαν στην δημιουργία μιάς τέτοιας μορφής κινηματογράφου, όμως και ο Καραγκιόζης σαν μορφή πολιτιστικής αντίστασης αδύναμος να παίξει οποιονδήποτε ρόλο, "αλλωμένος εκ των έσω".

Το θέατρο σκιών στην Ελλάδα είχε πάντοτε



Ταρζάν στον κιν/φο



Από την κιν/κή Σαλώμη

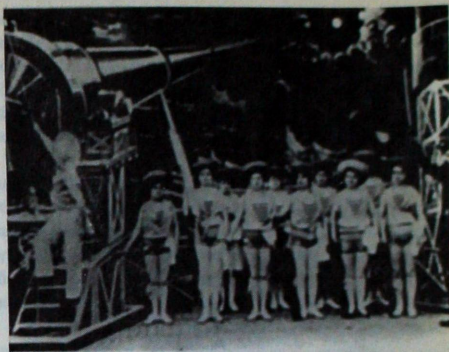


κοινωνικό περιεχόμενο. Με το που ανάβουν τα φώτα του μπερντέ η εικόνα μιάς ταξικής κοινωνίας, μιάς κοινωνίας αεραγίων και παραγκών, παρουσιάζεται στα μάτια του θεατή. Φυσικά το μέγεθος και η ποιότητα της κοινωνικής κριτικής του Καραγκιόζη ποίκιλε από εποχή σε εποχή κι από καραγκιοζοπαίκτη σε καραγκιοζοπαίκτη. Είχε να κάνει ακόμη και με την διάδοση των κοινωνικών ιδεών και την οργανωμένη υπεράσπιση της λαϊκής υπόθεσης στα χρόνια ανάπτυξης του Καραγκιόζη, που ήταν σε εμβρυακή και αυθόρμητη μορφή. Παρ' όλα αυτά το κοινωνικό περιεχόμενο του Καραγκιόζη μέχρι τα χρόνια του μεσοπολέμου ακολουθεί την ανάπτυξη της ταξικής συνείδησης του λαού μας, αγγίζοντας λίγο-πολύ τα ντέρτια του και τα όνειρα του. Η εξάπλωση του κινηματογράφου και οι ξένες παραγωγές με τις περιπέτειες τους, την φαντασμαγορία τους, την δυνατότητα προσέγγισης και των υπό απομακρυσμένων περιοχών της γής, και όλα αυτά τα "πράγματα και θάματα" που βλέπει κανείς στον κινηματογράφο, αρχίζουν ν' αλλοιώνουν και το καραγκιόζικο ρεπερτόριο σε μιά ατυχή προσπάθεια ανταγωνισμού. Έργα όπως : Ο ΚΑΡΑΓΚΙΟΖΗΣ ΚΙ Ο ΣΑΡΛΩ, Ο ΚΑΡΑΓΚΙΟΖΗΣ ΚΙ Ο ΤΑΡΖΑΝ, ΑΠΟ ΤΗ ΓΗ ΣΤΗ ΣΕΛΗΝΗ, ΜΠΕΝ-ΧΟΥΡ, Η ΣΥΜΜΟΡΙΑ ΤΟΥ ΓΟΡΙΛΛΑ, Ο ΓΚΡΕΚΟ ΤΑΡΖΑΝ, ΑΘΛΙΟΙ, ΡΩΜΑΙΟΣ ΚΑΙ ΙΟΥΛΙΕΤΑ, Η ΣΥΜΜΟΡΙΑ ΤΟΥ ΑΣΣΟ ΚΑΡΡΟ, ΟΙ ΑΝΘΡΩΠΟΦΑΓΟΙ, Ο ΚΑΡΑΓΚΙΟΖΗΣ ΚΑΙ ΟΙ ΠΕΙΡΑΤΑΙ, Ο ΜΕΓΑΣ ΒΟΑΣ ΤΗΣ ΑΦΡΙΚΗΣ και άλλα πολλά παρουσιάζονται στον Μπερντέ.

Τις περισσότερες φορές είναι κακά αντίγραφα ανάλογων κινηματογραφικών έργων ή έργων της λαϊκής παραφυλολογίας που στην μορφή τευχών βρίσκουν πλατεία διάδοση.

Και σαν να μην έφταναν όλα αυτά, κύρια από τη Σχολή της Αθήνας, αρχίζει η άνοδος ενός Καραγκιόζη ηθικοπλαστικού με έντονο παιδαγωγικό περιεχόμενο, ανάλογο αυτού του επίσημου σχολείου και των καθηγητικών. Η ματσακονιά του Καραγκιόζη που τον οδηγεί στο Ξυλοδαρμό. Η ηθική κάθαρση. Το καλό που θριαμβεύει και το κακό που τιμωρείται. Το καλό παιδί που είναι καλός μαθητής, κάνει την προσευχή του στον καλό θεούλη, σέβεται τους γονείς του, τρώει το φαγητό του κ.λ.π. κ.λ.π. μαζί με μπόλικες σάλτσες από τους κινηματογραφικούς Ταρζάν και Ζορρό, και με ποντίκια να εμφανίζονται, γιά να κάνουν όλα τα παιδάκια "Ξού" γιά να φύγουν, "δίνουν και παίρνουν" από το μπερντέ.

Το κοινό του Καραγκιόζη από άποψη ηλικίας διαφοροποιείται, γιά να επικρατήσει η άποψη ότι ο Καραγκιόζης είναι γιά μικρά παιδιά. Μή μπορώντας το θέατρο σκιών να αντικαταστήσει την κινη-



ΑΠΟ ΤΗ ΓΗ ΣΤΗ ΣΕΛΗΝΗ



ματογραφική πανδαισία στα παιδικά μάτια, βλέπει την μάντρα να αδειάζει και σαν συνέπεια την οικονομική κατάρρευση του επαγγέλματος. Οι καραγκιοζοπαίκτες αναγκάζονται για να επιβιώσουν ή να κάνουν παράλληλα κι άλλες δουλειές ή να παρατήσουν τις φυγούρες, για να αναζητήσουν αλλού ένα κομμάτι ψωμί. Χώρα που ο Καραγκιόζης είναι εποχιακό κύρια θέαμα, με μεροκάματο τους θερινούς μήνες, πράγμα που εντείνει το οικονομικό αδιέξοδο.

Το 1951 καίγεται στον Πειραιά ο κινηματογράφος "ΚΑΛΙΦΟΡΝΙΑ".

Ήταν ένα θλιβερό πολύνεκρο δυστύχημα που στάθηκε η αιτία να ψηφιστεί το 1952 ο νόμος που καθόριζε τις προϋποθέσεις για την λειτουργία των χώρων δημοσίων θεαμάτων. Ο νόμος δίνει την χαρακτηριστική βοή, στον μέχρι τώρα ευκολοπαρουσίαστο Καραγκιόζη. Με την έναρξη της ισχύος του νόμου σχεδόν όλα τα θέατρα σκιών κλείνουν στην Αθήνα. Η εγκατάσταση μπερντέ καταντά δύσκολη και οικονομικά πολυέξοδη.

Στην μέχρι τώρα κρίση του θεάτρου σκιών προστίθενται και νέα εμπόδια από τον νέο νόμο και τον Τουρισμό, που για πολλούς καραγκιοζοπαίκτες παραμένουν αζεπέραστα.

"...φτώχεια εφέτος, όποιος ανοίγει τα βιβλία μου όλο φτώχεια θα ιδεί γραμμένη, άρα η ζωή μου είναι μηδέν. Ζήτω η καλλιτεχνία", γράφει ο Βασιλάρος στα απομνημονεύματά του, αλλά δεν φτάνει το "Ζήτω η καλλιτεχνία" για να σωθεί ο Καραγκιόζης. Αυτοκτονεί λίγο λίγο κάτω από τα ίδια του αμαρτήματα. Οι κοινωνικοϊστορικές συγκυρίες την εποχή της ανάπτυξης του δεν τον βοήθησαν. Πάντατε αδικημένος και στην ουσία κυνηγημένος από τον επίσημο κράτος, σε μιά θανάσιμη αντιπαράθεση με τον κινηματογράφο και με ενστικτώδικες προσπάθειες να σταθεί στα πόδια του, πέρασε ο Καραγκιόζης από τη σφαλιάρα του μάστορα στη σφαλιάρα της κοινωνίας.

Γιά περισσότερο από μισό αιώνα στάθηκε ο αδιφιλονίκητος βασιλιάς του θεάματος. Με μιά κασέλα στον ώμο όργωνσαν κυριολεκτικά οι καραγκιοζοπαίκτες τις γειτονιές και τα χωριά σ' ένα οδοιπορικό μιάς ολόκληρης ζωής, υψώνοντας έτσι τη λαϊκή μας παράδοση. Πήραν τους πόθους και τα μεράκια του λαού μας και τα έκαναν γέλιο, τα έκαναν δάκρυ και έκαναν τέχνη. Μιά τέχνη βγαλμένη από την ζωή, για την ζωή, μέχρι που οι ενστικτώδικες κι απελπισμένες ενέργειες στην αντιπαράθεση με τον κινηματογράφο και με τον τρόπο ζωής και σκέψης που προσπάθησε να επιβάλει η αστική τάξη, την ξέκοψαν από ένα ρόλο στην υπηρεσία του λαϊκού κινήματος, που μπορούσε και έπρεπε να παίξει. Οι διάφορες αναβιώσεις των τελευταίων χρόνων, που



Δυό παράλληλοι ΑΘΛΙΟΙ



βασίζονται στην φολκλόρ αντίληψη της αστικής τάξης και στην λαϊκή μνήμη, δεν είναι τίποτα άλλο από ένα αμφισβητούμενο και διόλου αναγκαίο "φιλί της ζωής".

Οι προσπάθειες για ένα Καραγκιόζη κομμένο και ραμμένο στις λαϊκές απαιτήσεις, δεν είναι τίποτα άλλο από ένα αναγκαίο μνημόσυνο, μιάς κατάστασης κι ενός ονείρου, που εδώ και πολλά χρόνια λείπει από το μπερντέ.

Η κινηματογραφική βιομηχανία αφού έφθασε στον κολοφώνα της δόξας της, βλέπει το πεδίο δράσης της να στενεύει από την τεχνική εξέλιξη των μαζικών μέσων θεάματος. Η τηλεόραση και τα βίντεο έχουν τον λόγο. Ίσως κάποτε γυροφέρνοντας κανείς τα μουσεία, θα μπορεί να δει τον Ξυπόλυτο Καραγκιόζη δίπλα στα κινηματογραφικά μηχανήματα, μέσα στην αιωπή και στην μοναξιά που αδελφώνουν τους πεθαμένους.

### ΚΟΝΤΑ ΣΤΑ ΡΕΠΕΡΤΟΡΙΑ

Το 1911 ο Σπύρος Δημητρακόπουλος γυρίζει τέσσερα σκέτς μικρού μήκους, πρωταγωνιστώντας ο ίδιος στον ρόλο του Σπυριντιόν, που με τα καμώματα του εμφανίζει σαφείς τις επιδράσεις του Καραγκιόζη. Το 1924 κάποιος άλλος κωμικός, ο Μιχαήλ - Μιχαήλ του Μιχαήλ, θα δώσει άλλα τέσσερα σκέτς, στα χνάρια των χολυγουντιανών κωμωδιών και με ξεκάθαρες τις παρεμβολές καραγκιόζικου στυλ. Κάπου ανάμεσα παρουσιάζονται οι κινηματογραφικές εκδοχές της ΓΚΟΛΦΩΣ, της ΤΥΧΗΣ ΤΗΣ ΜΑΡΟΥΛΑΣ, κωμειδύλια που ήδη περιλαμβάνει και παρουσιάζει με μοναδική επιτυχία το καραγκόζικο ρεπερτόριο. Ο κινηματογράφος στα πρώτα του βήματα αντλεί το περιεχόμενο του από τις καθιερωμένες δομές της ελληνικής κωμωδίας και ηθογραφίας και αποτυγχάνει σ' αυτό το τουρλού μαγειρέμα Καραγκιόζη και χολυγουντιανής κωμωδίας και γι' άλλους φυσικά λόγους σχετικούς με την παραγωγή, προβολή και εκλαίκευση του κινηματογράφου. Είναι αξιοσημείωτο ότι οι πρώτες ελληνικές κινηματογραφικές προσπάθειες με τον τρόπο τους παραδέχονται την παντοκρατορία του Καραγκιόζη. Πολύ απέχει ακόμη ο κινηματογράφος από μιά πλατιά διάδοση. Ο Καραγκιόζης αμέμμος ακόμα θριαμβεύει σε χωριά και γειτονιές, ενώ δημιουργούνται από τον κινηματογράφο οι προσηυθέσεις για τον περιορισμό των δραστηριοτήτων του. Η εισβολή μιάς σειράς ταινιών κύρια Γαλλικών και Ιταλικών εντυπωσιάζουν το ελληνικό κοινό, τόσο με την φαντασμαγορία τους, όσο και με την εμβέλεια τους σε τόπο και χρόνο διαδραμάτισης γεγονότων. Το θέατρο σκιών επιχειρεί τις πρώτες του μμητικές προσπάθειες περνώ-



Δυό παράλληλοι ΛΥΚΑΝΘΡΩΠΟΙ



ντας στην διασκευή των κινηματογραφικών παρουσιάσεων τόσο από άποψη υπόθεσης, όσο και από άποψη φαντασμαγορίας, όσο τον επιτρέπουν φυσικά και τα δικά του λιτά μέσα κι η φαντασία κι εφευρετικότητα των παραγωγιστοχών. Κλασικό παράδειγμα "ΤΟ ΤΑΞΙΔΙ ΣΤΟ ΦΕΓΓΑΡΙ του Ζώρζ Μελιές, που γεννά το καραγκιόζικο ΑΠΟ ΤΗΝ ΓΗ ΣΤΗ ΣΕΛΗΝΗ. Ο Καραγκιόζης μετά από ατυχείς συγκυρίες βρίσκεται πυραυλοκατευθυνόμενος στο Φεγγάρι και μπλέκεται σ'ένα πόλεμο άστρων, με τον Πλούτωνα βασιλιά του Φεγγαριού και τον Άρη βασιλιά του ομώνυμου άστρου εμπόλεμους και με τη Σελήνη κόρη του Πλούτωνα, μήλο της έριδας. Οργιάζουν τα τρύκ των καραγκιόζοπακτών, τα σκηνικά προσπαθούν να δημιουργήσουν μιά κατάλληλη ατμόσφαιρα φαντασμαγορίας κι όλη η υπόθεση -πέρα από οποιεσδήποτε προθέσεις αγγίζει το γέλιο. Στις σθόνες αλλά και στα λαϊκά φυλλάδια εμφανίζονται οι διάφοροι Ροκαμβόλ και Φαντομάδες, ενώ στον μπερντέ έργα σαν ΣΥΜΜΟΡΙΑ ΤΟΥ ΓΟΡΙΛΛΑ, Η ΔΟΛΟΦΟΝΟΣ ΚΟΡΗ, Η ΛΥΣΤΕΙΑ ΤΩΝ ΑΝΑΚΤΟΡΩΝ, δίνουν τις καραγκιόζιστικές αστυνομικές εκδοχές.

Μέχρι τώρα τα έργα τρώμου στον Καραγκιόζη έχουν να κάνουν με την λαϊκή παράδοση, το δημοτικό τραγούδι, το παραμύθι. ΤΟ ΜΑΓΕΜΕΝΟ ΔΕΝΤΡΟ έργο κλασσικό στον καραγκιόζικο ρεπερτόρι,ο, βλέπει εφαιρικά δίπλα του μετά τους κινηματογραφικούς Γκολέμ, Νοσφεράτου και Σατανάδες, τα Ο ΚΑΡΑΓΚΙΟΖΗΣ ΣΤΗΝ ΚΟΛΑΣΗ, Η ΣΤΡΑΤΙΑ ΤΩΝ ΒΡΥΚΟΛΑΚΩΝ, ΠΑΠΑΦΛΕΣΣΑΣ ΚΑΙ ΤΟ ΦΑΝΤΑΣΜΑ ΤΗΣ ΜΑΝΗΣ, ΤΟ ΣΤΟΙΧΕΙΟ ΤΟΥ ΠΥΡΓΟΥ, Ο ΛΥΚΑΝΘΡΩΠΟΣ, ΤΟ ΘΑΜΜΑ ΤΟΥ ΣΤΑΥΡΟΥ, ΤΟ ΦΑΝΤΑΣΜΑ ΤΟΥ ΝΕΚΡΟΤΑΦΕΙΟΥ, Ο ΚΑΡΑΓΚΙΟΖΗΣ ΜΕ ΤΟΝ ΔΙΑΒΟΛΟ ΚΟΥΜΠΑΡΟ, ΕΙΣ ΤΟΝ ΠΥΡΓΟ ΤΩΝ ΦΑΝΤΑΣΜΑΤΩΝ, ΘΗΣΑΥΡΟΙ ΚΙ Ο ΣΑΤΑΝΑΣ, Ο ΚΑΡΑΓΚΙΟΖΗΣ ΣΤΡΑΤΑΡΧΗΣ και ΤΟ ΦΡΟΥΡΙΟ ΤΩΝ ΔΑΙΜΟΝΩΝ, Ο ΚΑΡΑΓΚΙΟΖΗΣ ΜΑΓΕΙΡΑΣ και ΤΟ ΦΡΟΥΡΙΟ ΤΩΝ ΔΑΙΜΟΝΩΝ, Ο ΚΑΡΑΓΚΙΟΖΗΣ ΦΑΝΤΑΣΜΑ κι άλλα πολλά. Έργα εποχής, μεγάλες κινηματογραφικές επιτυχίες, δίνουν το καραγκιόζιστικό ΜΠΕΝ - ΧΟΥΡ, ΜΕΓΑ ΚΩΝ/ΝΟ, τον ΜΑΡΚΟ και την ΒΙΡΓΙΝΙΑ και τον ΝΕΡΩΝΑ, ΒΕΛΙΣΣΑΡΙΟ κ.λ.π.

Με τον Ταρζάν και τις ταινίες ζούγκλας στον μπερντέ εμφανίζονται τόσο ο ίδιος ο Ταρζάν όσο και οι ελληνικές εκδοχές του Γκρέκο Ταρζάν και Καπετάν Πρασινάδα, ενώ μιά σειρά έργων που έχουν να κάνουν με γορίλλες, ανθρωποφάγους, βασιλιάδες και βασίλισσες της ζούγκλας, ναυάγια στην Αφρική με τους ήρωες του Καραγκιόζη να παραδέρνονται σε χώρες "μαγικές κι ονειρεμένες", προσπαθούν να φέρουν στον μπερντέ την γεύση παρόμοιων

Έρχα Για τον Καραγκιόζη δύσμο  
ό Καλλιτέχνης πρέπει ναίχη μόρφω

Δράμα-  
Ειδυλλιακόν.  
Άνασκευή  
Για το θίασο  
Συλιών!  
Από το Καλλιτέ-  
χνη Βασιλάρο!



# Η Γκολφω Και ο Ταβός.



Κιν/φος η Καραγκιόζης.... μιά ζωή Γκόλφω



κινηματογραφικών παραγωγών. Ακόμη και τα αισθηματικά έργα δεν γλυτώνουν, ΑΙ ΔΥΟ ΟΡΦΑΝΑΙ, Ο ΚΟΚΚΙΝΟΣ ΒΡΑΧΟΣ, Η ΑΓΝΩΣΤΟΣ κ.λ.π έχουν το λόγο τους στην νόθευση του καραγκιόζικου ρεπερτόριου. Ποιά θα μπορούσε να το σκεφτεί ότι ακόμη και ΟΙ ΑΘΛΙΟΙ ανέβηκαν στον μπερντέ. Δυστυχώς δεν έχουμε σ'όλο αυτό το συνοθύλευμα που παρουσιάζει ο μπερντέ, προσπάθειες διακωμώδισης και ξεπάσματος μιάς πολιτιστικής εισβολής ξένης, όχι μόνο στην ντόπια νοοτροπία και πολιτιστική παράδοση, αλλά και τέλεια ξεκομμένης από κάθε λαϊκή υπόθεση και διεκδίκηση.

Πρόκειται για ένα αξιοκρατικό μμητισμό, που φέρνει στον μπερντέ είτε κινηματογραφικά έργα αυτούσια, είτε ιδέες από τέτοια έργα, που η ανάπτυξη τους στην καραγκιόζικη φόρμα προσβάλλει τη λαϊκή παράδοση και υπόθεση από όπου ο Καραγκιόζης μέχρι τώρα αντλούσε το ρεπερτόριό του και καταξιώνονταν σαν ένα θέατρο λαϊκό, τόσο στο περιεχόμενο, όσο και στην μορφή.

Από την άλλη μεριά ο κινηματογράφος στα πρώτα του μπουσουλήματα στηρίζεται κύρια στην ξένη κωμωδία, χωρίς αυτό να αποκλείει (όπως ήταν φυσιολογικό) τις κάποιες -όμως σαφείς- αναφορές στον Καραγκιόζη. Κωμικοί σαν τον Μάκ Σένετ, Μπάστερ Κήτον, Μαξ Λίντερ, κ.λ.π., δίνουν στους Σπυριτιόν, Μιχαήλ - Μιχαήλ και Βιλάρ (Νίκος Σφακιανάκης) τα πρότυπα για ένα ελληνικό καρμπονάρισμα. Παράλληλα τα γνωστά κωμειδύλλια δοκιμασμένα στην προτίμηση του κόσμου τόσο από την θεατρική τους, όσο και την καραγκιόζικη παρουσίαση, δίνουν στην οθόνη τις κινηματογραφικές τους εκδοχές αποτυχημένες πάντα, μιά και τους λείπει από τις βουβές παραγωγές της εποχής, το κύριο στοιχείο γοητείας τους, ο στίχος.

Την εποχή που ακολουθεί την μικρασιατική καταστροφή, στους κινηματογράφους εμφανίζονται διάφορες παραγωγές με θέματα από την εποχή του '21 και τα διάφορα λαϊκίστικα φυλλάδια, ληστρικού κύρια περιεχομένου, που πλημμυρίζουν την Ελλάδα.

Έτσι σε μικρό χρονικό διάστημα έχουμε τον ΟΔΥΣΣΕΑ ΑΝΔΡΟΥΤΣΟ, ΤΟ ΛΑΒΑΡΟ ΤΟΥ '21, τη ΜΑΡΙΑ ΠΕΝΤΑΓΙΩΤΙΣΙΑ, θέματα που ο ηρωϊκός Καραγκιόζης από τα πρώτα του βήματα περιλαμβάνει στο ρεπερτόριό του μ'ένα ρεαλισμό και αμεσότητα που ξεπηδά από τις λαϊκές διηγήσεις -τις τόσο πρόσφατες με τα ίδια γεγονότα άλλωστε- αναστηλώνοντας την λαϊκή περηφάνεια μετά από τις δοκιμασίες της στον ατυχή Ελληνοτουρκικό πόλεμο, τις διάφορες κατοχές από τους άσπονδους φίλους και τις μεγαλοϊδεατικές περιπέτειες που κότσαρε στην καμπούρα του λαού μας η αστική τάξη. Η ληστοκρατία, αποτέλεσμα του μετεπανα-



Ο ΑΓΑΠΗΤΙΚΟΣ ΤΗΣ ΒΟΣΚΟΠΟΥΛΑΣ

γέμιζε πάντα τα ταμεία



στατικού κοσμοπάσιμου κατεστημένου, περνά στην λαϊκή συνείδηση σαν το νέο αρματωλικό. Ο Κολοκοτρώνης χαρακτηρίζει δημόσια τον Νταβέλη αρματωλό, και ενώ ο Νταβέλης περήφανα αξιώνει από την ελληνική κυβέρνηση να φύγουν οι Φραντζέζοι, γιά να ελευθερώσει τον Γάλλο αξιωματικό Μπερτώ, ο Αθηναϊκός λαός βλέποντας το Γαλλικό στρατό να παρελαύνει φωνάζει "Ζήτω ο Νταβέλης".

Ο ακαδημαϊσμός, ο μεγαλοϊδεατισμός και τα κινηματογραφικά μέσα παραγωγής της εποχής οδηγούν τις κινηματογραφικές μμήσεις του ηρωικού καραγκιόζικου ρεπερτορίου σε πλήρη αποτυχία, δίνοντας ένα γελοίο αντίκρουσμα στις λαϊκές απαιτήσεις.

Την δεκαετία του '30, οι κινηματογραφικές αίθουσες αυξάνονται αλματώδεια, σαν θέαμα ο κινηματογράφος ολοένα περισσότερο αποκτά τη γενική παραδοχή, παρ'όλα αυτά προσανατολίζεται στις απαιτήσεις και να γούστα της Ξενοδόχου αστικής τάξης. Μπορεί ένα κατεστημένο στον χώρο του θεάματος από τον Καραγκιόζη και την επιθεώρηση, να τον αγγίζει στις πρώτες του προσπάθειες να προσεταιρισθεί τις λαϊκές μάζες, όμως στην πραγματικότητα αποστρέφεται κάθε λαϊκό, μετατρέποντας το σε λαϊκίστικο, όπου το χρησιμοποιεί, και έχει τα μάτια του στραμμένα στα Ξένα πρότυπα κινηματογραφικής παραγωγής.

Θα περάσει πολύς καιρός γιά να μπορέσουμε να μιλήσουμε γιά προσπάθειες λαϊκού κινηματογράφου. Χρόνος χαμένος που θα μπορούσε να κερδιθεί και να προβάλει ένας ελληνικός κινηματογράφος μ'άλλα δεδομένα και σωστές λαϊκές και εθνικές προδιαγραφές, αν από την πρώτη στιγμή βάδιζε στα χνάρια του λαϊκού θεάτρου σκίων, αντλώντας τα θέματα του από την παραδοσιακή λαϊκή αντίληψη της ζωής κι όχι από την ξένη κινηματογραφική βιομηχανία και τις εξωτερικές κακομητιμένους εμποσιώδεις φόρμες του Καραγκιόζη.

"Έχει απόλυτο δίκιο η Αγλαΐα Μητροπούλου να σημειώνει στη μελέτη της "Ελληνικός Κινηματογράφος" την παρακάτω άποψη "Και ούτε μπορεί να υπολογίσει κανείς την δύναμη και την ώθηση που θα έπαιρνε η εγχώρια παραγωγή του κινηματογράφου, αν ακολουθώντας το παράδειγμα του Καραγκιόζη, είχε αντλήσει από τους ανεκτίμητους ελληνικούς θρύλους και την ιστορία, τα θέματα των πρώτων της ταινιών".

Στα χρόνια που ακολουθούν ο κινηματογράφος, πάντοτε με τα ίδια φαιδρά αποτελέσματα αγγίζει το καραγκιόζικο ρεπερτόριο, που με τη σειρά του αποπροσανατολίζεται και διαφοροποιεί το περιεχόμενο του από τις κινηματογραφικές παρεμβολές.

Στο μεταξύ η εκλαΐκευση της προβολής στην

Ελλάδα έχει συντελεστεί κι ο Καραγκιόζης μέρα με την ημέρα γίνεται μουσειακό είδος, γιά να φτάσουμε στις τελευταίες φολκλοριστικές αναβιώσεις με τον Καραγκιόζη στις μουσούτ, στα κοσμικά σαλόνια γενεθλίων και τα εργαλεία του να φηγουράρουν στα ντουβάρια αντικαθιστώντας τις διάφορες άλλες προτιμήσεις στις εικαστικές τέχνες

Το θέατρο κι ο κινηματογράφος Ξαναθυμούνται τον Καραγκιόζη αφού τον Ξασανακαλύπτουν ο Τσαρούχης, ο Σικελιώτης και μιά ατέλειωτη σειρά αυτοδιορισμένων Καραγκιοζολόγων. Ο Καραγκιόζης γίνεται χορόδραμα, γίνεται παλκοσένικο, γίνεται ντεκόρ, μόνο μερπντές δε γίνεται. Στον κινηματογράφο γίνεται διαφήμιση προϊόντων, μπαίνει σαν χαριτωμένη φολκλοριστική νότα σε διάφορες ταινίες όπως στη ΛΥΣΙΣΤΡΑΤΗ, ενώ τον έχουν σαν κεντρικό του θέμα επιχειρώντας αναλύσεις και ιστορικές διαδρομές στο θέατρο σκίων, στο ρεπερτόριο του και στο βίο και πολιτεία των καραγκιοζοπαικτών.

Το 1959 με παραγωγή της "Περναντής & Σία" και με σκηνοθεσία Β.Γεωργιάδη - Ερ. Θαλασσινού γυρίζεται Ο ΚΑΡΑΓΚΙΟΖΗΣ με θέμα παρμένο από το διήγημα του Γ.Βλαχογιάννη " Της τέχνης τα φαρμάκια". Πρωταγωνιστεί ο Θ.Κωτσόπουλος στο ρόλο του καραγκιοζοπαίκτη Φούλια. Πρόκειται για μιά αρκετά πετυχημένη μεταφορά ενός διηγήματος που τέμνει την ζωή και τα βιώματα των μαστόρων του μερπντέ.

Ο Δανός Ολέ Βαλ Όλεσεν παθιασμένος φίλος της Νεοελληνικής Κουλτούρας παρουσιάζει στο Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσ/νίκης δυό μικρού μήκους ταινίες με θέματα, η πρώτη τον Καραγκιόζη του Ευγένιου Σπαθάρη και την τέχνη του θεάτρου σκίων γενικά και η δεύτερη το έργο Ο ΚΑΡΑΓΚΙΟΖΗΣ, Ο ΧΙΤΛΕΡ, Ο ΜΟΥΣΟΛΙΝΙ και Ο ΔΙΑΒΟΛΟΣ ΣΤΗ ΚΟΛΑΣΗ, σε απόδοση Ευγένιου Σπαθάρη.

Πρόκειται γιά προσπάθειες που δεν εξαντλούν σίγουρα το θέμα Καραγκιόζης που εξηγούν απόλυτα τα τεχνικά δεδομένα του και δίνουν ταυτόχρονα μιά εξαιρετική παράσταση, που αποδεικνύει την αμεσότητα και επικαιρότητα του Καραγκιόζη που πάντοτε σωστά.

Το 1980 ο Σωτήρης Σπαθάρης γιός του Ευγένιου, βραβεύεται στο Φεστιβάλ Θεσ/νίκης με την μικρού μήκους ταινία ΜΑΓΙΚΕΣ ΣΚΙΕΣ. Αξέπαινη δουλειά, λιτή και τίμια χωρίς πολυπράγες απαιτήσεις -που συνηθίζονται στα δεδομένα του θεάτρου σκίων τελευταία- πάνω στα τόσα προβλήματα του Καραγκιόζη.

Πρόκειται για μιά απλή διήγηση των ασχολιών του καραγκιοζοπαίκτη. Το 1975 πάλι στο Φεστιβάλ Θεσ/νίκης η Λένα Βουδούρη παρουσιάζει την ταινία







γκιόζικων" (πολλά πάνω σ' αυτό θάχει να καταμαρτυρήσει ο εξαιρετος καραγκιοζοπαίκτης του Πειραιά Βάγγος). Μιά τέτοια άποψη δεν είναι άμοιρη, τόσο της εκτίμησης του Ρώτα γιά τον Καραγκιόζη (δες περιοδικό "ΘΕΑΤΡΟ" τεύχος 10), όσο και της θέσης του γιά τον προσδιορισμό της έννοιας "παράδοση" σε συνάρτηση με τις σημερινές συνθήκες.

Όπως και νάχει αυτό το πολυαυξητημένο κι αμφισβητούμενο θέμα, σίγουρα δεν είναι η ακροαματικότητα του κινηματογράφου και της τηλεόρασης, που θα μπορούσε να σώσει τον Καραγκιόζη.

Ο Καραγκιόζης αφέθηκε ν' αυτοκτονήσει σ' ένα καιρό Ξενόδουλης πολιτιστικής ευφορίας, προβάλλοντας σήμερα τους τελευταίους σπασμούς του σε μία φολκλορίστικη παραδοχή δίπλα - δίπλα με τις διάφορες τουριστικές ατραξιόν των αναβιώσεων εθίμων και το φουκαριάρικο χασάπικο που ντύθηκε το ρούχο του *Syrtaki - dance*.

Το ψέμα της αναλυτικής παράλληλης έρευνας των ρεπερτορίων του κινηματογράφου και Καραγκιόζη είναι πολύπτυχο και παρουσιάζει ιδιαίτερες

δυσκολίες, από την μεριά του Καραγκιόζη περισσότερο.

Το Καραγκιόζικο ρεπερτόριο δεν έχει ακόμη καταγραφεί και ταξινομηθεί παρά στοιχειώδικα κι η πηγή έμπνευσης του κάθε άλλο παρά ξεκαθαρισμένη είναι σε βάθος. Εκείνο πάντως που είναι ξεκαθαρισμένο, είναι οτι όποιος αναλάβει την διεκπεραίωση μιάς τέτοιας έρευνας, αφού πρώτα κολυμήσει σε θάλασσες παραμυθιού, παράδοσης, ιστορίας κι αγώνων γιά μία καλλίτερη ζωή κι αφού περάσει από τις Κύρκες, τις Σκύλες και τις Χάρυβδες που παρεμβάλλονται γιά να ξεστρατίσουν το καράβι της λαϊκής υπόθεσης, σίγουρα θα μπορούσε να χαρακτηριστεί σαν κάποιος άλλος Οδυσσέας, σαν κάποιος άνθρωπος, που "... πολλών ανθρώπων έδε χώρες κι έμαθε γνώμες και πολλά στα πέλασ βρήκε πάθια..."

ΓΙΑΝΝΗΣ ΧΑΤΖΗΣ

Αγ. Σοφίας 65

τηλ. 238-442

ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗ

**ΘΘΘΝΗ**  
**ΤΡΙΜΗΝΟ ΠΕΡΙΟΔΙΚΟ**  
**ΘΕΩΡΙΑΣ ΚΑΙ ΚΡΙΤΙΚΗΣ**

13ο  
 ΤΕΥΧΟΣ

**ΒΕΝΕΤΙΑ**  
**ΜΡΕΣΣΟΝ**  
**ΚΡΙΤΙΚΗ**  
 της Κριτικής  
**ΗΘΟΠΟΙΟΙ**

**γιατί** μηνιατική επιθεώρηση



# Ενωμοτάρχης ο πρωταγωνιστής Καραμπόλα 13 αυτοκινήτων μέ 5 τραυματίες γιό τό... μάτια 17χρονης

ΑΘΗΝΑ  
ΠΕΝΤΕ άτομα τραυματίστηκαν σε καραμπόλα 13 αυτοκινήτων, που έγινε για τα μάτια μιάς 17χρονης Α...Κ...

Όπως ανακινώθηκε από την αστυνομία στις 10 χτες το βράδυ ο ενωμοτάρχης Γ.Γ., 26 χρόνων, που υπηρετεί στο σταθμό χωροφυλακής Β., αντιλήφθηκε στην περιοχή της Γ. την 17χρονη μαθήτρια μνηστή του να κάνει παρέα με το ναυτικό Β. Ν. επίσης 26 χρόνων.

Η κοπέλα με το ναυτικό επέβαιναν στο υπ' αριθμό ΕΒ 7082 ΙΧ επιβατικό αυτοκίνητο. Ο ενωμοτάρχης με το δικό του ΙΧ τους κυνήγησε και στην οδό Δ. 36 στο Α.Κ. τα δύο αυτοκίνητα συγκρούστηκαν. Μετά τη σύγκρουση και τα δύο ξέφυγαν από την πορεία τους και προξένησαν ζημιές σε άλλα 11 αυτοκίνητα, που ήταν παρκαρισμένα μπροστά στο εκλογικό κέντρο του υποψηφίου δημάρχου Α., κ. Ξ.

Τα πέντε άτομα που τραυματίστηκαν μάλλον ελαφρά μεταφέρθηκαν για νοσηλεία στο γενικό νοσοκομείο της Α.

Έξω από το εκλογικό κέντρο υπήρχε πολύς κόσμος που πανηγύριζε για την εκλογική νίκη του κ. Ξ. που υποστηρίζεται από το ΠΑΣΟΚ. Θεωρήθηκε ότι ο ενωμοτάρχης πήγε να κάνει προβοκάτσια, με αποτέλεσμα να συλληφθεί από τους οπαδούς του κ. Ξ. και να ξυλοκοπηθεί άγρια. Τον έκλεισαν μέσα σε ένα ζαχαροπλαστείο για αρκετή ώρα, οπότε έφθασε επι τόπου ο διευθυντής της τροχιάς κ. Δ.Τ., με εισαγγελέα, οι οποίοι τον παρέλαβαν και τον μετέφεραν στο τμήμα τροχιάς Γ. Εκεί οδηγήθηκε και ο Ρ. και κρατήθηκαν για αποσταλούν σήμερα στην εισαγγελία.

Ο ενδιαφερόμενος μπορεί να δώσει όποιο τέλος επιθυμεί, π.χ. ο ενωμοτάρχης παραιτείται από την Αστυνομία και μπαρκάρει στα καράβια με τον ναυτικό. Η μνηστή κατατάσσεται στην αστυνομία και γίνεται τροχονόμος κ.ε.

σταθμιας τελευτας

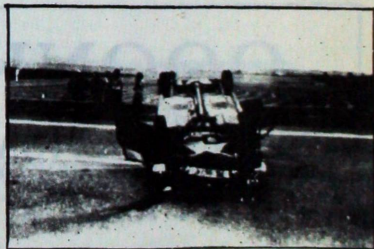


10

ΙΔΕΕΣ - ΠΡΟΤΑΣΕΙΣ ΓΙΑ ΣΕΝΑΡΙΟ

ατύχημα, έγκλημα, αυτοκτονία ή τίποτα απ' όλα αυτά; Από το επόμενο τεύχος σε 10 συνέχειες

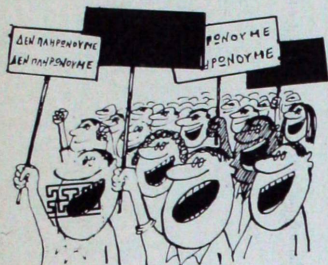
## ΣΕΝΑΡΙΟ 1





ΝΤΑΡΙΟ ΦΟ

ΔΕΝ ΠΛΗΡΩΝΟΥΜΕ,  
ΔΕΝ ΠΛΗΡΩΝΟΥΜΕ



ΕΚΔΟΤΙΚΗ ΟΜΑΔΑ

ΕΚΔΟΤΙΚΗ ΟΜΑΔΑ  
ΒΙΒΛΙΟΠΩΛΕΙΟ-ΕΚΔΟΣΕΙΣ  
πλάτωνος 4 • τηλ. 270-684  
θεσσαλονίκη



ΕΚΔΟΤΙΚΗ ΟΜΑΔΑ

Άτομα  
με ειδικές ανάγκες  
Θεσμοί και νοοτροπίες



Γραφείο Σπουδών Βορείου Ελλάδος  
Θεσσαλονίκη 1983

Επεισό  
τη  
**ΔΙΑΦΟΡΑ**  
είναι δικαίωμα



1  
ΣΕΠΤΕΜΒΡΙΟΣ 1983  
ΠΕΡΙΟΔΙΚΟ ΤΗΣ ΕΤΑΙΡΕΙΑΣ ΕΚΔΟΣΕΩΝ ΒΟΡΕΙΟΥ ΕΛΛΑΔΟΣ

Φράγκα Ραμέ-Ντάριο Φο



ΕΚΔΟΤΙΚΗ ΟΜΑΔΑ



οὐθε νὰ πιάω  
περαβίλοι  
κινηματογραφοί  
Μαῖς  
Λυβέρδης

ὁ λαὸς ἔλαρος  
τῶν ζεσηκῶν  
τὰ Σεραιῶν  
ἄχ! θάτερε δάθω !!  
οἰχάλια. μὲς τῆς  
20 φεβρουαρίου  
1950

