

ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΙΚΑ ΤΕΤΡΑΔΙΑ

ΤΕΥΧΟΣ

8

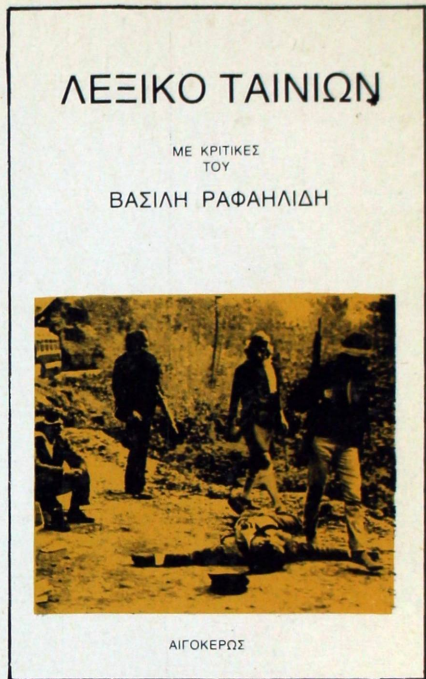
ΔΙΜΗΝΟ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΙΚΟ ΠΕΡΙΟΔΙΚΟ. ΝΟΕΜΒΡΗΣ 82.

23ο ΦΕΣΤΙΒΑΛ
ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ

ΡΑΪΝΕΡ ΒΕΡΝΕΡ
ΦΑΣΜΠΙΝΤΕΡ

ΑΜΕΡΙΚΑΝΙΚΟΣ
ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ





ΟΔΟΣ ΠΑΝΟΣ

τσόντα

ΕΚΔΟΣΗ ΤΟΥ ΘΕΑΤΡΙΚΟΥ ΕΡΓΑΣΤΗΡΙΟΥ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ ΚΥΚΛΟΦΟΡΗΣΕ ΤΟ ΝΕΟ ΤΕΥΧΟΣ ΜΕ ΑΦΙΕΡΩΜΑΤΑ ΣΤΟΥΣ ΤΡΥΦΩ, ΑΝΤΟΝΙΟΝΙ ΚΑΙ ΝΤΡΑΓΙΕΡ.

Δίμηνο Κινηματογραφικό Περιοδικό
Τεύχος 8. Νοέμβρης 1982.

Τιμή τεύχους 120 δρχ.

Έκδοση: Μπάμπης Ακτσόγλου
Σωτήρης Γερακούδης

Διεύθυνση / Επιμέλεια:

Μπάμπης Ακτσόγλου
Αντρέας Τύρος

Συντακτική Ομάδα:

Α. Ν. Δερμεντζόγλου
Σωτήρης Ζήκος
Τάκης Καραγιάννης
Δημήτρης Κολιοδήμος
Δημοσθένης Κούρτοβικ
Πάνος Μανασσής
Π. Κ. Ντεβερικός
Ιουλία Ραλλιδή
Γιάννης Σολδάτος
Αντρέας Ταρνανάς
Μάρκος Χολέβας

Σ' αυτό το τεύχος συνεργάστηκαν:

Εμμανουήλ Ζάχος
Λεωνίδα Κακάρογλου
Στέργιος Μ.
Τάσος Μολοχιδης
Μίση Φωτιά
Αχιλλέας Ψαλτόπουλος

Κεντρική Διάθεση:

Εκδοτική Ομάδα
Πλάτωνος 4, τηλ. 270.684
Θεσσαλονίκη
Εκδόσεις Αιγόκερως
Ζωοδόχου Πηγής 17
Τηλ. 361.721, Αθήνα

Φωτοσύνθεση: ΠΥΛΑΡΙΝΟΣ ΕΠΕ

Αρνητικά: Εκδοτική Ομάδα

Εκτύπωση: Γιώργος Κάτος
Αγ. Δημητρίου 110

Συνδρομές: Για 10 τεύχη 850 δρχ.

Εμβλήματα - Αλληλογραφία -

Παραγγελίες τευχών:

Χρηστίνα Νικολαΐδου
Πλάτωνος 4, Θεσ/νίκη
Τηλ. 270.684

Φωτογραφία εξωφύλλου:

«Στο δρόμο του Θεού»

ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΙΚΑ ΤΕΤΡΑΔΙΑ

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

| | |
|----------------------------|---|
| ΕΙΔΗΣΕΙΣ - ΣΧΟΛΙΑ | 2 |
| ΑΥΤΟΙ ΠΟΥ ΜΑΣ ΑΦΗΣΑΝ | 8 |

ΡΑΪΝΕΡ ΒΕΡΝΕΡ ΦΑΣΜΠΙΝΤΕΡ

| | |
|--|----|
| Το πληθωρικό και το άπιστο, του Α. Τύρου | 11 |
| Η Αγάπη είναι πιο παγερή από τον θάνατο (Συνέντευξη) | 14 |

23ο ΦΕΣΤΙΒΑΛ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ

| | |
|--|----|
| Ημερολόγιο του Φεστιβάλ, του Μ. Ακτσόγλου | 19 |
| Με την ευκαιρία των ταινιών του Φεστιβάλ, του Σ. Ζήκου | 26 |
| ΚΡΙΤΙΚΕΣ: Μπαλαμός, του Α. Ταρνανά | 31 |
| 'Αγγελος, του Αχ. Ψαλτόπουλου | 33 |
| Το ευτυχισμένο πρόσωπο της Λεωνόρας, του Α. Ταρνανά | 35 |
| Σχόλιο αναγνώστη | 37 |

Ο ΑΜΕΡΙΚΑΝΙΚΟΣ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ ΣΤΗ ΔΕΚΑΕΤΙΑ 70 - 80

| | |
|---|----|
| Εισαγωγή | 39 |
| Η κρίση της παραγωγής, του Μ. Ακτσόγλου | 40 |
| Η κρίση της μυθοπλασίας, του Μ. Ακτσόγλου | 48 |
| ΣΤΑΝΛΕΥ ΚΙΟΥΜΠΡΙΚ: | |
| Το φως σαν ένα μυθιστόρημα του Μπόρχες (συνέντευξη) | 56 |
| Εγκεφαλικές παραλλαγές της γοητείας, του Π. Μανασσή | 61 |
| MARTIN ΣΚΟΡΣΕΖΕ: | |
| Η αγωνία του δημιουργού, του Π. Μανασσή | 61 |
| ΤΖΩΝ ΚΑΡΠΕΝΤΕΡ: | |
| Το τρομακτικό και ο χρόνος στις ταινίες του Τζων Κάρπεντερ, του Σ. Ζήκου | 71 |

Ο ΜΕΤΑΠΟΛΕΜΙΚΟΣ ΕΛΛΗΝΙΚΟΣ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ

| | |
|--|----|
| Η Ελληνική σάτιρα, του Εμ. Ζάχου | 78 |
|--|----|



ΕΙΔΗΣΕΙΣ – ΣΧΟΛΙΑ

ΑΡΧΙΣΑΝ ΟΙ ΠΡΟΒΟΛΕΣ ΣΤΗΝ
ΤΑΙΝΙΟΘΗΚΗ

Πάνω από διακόσιες ταινίες θα μας δείξει φέτος η ταινιοθήκη της Ελλάδος, όπως ανακοίνωσε η υπεύθυνός της κ. Αγλ. Μητροπούλου, στην πρεμιέρα την Δευτέρα 11/10 στις 8 μ.μ. Ο πρώτος κύκλος ήταν αφιέρωμα στον Γαλλικό και Αγγλικό κινηματογράφο. Στο Αγγλικό αφιέρωμα μάλιστα, πανευτυχής διάβασα ότι θα παιχτούν τα αριστουργήματα του free cinema **Σάββατο βράδυ, Κυριακή πρωί** του Ράιζ και **Η μοναξιά του δρομέα μακρινών αποστάσεων** του Ρίτσαρντσον. Έτσι καρφώθηκα (όπως και πλήθος κόσμου) από τις 8 μ.μ. να δω με την ευκαιρία και την νέα ταινία του Σαμπρόλ **Πλάι στο έγκλημα (αυθ. τίτλος Τα φαντάσματα του καπελά)** που όπως ειπε η υπεύθυνος προβάλλεται με μεγάλη επιτυχία στο Παρίσι. (Ταινία ανιαρή, παρ' όλα αυτά). Και μετά χωρίς καμιά προειδοποίηση το κλου της βραδιάς. Αντί της προγραμματισμένης ταινίας το **The criminal** του Λόζεϋ (ταινία σαν τις δεκάδες τηλεοπτικές που βλέπουμε στην Τ.Υ.).

Δεν θα μείνω στην κριτική των ταινιών αυτών αλλά στην κριτική της οργάνωσης. Η ταινία του Σαμπρόλ παιχτηκε με παράλληλη μετάφραση κάποιας μονότονης γυναικείας φωνής που σε σημεία πυκνού διαλόγου σούδινε την αίσθηση μονόλογου, που πολλές φορές μετάφραζε την επόμενη φράση από το κείμενο της (χωρίς αυτή να ειπωθεί), που πολλές φορές μετέφραζε λάθος. Όσο για την αλλαγή προγράμματος χωρίς καμιά προειδοποίηση, τι να πω! (Τα ίδια και πέρα). Βγαίνοντας από τον κινηματογράφο, στο πρόγραμμα, υπήρχε σημειωμένη η ματαίωση της ταινίας του Ράιζ καθώς και του Ρίτσαρντσον (της επόμενης μέρας). Οραιο αφιέρωμα στον Αγγλικό κινηματογράφο χωρίς free cinema.

Φυσικά σκοπός αυτού του άρθρου δεν είναι να ζητήσει εξηγήσεις από τους υπεύθυνους. Οι καλοπροαι-

ρετες εξηγήσεις τελείωσαν προ-πολλού. Απλώς κάτι τέτοια «επεισόδια» μου θυμίζουν τον ρόλο του θεατή του κινηματογράφου, πούναι ίσως ο πιο παθητικός ρόλος μια και δεν μπορεί να ελέγξει αυτό που πληρώνει πριν το «καταναλώσει» ή να εκφράσει τα παραπονά του αφού το καταναλώσει. Ακόμα ένα παράδειγμα η προβολή του **Μπάτσου** του Μεβλil σε αγγλική κόπια. Ο μηχανικός προβολής κινηματογράφου για αρκετή ώρα μας ταλαιπώρησε χωρίς ήχο, με φλου εικόνα ή μισό κάδρο και αυτό επειδή άκουγε το θέατρο της Τετάρτης στο ραδιόφωνο. Μερικές φορές μάλιστα ακούγαμε και μεις στην πλατεία τον διάλογο από το ραδιόφωνο. Ακόμα και ο ίδιος κινηματογράφος, ανάλογα του πόσο «κουλουριάρικος» είναι επηρεάζει και την εξωτερικευση του θεατή. Κανείς δεν διαμαρτυρήθηκε στη Ταινιοθήκη, και στη «κουλούρα» ενώ στον άλλο κινηματογράφο «ζητούσαν το κεφάλι του μηχανικού προβολής επί πινακι».

τάσος μολοχιδής

ΜΙΑ ΠΡΕΜΙΕΡΑ ΜΕ ΚΑΘΥΣΤΕΡΗΣΗ
65 ΧΡΟΝΙΑ

Όταν ο Κέβιν Μπράουνλντ και ο Ντέιβιντ Γκιλ πήραν την άδεια του Σερ Τσαρλς Τσάπλιν το 1976 για να ψάξουν στις αποθήκες του για μερικές σπάνιες σκηνές για το επεισόδιο **Η κωμωδία είναι μια σοβαρή δουλειά** της σειράς **Χόλλυγουντ**, δεν είχαν ποτέ φαντασθεί τι θ' ανακάλυπταν. Σκηνές όπου ο Τσάπλιν υποδέχεται και αστεϊεύεται με διάφορες προσωπικότητες στο στούντιο του, δοκιμαστικά από διάφορες ταινίες, πλήρη επεισόδια που τελικά δεν χρησιμοποιήθηκαν, διαφορετικές γωνίες από σκηνές που χρησιμοποιήθηκαν

και το σπουδαιότερο και τελείως απρόσμενο, μια ολοκληρωμένη δίπρακτη κωμωδία με τίτλο **Ο καθηγητής** από το 1918-19 που δεν προβλήθηκε ποτέ.

Μετά από πολλές προσπάθειες ο Μπράουνλόου και ο Γκλι κατάφεραν να πείσουν την Λαϊδή Ούνρα να επιτρέψει να χρησιμοποιήσουν όλους αυτούς τους κρυμμένους θησαυρούς σ' ένα ντοκιμανταίρ με τίτλο **Ο άγνωστος Τσάπλιν** που θα προβληθεί το 1983.

Είναι άγνωστοι οι λόγοι που έκαναν τον Τσάπλιν να μην προβάλλει καθόλου τον **Καθηγητή**. Ίσως γιατί δεν παίζει τον γνωστό αλήτη, ίσως γιατί είναι πιο ελαφρύ στο πνεύμα των ταινιών της Μιούτσουαλ και όχι όπως τις πιο «σοβαρές» που γυρίζει τότε. Εν πάσει περιπτώσει, όσοι την έχουν δει λένε ότι είναι από τις καλύτερες και αστείότερες ταινίες του. Ο Τσάπλιν υποδύεται ένα ξεπεσμένο καλλιτέχνη του βωντβίλ, με παχύ μουστάκι, ιδιοκτήτη ενός τσίρκου ψύλλων, που διανυκτερεύει σ' ένα φτηνό ξενοδοχείο και αναγκάζεται να κυνηγήσει τους ψύλλους που του δραπετεύουν. Χρησιμοποιεί μάλιστα το μαστίγιο του για να κάνει ένα ιδιαίτερα ανυπάκουο ψύλλο να γυρίσει πίσω στο κουτί του! Ας περιμένουμε λοιπόν την επόμενη χρονιά για να δούμε τον **Άγνωστο Τσάπλιν**.

Τάκης Καραγιάννης

Η ΚΙΝΗΣΗ ΤΟΥ ΕΛΛΗΝΙΚΟΥ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΥ

Κατά τη φετινή περίοδο προβλήθηκαν 45 ελληνικές ταινίες (έναντι 27 της περασμένης χρονιάς), που έκοψαν στην Αθήνα-Πειραιά-Περιχώρα 3.959.922 εισιτήρια, δηλαδή 33,14% των συνολικών εισιτηρίων (έναντι 3.284.069, δηλ. 27,2% της περασμένης χρονιάς). Οι ελληνικές ταινίες για πρώτη φορά ύστερα από πάρα πολλά χρόνια ήλθαν πρώτες σε προτίμηση, ξεπερνώντας τις εισπράξεις των αμερικάνικων ταινιών που συγκέντρωσαν τα 32,46% των εισιτηρίων (έναντι 39,2% της περασμένης χρονιάς), με αποτέλεσμα να αποκατασταθεί και πάλι η εμπιστοσύνη των αιθουσαρχών στην ελληνική ταινία. Όμως είναι νωρίς για να θριαμβολογούμε, γιατί αυτή τη στιγμή δεν υπάρχει τίποτε το σταθερό στην ελληνική κινηματογραφική αγορά που να μπορεί να ληφθεί σαν κανόνας. Τόσο η λεγόμενη καλλιτεχνική παραγωγή που θριάμβευσε εμπορικά φέτος, όσο και η παραδοσιακά εμπορική έχει τα δικά της σκαμπανεβάσματα. Έτσι για παράδειγμα οι τελευταίες ταινίες των Βουτσα, Βέγγου, Ρίζου, Βουγιουκλάκης είχαν μια αισθητή πτώση, όπως και όλες οι παραγωγές του Λεφάκη, που πριν 2-3 χρόνια σχεδόν μονοπώλουσε αυτόν τον χώρο. Ηθοποίοι που κράτησαν την εμπορικότητα τους ήταν οι Βλαχοπούλου, Μουστάκας και Ψάλτης, ενώ έκπληξη προκάλεσε η μεγάλη επιτυχία της ταινίας του Δαλιανίδη **Τα τσακάλια** που είχε άγνωστους ηθο-

ποιούς. Η ελληνική παραδοσιακή κωμωδία μπαίνει στο στάδιο της εμπορικής παρακμής της, τι όμως είναι αυτό που θα την αντικαταστήσει; Η προσπάθεια εκμετάλλευσης της επιτυχίας του Δαλιανίδη με τα **Άγρια Νιάτα** του Φώσκολου είχε μέτρια αποτελέσματα, ενώ παταγώδη αποτυχία είχαν οι **Ρεπόρτερς**, προσπάθεια συνδυασμού εμπορικού και καλλιτεχνικού κινηματογράφου που δεν έπαισε κανένα.

Στον χώρο της ανεξάρτητης παραγωγής τα πράγματα πήγαν σχετικά καλύτερα, με εξαίρεση την απρόσμενη ημι-αποτυχία των ταινιών **Οι δρόμοι της αγάπης είναι νυχτερινό** και **Το εργοστάσιο**, που θριάμβευαν στο περσιό φεστιβάλ της Θεσσαλονίκης. Οι ταινίες **Κερήθρες** και **Τον καιρό των Ελλήνων** είχαν μια πολύ μικρή διανομή, σε αντίθεση με τις **Σουβλιστες τους** και **Ο ηλεκτρικός άγγελος** που για το είδος της ταινίας που αντιπροσωπεύουν τα εισιτήρια τους θεωρούνται ικανοποιητικά. Κι εδώ λοιπόν, όπως βλέπουμε, ισχύουν οι ίδιες προδιαγραφές με την εμπορική παραγωγή: κανείς δεν μπορεί να προβλέψει από τα πριν την επιτυχία ή αποτυχία μιας ταινίας κι όλα εξαρτώνται από τις διαθέσεις του κοινού, που όσο ποτέ άλλοτε στην Ελλάδα είναι φοβερά ασταθείς και περιέργες. Αν και τη στιγμή που γράφονται αυτές οι γραμμές δεν έχουμε δει ακόμη τις νέες ταινίες του Φεστιβάλ, οι προβλέψεις που γίνονται από τον κόσμο του κινηματογράφου δείχνουν ότι η φετινή χρονιά, με πιθανή εξαίρεση 2-3 ταινίες, δεν θα έχει μεγάλες εμπορικές επιτυχίες στο χώρο του ελληνικού κινηματογράφου (εκτός κι αν ολοκληρωθούν και κυκλοφορήσουν ταινίες γνωστών σκηνοθετών για τις οποίες έχουν γραφτεί πολλά, αλλά μερικές δεν άρχισαν ούτε καν να γυρίζονται). Όσο για την καθαρά εμπορική παραγωγή αυτή έδειξε τα πρώτα δείγματα της με τις ταινίες **Ήταν άξιος**, **Το παιδί του σωλήνα** και **Ο πάτερ Γκομένιος**, ταινίες που και μόνο οι τίτλοι τους προσδιορίζουν το είδος ή την ποιότητα τους.

Παρά τον άνοδο των ελληνικών ταινιών η γενική εικόνα του κινηματογράφου στην Ελλάδα δεν είναι και τόσο ικανοποιητική. Η περσινή χρονιά παρουσίασε μια κάμψη 3,7% των εισιτηρίων και πολλοί φοβούνται ότι η φετινή θα είναι χειρότερη. Μερικά γραφεία θέσπισαν την Πέμπτη σαν μέρα έναρξης σε μια προσπάθεια αντιμετώπισης της κρίσης και αλλαγής του στάτους κβο στον κινηματογραφικό χώρο, κανείς, όμως δεν ξέρει αν τελικά το μέτρο αυτό θα αλλάξει τίποτα ή θα φέρει μεγαλύτερη σύγχυση. Ένα είναι όμως βέβαιο: φέτος θα δούμε λιγότερες ταινίες από το χώρο του καλλιτεχνικού κινηματογράφου, γιατί πέρσι οι ταινίες αυτές δεν πήγαν και πολύ καλά κι είναι φυσικό οι εισαγωγείς να στραφούν για μια ακόμη φορά στον αμερικάνικο κινηματογράφο, πράγμα που δικαιολογεί εν μέρει το αδιέξοδο στον αμερικάνικο κινηματογράφο του παρόντος τεύχους, όπου και δίνουμε μια γενική εικόνα με όλα τα υπέρ και τα κατά της Μέκκας του σινεμά.

Η ΚΙΝΗΣΗ ΤΩΝ ΕΛΛΗΝΙΚΩΝ ΤΑΙΝΙΩΝ

| | |
|---|---------|
| 1. Μάθε παιδί μου γράμματα | 321.571 |
| 2. Η δική της χούντας | 318.655 |
| 3. Τα τσακάλια | 227.394 |
| 4. 1922 | 199.704 |
| 5. Ο καμικάζι τσαντάκιος | 186.376 |
| 6. Της πολιτομάνας το κάγκελλο | 180.117 |
| 7. Και ο πρώτος ματάκιος | 168.524 |
| 8. Το μεγάλο κανόνι | 163.415 |
| 9. Κατάσκοπος Νέλλη | 138.371 |
| 10. Τα καμάκια | 125.889 |
| 11. Οι απέναντι | 116.277 |
| 12. Ο Θανάσης και το καταραμένο φίδι | 115.909 |
| 13. Τροχονόμος Βαρβάρα | 114.042 |
| 14. Ο Άγιος Πρεβέζης και η παπαδιά | 112.869 |
| 15. Η νονά | 112.015 |
| 16. Άρης Βελουχιώτης | 111.734 |
| 17. Ο τελευταίος άνδρας | 111.317 |
| 18. Η αλλαγή και το λουρί της μάνας | 103.781 |
| 19. Ο Άγιος Πρεβέζης (Κολλάτου) | 98.528 |
| 20. Τα σαΐνια | 92.947 |
| 21. Κομμάντος και μαννούλια | 89.228 |
| 22. Άγρια Νειάτα | 86.691 |
| 23. Γκαρσονιέρα για 10 | 55.677 |
| 24. Ο ληστής με τα λουλούδια | 54.940 |
| 25. Ένας κοντός θα μας σώσει | 53.994 |
| 26. Το ξένο είναι πιο γλυκό | 51.590 |
| 27. Εδώ και τώρα αγγούρια | 48.047 |
| 28. Απίθανοι, αλλοιώτικοι κι ωραίοι | 46.768 |
| 29. Ο Σεξοκυνηγός | 42.078 |
| 30. Οι δρόμοι της αγάπης είναι νυκτερινοί | 39.297 |
| 31. Σουβλίστε τους | 38.375 |
| 32. Το εργοστάσιο | 33.935 |
| 33. Η δική των βασιανιστών | 33.205 |
| 34. Ο τελευταίος διάλογος | 28.272 |
| 35. Ο ηλεκτρικός άγγελος | 27.070 |
| 36. Πολίτες β' κατηγορίας | 25.489 |
| 37. Ρεπόρτερ | 24.541 |
| 38. Κέρατο στο κέρατο | 19.189 |
| 39. Η Ερωμένη | 18.750 |
| 40. Ο γιος του γείτονα (δανέζικη) | 14.070 |
| 41. Ο καπιταλίστας και η τραγουδίστρια | 12.912 |
| 42. Κερήθρες | 4.500 |
| 43. Παιδιά στην Ελλάδα | 4.100 |
| 44. Τον καιρό των Ελλήνων | 2.629 |
| 45. Πετροχημικά | 1.799 |

**ΟΙ ΕΜΠΟΡΙΚΟΤΕΡΕΣ ΤΑΙΝΙΕΣ
ΣΤΗΝ ΑΘΗΝΑ**

| | |
|---|---------|
| 1. Κρίστιαν Φ. | 195.880 |
| 2. Στη χρυσή λίμνη | 165.930 |
| 3. Για τα μάτια σου μόνο | 162.920 |
| 4. Κάνονμπωλ | 160.974 |
| 5. Η μεγάλη απόδραση των ΙΙ | 158.858 |
| 6. Οι κυνηγοί της χαμένης κιβωτού | 148.829 |

| | |
|--|---------|
| 7. Η τρελή ιστορία του κόσμου | 148.403 |
| 8. Ατέλειωτη αγάπη | 128.791 |
| 9. Για το τομάρι ενός μπάτσου | 120.927 |
| 10. Κάντε το σταυρό σας κι ερχόμαστε | 118.638 |
| 11. Η ερωμένη του γάλλου λοχαγού | 115.205 |
| 12. Μαντ Μαξ, Νο 2 | 113.158 |
| 13. Απόδραση από την Νέα Υόρκη | 111.483 |
| 14. Μπρονξ | 111.052 |
| 15. Ο ταχυδρόμος χτυπά πάντα 2 φορές | 110.388 |

**ΟΙ ΕΜΠΟΡΙΚΟΤΕΡΕΣ ΤΑΙΝΙΕΣ
ΣΤΗ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗ****ΞΕΝΕΣ**

| | |
|---|--------|
| 1. Ερωτευμένη μέχρι τρέλας | 54.428 |
| 2. Στη χρυσή λίμνη | 52.523 |
| 3. Η μεγάλη απόδραση των 11 | 50.836 |
| 4. Η τρελή ιστορία του κόσμου | 46.308 |
| 5. Η αυτοκρατορία των αισθήσεων | 45.734 |
| 6. Οι κυνηγοί της χαμένης κιβωτού | 45.384 |
| 7. Τζαϊνις Μποντ, για τα μάτια σου μόνο | 45.346 |
| 8. Κάνονμπωλ | 43.267 |
| 9. Η ιστορία της Ο | 41.253 |
| 10. Ο επαγγελματίας | 39.271 |
| 11. Κάντε το σταυρό σας, ερχόμαστε | 39.037 |
| 12. Κουμπούρες στα θρανία | 38.284 |
| 13. Για το τομάρι ενός μπάτσου | 37.603 |
| 14. Ο ταχυδρόμος χτυπά πάντα δυο φορές | 36.760 |
| 15. Το λιοντάρι της ερήμου | 32.617 |

ΕΛΛΗΝΙΚΕΣ

| | |
|--|---------|
| 1. Μάθε παιδί μου γράμματα | 106.594 |
| 2. Η δική της χούντας | 80.183 |
| 3. Τα τσακάλια | 69.038 |
| 4. Τη πολιτομάνας το κάγκελλο | 55.422 |
| 5. Ο καμικάζι τσαντάκιος | 49.568 |
| 6. Πανικός στα σχολεία | 44.226 |
| 7. Το μεγάλο κανόνι | 43.753 |
| 8. 1922 | 43.629 |
| 9. Αλλαγή και το λουρί της μάνας | 39.476 |
| 10. Ο τελευταίος άντρας | 38.271 |
| 11. Τα καμάκια | 35.984 |
| 12. Οι απέναντι | 34.969 |
| 13. Κατάσκοπος Νέλλη | 33.890 |
| 14. Ο Θανάσης και το καταραμένο φίδι | 30.677 |
| 15. Και ο πρώτος ματάκιος | 30.311 |

* Οι παραπάνω κατάλογοι σχηματίστηκαν με βάση τα εισιτήρια που κόπηκαν από την αρχή της χειμερινής σαιζόν ως τις 9 Μαΐου. Τα στοιχεία προέρχονται από τα εβδομαδιαία δελτία των Κινηματογραφικών Στατιστικών Εκδόσεων.

Η ΔΕΥΤΕΡΑ,... ΚΑΚΩΣ ΚΕΙΜΕΝΗ;

Φαίνεται πως στην Ελλάδα η απουσία παραδόσεων επιβεβαιώνεται μέσα από την εμμονή σ' ό,τι τις θυμίζει, ενώ κι η απομάκρυνση από σχηματικές συνήθειες παρουσιάζεται σα θαραλλέα πρωτοβουλία, ακόμη κι αν δεν αποτελεί τίποτε περισσότερο από σπασμωδική αντίδραση στην αιωρούμενη κατάργηση του εφησυχασμού.

Όλ' αυτά με αφορμή το πείραμα (δίχως οριστική απάντηση την ώρα που γράφουμε σχετικά) της μετάθεσης της προμιέρας των κινηματογράφων από Δευτέρα σε Πέμπτη;

Αλήθεια, και με πολλά περισσότερα.

Έσπευσαν τα δημοσιεύματα να διαδεχθούν το ένα το άλλο, το ίδιο κι οι φορείς του τολμηματος να εξηγήσουν τα πλεονεκτήματα στους πολλούς που δεν διακρίνουν.

Όμως, πριν από τους πάρα πολλούς, υπάρχουν οι λιγότεροι τέτοιοι, αλλά άμεσα ενδιαφερόμενοι.

Πρόκειται, φυσικά, για τους αιθουσάρχες που για μια ακόμη φορά καλούνταν να αναλάβουν το βάρος ενός τιμήματος δυσκολοπροσδιόριστου (ενώ το ενοίκιο της ταινίας από τα γραφεία εισαγωγής κι εκμετάλλευσης, μη παρουσιάζοντας... πτωτικές τάσεις, πληροίτζει φέτος το 50% σ' ορισμένες περιπτώσεις), από τη στιγμή που ενδεχόμενα το πείραμα δεν θα είχε την προσδοκώμενη ευτυχή κατάληξη — περισσότερα εισιτήρια, δηλαδή. Είναι αξιοσημείωτο πως αρχικά όλοι βρέθηκαν σύμφωνοι. Κάτι που είναι και πρωτοφανές, σε μια αγορά που η ισχύουσα αρχή δεν είναι πόσα θα κερδίω, αλλά πόσα θα χάσουν οι άλλοι — για να μείνω, τελικά, μόνος κ.λπ.

Πάντως, ένα σχόλιό μου (στο «Βήμα» την Κυριακή 29 Αυγ.) γίνεται άθελά του κι ανάμεσα σ' άλλα, αφορμή αυξημένων πείσεων απ' τη μεριά των αιθουσαρχών.

Μερικά γραφεία («Σπέντζος-Φιλμ» - «Καρναγιάνης-Καρατζόπουλος» - «Ζ. Παναγιωτίδης» - «Νέα Κινηματογραφική») υπαναχωρούν και προσανατολίζονται στη συνθήκη «έναρηξη της Δευτέρας, πλην του «Β. Μιχαηλίδης» (απ' όπου ξεκίνησε και η έμπνευση για τη μετάθεση) και της αμερικάνικης «C.I.C.».

Η «COLUMBIA-FOX» δεν συντάσσεται πάντα με τους προηγούμενους, γιατί δεν είναι πια πολυεθνική. Μετά τις περσινές ζημιές της κι αντιπροσωπεύοντας μια γενικότερη αμερικάνικη πολιτική οικονομικής απαγκίστρωσης, πουλιέται στον Γ. Σκούρα, μεγαλομέτοχο της εταιρίας «Νέα Κινηματογραφική».

Η ανομολόγητη πρόθεση της τελευταίας να περιοριστούν οι αίθουσες της α' προβολής (που αυξήθηκαν με τα σινεμά των προαστίων σ' ένα δυσανάλογο μεγάλο αριθμό, χάρη στις ανάγκες της διανομής των ελληνικών παραγωγών της τελευταίας τριετίας) και να επανέλθει το κύκλωμα διανομής στην παλιά λογική του moon-over (άπλωμα στη β' προβολή) βρίσκει αρκετούς συμμάχους.

Γίνεται φανερό ότι το θέμα της προμιέρας κάθε άλλο παρά τυπικό είναι. Αντίθετα - χωρίς μεγάλη επιμέλεια, είναι αλήθεια - πίσω του κρύβεται ο αυξημένος ανταγωνισμός για τον έλεγχο των αιθουσών και του δυνατόν μεγαλύτερου κυκλώματος διανομής.

Κι ενώ για όσους μπορεί να ενδιαφέρουν τα παρασκήνια της κινηματογραφικής αγοράς, θα υπάρξει ενημερωτική συνέχεια, κιόλας μια μορφή ισορροπίας τείνει να αποκατασταθεί. Προμιέρες για όλους. Και περισσότερες. Έτσι που για το θεατή, η υπόθεση ν' αποκτά διαστάσεις θρίλερ (περισσότερο στην Αθήνα τουλάχιστο απ' ό,τι στη Θεολίκη).

Με τη βοήθεια, μάλιστα, των τηλεοπτικών καναλιών που δεν παραλείπουν να προγραμματίζουν ταινίες εν είδει πασαρτού.

ΑΝΔΡΕΑΣ ΤΥΡΟΣ

ΔΗΜΟΤΙΚΟΣ ΚΙΝ/ΦΟΣ «ΚΗΠΟΣ» (Ένας θερινός κινηματογράφος στα ΧΑΝΙΑ της ΚΡΗΤΗΣ 3 χρόνια ζωής

το ιστορικό

Στο Δημοτικό Κήπο των Χανίων βρίσκεται ένας θερινός κινηματογράφος που ανήκει στο ΔΗΜΟ της πόλης.

Πρόέκταση του πάρκου είναι κι ο ίδιος ο χώρος του κινηματογράφου ένας κήπος με τα λουλούδια και τα δέντρα του. Στο φυσικό περιβάλλον πρόσθετη μεγαλοπρέπεια δίνει το πέτρινο ρολόι που βρίσκεται στο πλάι της οθόνης. Ο κινηματογράφος αυτός, για χρόνια πολλά, νοικιαζόταν σε ιδιώτη που συστηματικά πρόβαλε ταινίες, ελληνικές κυρίως, πολύ χαμηλού επιπέδου.

Τον Απρίλιο του 1980 ύστερα από πρόταση που ψήφισε το Δημοτικό Συμβούλιο ο κινηματογράφος έγινε καθαρά Δημοτική επιχείρηση. Την επιτροπή διεύθυνσης του κινηματογράφου θα αποτελούσαν ομάδα δημοτικών συμβούλων και μέλη της Κινηματογραφικής Δεξαχής.

«Το αυγό του φιδιού»



που θα είχαν και την επιμέλεια του προγράμματος. Σε χρόνο ρεκόρ ο χώρος του κινηματογράφου ετοιμάστηκε, αγοράστηκαν καθίσματα, μηχανή κλπ. και στις 30 Μάη 1980 η πρεμιέρα: **Το Αυγό του Φιδιού** του Μπέργκμαν. Ένα πείραμα άρχιζε...

...η συνέχεια

Το πρόγραμμα του κινηματογράφου είναι χωρισμένο σε αφιερώματα. Είτε ειδικού κινηματογραφικού χαρακτήρα: (γουέστερν, αστυνομικό φιλμ, κωμωδίες, εθνικοί κινηματογράφοι κλπ.) είτε γενικότερου χαρακτήρα («ιστορία & κινηματογράφος», «κινηματογράφος - θέατρο», «κινηματογράφος - λογοτεχνία») κ.λπ. Από το πρόγραμμα κείνης της χρονιάς θέλουμε να σταθούμε σε 2 ταινίες. Όχι τόσο για το καλλιτεχνικό τους ενδιαφέρον, που είναι μεγάλο, μα για το ότι παίζονται σπάνια ή καθόλου.

α) **Κάτω από τό Ουράνιο τόξο** του Κόπολα με τους Φρ. Ασταίρ, Πετούλια Κλαρκ.

β) **Το κόκκινο το μαύρο και το μπέν** (WHITE BUS) αγγλική σπονδυλωτή ταινία των Π. Μπρουκς, Τ. Ρίτσαρτσον, Λ. Άντερσον, όπου το κομμάτι «White bus» του Λ. Άντερσον είναι κομμάτι για κινηματογραφική ανθολογία.

Ξανακοιτώντας το πρόγραμμα κείνης της χρονιάς συναντάμε ονόματα δημιουργών: Μ. ΦΟΡΜΑΝ, Α. ΒΑΪΝΤΑ, Α. ΡΕΝΑΙ, Μ. ΦΕΡΡΕΡΙ, Ρ. ΑΛΤΜΑΝ κ.λπ. ο χώρος μιας κινηματογραφικής Λέσχης έχει γίνει χώρος ανοιχτός, χώρος κινηματογράφου για όλους, χώρος προβολής ταινιών που στις μέρες μας δύσκολα φτάνουν στην επαρχία και στην Αθήνα, έχουν σχεδόν εξαφανιστεί. Ο απολογισμός της χρονιάς είναι θριαμβευτικός:

20.000 εισιτήρια για 3 μήνες προβολών, 3.000 εισιτήρια περισσότερα από τον άλλο θερινό κινηματογράφο που παίζει καθαρά εμπορικό πρόγραμμα και λειτουργεί και 1 1/2 μήνα παραπάνω.

... και μετά:

...καλοκαίρι 1981. Το πείραμα έχει γίνει συνέχεια, το πρόγραμμα αποκτά μεγαλύτερη συνέπεια και πυκνότητα. **Ο Τρελός Πιερό** του Ζ. Λ. Γκοντάρ, **Αλέξανδρος Νιέφσκι** του Σ. Μ. Αϊζενστάιν οι πιο σπουδαίες ταινίες κείνης της χρονιάς και παράλληλα αφιερώματα στον φανταστικό κινηματογράφο, στο γουέστερν, την ελληνική ταινία μικρού μήκους που κάθε βδομάδα προβάλλεται πριν τη προβολή της Τετάρτης μία, (κι αυτό για 15 βδομάδες περίπου), αφιερώμα στο Γούντυ Άλλεν, στον Χίτσκοκ, Τσάπλιν κ.α.

Επίσης κάθε Κυριακή στην πρώτη προβολή παίζεται επιλεγμένη παιδική ταινία.

Παράλληλα στις 13/6 εγκαινιάζεται μια σειρά εκδηλώσεων σχετικές με το αφιέρωμα της βδομάδας.

1) Η Γκαίη Αγγελή μίλησε για τον ελληνικό κινηματογράφο και το πρόσωπο της γυναίκας, σ' αυτόν.

2) Ο Β. Ραφαηλίδης για το Χίτσκοκ.

3) Ο Π. Βούλγαρης για την ελληνική ταινία μικρού μήκους και τον ελληνικό κινηματογράφο.

4) Ο Μ. Χατζιδάκης για την Μουσική στο κινηματογράφο

5) Ο Π. Βούλγαρης για τον «Μεγάλο ερωτικό», του Μ. Χατζιδάκη που προβλήθηκε για πρώτη φορά, μετά το 1973. (1η πανελλήνια προβολή).

6) Ο Β. Ραφαηλίδης δίνει 4 διαλέξεις: μαθήματα για την ιστορία την τεχνική και την αισθητική του κινηματογράφου.

...Ο χώρος του «ΚΗΠΟΥ» έχει γίνει χώρος μόνιμης και σταθερής πολιτιστικής δημιουργίας, που με κύριο στόχο τον κινηματογράφο δίνει πολλαπλά ερεθίσματα. Σ' ένα τόπο που το καλοκαίρι μαραζώνει κι αργοσβηνει στις συναυλίες λαϊκών ή «εθνικών» συνθετών, στα θεατρικά μουλουκία και το πήγαινε - έλα της βόλτας ο «ΚΗΠΟΣ» είναι η πρόκληση για κάτι το ουσιαστικότερο... Και πάλι η επιτυχία... 21.500 εισιτήρια σε λιγότερο διάστημα προβολής από τον άλλο θερινό κινηματογράφο, 2.5000 εισιτήρια παραπάνω...

...τέλος φέτος με ταινίες **Χιροσίμα**, **Αγάπη μου**, **Στάλκερ**, **7 Σαμουράι** και αφιερώματα στην Ιταλική και Αμερικανική κωμωδία, στον Βάιντα, στο φανταστικό κινηματογράφο, με ταινίες του Κ. Ράιζ, του Π. Εταιξ, του Μπουνουέλ, του Βισκόντι, με ταινίες γυναικείου κινηματογράφου και μ' ένα αφιέρωμα στον ελληνικό κινηματογράφο με ομιλητή Δ. Λεβεντάκο.

...σαν επιλογος

Τώρα που γράφεται τούτο το κείμενο η καλοκαιρινή περίοδος τελειώνει. Δεν κάνουμε ένα απολογισμό, αλλά καταγραφή μιας προσπάθειας που νομίζουμε πως δεν έγινε ποτέ μέχρι σήμερα στην Ελλάδα ή αν έγινε δεν είχε την απήχηση του «ΚΗΠΟΥ».

Γιατί η προσπάθεια αυτή δεν απέχει τα στενά όρια της Λέσχης, μεταφέρεται στο κοινό, προσπαθεί να αναβιώσει ταινίες χαμένες να μεταδώσει την κινηματογραφοφιλία για ειδή κατηγορίας (γουέστερν, αστυνομικό, φανταστικό) να προβάλλει τον ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟ σ' όλες του τις μορφές. Εδώ θα πρέπει να αναφέρουμε πως στην είσοδο του κινηματογράφου μοιράζεται πρόγραμμα δωρεάν, με στοιχεία και σύντομη ανάλυση των ταινιών.

Για μας που δουλέψαμε γ' αυτόν τον κινηματογράφο η εμπειρία είναι μεγάλη, όπως και η ελπίδα πως κάποτε τέτοιο κινηματογράφοι θα υπάρξουν και σ' άλλες πόλεις. Παράλληλα για τον ΔΗΜΟ η ικανοποίηση πως εφτιαξε μια καθαρά πολιτιστική επιχείρηση νομίζουμε πως είναι ουσιαστική, μια που δημιούργησε ένα μοναδικό σε εμπειρία και στόχους πολιτιστικό χώρο.

Αν τό κείμενο αυτό είναι κάπως μεγαλύτερο από μια ανακοίνωση τούτο έγινε μονάχα για να μπορέσουμε να καταγράψουμε την προσπάθεια για τη δημιουργία ενός χώρου που ξεφεύγοντας από τα ψεύτικα διλήμματα «κατανοητό στο κοινό», «λαϊκός κινηματογράφος» κλπ. έγινε χώρος προβολής εικόνων και ήχων που αγαπήσαμε στα παιδικά μας χρόνια και αργότερα καταλάβαμε ή προσπαθήσαμε να καταλάβουμε την αξία του, τώρα

ΟΙ 10 ΚΑΛΥΤΕΡΕΣ

Το γνωστό περιοδικό Sight and Sound (έκδοση της Αγγλικής Ταινιοθήκης), δημοσίευσε πρόσφατα μια λίστα με τις 10 καλύτερες ταινίες όλων των εποχών. Με την επιφύλαξη ν' αναπληρωθούμε στο επόμενο τεύχος (στο μεταξύ, μπορείτε να μας στείλετε τις προθήκες ή αλλαγές που νομίζετε ότι θα μπορούσαν να γίνουν), την δημοσιεύουμε, χωρίς σχόλια για την ώρα:

1. Πολίτης Κάιην (1941) του Όρσον Ουέλς
2. Ο Κανόνας του παιχνιδιού (1939) του Ζαν Ρενουά
3. Οι 7 Σαμουράι (1954) του Ακίρα Κουροσάβα
4. Τραγουδώντας στη βροχή (1952) των Ντόνεν-Κέλλυ
5. 8 1/2 (1963) του Φεντερίκο Φελίνι
6. Θωρηκτό Ποτέμκιν (1925) του Σεργκέι Αϊζενστάιν
7. Η Περιπέτεια (1960) του Μικελάντζελο Αντονιόνι
8. Οι υπέροχοι Άμπερσονς (1942) του Όρσον Ουέλς
9. Δεσμάτης του ιλιγγίου (1958) του Άλφρεντ Χίτσκοκ
10. Ο Στρατηγός (1926) του Μπάστερ Κήτον — Αιχμάλωτη της ερήμου (1956) του Τζων Φορντ.

ΟΝΟΜΑ ΚΑΙ ΠΡΑΓΜΑ

Αν ήταν - λέει - έτοιμη, θα μπορούσε να σταλεί στο Φεστιβάλ.

Αν τα 25 εκατομμύρια του κόστους (όπως δηλώθηκε σε σχετική συνέντευξη Τύπου), αποδειχθεί πως δεν πλησιάζουν ούτε τα μισά.

Αν τα 50 χιλιάδες εισιτήρια - στην πρεμιέρα μόνο - δεν σημαίνουν πως το διαφημιστικό μάρκετινγκ υπηρετεί καλά τη... μαζική κουλτούρα.

Αν για να πείσεις, αρκεί να είσαι συμπαθητικός ή μόνο συμπαθής - στις υπόλοιπες περιπτώσεις.

Αν ήταν αυτό που ορισμένοι περιμέναν τόσο καιρό, θα πρεπε να μη περιμένουν τίποτε πια.

Αν η ανανέωση της ελληνικής κωμωδίας περνάει από τη μυριοστή επανάληψη, συμπαράσποντας τρεις σκηνοθέτες κι ένα πετυχημένο σώψυμον.

Αν το **Αλαλούμ** δεν δήλωσε το ίδιο τέτοιο, τότε πώς εμείς θα τ' ονομάζαμε καλύτερα;

ΑΝΔΡΕΑΣ ΤΥΡΟΣ

ΚΥΚΛΟΦΟΡΟΥΝ

16 ΤΟΜΟΙ

ΤΟΥ ΑΝΤΙ

που η βιομηχανοποίηση του κινηματογραφικού θεάματος είναι πλήρης...

...και 2 υστερόγραφα

1) η κινηματογραφική Λέσχη Χανίων σταμάτησε να λειτουργεί τον Χειμώνα του 1981 για οικονομικούς λόγους, ύστερα από συνεχή λειτουργία από το 1974 (χειμώνα-καλοκαίρι) και με προβολή πάνω από 300 ταινίες.

2) το κείμενο τούτο αφιερώνεται στους υπαλλήλους του Δήμου που δούλεψαν για να δημιουργηθεί ο «ΚΗΠΟΣ» και δουλεύουν και μέχρι σήμερα για να υπάρχει...

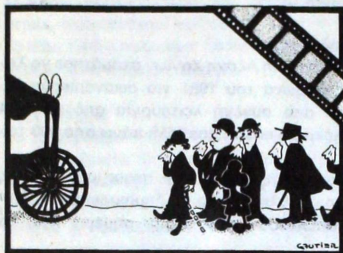
(Για την επιτροπή κινηματογράφου του
ΔΗΜΟΥ ΧΑΝΙΩΝ και για τον
 κινηματογράφο «ΚΗΠΟ»
ΛΕΩΝΙΔΑΣ ΚΑΚΑΡΟΓΛΟΥ
 Αύγουστος 1982

ΤΙΤΛΟΙ ΤΙΜΗΣ Ή ΑΙΣΧΥΝΗΣ

Και κourδιστοί παπάδες κυκλοφορούν ξαφνικά ανάμεσά μας και τις τελευταίες παρθένες ανακαλύπτουμε και η επανακατάθεση (ROLLOVER) γίνεται πλούσια και γοητευτική, αλλά μόνο επικίνδυνη δεν μοιάζει να είναι η διαστρεβλωση κι αυθαιρεσία κι η εξωφρενική επίδειξη χυδαιότητας, από τους «υπεύθυνους» αρκετών Γραφείων εισαγωγής. Κύρια γι' αυτούς, τους «νονούς». Αντίθετα, βέβαια, μ' όλους εμάς, τους υπόλοιπους. Το κόστος - αν όχι πλατύτερα κοινωνικό, όντως άμεσα εξαργυρώσιμο - των βαπτίσεων, δύσκολο να υπολογιστεί επακριβώς. Περισσότερο, γιατί οι μετρήσεις προϋποθέτουν και ποσότητες μετρήσιμες — η ανυπαρξία στοιχειώδους ευφυΐας δε δικαιολογεί εκτίμηση ανεγκυφάλων. Εξ άλλου, η τιμή, τιμή δεν έχει. Έτσι, τα εισιτήρια μπορεί να ευημερούν, τα θερινά σινεμά της Αθήνας να είναι 250 (με το ΒΟΞ να λειτουργεί από το 1928, σαν SINE MONT τότε) και τα ρεκόρ να εξακολουθούν όλο και ψηλότερα, όμως τα πραγματικά ρεκόρ ορίζονται από διαφορετικά νούμερα: Συγκεκριμένα με τις μέρες της καλοκαιρινής περιόδου της Θεσσαλονίκης, απ' όπου δεν έλειψε — ούτε για μια — ο σύγχρονος μεσογειακός «ήρωας» - βαλακρός γόνος, ζόρικος εραστής και πάντα λίγο τραγουδιστής, αστέρας εισαγωγής πάνω απ' όλα - Αντριάνο Τσελεντάνο. Έσχατη, ίσως, προσδοκία έν-τιμης απάντησης των ατζέντηδών του στο πομπληθές και φιλαθλο κοινό: η διοργάνωση λαϊκού φεστιβάλ, στο μεγαλύτερο γήπεδο της πόλης με πρώτο σώου τον ίδιο, στο πλευρό του εγχώριου φαλακρού κι ισΑΕΙΟΥ ήρωα Κώστα Γκουζγκούνη.

ΑΝΔΡΕΑΣ ΤΥΡΟΣ

περιοδικό



ΑΥΤΟΙ ΠΟΥ ΜΑΣ ΑΦΗΣΑΝ

Το φετεινό καλοκαίρι ήταν ένα από τα πιο μαύρα για τον κόσμο του κινηματογράφου. Ένας σχετικά μεγάλος αριθμός από παλιά ονόματα και δόξες της έβδομης τέχνης, αλλά και νέοι καλλιτέχνες που βρίσκονταν στο ζενίθ της δημιουργικής τους καριέρας, μας άφησαν συχνά κάτω από τραγικές ή περίεργες συνθήκες. Η απώλεια του Φασμπίντερ ήταν ίσως η πιο μεγάλη, όχι όμως δυστυχώς η μοναδική. Δίπλα στα γνωστά ονόματα, που ο θάνατος τους δικαιολόγησε ένα εκτεταμένο άρθρο ή μια εκπομπή στην τηλεόραση, αλήθεια πόσο ξεχασμένοι ή αφανείς άνθρωποι του κινηματογράφου έφυγαν χωρίς κανείς να τους θυμηθεί, πέρα από μια μικρή ανακοίνωση στα ψιλά των εφημερίδων; Στις παρακάτω γραμμές θα προσπαθήσουμε να θυμηθούμε μερικούς από αυτούς.

Ο **Χένρυ Φόντα** ήταν κατά τη γνώμη μου ο καλύτερος ηθοποιός του αμερικάνικου κινηματογράφου, που αναδείχθηκε στην δεκαετία του 30. Ήρεμος, γαλήνιος, ναυαχικός και λιτός στο παίξιμο του, ήξερε να χρησιμοποιεί στο μάξιμουμ τις εκφραστικές δυνατότητες όχι μόνο του προσώπου, της έκφρασης του, αλλά και του σώματος του. Ο τρόπος που απλώς μετακινείται σε μια ταινία, δεσπόζοντας το χώρο και το κάδρο αξίζει πραγματικά μια ιδιαίτερη μελέτη, για να δούμε με τι λιτά, αλλά αποτελεσματικά μέσα επιβάλλονταν ένας καλός ηθοποιός, πριν από τη γενιά του 'Ακτορ' Στούντιο. Ο Φόντα διακρίθηκε σε κοινωνικές ταινίες, σε γουέστερν, σε μελοδράματα, αν και τα τελευταία χρόνια είχε ξεπέσει σε δεύτερους ρόλους σε πολεμικές ταινίες και καταστροφής, ώπου να του δωθεί μια τελευταία ευκαιρία στην αδιάφορη ταινία **Η χρυσή Λίμνη**, που του χάρισε το 'Όσκαρ. Οι σημαντικότερες ταινίες του είναι: **Έχω δικαίωμα να ζησω**, **Ο νεαρός κ. Λίνκολν**, **Τα σταφύλια της οργής**, **Επεισόδιο στη Δύση**, **Αγαπημένη μου Κλημεντίνη**, **Πόλεμος και Ειρήνη**, **12 οργισμένοι άνδρες**, **Κόποτε στη Δύση κ.α.**



Ο Χένρυ Φόντα ως «Νεαρός κ. Λίνκολν»

Η **Ίνγκριντ Μπέργκμαν** είναι ένας μύθος ισάξιος της Γκάρμπο και της Ντάντριχ. Φθάνει η απρόσμενη πόρτσοια της στο **Δρ. Τζέικυλ και η Χάιντ** για να μεταβάλλει το μέτριο αυτό έργο σε μια πηγή περιεργων συναισθημάτων, από ένα πρόσωπο που κυριολεκτικά σε μαγεύει, χωρίς όμως να έχει τίποτα από κείνα τα ψεύτικα χαρακτηριστικά που κάνουν το πρόσωπο μιας σταρ. Η Μπέργκμαν εξάλλου ήταν μια αντι-σταρ, ένα από τα λίγα άτομα που είχαν συνείδηση του τι κάνουν στο Χόλυγουντ και παρά την επιτυχία των ταινιών της (**Νατόριους**, **Καζομπλάνκα**, **Για ποιόν χτυπά η καμπάνα**, **Ιωάννα της Λωρραίνης**), θα το εγκαταλείψει για να βρει τον Ροσελλίνο και να γυρίσει μαζί του μερικές από τις καλύτερες ταινίες του νεο-ρεαλισμού (**Στρώμολι**, **Ταξίδι στην Ιταλία**). Η μετέπειτα καριέρα της ήταν μάλλον άδοξη, με εξαίρεση το πείραμα Ρενουάρ (**Η Έλενα και οι άνδρες**) και το πείραμα Μπέργκμαν (**Φθινοπωρινή Σονάτα**), όπου έλαμψε για μια τελευταία φορά.



Η Γκρέκς Κέλλου στο «Τηλεφωνήσατε ασφάλεια αμέσως δράσης»

Η μαύρη ειρωνεία το ήθελε μετά το θάνατο της Μπέργκμαν να πεθάνει σε δυστύχημα η Γκρέκς Κέλλου, που μαζί με την πρώτη ήταν οι δυο καλύτερες ερμηνεύτριες του Χίτσκοκ. Η παρουσία της Κέλλου στις ταινίες **Καλέσατε ασφάλεια αμέσως δράσεως, Παράθυρο στην αυλή** και κύρια στο **Κυνήγι του κλέφτη** αφήνει μια τέτοια παράξενη αίσθηση γοητείας, που δεν παρανευόμαστε καθόλου αν την είδαμε στη συνέχεια να εγκαταλείπει το σινεμά για να γίνει πριγκίπισσα του Μονακό (μερικές άλλες ταινίες της: **Το τρένο θα αφυρίζει 3 φορές, Υψηλή κοινωνία**).

Αν η Κέλλου εγκατέλειψε το σινεμά για να γίνει πριγκίπισσα, η **Ρόμυ Σβάντερ** έγινε γνωστή ερμηνεύοντας ακριβώς ένα τέτοιο ρόλο: την περίφημη αυτοκράτειρα Σίσου, που οι περιπέτειές της έγιναν ολόκληρο κινηματογραφικό σήριαλ. Όπως όμως και η Μπέργκμαν, έτσι και η Σβάντερ ήταν μια ηθοποιός που ήθελε τη δική της ταυτότητα και ύστερα από μια αποτυχημένη προσπάθεια για μια διεθνή καριέρα (όπου ξεχωρίζει μόνο η **Δίκη**), θα εγκατασταθεί στη Γαλλία για να κάνει με τη **Πισίνα** ένα νέο ξεκίνημα. Η Σβάντερ δε φοβήθηκε να ερμηνεύσει ρόλους μεσόκοπων γυναικών, που διατηρούν όμως αυτή τη λάμψη, που προσπάθησε ο Γαβράς να αποδώσει στη **Λάμψη μιας γυναίκας**, με αποκορύφωμα το **Σημασία έχει να αγαπάς**. Αγαπημένοι της σκηνοθέτες ο Σωτέ με τον οποίο έκανε **Τα πράγματα της ζωής** και ο Βισκόντι που την ανέδειξε, με το **Βο-**

κάκιος 70, για να της δώσει την ευκαιρία να ξαναερμηνεύσει τη Σίσου, αλλά κάτω από ένα άλλο πρίσμα στο εκπληκτικό **Λυκόφως των θεών**.



Ο Πατρικ Ντεβέρ στο «Τώρα είμαι γυναίκα»

Ο **Πατρικ Ντεβέρ** που αυτοκτόνησε ύστερα από μακρόχρονη χρήση ναρκωτικών, ήταν μαζί με τον Ζεράρ Ντεπαρντιέ (με τον οποίο έπαιξε στο **Χορό των διεφθαρμένων**), οι δυο νέες μεγάλες ελπίδες του γαλλικού κινηματογράφου. Αν ζούσε στα χρόνια του 20 το γαλλικό σινεμά θα τον επέβαλλε σαν ένα σωσία του Ντάγκλας Φαίρμπαξ, η σημερινή όμως μυθολογία τον ήθελε αλητή, διανοούμενο, δειλό και θρασύ ταυτόχρονα, γενικά ένα χαμένο αντι-ήρωα, που συχνά κατάφερε να θριαμβώσει πέρα από κάθε προσδοκία. Οι σημαντικότερες ταινίες του είναι οι: **Ο Δικαστής που τον έλεγαν Σερίφ, Τέμροκ, Αίλου αγάπα με, Σερί-Νουάρ, Ερωτικά καπρίτσια, Τώρα είμαι γυναίκα** κ.α.

Τον κατάλογο των ηθοποιών τέλος κλείνουν οι **Κουρτ Γιούργκενς**, γερμανός ηθοποιός με διεθνή καριέρα (**Μιχαήλ Στρογκόφ, Και ο θεός έπλασε τη γυναίκα, Η κατάσκοπος που μ' αγαπάει**)· ο **Βικ Μόρρεας**, ο πρωταγωνιστής της σειράς **Μάχη** που σκοτώθηκε κατά τα γυρίσματα της νέας ταινίας του Τζων Λάντις μαζί με δυο παιδιά - κομπάρσους και ο **Κένεθ Μορ** παλιά δόξα του αγγλικού κινηματογράφου (**Βυθιάστε το βίαια, Η μάχη της Αγγλίας, Ένας αστρονόμος στην αυλή του βασιλιά Αρθούρου**).

Από πλευράς σκηνοθετών ο **Χένρυ Γκικ** ήταν ο πιο παλαιμάχος, ένας δημιουργός που το έργο του ξαναεπιτιμάται στη σωστή του βάση και για τον οποίο θα μιλήσουμε σε ένα επόμενο σημείωμά μας, όταν η τηλεόραση ολοκληρώσει τον κύκλο των ταινιών του που συχνά προβάλλει. Για τον **Τσαρλς Γουόλτερς** παραπέμπουμε στο άρθρο για το **Μιούζικαλ** του προηγούμενου τεύχους μας και για τον **Φασμιντέρ** στο αφιέρωμα που ακολουθεί. Ο **Αλεξέγιεφ** τέλος ήταν ένα από τα μεγαλύτερα ονόματα στο χώρο των κινουμένων σχεδίων, έτσι κι αν το συνολικό έργο του δεν ξεπερνά τις 2 ώρες.



Η Ρόμυ Σνάιντερ ανάμεσα στους Φάμπιο Τέτσι και Ζακ Ντυτρόν στο «Σημασία έχει ν' αγαπάς».

Εφευρέτης ενός ιδιότυπου τρόπου εμφύχωσης με τη βοήθεια πινέζων, έδωσε με τα έργα **Νύχτα στο φαλακρό βουνό**, **Περνώντας**, **Η μύτη** μερικά από τα πιο εκπληκτικά και πρωτοποριακά έργα στην ιστορία του κινηματογράφου.

Άλλα ονόματα του κινηματογράφου που μας άφησαν είναι οι: **Φράνκο Σολίνας**, διάσημος σεναριογράφος πολιτικών ταινιών (**Ο κ. Κλάιν**, **Η μάχη της Αλγερίας**, **Κατάσταση Πολιορκίας**), η **Άλμα Ρεβίλ** πρώην γυναίκα και συνεργάτη του Άλφρεντ Χίτσκοκ, ο **Ζαν Ζι-**

ρώ σεναριογράφος και σκηνοθέτης του γαλλικού κινηματογράφου (**Όχρωφύλακας του Σαιν Τροπέζ**) κ.α.

Από ελληνικής πλευράς τέλος είχαμε τους θανάτους των: **Τζαίημ Πάρις**, παραγωγού μερικών βαρύγδουπων ελληνικών υπέρ-παραγωγών, **Ντίμη Δαδήρα**, συνεργάτη του πρώτου (**Όχι**, **Στα σύνορα της προδοσίας**) και του **Μάνου Λοΐζου**, συνθέτη που έγραψε πολλές παρτιτούρες για τον κινηματογράφο (**Ευδοκία**, **Το λεβεντόπαιδο** κ.α.).

Μ. Ακτσόγλου

φασμα

ΔΙΜΗΝΟ ΛΟΓΟΤΕΧΝΙΚΟ ΠΕΡΙΟΔΙΚΟ

Το πληθωρικό και το άνισο Η «ΠΕΡΙΠΤΩΣΗ» ΡΑΪΝΕΡ - ΒΕΡΝΕΡ ΦΑΣΜΠΙΝΤΕΡ

του Ανδρέα Τύρου

Το σχήμα είναι διαφορετικό - το ίδιο κι ο περιγυρος, οι αφορμές, τα άλλοθι της παρουσίας, οι ψευδαισθήσεις, οι δεκαετίες, οι διαστάσεις της εικόνας: μόνο τ' όνομα θυμίζει την ενότητα των αποσπασμάτων.

Έτσι, η τηλεοπτική ζωή του Φραντς Μπίμπερκοφ διαρκεί όσο 14 πεντητάλεπτα κομμάτια (το *Μπερλίν Αλεξάντερπλάτς*, που προβάλλεται εδώ και λίγες βδομάδες, δεν αποτελεί μεταφορά του βιβλίου του Ντέβλιν, αλλά χρησιμοποιείται απλά σαν αφετηρία το προηγούμενο), ενώ η κινηματογραφική εξαντλούνταν στο *Παιχνίδι της τύχης* (1974).

Σαν ανάμνηση απ' το μέλλον, ο Φασμπίντερ, πρωταγωνιστής σ' αυτή του την ταινία, κείτονταν στο τέλος της νεκρός σ' ένα σταθμό του υπόγειου. Πριν τέσσερις μήνες, είχε δίπλα του πάλι ένα μπουκαλάκι μισοάδειο από χάπια, συντροφιά στην αυτοκτονία. Οι ομοιότητες θα σταματούσαν εδώ, αν το άλμα των οκτώ χρόνων δεν αρκούσε να αμβλύνει το αδιάσπαστο της πραγματικότητας και της αναπαράστασής της, ή, της ύπαρξης σχεδόν αποκλειστικά μέσα απ' τις εμμονές στο έργο. Οι «φίλοι» που εκεί τον προσπερνούσαν σύντομα, έμεναν στην αδιαφορία. Η ίδια σκηνή, στη δεύτερη περίπτωσή, προκάλεσε το γενικό «ενδιαφέρον», την αναγόρευσή του σε «καταραμένο» καλλιτέχνη, το θόρυβο, την επίκληση της «διασημότητας», την αναγνώριση της «βεντέτας», την επανεκτίμηση της συνολικής - πληθωρικής πραγματικά - δημιουργίας.

Κάνοντας ταινίες για να ζει και φτιάχνοντας τες με άπιστευτη ταχύτητα, πέθανε αντίστοιχα νωρίς, ετοιμαζόντας άλλες.

Κινηματογραφώ, άρα υπάρχω - να μια εκδοχή γερμανικού καρτεσιανισμού του θεάματος. Με την ίδια ευκολία, στην επιλογή και την κατασκευή, στη συνέχεια: τα θέματα που διαλύονται για να δικαιωθούν στο όνομα της ύστερης χειρονομίας. Το άτεχνο των πρώτων πειραματισμών που οδηγούν μ' ανάλογη σιγουριά στη

στιλπνότητα της αφήγησης.

Οι έννοιες κι οι διάλογοι που εξαμιζονται στη ρευστότητά τους, πριν προτείνουν το υπόγειο, μυστικό σασπένς της καθημερινότητας, των λεπτομερειών που τρομάζουν κι απωθούν χάρη στην επανάληψή τους. Η απουσία της δραματικής κορύφωσης, όχι σαν απροσδόκητη ισοπέδωση, μα σαν υποδήλωση της υπόγειας έντασης, του βιασμού της μικροαστικής αισθητικής, της κραυγαλέας προσδοκίας του ανομολόγητου.

Στο μέρος των όσων έχουν προβληθεί εδώ: Δίπλα στο *Παιχνίδι της τύχης*, η *Χρονιά με τα 13 φεγγάρια* και *Ο φόβος τρώει τα σωθικά* (να προσθέσουμε ακόμα την *Τρίτη γενιά* και την *Κινέζικη ρουλέτα*), ορίζονται από την περίοδο της συνειδητής περιθωριοποίησης, των παραγνωρισμένων προπαθειών, της περιγραφής του κοινωνικού ρατσισμού, του υπερτονισμού της σεξουαλικής «ιδιαιτερότητας».

Τα σκληρά χρώματα, οι έντονες φυσιογνωμίες και η χυδαιότητα του ύφους, αντανακλούν εδώ τον μικρόκοσμο των λούμπεν, την αναζητηση της ουτοπίας στις παρυφές του πεπρωμένου, τον κυνισμό και τη βανασύσταση, τη βαθιά απελπισία για την ηθική εξαχρέωση και την οριστική διάψευση κάθε ελπίδας σαν αποτέλεσμα της ερωτικής συνδιαλλαγής.

Οι εικόνες δένονται, η μια με την άλλη, με απότομες παραμορφώσεις, τόσο των πλάνων, όσο και του ήχου, λες και παρωδούν το μελοδραματικό τους συλιζάρισμα, χωρίς αναγκαστική σεναριακή υποστήριξη (αν και πολλοί επιμένουν - όχι, ίσως, αδικαιολόγητα - στις χολλουουντιανές επιδράσεις, από τον Ντάγκλας Σερκ ιδιαίτερα).

Αυτό που δείχνουν: το σεξ σαν διαπραγματεύση, ο έρωτας μια πολιτική μεταφορά, οι απωθήσεις να επιστρέφουν παντοτινά. Το υλικό οργανώνεται έτσι που να επιτίθεται στην ίδια τη «φύση» των εικόνων που το φέρουν, σ' ένα συνδυα-

σμό μπρεχτικής αλληγορίας κι ηθικών αφορισμών.

Πρόκειται, βέβαια, για ένα ανακάτεμα προσώπων και πράξεων, φόρμας και περιεχόμενου, όπου τα ρεύματα του ψυχισμού νοθεύουν την κοινωνική ανάλυση, η συνείδηση την καταστροφή, το ερωτικό πάθος τις ταξικές αντιθέσεις, η κρισιμότητα των απαντήσεων το διαφορούμενο και το πυκνό των ερωτήσεων.

Αν προσθέσουμε στα προηγούμενα, το εύρος των δραστηριοτήτων (τηλεόραση, κινηματογράφος - μαχητικές πρωτοβουλίες - θεατρικές ομάδες κ.λ.π.), ή την έκδηλη περιφρόνηση των ειδών και των κανόνων κάθε ιδιαίτερου μέσου έκφρασης - να το μέγεθος του σκάνδαλου που προκάλεσε με το έργο του. Πολύ μεγαλύτερο, αν υπολογίσουμε κι εκείνο που προκαλούσε με τη ζωή του - κι ο θάνατος να σημαίνει από δημοσιότητα και περιέργεια ως και αποδοχή.

Επίσημος «ιστοριογράφος» της Γερμανίας χαρακτηρίζεται μόνο μετά το *Γάμο της Μαρίας Μπράουν* (1978) και την εμπορική επιτυχία (αλλά και την αναγνώριση στις δυο μεριές του Ατλαντικού) του φιλμ.

Ο χαρακτηρισμός δεν αναταποκρίνεται στην πραγματικότητα, καθώς δεν καλύπτει τις πολύπτυχες εκδοχές των όσων έκανε ο Φασμπίντερ, όμως η ταινία εγκαινιάζει μια στροφή που πέρα απ' τον κριτικό συλλογισμό πάνω στην αποκατά-

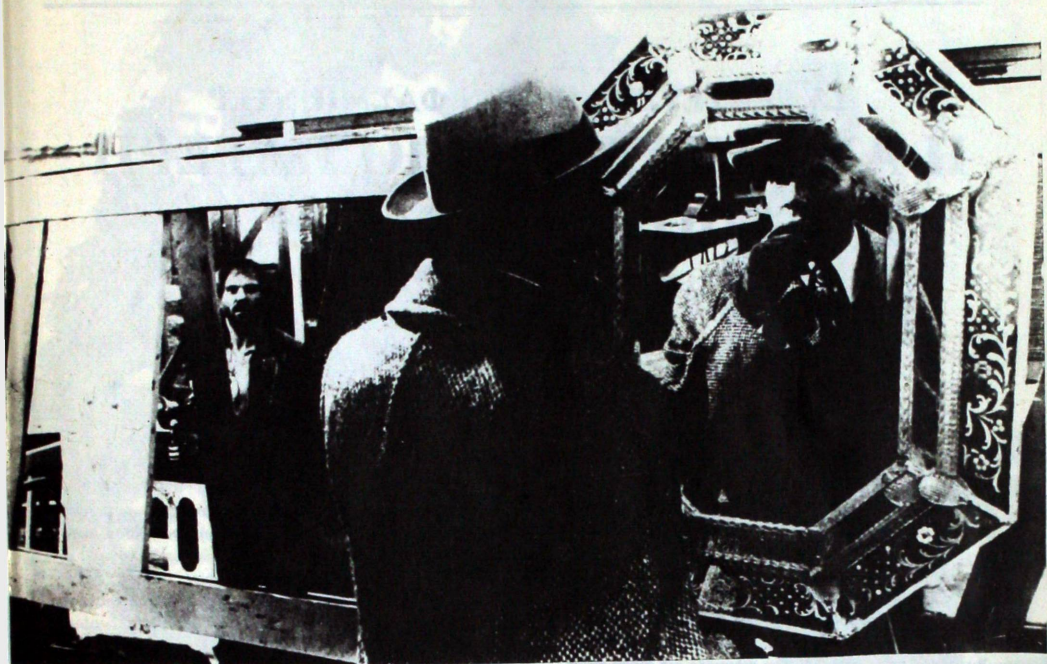
σταση της «γερμανικής εικόνας» (αποκατάσταση που πήρε διάφορες μορφές: ειρωνική, πένθιμη, αντιφατική, σαρκαστική, νοσταλγική, ρομαντική, μανιερίστικη), προχωρούν σ' ένα δεύτερο, μ' αντικείμενο αυτή τη φορά: τα αίτια και την πεμπτούσια της λατρείας που παράγουν οι εικόνες, την κατασκευη των ειδώλων και τη γέννηση του πόθου, την πίστη και την αμφιβολία, το αιωρούμενο καθρέφτισμα της μαγείας και του «σαρ», το αίνιγμα που πάλλεται μπροστά στην κάμερα.

Τη *Μαρία Μπράουν* (φαινομενολογία των διαδικασιών εκείνων που οδήγησαν τις ατομικές, προσωπικές «καταστροφές» στο βωμό του γερμανικού μεταπολεμικού θαύματος) ακολούθησαν η *Λιλή Μαρλέν*, η *Λόλα*, η *Κρυφή Ζωή της Βερόνικα Φος* (που δεν είδαμε ακόμα, όπως και την τελευταία του ταινία *Κερέλ*).

Καθώς δέχτηκε να διαχειριστεί το πένθος της γερμανικής Ιστορίας - με την ταυτόχρονη επίκληση του παρελθόντος και την αίσθηση συνέχειας στα ερείπια και τη διάλυση μετά του διού μεγάλους πόλεμους - έψαψαν να τον αγνοούν και στην πατρίδα του. Η προβολή των ενοχών μπορούσε να έχει οποιοδήποτε όνομα. Το ξόρκισμά τους να εξαντλείται σ' ένα θεατρικό παιχνίδισμα φωτισμών, με τους προβολείς ν' αναβοσβήνουν στα προφίλ της αγωνίας των προσώπων.

Ο Φασμπίντερ στο «Παιχνίδι της τύχης» (πρωτ. τίτλος: «Το δίκαιο του ισχυρότερου»).





Ο Ντέργκ Μπόγκαρντ στην «Απόγνωση».

Στη Λόλα, η προσωπική δικαίωση συναντάει το βαθύ πεσιμισμό κι η επιδίωξη της κοινωνικής ανάδυσσης συμφιλιώνεται με τη συλλογική διάβρωση. Ο παράδεισος της ανοικοδόμησης και της οικονομικής ανάπτυξης χωράει μόνο όσους ποθούν και την εκπόρευση που συνεπάγεται ο απέραντος κύκλος της διαφθοράς, υπό το βλέμμα του Αντενάουερ. Τρυφερότητα κι εξαγορά, σκληρότητα κι αφέλεια, πολιτική και ηθική, φάρσα και μελοδραμα, ρεαλισμός κι εξπρεσιονισμός, χρώματα κόκκινα και γαλάζια, αποχρώσεις της ειρωνίας και του τραγικού τόνου αληθινών συναισθημάτων από ψεύτικες εικόνες.

Το επίμονο καθράρισμα κάνει πιο διάφανη την αυθαιρεσία της προσθήκης. Παντού και πολύ συχνά στο εσωτερικό των αυτοτελών επεισοδίων (το *Μπερλιν Αλεξαντερπλάτς* είναι ένα τέτοιο παράδειγμα), οι πληροφορίες που συνοδεύουν τα γεγονότα ή τη δραματουργική κατασκευή, υπογραμμίζουν την αίσθηση του άπιστου. Οι μεγάλοι αριθμοί (36 φιλμ, αρκετά τηλεοπτικά, θεατρικά έργα) την ενισχύουν. Κι η νοσταλγία που στοιχειώνει το σύνολο του έργου των κινη-

ματογραφιστών της «νέας γενιάς» στη Γερμανία, την εξωραίζει.

Για τον Φασμπίντερ, που το πληθωρικό βρήκε σαν προϋπόθεση την ταχύτητα εκτέλεσης, το άπιστο δεν ήταν πολυτέλεια, αλλά ανταμοιβή.

Ίσως ο τρόπος που πέθανε να θυμίζει πως στάθηκε λίγο περισσότερο μόνος σ' αυτή την ανισότητα, όσο οι ήρωές του στη μέση της νύχτας. Υπερβολή στη λαχτάρα για ζωή, δουλειά, γενναιοψυχία, απέναντι στη στενόκαρδη λογική της μεσότητας και τις επιταγές της αισθητικής τελειότητας. Χωρίς να γνωρίζουμε το σύνολο του έργου του, υποπτευόμαστε ότι μεγάλο μέρος του δεν θ' αντέξει στη ματιά του αύριο.

Αλλά, ο Ράινερ-Βέρνερ Φασμπίντερ (που έλεγε πως «... όσο τα πράγματα είναι όπως είναι, θα πρέπει σχεδόν να φοβόμαστε μήπως συναντήσουμε κάποιον που θα τον αγαπήσουμε...»), λιγότερο μεγαλόσχημος από τον Χέρτσογκ, λιγότερο κινηματογραφοφιλικός από τον Βέντερς, είναι, ωστόσο, εκείνος που μας δημιουργεί - βλέποντας τις ταινίες του - την επιθυμία να γνωρίζουμε τη γλώσσα της χώρας του.

ΑΝΔΡΕΑΣ ΤΥΡΟΣ

ΣΥΝΕΝΤΕΥΞΗ ΜΕ ΤΟΝ ΦΑΣΜΠΙΝΤΕΡ

Η ΑΓΑΠΗ ΕΙΝΑΙ ΠΙΟ ΠΑΓΕΡΗ ΑΠΟ ΤΟ ΘΑΝΑΤΟ

ΟΙ ΜΕΙΟΝΟΤΗΤΕΣ, ΤΟ ΧΡΗΜΑ, Η ΑΓΑΠΗ

Στις ταινίες σας κυριαρχούν ορισμένα πάντα θέματα: το χρήμα, η καταπίεση, οι ομοφυλόφιλοι, οι καταπιεζόμενοι, οι Εβραίοι, η γυναίκα, ο φόβος, η μοίρα αν θέλεις... Έχει κανείς την εντύπωση ότι πρόκειται για βιωμένες καταστάσεις, που ψάχνετε τις ρίζες τους.

Είναι σωστό φυσικά ότι πολλά από αυτά που υπάρχουν στις ταινίες μου τα έχω ζήσει. Μ' άλλα λόγια οι ταινίες μου, είναι εγώ ο ίδιος (όπως και στον Βέρνερ Χέρτζογκ). Είναι απόλυτα σαφές, μόνο που εγώ νομίζω ότι βάζω ορισμένα ερωτήματα μ' ένα πιο συγκεκριμένο τρόπο πάνω σ' ότι αφορά τις δομές του Κράτους μέσα στο οποίο ανατράφηκα και ζω. Αναφέρομαι σ' αυτές τις δομές για να βάλω ερωτήματα όπως: Πώς είναι, τι είναι αυτή η κοινωνία, που για παράδειγμα δίνει ολοκληρωτική σημασία στο χρήμα, που αναγκάζει τις γυναίκες και τις υπόλοιπες μειονότητες να συμπεριφέρονται μ' έναν ορισμένο τρόπο ώστε να μπορέσουν να επιβιώσουν; Τι είναι σαν κοινωνία; Η Δημοκρατία είναι τελικά μια κοινωνική μορφή που κάνει τους ανθρώπους απίστευτα υπάκουους. Τ' ότι αυτό το σύστημα δε λειτουργεί πολύ καλά, μπορεί να το δει κανείς από το ρόλο των γυναικών στην κοινωνία μας: πόσο δύσκολο είναι γι αυτές πριν απόλα να κατανοήσουν οι ίδιες αυτή τη δυσκολία και ν' αλλάξουν στη συνέχεια μερικά πράγματα. Τώρα που η οικονομική κατάσταση άλλαξε λίγο στη Γερμανία, διαπιστώνει κανείς ότι η συμπεριφορά απέναντι στους ξένους, που ήταν λανθάνουσα μέχρι τώρα, εκδηλώνεται μ' ένα πιο συγκεκριμένο τρόπο: είναι μια εχθρική συμπεριφορά όμοια με κείνη που δείξαμε για τους Εβραίους πριν το 33. Η δημοκρατία από μια πρώτη ματιά είναι καλή. Κινδυνεύει όμως να γλυστρήσει προς τα δεξιά, να βυθιστεί σε μια κατεύθυνση επιβεβαίωσης των ήδη υπαρκτών πραγμάτων, παρά της αναμόρφωσής τους.

Θα μπορούσε να ισχυριστεί κανείς ότι οι μειονότητες (οι ομοφυλόφιλοι, οι Εβραίοι) αποτελούν καταπιεζόμενες ομάδες από τους ανθρώπους;

Αν τα πράγματα χειροτερέψουν, ναι. Όμως δε φθάσαμε ακόμη σ' αυτό το σημείο. Αν όμως χειροτερέψουν τότε θα δούμε ότι οι μάζες, όπως πάντα, εναρμονίζουν τη συμπεριφορά τους όχι πάνω σε κάτι το θετικό, αλλά πάνω στην έχθρα τους απέναντι στις μειονότητες. Όλα αυτά που συμβαίνουν εδώ με τους ξένους — όλα αυτά τα προβλήματα νομίζω ότι ο κόσμος τα ξέρει: δουλεύουν από χρόνια στη Γερμανία, μια νέα γενιά γεννήθηκε στο μεταξύ, πήγε στο σχολείο — κι όμως η στάση που επικρατεί σχετικά μ' αυτό το θέμα δίνει την εντύπωση ότι θέλουμε το Κράτος να είναι ισχυρό κι αυτό γεννά το μίσος.

Τι ρόλο παίζει το χρήμα στις σχέσεις επιβολής που βλέπουμε σε ταινίες όπως *Τα πικρά δάκρυα της Πέτρα Φον Καντ*, *Το δίκαιο του ισχυρότερου* ή *Η τριτη γενιά*;

Δεν ξέρω αν είναι το ίδιο το χρήμα που παίζει ένα τόσο μεγάλο ρόλο ή ο τρόπος με τ' οποίο το χειρίζονται οι άνθρωποι ή το χρησιμοποιούν σα μέσο κυριαρχίας. Θα μπορούσαμε να δώσουμε πολλά παραδείγματα. Είναι ηλίθιο να πούμε ότι το χρήμα από μόνο του είναι κακό — στη χρήση του γίνεται ηλίθιο. Θα μπορούσαμε να φανταστούμε μια κοινωνία να λειτουργεί χωρίς χρήματα. Μιλώ για την κοινωνία όπου ζούμε κι όπου νομίζω ότι το χρήμα δεν είναι επίσης καθοριστικό. Όπως για παράδειγμα ο σύζυγος που μπορεί ν' ασκεί τη δύναμη του πάνω στη γυναίκα του με τα χρήματα που κερδίζει, που φέρνει στο σπίτι. Ξεκινώντας από εδώ θα μπορούσαμε να πούμε πολλά. Δεν πρόκειται για τα λεφτά που κερδίζει, που φέρνει στο σπίτι ή για τον τρόπο που τα ξοδεύει, αλλά για την εξουσία... Για παράδειγμα στα διαζύγια οι άνθρωποι δεν είναι πλέον ικανοί να χωριστούν λέγοντας: δεν συννενοούμαστε πιά. Αγκιστρώνον-



«Η χρονιά με τα 13 φεγγάρια»

ται στο χρήμα: μου οφείλεις ακόμα λεφτά κ.λ.π. Πολλά πράγματα που θα μπορούσαν να είναι διατυπωμένα συναισθηματικά, δεν είναι, γιατί αυτό θα τρόμαζε τους ανθρώπους κι έτσι είναι διατυπωμένα με όρο τα χρήματα.

Στις ταινίες σου υπάρχουν ακόμη σαδομαζοχιστικές καταστάσεις και σχέσεις: άνθρωποι που κάνουν ανθρώπους να υποφέρουν ή άλλοι να βασανίζονται από τύψεις. Πρόκειται για μια εξωθημένη σε άκρα μορφή έκφρασης; Δε φοβάσαι μήπως αυτό μοιάζει μερικές φορές λίγο εξωτικό;

Δεν θα το έλεγα. Πιστεύω, τουλάχιστον στις σχέσεις που γνωρίζω, ότι ακόμα και στην περίπτωση που θα βρίσκαμε σχέσεις να λειτουργούν καλά, θα συναντούσαμε ορισμένα σαδομαζοχιστικά στοιχεία (...). Μια ταινία ή ένα μυθιστόρημα, κάθε έργο είναι κάτι που μεγαλοποιεί τη ζωή, την υπερβάλλει, γιατί δεν αρκεί απλά να την αντιγράψεις, αλλά να προσπαθήσεις να κατανοήσεις ορισμένες πλευρές της. Βέβαια, κάθε σχέση δεν είναι πάντα το ίδιο σαδομαζοχιστική όπως τη δείχνω συχνά στις ταινίες μου. Αν όμως την έδειχνα, έτσι ασήμαντη κι ασυναισθητή όπως είναι στη ζωή, μόλις και θα ήταν ορατή. Ο θεατής έχει την ικανότητα να ταυ-

τίζεται με τους άλλους και να συμμετέχει στις σχέσεις τους. Δεν υπάρχει τίποτα το εξωτικό σ' αυτό. Πιστεύω ότι ο θεατής είναι ικανός να μεταφέρει τις ακραίες καταστάσεις που συμβαίνουν στην οθόνη στην ίδια του τη ζωή.

Οι ερωτικές και σεξουαλικές σχέσεις στις ταινίες σου, είναι ειδικωμένες με βάση την ταξική θέση των ηρώων;

Είναι δύσκολο να το πεις αυτό. Δεν υπάρχουν πια τάξεις, αλλά να, τα πράγματα είναι τέτοια ώστε οι άνθρωποι (ακόμη και στα **Πικρά δάκρυα της Πέτρα Φον Καντ**) που έχουν ανάγκη να αγαπήσουν, να μην έχουν μάθει πώς ν' αγαπούν. Νομίζω ότι ο άνθρωπος (θα μπορούσαμε να πούμε πολλά για την ανατροφή του, γιατί από αυτήν εξαρτάται ότι θα συμβεί αργότερα), ο άνθρωπος είναι έτσι αναθρεμμένος ώστε να έχει την ανάγκη της αγάπης, αλλά δεν είναι αναθρεμμένος με τέτοιο τρόπο ώστε να μπορεί αργότερα να επιβάλλει την αρχή της ισότητας στις σχέσεις του με τους άλλους. Αυτό είναι κάτι που δεν έχει προβλεφτεί από κανέναν. Σε σημείο ώστε πάντα να υπάρχει κάποιος που κυριαρχεί. Όμως αυτός που είναι στην αγάπη πιο ισχυρός, δεν

πρέπει να εκμεταλλεύεται την αγάπη του πιο αδύνατου.

Η ΟΜΟΦΥΛΟΦΙΛΙΑ, Η ΓΥΝΑΙΚΑ, Ο ΕΡΩΤΑΣ

Οι ομοφυλόφιλοι στη Γερμανία αποτελούν μια μειονότητα; Στις ταινίες σας πολύ συχνά είναι δυστυχημένοι.

Δεν είναι πιο δυστυχημένοι από τους άλλους. Είναι μια ιδιόζουσα μειονότητα. Προσπαθούν να συμπεριφερθούν σα μπουρζουάδες με ακόμα πιο συνειδητό τρόπο απ' ό τι οι ίδιοι οι αστοί και γι αυτό το λόγο η θέα των πράξεων τους ξενίζει. Για παράδειγμα στην ταινία **Το δίκαιο του ισχυρότερου** έδειξα δυο ανθρώπους που στο βάθος έχουν σχέσεις φυσιολογικές και μπορούν πολύ καλά ν' αποδώσουν στις ετεροφυλικές τους σχέσεις. Οι ομοφυλόφιλοι όμως στη Γερμανία αντέδρασαν μ' έναν απίστευτα υστερικό τρόπο, γιατί θέλουν ή να προβληματίζεται ο κόσμος για τη κατάσταση τους (να λες δηλαδή πόσο δύσκολο και φοβερό είναι να είσαι ομοφυλόφιλος σ' αυτή την κοινωνία) ή να εξυψώνεται, λέγοντας πως είναι κάτι υπέροχο... Βρίσκω σκληρό τ' ό τι οι ομοφυλόφιλοι δεν έχουν τη δυνατότητα σ' αυτή την κοινωνία να εκφράσουν πραγματικά αυτό που είναι και υποχρεώνονται να προσαρμόζονται σ' ένα τρόπο συμπεριφοράς που δεν είναι δικός τους. Γι αυτό το λόγο φαίνονται τόσο χαμένα, φτωχά, δυστυχημένα όντα...

Κατά βάθος αυτό δεν είναι μια αντανάκλαση των ετεροφυλικών σχέσεων;

Ναι αυτό είναι. Μια αντανάκλαση. Ο Φρήντικ ενέκανε μια κακή ταινία, το **Ψωνιστήρι** πάνω στους ομοφυλόφιλους της Ν. Υόρκης, όπου φαινομενικά τα πάντα κατευθύνονται ενάντια στην αστική ζωή, όμως σ' αυτή την προσπάθεια του να ζει διαφορετικά, δεν υπάρχει τίποτα άλλο από μια επιβεβαίωση των ήδη υπαρχόντων πραγμάτων. Βρίσκω θλιβερό να μη μπορούν να ζουν όπως ήθελαν. Μου είναι αδύνατο να πω, πως θα ήταν αυτή η ζωή, το σίγουρο όμως είναι, πως δε θα ήταν μια αντιγραφή των φυσιολογικών σχέσεων, όχι, σίγουρα όχι.

Είπες πως «στο σινεμά οι γυναίκες μου χρησιμεύουν καλύτερα από τους άνδρες». Στις ταινίες **Έφι Μπριστ, Μαρία Μπράουν, Λιλί Μαρλέν...**, πώς τοποθετείς τον εαυτό σου σε σχέση μ' αυτά τα πορτραίτα, τι σ' ενδιαφέρει σε αυτά;

Βρίσκω ότι η γυναίκα, η βεβιασμένη συμπεριφορά της γυναίκας στην κοινωνία έχει να πει περισσότερα πάνω σ' αυτή την κοινωνία απ' ό τι έχει να πει η συμπεριφορά των ανδρών, οι οποίοι προτιμούν να ζουν λες κι όλα πάνε καλά. Οι γυναίκες αντιλαμβάνονται πιο γρήγορα και με πιο ακριβή τρόπο, ότι ορισμένα πράγματα δε κολλάνε, δεν πάνε. Μπορεί να μην είναι ακόμη πολύ

διορατικές και να μην επιδίδονται σε κάτι αρκετά. Αλλά χάρη στις γυναίκες μπορούν να δειχθούν πολύ περισσότερα πράγματα. Βέβαια υπάρχουν εξαιρέσεις. Μια τέτοια εξαιρεση είναι το **Berlin Alexanderplatz** εκεί υπάρχουν σχέσεις μεταξύ δυο ανδρών που αναμφισβήτητα εκφράζουν το συναίσθημα όλης της ταινίας. Αλλά οι γυναίκες έχουν πραγματικές δυνατότητες συμπεριφοράς και αλλαγής πολύ πιο ενδιαφέρουσες από τους άνδρες κατά τη γνώμη μου. Βρίσκω τους άνδρες βαρετούς.

Με αφορμή την ταινία σου **Η αγάπη είναι πιο παγερή από το θάνατο**, μια ερώτηση: δεν πιστεύεις στον Έρωτα;

Θα απαντούσα ναι, στον Έρωτα. Αλλά σε μια αγάπη που θα μπορούσε να υπάρξει χωρίς μια απαίτηση ή ένα σκοπό, είτε μακροπρόθεσμα, είτε μικροπρόθεσμα. Όμως σ' ό τι αφορά την αγάπη πάντα υπάρχει αυτή η απαίτηση: πρέπει κάτι να βγει. Είτε είναι γάμος, είτε άλλο σχήμα. Θα μπορούσα να φανταστώ μια αγάπη που δε θα πιέζεται από τίποτα, που θα είναι χωρίς υστεροβουλία, μια αγάπη που να μπορεί να δώσει στον άνθρωπο ένα θαυμάσιο στήριγμα.

Αισθάνεται κανείς ότι έχεις κάποιο φόβο στις ταινίες σου. Τι είδους φόβος είναι αυτός;

Δεν ξέρω αν ο δικός μου φόβος γίνεται αντιληπτός. Ζούμε σε μια κοινωνία που όταν προσπαθούμε να την κατανοήσουμε ή να την εκφράσουμε πιο συνειδητά, μας κυριεύει ο φόβος. Βρίσκω λοιπόν φυσικό και θεμιτό να φαντάζομαι ήρωες που φοβούνται πολύ.

Για τι είδους φόβο πρόκειται;

Όσο τα πράγματα είναι όπως είναι σχεδόν θα πρέπει να φοβόμαστε να συναντήσουμε κάποιον που θα μπορούσαμε να τον αγαπήσουμε. Και μόνο αυτό είναι ένας λόγος για να φοβάσαι συνέχεια.

ΤΟ ΚΡΑΤΟΣ, Η ΤΡΟΜΟΚΡΑΤΙΑ, Η ΠΟΛΙΤΙΚΗ

Με τις διάφορες δυσκολίες για δουλειά που έχεις, πώς αισθάνεστε στη Γερμανία;

Είναι δύσκολο να το πω. Η σημερινή Γερμανία δεν είναι ούτε η Δημοκρατία της Βαϊμάρης, ούτε το Τρίτο Ράιχ κι όμως έχει ένα τέτοιο πολιτικό πλαίσιο που θα μ' έκανε να φύγω αν στις εκλογές κέρδιζε ο Γιόζεφ Στράους. Η δημοκρατία αυτή έχει μερικούς έκτακτους νόμους που ψηφίστηκαν εν μέσω στη διάρκεια μιας υστερικής περιόδου κατά της τρομοκρατίας. Αν αυτοί οι έκτακτοι νόμοι που ισχύουν ήδη, έπεφταν σε κακά χέρια, θα μπορούσαν να μετατρέψουν τη δημοκρατία εν τελώς σ' ένα άλλο πράγμα από αυτό που είναι σήμερα. Όσο τα πρόσωπα που κυβερνούν αυτή τη χώρα, όσο οι νόμοι που προτείνουν δεν μπορούν να στραφούν εναν



Η Άννα Συγκούλα ως «Λιλή Μαρλέν».

τίον μας, δηλαδή εναντίον των προσώπων που δεν συμφωνούν καθόλου με το Κράτος, όσο δεν χρησιμοποιούν αυτούς τους νόμους εναντίον μας, βρίσκω αυτή τη χώρα υποφερτή. Αλλά γνωρίζω, το πιστεύω, ότι καθόμαστε πάνω σ' ένα ηφαιστείο.

Εάν κατάλαβα καλά, δεν συμφωνείτε με το Κράτος;

Ακριβώς. Εδώ θέλω να πω ότι είμαι ενάντια στο σύστημα, όπως άλλωστε είμαι ενάντια σε κάθε σύστημα, γιατί νομίζω ότι ο άνθρωπος είναι απόλυτα ικανός να επινοήσει μια κοινωνία χωρίς κυρίαρχες εξουσίες και ιεραρχικές φυγούρες. Είμαι απόλυτα πεισμένος ότι αυτό είναι κατορθωτό. Κι ότι η ζωή μας θα ήταν καλύτερη και ωραιότερη για όλους μας. Μ' αυτή την έννοια προφανώς είμαι εναντίον του κράτους.

Πρόκειται λοιπόν για τον κλασικό και ιδεαλιστικό αναρχισμό του 19ου αιώνα;

Το να χρησιμοποιούμε σήμερα τον όρο «αναρχισμό» είναι λίγο λεπτό, γιατί συνδέεται μ' έναν όρο σαν την «τρομακρατία». Αλλά αν θέλουμε να κάνουμε μια προσπάθεια να τον κατανοήσουμε, ε τότε ναι, πρόκειται για τον κλασικό και ιδεαλιστικό αναρχισμό του 19ου αιώνα!

Τι πιστεύεις για την τρομοκρατία; Είσαι ανάμεσα σ' αυτούς που πιστεύουν ότι υπάρχει μια γενιά στη Γερμανία που την εκμεταλλεύεται για να αυτοεπιβεβαιωθεί;

Όταν η τρομοκρατία ήταν της μόδας, υπήρξαν βέ-

βαια άτομα που, όντας στο εσωτερικό αυτής της καθορισμένης κοινωνίας, είχαν την ανάγκη της περιπέτειας και ρίχτηκαν σ' αυτή με κλειστά τα μάτια. Στην Τρίτη Γενιά προσάθησα να μιλήσω γι αυτούς τους ανθρώπους, να διηγηθώ το πώς τους γνώρισα και πώς τους έβλεπα. Πράγμα βέβαια που το έκανα με αρκετή υπερβολή, όχι απεικονίζοντας τη ζωή όπως είναι, αλλά φθάνοντας την σ' άκρα. Σήμερα δε συζητιέται πια πολύ η τρομοκρατία της αριστεράς, αλλά της δεξιάς. Σήμερα το να είναι κανείς τρομοκράτης της δεξιάς είναι πιο πολύ της μόδας.

Η απόπειρα του Μονάχου είναι για σας ενδεικτική της κατάστασης στην οποία βρίσκεται η χώρα;

Θα έλεγα ναι. Από τη μια, η απόπειρα έδειξε ότι οι ακροδεξιοί θεωρήθηκαν πιο αβλαβείς απ' ότι οι αυτοσποκαλούμενοι ακροαριστεροί κι αυτό βέβαια είναι λάθος. Από την άλλη έδειξε ότι η δημοκρατία μας αντιμετωπίζει πιο ήπια αυτό που έρχεται από τα δεξιά παρά αυτό που έρχεται από τ' αριστερά (...). Η δεξιά εποφθαλμιά την τάξη, μια αρχή που μετρά πολύ περισσότερο γι' αυτήν, παρά για την αριστερά, που ζει στην αταξία. Τελικά αυτό που υπερισχύει είναι η τάξη και οι τρομοκρατικές πράξεις της δεξιάς θα πληθθαίνουν συνεχώς και θα γίνονται πιο έντονες από αυτές της αριστεράς.

Στην ταινία σας Η Γερμανία το Φθινόπωρο πήρατε μια ειλικρινή και τίμια θέση που σόκαρε πολλούς και από εκεί απορρέει ότι η πολιτική σας ενοχλεί, σας βασανίζει, η πολιτική του Κράτους φυσικά. Και ταυτόχρονα

έχει κανείς την εντύπωση ότι προσπαθείτε να κανονίσετε τους λογαριασμούς σας μ' αυτή την πολιτική, ότι προσπαθείτε να δείξετε την επίδραση της πάνω σ' ατομα, ότι αισθάνεσθε υποχρεωμένος να μιλήσετε για το «πολιτικό».

Ναι, ακριβώς αυτό κάνω σε τούτη την ταινία. Έδειξα το φιλμ σε μια ιδιωτική προβολή κι αυτό που εξέπληξε κι ενόχλησε πολύ κόσμο δεν ήταν τόσο η επίδραση της τρομοκρατίας πάνω σε μένα τον ίδιο, όσο το ότι το Κράτος μπορεί να χρησιμοποιήσει αυτή την τρομοκρατία για να γίνει πιο δυνατό και πιο κυρίαρχο. Γενικά δεν κάνω τίποτε άλλο στις ταινίες μου από το να εξετάζω τι είναι η πολιτική, πώς είναι φτιαγμένη και τι παίρνει το άτομο από την πολιτική του Κράτους.

ΤΟ ΣΤΥΛ, ΤΟ ΡΕΤΡΟ, ΤΟ ΧΟΛΛΥΓΟΥΝΤ

Στις πρώτες σου ταινίες *Ο φόβος τρώει τα σωθικά*, *Τα μικρά δάκρυα της Πέτρα Φον Καντ* μπορούσε κανείς να παρακολουθήσει πιο εύκολα την αφήγηση απ' ότι στα *Το ψητό του Σατανά*, *Η τρίτη γενιά*, *Η χρονιά με τα 13 φεγγάρια*, *Η Γερμανία το Φθινόπωρο*, όπου υπάρχει ένα πολύ ιδιαίτερο στυλ διήγησης, εντελώς διαφορετικό από αυτό που υπάρχει στο Χόλλυγουντ, ακόμη και στη νέα γενιά. Έπειτα με τη *Μαρία*

Μπράουν και τη *Λιλή Μαρλέν* ξαναπιάνεις το παραδοσιακό στυλ. Όμως δεν ανέπτυξες μερικά καινούρια πράγματα που θα ήταν κρίμα να τ' αφήσεις για χαθούνη;

Θα ήταν κρίμα αν πράγματι τα εγκατέλειπα, όμως δε το κάνω. Ξέρω ότι μερικές από τις ταινίες μου προορίζονται για ένα περιορισμένο κοινό όπως για παράδειγμα τα *Το ψητό του Σατανά*, *Η τρίτη γενιά*, *Η χρονιά με τα 13 φεγγάρια*. Γνωρίζω ότι δεν είναι αφηγηματικές ταινίες, αλλά έργα όπου πολλά πράγματα εξελίσσονται συνειρμικά και για τα οποία χρειάζεται ένα πιο καλλιτεργημένο κοινό. Ξέρω πολύ καλά ότι δεν μπορούμε να έχουμε τέτοια απαίτηση απ' όλο τον κόσμο. Όταν θέλω να πω μερικά πράγματα για ένα πλατύ κοινό, πρέπει να καταφεύγω σ' αφηγηματικές φόρμες όμως με κείνες της *Μαρία Μπράουν* και της *Λιλή Μαρλέν*. Θα συνεχίσω όμως να κάνω ταινίες όπως *Η χρονιά με τα 13 φεγγάρια* και *Η τρίτη γενιά*. Η στάση μου είναι πάντα η ίδια, μόνο που υπάρχουν διαφορετικές δυνατότητες να διηγηθείς ένα πράγμα.

Πώς εξηγείς την τεράστια επιτυχία της *Μαρία Μπράουν* στη Γαλλία;

Νομίζω ότι η εξήγηση βρίσκεται στο πείσμα με τ' οποίο δουλέψαμε τόσο χρόνια. Θάπρεπε νάρθει μια μέρα που κάποια ταινία μας θα είχε καλή υποδοχή. Δε νομίζω ότι αυτό οφείλεται μόνο στο *Ταμπούρο* ή τη *Μαρία Μπράουν*, αλλά και στην ικανότητα ορισμένων σκηνοθετών να βαστάξουν μέχρι το τέλος. Μερικοί δεν τα κατάφεραν εξαιτίας της περιφρόνησης. Εμείς τα κατάφερα. Πιστεύω ότι μια τέτοια επιτυχία ήταν τελικά πολύ απλό να προβλεφθεί.

Σ' αυτό δεν συντέινε μια κάποια εικόνα της Γερμανίας; Δεν νομίζεις ότι η εποχή πριν και κατά τη διάρκεια του Γ' Ράιχ, η εποχή του πολέμου έχει κάτι το εξωτικό;

Δεν το πιστεύω. Σύντομα όμως θα μάθουμε αν πρόκειται για ειδική περίπτωση, αν δηλαδή στο μέλλον θα έχουν επιτυχία μόνο οι γερμανικές ταινίες που αναφέρονται αποκλειστικά σ' αυτή την περίοδο ή αν θα μπορούν να πετύχουν και ταινίες που διαδραματίζονται στο σήμερα. Δε νομίζω όμως ότι η επιτυχία αυτή οφείλεται στον εξωτισμό των γερμανικών χρόνων του 20, 30 ή 40, αλλά κύρια γιατί η Γερμανία πήρε ως κινηματογραφικό έθνος μια θέση στη συνείδηση των άλλων εθνών, στην αρχή αργά, αλλά σταθερά.

Υπάρχουν σκηνοθέτες απέναντι στους οποίους αισθάνεσαι ευγνωμοσύνη;

Πάντα υπάρχουν σκηνοθέτες για τους οποίους αισθάνομαι ευγνωμοσύνη. Πολύ σημαντικοί είναι για μένα ο Γουόλς, ο Ντάγκλας Σερκ, ο Χάγουςαρντ Χωκς, ο Ζαν-Λυκ Γκοντάρ... Ο Γκοντάρ σίγουρα, γιατί πραγματικά είναι ο σκηνοθέτης που μ' έκανε ν' ανακαλύψω ότι μια ταινία είναι πολύ περισσότερο από κάτι που βλέπεται ευκαιριακά, είτε είναι ευχάριστη, είτε όχι κι ότι ακόμα είναι ένα μέσο για να εκφράσεις μια φιλοσοφία. Επίσης υπήρξαν για μένα πολύ σημαντικές μερικές ταινίες του Μπρεσόν και του Ταρκόφσκι. Κι ακόμα υπάρχει *Η ζούγκλα της ασφάλτου* του Χιούστον. Νομίζω ότι ήταν ο πρώτος αναρχικός του Χόλλυγουντ... αλλά αυτό είναι μια άλλη ιστορία. Ακόμα και στο Φελλινι και στο Βισκόντι υπάρχουν από δω κι από κει στοιχεία που υπήρξαν σημαντικά και ουσιαστικά για μένα.

Τελικά είσαι ευτυχιμένος;

Θα έλεγα ναι. Είμαι περισσότερο ευτυχιμένος απ' ότι θα ήμουν αν δεν είχα μπορούσε να κάνω αυτό που κάνω. Όταν σκέφτομαι τη ζωή και το επάγγελμα που θα είχα ακολουθήσει φυσιολογικά, ανάλογα με τον τρόπο που διαπαιδαγωγήθηκα, οφείλω τότε να ομολογήσω ότι είμαι πράγματι ευτυχιμένος. Κατά βάθος όμως δεν είμαι, αλλά σε σχέση με ό,τι φοβόρο θα μπορούσε να μου έχει συμβεί, είμαι σίγουρα πιο ευτυχιμένος.

Μετάφραση Μίση Φωτιά

Θέλετε τὰ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΙΚΑ ΤΕΤΡΑΔΙΑ νά βγαίνουν χωρίς καθυστέρηση, νά έχουν περισσότερη ύλη και καλύτερη παρουσίαση; Ναι ναι, ενισχύστε τα οικονομικά μέ τή συνδρομή σας.

Συνδρομή για 10 τεύχη 850 δρχ.
Έμβάσματα Χρηστίνα Νικολαΐδου
Πλάτωνος 4 · Θεσσαλονίκη

ΗΜΕΡΟΛΟΓΙΟ ΤΟΥ 23ου ΦΕΣΤΙΒΑΛ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ

Δευτέρα 9 Οκτώβρη. ΑΠΟΓΕΥΜΑΤΙΝΗ. Το Φεστιβάλ αρχίζει τελειώς άτονα με δυο ντοκυμανταίρ. Η αίθουσα δεν είναι τελειώς γεμάτη και πολλοί την εγκαταλείπουν αφού πάρουν μια γεύση από τα έργα. Κυκλοφορεί η φήμη ότι έγιναν πιέσεις από το Υπουργείο να δεχτεί η προκριματική 9 ταινίες με υπόθεση και 3 ντοκυμανταίρ. Επειδή όμως υπάρχουν κομμένες ταινίες γνωστών σκηνοθετών που στη συνέχεια αποδείχτηκαν πολύ πιο ενδιαφέρουσες από πολλές άλλες του διαγωνιστικού τμήματος, υπάρχει μια γενική προκράτηση κατά του ντοκυμανταίρ. Ο Τάσιος μας λέει ότι οι ταινίες αυτές θα πρέπει να παίζονται ξεχωρά και να μη διεκδικούν τα ίδια χρηματικά βραβεία με τις μυθοπλαστικές ταινίες που έχουν δεκαπλάσια έξοδα παραγωγής. Η γενική εικόνα πάντως φέτος από τα ντοκυμανταίρ μικρού και μεγάλου μήκους είναι ότι οι ταινίες αυτές εξάντλησαν λίγο - πολύ τα θέματα τους κι επανέρχονται στα ίδια και ίδια πράγματα χωρίς ταυτόχρονα να ανανεώνονται αισθητικά. Ας πάρουμε για παράδειγμα τις δυο πρώτες ταινίες του φεστιβάλ: το **Σύβρος είναι εν χωρίον...** των Ν. Φατούρου και Ν. Βιτάλη είναι μια ακόμα ταινία πάνω στα προβλήματα της επαρχίας και της ερήμωσης της, ενώ το **Ντοκουμέντο** του Τάσου Λέρτα δεν προσθέτει τίποτα καινούριο από τα υπόλοιπα ιστορικά ντοκυμανταίρ που γυρίστηκαν τα τελευταία χρόνια πάνω του επιποδο του Μεταξά και του ΕΑΜ. Το

μόνο ενδιαφέρον του ίσως βρίσκεται στο σπάνιο κινηματογραφικό υλικό του, που ένα μέρος του προβάλλεται για πρώτη φορά. Όμως η ταινία δεν έχει καμιά ιδιαίτερη αποψη, ούτε πάνω στην Ιστορία, ούτε στο χειρισμό αυτού του υλικού και είναι αδιάφορη σε όσους γνωρίζουν καλά αυτήν την περίοδο.

ΒΡΑΔΥΝΗ. Γίνεται η επίσημη έναρξη του Φεστιβάλ με τους αναπόφευκτους λόγους των Κούρτη (πρόεδρου της ΔΕΘ) και Μερκούρη. Όλα δείχνουν ότι το φετινό Φεστιβάλ είναι το τελευταίο που γίνεται με το παραδοσιακό μέχρι τώρα τρόπο, κανείς όμως δεν ξέρει ακόμα ποια θα είναι ακριβώς η μορφή των επόμενων. Στη **Niva** της Άννας Μπαλαμπάνη προσπαθείται να σκιαγραφηθεί η απογοήτευση μιας κάπως μεσήλικιας παντρεμένης γυναίκας που ζει σ' ένα αδιάφορο οικογενειακό περιβάλλον και βλέπει να χάνονται ένα - ένα τα όνειρα της νεότητας της. Η ανία της όμως γίνεται κι ανία του θεατή, που μ' ευχαρίστηση είδε την ταινία να τελειώνει, αφιερώνοντας της το πρώτο γιουχαϊτό του Φεστιβάλ (είναι γνωστή η σκληρότητα του κοινού του Β' εξώστη). Τα πρώτα λεπτά από τον **Άγγελο** του Κατακουζηνού που ακολουθεί είναι όντως εντυπωσιακά: υπάρχει μια αναμφίβολη σκηνοθετική μαεστρία, ένα σιδερένιο ντεκουπάζ, μια άμογη τεχνική και ικανοποιητική ηθοποιία, που για μια στιγμή μας έκαναν να πιστέψουμε ότι επιτέλους βρέθηκε ένας έλληνας σκηνοθέτης που ξέρει να διηγείται

σωστά. Δυστυχώς σύντομα η ταινία παρεκκλίνει και χάνεται μέσα σε άχρηστες σκηνές (το πάρτυ, το επεισόδιο με την Αλκείου, το νεκροτομείο), που επιπλέον ξεφεύγουν δραματουργικά από τον έλεγχο του σκηνοθέτη. Ίσως ένα νέο μοντάζ να δώσει μια νέα αίσθηση στην άνιση, μα σίγουρα ενδιαφέρουσα αυτή ταινία, πάνω στο αβανταδόρικο θέμα ενός ομοφυλόφιλου που γίνεται πόρνη - τραβεστί για να συντηρήσει το φίλο του. Αξίζει να σημειωθεί η λειτουργική φωτογραφία του Τάσου Αλεξάκη, η ηθοποιία του Μιχάλη Μανιάτη και κύρια του Διονύση Ξανθού στο ρόλο του φίλου του και τέλος η μουσική του Στ. Ξανουδάκη.

Τρίτη 5 Οκτώβρη. ΠΡΩΙΝΗ. Αρχίζουν να προβάλλονται μερικές από τις κομμένες ταινίες, προσοχή όχι όλες, αλλά αυτές που έκρινε σαν καλύτερες η προκριματική. Είναι 6 στον αριθμό, πράγμα που ταυριάζει απόλυτα με τον προγραμματισμό και μας κάνει να υποπτευόμαστε ότι και οι 3 άλλες ταινίες που δεν είδαμε ίσως είχαν τις ίδιες αρετές με τις υπόλοιπες, απλώς δεν χωρούσαν σε αυτό το Φεστιβάλ. Το **Αγαπάνθνεμον** του Κώστα Βρεττού είναι μια αντιμυθοπλαστική ταινία, με ένα εικαστικό ενδιαφέρον, που πνίγεται όμως μέσα στο διανοουμενίστικο και χειμαρρώδη λόγο του. Προσπάθησα να το δω με κλειστά αυτιά, δεν άντεξα όμως κι έφυγα κάπου στη μέση. Δεν μετάνιωσα γιατί στη συνέχεια έμαθα ότι η ταινία δεν είναι ολοκληρωμένη κι ότι ο

σκηνοθετής της ψάχνει χρήματα για να τη τελειώσει.

ΑΠΟΓΕΥΜΑΤΙΝΗ. Ο Στράτος Σταϊνός, ένας από τους λίγους καρτούνιστες του ελληνικού κινηματογράφου (Ο **Περίπατος**), δουλεύει εδώ και δυο χρόνια με τους μαθητές ενός ιδιωτικού σχολείου πάνω στο κινούμενο σχέδιο. Στο πρόσφατο φεστιβάλ του Σούπερ-8 είχαμε δει ένα πρώτο δείγμα της δουλειάς του και το **Εργαστήρι 82** είναι ένα δεύτερο σε 35mm αυτή τη φορά. Το μοτίβο είναι πάντα το ίδιο: μικρά ανεκδοτολογικά σκετσάκια, όπου γίνεται χρήση διαφορετικών τεχνικών του κινούμενου σχεδίου. Μια προσπάθεια μοναδική στα ελληνικά χρονικά της παιδείας μας, που ελπίζουμε να συνεχιστεί.

Το **Post Restant - Ομόνοια** του Χάρη Παπαδόπουλου, μ' έκανε να αναρωτηθώ γιατί φέτος πάρα πολλές ταινίες έχουν για μόνιμο θέμα τους, τους ομοφυλόφιλους, τους πρεζάκηδες, τους μηχανόβιους κλπ., λες κι αποτελούν το υπαριθμόν 1 κοινωνικό πρόβλημα ή έστω μια μαζική μόδα. Επιτέλους θέλουμε λιγότερο φολκλόρ και περισσότερη κοινωνιολογική ανάλυση, σε μια ταινία που υποτίθεται ότι προσπαθεί να κάνει μια τέτοια μελέτη.

Το **Ευτυχισμένο πρόσωπο της Λεωνόρας** του Ντίνου Μαυροειδή είναι ένα τυπικό δείγμα κινηματογράφου των δημιουργών αλλά ελλη-

«Περί έρωτος»

νικά, που απεχθάνομαι ιδιαίτερα. Για μια ακόμη φορά έχουμε να κάνουμε μ' ένα συμβολικό σενάριο, χωρίς καμιά μυθιστορηματική πλοκή ή εξέλιξη και με μια επίτηδες στυλιζαρισμένη θεατρική σκηνοθεσία, που θυμίζει Αγγελόπουλο. Σε μια τέτοια ταινία ή συμμετείχεσ από την αρχή ή δεν συμμετείχεσ καθόλου (το ίδιο ισχύει και για τη **Ρόζα**). Και δεν είναι λίγοι αυτοί που άρεσαν το έργο, όπως ο συνεργάτης μας Α. Ταρνανάς που του αφιερώνεται μια μάλλον εγκωμιαστική κριτική. Ίσως μάλιστα η παρουσία τόσων γνωστών ηθοποιών να της επιτρέψει να έχει μια εμπορική καριέρα, αν και πολύ αμφιβάλλω. Μένει μια γενική διαπίστωση που δεν αφορά μόνο το παρόν έργο: ένα μεγάλο μέρος των νέων ελλήνων σκηνοθετών έχουν ξεπεράσει σήμερα τα τεχνικά προβλήματα, μπορούν μέχρι ένα σημείο να ελέγξουν και να καθοδηγήσουν σωστά τους ηθοποιούς τους και να δώσουν ένα άψογο σκηνοθετικό αποτέλεσμα, όπως συμβαίνει με τον Μαυροειδή' εκεί όμως που χωλαίνουν είναι στο σενάριο - όχι στη σεναριακή ιδέα, αλλά στη σεναριακή ανάπτυξη του. Οι περισσότεροι γράφουν μόνοι τους τα σενάρια τους, αλλά μήπως υπάρχουν την Ελλάδα επαγγελματίες σεναριογράφοι, πέρα από αυτούς που δουλεύουν στην τηλεόραση; Για πολλά ακόμη χρόνια νομίζω ότι το σεναριακό θα είναι ένα από

τα κατεχθέντα προβλήματα του κινηματογράφου μας.

ΒΡΑΔΥΝΗ. 40 ολόκληρα λεπτά πάνω στον κίνδυνο εξαφάνισης των μικρόσωμων σκυριανών αλόγων ήταν πάρα πολλά κι έτσι άφησα το **Καλπάζοντας στον αφανισμό** της Μαρίας Μαυρίκου για να κάνω κανένα τσιγάρο. Στο φουαγιέ συνάντησα τον Χρήστο Βακαλόπουλο, μέλος της προκριματικής, που μου είπε ότι υπερασπίσθηκε την ταινία για να προκριθεί, επειδή αγαπά τα αλόγα.

Το **Ταξίδι στην Πρωτεύουσα** του Ύακη Παπαγιαννίδη είναι μια ταινία-πρότυπο της μίζερίας στην οποία βρισκείται σήμερα η κομμουνική αριστερή μυθοπλασία στην Ελλάδα, με την ανυπόφορη ηθικολογία της και τις ξεπερασμένες χρονικά αγωνιστικές μνήμες της. Νέοι χωρίς ιδανικά και γέροιο που σνειρεύονται τις ένδοξες μέρες της παρανομίας, νέοι συνδικαλιζόμενοι αλλά και χωρίς διεξόδο, τσαντάκηδες, ναρκομανείς, χαρτοπαίχτες, μηχανόβιοι, κοπέλλες της γειτονιάς, αλλά και της μπουρζουαζίας, απελευθερωμένοι και λαϊκοί και δεκάδες αλλά στερεότυπα, όλοι και όλα ανακατωμένα σε ένα πρωτοφανές κινηματογραφικό πρωτόλειο, που προκάλεσε την έντονη αποδοκιμασία του κοινού. Κι όμως βρέθηκαν άτομα που είπαν ότι τα επεισόδια ήταν στημένη προβοκάτσια από εχθρούς του ΚΚΕ ή από φίλους των Τάσιου και Ζερβού, που είχαν δηλώσει ήδη την αποδοκιμασία τους για πολλές από τις διαγωνιζόμενες ταινίες του Φεστιβάλ.

Τετάρτη 6 Οκτώβρη. ΠΡΩΙΝΗ. Τα βάλλεται το **Περί Έρωτος**, μια ταινία που αποτελείται στην πραγματικότητα από δυο μέρη. Το πρώτο της Μαρία Γαβαλά αφηνει πολύ καλές εντυπώσεις και σίγουρα θα διεκδικούσε το πρώτο βραβείο ταινίας μικρού μήκους αν κατέβαινε αυτόνομο. Το δεύτερο του Θόδωρου Σούμα έχει το προτέρημα να είναι πιο μυθοπλαστικό, αλλά η σκηνοθεσία δεν στέκεται στο ύψος των δυνατοτήτων που πρόσφερε το θέμα. Τα



ρα γιατί αυτή η ταινία κόπηκε, ειλικρινά, μα ειλικρινά δεν μπορώ να καταλάβω. Έγινε ειδικά για το φεστιβάλ και απέτυχε. Κρίμα. Μήπως όμως θα πρέπει κάποτε να πάψουν να γίνονται ταινίες ειδικά για το φεστιβάλ και να βρεθούν άλλοι τρόποι προώθησης των νέων σκηνοθετών μας; Σίγουρα ναι, αλλά πώς και ποιοί θα είναι αυτοί; Περιμένουμε τον κ. Ζαχαρία να μας πει, όταν θα δημοσιεύσει το νέο νομοσχέδιο για τον κινηματογράφο.

ΑΠΟΓΕΥΜΑΤΙΝΗ. Ο Νίκος Ζερβός εξηγεί στο κοινό ότι ύστερα από 3 ταινίες μεγάλου μήκους έκανε το **Σε δεύτερο πρόσωπο** μαζί με την Ισαβέλλα Μαυράκη, που είναι μια μάλλον πειραματική ταινία, γιατί ακριβώς η μικρού μήκους ταινία προσφέρεται για πειραματισμούς. Δεν χάνει μάλιστα την ευκαιρία να διαμαρτυρηθεί για μια ακόμη φορά για την παρουσία του Β. Ραφαηλίδη στην κριτική επιτροπή, τον οποίο χαρακτηρίζει εχθρό του ελληνικού κινηματογράφου. Η ταινία του αφήνει αδιάφορο το κοινό και χειροκροτείται θερμά μόνο από τον Κοτρώνη, που επιβάλλεται σαν τον Τζων Μπελούσι του ελληνικού κινηματογράφου.

Το **Φράγμα** του Δημήτρη Μακρή είναι μια χαρακτηριστική περίπτωση των λάθος εκλογών που κάνει ο νέος ελληνικός κινηματογράφος για να ξεπεράσει το θεματικό αδιέξοδο του. Στρέφεται προς την νεότερη ελληνική λογοτεχνία, αδιαφορώντας όμως αν το λογοτεχνικό αυτό υλικό έχει κινηματογραφικό ενδιαφέρον. Δεν ξέρω ποιές είναι οι συμβολικές προεκτάσεις του μυθιστορήματος του Πλασκοβίτη, στο κινηματογραφικό τους όμας πέρασμα έγιναν είτε ακατανόητοι γρίφοι (τι είναι λόγου χάρη τα διδύμα), είτε χονδροειδή σύμβολα.

Το **Φράγμα** μου θυμίζει τα εξής λόγια του Σεργί Ντανέ, που αναφέρεται κι αυτός σε μια ανάλογη πολυνηκική ταινία: *«Υπάρχει ένας οντολογικός ρεαλισμός στον κινηματογράφο, που μας κάνει να κρίνουμε μια ταινία όχι με αυτό που θέλει να*



«Το φράγμα»

πει «σε ένα άλλο επίπεδο», αλλά με αυτό που θέλει επί σκηνής «πλάνο με πλάνο». Όποιες κι αν είναι οι συμβολικές προεκτάσεις της ταινίας, εμείς την κρίνουμε πριν από όλα σα μυθιστορηματική πλοκή. Κι αλήθεια τι ενδιαφέρον μπορεί να έχει τούτη η ιστορία του φράγματος, όταν μάλιστα συνοδεύεται από μια τόσο ψυχρή, άτονη και ακαδημαϊκή σκηνοθεσία (για να μη μιλήσω για τους σκηνοθετικούς ερασιτεχνισμούς της, την κακή ηθοποιία ή τους όπως πάντα ανόητους διαλόγους); Όμοιο λογικά. Ο μόνος που σώζεται από αυτήν την αποτυχία είναι ο Άρης Σταύρου που κάνει για μια ακόμη φορά μια πάρα πολύ καλή φωτογραφία. Είναι πάντως κρίμα, γιατί για μια ακόμη φορά ο νέος ελληνικός κινηματογράφος έχασε την ευκαιρία να μιλήσει στο πλατύ κοινό.

ΒΡΑΔΥΝΗ. Το **Είμαι κουρασμένος** του Βασίλη Αλεξάκη είναι μια ευχάριστη κωμική ταινία πάνω στο γνωστό θέμα των αποτυχημένων απόπειρων αυτοκτονίας. Αλλά και η συνέχεια είναι κωμική, μια και προβάλλεται το **Άρπα Κόλλα** του Νίκου Περράκη, σε παραγωγή Παυσανόπουλου, σάτιρα της κατάστασης που επικρατεί σήμερα στον ελληνικό κινηματογράφο. Η ταινία ει-

να μια άρτια παραγωγή, ερμηνευμένη θαυμάσια από τους Νίκο Καλογερόπουλο, Μίμη Χρυσομάλλη, Πιατά, Λογοθέτη κ.α. που βρίσκεται πολύ μακριά από το επίπεδο της σύγχρονης ελληνικής φαρσοκωμωδίας, γρήγορα όμως κουράζει εξαιτίας της επαναλαμβανόμενης κοινοτυπίας της αρχικής ιδέας (οι φαντασιώσεις των δύο ηρώων, που προσαρμόζουν ανάλογα κάθε φορά το υποψήφιο σενάριο τους με τις εκάστοτε καταστάσεις). Και μια η ταινία θα έχει σίγουρη εμπορική επιτυχία, χρειάζονταν άραγε να περάσει και από το φεστιβάλ;

Πέμπτη 7 Οκτώβρη. ΠΡΩΙΝΗ. Το Αίμα των Αγαλιμάτων του Αντώνη Λυκουρέση είναι η πιο πολυσυζητημένη ταινία από τις κομμένες και δίκαια χειροκροτείται στο τέλος της προβολής. Όμως δεν μπορούμε να κρύψουμε την απογοήτευση μας από την ανισότητα του έργου. Ο Λυκουρέσης ξεκινά από μια πάρα πολύ ωραία ιδέα (μια ομάδα δραπέτων ενός αναμορφωτήριου κλείνεται σ' ένα μουσείο λίγο πριν τα εγκαίνια μιας έκθεσης αρχαίων αγαλιμάτων και επειεί πως θα τα καταστρέψει, αν δεν γίνουν δεκτά τα αιτήματά τους' κοντά τους βρίσκεται



«Το αίμα των αγαλμάτων»

μια αρχαιολόγος που τελικά τους συμπαραστέκεται, οι αρχές όμως είναι ανένδοτες και επιτίθενται στομουσειείο' τότε τα αγάλματα ζωντανεύουν, παίρνουν τους ήρωες και φεύγουν, ενώ τα εγκαίνια γίνονται κανονικά σε μια άδεια αίθουσα): ι-δέα που δεν αξιοποιεί ούτε σεναριακά (η ταινία θα μπορούσε να είναι μικρού μήκους), ούτε σκηνοθετικά (αν εξαιρέσουμε την αρχή και το τέλος όλη η υπόλοιπη ταινία είναι μια τεράστια «κοιλιά», όπου μια επηρρασμένη από τον Αγγελόπουλο και πάλι αισθητική, προσπαθεί να καλύψει τα κενά της σεναριακής μυθοπλασίας με το χιλιοειδωμένο εύρημα της μουσικής μπάντας που διασχίζει την πόλη - (εύρημα που υπάρχει και στο **Φράγμα** και πριν από εκεί στον Αγγελόπουλο). Ο Λυκούρεσης βέβαια καταφέρνει να μας μιλήσει με τον τρόπο του για τα πράγματα που τον ενδιαφέρουν (όπως και στη **Χρυσομαλλούσα**) και που είναι μεταξύ άλλων η πολιτιστική διάβρωση, το ανακάτεμα διαφορετικών κουλτούρων, η ελληνική επαρχία, η ξενοκρατία, η ταυτότητα του ελληνικού πολιτισμού κλπ., αλλά δεν δικαιώνεται από το συνολικό αποτέλεσμα. Αξιωματικώς η ερμηνεία της Βέρα Κρούσκα, που σίγουρα θα έπαιρνε το βραβείο της γυναικείας ερμηνείας, αν η ταινία διαγωνιζόταν.

ΑΠΟΓΕΥΜΑΤΙΝΗ. Ο Αντωνάκος, μέλος της οργανωτικής επιτροπής, βγαίνει στη σκηνή και κά-

νει σχεδόν απειλητικές συστάσεις να του βουλώσει ο Εξώστης. Το θέμα είναι μάλλον περίεργο γιατί την προηγούμενη μέρα τα πράγματα ήταν μάλλον ήσυχα. Τα κουτσομπολιά λένε ότι θέλει να προλάβει το γιουχάισμα της ταινίας **Με τη φλόγα της ειρήνης**, κοινή παραγωγή της ΕΤΕΚ (και σαφώς μέσα στο πνεύμα του ΚΚΕ) που έρχεται στη συνέχεια να υπερασπίσει ο Συρράκος Δανάλης, πρόεδρος του Σωματίου των Τεχνικών. Κι είναι λογικό να φοβούνται γιουχάισμα γιατί τίποτα δεν μπορεί να εξηγήσει την παρουσία της ταινίας στο φεστιβάλ, πέρα από πιέσεις που μπορεί να έγιναν για να περάσει. Επὶ 74 ολόκληρα λεπτά βλέπουμε την πορεία της Ολυμπιακής φλόγας από το Ολυμπιακό Στάδιο μέχρι το μέγαρο του ΟΗΕ στη Νέα Υόρκη! Εκεί που μια ξένη ταινία ενός τετάρτου θα ολοκλήρωνε το θέμα, η λογική των ελλήνων κινηματογραφιστών θέλησε μια ταινία μεγάλου μήκους! Ας κάτσουν να τη δουν όσοι ενδιαφέρονται. Πάντως εξαιτίας του θέματος (είναι βλέπεται η ειρήνη), κανείς δεν γιουχάισε και το βαριεστημένο κοινό άφησε απλώς την αίθουσα.

Προηγούμενως προβλήθηκε ένα πολύ καλογυρισμένο ντοκιμανταίρ για τη **Σαντορίνη** από την Όλγα Παναγοπούλου-Λαδιά, σε κείμενο Γιώργου Χαϊδόπουλου, που δυστυχώς πέρασε απαρατήρητο.

ΒΡΑΔΥΝΗ. Σήμερα είναι η μέρα του πειραματικού κινηματογράφου. Η **Συνοδεία** του Μαρίνου Κάσου, με μουσική Σάκη Παπαδημητρίου, αποτελείται από αφηρημένα σχέδια ζωγραφισμένα κατευθείαν πάνω στο φιλμ. Για όποιον έχει δε παρόμοιες ξένες ταινίες, δεν εντυπωσιάζεται και τόσο, για μια όμως πρώτη προσπάθεια στον ελληνικό χώρο είναι καλά. Το **Εγώ και η σάκα μου** του Γιάννη Γρηγορίου είναι μια εύθυμη και καλογυρισμένη ταινία, πάνω στο οδοιπορικό ενός μαθητή από το σπίτι στο σχολείο. Η θεματική και το αισθητικό στυλ όμως ταιριάζουν περισσότερο με τις ταινίες σουπερ-8, χωρίς αυτό να λέγεται αρνητικά. Και να που στη συνέχεια

φθάνουμε στο μεγάλο σκάνδαλο του φεστιβάλ, την ταινία που γιουχάστηκε όσο καμιά άλλη τον **Μπαλαμό** του Σταύρου Τορνέ.

Η ταινία του Τορνέ είναι μια από τις πιο παράξενες ταινίες που έκανε ποτέ ο ελληνικός κινηματογράφος: παράξενη τόσο σαν κατασκευή, όσο και σαν αίσθηση που αφήνει στο θεατή που θέλει να την παρακολουθήσει. Έργο φτιαγμένο έξω από κάθε μορφικό, τεχνικό και θεματικό κανόνα, μοιάζει περισσότερο με μια ερασιτεχνική ταινία, παρά το φιλμ ενός ανθρώπου που έχει γράσει στον κινηματογράφο. Το κοινό του Β' Εξώστη, απέρριψε την ταινία από το πρώτο πεντάλεπτο και στη συνέχεια την γιουχάιζε, μη αφήνοντας κανένα να τη δει - ιδιαίτερα μάλιστα όταν το έργο αυτό βασίζεται στις σιωπές και στη μουσική των φυσικών ήχων, για να δημιουργήσει την παράξενη ποιητική ατμόσφαιρα του. Είναι γνωστό και από άλλες χρονιές ότι το κοινό αυτό δέχεται μόνο μια κατηγορία ταινιών: τη μυθοπλαστική ταινία με κοινωνικό μήνυμα. Αν ανήχεται το ντοκιμανταίρ ή έστω μια καταξιωμένη formalιστική δουλειά, όπως αυτή του Αγγελόπουλου ή του Παναγιωτόπουλου, ορύεται σε κάθε πειραματική ή λιγο περίεργη ταινία (εξαιρέση ο Ρεντζής), κατηγορώντας τους δημιουργούς ότι δεν καταβαίνουν τίποτα (έχει όμως διάθεση να καταλάβει), ότι πρέπει να κάνουν ταινίες για το λαό (αλήθεια τέτοιες ταινίες κάνει ο Αγγελόπουλος), ότι δεν είναι μαχοχιστές να βλέπουν τέτοιο θέμα (είναι όμως αρκετά σαδιστές να μην αφήνουν κανένα να βλέπει το έργο), και άλλα πολλά.

Μετά το τέλος της προβολής ο Τορνέ έμεινε για συζήτηση, χωρίς όμως να μπορέσει να πείσει το έξαλλο κοινό για τις προθέσεις του. Έγιναν μάλιστα και πολλές ανεδαφικές προτάσεις για τη χειραγώγηση των εκδηλώσεων του κοινού, που όξυναν ακόμη περισσότερο τα πράγματα. Η συζήτηση έδειξε πάντως ότι ένα μεγάλο μέρος της δυσαρέσκειας, οφειλόταν στα κομμάτια της προκριματικής (ωστόσο

κανείς δεν διαμαρτυρήθηκε για την απογευματινή ταινία). Είναι όμως γεγονός ότι το κοινό του Φεστιβάλ έπαψε πλέον να έχει το ρόλο που είχε στα χρόνια του 70-75 κι αποτελεί τώρα έναν αρνητικό παράγοντα για όποια ταινία, το ξαναλέω, ξεφεύγει από τα πρότυπα θεάματος που έχει μάθει να βλέπει. Ο **Μπαλμός** είχε την ίδια τύχη που είχε πέροι το **Στην αναπαυτική μεριά**, αποδεικνύοντας για μια ακόμη φορά ότι τέτοιου είδους έργα δεν μπορούν να παιχτούν στο Φεστιβάλ. Δεν είναι αλήθεια κρίμα;

Οι συζητήσεις συνεχίστηκαν μέχρι το πρωί. Σε μια οξυμένη συζήτηση μεταξύ σκηνοθετών, ο Παπαγιαννίδης κατηγορήσε τον Τάσιο ότι οργάνωσε κλικα για να χτυπήσει την ταινία του και το ίδιο λέει και ο Μακρής. Τα επεισόδια μόλις και μετά βίας αποφεύγονται. Η επόμενη μέρα προμηνύεται θερμή, κι όμως θα μας απογοητέψει.

Παρασκευή 8 Οκτώβρη. ΠΡΩΙΝΗ. Το **Καρατζόβα** του Νίκου Πετανίδη είναι ακόμη ένα ντοκυμανταίρ μεγάλου μήκους, που μας κάνει ν' αναρωτηθούμε γιατί οι έλληνες κινηματογραφιστές δεν έχουν αίσθηση του μέτρου. Μετά το τέλος της προβολής γίνεται συζήτηση για το νέο κινηματογραφικό νομοσχέδιο, με εισηγητές τους κ. Μ. Ζαχαρία και Π. Ζάννα. Η συζήτηση είναι δυστυχώς τελειώς λακωνική κι ελάχιστα πληροφορική σε λεπτομέρειες, που φανταζόμαί ότι ακόμα επεξεργάζονται. Σε πρώτη φάση τελειώνει το μέρος του νομοσχεδίου που αφορά την παραγωγή-διανομή και στη συνέχεια θα ολοκληρωθεί κείνο που αφορά την εκπαίδευση. Σ' ερώτηση μας για τις οικονομικές δυσκολίες που συναντούν τα κινηματογραφικά περιοδικά και οι εκδόσεις κινηματογραφικών βιβλίων, παίρνουμε μια κατ' αρχή θετική, αλλά αόριστη απάντηση, ότι αυτά είναι θέματα που θα συζητηθούν στο δεύτερο μέρος του νομοσχεδίου.

ΑΠΟΓΕΥΜΑΤΙΝΗ. Στα Τουρκοβούνια του Ν. Ξανθόπουλου είναι μια ακόμη ταινία ντοκυμανταίρ με



«Στα Τουρκοβούνια»

θέμα τ' αυθαίρετα. Ο Ξανθόπουλος ξεχωρίζει με την επιμελημένη κινηματογράφηση του, μην αφήνοντας τίποτα τυχαίο, όπως συνήθως γίνεται στις ταινίες-ρεπορτάζ, όμως δεν καταφέρνει να δώσει ένα έργο εξίσου ενδιαφέρον με τις προηγούμενες ταινίες του.

Από τις πρώτες κιόλας εικόνες του **Στίγματος** του Παύλου Τάσιου, καταλαβαίνουμε ότι έχουμε να κάνουμε με μια άλλη ταινία από αυτή που αρχικά είχαμε φαντασθεί. Μια ταινία που τελικά μας απογοητεύει, γιατί δεν τηρεί ένα μίνιμουμ κανόνα του εμπορικο-καλλιτεχνικού κινηματογράφου που κάνει (πολλές φορές σωστά) ο Τάσιος: το **Στίγμα** είναι μια ταινία μ' ανύπαρκτη μυθοπλασία, χωρίς δραματουργική πλοκή κι εξέλιξη, που κάλλιστα θα μπορούσε να είναι ταινία μικρού μήκους. Βασίζεται σε μια ιδέα μόνο, που αδυνατεί να την αξιοποιήσει σεναριακά (γι' αυτό και το ανύπαρκο φινάλε). Αλλά και οι δύο βασικοί πρωταγωνιστές (Αντώνης Καφετζόπουλος, Όλια Λαζαρίδου) κουβαλούν όλα τ' αρνητικά του παραδοσιακού παιζίματος του ελληνικού κινηματογράφου, από τ' οποίο δε μπορεί ν' αποδεσμευθεί ο Τάσιος. Αντίθετα ήταν πάρα πολύ καλή η μουσική του Σφέτσα, η φωτογραφία του Θόδωρου Μαργκά και η σκηνογραφική επίβλεψη του Νίκου Βεργίτη, που μέσα από το ντεκό προσπαθήσε ν' αποδώσει μια μοιόμορφη ψυχολογική αντίληψη.

ΒΡΑΔΥΝΗ. Προβάλεται η **Μετοικασία** του Γιάννη Κοκκόλη με τον Κώστα Μπαλαδήμα, μια από τις ελάχιστες μυθοπλαστικές ταινίες του φετινού φεστιβάλ, που θα βραβευτεί στη συνέχεια. Ακολουθεί το ντοκυμανταίρ **Οι αζήτητοι** του Κω-

στή Ζώη με θέμα τα ψυχιατρεία, που θ' αφήσει κι αυτό ανάμιχτα συναισθήματα. Μην αντέχοντας να το δω μέχρι το τέλος, δίνω το λόγο στον Αχιλλέα Φαλιτόπουλο που έγραψε για την ταινία:

Εικόνες από πίνακες του Ιερώνυμου Μπος στην αρχή της ταινίας, μαζί με κάποια εδάφια στον λόγο Τρέλα, κόλαση, εφιάλτης. Οι μορφές στους πίνακες είναι τα πρόσωπα των τρελών που θα ακολουθήσουν; Οι εφιαλτικές καταστάσεις που απεικονίζονται είναι ο εσωτερικός κόσμος των τρελών ή μια γέννηση των πιθανών εικόνων που σχηματίζονται στα άσους και στις ψυχιατρικές κλινικές; Η κάμερα περιπλανιέται μέσα σ' αυτούς τους χώρους και γύρω απ' αυτούς, καταγράφει μεμονωμένα πρόσωπα, σύνολα προσώπων, χώρους εσωτερικούς και εξωτερικούς, χάπια, μηχανήματα ηλεκτροσόκ, προσπαθεί να μεταφέρει τον εφιάλτη σε μας τους θεατές. Και ο λόγος; Καθαρά ουμανιστικός σε διάφορες παραλλαγές. Ελάχιστα ιστορικός, πληροφορικός, διερευνητικός. Οι άνθρωποι δεχόμενοι την βία και την αποξένωση της κοινωνίας κι εσωτερικευμένα στην οδηγούνται στην τρέλα, ένα ταξίδι του εαυτού τους μέσα στον εαυτό τους, χωρίς αρχή και τέλος που τους καταδικάζει στην αδράνεια κι αποζητούν την ασφάλεια τους μέσα στα άσους. Τα ερωτήματα «τι και ποιος φταίει για την τρέλα τους;» και «ποιοι από μας θα είναι οι επόμενοι τρελοί;» να πλανιούνται σ' όλη την ταινία αναπάντητα. Ταινία που πίσω απ' τις προοδευτικές τομές της επιζήττα διαρκώς το έλεος, ταινία θρησκευτική κι μεταφυσική όπου σ' ένα δεύτερο επίπεδο να προσεχτεί και η συνεχής χρήση εκκλησιαστικής μουσικής - προτείνει την επικίνδυνη θέση ότι οι τρελοί είναι οι σημαδεμένοι από τον Θεό. Δεν είναι καθόλου τυχαίο πως η ταινία τελειώνει με την πομπή του επιτάφιου, αφήνοντας να υπονοηθεί πως η επόμενη σκηνάς θα είναι η ανάσταση και η αποδοχή των τρελών στους κόλπους του παράδεισου «γιατί πολύ υπέφεραν στον γήινο κόσμο. Ε-



«Ρεπό»

πικνύδνα πράγματα. Και ανεπαρκή.

Σάββατο 9 Οκτώβρη, ΠΡΩΙΝΗ. Η **Αναμέτρηση** του Γιώργου Καρυπίδη χειροκροτείται θερμά από το κοινό και διχάζει τα μέλη του περιοδικού μας, βρίσκοντας θερμούς υποστηρικτές, αλλά και πιο σκεπτικούς, που την βρίσκουν άνιση κι αποτυχημένη (κύρια στο δεύτερο μέρος, που μοιάζει παρωδία θρίλερ). Ο Καρυπίδης δείχνει ότι έχει ταλέντο για να δώσει πιο ενδιαφέροντα πράγματα, η Λάσκαρη παίζει το ρόλο μιας αρκετά γερασμένης κυρίας, χωρίς να έχει διάθεση να κρύψει τα χρόνια της και ο Άρης Ρέτσος απόδεικνύεται η πιο περιεργή φιγούρα αυτή τη στιγμή του ελληνικού κινηματογράφου.

Ακολουθεί δεξίωση του Ε.Κ.Κ., όπου μπαίνουμε για τις ταινίες που χρηματοδότησε ή πρόκειται να χρηματοδοτήσει το Κέντρο, όλοι όμως περιμένουν την έγκριση του νέου νομοσχεδίου, που θα επιτρέψει στο Κέντρο να έχει ένα μεγαλύτερο προϋπολογισμό.

ΑΠΟΓΕΥΜΑΤΙΝΗ. Τα **κάδρα του πολέμου** του Σταύρου Ιωάννου είναι μια άτονη κινηματογραφικά

«έρευνα» πάνω στην παραδοσιακή ελληνική ζωγραφική, κύρια μετά την επανάσταση του 21. Το **Ρεπό** του Βασίλη Βαφέα αντλεί όλο το κωμικό του στοιχείο από τα παράδοξα της ψυχοπαθολογίας της καθημερινής ζωής. Είναι ακριβώς αυτό το στοιχείο που συγγενεύει το Βαφέα με τον Ζακ Τατί, αν και κινηματογραφικά διαφέρουν πάρα πολύ μεταξύ τους. Ο Βαφέας συνεχίζει με μεγαλύτερη επιτυχία κι αποτελεσματικότητα το στυλ της προηγούμενης του ταινίας, **Ανατολική Περιφέρεια**, που πέρασε απαρατήρητη κι αν τα πράγματα του πάνε ευνοϊκά, ίσως αναδειχθεί ο μεγαλύτερος Έλληνας κωμικός δημιουργός του 80. Για την ώρα όμως θα έχει ν' αντιμετωπίσει τον παράγοντα κοινό, που έχει συνηθισει σ' ένα διαφορετικό στυλ κωμωδίας. Κι είναι αλήθεια ότι ο Βαφέας, με το αδόμητο σενάριο του (που για μια ακόμη φορά κλείνει μ' ανύπαρκτο τέλος) δεν βσηθά καθόλου αυτή την προσέγγιση. Η ταινία του άρρεσε στους κριτικούς, αγνοήθηκε όμως αδικαιολόγητα από την κριτική επιτροπή κι ελπίζουμε να έχει μια καλύτερη τύχη στις αίθουσες, οπότε και θα επανέλθουμε.

ΒΡΑΔΥΝΗ. Το **Δεν με λένε Σα**

μάνθα της Ντόνα Παπάζογλου, θα μπορούσε να ήταν η καλύτερη φετινή ταινία μικρού μήκους, αν η σκηνοθέτιδα έλεγε καλύτερα τους (ανύπαρκτους) ηθοποιούς της. Το στυλιζαρισμένο όμως παίξιμο προκάλεσε τα γιουχαϊτά του κοινού, που παρέκαμψε τις αρετές της ταινίας (κύρια στο τελευταίο μέρος μετά το βιασμό). Η αποτυχία της ταινίας, φανερώνει ακόμη μια φορά ποιες είναι οι αδυναμίες σήμερα του νέου ελληνικού κινηματογράφου: πομπώδεις διάλογοι, έλλειψη σενάριου, θεατρinιστική ηθοποιία - αδυναμίες που τις βλέπουμε και σε προχωρημένους σκηνοθέτες, όπως ο Τάσιος.

Η **Ρόζα** του Χριστόφορου Χριστοφή ήταν μια επίσης πολύ αναμενόμενη ταινία. Φήμες κυκλοφόρησαν απ' το απόγευμα ότι το έργο θα γιουχαϊστεί από οργανωμένη κλίκα, δεν έγινε όμως τίποτα τέτοιο. Παρ' όλ' αυτά η ταινία άφησε μάλλον αδιάφορο το κοινό που βρήκε ενδιαφέρον μόνο το παίξιμο των Πολωνών, Αντρέι Σεβερin και Ντανιέλ Ολμπρινσκι. Αλλά και στα πλαίσια του περιοδικού μας δεν υπήρξε ομοφωνία. Η προσωπική μου άποψη είναι ότι η **Ρόζα**, παρά τον ηθελημένη στρυφνό ερμηνευτικό της χαρακτήρα, την αδυναμία της να συνδέσει την πληθώρα των προσώπων και καταστάσεων που μας παρουσιάζει, την απουσία και πάλι ενός πιο δομημένου σενάριου, με δραματολογική εξέλιξη και την εμμονή σ' έναν περιεργό προβληματισμό, που μάλλον μ' αφήνει αδιάφορο, ήταν η καλύτερη ταινία του φετινού φεστιβάλ, η πιο ολοκληρωμένη και επιβλητική δουλειά σε σχέση με τις υπόλοιπες ταινίες (πέρα από το Χριστόφορ θα πρέπει ν' αναφέρουμε την καταπληκτική δουλειά που έκαναν στη φωτογραφία ο Μπέλλης, στη μουσική η Ε. Καρανιδρου και στη σκηνογραφία οι Τάσος Ζωγράφος και Ζωρζέτ Θέμελη).

Στη συνέχεια ακολουθήσαμε τα παρωδία δεξίωσης, όπου εκατοντάδες πεινασμένοι καλεσμένοι έδωσαν μάχη για ένα πιτάο φαί, για να φύγουν αμέσως μετά όταν ανακάλυψαν ότι δεν υπήρχε τίποτα άλλο!



«Στο δρόμο του Θεού»

Κυριακή 10 Οκτώβρη. Προβάλλεται η κομμένη ταινία του Δημήτρη Αρβανίτη **Στο δρόμο του Θεού**, που απογοήτευσε όσους περίμεναν να δουν μια πειραματική ταινία (εξαιτίας της προηγούμενης δουλειας του σκηνοθέτη) ή ένα μποροβζικό έργο. Δεν απογοήτευσε όμως καθόλου το υπόλοιπο κοινό, που δίκαια χειροκρότησε την πιο ολοκληρωμένη σε σχέση με τις προθέσεις της σκηνοθετικά ταινία του φεστιβάλ, τη μόνη που είχε μια σωστή δραματουργική καθοδήγηση κι ένα σωστό παιξίμο ηθοποιών. Η φωτογραφία του Χασάπη ήταν όπως πάντα άκρα λειτουργική, σε μια ταινία μάλλον εκπληξη, που αναρωτιόμαστε τι εμπορική καριέρα θα έχει.

Στη συνέχεια ακολούθησε συζήτηση με τους σκηνοθέτες των κομμένων ταινιών, που σκόνητα στον σκόπελο του ότι κανείς δεν ξέρει ακόμα πώς θα διαμορφωθεί από τον χρόνο το φεστιβάλ, για να κάνει και τις ανάλογες προτάσεις, ώστε

να λυθεί το πρόβλημα της προκριματικής. Γίνονται καταγγελίες ότι η προκριματική υπέστηκε πιέσεις για να προκρίνει ορισμένες ταινίες (**Ταξίδι στην Πρωτεύουσα, Με τη φλόγα της ειρήνης**), ενώ ο Ζακόπουλος, το μόνο μέλος της που παρευρίσκειται πληροφορεί το κοινό, ότι αρχικά η προκριματική πέρασε μόνο 9 ταινίες! Ήταν δηλαδή ακόμα πιο αυστηρή!

Το βράδυ πριν την έναρξη της απονομής τιμούνται μερικοί από τους βετεράνους του ελληνικού κινηματογράφου και παίζουντα αποσπάσματα από παλιές ελληνικές ταινίες. Υπάρχει και μια ταινία - έκπληξη σε βίντεο του Νίκου Αλευρά, με χιουμοριστικά στιγμιότυπα γύρω απ' το φεστιβάλ, η οποία γυρίστηκε τις 3-4 τελευταίες μέρες του φεστιβάλ. Έξω από το Κρατικό γίνεται φασαρία, γιατί το πρωί κόπηκαν ελάχιστα εισιτήρια, για να δοθεί μεγαλύτερος αριθμός προσκλή-

σεων. Αποκομένο έτσι το φεστιβάλ από το κανονικό κοινό του, δέχεται παθητικά τα βραβεία, ούτε χειροκροτώντας ούτε γιουχαίζοντας ιδιαίτερα κανένα. Μόνη αστεία νότα οι καραγκιοζισμοί της τραβεστί Κάλλας, που προσπαθεί να τραβήξει την προσοχή του κόσμου πάνω της. Η βράβευση της **Ρόζα** με 5 βραβεία, μάλλον δυσαρεστεί, καθώς και ο αποκλεισμός άλλων ταινιών, όπως το **Ρεπό** για παράδειγμα. Το φεστιβάλ κλείνει άτονα κι αδιάφορα και μες φεύγουμε κουρασμένοι, αναρωτώντας για μια ακόμη φορά, ως προς τι όλη αυτή η φασαρία; Ίσως όμως και να είναι το τελευταίο φεστιβάλ της Θεσσαλονίκης, έτσι όπως το γνωρίσαμε και το ζήσαμε τόσα χρόνια τώρα. Αλήθεια μήπως τελικά θα είναι καλύτερα;

Μπάμπης Ακτσόγλου
(και **Αχιλλέας Ψαλτόπουλος**
για το **Οι αζήτητοι**)

Με την ευκαιρία των ταινιών του Φεστιβάλ

Σωτήρης Ζήκος

Μια επιγραμματική σχολίαση των ταινιών που μου προξένησάν κάποιο ενδιαφέρον από την έκθεση των τελευταίων ελληνικών φιλικών παραγωγών, που μας πρόσφερε το τελευταίο Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης, που φαίνεται να πνέει τα λοισθια, σαν ένα ζωντανό πανηγύρι, που ήταν κάποτε και σαν τέτοιο μόνο άξιζε.

Θλιβερή κοινοτυπία, ότι και φέτος κατακλυσθήκαμε από εικόνες, άλλοτε αφηρημένες και άλλοτε άτονες και άγουστες, εικόνες που τους έλειπε ο χαρακτήρας του καινούργιου, του διαφορετικού, απ' ό,τι έχουμε μέχρι τώρα δει στον κινηματογράφο. Και λέω στον κινηματογράφο και όχι στον ελληνικό κινηματογράφο, γιατί αρνούμαι την υιοθέτηση της υπόρρητης, αλλά αισθητής μεροληπτικής διάθεσης της ελληνικής κριτικής, να αξιολογεί και να κρίνει, τις ελληνικές ταινίες, στο όνομα «μιας αγάπης για τον ελληνικό κινηματογράφο» και δεν ξέρω τι άλλο, με ανώτερο επίπεδο, το μέσο επίπεδο των ξένων ταινιών.

Φέτος επιδεινώθηκε το φαινόμενο, η κριτική να ασχολείται αποκλειστικά με τους κινηματογραφιστές και να προσπερνάει τις ταινίες τους - όταν ασχολήθηκε και μ' αυτούς - ακόμη και όταν φαινομενικά μιλούσε για αυτές. Αποφάνσεις όπως «το πρώτο μέρος ήταν καλό, το δεύτερο έχανε», «σε σχέση με την ταινία του τάδε η ταινία του δείνα ήταν καλή», «στο είδος της ήταν ικανοποιητική», «είναι καλή για το φεστιβάλ», ή «ήταν ενδιαφέρουσα, αλλά δεν είναι για το φεστιβάλ», «έδειξε πως έχει δυνατότητες για κάτι καλύτερο», δεν μπορούν νάχουν σχέση με τις ίδιες τις ταινίες.

Προσωπικά στις ταινίες που δεν αποχώρησα στα πρώτα λεπτά, δεν βρήκα τίποτα το ιδιαίτερα ιδιόμορφο, απρόβλεπτο, (εκτός ίσως από την ταινία **Στο δρόμο του Θεού** και θα εξηγήσω γιατί), αλλά στην καλύτερη περίπτωση ένα άθροισμα εικόνων, από προγενέστερες «καλές» ταινίες, ποτέ τίποτα περισσότερο. Τίποτα που να διαψεύδει, την κοινή πιστεύω διαπίστωση ότι τα πράγματα πηγαίνουν στο χειρότερο και στους άλτες που πήδηξαν τον βατήρα (επίσημο πρόγραμμα) και στους άλλους (πληροφοριακό).

Στους κινηματογραφιστές που ανακαλύπτουν, στα παραπάνω, έναν ακόμα «εχθρό του ελληνικού κινηματογράφου», θα απαντούσα με μια φράση του πιο οξυδερκή κριτικού απ' όσους ξέρω, του Προυστ: «Δεν είμαστε πολύ δύσκολοι, ούτε πολύ καλοί κριτές για ό,τι δεν μας νοιάζει».

Και δεν θάπρεπε να παρανοηθεί ότι λογοδοτώ εκ μέρους της «αυστηρής» ή οποιασδήποτε άλλης κριτικής. Η κριτική σήμερα, πέρα από την ανέκαθεν αδυναμία μιας προσωπικής κρίσης, πάσχει ολοφάνερα από μια ανικανότητα άντλησης μιας εκουχρονισμένης ερμηνείας από τα έργα, που η εκ Γαλλίας εξαγόμενη θεραπεία του στρουκτουραλισμού, όχι μόνο απέτυχε να την θεραπεύσει, αλλά της προξένησε παρενέργειες χειρότερες και από την ασθένεια. Και δεν αρκεί σε κανέναν, η δικαιολογία, ότι τα ίδια τα έργα δεν είναι πρόσφορα για μια τέτοια ερμηνεία, ότι ούτε εν σπέρματι δεν την περικλείουν.

Σ' αυτό το τελευταίο όμως, κινηματογραφιστές και κριτικοί, στις ατέρμονες αντεκλήσεις τους και στις ατελέσφορες συζητήσεις του, για μια εθνική κινηματογραφία, για ανεπάρκεια κρα-



Ο Αντρέ Σεβερν και η Εύα Κοταμανίδου στη «Ρόζα»

τικών χορηγήσεων και για άλλα συνεχειακά προβλήματα, στα οποία πρέπει αναμφισβήτητα να δοθούν λύσεις, αποφεύγουν από κοινού να θέσουν το ερώτημα που ορθώνεται πελώριο για κάθε καλλιτεχνική δραστηριότητα: ποιά είναι η θέση, οι όροι και η προοπτική κάθε ελληνικής καλλιτεχνικής δημιουργίας, μέσα στο πλαίσιο της αποσύνθεσης, των δυτικών κοινωνιών, όπου το μεγάλο έργο τείνει να γίνει πλέον αδύνατο. Και συμπληρώνω για τους βιαστικούς, ότι τα πράγματα στις «ανατολικές κοινωνίες» είναι πολύ χειρότερα.

Είναι αδύνατο όμως να εισχωρήσω περισσότερο σ' αυτό το πολύπλοκο πρόβλημα εδώ, για αυτό και αρκούμαι να δείξω την εισοδό του ή μια από τις εισόδους του.

Ρόζα

Αυτό που στην ταινία του Χριστοφή προκάλεσε το ενδιεφέρον μου ήταν η ένταξη της ελ-

ληνικής ιστορίας, μέσα στην παγκόσμια ιστορία, η προσπάθεια απεμπλόκης από την αβάσταχτη ομφαλοσκοπία των ελλήνων καλλιτεχνών αλλά και των «ιστορικών» και των διανοουμένων, που ασχολούνται συνεχώς με την ελληνικότητα, η δικτατορία προσεγγισμένη απ' έξω, η τόλμη να μιλήσει εκεί όπου όλοι οι «ειδικοί» από χρόνια σώπασαν.

Αυτό όμως δεν αποκλείει, οι αντιρρήσεις μου νάναι πολλές και θα σκιαγραφήσω απλώς, μερικές απ' αυτές.

Αυτό το βλέμμα που τοποθετείται στο παρελθόν (στην περίοδο της δικτατορίας), τι περισσότερο βλέπει, απ' ότι το παρελθόν έβλεπε στον εαυτό του; Ποιές είναι οι καινούριες σημασίες που εγείρει η ταινία από μια προηγούμενη εποχή, για την δική μας; Πώς συλλαμβάνεται το σύνολο του ιστορικού υλικού;

Στη **Ρόζα** υπάρχει μια αφήγηση με αρχή, αλλά χωρίς τέλος (και δεν μιλώ για τη τελευταία σκηνή της ταινίας, τέτοια δεν θα μπορούσε να

μην υπάρχει), που αφηγείται το τέλος μιας εποχής, χωρίς να διαγράφει την αρχή μιας άλλης.

Αυτή η ταινία θα μπορούσε να έχει αμέτρητα ακόμα πλάνα ή σκηνές ανάμεσα σ' αυτά που είχε και μετά απ' αυτά.

Ποιες είναι όμως οι σχέσεις, οι σημασίες των μερών-σκηνών της ταινίας μεταξύ τους και του όλου έργου; Πως αυτό το σύνολο των ρόλων που ερμηνεύονται σχηματίζει ένα έργο;

Η κεντρική σημασία που κάνει να συνανήκουν και να συνδέονται δράσεις και πρόσωπα ετερόκλητα, φαίνεται να είναι το παρόν.

Όλο το φιλμ μοιάζει σαν ένα συνεχώς επαναλαμβανόμενο πανοραμικό, ανάμεσα σε κάποιο συγκεκριμένο παρελθόν, που προσπαθεί να κοιτάζει όσο το δυνατόν περισσότερες όψεις αυτού του παρελθόντος, από τη θέση του παρόντος, αλλά που ποτέ δεν ολοκληρώνει την πανοραμική περιστροφή (και δεν αναφέρομαι οπωσδήποτε στον Αγγελόπουλο), για να στραφεί και προς το μέλλον.

Το παρόν έτσι γίνεται ένα τυφλό σημείο, αφού είναι το σημείο απ' όπου φαίνεται ένα βλέμμα να κοιτάζει, αλλά χωρίς καμιά προοπτική. Οι έλληνες θεατές της ταινίας στην εποχή του '82 βλέπουν μια ελληνίδα της εποχής της δικτατορίας, να βλέπει πρόσωπα της εποχής του τέλους των επαναστατικών ταραχών της Ευρώπης, που με τη σειρά τους βλέπουν τα αόρατα πρόσωπα (την Ρόζα Λούξεμπουργκ) της εποχής του υψηλότερου βαθμού θερμοκρασίας της επανάστασης.

Οι σημασίες του παρόντος που περιέχουν μόνο το παρελθόν όμως, που παραπέμπουν μόνο στο παρελθόν, είναι κολωβές σημασίας. Για τη **Ρόζα** θα ήταν κατάλληλη η φράση του Μαρξ, για τους αστούς διανοητές της εποχής του: «για αυτούς υπήρξε ιστορία, αλλά δεν υπάρχει πια».

Η εξέλιξη του ιστορικού κόσμου είναι εκδιπλωση ενός κόσμου σημασιών και η ιστορία δεν είναι κάτι που έχει ή δεν έχει ένα νόημα, είναι αυτό που προσδίδει νόημα στα άτομα, τις δράσεις, στα πράγματα. Σε τι έρχεται να προσδώσει νόημα η εκδιπλωση των σημασιών του φιλικού κόσμου της **Ρόζας**;

Κι αν ακόμα αρκούσε, μια συνεύρεση «αντιπροσωπευτικών» κοινωνικο-ιστορικών ατόμων! μέσα σε μια πανσιόν, για να δώσει μια εικόνα μιας προγενέστερης κοινωνίας, μια στιγμής στην ιστορία, — όσο θα αρκούσε μια συλλογή ψαριών σε ένα ενυδρείο, για να δώσει μια εικόνα

για τη ζωή των βυθών, — αυτό δεν θα έλεγε τίποτα πέρα από την συνύπαρξη των κοινωνιών, για την σημασία της διαδοχής τους.

Η επανάσταση ναι, πέρασε απ' αυτή τη χώρα, αυτή τη πόλη, αυτή την πανσιόν, έζησε ίσως μέσα από τέτοια άτομα, από που άλλου όμως πέρασε; που τράβηξε; από που ήρθε; που λαβώθηκε; γιατί ξεψύχησε; που ξαναζωντάνεψε; και που σπάζει τώρα;

Ένα είναι ότι η **Ρόζα** αποφεύγει τις κενές παραδοσιακές και νομοτελειακές απαντήσεις και εγείρει αυτά τα ερωτήματα και άλλο είναι ότι περιορίζεται, αναίρωντας πολλές φορές την προηγούμενη έγερση, μονοδιάστατα σ' αυτό.

Το Στιγίμα

Με αφορμή την ταινία του Τάσιου, θα αναφερθώ στην χαρακτηριστική τάση του ελληνικού κινηματογράφου, που έγινε φανερή σ' όλους στο τελευταίο φεστιβάλ, στην αναζήτηση του μεγάλου θέματος. Αφού ξεζουμίσθηκε κακήν κακώς (και ανησυχητικά σπάνια καλώς) το θέμα του ελληνικού εμφυλίου, πλουτιζόντας την μυθολογία της ελληνικής ιστορίας, άρχισαν τώρα να φιλμάρονται θέματα όπως τα ωφρονιστικά ιδρύματα, ομοφυλόφιλοι, η ειρήνη, η ευθανασία.

Αν και δεν υπάρχει τίποτα το μεμφίμοιρο σ' αυτή καθ' αυτή την επιλογή, — εκτός του ότι εξασφαλίζει σε μια ταινία την πρόκριση στο διαγωνιστικό του φεστιβάλ, χωρίς καν την απαραίτητη επιτυχή προσέγγιση του θέματος — περιέχει μια αυξημένη πιθανότητα αποτυχίας, γιατί ένα μεγάλο θέμα ή γίνεται μια μεγάλη ταινία ή γίνεται ανιαρή, αν όχι γελοία. Και εξάλλου κανένα κενό καλλιτεχνικής δημιουργίας δεν αρκεί να το πληρώσει ένα μεγάλο θέμα, μπορεί να χρησιμεύσει σαν αναπληρική κερέκλα για να προχωρήσει λίγο παραπέρα ένας έρακλυτος κινηματογράφος, αλλά δεν θα τον κάνει από μόνο του, ικανό να ορθοποδήσει.

Μια πρώτη σκέψη που αναδύεται κατά την διάρκεια της προβολής της ταινίας **Στιγίμα**, — πάντα μέσα στο κλίμα των φεστιβαλικών προβολών — είναι η αξία της διαφοράς ενός επαγγελματία κινηματογραφιστή και ενός ερασιτέχνη. Αλλά δεν αρκεί αυτό. Το πρωτότυπο της ταινίας, έγκειται στην κινηματογράφιση όλων των πλάνων, με υποκειμενικές λήψεις, μια ευδιάκριτη αναζήτηση νέων μορφών έκφρασης και δημιουργίας, που επιχειρεί όχι μόνο να πει κάτι άλλο,



Ο Αντ. Καφετζόπουλος και η Όλια Λαζαρίδου στο «Στίγμα»

αλλά να το πει και με άλλο τρόπο. Κάθε σκηνή παράγεται από το βλέμμα κάποιου προσώπου της μυθοπλασίας, εκτός από τρεις ή τέσσερις σκηνές, όπου ο ήρωας που βρίσκεται μέσα στο οπτικό πεδίο απευθύνεται σε κάποιο αόρατο βλέμμα, πρόφανώς σ' αυτό του θεατή. Όλη αυτή η διαδικασία προσπαθεί να εμπλέξει τον θεατή στο αίσθημα συν-ενοχής, αυτό που καταλαμβάνει όλα τα πρόσωπα της αφήγησης που «ξέρουν» και συμμετέχουν ενεργά ή συμβάλλουν στο θάνατο του νεογέννητου μογγόλου και να του προκαλέσει ένα στρες, σαν έναν απ' αυτούς που «ξέρουν» σαν έναν απ' αυτούς που είναι ένοχοι.

Τα πρόσωπα που καταγράφει η κάμερα του Τάσιου, «κοινωνικά», αναγνωρίσιμα, οικεία, είναι πρόσωπα «ελληνικά» και καθημερινά. Αλλά ούτε αυτό, ούτε οι «υποκειμενικές λήψεις²» αρκούν για να εγγράψουν τον θεατή μέσα στην αφήγηση, για να του δημιουργήσουν μια αμφιβολία αν θα καταδικάσει ή θα συναίνεσει στην ενέργεια του νεαρού ζευγαριού ή θα αδιαφορήσει, ικανοποιημένος από την τιμωρία των ενόχων με την διάλυση των σχέσεων τους, και αυτό το τελευταίο μάλλον συμβαίνει. Το **Στίγμα** μοιάζει να διαρκεί περισσότερο απ' όσο πρέπει, να πλατυά-

ζει αδικαιολόγητα και έτσι καταργεί όλη την προσπάθεια αδράγματος του θεατή μέσα στην αφηγηματική ροή, να μεταδώσει την απαραίτητη για την «ολοκληρωτική» συμμετοχή του, συναισθηματική φόρτιση.

Το γοερό κλάμα των θνησιγενών ή ανήλικων παιδιών από τους πρόποδες του Καιάδα, φθάνει εξασθενημένο στην κορυφή του και ξεχνιέται μόλις ανάψουν τα φώτα.

Δυο επιπρόσθετες παρατηρήσεις που αφορούν και όλες τις ταινίες του φεστιβάλ. Η πρώτη είναι η υπερβολή που πολλές φορές προκαλεί γέλια, στους διαλόγους. Βαρύγδουπες φράσεις όπως «η επιστήμη δεν τα πήγαινε ποτέ καλά με την δικαιοσύνη» είναι ικανές να κουφάνουν, εκτός του ότι δεν έχουν κανένα νόημα καθ' αυτές. Η συχνότητα όμως της χρήσης του, με κάνει να σκέφτομαι ότι, ίσως, η μεγαλοστομία είναι γνώρισμα της ελληνικής ιδιαιτερότητας.

Η άλλη παρατήρηση είναι ότι το **Στίγμα**, όπως και η **Ρόζα**, όπως κι **Στο δρόμο του Θεού**, το **Ρεπό** και μάλλον όλες οι ταινίες έδειξαν μια εκπληκτική αδυναμία να «κλείσουν», όλα τα φινάλε τους, ήταν αμήχανα, απότομα και ασύνδετα με το όλο έργο

Στο δρόμο του Θεού

Η ταινία του Αρβανίτη, ήταν ίσως η πιο άρτια, από την άποψη των αξιών παραγωγής (φωτογραφία, ρυθμός, στήσιμο πλάνων, κλπ.), ως σύνολο και όχι ξεχωριστά, αν και θα πρέπει να εξαιρέσουμε το σενάριο, κοινή και παλιά κατάρα του ελληνικού κινηματογράφου, όπου τα λιγότερο πλαδαρά σενάρια και ας συγκρατήσει κανείς την «προοδευτική» του ευθιξία, γράφτηκαν από τον Φώσκολο, ναι από τον Φώσκολο.

Θα υπενθυμίσω εδώ, εν παρόδω, την ταινία του Καρυπίδη, **Η αναμέτρηση**, όπου θα χρειαζόταν να έχεις το στομάχι ενός αεροπόρου, για να ανεβοκατεβαίνεις, στα καλά καθούμενα, από τις πρώτες «ποιητικές» εικόνες, στις επόμενες «οικογενειακές» και από κει τα κενά αέρος και μετά στις «αστυνομικές» σκηνές, όπου ο Ρέτσος κρατάει το πιστόλι σαν σερίφη, μέχρι το σύννεφο, το γνωστό από τα ελληνικά πορνό, της αρχαιοκαπηλίας, δια μέσου σκηνών αγωνίας και τέλος να προσγειωθείς ανώμαλα, πίσω στις «ποιητικές» σκηνές του τέλους. Τέτοιο σενάριο, θα αδυνατούσε να το γυρίσει και ο μεγαλύτερος σκηνοθέτης και τέτοιους διαλόγους να τους αποδώσει και ο πιο ταλαντούχος ηθοποιός.

Για αυτόν ακριβώς το λόγο, δεν κάνουμε την διάκριση που θα μας επέτρεπε να εκστασιαζόμαστε μπρος στο φερελματισμό της ταινίας **Στο δρόμο του Θεού**, όπως οι σύγχρονοι λάτρεις της κενής μορφής και να αφαιρέσουμε απ' αυτόν το «πενιχρό» περιεχόμενο, για να εξάγουμε οπωσδήποτε το θετικό της υπόλοιπο. Θα στηριχθούμε στις κινηματογραφικές εντυπώσεις που δεχθήκαμε, γιατί η ταινία κρίνεται ως ολόκληρη, από τους θεατές και οι αριθμητικές προσθαφαιρέσεις απλώς διευρύνουν το χάσμα μεταξύ των θεατών και της «αλγεβρικής» κριτικής.

Η επιτυχής υποβολή αγωνίας και μυστηρίου, στην ταινία του Αρβανίτη, θάπρεπε ίσως να αναζητηθεί κυρίως στην αρχέγονη σχέση θρησκείας και τέχνης, θρησκευτικού συναισθήματος και αγωνιώδους συναισθήματος, όπως και στην τομή της θρησκείας και της τέχνης, στη σύλληψη του ασύλληπτου, στην παροντοποίηση της ατελεύτητης απεραντοσύνης του χώρου, του χάους.

Εδώ για να μην φανεί ότι αντιφάσκω με τα παραπάνω, διευκρινίζω ότι αναφέρομαι σε κάτι πέρα από ην απλή αφηγηματική ιστορία της καϊκός Ηγουμένης, της ατίθασης καλόγιας και

του άπιστου νταβατζή, που σεναριακά παρουσιάζει «κοιλίες» μεγαλύτερες και από του Λούκουλου.

Σ' ένα βαθύτερο επίπεδο - εκκινώντας από τις σκηνές αγωνίας, - που οι σημαντικότερες είναι αυτές από τις οποίες αποσιάζουν ηθοποιοί - η ταινία διατρηεί το σύνορο μεταξύ μιας ιερής και μιας βέβηλης περιοχής που ξεπερνά και αυτή τη καταγγελία της διαφθοράς «των εκπροσώπων του Θεού», γνωστή άλλωστε σ' όλους, όσο και ότι ο ήλιος βγαίνει από την ανατολή.

Το ιερό είναι αυτό δια του οποίου το επέκεινα της μορφής και του άμορφου του νοήματος, περιορίζεται και εντοπίζεται στην κοινωνική ζωή. Αυτό που προσδίδει νόημα σ' οτιδήποτε εμφανίζεται «μέσα» στην κοινότητα της Μονής, ακόμα και οι μνημες και οι ερωτικές φαντασώσεις, είναι «εκτός» αυτής, είναι ο Θεός, όχι σαν ο ασυτηρός γέρος με τα άσπρα γένια των αγιογραφιών, αλλά ως απαρχή του Νόμου και έσχατο θεμέλιο αξίας, ως σημασία που προσδίδει σημασίες στις πράξεις, στις απόκρυφες και φανερές σκέψεις, στις επιδιώξεις των ηρωίδων.

Όποιος από τα παραπάνω συμπέρανε, ότι ο Αρβανίτης είναι «κατά βάθος», ένας αντιδραστικός θρησκόληπτος, κακό του κεφαλιού του.

Αυτές οι λίγες και άτακτες σκέψεις που ώρισαν από κάποιες συζητήσεις, στα διαλείματα των προβολών, στα καπνιστήρια του φεστιβάλ.

Σωτήρης Ζήκος

1. Μέσα από τη σύνθεση του κοινωνικού από το ατομικό.
2. Βλέπε για την υποκειμενική λήψη του κείμενο «**Το τρομακτικό και ο χρόνος, στις ταινίες του Τζων Κάρντερ**» στο ίδιο τεύχος.

ΙΑΝΟΣ

Ένα Τετράδιο Άναζητήσεων



ΤΟ ΑΛΟΓΟ ΤΟΥ ΣΚΛΑΒΟΥ ΜΠΑΛΑΜΟΣ

Σκην.-Σεν.: Σταύρος Τορνές. Φωτ.: Στ. Γιαννούλης, Φιλίππος Κουτσαφτής. Ηθ.: Σταύρος Τορνές, Κυριάκος Βιζανάκης, Ελένη Μανιάτη. Διάρκεια 88'.

Ο Μπαλαμός

Μπαλαμούς αποκαλούν οι γύφτοι τους γραικούς, όλους εκείνους δηλαδή που δεν ανήκουν στη φυλή τους. Είναι ένας όρος που έχει χαρακτηριστήρα περιφρονητικό και σκωπτικό, ενώ η συγκεκριμένη απόδοση της λέξης σημαίνει τους ανθρώπους εκείνους που λένε μόνο λόγια, εκείνους που δεν μπορούν να πραγματοποιήσουν τα λεγόμενά τους. Όλο αυτό δηλώνει ότι για τους γύφτους, όσοι δεν εναρμονίζονται με τον πολιτισμό τους και το δικό τους τύπο ζωής είναι άνθρωποι μη βιωματικοί, άνθρωποι του καινού ρήματος και της κομπωρημασύνης.

Ο Μπαλαμός είναι άτομο με καθορισμένες και συγκεκριμένες κοινωνικές συντεταγμένες και σαφή ιστορικό προσδιορισμό. Έχει δηλωμένο κοινωνικό και πολιτιστικό πρόσωπο γιατί έχει μια γνωστοποιημένη θέση μέσα στην παραγωγή καθώς και στον γεωγραφικό χώρο.

Αντίθετα απ' τους γύφτους που ήταν πάντα περιπλανώμενοι, χωρίς πατρίδα, χωρίς πρόδηλη πολιτιστική έκφραση και χωρίς ορισμένη θέση μέσα στις κοινωνικές διαδικασίες και σχέσεις, οι μπαλαμοί, οι γηγενείς αυτής της χώρας, ήταν άνθρωποι ριζωμένοι στη γη, με συγκεκριμένο επάγγελμα και τόπο κατοικίας, άρα ευπροσδιόριστοι κοινωνικά. Αυτή όμως η ρητή ιστορική δέσμευση και ο στενός προσδιορισμός γεννούν την αποχαλίνωση της φαντασίας, ότι δεν μπορεί

να βιώσει ο μπαλαμός το φαντασιοποιεί και μετατοπίζει το βίωμα στην περιοχή του μύθου και του ονείρου.

Αυτή ακριβώς την προσπάθεια του μπαλαμού να ξεφύγει απ' τον καταναγκαστικό προσδιορισμό που του επιβάλλει η φυλή και να αποκτήσει ένα στοιχείο απ' την ελευθερία των γύφτων, να γεφτεί την ποίηση της ζωής και την απλότητα των σχέσεων τους, είναι που καταγράφει η ταινία του Τορνέ. Οι γύφτοι είναι ένας λαός που η ποίηση τον μεταχειρίστηκε πολλές φορές σαν σύμβολο, για το δικό του περιεχόμενο.

Απ' τη μια μεριά η αγέρινη ζωή τους και οι αδιάκοπες μετακινήσεις τους, τους κάνουν σύμβολο της ελευθερίας, ενώ απ' την άλλη η περιθωριοποίηση τους, η σκληρή ζωή και η περιφρόνηση τους απ' τους αυτόχθονες τους κάνουν σύμβολο του κατατρεγμού. Όμως αυτοί οι δυο πόλοι, ο πόθος για την ελευθερία και ο άγριος κατατρεγμός συνιστούν τα στοιχεία της ζωής κάθε ανθρώπου μη προνομιούχου.

Έτσι ο Μπαλαμός συνειδητοποιώντας αυτή του την αντιστοιχία με τους γύφτους θέλει να ταυτιστεί μαζί τους, όντας όμως άνθρωπος της γης του λείπει το θάρρος των περιπλανήσεων, που επιχειρεί να το αποκομίσει απ' τους γύφτους δανειζόμενος στοιχεία του πολιτισμού τους.

Το άλογο

Το κύριο μέσο των μετακινήσεων είναι το άλογο, παράλληλα όμως είναι κι ένα ζώο ιδιαίτερα καταξιωμένο μέσα στη λαϊκή συνείδηση και έντονα φορτισμένο απ' τη μυθολογία, το θρύλο και την παράδοση.

Απ' τ' άλογα της Ιλιάδας και κλαίνε μαζί με τον

Αχιλλέα το χαμό του Πάτροκλου, μέχρι τους μαύρους του δημοτικού τραγουδιού, που κουβεντιάζουν με τ' αφεντικά τους, φανερώνεται ότι για τη λαϊκή ψυχή το άλογο είναι συνταυτισμένο με τις μεγαλύτερες αρετές. Είναι σύντροφος, συμπολεμιστής και φίλος κι ακόμα ένα σύμβολο που πάνω του συγκεντρώνονται τα όνειρα, οι πόθοι και οι επιθυμίες του καταπιεσμένου. Είναι το μέσο για να ξεφύγει ο δέσμιος της γης απ' τις ισχνές συνθήκες της άχαρης ζωής του. Στο ζώο αυτό, το τόσο σημαδεμένο απ' το θρύλο, συγκεντρώνει όλη του τη χαμένη περηφάνια, όλη του την αδυναμία ανάταξης και προσπαθεί να τα κατακτήσει όλ' αυτά κατακτώντας το σύμβολο τους, αποκτώντας ένα άλογο. Γι' αυτό κι ο ήρωας στην αρχή της ταινίας αναζητάει με τόση εμμονή την αγορά ενός αλόγου, στην ουσία θέλει να αγοράσει τη χαμένη του τόλμη στα χρόνια της σκλαβιάς.

Επίσης το άλογο έχει και μια υπόσταση σημασιοδοτική, χαρακτηρίζει και δηλώνει το ποιόν του ιδιοκτήτη του, είναι ένα μέσο κοινωνικής διαφοροποίησης. Άλογο έχει ο κλέφτης ή ο ήρωας ή ακόμη ο γύφτος, όλοι τους αδέσμευτοι απ' το χώρο, ποτέ όμως ο αγρότης ή ο δουλευτής. Οι σκλάβοι δεν έχουν άλογο λέει χαρακτηριστικά η ταινία κι αυτό γιατί ο σκλάβος άρρηκτα δεμένος καθώς είναι με τις παραγωγικές σχέσεις και τον τόπο όπου εκφράζονται αυτές, δεν έχει ανάγκη παρά από ένα μέσο που να εκπληρώνει τις αντίστοιχες διαδικασίες. Ο σκλάβος έχει βόδια, μουλάρια, γαϊδούρια ζώα αργοκίνητα και δυνατά, που είναι όμως τα μόνα που του χρειάζονται, γιατί δεμένος καθώς είναι με τη γη (χαρακτηριστική είναι η σκηνή που ο πρωταγωνιστής σέρνεται για ώρα πάνω στο χώμα), του είναι εντελώς άχρηστο ένα ζώο που το κύριο γνώρισμα του είναι η ταχύτητα και προσφέρεται μονάχα για μετακινήσεις. Η απόκτηση ενός αλόγου, σημαίνει για τον Μπαλαμό, τον άνθρωπο των ορίων, αρχή της απελευθέρωσης, αποχαλίνωση απ' τα δεσμά του τόπου και της παραγωγής.

Η μνήμη και τ' όνειρο

Στην αρχή της ταινίας βλέπουμε το Μπαλαμό, να περιπλανιέται σ' έναν καταυλισμό, προσπαθώντας ν' αγοράσει ένα άλογο. Η προσπάθεια του αυτή ενεργοποιεί δυο πράγματα: τη μνήμη και το όνειρο. Η πορεία για την απόκτηση του απελευθερωτικού μέσου ξυπνάει όλη τη συλλογική μνήμη που λανθάνει μέσα του, όλες τις παρα-

στάσεις απ' τη ζωή και την ιστορία της φυλής του που έχουν εντυπωθεί στη συνείδηση του μέσα απ' την πολιτιστική παράδοση. Οι εικόνες αυτές που συνιστούν την εξέλιξη της ζωής του, αντιπαραβαλλόμενες με τις διαμετρικά αντίθετες εικόνες της ζωής των γύφτων που συνιστούν το δικό τους πολιτισμό, εντείνουν περισσότερο τον πόθο του για το άλογο.

Παράλληλα αρχίζει να ξεδιπλώνεται ολόκληρη η μυθολογία που περιβάλλει το ίδιο το άλογο. Οι θρύλοι γύρω απ' τη φύση και τις μυθικές ιδιότητες του, το κάνουν να λειτουργεί σαν ένα είδος φετίχ, σαν ένα αντικείμενο μεταφυσικό, που κλείνει μέσα του μαγικές ικανότητες. Όλα αυτά δρουν σαν καταλύτες στη συνείδηση του Μπαλαμού κι απελευθερώνουν τους λανθάνοντες στο υποσυνείδητο πόθους του, που εκδηλώνονται σαν όνειρο-στόχοι. Θα επιχειρήσει να βιώσει τον πολιτισμό και την ηθική των γύφτων, θα επιχειρήσει να αποπέμψει όλες τις δικές του παραδόσεις που τον κρατούν δέσμιο στη γη, θα επιχειρήσει να ξεγυμνωθεί πάνω στην καμάρα και ν' αλλάξει κατευθύνσεις στη ζωή του, να γίνει κύριος του αλόγου και ν' απογειωθεί με καινούρια συνείδηση, αλλά μάταια γιατί όλο αυτό το άρρηκτο πλέγμα του παρελθόντος θα τον κρατήσει σφιχτά μέσα στις ίδιες παραγωγικές σχέσεις που τον εκόλαψαν και τελικά ο μπαλαμός, ο άνθρωπος της γης, θ' αλλάξει μεν σχήματα και μορφές, ίσως να γίνει ακόμη κι εξουσιαστής στην κοινωνία του, αλλά ποτέ δεν θα γίνει κυρίαρχος του ονείρου, ποτέ δεν θα καταφέρει να ζήσει μέσα σ' αυτό και θα καταλήξει στις πόλεις, έγκλειστος μέσα στ' αυτοκίνητο, δέσμιος πάλι του χώρου, ενώ μπροστά του θα παρελαύνουν περήφανα τα άλογο, οι συνειδησιακές του ερινύες, και θα διακόπτουν κάθε τόσο την ορθολογιστική του πορεία.

Κινηματογράφος και ποίηση

Στην κινηματογραφική της ανάπτυξη η ταινία του Τορνέ ακολουθεί τις επιταγές του στοχασμού. Ξεδιπλώνεται με τον τρόπο ενός έργου λαϊκής τέχνης, συχνά κακότεχνη και ορισμένες φορές φτωχή γλωσσικά, όμως χάρη σ' αυτήν εδω τη μορφή είναι που το φιλμ αποκτά μιαν αμεσότητα και μια γνησιότητα απόλυτα σύμμετρη με τις ανάγκες της εξέλιξης του περιεχομένου του. Στην αρχή ξεκινάει με μιαν ελεύθερη μυθολογία, όπου ο σκηνοθέτης επεμβαίνει για να καθορίσει μονάχα τα όρια του μύθου, ενώ η κινηματογραφική του πραγμάτωση αφήνεται σχε-

δόν ολοκληρωτικά στους ανθρώπους που δρουν μέσα στα πλαίσια της εικόνας. Το σενάριο και οι διάλογοι απουσιάζουν εντελώς και δημιουργούνται τη στιγμή του γυρίσματος απ' τους ίδιους τους ηθοποιούς - χωρικούς που στην ουσία δεν υποδύονται κάποιο ρόλο παρά εκφράζουν τον ίδιο τον εαυτό τους κι έτσι η ταινία προσεγγίζει τα εγγύτατα όρια του ντοκιμανταίρ και δίνει την εντύπωση μιας άμμεσης συλλογικής έρευνας με δεδομένο θέμα.

Στη συνέχεια ακολουθούν οι σκηνές του ονείρου. Το όνειρο δεν είναι παρά μια μίξη στοιχείων ερασιμένων από τους θρύλους και τις παραδόσεις γύρω απ' το άλογο καθώς και κομματιών αποσπασμένων απ' την ιστορική μνήμη των σκλάβων της γης, που έχουν αποτυπωθεί σαν ασυνείδητες παραστάσεις στο πνεύμα του Μπαλαμού.

Εδώ οι σκηνές δομούνται με μίαν αντίληψη ελεύθερη στην κατασκευή και με μίαν ιδιαίτερη εντυπωσιακότητα, έτσι που πολύ συχνά να θυμίζουν εξπρεσιονιστικές εικόνες (η λαϊκή τέχνη γενικά έχει μέσα της το εξπρεσιονιστικό στοιχείο, άλλωστε ο ίδιος ο εξπρεσιονισμός σαν ρεύμα, έχει τις ρίζες του στη λαϊκή αίσθηση του παράξενου, του αλλόκοτου και συχνά του μεταφυσικού περιπλανιέται αδιάκοπα ανάμεσα στις εικόνες της κάθε ενότητας. Κι αυτό οφείλεται στην ιδιότητα τεχνοτροπία που ακολουθεί: σκηνοθέτης στην δόμηση των κάδρων του. Για παράδειγμα στη σκηνή του δικαστηρίου υπάρχουν τρία οπτικά επίπεδα' τα έδρανα με τους δικαστές, μπροστά τους το άλογο και πιο μπροστά απ' όλους όρθιος ο Μπαλαμός. Όλη αυτή η δράση

φωτογραφείται με τέτοιο τρόπο, ώστε να χάνεται πλήρως η αναγλυφότητα του χώρου και η αίσθηση του βάθους πεδίου με αποτέλεσμα να έχουμε μια εικόνα με δυο μόνο διαστάσεις κι ένα εντυπωσιακό συνοθήλευμα όλων των αντικειμένων του χώρου σ' ένα επίπεδο, πράγμα που θυμίζει τους πίνακες των λαϊκών ζωγράφων, που αδυνατώντας να κατασκευάσουν την προοπτική του χώρου, στοιβάζουν αντικείμενα διαφόρων μεγεθών το ένα πάνω στ' άλλο, πετυχαίνοντας ένα ιδιαίτερα εκφραστικό αποτέλεσμα παρά την ακραία συμβατικότητα της αναπαράστασης. Αύτη η αφαίρεση των πραγματικών συνθηκών του χώρου που κάνει ο Τορνές, σε συνδυασμό με την υπερβολική εμμονή του σε ορισμένα αντικείμενα που ο φακός αφήνεται να τα καταγράφει για πολύ ώρα, ταιριάζουν απόλυτα σαν μορφές και σαν πλαίσια των θρύλων και των ονείρων που αποτελούν τα δομικά στοιχεία και τον πυρήνα της ταινίας.

Η τρίτη και ουσιαστική κατάκτηση του φιλμ είναι ότι δεν αναπτύσσεται με βάση κάποιο συγκεκριμένο και κοινοποιημένο γλωσσικό κινηματογραφικό σύστημα, αλλά η μορφή του αφήνεται ελεύθερη και ανοιχτή στη στοχαστική διάθεση και στην ποιητική ευαισθησία του δημιουργού που καταφέρει έτσι να πραγματοποιήσει ένα ειλικρινές έργο που θα μπορούσε να ενταχθεί στην περιοχή του ναϊφ και να γίνει αντιληπτό απ' το κάθε απλό κι απροκατάληπτο θεατή, όπως δήλωσε άλλωστε απευθυνόμενος στον εξώστη τη βραδυά της προβολής του φιλμ στο φεστιβάλ ο ίδιος ο δημιουργός του.

Αντρέας Ταρνανάς

ΑΓΓΕΛΟΣ

Σκην.-Σεν.: Γεώργιος Κατακουζηνός. Φωτ.: Τάσος Αλεξάκης. Μουσ.: Σταμάτης Σπανουδάκης. Ηθ.: Μιχάλης Μανιάτης, Μαρία Αλκαίου, Κατερίνα Χέλημ, Διονύσης Ξανθός. Διάρκεια 126'.

Ο Άγγελος είναι η ιστορία του ομώνυμου συνεσταμένου ομοφυλόφιλου που μέσα από τον δεσμό του με ένα ναύτη τον Μιχάλη μετατρέπεται σε τραβεστί και καταλήγει στο έγκλη-

μα.

Το σενάριο από μόνο του παρουσιάζει ενδιαφέρον πάνω στον μονεχί βιασμό μιας προσωπικότητας που σε μια απεγνωσμένη προσπάθεια επαναπροσδιορισμού της, καταφεύγει στην βία καταστρέφοντας το υποκείμενο του βιασμού της. Η ανάπτυξη, όμως, ενός τέτοιου καθαρού θέματος παγκόσμιου ενδιαφέροντος είναι κάτι αδιανόητο για τον ελληνικό κινηματο-



γράφου που επιμένει υστερικά στην ηθογραφία και στην ιδιαιτερότητα. Στον **Άγγελο** η ιδιαιτερότητα είναι διπλή. Αφ' ενός η ομοφυλοφιλία, αφ' ετέρου η ελληνική ομοφυλόφιλη πραγματικότητα να βρίσκεται σε συνεχή αλληλεπικάλυψη με την ηθογραφία. Έτσι η μυθοπλασία αντί να κεντρώνεται στο βασικό της θέμα και να το διερευνά εξονυχιστικά παρεκτρέπεται και διασπάται σ' ένα πανόραμα της ομοφυλόφιλης σκηνής, προσπαθώντας να καταγράψει όσο το δυνατόν περισσότερες περιπτώσεις που εντάσσονται σ' αυτήν. Το θέαμα λοιπόν προσφέρεται άφθονο στα μάτια του θεατή που θέλει να μάθει για το τι συμβαίνει με τους «διαφορετικούς». Τακτική διπλής όψης, που σε πρώτο επίπεδο φαίνεται προσδευτική μια και θίγει ένα θέμα ταμπού και φέρνει ένα γκετοποιημένο περιθώριο στο προσκήνιο, αλλά που σε δεύτερο επίπεδο γίνεται αντιδραστική μια και θεαματοποιεί και μάλιστα πολλές φορές αρκετά γραφικά αυτό το περιθώριο, τονίζοντας έτσι την ιδιαιτερότητα

του και την ύπαρξη του σαν αναγκαίο κακό. (Θα πρέπει να προσεχτεί ιδιαίτερα η σκάνος του πάρτυ στο σπίτι των τραβεστί). Βέβαια ο Κατακουζηνός κάνει ό,τι μπορεί για να πείσει πως η πρόθεσή του είναι η πρώτη, τονίζοντας μέσα από τον λόγο κυρίως, τα προβλήματα των ομοφυλόφιλων, την καταπίεση που δέχονται απ' την κοινωνία και το πάγιο αίτημά τους της αποδοχής. Να όμως που η εικόνα τον προδίδει μια και γίνεται γραφική, άρα εξωτική, οδηγώντας στην ενίσχυση του «άλλου», του «διαφορετικού», του «ξένου», του «μη κανονικού» κι επομένως του επικίνδυνου για το σύνολο που χαρακτηρίζεται σαν «κανονικό», «οικείο», «μη διαφορετικό», «ίδιο».

Στο επίπεδο της προσωπικής ιστορίας του Άγγελου, ο Κατακουζηνός είχε να αντιμετωπίσει το επικίνδυνο από πλευράς φαιδρότητας για το ελληνικό κοινό πρόβλημα του ομοφυλόφιλου ήρωα. Ο ήρωας έπρεπε πάσει θυσία να βγει θετικός, για να γίνει αποδεκτός. Κι εδώ μπαίνει το

μεγάλο τέχνασμα. Η οικογένεια. 'Αντιγράφουμε από το πρόγραμμα: «ένας μέθυσος πατέρας, μια υστερική τσακισμένη από το μεροκάματο μάνα και μια άρρωστη αδελφή, που η στοργή του δέν μπορεί να βοηθήσει». Προσθέτουμε και μια για-γιά πρώην πόρνη, που επιθυμεί διακαώς ο 'Αγγελος να ήταν κορίτσι, για να αισθάνεται την ηδονή των αντρών στα σκέλια του. 'Ηδη το οικογενειακό άλλοθι για την ομοφυλοφιλία του 'Αγγελου έχει δοθεί. Αν προσθέσουμε και τις δομές του οικογενειακού μελοδράματος που λειτουργούν σ' όλη τη διάρκεια της ταινίας, το συμμαζεμένο της εμφάνισης του ήρωα και το ταξικό του υπόβαθρο σε στυλ πτωχός πλην τίμιος, δεν μένει κανένα περιθώριο για τη μη θετική συναισθηματική ταύτιση του θεατή μαζί του.

Αλλά και η ίδια η πορεία του 'Αγγελου μέσα στην ταινία είναι μια πορεία εξιλέωσης για την ιδιαιτερότητά του. Αισθάνεται ένοχος για την ομοφυλοφιλία του. Ανησυχία από την επίσκεψη του πρώην εραστή του στο μαγαζί, αποδοχή ότι το σταυρουδάκι προορίζεται για το κορίτσι του, τέλεια απόκρυψη στο στρατό, υστερία όταν το μυστικό του αποκαλύπεται και διώχνεται απ' τον στρατό, τελειώς παθητική στάση στην αυτοκτονία του πατέρα και μετά ενοχές (η οπισθοχώρησή του μέσα στο παρεκκλήσι λέει πολλά) που οδηγούν στην πρώτη υστερική κρίση, ενοχές στο καθαριστήριο (όταν πια δεν υπάρχει κανένας ουσιαστικός λόγος γι αυτές) κ.λ.π. Η σεκάνς μετά την κακοποίηση του από τον φορτηγατζή είναι

επικίνδυνα διαφορεόμενη. Ο 'Αγγελος συνέρχεται σ' έναν σκουπιδότοπο. Και ναι μεν το περιβάλλον εικονογραφεί τον ψυχικό του κόσμο εκείνη τη στιγμή (αλά Αντονιόνι), αλλά συγχρόνως προτείνει και στον θεατή την ταύτιση ομοφυλόφιλος = σκουπίδι. Θα πρέπει να τονισθεί πως μόνον εδώ και στην σεκάνς του παρεκκλησιού χρησιμοποιείται αυτή η τεχνική της εικονογράφησης της ψυχολογικής κατάστασης του ήρωα μέσα από το ντεκόρ, ενώ σ' όλη την υπόλοιπη ταινία το ντεκόρ χρησιμοποιείται σαν ρεαλιστικός χώρος. Μετά απ' αυτά, το ερωτημα της τελικής πράξης του 'Αγγελου παραμένει ανοικτό. Πρόκειται για μια πράξη επαναπροσδιορισμού και αντίδρασης στην βία που δέχτηκε και συσσώρευσε μέσα του ή αποβλέπει περισσότερο στην τιμωρία που θα ακολουθήσει της πράξης που θα αποτελέσει την εξιλέωση για την ομοφυλοφιλία του; Μια προσεκτική ανάγνωση του ψυχισμού του 'Αγγελου και των σημείων της ταινίας οδηγεί στην δεύτερη εκδοχή. 'Ετσι και αλλιώς πάντως, ο θεατής βγαίνει με τη γέυση των επικίνδυνων παιγνιδιών της ομοφυλοφιλίας μέσα του.

ο 'Αγγελος αποτελεί ένα ακόμη σύμπτωμα ταινίας που επιφανειακά προσεγγίζει προσδευτικά ένα τολμηρό θέμα, ενώ στην ουσία αναπαράγει τις κυρίαρχες ιδεολογικές απόψεις. Δεν υπάρχει αμφιβολία πως θαρέσει σ' όλους' ομοφυλόφιλους και μη.

Αχιλλέας Ψαλτόπουλος

ΤΟ ΠΑΙΧΝΙΔΙ ΤΗΣ ΕΠΑΝΑΠΑΥΣΗΣ ΤΟ ΕΥΤΥΧΙΣΜΕΝΟ ΠΡΟΣΩΠΟ ΤΗΣ ΛΕΟΝΩΡΑΣ

Σκην.-Σεν.: Ντίκος Μαυροειδής. Φωτ.: Γιώργος Αρβανίτης. Μουσ.: Γιώργος Παπαδάκης. Ηθ.: Αγ. Αντωνόπουλο, Γ. Φέρτης, Γ. Μοσχίδης, Αντ. Βαλάκου, Μπ. Αρβανίτη, Έυα Κοταμανίδου. Διάρκεια 90'.

Η ταινία του Μαυροειδή μπορεί να χωριστεί σε τρεις γενικές ενότητες:

Στο πρώτο τμήμα η ανάλυση κινείται γύρω απ' την χαρακτηρισμό των ατόμων που θα δράσουν μέσα στο μύθο της ταινίας. Το δεύτερο τμήμα είναι η συγκέντρωση κι έχει ένα χαρακτηριστικό θεατρικής παράσταση, είναι ένα παιχνιδι σαρκαστικό από πλευράς του σκηνοθέτη πάνω



στη συμπεριφορά των ηρώων του.

Το τρίτο μέρος το παιχνίδι παίρνει τη μορφή ακραίας παρωδίας και οδηγεί στη λύση της σύγκρουσης, στην απομυθοποίηση των ήδη περαχθέντων και στην επαναφορά στην πραγματικότητα.

Οι χαρακτήρες

Στην αρχή της ταινίας επιχειρείται μια σύντομη καταδήλωση της προσωπικότητας των ατόμων που πρόκειται να λειτουργήσουν και να δράσουν στη συνέχεια. Με μια σταχυολόγηση μικρών στιγμιотύπων απ' την προσωπική τους ζωή, δίνεται το κοινωνικό και χαρακτηριστικό στιγμά των προσώπων του φιλμ. Πρόκειται για άτομα που όλα ανήκουν στην οικονομική ολιγαρχία του τόπου με κραταιή θέση στην κοινωνική ιεραρχία και τάξη. Απ' την ανάπτυξη αυτή γίνεται πρόδηλη η ιδεολογική τους θέση και ασφαλώς είναι σύμφυτη με τις κοινωνικές και οικονομικές τους ανάγκες και στόχους.

Παράλληλα γίνεται φανερό απ' τη συμπεριφορά τους το προσωπικό αδιέξοδο του καθενός στον τομέα των ανθρώπινων σχέσεων, που χαρακτηρίζονται από ακινησία, δυσκαμψία και ακραία πλήξη, πράγματα που γεννούν μέσα τους ένα ογκωδέστατο συναισθηματικό χάσμα, πλήθος νεύρωσεων που εκδηλώνονται με μια μεγάλη έλλειψη ικανοποίησης για τη ζωή τους. Όλα αυτά δομημένα κινηματογραφικά με μια ελλειπτική γρα-

φή παράλληλης δράσης δημιουργούν μια ατμόσφαιρα ασάφειας και μυστηρίου μεταφέροντας μιαν αίσθηση αβεβαιότητας και ανασφάλειας στο θεατή που ενώ έχει προσδιορίσει πλήρως το ποίον και τη φάση των ατόμων που παραλαύνουν μπρος στα μάτια του, ωστόσο αδυνατεί να προεικασίσει έστω και ελάχιστα τη μέλλουσα συμπεριφορά αυτών των κερματισμένων συνειδήσεων.

Η Γιορτή

Η δεύτερη ενότητα δημιουργεί μια έντονη έκπληξη συσχετιζόμενη με τα προηγούμενα. Οι άνθρωποι που γνωρίσαμε πριν βρίσκονται τώρα όλοι συγκεντρωμένοι σ' ένα σπίτι και διασκεδάζουν ανάμεσα σε τραγούδια του Θεοδωράκη σηματοδομένα με την αντίσταση στη δικτατορία, εποχή που αναφέρεται το φιλμ και σε παλιά ερωτικά τραγούδια. Παράλληλα μια έντονη ανησυχία επικρατεί σ' όλους, πράγμα που φαίνεται παράλογο, δεδομένο ότι όλοι τους ανήκουν στην άρχουσα τάξη. Κι η ανησυχία δεν προέρχεται από κάποιο επαναστατικό κίνημα, που είναι απύρακτο, αλλά από τον στρατό, που όπως έχουμε ήδη αντιληφτεί κυριαρχεί πάνω στα πράγματα. Σταδιακά η γιορτή εξελίσσεται σ' ένα παιχνίδι, σ' ένα είδος θεατρικής παράστασης με ήρωες τους συνδαιτημένους που παίζουν τους κυνηγημένους, τους συνωμότες και τους επαναστάτες, ανάμεσα σε αρκετή κατανάλωση ουίσκυ, σε κου-

τισμοπολίο και σε προβολές πορνό ταινιών, καταβάθος απόλυτα ήσυχου και επαναπαυμένου, παρά το γεγονός ότι η οχλαγωγία της γιορτής διακόπεται κάθε τόσο από μια ριπή αυτόματου, που επαναλαμβάνεται σε σύντομα διαστήματα ως το τέλος της ταινίας. Όμως η ριπή αυτή που είναι το μοναδικό στοιχείο που έρχεται απ' την πραγματικότητα, δεν γίνεται ποτέ αντιληπτή απ' τους συνδαιτημόνες που έχουν απορροφηθεί και χαυνωθεί απ' το φαντασιακό τους παιχνιδι, απ' το συμβατικό κι ανύπαρκτο κίνδυνο που τους περιβάλλει. Όλη η ενότητα λειτουργεί πάνω σ' ένα πλαίσιο επίφασης και πλασματικότητας, τα μόνα σημεία που έχουν ένα χαρακτηρισμό αλήθειας είναι τα επαναλαμβανόμενα ταμπλώ-βιβάν, που στην ουσία είναι τα κενά χρόνου στην εξέλιξη του παιχνιδιού, όπου η συντροφιά απογυμνωμένη εντελώς απ' το προσωπείο που έχει φορέσει για χάρη του παιχνιδιού, εγκαταλειμμένη μέσα στην κινηματογραφική σιωπή και την ακινησία, αποκαλύπτεται και φανερώνεται μπρος στα μάτια του θεατή η πλήξη, η ανασφάλεια και η αδιαφορία τους για τα όσα πράγματι συμβαίνουν έξω. Άλλωτε αυτός είναι κι ο σκοπός του παιχνιδιού. Αυτή η γκροτέσκ θεατρική παράσταση δεν είναι παρά ένα άλλοθι απέναντι στην κοινωνία, όπου η αστική τάξη προσπαθεί να κοινοποιήσει τις δημοκρατικές της αντιλήψεις και να δικαιώσει την κυριαρχία της, αλλά κυρίως ένα άλλοθι απέναντι στον ίδιο τους τον εαυτό. Παίζοντας, αποφεύγουν ναρθούν αντιμέτωποι με όλα αυτά τα άγχη που τους βαραίνουν και τους κάνουν ανικανοποίητους στη ζωή. Η ανυπαρξία των σχέσεων τους, το στέγνωμα του

ερωτισμού τους, η πλήξη και οι φόβοι τους κρύβονται καλά κάτω απ' τον μπερντέ που λέγεται αντίσταση κι αγώνας.

Ο φαντάρος

Το πόσο παράλογη και πλαστική αντίσταση κάνουν φαίνεται σαφέστατα απ' την παρωδιακή μορφή που ακολουθεί η σκηνοθεσία στην περιγραφή της γιορτής και κυρίως απ' τη στιγμή της εισόδου του φαντάρου, που απ' την αρχή σχεδόν δεν αντιδρά περίμενος με τρόμο στην άφιξη του. Ο φαντάρος δεν είναι παρά μια καρικατούρα, ένας άνθρωπος που δεν έχει την παραμικρή ικανότητα να τους βλάψει, γιατί στην ουσία είναι ο χειράγωγος τους, ο εντολοδόχος τους και η δύναμή του εξαρτάται απ' αυτούς τους ίδιους. Πράγματι απ' τη στιγμή της εισόδου του, ο φαντάρος λειτουργεί μηχανικά σαν κουρδισμένος και δεν αντιδρά ούτε προς στιγμήν στις επιταγές τους. Τον βάζουν να πει, να κάνει έρωτα με την υπηρέτρια, ένα εκπορευμένο άτομο πλήρως χειράγωγη κι αυτή στις ορέξεις τους, και τέλος αφήνει τις κυρίες της συντροφιάς να ερωδοτροπήσουν μαζί του, βυθιζόμενες όλο και πιο βαθιά στην αποχαύνωση. Η ταινία θα τελειώσει μ' έναν βαθύ και ήσυχο ύπνο όλης της συντροφιάς και του φαντάρου, εκτός απ' την υπηρέτρια που δεν κοιμάται μεν, αλλά τους κοιτάζει μαρμαρωμένη κι ανήμπορη να δράσει με οποιονδήποτε τρόπο και τελικά θα μας αποκαλύψει ότι όλα αυτά συμβαίνουν σε μια σκηνή θεάτρου καταδουκνεϊότητας τη συμβατικότητα όσων προηγήθηκαν και τον επιφαντικό χαρακτήρα όλης της ιστορίας, που πέρασε μπρος απ' τα μάτια μας.

Ανδρέας Ταρνανάς

ΠΟΛΥ ΠΙΟ ΨΗΛΑ ΑΠ' ΤΗΝ ΠΛΑΤΕΙΑ

Σχετικά με τα επεισόδια στον Μπαλαμό
και την κριτική του Α. Δερμεντζόγλου

Αυτές οι γραμμές δεν είναι αποκύημα οργής. Μάλλον αποτελούν την έκφραση μιας ψυχόρμητης ειρωνείας απέναντι στην επικίνδυνη ισορροπία του Αλέξη Δερμεντζόγλου.

Εξηγούμαι: Ο Αλέξης Δ. ακροβατεί ανάμεσα σε δυο κριτικές, αυτή για το κοινό κι αυτή για την ταινία (**Μπαλαμός**). Ας αρχίσουμε απ' την πρώτη. Μας λέει ότι το κοινό του εξώστη «ζει

για την αμφισβήτηση», «επαναστατεί χωρίς αιτία», «προβάλλει επιθυμίες στα καντράν των ηλεκτρονικών και τις επικουρικές οθόνες των παμπ» και άλλα πολλά περί υποσιτισμού, υποκουλούρας κλπ. κλπ.

Το πιο εύκολο πράγμα είναι να επικρίνεις από μακριά αυτούς που όχι μόνο δεν ξέρεις, όχι μόνο δεν μπορείς να νιώσεις αλλά και που ουδέποτε υπήρξες ένας απ' αυτούς. Ανήκεις σε μια

άλλη γενιά ίσως πιο κινηματογραφόφιλη και κινηματογραφολάγνα. Κι εσύ, το παιδί της, ώριμος πια κριτικός κινηματογράφου, μύστης της αισθητικής σου, κραδαίνεις τη τιμωρό σπάθη του κριτικού λόγου πάνω απ' τ' αυδάκια κεφάλια των υποσιτισμένων εριφίων. Ξεχνάς βέβαια ότι τα λιτοδίαιτα αυτά πλάσματα τυγχάνει να είναι οι αναγνώστες της ΘΘΘΝΗΣ, του ΣΥΓΧΡΟΝΟΥ, των ΤΕΤΡΑΔΙΩΝ, του Δερμεντζόγλου (μέχρι τώρα τουλάχιστο). Ξεχνάς ότι είναι το κοινό του ΑΝΕΤΟΥ και του ΑΙΑΝΤΑ. Ξεχνάς ότι πρόκειται για τους λάτρες του Μπουνούελ, του Γκοντάρ, του Αϊζενστάιν, του Αντονιόνι. Ξεχνάς ότι γι' αυτούς η κριτική άποψη δεν βγαίνει απ' την κοινή μετά του σκηνοθέτη «απογείωση σε υπερβατικούς χώρους», αλλά θεμελιώνεται πάνω ΚΑΙ στο λιγότερο εκείνο συναίσθημα που νιώθουν μόλις ανάψουν τα φώτα και αφού τελειώσει η ιεροτελεστία της ηδονοβλεψίας. Ξεχνάς ακόμη ότι μ' όλο τον ατυχή και δυστυχή ελιτισμό τους δεν αυτοανακηρύσσονται «ειδικοί», ρόλο που παίζουν εσύ «αφιερωμένος εξαιρετικός» — και καλά κάνεις!

Νίπτε τις χείρας σου λέγοντας ότι οι κακοί φίλαλοι άρχισαν να γιουχαίζουν με την εμφάνιση των τίτλων. Αν η απλή θυμηδία, που προκάλεσαν όλα εκείνα τα -ορνές, -ογλάν, -ασλάν και δεν... συμμαζεύεται, γίνεται «γιουχαίσμα», τότε οι λέξεις έχασαν πια την εννοιολογική τους βάση και χορεύουν μεθυσμένες... γιάνγκα.

Μάλιστα πέρασε αρκετός χρόνος με λίαν κακόχη γύφτικα, που ηχούσαν ανάμικτα με μηχανή νταλίκας, ταλαιπωρώντας τ' αφτιά του λουφάζοντος, υπομένουτος και - γιατί όχι - απόλυτα ευσεβούς κοινού. Όσπου κάποτε έγινε - και πολύ φυσικά κατά τη γνώμη μου - η ΕΚΡΗΣΗ. Βλέπεις «ο εξώστης» είναι μεν μαζοχιστής κινηματογραφόφιλος, αλλά του λέιπει - απ' τη φύση του - η σεβάσμια μακαριότητα της πλατείας, μ' αποτέλεσμα κάποτε να θορυβεί σαδιστικά προκειμένου να μαζοχίζεται σωπηλά. Είναι το περίφομο αυθόρητο των μαζών, έστω κι αν εδώ έχουμε να κάνουμε με μια κακιά ελίτ, όπως προαναφέρθηκε...

Αυτό ήταν! Μετά ήταν αδύνατο να παρακολουθήσει αβίαστα το πράγματι εξαιρετικό, πράγματι προσωπικό, πράγματι ποιητικό, πράγματι Παζολινίζον δευτέρο μέρος. (Μολονότι υπήρχαν κάποιες ατέλειες τεχνικής υφής, όπως π.χ. το ηλιοψημένο κεφάλι του Τορνέ σ' αντίθεση με το πάλλευκο δέρμα του σώματός του, αντίθεση που δεν πείθει και πολύ για την αυθεντι-

κότητα της ιδιότητας του δούλου κι απλού ανθρώπου, αφού προδίδει την προηγηθείσα ύπαρξη μακρυμάνικου υποκαμίσου και ουχί αθλίου ενδύματος που αφήνει γυμνούς τους ώμους — βέβαια δεν θέλω να παω μ' αυτό ότι ο θαυμάσιος πρωταγωνιστής θάπρεπε ν' ακτινοβολή με υπεριώδεις προ του γυρίσματος, απλά επισημαίνω μια ατέλεια όπως ατέλεια ήταν και η έντονη αίσθηση των προβολέων στην υποβλητική κατά τα άλλα νυχτερινή σκηνή με τους γύφτους).

Εδώ λοιπόν συναντιέμαι και συμφωνώ μαζί σου, ότι το δεύτερο κομμάτι του φιλμ ήταν πολύ περισσότερο από ενδιαφέρον — ίσως γιατί πάνω απ' όλα αποτελούσε έκφραση προσωπικών ευαισθησιών, πόθων, φαντασμάτων. Εδώ διαχωρίζω και τη θέση μου από μερικούς φίλους του εξώστη, τους οποίους όμως δικαιολογώ απόλυτα για τον εξής απλό και βασικό λόγο:

Είναι πολύ δύσκολο να νιώσεις μια άλλου τύπου συγκίνηση όταν έχεις ήδη παρασυρθεί στη μαζική εκτόνωση του σαδισμού που έχει συσσωρεύσει η θέαση του ντοκυμανταριστικού, αποιητικού, ανούσιου παρ' όλη την εκπληκτική φωτογραφία, εκνευριστικά λεπτομερειακού και πάνω απ' όλα ΑΣΥΝΔΥΑΣΤΟΥ με το δεύτερο, πρώτου μέρους. Μπορεί ο συμπαθέστατος σκηνοθέτης να ψάχνει να βρει τα όρια ντοκυμανταίρ και μυθοπλασίας — ίσως και να τα βρίσκει περίπου εκεί που αρχίζει το πανδαιμόνιο του εξώστη — αλλά σε καμιά περίπτωση ΔΕΝ ΤΑ ΣΥΝΔΥΑΖΕΙ. Μπορεί το «ντοκυμανταίρ» να είναι - και επιδιώκει να είναι - άκρως ρεαλιστικό, υλιστικό (γι' αυτό και η μηχανή της νταλίκας θορυβεί σκεπάζοντας τις κουβέντες), αλλά στερείται παντελώς και την παραμικρή σταγόνα ποιήσης.

Στο δεύτερο μέρος ο κινηματογράφος παίρνει την εκδικησή του, αλλά το κοινό δεν έχει σύστημα αυτόματης αναπροσαρμογής των διαθέσεων του γιατί δεν είναι μηχανή κι έτσι συνεχίζει να εκδικείται... Κάπου στο ημίφως το τραγικό πρόσωπο του σκηνοθέτη, αχνό καθρέφτισμα του αιώνιου δημιουργού καλλιτέχνη, που πορεύεται μέσ' από παλιάτσους, θαυμαστές και επικριτές, σαν εμένα, σαν εσένα, σαν το κοινό του εξώστη, ακόμη και σαν τον εαυτό του που πορεύεται μέσ' από διοπτροφόρα φιλήσυχα σκιάχτρα, σαν το κοινό της πλατείας με τις κρατημένες θέσεις' που πορεύεται τον δικό του προσωπικό δρόμο.

Σέργιος Μ.

ΕΝΑΣ ΑΠΟ ΤΟΥΣ ΠΟΛΥ ΗΣΥΧΟΥΣ ΤΟΥ ΕΞΩΣΤΗ

ΑΦΙΕΡΩΜΑ Ο ΑΜΕΡΙΚΑΝΙΚΟΣ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ ΣΤΗ ΔΕΚΑΕΤΙΑ 70 - 80

Τα ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΙΚΑ ΤΕΤΡΑΔΙΑ στην προσπάθεια τους να δώσουν μια όσο πιο πολύ ολοκληρωμένη εικόνα του σύγχρονου κινηματογράφου, αρχίζουν με το τεύχος αυτό ένα αφιέρωμα στον Αμερικάνικο κινηματογράφο της τελευταίας δεκαετίας που θα το ακολουθήσουν άλλα αφιερώματα πάνω σε εθνικούς κινηματογράφους και σκηνοθέτες. Οι λόγοι που διαλέξαμε τον Αμερικάνικο κινηματογράφο είναι βασικά 3:

α) πρόκειται για ένα σινεμά που η τύχη του επηρεάζει κατά πολύ και την τύχη του ερωπαίου - δυτικού κινηματογράφου· β) ο έλληνας θεατής, όπως κι εμείς εξάλλου, γνωρίζει καλύτερα τον αμερικάνικο κινηματογράφο απ' ότι τον γερμανικό, ιταλικό, γαλλικό κ. λ. π.· και γ) ο αμερικάνικος κινηματογράφος παρά την κρίση που περνά, μας εντυπωσιάζει με την επιτυχημένη σύζευξη που ξέρει να κάνει θεάματος και τέχνης, έστω κι αν υπάρχουν δεκάδες αντιρρήσεις για την ποιότητα ή ιδεολογία του. Επειδή το θέμα Αμερικάνικος κινηματογράφος είναι τεράστιο, προσπαθήσαμε να το προσεγγίσουμε μέσα από γενικά άρθρα που αφορούν την οικονομία, αισθητική και θεματική του, συμπληρωμένα από μελέτες πάνω σε ορισμένους αμερικανούς σκηνοθέτες που αγαπάμε ιδιαίτερα και που αποτελούν χαρακτηριστικές περιπτώσεις των φορμαλιστικών τάσεων οι οποίες κυριαρχούν σήμερα στην Αμερική. Στο παρόν τεύχος θα βρείτε άρθρα πάνω στην Οικονομία, Παραγωγή, Τεχνολογία και Μυθοπλασία του Αμερικάνικου κινηματογράφου και παρουσιάσεις του έργου των Στάνλεϋ Κιούμπρικ, Τζων Κάρπεντερ και Μάρτιν Σκορσέζε. Στο επόμενο τεύχος θα δημοσιεύσουμε άρθρα πάνω στην Δραματοουργία του Αμερικάνικου κινηματογράφου και παρουσιάσεις του έργου των Γούντυ Άλλεν και Μπράιαν ντε Πάλμα, χωρίς να πιστεύουμε βέβαια ότι εξαντλούμε το τεράστιο θέμα του Αμερικάνικου σινεμά.

Ο Ρόμπερτ ντε Νίρο στο «Νovός, No 2» του Κάπολα

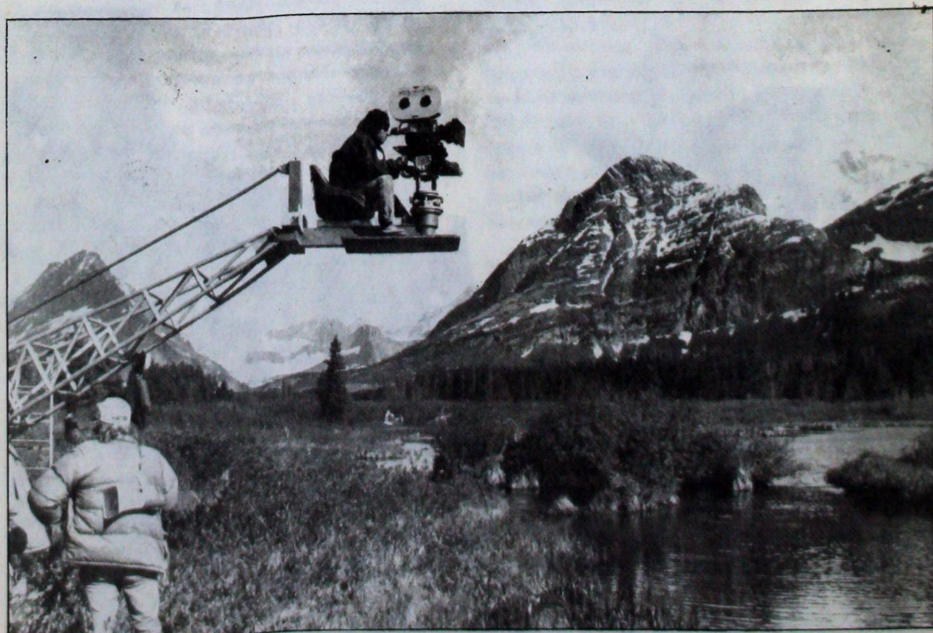


Η ΚΡΙΣΗ ΤΗΣ ΠΑΡΑΓΩΓΗΣ Η ΠΤΩΣΗ ΤΗΣ ΧΟΛΛΥΓΟΥΝΤΙΑΝΗΣ ΑΥΤΟΚΡΑΤΟΡΙΑΣ

του Μπάμπη Ακτσόγλου

Η κρίση της αμερικάνικης παραγωγής και το ξεπέρασμα της στις αρχές του 70 - Η αύξηση του κόστους παραγωγής - Οι περιπέτειες πραγμάτωσης μιας ταινίας - Στα πρόθυρα νέας κρίσης - Η εξαφάνιση της μικρής και ανεξάρτητης παραγωγής - Η περίπτωση Λούκας Κόπολα - Η τεχνολογική εξέλιξη του κινηματογράφου.

Ο Τσίμινο κατά το γύρισμα της «Πύλης της Δύσης».



Η ΚΡΙΣΗ ΤΗΣ ΠΑΡΑΓΩΓΗΣ

Ο αμερικάνικος κινηματογράφος, παρά τη φαινομενική οικονομική ευημερία του, βρίσκεται στα πρόθυρα μιας νέας οικονομικής κρίσης, που τη δημιούργησε η αύξηση του κόστους παραγωγής των ταινιών, η μείωση και πάλι των θεατών, ο συναγωνισμός του βίντεο κλπ. Η κρίση αυτή δεν είναι κάτι το καινούριο, αλλά μια ιστορία που άρχισε στη δεκαετία του 50 όταν ο ανταγωνισμός της τηλεόρασης και η αδυναμία του Χόλλυγουντ να προσαρμοσθεί στις νέες απαιτήσεις θεάματος, οδήγησε στην παρακμή το παλιό σύστημα παραγωγής, συμπαρασύροντας στα συντρίμια του και τα τελευταία δείγματα του παλιού κλασικού αμερικάνικου κινηματογράφου.

Στην αρχή οι παραγωγοί θα προσπαθήσουν να αντιμετωπίσουν την κρίση καταφεύγοντας στην τεχνολογία (σινεμασκόπ, 3 διαστάσεις) και το υπερθέαμα. Η αποτυχία όμως πολλών πανάκριβων υπερ-παραγωγών (**Κλεοπάτρα, Η Πτώση της Ρωμαϊκής Αυτοκρατορίας**) θα επιδεινώσει ακόμη περισσότερο τα πράγματα. Μπρος στα πρόθυρα της χρεωκοπίας πολλές μεγάλες εταιρίες παραγωγής θα αγοραστούν από πολυεθνικές εταιρίες, που είχαν μέχρι τότε σαν κύριο επενδυτικό τους χώρο τις ασφάλειες και τα ακίνητα (καθώς και ό,τι αφορά τη βιομηχανία των «ανέσεων»: δίσκοι, τηλεοράσεις, ηλεκτρονικά, έπιπλα κλπ.). Έτσι από το 1962 η Universal θ' ανήκει στην MCA, η Paramount στην Gulf and Western (1968), η United Artists στην Transamerica Corporation (1969), η Warner Bros στην National Kinney Corporation (1969) και η Metro στον μεγαλοεπιχειρηματία Κερκοριάν.

Στο μεταξύ η κρίση φαίνεται προσωρινά να ξεπερνιέται. Η επιτυχία του **Ξένοιστου καβαλάρη** στρέφει τους παραγωγούς στις φθηνές ταινίες πολιτικο-κοινωνικού χαρακτήρα, σύμφωνα με το γενικό πνεύμα της εποχής. Η αμερικάνικη ταινία δεν απευθύνεται πλέον στο κοινό κάθε ηλικίας, κουλτούρας και εθνικότητας, όπως ήταν μέχρι τότε το κυρίαρχο δόγμα, αλλά στους νέους που αποτελούν το 80% των θεατών ή ακόμη και στις εθνικές και φυλετικές μειονότητες (μόδα ταινιών με μαύρους). Αλλά κι όταν σταματήσει η εκμετάλλευση της «πολιτικής» ταινίας, το Χόλλυγουντ θα συνεχίσει να ευημερεί με τις ταινίες ρετρό, τις ταινίες καταστροφής και τρόμου και πρόσφατα τις ταινίες επιστημονικής φαντασίας και τρυκάς.

Ο **Νονός** είναι ίσως η ταινία - ορόσημο της νέας αυτής εποχής του αμερικάνικου κινηματογράφου, όπου καταφέρνει να ξανακερδίσει τη χαμένη ηγεμονία του, παράγοντας ταινίες που συνδυάζουν το υπερθέαμα με την κοινωνική προβληματική. Ενθαρρημένοι οι παραγωγοί θα ριξουν και πάλι τεράστια ποσά στην αγορά, επαναφέροντας τη μόδα της υπερ-παραγωγής κι εν μέρει θα τα καταφέρουν. Αρκεί να σκεφθούμε ότι η λίστα των 15 πιο εμπορικών ταινιών του αμερικάνικου κινηματογράφου περιλαμβάνει αποκλειστικά σχεδόν ταινίες του 70 κι έπειτα: **Ο πόλεμος των Άστρων, Τα σαγόνια του Καρχαρία, Γκρτζ, Ο Εξορκιστής, Στενές επαφές τρίτου τύπου, Οι κυνηγοί της χαμένης κιβωτού, Σούπερμαν κλπ.**

Μερικές όμως πρόσφατες αποτυχίες (**Η Πύλη της Δύσης, 1941, Κινγκ Κονγκ**) ή ημι-αποτυχίες (**Αποκάλυψη, τώρα!, Οι ασιόδες με τα μπλε, Σταρ Τρεκ** - ταινίες που απλώς κάλυψαν τα έξοδα παραγωγής τους) θα αναθεωρήσουν την αισιόδοξη εικόνα που έδειχνε ο αμερικάνικος κινηματογράφος στις αρχές του 70. Ο αριθμός των θεατών μειώνεται και πάλι (η ιδιωτική τηλεόραση κι η βιντεοκασέτα δεν είναι άσχετες με αυτήν την μείωση), οι μόνες ταινίες που δουλεύουν είναι οι κωμωδίες, τα γκραν-γκινιόλ, τα οικογενειακά δράματα και οι ταινίες - φαινόμενο (κύρια επιστημονικής φαντασίας και τρυκάς), ενώ το κόστος παραγωγής ανεβαίνει στα ύψη: το 1975 μια μέση παραγωγή стоιχίζε 2.500.000 δολάρια, το 1977 5.400.000, σήμερα 9-10.000.000 (συν τα έξοδα διανομής 6-7.000.000), ενώ υπολογίζεται ότι το 1985 το μέσο κόστος μιας ταινίας θα είναι περίπου 25.000.000 δολάρια, με αποτέλεσμα οι ταινίες που θα καταφέρνουν να αποφέρουν κέρδη να μετριοούνται στα δάχτυλα.

Η ΠΕΡΙΠΕΤΕΙΑ ΤΟΥ ΓΥΡΙΣΜΑΤΟΣ

Πού όμως οφείλεται αυτή η άνοδος του κόστους μιας ταινίας; Οι κυριώτεροι παράγοντες είναι: το ανέβασμα των τιμών του αρνητικού φιλμ και γενικά ότι έχει να κάνει με το τεχνικό μέρος μιας ταινίας, η αναγκαιότητα προσφυγής σε τρυκάς και σε μια ανεπτυγμένη τεχνολογία (κομπιούτερ, βίντεο κλπ.) που ανεβάζει ακόμη περισσότερο το κόστος, οι υψηλοί μισθοί των ηθοποιών και των τεχνικών (ο αριθμός των οποίων είναι υπερβολικά μεγάλος σύμφωνα με τους κανονισμούς των συνδικάτων), το γεγονός



Ο Μάρλον Μπράντο στην «Αποκάλυψη, τώρα!»

ότι τα τελευταία χρόνια οι ταινίες που δουλεύουν είναι κύρια οι ταινίες - φαινόμενο όπως ο **Πόλεμος των Άστρων**, πράγμα που προσανατολίζει τους παραγωγούς στις ακριβές παραγωγές, ο μεγάλος χρόνος προετοιμασίας και γυρίσματος μιας ταινίας και τέλος τα έξοδα της διαφήμισης.

Αξίζει όμως τον κόπο να σταθούμε στα δυο αυτά τελευταία φαινόμενα που αφορούν το στάδιο της προ-παραγωγής και μετα-παραγωγής μιας ταινίας.

Η οικονομική κρίση του 60 ήταν φυσικό να συντελέσει στην εξαφάνιση του παλιού τύπου παραγωγής που χαρακτήριζε την χρυσή περίοδο των στούντιο. Τη θέση του παλιού μεγαλομανούς, ημιμορφωμένου παραγωγού των χρόνων του 20-30-40 και 50, που ήξερε να συνδυάζει το επιχειρηματικό με το καλλιτεχνικό πνεύμα (με την έννοια ότι συμμετείχε ενεργά στην εκτέλεση μιας ταινίας, που συχνά ήταν ένα δικό του σχέδιο) την παίρνει τώρα ο νέος διευθυντής των στούντιο, που είναι κατά κανόνα νομικός ή οικονομολόγος, δηλαδή ένα άτομο σχεδόν ξεκομμένο από τη δημιουργική πλευρά του κινηματογράφου και που δεν έχει καμιά συγκεκριμένη πολιτική, αλλά απλώς εγκρίνει ή απορρίπτει σχέδια που του φαίνονται εμπορικά ή όχι. «Στο τέλος της μεγάλης περιόδου των στούντιο» λέει ο Κόπολα «ήλθε μια νέα περίοδος, η περίοδος των ατζέντηδων, των δικηγόρων και των ιμπρεσάριων, που δεν σκέφτονταν παρά το πως θα στήσουν μια μπίζνα»¹. Το αποτέλεσμα ήταν η κυριαρχία παραγωγή ν' αδιαφορήσει όλο και πε-

ρισσότερο για την καλλιτεχνικότητα μιας ταινίας και να ενδιαφερθεί μόνο για την εμπορική πλευρά της. Είναι χαρακτηριστική η απάντηση που έδωσαν οι ιδρυτές της πρόσφατης εταιρίας Orion Pictures, οι οποίοι έφυγαν από την United Artists για να έχουν περισσότερη ελευθερία, όταν τους ρώτησαν τι είδους κινηματογράφο θέλουν να κάνουν: «Δεν έχουμε καμία ιδέα στο μυαλό μας. Όλες οι ταινίες που έχουν τη δυνατότητα να δουλέψουν εμπορικά μας ενδιαφέρουν». Μια απάντηση που έκανε μια αμερικανίδα κριτικό να διαπιστώσει με λύπη πως «το Χόλλυγουντ μοιάζει να έχει χάσει το πολύτιμο μυστικό του παλιού καλού καιρού, που του επέτρεπε να συμφιλιώνει το χρήμα με την τέχνη»²

Σήμερα η παραγωγή μιας ταινίας είναι μια ατέλειωτη γραφειοκρατική περιπέτεια. Σύμφωνα με την ταυτολογική λογική του Χόλλυγουντ το κοινό έρχεται στον κινηματογράφο για να παρακολουθήσει μια ιστορία, άρα το μυστικό της επιτυχίας μιας ταινίας είναι ένα καλό σενάριο, συν μερικά ονόματα κι ένας ικανός σκηνοθέτης. Έτσι οι παραγωγοί δίνουν μεγάλη σημασία στο σκρίπτ, το οποίο μπορεί να γράφεται και να ξαναγράφεται χρόνια ολόκληρα από διάφορους κατά σειρά σεναριογράφους, ώπου να θεωρηθεί ικανοποιητικό (αν και συχνά όταν φτάνει στα χέρια του σκηνοθέτη αυτός το αλλάζει ξανά) ή να απορριφθεί γιατί στο μεταξύ θεωρείται ξεπερασμένο ή πολύ δαπανηρό σε σχέδιο (συχνά μια εταιρία πουλά το σχέδιο της σε μια άλλη όταν δεν ενδιαφέρεται ή δεν μπορεί να το πραγματοποιήσει). Ένας τεράστιος δημιουργικός χρόνος

χάνεται στα γραφεία κάποιου στούντιο, χρόνος που ακριβοπληρώνεται, για να ακολουθήσουν στη συνέχεια άλλες γραφειοκρατικές διεργασίες όπως για παράδειγμα η νομική ρύθμιση πλάνου-πλάνου της υπό σχέδιο ταινίας (ασφάλεια, συμβόλαια, περαιτέρω χρηματοδοτήσεις, ρυθμίσεις των εσόδων κλπ.). Μια κατάσταση που την περιγράφει με τα εξής χαρακτηριστικά λόγια ο Καρλ Ράιζ αναφερόμενος στη χρηματοδότηση της **Ερωμένης του Γάλλου λοχαγού**: «*Η United Artists ήταν τόσο τραυματισμένη από την αποτυχία της Πύλης της Δύσης, που το οικονομικό και νομικό στήσιμο της ταινίας πήρε μήνες και μήνες σε συζητήσεις με τους δικηγόρους πάνω σε μικροπράγματα. Κατάντησε γελοίο στο Χόλλυγουντ: τώρα κάθε δημιουργικότητα περνά από τη σύνταξη των συμβολαίων! Είναι τόσο βαρετό... Νομίζω ότι η κατάσταση χειρότερησε τα τελευταία χρόνια γιατί οι περισσότεροι διευθυντές των στούντιο είναι δικηγόροι!*»².

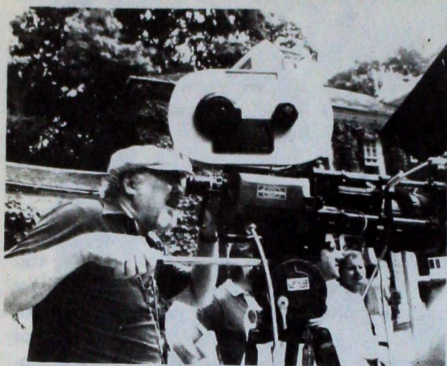
Αλλά κι όταν τελειώσει η περιπέτεια της προπαρασκευής μιας ταινίας, αρχίζει εκείνη του γυρίσματος που δεν έχει τίποτα το κοινό με τις μεθόδους εργασίας του παλιού καλού καιρού. Την εποχή των «στούντιο» οι διάφοροι σκηνοθέτες δούλευαν συνήθως με τους ίδιους τεχνικούς από ταινία σε ταινία, με αποτέλεσμα να υπάρχει ένα δημιουργικό πνεύμα συλλογικής εργασίας που έχει εξαφανισθεί σήμερα (με εξαίρεση την ανεξάρτητη παραγωγή). Αντίθετα αυτό που επικρατεί είναι η απόλυτη τήρηση των συνδικαλιστικών κανόνων και η αδιαφορία για το αν γίνεται μια σημαντική ή όχι ταινία. Ο τεχνικός θα σταματήσει να δουλεύει ακριβώς την ώρα που πρέπει, αδιαφορώντας αν έτσι σταματάει το γύρισμα σε μια πολύ δημιουργική ή κρίσιμη φάση. Οι ανάγκες παράλληλα για έναν όλο και μεγαλύτερο τεχνικό περφεξιονισμό, που χαρακτηρίζει όλες σχεδόν τις αμερικάνικες ταινίες, παρατείνει ακόμη περισσότερο τις μέρες γυρίσματος, με αποτέλεσμα να ανεβαίνει κι άλλο το κόστος παραγωγής (το γύρισμα σε 3 βδομάδες του νέου **Χάμμετ** μοιάζει σαν ένα κακόγουστο αστείο όταν σκεφτούμε ότι η πρώτη κόπια της ταινίας χρειάστηκε 3 χρόνια για να γίνει!).

Μόλις τελειώσει μια ταινία προβάλεται σε ειδικές προβολές που έχουν για σκοπό να καταγράψουν τις αντιδράσεις του κοινού (είναι τα λεγόμενα πρηθιού). Ο εμπειρισμός του μάρκετινγκ

αποφασίζει εδώ για την τύχη της ταινίας: αν οι αντιδράσεις είναι αρνητικές η ταινία θα αποσυρθεί ή θα ξαναγίνει εν μέρει (**Ανεξέλεγκτες καταστάσεις**) κι αν είναι θετικές θα παιχτεί στις αίθουσες. Παρόλα αυτά συχνά μια ταινία που έχει τα φόντα να κάνει μια μικρή εμπορική καριέρα, βγαίνει γρήγορα από τις αίθουσες για να αντικατασταθεί από έναν εμπορικό υπερκολλοσό, όπως συνέβηκε πρόσφατα με τις τελευταίες ταινίες του Μπογκντάνοβιτς που ήταν άβελα του εμπορικής αποτυχίας. Δε μάς παραξενεύει καθόλου λοιπόν γιατί όλοι σχεδόν οι νέοι αμερικανοί σκηνοθέτες μιλούν για την ανάγκη να δημιουργήσουν δικά τους δίχτυα διανομής, για να λανσάρουν τις ταινίες τους με καλύτερους όρους.

Η κατάσταση τα τελευταία χρόνια έχει χειροτερέψει ακόμη περισσότερο από την αύξηση των εξόδων διανομής μιας ταινίας (διαφήμιση, κόπιες, κλείσιμο αιθουσών) που κάλυπτουν περίπου το 2/3 του προϋπολογισμού μιας ταινίας. Χωρίς μια κανονική διαφημιστική εκστρατεία, δηλαδή 6 με 8.000.000 δολάρια, είναι αδύνατον να δουλέψει μια ταινία (εκτός κι αν γίνει απρόοπτα «ταίνια-λατρείας», όπως συνέβηκε με τη **Νύχτα με τις Μάσκες**). Γι αυτό και οι παραγωγοί προτιμούν, αφού ούτως ή άλλως μια ταινία σήμερα κοστίζει τόσο πολύ, να είναι ταινία θεάματος, να δείχνει στους θεατές πού και πώς ξεδεύτηκαν τα χρήματα και αδιαφορούν για το διαφημιστικό λανσάρισμα μικρών και περιθωριακών ταινιών, προτιμώντας να τις κρατήσουν στα κουτιά αν διαισθανθούν ότι δεν θα έχουν μεγάλη εμπορική επιτυχία (το **Health** του Άλτμαν ήταν μέχρι σήμερα άπαικτο, ώσπου ένας αιθουσάρχης αποφάσισε να το παίξει μετά την έκδοση της ταινίας σε βιντεοκασέτες).

Όλη αυτή η κατάσταση που περιγράψαμε όχι μόνο δεσμεύει τη δημιουργικότητα των σκηνοθετών (το 30 ένας αμερικανός σκηνοθέτης μπορούσε να γυρίσει 3-4 ταινίες το χρόνο, το 40-50 περίπου 2, το 60 μια, ενώ σήμερα χρειάζεται 2-3 χρόνια για να κάνει μια ταινία), περιορίζει τον αριθμό των παραγόμενων ταινιών, με αποτέλεσμα πολλοί σκηνοθέτες να είναι άνεργοι, κλείνει την είσοδο στους νέους γιατί οι παραγωγοί διακινδυνεύουν τεράστια ποσά και δεν ρισκάρουν σ' έναν άγνωστο σκηνοθέτη, κωδικοποιεί περαιτέρω την παραγωγή και την αισθητική των ταινιών, αλλά και υπονομεύει το ίδιο το μέλλον του αμερικάνικου κινηματογράφου, που



Ο Ρόμερτ Άλτμαν

σύντομα δε θα έχει τις απαιτούμενες βάσεις στήριξης. Έτσι η ευφορία των χρόνων του 70 κινδυνεύει να καταλήξει σ' έναν εφιάλτη στα μέσα του 80.

ΝΕΕΣ ΑΛΛΑΓΕΣ

Φαίνεται μάλιστα ότι οι εταιρίες διισθάνθηκαν για τα καλά τον κίνδυνο γιατί τον τελευταίο χρόνο είχαμε και πάλι καινούριες αλλαγές στην οργάνωση τους. Η United Artists έπειτα από το παθητικό της Πύλης της Δύσης ενώθηκε με την Metro, η Fox αγοράστηκε από το μεγαλύτερο του πετρελαίου Μάρβιν Ντέιβις, ο οποίος από ότι φαίνεται θέλει να εκμεταλλευθεί την αξία των ακινήτων και διαλύει σιγά-σιγά το στούντιο (ήδη έκλεισε μια συμφωνία με τη CBS για κοινή εκμετάλλευση της αγοράς του βίντεο, που στην ουσία αποβλέπει στη συγχώνευση της Fox μέσα στην CBS) η Columbia αγοράστηκε από την Κόκα-Κόλα, η Orion Pictures ελέγχει την Filmmways για να αποκτήσει το κύκλωμα διανομής της τελευταίας, η Warner Bros πήγε κάτω από την κηδεμονία της Warner Communications και τέλος η Anco Embassy αγοράστηκε από ένα διάσημο τρίο τηλεοπτικών παραγωγών που θα αλλάξουν τον προσανατολισμό της εταιρίας (γύριζε μέχρι τώρα γκραν-γκινιόλ) φιάχνοντας πιο «ηλεκτρονικά» θεάματα.

Όποια όμως κι αν είναι η τύχη των παραπάλαιω εταιριών δε θα πρέπει να ξεχνάμε ότι πρόκειται βασικά για εταιρίες παραγωγής. Αλλά τα τεράστια κέρδη της κινηματογραφικής βιομηχανίας τα φέρνει ο τομέας της διανομής, της εκμετάλλευσης δηλαδή των ταινιών κι εκεί είναι που θα παχτεί το αποφασιστικό παιχνίδι. Οι αιθού-

σάρχες θα καταφέρουν να σταθεροποιήσουν το κοινό τους, οι τεχνολογικές αλλαγές που θα κάνουν θα φέρουν νέο κοινό, η αμερικάνικη ταινία θα συνεχίσει να κυριαρχεί στη διεθνή αγορά, η βιντεοκασέτα θα εξοντώσει ολοκληρωτικά το θεσμό του σινεμά, που θα συνεχίσει να υπάρχει μόνο με τη μορφή του γιγαντιαίου θεάματος ή σαν ένας θεσμός-ρετρό; — να μερικά ερωτήματα που το τέλος της δεκαετίας του 80 οριστικά θα λύσει. Για την ώρα δεν έχουμε παρά να περιμένουμε.

Η ΚΡΙΣΗ ΤΗΣ ΑΝΕΞΑΡΤΗΤΗΣ ΠΑΡΑΓΩΓΗΣ

Η ανεξάρτητη και μικρή παραγωγή ήταν την τελευταία εικοσαετία ένα βασικό φυτώριο νέων σκηνοθετών, το σχολείο μέσα από το οποίο έκαναν το ντεμπούτο τους και αναδείχθηκαν όλοι σχεδόν οι σημαντικοί σημερινοί αμερικανοί σκηνοθέτες: Κόπολα, Σκορτσέζε, Κασαβέτης, Άλτμαν, ντε Πάλμα, Λάντις, Κάρπεντερ, Μπογκντάνοβιτς, κ.α. Σήμερα όμως η μεν μικροπαραγωγή φυτοζωεί κάνοντας σχεδόν αποκλειστικά ταινίες τρόμου και κωμωδίες με εφήβους, η δε ανεξάρτητη παραγωγή απλάς έπαψε να υπάρχει (ας μη συγχέουμε την ανεξάρτητη παραγωγή με τα στούντιο των Λούκας-Κόπολα, γιατί στη δεύτερη αυτή περίπτωση έχουμε έναν τύπο οργάνωσης όμοιο με αυτόν της κυρίαρχης παραγωγής, με μόνη ιδιαιτερότητα ότι το αφεντικό είναι σκηνοθέτης αντί για ατζέντης). Το κόστος παραγωγής, ακόμη και για μια ανεξάρτητη ταινία, είναι τόσο μεγάλο και οι δυνατότητες διανομής πολύ περιορισμένες, ώστε η χρηματοδότηση μιας τέτοιας ταινίας να είναι καθαρή αυτοκτονία. Είναι χαρακτηριστικό το πείραμα που έκανε ο ντε Πάλμα με το **Home Movies**, που стоίχισε 300.000 δολάρια, όσο δηλαδή πριν μερικά χρόνια **Η Νύχτα με τις Μάσκες**, ενώ πριν μια δεκαετία η ίδια ταινία θα стоίχιζε το πολύ 50.000 δολάρια. Και βέβαια η ταινία δεν είχε καμιά εμπορική καρριέρα, παρά την παρουσία του Κερκ Ντάγκλς. Φαντασθείτε λοιπόν τα προβλήματα που αντιμετωπίζει ένας πρωτοεμφανιζόμενος σκηνοθέτης που δεν διαθέτει ούτε χρήματα ούτε βεντέτες. Δεν του μένει παρά να ζητήσει δουλειά στην τηλεόραση ή να μείνει άνεργος. Γιατί σήμερα, όπως είπα και πιο πάνω, ένας παραγωγός δεν ρισκάρει χρήματα σε έναν νέο σκηνοθέτη χωρίς να έχει αποδείξεις για τη δουλειά του. Πώς όμως θα βρεθούν οι αποδείξεις αν δεν μπο-

ρεί να κάνει ούτε μια ταινία; Κι ύστερα γιατί ένας παραγωγός να απευθυνθεί σε έναν νέο σκηνοθέτη όταν υπάρχουν στη διαθέσιμότητα τόσοι και τόσοι άνεργοι σκηνοθέτες (και μάλιστα από τα γνωστά ονόματα: Μόντυ Χέλμαν, Κέρτις Χάρριγκτον, Πωλ Μπάρτελ, Τζων Μπάουρουμ, όλοι οι νέγροι σκηνοθέτες που στήριξαν τη μόδα των ταινιών με μαύρους κ.α.) που μάταια περιμένουν κάποια πρόταση;⁴.

ΤΑ 1.000 ΜΑΤΙΑ ΤΟΥ ΔΡ. ΜΑΜΠΟΥΖΕ

Θα μπορούσε όμως κανείς καλόπιστα να αναρωτηθεί: υπάρχει σήμερα ουσιαστική ανάγκη για ανεξάρτητη παραγωγή, όταν οι σκηνοθέτες που δουλεύουν στην κανονική παραγωγή, στο μεγαλύτερο τους μέρος έχουν μια τέτοια ανεξαρτησία και ελευθερία δουλειάς, που παρόμοια δεν είδε ποτέ η ιστορία του αμερικάνικου κινηματογράφου; Πραγματικά οι πρόσφατες μεγάλες επιτυχίες του αμερικάνικου σινεμά και το γεγονός ότι όλες σχεδόν οφείλονταν σε νέους, έκανε τους παραγωγούς να δείξουν είτε μια τυφλή εμπιστοσύνη, είτε να υποκύψουν στις θελήσεις τους, δίνοντας τους τεράστια ποσά για να πραγματοποιήσουν τις μονομανίες και τα τρελά σχέδια τους. Η United Artists μάλιστα στήριζε μέχρι τώρα την πολιτική της στο γεγονός ότι άφηνε τελείως ελεύθερους τους σκηνοθέτες της να δουλεύουν, ώσπου δέχθηκε το πλήγμα της **Πύλη της Δύσης**. Επειδή όμως συχνά η ελευθερία αυτή είτε είναι απατηλή, είτε δεν μπορεί να ανατρέψει τις καθιερωμένες μεθόδους δουλειάς, δεν είναι λίγοι οι σκηνοθέτες που προτιμούν να δουλεύουν στα πλαίσια μιας δικής τους εταιρίας.

Η περίπτωση Κόπολα-Λούκας είναι ίσως η πιο γνωστή (όχι όμως και η μοναδική: ο Άλτμαν και πρόσφατα ο Μπογκτάνοβιτς έχουν τις δικές τους εταιρίες παραγωγής). Σε μια προσπάθεια πλήρους ανεξαρτησίας από το Χόλλυγουντ, αλλά και αλλαγής των δομών της κινηματογραφικής βιομηχανίας και καλλιτεχνικής και τεχνολογικής έκφρασης, ίδρυσαν το 1968-69 το *American Zoetrope* στο Λος Άντζελες, σύντομα όμως χώρισαν για να τραβήξουν διαφορετικούς δρόμους. Ο Λούκας εκμεταλλευόμενος την επιτυχία του **Πόλεμου των Άστρων** άφησε για την ώρα τις υποσχέσεις του ότι θα βοηθήσει την σκηνοθεσία πειραματικών ταινιών και ίδρυσε το δικό του εργαστήριο, το *Industrial Light and Magic*, ό-



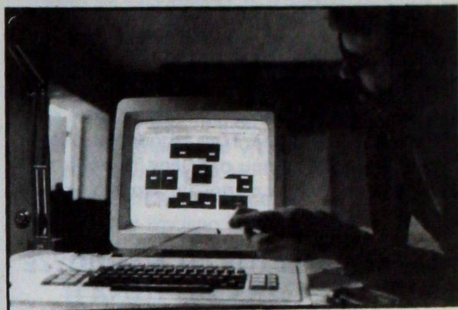
Ο Φρέντερικ Φόρρεστ στο «Χάμμετ»

που κάνει καλύτερα αυτό που τα εργαστήρια του Ντίσνεϋ δεν καταφέρνουν να κάνουν τα τελευταία χρόνια. Οι παραγωγές του (**Η Αυτοκρατορία αντεπιτίθεται**, **Οι κυνηγοί της χαμένης κιβωτού**) όχι μόνο διακρίνονται από ένα θεματικό και αισθητικό συντηρητισμό, αλλά διευθύνονται μ' ένα τέτοιο απολυταρχικό πνεύμα, ώστε πολλοί τον σύγκριναν με έναν Ο Σέλλζνικ του σήμερα!

Ανάλογη όμως είναι και η στάση του Κόπολα που ονειρεύεται να γίνει ένας Ζανούκ του 80. Το ενδιαφέρον του για πειραματισμούς, η διανομή ταινιών όπως **Ο Ναπολέων**, **Ο σώζων εαυτόν σωθήτω**, **Ο Χίτλερ**, η βοήθεια που έδωσε μαζί με τον Λούκας στον Κουροσάβα να τελειώσει τον **Καγκεμούσα**, οι ταινίες που έκανε ο ίδιος μετά τον **Νονό** κλπ., έδωσαν την εντύπωση ενός καθαρά κινηματογραφόφιλου σκηνοθέτη-παραγωγού που θέλει να σεβαστεί την καλλιτεχνική ελευθερία. Σύντομα όμως η διένεξη του με τον Βέντερς για τον **Χάμμετ** και οι τεράστιες περιπέτειες της ταινίας, θα διαλύσουν αυτήν την εντύπωση. Ο Κόπολα ισχυρίζεται ότι ο κινημογράφος σήμερα έχει συνθλιφτεί από την γραφειοκρατία και το μάρκετινγκ κι ότι σκοπός του είναι να δώσει και πάλι την προτεραιότητα στην δημιουργία, αφήνοντας τους σκηνοθέτες να



Αριστερά: Σκηνή από το «Νικελόντεον» του Μπογκντάνοβιτς. Δεξιά: Ο Κόπολλα με το κομπιούτερ του - Το παρελθόν και το μέλλον της αμερικάνικης παραγωγής.



δουλέψουν στα στούντιο του, ενώ αυτός θα φροντίζει τα οικονομικά θέματα της επιχείρησής του. Είναι σίγουρο ότι κατάφερε, όπως και ο Λούκας εξάλλου, ν' αναπτύξει ένα συλλογικό τρόπο δουλειάς ανάμεσα στους τεχνικούς του στούντιο του, που θυμίζει πολύ τον τρόπο δουλειάς της μεγάλης εποχής των στούντιο. Όμως ο Κόπολλα είναι ένας μεγαλομανής, που όχι κάνει (οι πειραματισμοί του με το βίντεο, η αγορά των στούντιο Zoe trope, η παραγωγή ταινιών κλπ) εξυπηρετεί ακριβώς αυτήν την νεύρωση του. Τι είναι για παράδειγμα η εφεύρεση του με το βίντεο; Ένας τρόπος να ελέγχει πλήρως το γύρισμα μιας ταινίας, χωρίς ο ίδιος να είναι παρόν στο στούντιο, αλλά γυρίζοντας ανά τον κόσμο για να προωθήσει τις επενδύσεις του. Υπάρχει άραγε πιά τέλειο παράδειγμα δικτατορικής ψύχωσης και περιορισμού της σκηνοθετικής δύναμης, κυριολεκτικά σε έναν θρόνο-καρέκλα μπρος στην οθόνη ενός κομπιούτερ;⁵

Η πανταχού παρούσα μάτια του Δρ. Μαμπούζε δεν φαίνεται για την ώρα να είναι η πιο προσιτή μέθοδος που θα ελευθερώσει τις δυνατότητες του αμερικάνικου κινηματογράφου και ο Κόπολλα περνά δύσκολες οικονομικές στιγμές ύστερα από την αποτυχία των ταινιών **One from the Heart**, **Αποκάλυψη, τώρα!**, **Χάμμετ**, καθώς και πολλών άλλων παραγωγών που δεν μπόρεσε να ολοκληρώσει. Η περίπτωση του όμως, όπως και κείνη του Λούκας ή του Σπύλμπεργκ (παραγωγού ταινιών όπως: **Τα Σαραβαλάκια**, **Πόλτεργκίστ**), είναι ενδεικτική μιας μερίδας αμερικανών σκηνοθετών, που αφού αγωνίστηκαν για να αποκτήσουν πλήρη ελευθερία στη δουλειά τους και τα κατάφεραν, χρησιμοποιούν τώ-

ρα τη δύναμη τους για να γίνουν οι ίδιοι δικτάτορες - παραγωγοί, επαναφέροντας ένα σύστημα δουλειάς που κυριολεκτικά γυρίζει το σινεμά στα χρόνια του 40-50, ενώ δεν προσφέρει τίποτα από καλλιτεχνική πλευρά (απόδειξη όλες οι ταινίες που παρήγαγαν οι παραπάνω και που μόλις διακρίνονται από τη μέση μετριότητα).

Παρά τις ελευθερίες που έχουν κατακτήσει οι αμερικανοί σκηνοθέτες τίποτα ακόμη δεν έχει κριθεί. Δεν πήγε πολύ καιρός που ο Μπομπ Ράφελσον διώχτηκε από το γύρισμα του **Μπρουμπάικερ**, και ο Αρθούρος Πεν από τις **Ανεξέλεγκτες καταστάσεις**. Αλλά και ο Κεν Ράσελ που τέλειωσε την ταινία χρειάστηκε να γυρίσει μια δεύτερη έκδοση πιο κοντά στις απαιτήσεις των παραγωγών. Σε αυτές τις μικρές ειδήσεις βρίσκεται όλη η ουσία του αμερικάνικου κινηματογράφου, μαζί με τις προσπάθειες των δημιουργών να κάνουν τις μικρές εταιρίες παραγωγής και διανομής για να επιβιώσουν και όχι στα μεγαλομανή σχέσια ενός Κόπολλα ή Λούκας.

2.0001, Η ΟΔΥΣΣΕΙΑ ΤΟΥ ΣΙΝΕΜΑ

Το ερώτημα που βάζουν όλοι οι παρατηρητές της εξέλιξης του αμερικάνικου κινηματογράφου είναι αν για μια ακόμη φορά η τεχνολογική εξέλιξη θα τον βοηθήσει να ξεπεράσει την κρίση που διέρχεται. Κρίση που σε μεγάλο μέρος οφείλεται στην μαζική διάδοση της βιντεοκασέτας και κύρια των ιδιωτικών τηλεοπτικών καναλιών που εκπέμπουν μέσω δορυφόρων. Όμως τα εν λόγω κανάλια έχουν ανάγκη από ται-

νίες και επειδή το στοκ των ήδη υπαρχόντων ταινιών δεν αρκεί, όλοι ελπίζουν ότι σύντομα θα αρχίσει μια νέα παραγωγή ταινιών ειδικά γι' αυτό το κύκλωμα. Έτσι υπάρχουν μεγάλες πιθανότητες να ξαναζωντανέψει η μικρή φθνή παραγωγή και να βρουν δουλειά όλοι οι νέοι ή άνεργοι σκηνοθέτες.

Τα πειράματα που έχουν γίνει τα τελευταία χρόνια πάνω στην ηλεκτρονική εικόνα κατέληξαν σε πολύ αισιόδοξα αποτελέσματα όσον αφορά τη δημιουργία τηλεοπτικής εικόνας υψηλής πιστότητας. Σύντομα θα διατεθούν στην αγορά νέες τηλεοράσεις σε άλλο σχήμα (που θυμίζει ελαφρά το σινεμασκόπ) και που οι κατασκευαστές τους υποστηρίζουν ότι η εικόνα τους θα είναι καλύτερη από την κινηματογραφική. Αλλά και όλη η καθαρά κινηματογραφική τεχνολογία είναι υποχρεωμένη να ακολουθήσει την εξέλιξη της ηλεκτρονικής εικόνας. Σε μερικά χρόνια δεν θα υπάρχει παρά μόνο το ηλεκτρονικό σινεμά και όλες οι αίθουσες θα αναγκαστούν να ανανεώσουν τις τεχνικές εγκαταστάσεις τους με τις ανάλογες μηχανές και οθόνες. Κι αυτό όχι μόνο γιατί σύντομα η ηλεκτρονική εικόνα θα έχει το αβαντάζ της καλύτερης πιστότητας, αλλά γιατί προσφέρει τεράστιες δυνατότητες στην πραγμάτωση μιας ταινίας. Ήδη η εφεύρεση του Κόπολα επιτρέπει να γίνεται το μοντάζ στην οθόνη του κομπιούτερ, κάτι σαφώς πιο πρακτικό και αποτελεσματικό (αλλά και πιο γρήγορο σε πραγμάτωση) από την ήδη υπάρχον τρόπο που δεν άλλαξε από την εποχή του Λυμιέρ. Αλλά και η δημιουργία έργων όπως ο **Πόλεμος των Άστρων** θα ήταν πολύ πιο δύσκολη να γίνει χωρίς το κομπιούτερ. Μένει βέβαια πάντα ο κίνδυνος να αντικατασταθεί η ελεύθερη δημιουργία του σκηνοθέτη από τον προγραμματισμό των κομπιούτερ, ενώ η νέα γενιά σκηνοθετών θα πρέπει πριν απόλα να έχει μια πάρα πολύ καλή μαθηματική και ηλεκτρονική εκπαίδευση. Ο κινηματογράφος μεταφορφώνεται λοιπόν όλο και περισσότερο σε ένα τεχνοκρατικό θαύμα, που ίσως δε θα μπορέσει ποτέ του να ξαναβρεί τον πηγαίο αυθορμητισμό και την αφέλια της χρυσής εποχής του, που ήταν τα χρόνια του 20, του 40 και οι αρχές του 60. Ίσως μάλιστα να αλλάξει τελείως, να γίνει μια πρωτόγονη εμπειρία συναισθημάτων όπως θέλουν να τον κάνουν οι πειραματισμοί που γίνονται γύρω από το

ημισφαιρικό σινεμά, τ' οποίο προκαλεί την πλήρη ψευδαισθηση της κατάρνησης του χώρου ανάμεσα στο θέαμα και την θέση του θεατή.

Σε μια πρόσφατη μάλιστα επίδειξη του βίντεο παρουσιάστηκε η ηλεκτρονική εικόνα ενός χεριού που κινούνταν κανονικά, με τη μόνη διαφορά ότι είχε κατασκευαστεί από προγραμματισμό. Πλησιάζει λοιπόν η εποχή που το κομπιούτερ θα μπορεί από μόνο του να κατασκευάσει μια εικόνα χωρίς την παρεμβολή του φωτογραφικού μοντέλου, η εποχή που θα μπορούμε να πλάσουμε όποια εικόνα και πρόσωπο θέλουμε, η εποχή που το σινεμά θα γίνει ένα παιχνίδι όμοιο με κείνο που είδαμε στο πρώτο μέρος του **Ζωγραφισμένου Ανθρώπου** (που βασίζεται στο προφητικό βιβλίο του Ραίι Μπράντμπερυ). Δεν ξέρω αν θα πρέπει ν' ανησυχούμε ή όχι για αυτή την εξέλιξη, το σίγουρο όμως είναι ότι περνάμε τα τελευταία χρόνια ενός θεσμού που ήταν αναπόφευκτο κάποτε να δεχθεί τα πλήγματα της τεχνολογικής και κοινωνικής εξέλιξης.

Μπάμπης Ακτοόγλου

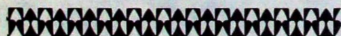
1) Συνέντευξη στα Cahiers du Cinema, No 334-335, Απρίλιος 1982.

2) Lise Blach-Morhange: «Η αλλαγή του Χόλλυγουντ», στο ίδιο.

3) Συνέντευξη στα Cahiers du Cinema, No 332, Φεβρουάριος 1982

3) Ο Μόντυ Χέλλμαν είπε πρόσφατα στα Cahiers: *Στα χρόνια του 40 θα είχα σίγουρα δουλειά. Με τον ερχομό της τηλεόρασης κλειστό κελύματος ελπίζω ότι θα βρούμε αυτή τη διαφοροποίηση που επικρατούσε στο σύστημα κείνης της εποχής. Ακόμη 2-3 χρόνια. Για την ώρα είναι μια έρημος, ήλθατε να ερευνησετε σε μια έρημο (συνέντευξη στο No 334).*

5) Ο Κόπολα μετατρέποντας ένα κομπιούτερ της Xerox για τις ανάγκες του, μπορεί, όπως ισχυρίζεται να κάνει με αυτό όλη την προετοιμασία μιας ταινίας, καταγράφοντας όλα τα αναγκαία στοιχεία και κάνοντας την σκηνοθεσία ένα είδος κινηματογραφικής παρτιτούρας, που επιτρέπει στον οποιοδήποτε «εκτελεστή» να διευθύνει το γύρισμα, όμοια με το μάετρο μιας ορχήστρας. Για την ώρα οι πειραματισμοί του είναι σ' εμβρυακό στάδιο, ο σκηνοθέτης όμως υποστηρίζει ότι με τη μέθοδο αυτή κερδίζει σε χρόνο: 2 μήνες θα είναι αρκετοί για να γίνει μια ταινία και ο ίδιος λογάριαζε να κάνει 6 ταινίες την επόμενη χρονιά, αν όλα πήγαιναν καλά. Για την ώρα όμως μάλλον θα γυρίσει το τρίτο μέρος του **Νονού** για να αντιμετωπίσει τα οικονομικά του προβλήματα.



Η ΚΡΙΣΗ ΤΗΣ ΜΥΘΟΠΛΑΣΙΑΣ ΟΙ ΚΥΝΗΓΟΙ ΤΩΝ ΧΑΜΕΝΩΝ ΜΥΘΩΝ του Μπάμπη Ακτσόγλου

Το μεγαλείο και η αδυναμία του αμερικάνικου σινεμά - Ένας κινηματογράφος του μεγάλου Μύθου - Το τέλος του αμερικάνικου όνειρου, η ωρίμανση του σινεμά, η παρακμή των ειδών και η εμφάνιση του δυστυχισμένου αμερικανού ήρωα - Η κρίση των μυθοπλασιών αιτία της καλλιτεχνικής κρίσης του αμερικάνικου κινηματογράφου - Η μόδα ρετρό, μια λύση-μπούμεραγκ - Η άλλη Αμερική - Το σινεμά σαν την ύστατη μυθοπλασία - Η κινηματογραφοφιλία των νέων σκηνοθετών - Το ρημέικ και η αναβίωση των παλιών ειδών - Η παρωδία - Το ξεπέρασμα της μυθοπλαστικής κρίσης;

«Το Δειλινό της μεγάλης σφαγής» του Τζων Φορντ. Το τέλος του αμερικάνικου όνειρου.



ΕΝΑ ΣΙΝΕΜΑ ΤΟΥ ΜΕΓΑΛΟΥ ΜΥΘΟΥ

Η υπεροχή μέχρι τώρα του αμερικάνικου κινηματογράφου απέναντι του ευρωπαϊκού ήταν όχι μόνο οικονομική, αλλά (κύρια) αφηγηματική, δραματολογική. Αυτό που πάντα μ' εντυπωσίαζε στο αμερικάνικο σινεμά ήταν από τη μια η *αφηγηματική του αποτελεσματικότητα* (κανείς δεν ξέριε να διηγείται τόσο καλά ιστορίες όσο ένας αμερικανός σκηνοθέτης) και από την άλλη η ικανότητα του να μεταμορφώνει σε μια *μεγαλομυθολογία* (σ' ένα μεγάλο, συναρπαστικό και δυναμικό θέαμα, που όμοια δε μπορεί να χειριστεί το ευρωπαϊκό σινεμά) την πιο ασήμαντη, όσο και την πιο περίπλοκη ιστορία. Το μεγαλείο του αμερικάνικου κινηματογράφου βρίσκεται στ' ότι αποτελεί ένα σινεμά το *Μεγάλο Μύθος*, που εμπνέεται ακατάπαυστα από την κοινωνική και ιστορική πραγματικότητα του (ή για πιο ακρίβεια, που μεταμορφώνει σε Μύθο αυτή την ιστορική και κοινωνική πραγματικότητα). Μεγαλείο που είναι και ταυτόχρονα αδυναμία του, γιατί το αμερικάνικο σινεμά υποτάσσει τα εκφραστικά του μέσα στην υπηρεσία της αφήγησης, αδιαφορώντας για τα φORMALISΤΙΚΑ παιχνίδια και τις αναζητήσεις που χαρακτηρίζουν τον ευρωπαϊκό κινηματογράφο, με αποτέλεσμα να φαίνεται αισθητικά οπισθοδρομικό. Και γιατί ακόμη αυτή η συνεχής μετάθεση της ιστορικής και κοινωνικής πραγματικότητας στο πεδίο του Μύθου, έκανε συχνά να ειπωθεί ότι είναι ένα ασήμαντο σινεμά που διαστρεβλώνει τα πράγματα και που αποσκοπεί μόνο στη διασκέδαση και την αποβλάκωση. Απόψεις που έχουν δίκιο όταν βλέπουν μόνο μερικές πλευρές και έργα του αμερικάνικου κινηματογράφου και όχι το σύνολο του, τ' οποίο μας παρουσιάζει ένα από τους πιο διαλεκτικούς και ταυτόχρονα αντιφατικούς κινηματογράφους του κόσμου.

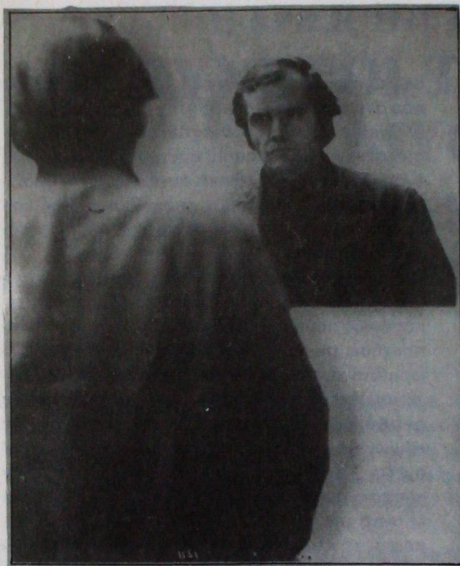
ΤΟ ΤΕΛΟΣ ΤΟΥ ΑΜΕΡΙΚΑΝΙΚΟΥ ΟΝΕΙΡΟΥ

Μέχρι τα τέλη του 50 ο Μύθος στον αμερικάνικο κινηματογράφο, είτε δανείζονταν τη μορφή του έπους (γουέστερν), είτε της τραγωδίας (κοινωνική και γκαγκστερική ταίνια), είτε της ύβρις (μπουρλέσκ) κλπ., είχε πάντα ένα κοινό χαρακτηριστικό: *τη θετική κατάληξη*. Και μ' αυτό δεν εννοώ το χάμπυ-εντ, γιατί αρκετές ταινίες

δεν τελειώναν ευτυχισμένα, αλλά τ' ότι ο μύθος που ανέπτυσαν οι ταινίες ήταν πάντα *θετικός*: έκλεινε με τη λύση των αντιθέσεων που παρουσιάζονταν, λύση η οποία επέτρεπε να αναφανεί ένας ιδεολογικά κι εθνικά σύμφωνος και ομοιογενής κόσμος, ο κόσμος της αμερικάνικης κοινωνίας που ζει τις αντιφάσεις της, αλλά ταυτόχρονα τις λύνει.

Η ενότητα όμως αυτή του αμερικάνικου κινηματογράφου θα σπάσει μετά το τέλος της μακαρθικής περιόδου. Το αμερικάνικο σινεμά θ' αποκτήσει σιγά-σιγά μια πολιτική και ιδεολογική ωριμότητα, που δε θα του επιτρέψει να μεταβεί συνεχεία σ' ένα φανταστικό επίπεδο τις αντιφάσεις και τα ρήγματα της αμερικάνικης κοινωνίας, αλλά θ' αρχίσει να μιλά απευθείας γ' αυτές. Τα διάφορα είδη που θεμελίωσαν τον κλασικό αμερικάνικο κινηματογράφο αποκτούν κι αυτά μια παρόμοια συνειδηση και απομυθοποιούν τα κλισιέ πάνω στα οποία στηρίχτηκαν. Ενέργεια που οδηγεί σταδιακά στην κατάρρευση των ειδών και πράγματι αυτά αρχίζουν σιγά-σιγά να σβήνουν, αφού δε μπορούν να παράγουν πλέον μια νέα θετική μυθολογία (η εξέλιξη του γουέστερν είναι από αυτή την πλευρά τελείως χαρακτηριστική: ο επικός κόσμος της *Ταχυδρομικής Άμαξας* δίνει τη θέση της στην τραγωδία του *Φθινόπωρου των Τσεγιέν* και του παρακμαίου ηρωισμού της *Άγριας Συμμορίας*, καταλήγοντας με την *Πύλη της Δύσης* στην πιο ένοχη και απομυθοποιητική ταίνια που μας έδωσε αμερικανός σκηνοθέτης για το Γουέστ).

Από τα τέλη του 50 λοιπόν κι έπειτα, ο αμερικάνικος κινηματογράφος χάνει τη φαινομενική αθωότητα του και γίνεται ένα τραυματικό σινεμά, έκφραση της αμερικάνικης ένοχης, δυστυχισμένης συνειδησης, που βλέπει να καταρρέουν σιγά-σιγά όλα τα ιδανικά του «αμερικάνικου όνειρου»: η ευημερία, η ισότητα, η ίση ευκαιρία για όλους, ο σεβασμός της ελεύθερης επιχείρησης, το πνεύμα της κατάκτησης, η ιδέα του Νόμου, της Οικογένειας, του Έθνους κλπ. Κι αν τα πρώτα χρόνια του 60 θ' αφήσουν να φανούν ορισμένες ελπίδες, σύντομα η δολοφονία των Κένεντυ, το Βιετνάμ, οι φοιτητικές και αντι-ρατσιστικές εξεγέρσεις, το Γουάτεργκάιτ και το ενεργειακό θα σβύσουν και τις τελευταίες ψευδαισθήσεις. Ο αμερικανός ήρωας θα είναι από δω και πέρα ένας δυστυχισμένος ήρωας, που θα έχει οριστικά επιτελέσει την κατάκτηση της Δύσης και που θα έχει ν' αντιμετωπίσει είτε το ένο-



Ο Τζακ Νικόλσον στα «5 εύκολα κομμάτια» και ο Μάρλον Μπράντο στους «Φυγάδες του Μιζούρι». Δυό μεγάλοι ηθοποιοί του αμερικάνικου σινεμά.

χο παρελθόν του, είτε την ατέρμονη περιπλάνηση σε μια χώρα που δεν μπορεί πια να τον αφομοιώσει. Αλλά και κάθε νέα πράξη ηρωισμού, κάθε νέα προσπάθεια ξανατοποθέτησης του απέναντι στη χώρα που αγαπά, θα καταλήγει στην αποτυχία, στον περίγελο, στη νέα περιπλάνηση (Ο ελαφοκυνηγός, Ήταν και οι 4 φίλοι της, 5 εύκολα κομμάτια).

Η ΚΡΙΣΗ ΤΗΣ ΜΥΘΟΠΛΑΣΙΑΣ

Το πέρασμα στην ωριμότητα δεν γίνεται ποτέ χωρίς επιπτώσεις και το αμερικάνικο σινεμά φαίνεται να την πληρώνει για τα καλά, γιατί αν εξαιρέσουμε μερικές ταινίες, ποτέ στην μέχρι τώρα ιστορία του δεν είχε τόσο χαμηλή ποιότητα ταινιών. Η καλλιτεχνική του κρίση διαρκεί 20 περίπου χρόνια κι όσο πάει κορυφώνεται, μη μπορώντας ποτέ σ' αυτό το διάστημα να δημιουργήσει ένα σινεμά ισάξιο της χρυσής κλασικής περιόδου του, που να συνδυάζει τη γοητεία και την αφηγηματική αποτελεσματικότητα του 30-40, με τη θεματική ωριμότητα του σήμερα. Και τα αίτια αυτής της κρίσης δεν βρίσκονται στην έλλειψη ταλαντούχων σκηνοθετών ή στην κρίση

της παραγωγής και την αρνητική επίδραση της τηλεόρασης, αλλά κύρια γιατί υπάρχει *κρίση της μυθοπλασίας*.

Όπως είπαμε μόλις προηγουμένως η παρακμή των ειδών, το χάσιμο της ιδεολογικής ενότητας και συνοχής του αμερικάνικου κινηματογράφου, τα πολιτικά τραύματα κλπ., στέρξαν τη δυνατότητα από την πρόσφατη ιστορική και κοινωνική πραγματικότητα να δίνει θέματα για περαιτέρω θετικές μυθοπλασίες. Όμως ο αμερικάνικος κινηματογράφος έχει ζωτική ανάγκη να είναι ένας κινηματογράφος του Μεγάλου Μύθου, γιατί από δω αντλεί το δυναμισμό της γραφής του και την υπεροχή του (αλλοιώτικα πώς θα συναγωνισθεί με τον ευρωπαϊκό, απέναντι του οποίου νιώθει μειονεκτικά, εξαιτίας του ψυχγωγικού του χαρακτήρα). Όταν όμως ένας μύθος αντανακλά μια ένοχη και κατακερματισμένη συνείδηση, όπως όλες οι σημερινές αμερικάνικες ταινίες, τότε είναι σα να ομολογεί την ίδια την παρακμή του, τη μη χρησιμότητα του, την αδυναμία του να παράγει μια θετική μυθοπλασία (και χωρίς αυτή τη θετικότητα πολύ απλά δεν υπάρχει Μύθος, αλλά απομυθοποίηση). Υπάρχει άραγε καλύτερη πρόσφατη απόδειξη από τις ταινίες - καταστροφής, που η μόδα τους

καμιά αλλαγή στην αμερικάνικη συνειδηση και κοινωνία) αυτοί είναι μια μικρή εξαιρεση, μπρος στην πλειάδα των σκηνοθετών που περιέγραψαν και συνεχίζουν να περιγράφουν το πρόσφατο ιστορικό παρελθόν, καθώς και το παρόν, σαν ένα εφιαλτικό όνειρο που ζητά την εξιλίωση και απολύτρωση του (Γιακούζα, Ο ελαφοκυνηγός, Ο ταξιτζής, Ο γυρισμός, Η πυγμή κ.α.).

Κι όμως το αμερικάνικο σινεμά πρέπει να συνεχίσει να υπάρχει. Σ' αυτή την περίοδο λοιπόν της κρίσης της μεγάλης μυθοπλασίας δεν του απέμεινε τίποτ' άλλο, παρά να στραφεί στην ύστατη πηγή των μυθοπλασιών: το ίδιο το σινεμά. Μήπως ο κινηματογράφος δεν ήταν πάντα μια αστείρευτη πηγή ονείρων και φαντασμάτων; Μήπως δεν αποκάλεσαν το Χόλλυγουντ «εργοστάσιο ονείρων»; Γιατί λοιπόν οι αμερικανοί σκηνοθέτες να μην εκμεταλλευτούν την ίδια τους την παράδοση και ν' αναμετρηθούν με τους πνευματικούς τους πατέρες, τη γενιά του Χωκς, Φορντ, Χίτσκοκ;

Ο μύθος του σινεμά σαν την ύστατη μυθοπλασία, αυτό μας δίνει τους **Κυνηγούς της χαμένης κιβωτού**, τον **Πόλεμο των Άστρων**, το ρημείκ, αλλά και το **Μπλόου-Άουτ** ή το **Οργισμένο είδωλο**. Τον Μπογκντάνοβιτς, Λούκας, Σπύλμπεργκ, αλλά και τον ντε Πάλμα, Σκορσέζε, Πολάνσκι, μια σειρά δηλαδή από διαφορετικές αντιλήψεις και πραχτικές προσέγγισης του υλικού σινεμά που θα εξετάσουμε αμέσως.

Η ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΦΙΛΙΑ ΤΗΣ ΝΕΑΣ ΓΕΝΙΑΣ

Το 1971 ο Πήτερ Μπογκντάνοβιτς γυρίζει σε ασπρόμαυρο την **Τελευταία Παράσταση**, μια ταινία (όχι πετυχημένη κατά τη γνώμη μου) που μιλούσε μεταξύ άλλων για το θάνατο του επαρχιακού σινεμά και της αντικατάστασής του από την τηλεόραση. Ο ήρωας πάει να δει την τελευταία ταινία στο θερινό σινεμά και είναι το **Κόκκινο Ποτάμι** του Χωκς. Το 1978 ο Τζων Κάρπεντερ γυρίζει σε έγχρωμο τη **Νύκτα με τις Μάσκες**, μια ταινία (τελειώς πετυχημένη κατά τη γνώμη μου) που μιλούσε μεταξύ άλλων για τη δυνατότητα της τηλεόρασης να επανερροποιήσει την κινηματογραφική αμερικάνικη κουλτούρα. Οι ήρωες βλέπουν στην τηλεόραση το **The thing** του ίδιου πάντα Χωκς και αυτό τους τρομάζει, ίσως με την ίδια ένταση που θα τους τρομάξει ο ερχο-

μός του boogie-man / ψυχοπαθής - δολοφόνου.

Θα μπορούσαμε ν' απαριθμήσουμε δεκάδες παρόμοια παραδείγματα, όπου η νέα γενιά των αμερικανών σκηνοθετών αναφέρεται στο παρελθόν του σινεμά (ο Μπόγκαρτ στο **Ωραίο και Ξέξυ**, ο Ντίσευ στο **Ουρλιαχτό**, ο ντε Μιλ στις **Στενές επαφές τρίτου τύπου**) και καμιά φορά στο παρόν του (η γκραν-γκινιόλ ταινία β' κατηγορίας στο **Μπλόου-Άουτ** και **Ο δολοφόνος με το σπιλέτο**, το πορνό στο πρόσφατο **Κινγκ - Κονγκ**, στο **Ένας Λυκάνθρωπος στο Λονδίνο** ή στις ταινίες του Σρέιντερ, κλπ.). Βρισκόμαστε μπρος σ' ένα φαινόμενο μαζικής κινηματογραφοφιλίας, που πρωτάρχησε ο Μπογκντάνοβιτς για να τον ακολουθήσει όλη η σύγχρονη αμερικάνικη γενιά σκηνοθετών (και κύρια οι Σκορσέζε, Άλτμαν, Λούκας, Σπύλμπεργκ, Κάρπεντερ, Λάντις, ντε Πάλμα, Γ. Άλλεν, Κάζνταν, Μπέντον, Κάουφμαν, Κόπολα, Μίλιους, Μελ Μπρουκς, Πολάνσκι, Πέκινπα, Χίλλερ, Σρέιντερ κ.α.) και που εύκολα μπορεί να εξηγηθεί σαν ένα αφιερωτικό τίμημα της νέας γενιάς προς την παλιά, όχι βέβαια την οποιαδήποτε, μα τους σκηνοθέτες που χέραξαν την εφηβεία τους και που ανήκουν στη μεγάλη εποχή του Χόλλυγουντ, όταν το αμερικάνικο σινεμά ήταν ακόμη το σινεμά της αφηγηματικής αποτελεσματικότητας, αλλά και των μεγάλων συγκινήσεων, το σινεμά του Μεγάλου Μύθου (ο Χωκς είναι ίσως ο σκηνοθέτης που αναφέρεται τις περισσότερες φορές, αλλά και οι Χίτσκοκ, Φορντ, Γουόλς, Κέρτιζ κ.α.). Ένα σινεμά από τ' οποίο είναι αποκομμένη η νέα γενιά των θεατών (αλλά και οι τελειόφοιτοι των κινηματογραφικών σχολών) και που μετά την αμφισβήτηση του 68, πετάχτηκε στα σκουπίδια σαν έκφραση του αμερικάνικου ιμπεριαλισμού. Ένα σινεμά που ξαναρχίζει να γίνεται γνωστό μέσα από την τηλεόραση και τη βιντεο - κασέτα και που η νέα αυτή γενιά των σκηνοθετών θέλει να το βάλει στη σωστή του θέση. Ν' ανακηρύξει τη λατρεία της και το θαυμασμό της, να δηλώσει ποια είναι η κληρονομιά και παράδοση της, να τοποθετηθεί απέναντί της, να το αναπαράγει μηχανιστικά και νεκροφιλικά, να το παρωδήσει ή αντίθετα, ξεκινώντας από αυτό, να δουλέψει νέες δομές και θεματικές που ορίζουν το πραγματικά **μοντέρνο σινεμά του σήμερα**¹.

Η ΜΟΔΑ ΤΟΥ ΡΗΜΕΪΚ

Το ρημείκ, δηλαδή το νέο γύρισμα μιας πα-

λιάς επιτυχίας, είναι ίσως η πιο χαρακτηριστική περίπτωση εκμετάλλευσης της μυθολογίας του σινεμά. Η πρακτική αυτή που υπάρχει από τη γέννηση κιόλας του κινηματογράφου και που η λογική της είναι καθαρά εμπορική (προσαρμογή του ήδη δοκιμασμένου στις νέες απαιτήσεις του θεαμάτος), βρήκε μια μεγάλη άνθιση τη τελευταία δεκαετία, συνέπεια της μόδας ρετρό. Όμως η επιτυχία μιας ταινίας βρίσκεται απόλυτα συνδεδεμένη με το κλίμα μιας εποχής (και όχι για την αξία της ιστορίας της αυτή καθαυτή), ενώ η φορμαλιστική συγκίνηση που μας προκαλεί δεν είναι άσχετη ούτε με το γνώριμο μανιερισμό του σκηνοθέτη της, αλλά ούτε και με τις συνθήκες παραγωγής που είναι πάντα άκρα κωδικοποιημένες στο αμερικάνικο σινεμά. Έτσι ένα ρημίκ έχει ελάχιστες πιθανότητες επιτυχίας ή τουλάχιστον ελάχιστες πιθανότητες να γίνει καλύτερο από το μοντέλο του, όταν ιδίως η νέα μεταφορά δεν απομακρύνεται σχεδόν καθόλου από το πρωτότυπο και οι πρόσφατες αποτυχίες των ταινιών όπως **Κινγκ Κογκκ**, **Το μεροκάματο του τρόμου**, **Ο μάγος του Οζ**, **Ο επιθεωρητής Μάρλοου Ξανακτυπά** κ.α. συνηγορούν μ' αυτή την άποψη μου. Υπάρχουν βέβαια οι εξαιρέσεις όπως είναι η περίπτωση του **Ταχυδρόμου**, αλλά ακόμη και εδώ έχουμε μια αναπαραγωγή ενός παλιού μοντέλου, που δεν εμπλουτίζεται με τίποτα το νέο. Φαινήν εξαίρεση το **Φάντασμα του Παραδείσου** του Μπράιαν ντε Πάλμα, ρημίκ του **Φάντασμα της Όπερας**, που είναι καλύτερο από το πρότυπο, πολύ απλά γιατί ο ντε Πάλμα εμπλουτίζει το μύθο και δε βασίζεται μόνο σ' αυτόν για να φτιάξει τον ιδιότυπο φορμαλιστικό κόσμο της ταινίας, που είναι και το βασικό ατού της γοητείας της.

Τον τελευταίο καιρό πάντως πληθαίνουν οι περιπτώσεις ρημίκ που το κίνητρο τους δεν είναι και τόσο εμπορικό, όσο καθαρά **μονομανιακό**: πρόκειται για μια προσπάθεια ιδιοποίησης ενός έργου που σημάδεψε το παρελθόν ενός σκηνοθέτη και που με την πράξη αυτή δίνει το φόρο τιμής του στο μεγάλο Πατέρα, αλλά και ξεκαθαρίζει τους λογαριασμούς μαζί του (πρόκειται δηλαδή για μια καθαρά οιδιπόδεια σύγκρουση). Το ευρωπαϊκό σινεμά έχει ένα τέτοιο μεγάλο παράδειγμα να δείξει, το **Νοσφεράτου** του Χέρτζογκ, που η περίπτωση του αγγίζει σχεδόν τη σχιζοφρένεια. Αλλά πώς να εξηγήσουμε διαφορετικά τη μονομανία με την οποία ο ντε Πάλμα αντιγράφει σκηνές από το έργο του Χίτσκοκ,

ο Λάντιν θέλει να Ξανακάνει το **Τέρας της Μαύρης Λίμνης** και τελικά βοηθά τον παλιό σκηνοθέτη Τζακ Άρνολντ να το... Ξανακάνει, οι Κάρπεντερ και Μπογκνάνοβιτς αντιγράφουν το Χωκς (ο πρώτος ετοιμάσε ένα ρημίκ του **The thing** και ο δεύτερος ομολογεί την επίδραση του **Απίθανου κ. Μπέμπη** πάνω στο **Μια τρελή, τρελή καταδίωξη**) ή τέλος ο Πωλ Σρέιντερ Ξανακάνει την ταινία του Ζακ Τουρνέρ **Οι άνθρωποι γάτες**, που δεν ανήκει στις μεγάλες επιτυχίες του σινεμά, αλλά που έχει συναρπάσει όλους τους θαυμαστές του είδους;

Η μονομανία ήταν πάντα ένα ισχυρό κίνητρο προώθησης για να γίνουν μερικά από τα πιο μεγάλα έργα στην ιστορία του κινηματογράφου. Τούτη όμως η κινηματογραφοφιλική εμμονή (που είναι ταυτόχρονα και κινηματογραφοφιλική ασέβεια ως προς το πρότυπο έργο) δεν έχει καταφέρει για την ώρα να μας πείσει ότι θα βγάλει το σινεμά από το μυθοπλαστικό του αδιέξοδο, γι αυτό ας ελπίσουμε ότι είναι ένα πρόσκαιρο φαινόμενο.

Η ΑΝΑΒΙΩΣΗ ΤΩΝ ΠΑΛΙΩΝ ΕΙΔΩΝ

Η μόδα ρετρό δεν έφερε μόνο το ρημίκ, αλλά κύρια την αναπαραγωγή παλιών θεματικών και φορμαλιστικών μοτίβων από ξεχασμένα ή παρακμασμένα είδη. Στις αρχές του 70 είδαμε ν' αναβιώνει η σερί-νουάρ με ταινίες όπως **Τσάινατάουν**, **Ο γάτος είδε το δολοφόνο** και πρόσφατα η **Έξαψη**. Στη συνέχεια άνθισε η επιστημονική φαντασία και κύρια η όπερα του διαστημικού αιώνα στα πρότυπα του **Πόλεμου των Άστρων**, παράλληλα με την ταινία τρόμου που κάνει μια νέα θριαμβευτική εμφάνιση, δυστυχώς με μετριότατες ταινίες. Δεν είναι όμως την ίδια τύχη άλλα είδη που προσπάθησαν ν' αναβιώσουν, όπως το γουέστερν, η πολεμική ταινία, η πειρατική, το μιούζικαλ κ.α., αντίθετα με την περιπέτεια που φαίνεται ότι Ξαναγίνεται της μόδας. Όμως και σ' αυτή την περίπτωση της αναβίωσης υπάρχουν οι ίδιες αντιρρήσεις με το ρημίκ. Η ύπαρξη των παραπάνω ειδών συνδέεται με συγκεκριμένες εποχές και συστήματα παραγωγής και η με κάθε τρόπο αναπαραγωγή τους καταλήγει σε μια ρετρό νοσταλγία, που μαρτυρά την υπεροχή του παρελθόντος πάνω στο παρόν (**Οι κυνηγοί της χαμένης κιβωτού** για παράδειγμα, παρά τη σκηνοθετική αποτελεσματικότητα της σαν ταινία, σε καμιά περίπτωση δεν έχει τη χάρη των



Ο Ρόμπερτ ντε Νίρο και η Λίζα Μινέλι το «Νέα Υόρκη - Νέα Υόρκη».

μεγάλων περιπετειών που γύρισαν το 40-50 οι Ράουλ Γουόλς, Χαταγουαίι, Κέρτιζ και Σία, ενώ προκαλεί την ίδια γοητεία μ' ένα σήριαλ όπως **Η λεγεώνα του Ζορρό**, που το 40 ήταν σινεμά τελευταίας κατηγορίας).

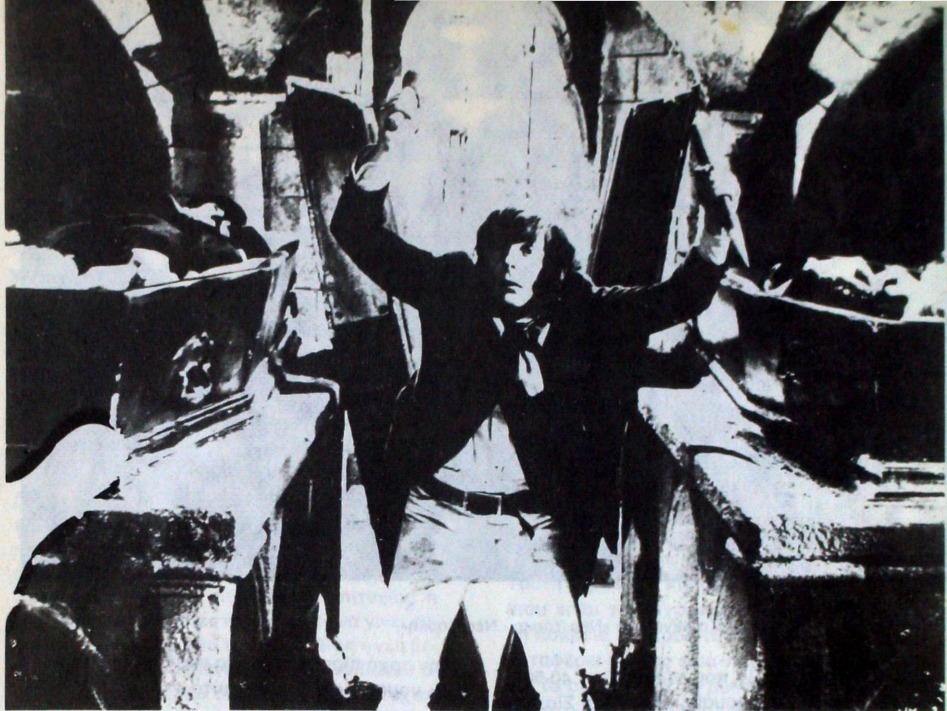
Αυτό βέβαια δε σημαίνει ότι δεν υπάρχουν εξαιρέσεις, που συνήθως ανήκουν σε δύο κατηγορίες: είτε ένας σκηνοθέτης παίρνει κατά γράμμα όλες τις συμβάσεις του είδους και στηριζόμενος στη δεξιολογία του, μας δίνει έργα που δεν έχουν να ζηλέψουν τίποτα με κείνα του παρελθόντος (**Τσαϊνάτσουν, Το ουρλιαχτό, Πατ Γκάρετ και Μπίλυ δε Κιντ, Μπάρρυ Λύντον**), είτε στηρίζεται στις συμβάσεις αυτές για να προχωρήσει μια σύγχρονη προβληματική που αναπόφευκτα απομυθοποιεί, φτωχώνει το είδος (όλες οι ταινίες του Άλτμαν, **Η Πύλη της Δύσης, Νέα Υόρκη-Νέα Υόρκη**). Η τελευταία όμως αυτή προσπάθεια είναι ένας φαύλος κύκλος: μπορεί η παράδοση του αμερικάνικου σινεμά να προσφέρει μια προσωρινή διέξοδο στην κρίση της μυθολογίας, όμως αν μια ταινία ή παλιό είδος θέλει να είναι στις σημερινές απαιτήσεις θεάματος, οδηγείται αναπόφευχτα στην απομυθοποίηση ή την παρωδία. Κι όπως είπαμε και στην αρχή αυτού του άρθρου η απομυθοποίηση είναι το τέλος της μυθολογίας, η ομολογία του αδιεξόδου, η στέρηση άλλων φαντασματικών επενδύσεων σ' ένα χώρο που χρειάζεται την αθωότητα για να είναι λειτουργικός. Η παταγώδης εμπορική αποτυχία της **Πύλης της Δύσης**, μια ταινία που όλο

στην αρχή πίστεψαν ότι θα επανάρerne τη μόδα του γουέστερν, δείχνει αυτό ακριβώς το πράγμα.

Η ΠΑΡΩΔΙΑ

Μένει λοιπόν ο εύκολος δρόμος της παρωδίας. Ένα μεγάλο μέρος της επιτυχίας ταινιών όπως ο **Πόλεμος των Άστρων**, οι **Κυνηγοί** και όλων των σύγχρονων αναβιώσεων των παλιών σουπερ-ηρώων, όπως των **Σούπερμαν, Μπακ Ρότζερς, Φλας Γκόρντον** κλπ., βασίζεται στην ειρωνία τους, στην αναπόφευκτη αποστασιοποίηση με την οποία βλέπουν τις πράξεις των ηρώων τους (είμαστε πολύ μακριά από το μονολιθικό ηρωϊσμό ενός Γκάρυ Κούπερ ή Τζων Γουαϊν). Αλλά και η παρωδία παλιών κινηματογραφικών ειδών είναι κάτι που έχει μεγάλη πέραση, ύστερα από τη μόδα που λάνσαρε ο Μελ Μπρουκς και οι συνεργάτες του.

Τι όμως πιο εύκολο από το να παρωδείς τις συμβάσεις ενός είδους, καταντώντας το γκαγκ μια μηχανιστική σύλληψη, που έχει ανάγκη ένα κείμενο - αναφορά για να λειτουργήσει, χάνοντας έτσι την αυθεντικότητα που το διέκρινε στη χρυσή εποχή του μπουρλέσκ! Εγχείρημα χωρίς νόημα, η παρωδία μπορεί να βγάξει γέλιο και να είναι πετυχημένη (**Φρανκενστάιν Τζούνιορ**), όμως κλείνεται σ' ένα αδιέξοδο όταν δεν προσπαθεί να προχωρήσει πιο πέρα το ίδιο το κινηματογραφικό κωμικό. Κάτι που μόνο ο Πολάνσκι το



Ο Ρομάν Πολάνσκι στη «Νύχτα των βρυκολάκων»

κατάφερε με τη **Νύχτα των βρυκολάκων**, που ήταν όχι μια παρωδία, αλλά μια κωμωδία με βρυκολάκες - δηλαδή μια ταινία που δεν είχε ανάγκη από καμιά ταινία - αναφορά, αλλά είναι από μόνη της ένα αυθεντικό και πετυχημένο έργο, που προχωρά τόσο την κωμωδία όσο και την ταινία τρόμου.

Το παράδειγμα του Πολάνσκι, μαζί με άλλα ανάλογα που μπορούμε να βρούμε στο έργο των ντε Πάλμα, Σκορσέζε, Τζων Μπούρμαν, Ρ. Άλτμαν, Στάνλεϋ Κιούμπρικ και μερικών ακόμη, είναι ίσως οι πιο χαρακτηριστικές περιπτώσεις μιας παραγωγικής προσπάθειας ξανατοπθέτησης της κινηματογραφικής κληρονομιάς μέσα σε νέες δομές που προχωρούν το σύγχρονο σινεμά και δε το κλείνουν στη ρετρό αναπόληση. Δε χρειάζεται να πω, ότι σε πείσμα όσων λατρεύουν το έργο των Λούκας, Σπήλμπεργκ, Μπογκνάνοβιτς, Μελ Μπρους και Σία, βρίσκω σ' αυτούς τους παραπάνω σκηνοθέτες τον πραγματικό πλούτο του αμερικάνικου κινηματογράφου, καθώς και τις δυνατότητες ξεπέραςσης της κρίσης που περνά.

Μ. Ακτσόγλου

1) Παράλληλα με αυτή την αξιολόγηση του παλιού αμερικάνικου κινηματογράφου, μια μερίδα σκηνοθετών κά-

νει το ίδιο ακριβώς πράγμα με τον σύγχρονο ευρωπαϊκό και γιανωνέζικο σινεμά, που πάντα αντιπροσώπευε ένα πιο διανοουμενίστικο, καλλιτεχνικό και σοβαρό κινηματογράφο. Ο Μπέργκμαν είναι η πιο χαρακτηριστική περίπτωση (η σκιά του κυνηγά το έργο του Γούντνυ Άλλεν και όχι μόνο αυτό), αλλά και πολλοί σκηνοθέτες της νουβέλ-βαγκ (ο Γκοντάρ έχει επηρεάσει τα πρώτα έργα των Κόπολα, ντε Πάλμα, ο Τρυφώ τον Μαζούρσκι), του ιταλικού κινηματογράφου (ο Φελλίνι στις **Ζωντανές Αναμνήσεις**, ο Αντονιόνι στο **Μπλόου-Άουτ**, ο Ροσελίνι στο **Οργισμένο Είδωλο**) ή του γερμανικού (υπάρχει μια ατμόσφαιρα **Αγκίρε** στην **Αποκάλυψη, τώρα!**). Συχνά οι επιδράσεις δεν είναι τόσο εμφανείς ή αντίθετα είναι τελείως εκχυδαϊσμένες, όπως συμβαίνει με την επίδραση του Κουροσάβα πάνω στον Λούκας (**Ο Πόλεμος των Άστρων**) ή του Μπρεσσόν πάνω στον Πωλ Σρέιντερ (**Επάγγελμα Ζιγκολό**), αυτό όμως που έχει σημασία είναι ότι τα τελευταία χρόνια έχει αρχίσει ένα είδος πολιτιστικής ανταλλαγής ανάμεσα στην Ευρώπη και την Αμερική, η οποία επεκτείνεται στη διανομή ευρωπαϊκών ταινιών στην αγορά των ΗΠΑ, στη χρηματοδότηση πολλών παραγωγών που φαινομενικά είναι καθαρά ευρωπαϊκές (**Ο πόλεμος της φωτιάς**) ή στην πρόσκληση ευρωπαίων σκηνοθετών να δουλέψουν στην Αμερική (Κώστας Γαβράς, Βέντερς, Λουί Μαλ κ.α.), ανταλλαγή που ίσως πολύ σύντομα αλλάξει τα σημερινά δεδομένα τόσο του ευρωπαϊκού, όσο και του αμερικάνικου κινηματογράφου. Όμως το σινεμά του εσπεράντο είναι το μέλλον του σινεμά:

ΣΥΝΕΝΤΕΥΞΗ ΜΕ ΤΟΝ ΣΤΑΝΛΕΪ ΚΙΟΥΜΠΡΙΚ ΤΟ ΦΩΣ ΣΑΝ ΕΝΑ ΜΥΘΙΣΤΟΡΗΜΑ ΤΟΥ ΜΠΟΡΧΕΣ

Ο Στάνλεϋ Κιούμπρικ στο γύρισμα του Μπάρρυ Λίντον



ΛΟΝΔΙΝΟ, ΝΕΑ ΥΟΡΚΗ, ΧΟΛΛΥΓΟΥΝΤ

Ήρ' όλο που ζήσατε και εργαστήκατε για μεγάλο διάστημα στην Αγγλία, θεωρείστε πάντα ένας αμερικανός σκηνοθέτης. Οι λόγοι για τους οποίους ζείτε στην Αγγλία είναι προσωπικοί ή μήπως επειδή σ' αυτή τη χώρα το κόστος των ταινιών είναι αισθητά κατώτερο απ' ότι στην Αμερική;

Εάν κανείς κανείς ταινίες στα αγγλικά, υπάρχουν τρία μέρη που είναι κέντρα παραγωγής: το Λος Άντζελες, η Νέα Υόρκη και το Λονδίνο· και επειδή καταναλώνω πολύ χρόνο στην προετοιμασία και στο μοντάζ μιας ταινίας, θα πρέπει να ζω σε κάποιο απ' αυτά τα κέντρα· στην αντίθετη περίπτωση θα ήμουν συνέχεια μακριά από το σπίτι μου. Η Νέα Υόρκη δεν έχει τόσο καλές κινηματογραφικές εγκαταστάσεις όσο το Λονδίνο και όσο για το Χόλλυγουντ, αυτό πολύ λίγο υπερτερεί σε εγκαταστάσεις έναντι του Λονδίνου, αλλά αν είχα να διαλέξω ανάμεσα στο Χόλλυγουντ και στο Λονδίνο, θα προτιμούσα κατά πολύ το Λονδίνο. Είναι πιο ενδιαφέρουσα πόλη και μ' αρέσει να ζω εκεί. Χωρίς αμφιβολία θα μου άρεσε να ζω στη Νέα Υόρκη αλλά δεν είναι πολύ πρακτικό μέρος για να κάνει κάτι άλλο εκτός από ταινίες με φυσικά ντεκόρ. Για μια ταινία σαν τη *Λύμψη* ή το *2001*, η Νέα Υόρκη δεν έχει μεγάλα στούντιο με μεγάλα ντεκόρ. Η Αγγλία λοιπόν, είναι ο ιδανικός τόπος.

Το γεγονός του ότι ήρθατε σε επαφή με μια άλλη πραγματικότητα από αυτή της βιομηχανίας του σινεμά επηρέασε την εργασία σας;

Δεν το νομίζω. Γιατί ακόμη κι όταν ζεις στην Αμερική, το να ζεις στη Νέα Υόρκη είναι εντελώς διαφορετικό από το να ζεις στην Ατλάντα, το Ντάλλας, στην Μιννεάπολη ή οπουδήποτε αλλού σ' αυτή τη χώρα. Το μόνο που θα μπορούσαμε να πούμε για κάποιον που ζει στη Νέα Υόρκη είναι ότι έχει για τη ζωή μια αντίληψη νεοϋρκέζικη. Νομίζω ότι ζώντας στο Λονδίνο απέφυγα την αμερικάνικη αντίληψη ζωής που είχα στη Νέα Υόρκη. Και φυσικά ζώντας εδώ έχω μια πιο ισχυρή αίσθηση της πραγματικότητας από αυτή που θα είχα αν ζούσα στο Χόλλυγουντ, που είναι ένας τόπος εντελώς αντιρεαλιστικός. Διαβάζω καθημερινά τους «NEW YORK TIMES», διαβάζω αμερικανικά περιοδικά, βλέπω αμερικανικές ταινίες, έτσι ώστε να μην αισθάνομαι μεγάλη διαφορά. Τελικά, δεν καταλαβαίνω ότι δεν ζω στην Αμερική. Δεν αισθάνομαι απομονωμένος ή πνευματικά ξεριζωμένος.

Ανήκετε σε μια κατηγορία κινηματογραφιστών οι οποίοι «ανακαλύφθηκαν» στην Ευρώπη, προτού γίνουν δεκτοί στην αρχική τους πατρίδα (μιλώ φυσικά για το Ξεκίνημά σας). Δεν νομίζετε ότι σήμερα αυτή η τάση έχει αντιστραφεί και ότι οι κριτικοί και οι ευρωπαϊκοί κοινό προσέχουν πιο πολύ τον εθνικό τους κινηματογράφο, συν το γεγονός ότι οι ταινίες σας γίναν καλύτερα δεκτές στην Αμερική;

Οι ταινίες μου δεν έγιναν ποτέ ομόφωνα δεκτές από τους αμερικανούς κριτικούς. Κάθε ταινία που έκανα είχε πολύ αντιφατικές κριτικές. Και τελικά η κριτική αποφάσισε εκ των υστέρων ότι ήταν ενδιαφέρουσες ταινίες. Νομίζω ότι το ακραίο παράδειγμα είναι το *2001*, το οποίο χτυπήθηκε σχεδόν ομόφωνα στην αρχή και το οποίο, πριν από ένα ή δύο χρόνια, δεν θυμάμαι πια, χαρακτηρίστηκε από τους κριτικούς η δεύτερη καλύτερη ταινία σε όλη την ιστορία του αμερικανικού κινηματογράφου. Και το *S.O.S. Πεντάγωνο καλεί Μόσχα* ήταν νομίζω το νόμμερο δέκα. Έτσι λοιπόν η φήμη μου στην Αμερική προέρχεται από αυτό που θα μπορούσαμε να ονομάσουμε «αργοπορημένη κριτική επιδοκιμασία».

ΑΠΟ ΤΗ ΛΟΓΟΤΕΧΝΙΑ ΣΤΟ ΣΙΝΕΜΑ

Οι περισσότερες από τις ταινίες σας είναι μεταφορές από μυθιστορήματα. Είναι για σας πιο εύκολο να ξεκινάτε από ένα λογοτεχνικό υλικό;

Υπάρχει ένα μεγάλο πλεονέκτημα όταν ξεκινάς από ένα λογοτεχνικό υλικό, δηλαδή έχεις την δυνατότητα να διαβάσεις την ιστορία για πρώτη φορά. Εγώ ο ίδιος δεν έχω γράψει ποτέ ένα αυθεντικό σενάριο, και έτσι δεν μπορώ να μαντέψω το αποτέλεσμα που θα είχε επάνω μου, αλλά υποθέτω ότι εάν έχεις μια δική σου ιδέα που την αγαπάς και που θέλεις να την αναπτύξεις, το ερώτημα εάν είναι ενδιαφέρουσα ή όχι, σχεδόν εξαφανίζεται τη στιγμή που την έχεις γράψει. Και συνεπώς για να επιχειρήσεις να κάνεις απ' αυτή μια ταινία, θα πρέπει να εμπιστευτείς μόνο την πρώτη σου εντύπωση, το ένστικτό σου. Το πλεονέκτημα μιας ιστορίας που μπορείς πραγματικά να διαβάσεις είναι ότι μπορείς να θυμηθείς αυτό που αισθάνθηκες διαβάζοντάς την για πρώτη φορά και αυτό είναι μια καλή αφετηρία για να πάρεις τις αποφάσεις που πρέπει ώστε να κάνεις την ταινία. Ακόμα και ένα αυθεντικό σενάριο γραμμένο από κάποιον άλλο, μετά από ένα ορισμένο χρονικό διάστημα σου γίνεται τόσο οικείο ώστε να μη μπορείς ποτέ πραγματικά να πεις πως θα φανεί σε κάποιον που θα δει για πρώτη φορά την ταινία. Και έτσι, ξεκινώντας από μια ιστορία ήδη γραμμένη, έχεις τουλάχιστο την πρώτη εντύπωση της ανάγνωσης της και τις αρχικές σου ιδέες, που είναι πολύ ενδιαφέρουσες.

Τα μυθιστορήματα που έχετε μεταφέρει είναι πολύ διαφορετικά μεταξύ τους. Τι σας προσελκύει σ' ένα βιβλίο ώστε να θέλετε να κάνετε ταινία;

Πρώτα απ' όλα, ένα είδος προσωπικής ακαθόρισης ανταπόκρισης στην ιστορία. Μπορεί να έχει μια αίσθηση απλότητας αυτό που λέω, αλλά έχει να κάνει με το γεγονός ότι πολύ απλά σ' αρέσει η ιστορία. Το επόμενο ερώτημα είναι: μπορεί να γίνει ταινία; Γιατί τα περισσότερα μυθιστορήματα, όταν είναι πραγματικά καλά, δεν μπορούν να γίνουν ταινίες, είναι κάτι αναπόσπαστο με το καλό μυθιστόρημα. Είτε λόγω των προεπάσεων της ιστορίας, είτε γιατί τα καλύτερα μυθιστο-



Πάνω: Ο Τζωρτζ Σκοτ στο «ΣΟΣ, Πεντάγωνο καλεί Μόσχα» Κάτω: «Μπάρρυ Λύντον».



ρήματα τείνουν να ενδιαφέρονται για την εσωτερική ζωή των προσώπων περισσότερο από την εξωτερική πράξη. Έτσι υπάρχει πάντα ο κίνδυνος να τα απλοποιήσεις πάρα πολύ εάν προσπαθήσεις να αποκρυσταλώσεις τα στοιχεία του θέματος ή τα πρόσωπα. Γι' αυτό υπάρχουν μυθιστορήματα από τα οποία σίγουρα δεν μπορούν ποτέ να βγούν καλές ταινίες. Αλλά αν υποθέσουμε ότι αποφασίζεις πως είναι δυνατό να βγει μια καλή ταινία, τότε το επόμενο ερώτημα είναι: η υπόθεση προσφέρει κινηματογραφικές δυνατότητες; Θα παρουσιάζει οπτικό ενδιαφέρον; Υπάρχουν καλοί ρόλοι για τους ηθοποιούς; Θα ενδιαφέρει κανέναν όταν τελειώσει; Να οι σκέψεις που κυριαρχούν στο μυαλό μου. Αυτό όμως που μετράει πάνω απ' όλα, είναι αυτό το προσωπικό μάγεμα, το γεγονός ότι ερωτεύεσαι την ιστορία.

Τι σας άρεσε ιδιαίτερα στο μυθιστόρημα του Στήβεν Κίνγκ *Η Λάμψη*;

Ο Τζων Κέλλυ, ένας υπάλληλος της Γουόρνερ μου έστειλε το μυθιστόρημα, και είναι το μοναδικό πράγμα που μου έστειλε κάποιος και το βρήκα καλό ή μ' άρεσε. Στα περισσότερα πράγματα που διαβάω έχω το συναισθηματικό ότι μετά από δέκα σελίδες θα παρατήσω το βιβλίο, σταματώντας να χάνω τον καιρό μου. Στη *Λάμψη*, βρήκα την ανάγνωση συναρπαστική και σκέφτηκα ότι η αφήγηση, οι ιδέες και η δομή ήταν πιο φανταστικά απ' όλα όσα είχα διαβάσει σ' αυτό το είδος λογοτεχνίας. Σκέφτηκα ότι θα μπορούσε να γίνει μια καταπληκτική ταινία.

Γνωρίζετε τα προηγούμενα μυθιστορήματα του Κίνγκ;

Όχι. Είδα την ταινία *Κάρρι*, αλλά δεν έχω διαβάσει κανένα μυθιστόρημά του. Θα έλεγα ότι η μεγάλη επιδεξιότητα του Κίνγκ έγκειται στο κτίσιμο της αφήγησης, δεν φαίνεται να ενδιαφέρεται υπερβολικά για την γραφή: θα έλεγε κανείς ότι γράφει, ξαναδιαβάζει αυτά που έγραψε, τα ξαναγράφει ίσως μια φορά και τα στέλνει στον εκδότη. Αυτό που φαίνεται να τον ενδιαφέρει είναι η ευρηματικότητα και εκεί νομίζω ότι είναι πολύ δυνατό.

ΤΟ ΑΙΣΘΗΜΑ ΤΟΥ ΑΠΟΞΕΝΟΥ

Αλλά σκεφτόσασταν κάποια ταινία τρόμου πριν διαβάσετε αυτό το μυθιστόρημα;

Όταν κάνω μια ταινία, δεν υπάρχει ποτέ κάποια άλλη που θέλω να κάνω. Ποτέ δεν βρήκα δυο ιστορίες ταυτόχρονα. Η μοναδική σχεδόν έννοια που έχω όταν διαβάζω ένα βιβλίο, είναι ότι δεν θα ήθελα να κάνω μια ταινία που να μοιάζει με κάποια άλλη που έχω κάνει. Ξεκινώντας έτσι, δεν έχω κάποια ρούπαρχουσα ιδέα σχετικά με την επόμενη ταινία μου. Δεν ξέρω τι πρόκειται να κάνω. Θα ήθελα να το ξέρω. Έτσι θα κέρδιζα χρόνο.

Στις προηγούμενες ταινίες σας δουλέψατε με τους συμβατικούς κανόνες συγκεκριμένων ειδών (επιστημονική φαντασία, θρίλερ, πολεμική ταινία, κλπ.) Στην περίπτωση της *Λάμψης* σας έλκυσε η ευκαιρία που σας δινόταν να εξερευνήσετε τους κανόνες ενός καινούριου για σας είδους;

Κατά τη γνώμη μου, ο μόνος κανόνας γι' αυτό το είδος είναι ότι δεν πρέπει να προσπαθήσεις να εξηγήσεις, να βρεις σαφείς εξηγήσεις και ότι το νόημα της όλης επιχείρησης βρίσκεται στο να δημιουργήσεις στο κοινό ένα απόξενο συναισθηματικό. Ο Φρόντ στο δοκίμιό του πάνω στο «ανησυχητικό απόξενο», έγραψε ότι πρόκειται για τη μοναδική συγκίνηση που εκφράζεται μέσα στην τέχνη με περισσότερη δύναμη απ' ότι στη ζωή, κάτι που το θεωρώ πολύ φωτεινό. Αυτό δεν με βοήθησε στο να γράψω το σενάριο, αλλά νομίζω ότι είναι μια ενδιαφέρουσα οπτική γι' αυτό το είδος. Διάβασα και ένα δοκίμιο του μεγάλου δασκάλου Λόβεκραφτ που λέει ότι δεν πρέπει ποτέ να προσπαθείς να εξηγήσεις αυτό που συμβαίνει, όσο αυτό ωθεί τη φαντασία των ανθρώπων, την αίσθησή τους του απόξενο, την αίσθηση της αγωνίας και του φόβου κι όσο ακόμη δεν υπάρχουν πολύ προφανείς εσωτερικές αντιφάσεις. Είναι σαν να χτίζεις πάνω στην φαντασία. Ακόμα νομίζω ότι ο απλοϊκός χαρακτήρας μιας ιστορίας όπως αυτή είναι κάτι που τελικά αρέσει στο κοινό: προφανώς αναρωτιέται τι πρόκειται να γίνει, στο μέτρο που η ιστορία προχωρεί και όταν τελειώνει αισθάνεται μεγάλη ικανοποίηση που δεν μπόρεσε να μαντέψει τις εξελίξεις της, χωρίς ωστόσο να σκέφτεται ότι ξεγελάσαμε ή το εξαπατήσαμε.

Κάνετε πολλές έρευνες και αναζητήσεις, τη στιγμή που ετοιμάζετε μια ταινία;

Μόνον αν πρόκειται για ιστορικό θέμα το οποίο απαιτεί πολλές έρευνες. Αλλά δεν υπήρχαν πολλά πράγματα να διαβάσω για να ετοιμάσω τη *Λάμψη*.

Η ΣΚΗΝΟΘΕΤΙΚΗ ΔΟΥΛΕΙΑ

Πώς δουλεύετε με τους ηθοποιούς; Σας αρέσει να χρησιμοποιείτε τους αυτοσχεδισμούς τους στο πλαίσιο;

Ναι. Πιστεύω πως όσο επιμελημένα κι αν γράφεις μια σκηνή, όταν την παίζεις με τους ηθοποιούς για πρώτη φορά, αποκτά έναν τελείως διαφορετικό αέρα. Και τότε διαπιστώνεις ότι υπάρχουν ενδιαφέροντα πράγματα στη σκηνή που δεν τα σκέφθηκες ποτέ ή ότι οι ιδέες που νόμιζες για ενδιαφέρουσες δεν είναι καθόλου. Ή ότι ακόμη οι ιδέες δεν είναι καλά ισορροπημένες ή κάτι είναι πολύ εμφανές ή αντίθετα δεν είναι πολύ καθαρό, σε σημείο να χρειάζεται συχνά να ξαναγράψω μια σκηνή μετά από μια πρόβα. Πιστεύω ότι αυτός είναι ο καλύτερος τρόπος να εκμεταλλευθείς τις δυνατότητες των ηθοποιών και ίσως και τις αδυναμίες τους. Αν υπάρχει κάτι που δεν είναι σε θέση να κάνουν, αποκτά-



«Η Λάμψη»

τε συνείδηση ορισμένων ιδεών ή δυνατοτήτων που δεν φανταστήκατε ποτέ (θα πρέπει όμως να ομολογήσω ότι κάτι τέτοιο δεν συνέβηκε με τη **Λάμψη** όπου όλοι οι ηθοποιοί ήταν πολύ καλοί).

Ή παραξενεύομαι πάντα όταν διαβάζω ότι μερικοί σκηνοθέτες σκιστούν την σκηνή και στη συνέχεια την γυρίζουν χωρίς πρόβλημα. Ίσως να οφείλεται στις ατέλειες του σενάριου μου, όμως ακόμη κι όταν αυτό φαίνεται τόσο εντάξει στο χαρτί, τη στιγμή που θ' αρχίζεις να γυρίζεις σ' ένα αληθινό πλατώ, με αληθινούς ηθοποιούς, διαπιστώνεις με τρόμο ότι έτσι και θελήσεις να ακολουθήσεις κατά γράμμα αυτό που έχει γραφεί, δε μπορείς να εκμεταλλευθείς όλες τις δυνατότητες που σου προσφέρονται σε σχέση με μια σκηνή. Έτσι έφτασα στο συμπέρασμα ότι το να σκέφτεσαι τα πλάνα ή να σκέφτεσαι πως να γυρίσεις μια σκηνή πριν να την παίξεις με τους ηθοποιούς και να φτάσεις στο σημείο όπου γίνεται πραγματικά κάτι, κάτι που αξίζει πραγματικά τον κόπο να αποτυπωθεί στο φιλμ, αυτό σε εμποδίζει να φτάσεις στα πιο βαθιά αποτελέσματα που είναι δυνατόν να σε οδηγήσει μια σκηνή. Οι καλές ιδέες του πως θα φτιάξεις ένα πλάνο, συχνά σε εμποδίζουν να σκεφτείς οτιδήποτε άλλο που δεν πάει με την ιδέα αυτού του πλάνου. Και μια και η παιδεία μου είναι αυτή ενός φωτογράφου, δεν χρειάζομαι πλάνο από ένα λεπτό για να σκεφτώ πως να γυρίσω μια σκηνή, αν συμβαίνει

πραγματικά κάτι τι, που **κείνη τη στιγμή** αξίζει πραγματικά τον κόπο να κινηματογραφηθεί. Προσπαθώ λοιπόν να μη σκέφτομαι πώς θα γυρίσω μια σκηνή, μέχρι να εμφανισθεί αυτό το κάτι τι. Όμως είναι πολύ σημαντικό το να μη παρακωλύεις την πλήρη έκμεταλλευση μιας σκηνής ξεκινώντας με ιδέες πλάνων. Φυσικά, αυτά που λέω έχουν λιγότερη σημασία αν γυρίζεις μια σκηνή όπου υπάρχει μόνο δράση. Αλλά ισχύουν για τις σκηνές με τους ηθοποιούς, όπου το παίξιμο και οι διάλογοι είναι καθοριστικοί.

ΤΟ ΝΤΕΚΟΡ, ΤΟ ΦΩΣ, Η ΜΟΥΣΙΚΗ

Προσπαθείτε πάντα να έχετε έναν απόλυτο έλεγχο της ταινίας σε όλα τα επίπεδα της. Θα ήθελα να μας πείτε 1-2 πράγματα πάνω σε αυτό τον τομέα. Πριν αλλά η δουλειά του ντεκορατέρ στις ταινίες σας και ιδιαίτερα στη **Λάμψη. Επεμβαίνατε άμεσα;**

Ναι, μέχρι ενός σημείου... Για παράδειγμα σε αυτή την ταινία, ο ντεκορατέρ Ρόου Γουόλκερ πήγε επί μήνες παντού στην Αμερική φωτογραφίζοντας ξενοδοχεία, διαμερίσματα, οτιδήποτε θα μπορούσε να μας χρησιμεύσει σαν αναφορά. Έπρεπε λοιπόν να φωτογραφήσουμε εκατοντάδες μέρη. Και μόνο κατόπιν οι σκιστογράφοι άρχισαν να δουλεύουν, ξεκινώντας από φωτο-

γράφες που μας άρεσαν, αλλά σεβόμενοι την ακριβή κλίμακα των φωτογραφιών. Όταν πάρθηκαν οι φωτογραφίες, ο Γουόλκερ είχε μια κλίμακα, ώστε να μπορούμε να βγάλουμε την ίδια κλίμακα για όλες, πράγμα που ήταν πολύ σημαντικό. Πάρτε για παράδειγμα το διαμέρισμα όπου ζουν την αρχή της ταινίας, με τα μικρά δωμάτια, τους μακρούς διαδρόμους και αυτό το περίεργο παράθυρο στο δωμάτιο του παιδιού, ψηλό περίπου 5 πόδια. Ε, μπορεί να φαίνεται ηλίθιο το να ζωγραφίζεις κάτι που όλος ο κόσμος βλέπει στην κανονική ζωή του, έστω κι αν μοιάζει με κάτι το ψεύτικο. Όμως πράγματα όπως αυτό το διαμέρισμα στο ξενοδοχείο, που είναι τόσο βρώμικο, που έχει κάτι σαν έλλειψη γραμμών, ο τρόπος με τον οποίο τα πράγματα έχουν κατασκευαστεί χωρίς αρχιτεκτονική, είναι πράγματα που έχει σημασία να κρατηθούν. Πρέπει να αντιγραφούν με προσοχή, όπως και τα πιο μεγάλα δωμάτια που είναι πολύ ωραία κι όπου πρέπει να διατηρησουμε τη δουλειά του αρχιτέκτονα. Αντί λοιπόν να βάλουμε έναν ντεκορατέρ να μας ζωγραφίσει ένα ξενοδοχείο, πράγμα που μου φαίνεται αδύνατο να γίνει χωρίς να μοιάζει με ντεκόρ ή με μια σκηνή όπερας, θα πρέπει να βρούμε κάτι το πραγματικό. Πιστεύω επίσης ότι αν θέλουμε ο κόσμος να πιστέψει αυτή την ιστορία, έχει σημασία να την τοποθετήσουμε σε ένα ντεκόρ που να μοιάζει τελειώς πραγματικό και που θα το φωτίσουμε σα να πρόκειται για ένα ντοκιμαντάιρ, με ένα φυσικό φως, παρά με αυτό το τρικαρισμένο, δραματουργικό φως που βλέπουμε συνήθως στις ταινίες τρόμου. Συγκρίνω τα παραπάνω με τον τρόπο που γράφουν ο Κάφκα ή ο Μπόρχες, ξέρετε, με ένα πολύ απλό τρόπο, καθόλου μπαρόκ, χειρίζοντας το φανταστικό μ' ένα καθημερινό, συνηθισμένο τρόπο. Και πιστεύω ότι είναι καλό που τα ντεκόρ είναι πραγματικά και χωρίς αρχιτεκτονικό ενδιαφέρον, γιατί αυτό σημαίνει περισσότερες συνθέσεις και περισσότερες γωνίες όπου μπορείς να πας. Αλλά πρέπει να μοιάζουν για αληθινά. Κάθε λεπτομέρεια αυτών των ντεκόρ βγήκε από φωτογραφίες που πάρθηκαν σε πραγματικά μέρη και που αντιγράφηκαν με φροντίδα. Το εξωτερικό του ξενοδοχείου έχει για μοντέλο ένα ξενοδοχείο του Κολοράντο, αλλά τα εσωτερικά προέρχονται από διαφορετικά μέρη. Για παράδειγμα οι κόκκινες τουαλέτες έγιναν από τον Φρανκ Λούντ Ράιτ που ο ντεκορατέρ βρήκε στο Φοίνιξ, στην Αριζόνα. Είναι απολύτως όμοιες, με το ίδιο χρώμα κλπ. Γιατί λοιπόν να σχεδιάσουμε τουαλέτες όταν όχι μόνο βρήκαμε πραγματικές, αλλά και με «ενδιαφέρον»; Αν κατασκευάζετε ντεκόρ έχει ζωτική σημασία το γεγονός να αφήσετε τη δυνατότητα ύπαρξης ενός ζωντανού φυσικού φωτός. Για παράδειγμα όλα τα κρησπίγια που φτιάξαμε ήταν συνδεδεμένα με ειδικά ηλεκτρικά καλώδια, γιατί κάθε αμπούλα είναι 100 βατ χαμηλής τάσης, ώστε να είναι

πολύ φωτεινά αλλά να υπάρχει ένα μόνο φως. Αν προσέξате το χρώμα και όλα τα υπόλοιπα στο ξενοδοχείο είναι ζεστά, κι όμως, το πετύχαμε καίγοντας μια αμπούλα των 100 βατ χαμηλής τάσης. Το φως της μέρας μέσα από τα παράθυρα προέρχονταν από ένα διαυγή κρύσταλλο 100 πόδια μήκος και 30 πόδια ύψος. Υπήρχαν 750 λάμπες πίσω του των 100 βατ, με αποτέλεσμα το γλυκό φως που έρχονταν από το παράθυρο να μοιάζει με το φως της ημέρας. Ήταν όμως ένας ψεύτικος ουρανός. Παρ' όλ' αυτά την ημέρα έμοιαζε με αληθινός. Τέτοιου είδους λύσεις θα πρέπει να τις σκεφθεί κανείς από νωρίς γιατί αποτελούν πραγματικά μέρος της κατασκευής των ντεκόρ. Ο φωτισμός θα πρέπει να ενσωματωθεί αμέσως σχεδόν στο σκιστόρισμα του ντεκόρ.

Κάτι άλλο που με συναρπάζει στις ταινίες σας είναι η μουσική. Δίνετε την εντύπωση ότι αγαπάτε όλο και περισσότερο την αβανγκαρντιστική ευρωπαϊκή μουσική όπως αυτή του Λιγκέτι, του Μπάρτοκ ή του Πεντερέκι.

Είναι γιατί άμα γυρίζεις μια σύγχρονη ή μελλοντολογική ιστορία δεν μπορείς να χρησιμοποιήσεις μουσική του 19ου αιώνα.

Λοιπόν χρησιμοποιείτε τη μουσική όπως χρησιμοποιήσατε τη μουσική των εγγλέζων «γεωργιανών» στο Μπάρνυ Λύντον;

Αυτό ακριβώς προσπάθησα να κάνω. Θέλω να πω, δε θα χρησιμοποιήσετε μουσική του 20 αιώνα σε μια ταινία που διαδραματίζεται στον 18ο. Ή ίσως ναί...

Αλλά αφού μπορέσατε και χρησιμοποιήσατε τον Μπετόβεν και τον Μότσαρτ στο Κουρδιστό Πορτοκάλλι, γιατί όχι τότε ο Μοντεβέρνι στη Λάμψη;

Θα μπορούσε να γίνει, ναι, αλλά δε θα ήταν τόσο αποτελεσματικό. Αν κάνατε μια ιστορία αγάπης, τότε η μουσική του 18ου αιώνα ή του 19ου ταιριάζει τέλεια, αλλά για τα συναισθήματα που θέλω να προκαλέσω με τη μουσική, είναι σίγουρο ότι κανένας συνθέτης του 19ου αιώνα δεν παρήγαγε τους ήχους που δίνει ο Λιγκέτι ή ο Πεντερέκι. Πιστεύω ότι πρόκειται ίσως για τους πιο ενδιαφέροντες σύγχρονους συνθέτες.

Σκέφτεστε ήδη κανένα νέο σχέδιο;

Όχι. Περιμένω με ανυπομονασία μια νέα ιδέα.

Τη συνέντευξη πήρε ο Vincente Molina Foix για την ισπανική πρεμιέρα της Λάμψης. Επιλογή και μετάφραση από τα γαλλικά Μπάμπης Ακτσόγλου και Μίση Φωτιά.

ΣΤΑΝΛΕΪ ΚΙΟΥΜΠΡΙΚ

ΕΓΚΕΦΑΛΙΚΕΣ ΠΑΡΑΛΛΑΓΕΣ ΤΗΣ ΓΟΗΤΕΙΑΣ

του Πάνου Μανασσή

Ο Κιούμπρικ είναι μια από τις πιο μοναχικές φιγούρες στον χώρο του κινηματογράφου. Και αυτό όχι τόσο εξαιτίας του χώρου όπου κινείται, αλλά μάλλον λόγω της κινηματογραφικής του ταυτότητας. Ταυτότητα που με πείσμα επιδιώκει πάντα να αγκαλιάζει και να συντηρεί μέχρι βαθμού υπέρβασης της τον «μύθο» της υπερβολικής γοητείας του κινηματογράφου, έστω κι αν στην προσπάθειά της αυτή εξαπλώνεται ως στα στάδια της μονομανίας. Αλλά αυτή του η προσπάθεια είναι που δίνει στο έργο του μυθικές σχεδόν διαστάσεις και του προσδίδει ένα ιδιαίτερο χαρακτηριστικό στίγμα στο χώρο της κινηματογραφικής βιομηχανίας.

Ο Κιούμπρικ αρνείται με πάθος να επαναλαμβάνει τον εαυτό του και αυτό όχι χωρίς κάποιο τίμημα. Φανατικός λάτρης της τεχνικής, την οικειοποιείται πολύ επιδέξια γία την πραγμάτωση των σχεδίων του σε βαθμό που αρκετές φορές κινδυνεύει να λυγίσει κάτω από το βάρος της. Την μεταχειρίζεται όπως αυτός θέλει και δεν την αφήνει να τον μεταχειρίζεται.

Όντας ένας περφεξιονιστής του κινηματογράφου, υποβάλλει κάθε ταινία του σε λεπτομερή επεξεργασία. Κάθε στάδιο της κινηματογραφικής διαδικασίας είναι ισχυρή πρόκληση γι αυτόν και σαν τέτοια αντιμετωπίζεται. Ο Κιούμπρικ φαίνεται ότι είναι ένας από τους λίγους κινηματογραφιστές που κυριολεκτικά εξοντώνει τον εαυτό του και την ταινία του. Το έργο του αποτελείσμα αυστηρής και ιδιοφυούς εγκεφαλικής διεργασίας, αγωνίζεται να φτάσει τα ίδια του τα όρια και όχι μόνο αυτά, αλλά και να τα ξεπεράσει να θέλει να αυτοσυντηρείται στον φθαρτό κόσμο του σελυδίντ.

Ο Κιούμπρικ είναι αλήθεια, πάντα αγαπούσε τα παιχνίδια και τις υπερβολές στο χώρο της κινηματογραφικής του πρακτικής, ίσως γιατί πίστευε ότι έκει κρύβεται η ουσία του κινηματογράφου αλλά και το μέλλον του. Οι ταινίες του δεν μοιάζουν σαν σφαίρες που προσπαθούν να διαπεράσουν το παρόν για να βρεθούν στη σφαίρα του μέλλοντος; Όλο το έργο του σφραγισμένο από μια εξαιρετικά προωθημένη κινηματογραφική αντίληψη, κατορθώνει να δημιουργεί ερεθίσματα όχι μόνο πάνω στην οθόνη, αλλά και στον εκτός πεδίου χώρο και κύρια στις αισθήσεις του θεατή. Η βαρύτητα του τοποθετείται στην γοητεία που παρουσιάζει χαρίζοντας του μια μοναδικότητα στο χώρο του σινεμά. Γοητεία που χρεώνεται επιπλέον από τη φιλοδοξία του όλου εγχειρήματος και που είναι εξαιρετικά αναγνωρίσιμη. Ταινίες που σε βγάζουν νοκ-άουτ γιατί δεν μπορείς έγκαιρα να αρθρώσεις κριτικά σχόλια, παρά μόνο να φυλακίζεις φιλήδονα την γοητεία τους στις δικές σου πλέον οθόνες. Ταινίες - εμμονές - ενοράσεις - οράματα, δεν έχει μεγάλη σημασία ο χαρακτηρισμός, έχουν σαν στόχο τους το υπερβολικά ευπρόσβλητο βασίλειο των αισθήσεων. Εκεί όπου η ποίηση μπλέκεται ηδονικά με τον φόβο κάτω από τη σκιά των αχαλίνωτων οραματισμών, και σχηματίζουν πεδία μαγικά, αμαρτωλά, γοητευτικά, όπου το κάθε τι αναδύει τη δική του πνοή και παίζει με τον ναρκισσοισμό του. Ίσως μάλιστα ο Κιούμπρικ είναι ένας από τους λίγους ναρκισσοιστές κινηματογραφιστές που εξακολουθούν να παίζουν με το θεατή αποφεύγοντας με πάθος τους τηλεοπτικούς και άλλους σκοπέλους. Και ευτυχώς γι αυτόν και για μας δεν φαίνεται να θέ-



Αριστερά: «Φόβος και Πάθος». Δεξιά: Ο Στέρλιν Χέυντεν στο «The Killing».

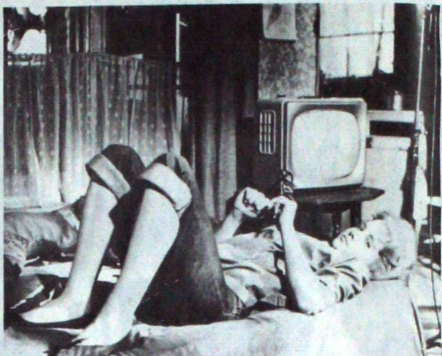
λει να τα εγκαταλείψει αν κρινούμε από τις τελευταίες του λάμπσεις.

Είναι επίσης και πεισματάρης. Και αυτή του η ιδιότητα τον έσωσε, σε αντίθεση με πολλούς άλλους συναδέλφους του. Και είναι πολύ ωραίο να είσαι πεισματάρης στον κινηματογράφο. Από το 1953 με την πρώτη του ταινία **Φόβος και Πάθος** μέχρι την τελευταία **Η Λάμψη** επιμένει να βαδίζει στο δικό του δρόμο, δίνοντας σάρκα και οστά στα σχέδια του τα οποία σαν παράξενα φαντάσματα στοιχειώνουν τις οθόνες και ταρακουνούν συνέχεια τις μορφές του σινεμά. Στριμωγμένος άγρια στα δίχτυα της παραγωγής, γαντζώνονταν σταθερά στις δικές του αλήθειες και τις περιφρουρούσε. Την τελευταία δεκαετία είναι αλήθεια ότι οι ταινίες του κυλάνε όλο και πιο αργά, αλλά παρ' όλα αυτά ζουν τη ζωή τους. Του Κιούμπρικ του αρέσει πάντα να κάνει του κεφαλιού του' αυτή είναι η ηθική του. Αυτή είναι που τον κράτησε ζωντανό και δημιουργικό τόσα χρόνια, δίνοντας τροφή στα σχέδια του. Σχέδια που βάρυνη πάνω τους η προσπάθεια που θα γινόταν για να μπουν στο χώρο της πρακτικής. Σχέδια που έφεραν στο φως έργα όπως **Τα Μονοπάτια της Δόξας (ε.τ. Σταυροί στο μέτωπο), 2001, Η Οδύσσεια του Διαστήματος, Το Κουρδιστό Πορτοκάλι, Μπάρρυ Λίντον και Λάμψη**. Μ' αυτά τα έργα ο Κιούμπρικ πάλεψε ενάντια στο θάνατο του σεβλυδίντ' και αυτή η πάλη δε θα μπορούσε παρά να ήταν το έργο ενός μονομανούς, που είναι όμως παράφορα λάτρης του σινεμά και ειδικά των εκφραστικών του μέσων. Αν τα κατάφερε ή όχι ο χρόνος θα το δείξει.

Ωστόσο ο Κιούμπρικ γνωρίζει πολύ καλά ότι τα παιχνίδια της φόρμας που υιοθετεί, μένουν μετέωρα αν δεν δένονται γύρω από μια πρωτότυπη θεματική βάση η οποία θα τους δίνει, όχι όμως και απαραίτητα, ένα άλλοθι. Ωστόσο αυτόν τον επιτυχή συνδυασμό δεν τον βρήκε ολοκληρωτικά παρά μόνο ύστερα από το **SOS Πεντάγωνο καλεϊ Μόσχα** και συγκεκριμένα με την **Οδύσσεια**. Οι προηγούμενες του ταινίες μας δείχνουν μόνο μερικά και με ασαφή τρόπο το στυλ του κι έχουν κυρίως να κάνουν με αφηγηματικά προβλήματα, με εξαίρεση τα **Μονοπάτια της Δόξας**. Έτσι οι ταινίες αυτής της περιόδου που είναι οι: **Φόβος και Πάθος, Το φίλι του δολοφόνου, Η Δολοφονία, Τα μονοπάτια της δόξας** και ο **Σπάρτακος**, είναι καθαρά αφηγηματικές με έντονα μελοδραματικά στοιχεία τα οποία αρκετά συχνά τις αποδυναμώνουν. Μπορούμε ακόμα να διακρίνουμε μια τάση κεντρικής αποστασιοποίησης που χαρακτήριζε συνολικά το έργο εκείνης της περιόδου, χωρίς ωστόσο αυτό να εμποδίζει τις ταινίες να ρίχνουν γρήγορες κριτικές ματιές στο κοινωνικό σύνολο. Στις δυο επόμενες ταινίες που έκανε με πρωταγωνιστή τον Κερκ Ντάγκλας, μόνο **Τα μονοπάτια της δόξας** ευτύχησε να είναι μια δυναμική ταινία, καθώς ο **Σπάρτακος** χάθηκε κάπου ανάμεσα στις διαφωνίες του Κιούμπρικ με τον Ντάγκλας. **Τα μονοπάτια της δόξας** είναι μια από τις λίγες αντιμιλιταριστικές ταινίες που η τραγική τους δύναμη αντέχει μέχρι σήμερα. Σωστοί αφηγηματικοί ρυθμοί, επώδυνα τολμηροί διάλογοι και πιστή αναπαράσταση, δένονται σε ένα ενιαίο σύνολο κάτω από την οξυδέρκεια και την τόλμη του



Η Σίου Λάιον και ο Τζαϊμς Μαιρσον στη «Λολίτα».



Κιούμπρικ, ο οποίος εξετάζει με ειλικρίνεια και θάρρος τα ηθικά διλήμματα που επισύρει ένας πόλεμος και ταυτόχρονα επεξεργάζεται το κινηματογραφικό του στυλ.

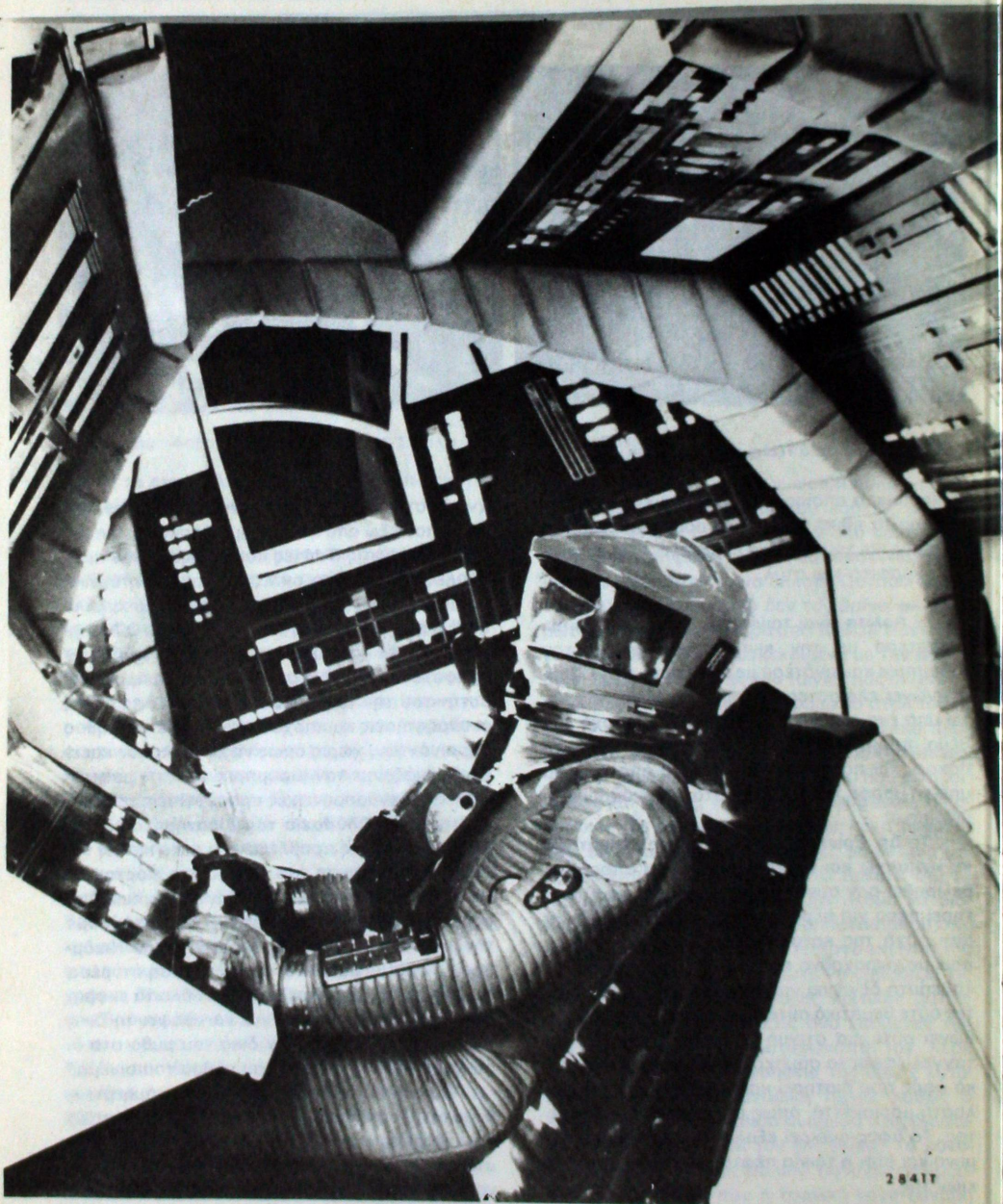
Η **Λολίτα** είναι ταινία που έχει να κάνει περισσότερο με την κινηματογραφοφιλία του Κιούμπρικ και λιγότερο με οτιδήποτε άλλο. Συμπυκνώνει ελάχιστες μορφικές αναζητήσεις κάτω από ένα αρκετά τολμηρό για την εποχή του θέμα, παρμένο από ένα μυθιστόρημα του Ναμπόκοφ, και παράγει ένα ουδέτερο αποτέλεσμα υπό τη μορφή του παζλ, με στοιχεία μαύρης κωμωδίας.

Το **Δρ. Ερωτοπαράξενος ή Πώς σταμάτησα να ανησυχώ και αγάπησα τη βόμβα** μπορεί να θεωρηθεί σαν συνέχεια της **Λολίτας**, αφού διατηρεί πέρα για πέρα ένα κωμικό ύφος, αλλά και σαν αρχή της κατοπινή θεματικής του Κιούμπρικ με χωροχρόνο της το μέλλο. Η ταινία αυτή καθεαυτή δεν έχει να επιδείξει και πολλές αρετές ούτε θεματικά ούτε σκηνοθετικά. Δεν κατορθώνει ούτε μια στιγμή να ισορροπήσει τις καταγγελίες και τα συμπεράσματα της με το κωμικό ύφος που διατηρεί και αιφνιτίζει σαν μια γελαστή μαριονέττα, όπως άλλωστε και οι ήρωες της. Το ύφος αναιρεί εξολοκλήρου το περιεχόμενο και έτσι η ταινία πέφτει θύμα των προσδοκιών της.

Με την **Οδύσσεια του Διαστήματος** και το **Κουρδιστό Πορτοκάλι** ολοκληρώνεται ο κύκλος του μέλλοντος και στη συνέχεια ο Κιούμπρικ ρί-

χνεται στο παρελθόν με το **Μπάρρυ Λύντον**. Ταινίες όπου έξω από κάθε νόημα βασιλεύει η ποίηση της τεχνικής. Ταινίες που μοιάζουν σαν περιπλοκες μπαλλάντες, οπλίζουν από την τεχνική τελειότητα του και γίνονται παντοδύναμες, με αποτέλεσμα την οπτική τους κυριαρχία. Ο Κιούμπρικ ανοίγει καινούριες πόρτες στον κινηματογράφο, όταν από ένα σημείο κι έπειτα προτείνει αυτήν του την τεχνική σαν γραφή. Όλες αυτές οι αναζητήσεις κυριαρχούν πάνω σε ένα πλήθος σημανόντων, χωρίς όμως να τα αναιρούν και εδώ θαυμάζουμε τον Κιούμπρικ. Από τις μυστικιστικές και ενθαρρυντικές προσεγγίσεις του μέλλοντος στην **Οδύσσεια του Διαστήματος** μέχρι τις απαισιόδοξες προβλέψεις γι αυτό και τις νοσηρές καταστάσεις στο **Κουρδιστό πορτοκάλι** και την κοινωνική διαφθορά και προσωπική διαστροφή στο **Μπάρρυ Λύντον**, διαπιστώνουμε την ποικιλομορφία της θεματικής του Κιούμπρικ, ο οποίος σου δίνει την εντύπωση ότι μέσα σε δύο ώρες θέλει να εξαντλήσει όλα τα εκφραστικά μέσα του σινεμά, για να γράψει τη δική του πραγματικότητα, τον δικό του μύθο στο εσωτερικό του ανεξάντλητου μύθου του σινεμά.

Θα πρέπει να ομολογήσουμε ακόμη ότι η θεματική του είναι άκρως πρωτότυπη. Έτσι το αριστουργηματικό **2001, η Οδύσσεια του Διαστήματος** είναι μοναδικό, γιατί βάζει ταυτόχρονα μεταφυσικές, φιλοσοφικές και θρησκευτικές ερωτήσεις μέσα σε μια ποιητική και ονειρική ατμόσφαιρα, πλημμυρισμένη από οραματισμούς. Χωρίς να προσφέρει απαντήσεις, δημιουργεί σωρό από σκέψεις.



28417

«2.0001, η Οδύσσεια του Διαστήματος». Το ντεκόρ-λαβύρινθος.



«Το κουρδιστό Πορτοκάλι»

Στο **Κουρδιστό Πορτοκάλι** η θέα του μέλλοντος γίνεται σκοτεινή και απειλητική, αντανakλώντας την αρρωστημένη και παρανοϊκή ατμόσφαιρα του βιβλίου του Άντονι Μπέργκες, τοποθετώντας τις βάσεις για μια προβληματική γύρω από τη βία και την οικειοποίηση της. Και όλα αυτά μέσα σε ένα κόσμο που ο άνθρωπος παύει σιγά - σιγά να ελέγχεται και κυριαρχείται σταδιακά από τις μηχανές. Η κάμερα του Κιούμπρικ κινείται παγερά και απειλητικά ακολουθώντας τον Άλεξ. Τα ερωτήματα που ξεσηκώνονται γύρω από την ηθική του ατόμου και την υποκρισία του κοινωνικού συνόλου είναι αξιοσημείωτα και συζητήσιμα.

Γυρνώντας από το μέλλον στο παρελθόν, μεταφερόμαστε με το **Μπάρρυ Λύντον** δια μέσου ενός μυθιστορήματος του Θάκερη στον 19ο αιώνα, στην Βικτωριανή εποχή. Το στοιχείο που εντυπωσιάζει αρχικά στην ταινία είναι η εικαστική της προσέγγιση. Η μορφή του Μπάρρυ Λύντον είναι στο μεγαλύτερο μέρος της το αντίθετο του θετικού ήρωα και αυτό σε μια κοινωνία γενικά αξιόμημπτη. Είναι επιπλέον ένας χαρακτήρας ανοιχτός σε πολλές αναγνώσεις. Από ένα μέτριο μυθιστόρημα ο Κιούμπρικ επινοεί καινούρια στοιχεία και δημιουργεί τεράστιες δυνατότητες. Είναι και η πρώτη του ταινία όπου πρωταγωνιστεί ένας στάρ τύπου Ράιαν Ο Νηλ. Αυτός που θα ακολουθήσει είναι ο Τζακ Νικόλσον στη **Λάμψη**. Ταινία οριακή στην καριέρα του Κιούμπρικ, όπου το παιχνίδι έχει πάρει την πρώτη θέση και ο θεατής νιώθει ότι παγιδεύεται. Παγίδα όχι μόνο στο αισθητό πεδίο, όπου τα μάτια δεν είναι σίγουρα για την συνοχή των όσων βλέπουν, αλλά και στο νοηματικό, όπου παραμονεύ-

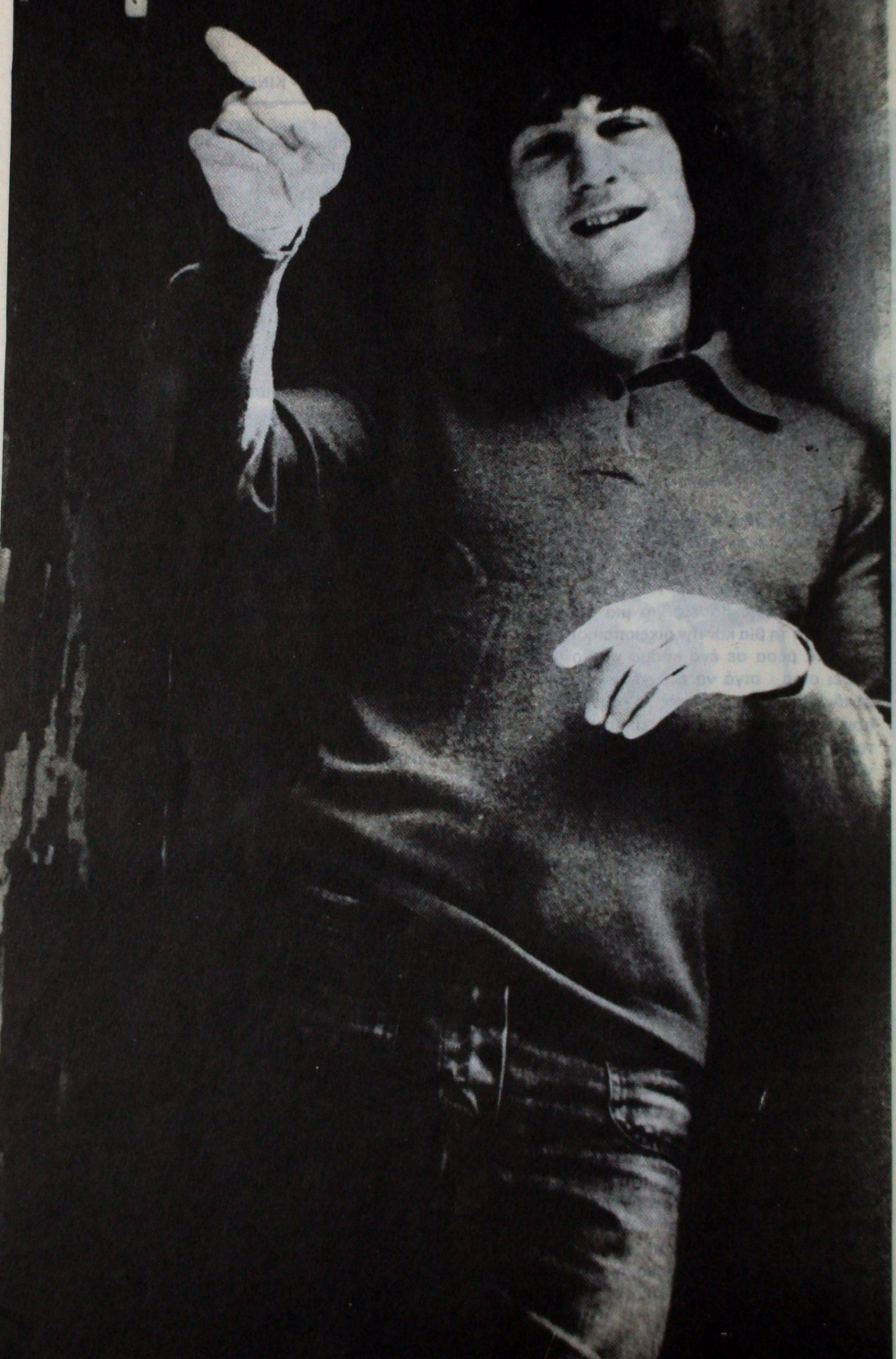
ει η αίσθηση του απόλυτου τρόμου που αναπαράγεται από τις συνθήκες της καθημερινής ζωής μας και είναι πολύ μα πολύ επίφοβος. Και εδώ κατόρθωσε ο Κιούμπρικ να μεταθέσει την ουσία της ταινίας του σε έναν άξονα που έχει την δυνατότητα να μετατοπιστεί προς άλλες κατευθύνσεις. Ωστόσο εκείνο που πρέπει να επισημανθεί στην **Λάμψη** πέρα από τις ψυχαναλυτικές της ερμηνείες, είναι η αρχιτεκτονική του χώρου, στοιχείο που στον κορμό του δομείται η ταινία και που απασχόλησε τον Κιούμπρικ από το 2001, καθώς επίσης και η μανιακή κυριαρχία του βλέμματος. Δύο στοιχεία πανίσχυρα που στηρίζουν τις οπτικές εντυπώσεις της ταινίας, προκαλούν τη μοναξιά μας, καταργούν τα όρια ανάμεσα στο όνειρο και την πραγματικότητα και μας κυκλώνουν ασφυκτικά. Το σώμα του φιλμ αποφεύγει όλα τα κλισέ αντίστοιχων ταινιών και στηρίζεται ολοκληρωτικά στην δική του δύναμη.

All Work and no play make Jack (Stanley) a dull boy¹. Ο Στάνλεϋ Κιούμπρικ το κατάλαβε καλύτερα και πιο νωρίς αυτό από τον Τζακ και έτσι φροντίζει να παίζει πάντα με όλους μας κερδίζοντας τις κινηματογραφικές μάχες.

Πάνος Μανασσής

1) Συνέχεια δουλειά και καθόλου παιχνίδι κάνουν τον Τζακ να βαριέται πολύ. Φραστικό σχήμα από την **Λάμψη**.





MARTIN ΣΚΟΡΣΕΖΕ

Η ΑΓΩΝΙΑ ΤΟΥ ΔΗΜΙΟΥΡΓΟΥ

του Πάνου Μανασσή

Κακόφημοι δρόμοι, Η Αλίκη δεν μένει πια εδώ, Ο Ταξίτζης, Νέα Υόρκη, Ραντεβού με τα αστέρια της ποπ, Οργισμένο Είδωλο: έξη ταινίες και ένας δημιουργός, ο Μάρτιν Σκορσέζε, τόσο στενά δεμένος μαζί τους, που σου είναι αδύνατον να τον αποσπάσεις έστω και για χάρη ενός κριτικού σχόλιου από το «σώμα» τους.

Υπερευαίσθητη και πληθωρική προσωπικότητα συνεχίζει την αγωνιώδη πορεία του εδώ και μια δεκαετία περίπου μέσα από το Χολλυγουντιανό χωνευτήρι, προσπαθώντας να αγγίξει έστω και για λίγο τη λυτρωτική ανακούφιση όπως και όλοι σχεδόν οι ήρωες του.

Ταινίες-οχήματα που στο εσωτερικό τους βρίσκεται πάντα ο ίδιος, δεν σου αφήνουν πολλά περιθώρια να πάρεις μια ανάσα, σε βιάζουν να τις ακολουθείς σε ένα προορισμό αρκετά οδυνηρό τις περισσότερες φορές, εκεί όπου συγκρούονται και εξοντώνονται όλες οι ανθρώπινες δυνάμεις.

Σε μια δεκαετία - αυτή του 70 - όπου στην Αμερική οι δημιουργοί δεν στέκονται και τόσο καλά στα πόδια τους, ο Σκορσέζε επιμένει με πείσμα να χαράζει «προσωπικές» ταινίες, και έχοντας σαν βάρος την ιταλική κληρονομιά του και την καθολική του πίστη, να τις μοιιάζει με αρκετές εμμονές του. Κάθε ταινία του βουτηγμένη στην αγωνία της ίδιας της κατασκευής της, είναι από αυτόν ένα παραπέρα βήμα προς την αυτοδικαίωση και τη λυτρωτική αποκάλυψη. Οι ταινίες του Σκορσέζε μοιάζουν με σκληρές δοκιμασίες που σε προκαλούν ασταμάτητα να χτυπηθείς μαζί τους, να εισχωρήσεις σε εσωτερικό τους, να ξεγυμνωθείς στην κυριολεξία και να παίξεις το παιχνίδι κάτω από τους δικούς τους όρους. Το κέρδος σου: Μπορεί να μη καταλάβεις τίπο-

τα, ούτε τον ίδιο σου τον εαυτό ακόμη, αλλά γι' αυτό το τελευταίο η ευθύνη δεν βαραινεί τις ταινίες.

Ο Σκορσέζε διαπίστωσε με μεγάλη ευκολία την εχθρότητα του αμερικάνικου περιβάλλοντος απέναντι σε άτομα ξένα προς αυτό και όντας ο ίδιος ιταλικής καταγωγής είχε προφανώς άμεσες εμπειρίες τόσο στην καθημερινή του ζωή, όσο και τον επαγγελματικό του στίβο, στην φωλιά της κινηματογραφικής βιομηχανίας. Έξυπνος όμως καθώς ήταν οικειοποιήθηκε τις πρακτικές αυτής της βιομηχανίας για να περάσει από την άλλη μεριά χωρίς περιορισμούς το έργο του. Σ' αυτή του την προσπάθεια έπαιξε και παίζει μια δεκαετία ολόκληρη την τύχη του σαν κινηματογραφιστής και μάλλον τα καταφέρνει. Κάθε του σχεδόν έργο ισορροπεί κάπου ανάμεσα στις απαιτήσεις των προσωπικών του εμμονών και στις επιταγές της κινηματογραφικής βιομηχανίας, βάζοντας όμως πάντα σε ρίσκο τις πρώτες. Και πρέπει να ομολογήσουμε με ειλικρίνεια ότι αυτές οι εμμονές του είναι που σμιλεύουν και χρωματίζουν το έργο του' εμμονές όχι μόνο ως προς τη θεματική και τις σκηνοθετικές απόψεις του, αλλά και ως προς τους ξεκαθαρισμούς λογαριασμών με το σινεμά που έχει αγαπήσει υπέρμετρα. Ξεκαθαρισμοί που δεν βαρύνουν εφιαλτικά πάνω του, αλλά παίρνουν τη μορφή μιας διασκεδαστικής, ανέμελης και υπερβολικά λειτουργικής απεικόνισης. Ο Σκορσέζε δεν μπορεί και δεν θέλει να μη μας υπενθυμίσει τα στοιχεία που αγάπησε, έτσι που πολλές φορές να μην αντιλαμβάνεται ότι κινδυνεύει σε κάποιο λεπτό σημείο να αγγίξει την αποδυνάμωση του όλου εγχειρήματος.

Ωστόσο το αξιοθαύμαστο με τον Σκορσέζε είναι το πώς ενσωματώνει και οικειοποιείται όλες αυτές τις αναφορές στη δική του αισθητική, η οποία εύκολα διακρίνεται από μια εξηπνάδα στη δομή των ταινιών, στυλιζαρισμένη ομορφιά και ουσιαστικά λεκτικά σχήματα. Βιρτουόζος της κάμερας, την μεταχειρίζεται σαν ένα φοβερά ευαίσθητο όργανο που καταγράφει στοιχεία κάτω από διαφορετικούς συνεχώς ρυθμούς και, ύστερα τα δένει σταθερά με στοιχεία λόγου σε ένα αρκετά χιουμοριστικό σύνολο μερικές φορές. Το χιούμορ στον Σκορσέζε έχει τις δικές του στιγμές και ξετρυπώνει απότομα, ιδιαίτερα μέσα από την περσόνα του Ρόμπερτ ντε Νίρο, με τον οποίο ο Σκορσέζε έχει δημιουργήσει μια γνήσια και ουσιαστική σχέση, πράγμα αρκετά παράξενο στην κινηματογραφική Βαβέλ. Φαντάζομαι ότι για τον Σκορσέζε αυτή του η σχέση με τον ντε Νίρο είναι πλέον απαραίτητη συνθήκη για την πραγματοποίηση των ταινιών του. Ο σκηνοθέτης ζει μια δεύτερη ζωή μέσα από το σώμα-προσωπικότητα του ηθοποιού.

Στις ταινίες του Σκορσέζε υπάρχει μια ουσιαστική συνέχεια με παραλλαγές βέβαια κάθε φορά. Κατά κάποιο τρόπο ξεφεύγουν από αυτή την σχηματοποίηση **Η Αλική δεν μένει πια εδώ** και το **Ραντεβού με τ' αστέρια της ποπ**. Θα προσπαθήσω, έχοντας στο νου τον κίνδυνο της αφαίρεσης που απειλεί απόπειρες να εκφράσουν συγκεκριμένα γενικές καταστάσεις, να δώσω ένα πορτραίτο του ήρωα μέσα στη γενικότερη προβληματική του Σκορσέζε.

Αρχίζοντας από το **Κακόφημοι δρόμοι**, περνώντας από τον **Ταξίτζη** και το **Νέα Υόρκη, Νέα Υόρκη** και καταλήγοντας στο **Οργισμένο Είδωλο**, ο Σκορσέζε μας εικονογραφεί πορτραίτα ηρώων μοναχικών, περιθωριακών, μοναμανών, αντικοινωνικών, αντικομφορμιστών και πάνω απ' όλα βίαιων. Στη βία απαντάς με βία φαίνεται να μας λένε οι ήρωες των ταινιών του, αλλά αυτό ακούγεται προσχηματικά ύποπτο. Η βία στον Σκορσέζε δεν εμφανίζεται μόνον σαν ένα σύμπτωμα ορισμένων κοινωνικών καταστάσεων, αλλά ηγαίνοντας παραπέρα, είναι αναγκαία σύντροφος στο δρόμο που οδηγεί στην αυτοδικαίωση και την κάθαρση. Η βία συντηρεί τη μυθοπλασία του **Ταξίτζη** και κάνει πιο συγκεκριμένα τα όρια μεταξύ του φιλμ και του ονείρου. Ο Τράβις είναι θύμα, και θύτης; Ναι είναι και ακολουθεί βασιανιστικά την πορεία του όπως παρόμοια ο

Ντόουλ στο **Νέα Υόρκη, Νέα Υόρκη**. Σ' αυτή τους την πορεία σπέρνουν τρόμο και αφηφούν τους κοινωνικούς φραγμούς με τρόπο αρκετά ιδιόρρυθμο, έτσι ώστε οι πράξεις τους να είναι αρκετά αντι-συμβατικές.

Είναι αλήθεια ότι ο Σκορσέζε αγαπάει παράφορα τους ήρωες του και έτσι τους κινηματογραφεί, προσδίδοντας τους στα μάτια του θεατή μια παρανοϊκή γοητεία. Τολμώ να πω ότι προσπαθεί να τον ταυτίσει με τον ήρωα έστω και για ένα δευτερόλεπτο σαν αυτός να είναι ο μοναδικός του και ιερός σκοπός. Η παρέα που κινηματογραφούσε στους **Κακόφημους δρόμους** έμοιαζε να είναι η δική του παρέα, μια αίσθηση άνεσης πλημμύριζε την σκηνοθετική του προσέγγιση στην ταινία. Και αυτό πήγαζε από την αγάπη του γι αυτήν. Ο δημιουργός ελέγχει το υλικό του. Και ο Σκορσέζε είναι ένας από τους λίγους νέους αμερικανούς κινηματογραφιστές που κατορθώνει και ελέγχει το υλικό του.

Οι καθολικές ρίζες του Σκορσέζε και του φίλου του σεναριογράφου και σκηνοθέτη Σρέντερ είναι εύκολο να διερευνηθούν στις ταινίες του. Μόνο που ο Σκορσέζε αγαπάει τους ήρωες του, θέλει να τους κάνει να ελπίζουν, ενώ ο καλβινιστής Σρέντερ είναι ανηλέης κριτής. Θα ήθελα πάντως να έβλεπα κάποτε τον Σκορσέζε να αποχωρίζεται τον Σρέντερ, όπως ήδη έκανε ο Μπράιαν ντε Πάλμα.

Οι ήρωες του Σκορσέζε υποφέρουν από τα πάντα: το κοινωνικό τους περιβάλλον, τους φίλους τους, τις ερωτικές τους σχέσεις. Βασανίζουν και βασανίζονται. Είναι δυστυχισμένοι αλλά μήπως πρέπει έτσι να είναι; Μέσα στην εγκατάλειψη που ζουν οι εμμονές που όλοι τρέφουν, τους ενδυναμώνουν και τους ανακουφίζουν ταυτόχρονα. Ξέρουν πάντα ότι έχουν ένα προορισμό ακόμη και στις πιο άβλιες στιγμές τους. Έχουν κατά κάποιο τρόπο το γνώθι σαυτόν. I'm not that guy φωνάζει ο Τζαϊκχ λα Μόττα σε στιγμές απόγνωσης. Όλη τους η πορεία προς την αυτογνωσία και την αυτοδικαίωση είναι παρανοϊκή και σαρκαστική και γι αυτό το λόγο αναδίδει μια διαφορετική ποιότητα. Μπορεί να μην καταλήγει πουθενά, αλλά αυτό δεν την μειώνει ούτε στάλα. Από την οδύνη της πορείας αναδεικνύεται μια κατάσταση ειρήνης και ελπίδας, που τους ανακουφίζει και τους προσφέρει το όραμα της λύτρωσης.

Οι ήρωες του έχουν πάθη ισχυρά που ορισμένες φορές τους προδίδουν στον ίδιο τους



Πάνω: «Ραντεβού με τ' αστέρια της ποπ

«Η Αλίκη δεν μένει πια εδώ».



τον εαυτό και τους αποσταθεροποιούν εξολοκλήρου. Ίσως να φαίνεται παράξενο που ο Σκορσέζε αντιμετωπίζει πάντα το ερωτικό στοιχείο στις ταινίες του με αρρωστημένη διάθεση, με ένοχη συνείδηση και τελικά με φανερές τάσεις διαστροφής του. Αναμφίβολα όμως δεν είναι και τόσο, αν αναλογιστούμε το χάσμα που εξακοντίζει τους ήρωες του και σε τι περιπέτειες τους παρασύρει.

Μολονότι αντιλαμβανόμαστε ότι ο Σκορσέζε κάνει καθαρά «προσωπικές» ταινίες, είναι αφελές να μη σκεφθούμε ότι μέσα από αυτές αντανακλάται το κοινωνικό απόστημα της χώρας όπου ζει, της μαμάς Αμερικής. Η κριτική όμως του διάθεση βρίσκεται σε δεύτερη μοίρα σε σχέση με τις ιστορίες που θέλει να μας αφηγηθεί, επιδιώκοντας πάντα την αισθητική απόλαυση.

Σαν στιγμές απόλαυσης και ανακούφισης για τον Σκορσέζε μου φάνηκε το **Ραντεβού με τα αστέρια της ποπ**, ταινία που διαφοροποιείται από τις υπόλοιπες μαζί με το **Η Αλική δεν μένει πια εδώ**. Στην πρώτη ο Σκορσέζε έδινε την εντύπωση ενός πολύ ήρεμου κινηματογραφιστή και η όλη σκηνοθεσία του θύμιζε απόδοση φόρου τιμής στους The Band. Από την άλλη πάλι έδειχνε αναποφάσιτος στο πως θα χειριστεί την κάμερα και άφησε να διακρίνεται μια αίσθηση αστάθειας στην όλη προσέγγιση. Στην δεύτερη ταινία παρουσίασε σε μια αρκετά κοινή υπόθεση ένα πεδίο πλούσιων πειραματισμών συνταιριασμένους με μια ευχάριστη αφηγηματική γραμμή και ανατροπή του καθιερωμένου μελοδράματος. Οι δυο ταινίες αυτές χωρίς να είναι τίποτα το ι-

διαίτερο, ήταν απαραίτητες στον Σκορσέζε για να παιδέψει την κινηματογραφική του γραφή.

Ας περιμένουμε λοιπόν την καινούρια του ταινία, που ονομάζεται **Ο βασιλιάς της κωμωδίας** και ας μάθουμε ταυτόχρονα ότι μετά από αυτή έχει σχέδια για μια άλλη που θα λέγεται **Ο Τελευταίος Πειρασμός** (βασισμένη στο Καζαντζάκη και σε σενάριο πάντα του Σρένιτερ), που υποψιάζομαι ότι θα συνεχίζει την επίπονη πορεία του, εκείνη που μόνο αυτός ξέρει τόσο καλά να κατευθύνει. Δεν μας μένει παρά να τον παρακολουθήσουμε, διατηρώντας ηδονικά στο νου μας τους ήχους της ρεμουλιαστής μουσικής και των απύθμενων θορύβων του **Οργισμένου Είδωλου**.

Πάνος Μανασσής

Σημείωση της Σύνταξης: Στην Ελλάδα παίχτηκε παλιά και η δεύτερη ταινία του Σκορσέζε **Μπόξερ Μπέρθε** με τον τίτλο **Ενάντια στη βία**. Ήταν μια παραγωγή του Ρότζερ Κόρμαν με τους Ντέιβιντ Καραντάνι και Μπάρμπαρα Χέρσευ, που κινείται στο γνώριμο αναρχικό κλίμα των ταινιών αυτού του ιδιόρρυθμου παραγωγού και σκηνοθέτη. Η ταινία μας μετέφερε στην απαρχή της γέννησης του συνδικαλιστικού κινήματος στην Αμερική — διηγώντας μας την ιστορία ενός ερωτικού ζευγαριού που αναγκάζεται να γίνει παράνομο στα πρότυπα της Μπόνι και Κλάιντ. Ο Σκορσέζε σκηνοθέτησε την ταινία με ένα βίαιο και συχνά δημαγωγικό στυλ, με αποκορύφωμα το χριστιανικό φινάλε της σταύρωσης του ήρωα που θυσιάζεται κυριολεκτικά για τα ιδανικά του, η ταινία του όμως έχει μια ξεχωριστή θέση στις παραγωγές του Κόρμαν και σε καμία περίπτωση δεν πρέπει να την ξεχωρίζουμε από το σώμα των υπόλοιπων ταινιών του.

Ο Πωλ Σρένιτερ, ο Μ. Σκορσέζε και ο Ρ. ντε Νίρο στο γύρισμα του «Οργισμένου Είδωλου».



ΤΟ ΤΡΟΜΑΚΤΙΚΟ ΚΑΙ Ο ΧΡΟΝΟΣ ΣΤΙΣ ΤΑΙΝΙΕΣ ΤΟΥ ΤΖΩΝ ΚΑΡΠΕΝΤΕΡ

του Σωτήρη Ζήκου

Διασχίζοντας το έργο του Τζων Κάρπεντερ, από τη *Νύχτα με τις μάσκες*, μέχρι το τηλεοπτικό φιλμ *Κάποιος με κοιτάζει*, περνώντας σύρριζα από το *Σταθμός 13* *δέχεται επίθεση* (εγωϊστική πολυτέλεια και άσκοπη σπατάλη χώρου, να ασχοληθείς με μια ταινία που σ' άφησε αδιάφορο), διαλύοντας την *Ομίχλη* και χρονομετρώντας την *Απόδραση από την Νέα Υόρκη*, είναι προτιμότερο να επιμεινουμε πάνω σε ορισμένα στοιχεία και στις τροχιές που διαγράφουν και βυθίζονται στον κόσμο των ταινιών «αγωνίας» από τη μια και τον κόσμο του πλήθους των θεατών από την άλλη, παρά να ξανα-πούμε λίγα «λογάκια» για την κάθε μια.

Η ΑΦΥΠΝΙΣΗ ΤΗΣ ΦΑΝΤΑΣΙΑΣ ΤΟΥ ΘΕΑΤΗ

Σε τι συνίσταται το «τρομακτικό» που εκπέμπουν οι εικόνες; Σε τι συνίσταται ο φόβος που κυριεύει το υποκείμενο-θεατή; Μέσω ποιάς πρόσφορης συμβόλισης το φαντασιακό που «τρομάζει», όχι εκφράζεται· αυτό είναι αυτονόητο, αλλά «υπάρχει», περνάει από το δύναμι σε κάτι περισσότερο; Πώς ενεργοποιείται η φαντασιακή ικανότητα του θεατή να θεωρεί ένα πράγμα, σαν κάτι που δεν είναι, να το βλέπει διαφορετικά απ' ό,τι είναι; Να θέτει ή να δίνει στον εαυτό του, υπό τον τρόπο της παράστασης, ένα πράγμα και μια σχέση που δεν υπάρχουν (που δεν δίδονται ή που δεν δόθηκαν ποτέ στην αντίληψη);

Γιατί χωρίς την φαντασία του υποκειμένου-θεατή, που βλέπει κάτι άλλο απ' αυτό που προβάλλεται στην οθόνη, που απαιτεί αυτό που «δίδεται», που βλέπει να εμπλέκεται συγχρόνως πάντοτε σ' αυτό που δεν «δίδεται», σ' αυτές τις ακαθόριστες σκιές, που έχουν η κάθε μια τους, ένα περιεχόμενο άλλο απ' αυτό που βλέπει, όχι απλώς και μόνο δεν θα υπήρχε ούτε τρόμος, ούτε απόλαυση, αλλά δεν θα υπήρ-

χε καν δυνατότητα προσληπτικότητας των κινηματογραφικών εντυπώσεων, δεν θα μπορούσε να δει τίποτα, γιατί δεν θα μπορούσε να αποτρέψει το βλέμμα του απ' αυτό που βλέπει και άρα ούτε να το προσηλώσει.

Γιατί όπως ένα βλέμμα είναι αδύνατον να βλέπει ό,τι θέλει, εκτός κι αν πρόκειται για ψυχωτικό βλέμμα, να καταργήσει δηλαδή το εί- ναι των εικόνων, έτσι και είναι αδύνατον να καταβροχθίζεται απ' αυτές να ισοπεδωθεί πάνω τους, να τις αποτυπώσει «καθαρά» μέσα του, εκτός κι αν πρόκειται για ρομπότ, μηχανή λήψης, κάμερα. Διευκρινήσεις βέβαια προφανώς στοιχειώδεις, αλλά δυστυχώς ακόμα απαραίτητες.

Κατά την διάρκεια της θέασης το υποκείμενο-θεατής βοηθούμενο από τα ίδια του τα περιεχόμενα, από τις ίδιες του τις παραστάσεις, τα αναδιοργανώνει, πάνω στα στήριγμα των εικόνων.

ΤΟ ΤΡΟΜΑΚΤΙΚΟ ΕΚΤΟΣ · ΠΕΔΙΟΥ

Η μηχανή του Κάρπεντερ πάντοτε ανιχνεύει στις αρχές των ταινιών του, τους χώρους όπου



«Η Νύχτα με τις μάσκες»

αργότερα θα γεμίσουν με τις σκίες του φόβου, χώρους αναγνωρίσιμους, συνηθισμένους, αλλά με μια έντονη αίσθηση ερήμωσης και σιωπής, χώρους που δίνουν την εντύπωση μιας εντονότερης παρελθούσης ζωής, χώρους γεμάτους νεκρές μνήμες.

Κάθε «μέρος του κόσμου», μέσα στο οπτικό πεδίο είναι ένα «πλήρες μέρος», όχι λόγω ασυνέχειας, αλλά ακριβώς λόγω συνοχής, γιατί ακριβώς έχει ξεριζωθεί από το όλον, επειδή επεκτείνεται πάνω στο όλο, διασχίζει τα σύνορα των άλλων μερών του κόσμου που δεν δείχνονται.

Μια εικόνα είναι η άκρη μιας δέσμης εικόνων. Ένα γκρο-πλαν κεφαλιού, δεν είναι ένα κομμένο κεφάλι, το εκτός - πεδίου είναι γεμισμένο από τις ακτίνες των παραπομπών, είναι «φωτισμένο» φαντασιακά και από τον θεατή.

Από την στιγμή όμως που το απεικονιζόμενο μέρος, παύει νάναι πλήρες, δεν συνδέεται μ' ένα κόσμο γνωστό, ήδη ειδικό, καθορισμένο, παύει νάναι «αντιπροσωπευτικό» ενός γνωστού όλου, τότε το εκτός πεδίου σκοτεινιάζει, γίνεται θολό, ακαθόριστο, απεριόριστο, απειλητικό.

Ο θεατής βρίσκεται σ' έναν κόσμο σκιών, που παρόλο το σκοτάδι της αίθουσας δεν υπήρχε μέχρι τότε γύρω του.

Είναι η στιγμή που κάτι αρχίζει να δηλώνεται σαν απόν, και μόλις γίνεται αντιληπτό σαν απόν, αρχίζει να υπάρχει, αφού ό,τι δεν υπάρχει δεν θα μπορούσε να λείπει.

Όλο το **Κάποιος με κοιτάζει** είναι δομημένο πάνω σ' αυτήν την ιδέα, κάτι που ίσως γίνεται πολυπλοκότερο από τις εμφανίσεις / εξαφανίσεις του «Μπούγκιμαν» στη **Νύχτα με τις μάσκες**.

Ο θεατής αρχίζει να συγκατοικεί μαζί μ' αυτό που φοβίζεται, όχι τόσο τον ήρωα της μυθοπλασίας, αλλά τον ίδιο, κατάσταση βέβαια που εντείνεται όσο αυτό το κάτι, αυτό το απόν, εξακολουθεί να είναι το ίδιο ασύλληπτο, αόρατο και απροσδιόριστο και για τον ήρωα, όσο και για τον θεατή.

Η έξαρση του τρόμου που προκαλείται όταν το «τέρας» πετάγεται, επιτιθέμενο στον ήρωα και εισβάλλοντας στο οπτικό πεδίο, μοιάζει με τον τρόπο που νιώθει κάποιος που κοιτάζοντας μέσα από μια σκοτεινή σπηλιά την φωτεινή της είσοδο, όπου κινούνται αμέριμνες ή και ανήσυχες φιγούρες, βλέπει να ξεπετάγεται απ' αυτήν, από το σκοτάδι της, κάτι, τόσο αστραπιαία, όσο να νιώσει ότι είναι αυτό ακριβώς που φοβόταν, ότι τόση ώρα βρισκόταν δίπλα του, καθ' όλη την διάρκεια της αγωνιώδους αναμονής, που τον κάνει ν' ανατριχιάσει

η μέχρι εκείνη τη στιγμή παρουσία αυτού που ήταν εδώ, που συγκατοικούσε μαζί του.

Είναι γνωστό, ότι ο μεγαλύτερος φόβος και το εντονότερο ρίγος μας διατρέχουν πάντα αναδρομικά, όταν η απροσδιόριστη ανησυχία και αγωνία, γίνονται βεβαιότητα του πόσο κοντά ήμασταν σ' αυτό που μας απειλούσε, πόσο αγνοούσαμε το μέγεθος του κινδύνου που διατρέξαμε, ότι κρυβόμασταν ακριβώς εκεί που παραφύλαγε αυτό που μας φόβιζε.

Αν τό «τέρας» έχει επισημάνει τον κυρίως στόχο του, το τέλος της αγωνίας δεν επέρχεται από τις μερικές επιθέσεις / εξόδους του, μερικές γιατί ποτέ δεν εμφανίζεται ολόκληρο στο άπλετο φως της «εισόδου».

Υπάρχουν απλώς αμβλύσεις της αγωνίας, μετά από κάθε δολοφονία του «Μπαμπούλα», μετά από την κάθε διάλυση της **Ομιχλής**, μετά από την κάθε επίσκεψη ενός τρίτου στο διαμέρισμα της νεαρής τηλεσκηνοθέτιδας που «παράκολουθείται» από απέναντι, οι οποίες εξύπνουνται όμως εντονότερα την επόμενη φορά.

Το «σπηλαιο» δεν αδειάζει από τις απειλές, από τις σκιές, η τελευταία και η τρομακτικότερη, βρίσκεται πάντοτε εδώ και έστω κι αν δεν δείχνει να ενδιαφέρεται για μένα (για τον θεατή), αυτό δεν είναι καθόλου σίγουρο, όσο εγώ δεν είμαι καθόλου σίγουρος, όσο τελώ υπό το κράτος της αβεβαιότητας, του σκοταδιού, πριν ακόμη δεν δω μπροστά μου, ότι δεν είναι ό,τι με τρομάζει, πριν δω ότι, δεν είναι το δικό μου «τέρας» αυτό που φοβόμουν πως είναι, δηλαδή πριν δω ότι είναι κάτι με μια μορφή και ένα νόημα μέσω και δια αυτής της μορφής, γιατί το δικό μου «τέρας» είναι ασύλληπτο, είναι ανόητο, απaráστατο.

Ο φόβος είναι ανεξάλειπτος, πριν άπλετο φως δεν φωτίζει και την τελευταία εσοχή της «σπηλιάς», είτε ανάβοντας τα φώτα της αίθουσας, είτε πριν απ' αυτό, με την επανεκπομπή των ακτίνων των παραπομπών των εικόνων της οθόνης: είχε αυτή τη μορφή, μάσκα η ανθρώπινο πρόσωπο, ήταν αυτό που πράγματι είχε προσδιορισθεί από τα πρόσωπα της μυθοπλασίας, ήταν ένας μανιακός, ένας «τρελός» δολοφόνος, ο Μπαμπούλας, τα φαντάσματα των ναυτικών, έρχεται από εκεί, από το συγκεκριμένο τόπο, από το συγκεκριμένο παρελθόν και όχι από τον κόσμο των δικών μας σκιών, αλλά από τον κόσμο των εικόνων, των μορφών, των φιγούρων. Δίδεται ένας τόπος στο α-

νεντόπιστο, μια παράσταση στο απaráστατο, ένα νόημα στο ακατανόητο. Αυτό που τρομάζει, τρομάζει πάντα σαν ακαθόριστο, απερίοριστο, μη εντοπισμένο, απόν και με την είσοδο του στο οπτικό πεδίο εντοπίζεται, περιορίζεται, γίνεται παρόν, παύει νάνα πανίσχυρο, πανταχού παρόν, δεν βρίσκεται γύρω μας και μέσα μας, όταν είναι «εκεί» δεν είναι «εδώ».

Η ΚΙΝΗΣΗ ΤΗΣ ΜΗΧΑΝΗΣ ΚΑΙ Η ΥΠΟΚΕΙΜΕΝΙΚΗ ΛΗΨΗ

Πώς όμως δημιουργείται αυτό το «εδώ» και το «εκεί»; Πώς αρχίζει να δηλώνεται, να γίνεται αντιληπτό κάτι σαν απόν; Πώς αυτό επιτυγχάνεται με την κίνηση της μηχανής και την υποκειμενική λήψη στις ταινίες του Κάρπεντερ;

Ο βλεπτικός πόθος, κύριος όλων των πόθων του θεατή, είναι ο πόθος της ολικής ενοποίησης, της κατάρνησης της διαφοράς και της απόστασης, που εκδηλώνεται πριν απ' όλα σαν άγνοια της διαφοράς και της απόστασης, μέσα από την ταύτιση.

Αυτό που η κίνηση της μηχανής επιτυγχάνει είναι η ενίσχυση της αίσθησης της ακινησίας / καθήλωσης του θεατή, με την σύγχρονη απώλεια του εαυτού του, γιατί κάθε φορά που θέτουμε τον εαυτό μας σε απόσταση, εκεί μέσα στην οθόνη, η παρουσία του εαυτού ξεπροβάλλει σαν πιο ισχυρή παρουσία, σαν εγγύτητα αυτής της απόστασης, συντελείται το σχίσμα από τον εαυτό μας.

Η υποκειμενική λήψη από την άλλη δεν είναι καθόλου όπως θεωρούνταν μέχρι τώρα η κατεξοχή λήψη που ευνοεί την ταύτιση, είναι αντίθετα η ρήξη μεταξύ του θεατή και του φιλικού κόσμου. Είναι η μεταπήδηση από την «αμετάβατη» ταύτιση στην «μεταβατική», στην οποία ο θεατής δεν είναι αυτό ή το άλλο πρόσωπο της δράσης, δεν είναι η κινηματογραφική σκηνή, η οργάνωση της, τα αντικείμενα της, ο σκηνοθέτης της, αλλά είναι αυτός που διαμέσου του βλέμματος ενός «άλλου», ενός απόντος «άλλου» από το οπτικό πεδίο και μέσα από ένα άνοιγμα, ένα φωτισμένο παράθυρο / κάδρο, βλέπει ό,τι του επιτρέπεται να δει στον κόσμο της οθόνης.

Και είναι αυτό το «διαμέσου», αυτό το «άνοιγμα», αυτή η αισθητοποιούμενη μέσωση, η

ρήξη με την «αμετάβατη» ταύτιση, είναι αυτή η απουσία που χαράσσει τα σύνορα ενός μέσα και ενός έξω κόσμου, κατά αμφιδρόμη φορά: το «μέσα» στην οθόνη και το «έξω» εδώ του θεατή (προβολή), όπως συγχρόνως και το «μέσα» εδώ του υποκειμένου - θεατή και το «έξω» του κόσμου που αναπαριστάται (ενδοβολή).

Η υποκειμενική λήψη με την σύγχρονη κίνηση της μηχανής, χρησιμοποιούμενη σύνθεση συνεχώς στις ταινίες του Κάρπεντερ, είναι ο πολλαπλασιασμός αυτής της ρήξης, που ενισχύει και παροντοποιεί **εδώ** την παρουσία του θεατή, αυτού που θέτει σε απόσταση τον εαυτό του **εκεί**, ενισχύοντας την πηγή του βλέμματος, που τον βλέπει να απομακρύνεται, να βυθίζεται, να παλινδρομεί. Δεν θα μπορούσε να συλληφθεί καμιά κινητικότητα «έξω», παρά μόνο γιατί δημιουργείται εμμονή «μέσα».

Στο υποκείμενο - θεατή εναλλάσσονται ταυτόχρονα ή συνυπάρχουν, ως διακεκριμένες και φωστόσο αλληλένδετες, η θέση του υποκειμένου σαν να ήταν ο «άλλος», ο απών και η θέση του υποκειμένου σαν να ήταν το αντικείμενο του φόβου ή της δολοφονικής μανίας του επίφοβου «άλλου» είναι η επιβολή της παρουσίας / απουσίας του.

«Η Ομίχλη»

Μέσα απ' αυτές τις διαδικασίες, όχι αναπόφευκτα πάντα επιτυχημένες άρεται ο αποκλεισμός της ετερότητας, αλλά και δημιουργείται φαντασιακά πλέον από τον θεατή ένα «έξω» (εκτός πεδίου), όπου εξορίζεται το μη νόημα ή αρνητικό νόημα, ο απών, το κακό, το επίφοβο. Το εκτός - πεδίου γίνεται απειλητικό από τη στιγμή που επενδύεται αρνητικά και σε αντίθεση από το οπτικό πεδίο και τον κινδυνεύοντα ήρωα που επενδύονται θετικά.

Οι πιθανές αντιδράσεις και ενέργειες του απόντος / παρόντος επίφοβου «άλλου», κατασκευάζονται στην φαντασία του υποκειμένου - θεατή, σαν να «προξενούνται» από τις φαντασιακές καταστάσεις (όπως στις σκηνές όπου ο ήρωας δείχνεται να αγνοεί τον κίνδυνο που διατρέχει και που ο θεατής γνωρίζει, ή πάλι που προκαλεί, ενοχλεί το «τέρας», δεν προφυλλάσσεται απ' αυτό, ξεμοναχιάζεται απερίσκεπτα) του υποκειμένου και στις όποιες ο «άλλος» υποτίθεται πως αντιδρά μ' αυτόν ή τον άλλο τρόπο. Ας τις συγκρίνουμε με την αντίδραση ενός ξεμοναχιασμένου ανθρώπου σ' ένα σκοτεινό δρόμο, που προσπαθεί να κατευθύνει τον φόβο του σφυρίζοντας, για να δείξει στον φανταστικό «άλλο» που τον απειλεί, που



φαντάζεται ότι έρχεται πίσω του ή караδοκει στη γωνία, ότι δεν τον φοβάται, ότι αγνοεί την ύπαρξη του.

Η λήξη της αγωνίας επέρχεται, έστω κι αν προεκτείνεται υποβαθμιζόμενη, λόγω του αδύνατου μιας απότομης διακοπής της, από τη στιγμή που ο «άλλος» γίνεται παρών, εισέρχεται στο οπτικό πεδίο, που ο ήρωας - στόχος τον αντιμετωπίζει, τον συναντά, τον βλέπει καθαρά, από τη στιγμή που βεβαιώνεται πλήρως για την παρουσία του, από τη στιγμή που συνδέονται μεταξύ τους ανεξάρτητα από τον θεατή, που διακόπεται ο συνταυτισμός μ' ένα «εδώ» και ένα «εκεί» και κυνηγός και θήραμα, «τέρας» και ήρωας, βρίσκονται εκεί μπροστά του, σε μια σχέση δική τους, ο ένας προς τον άλλο, εκεί όπου όλα ενοποιούνται σ' ένα νήμα, που τα πλάνα φωτίζονται από ένα φαντασικό φωτισμό που λούζει και το εκτός - πεδίου, το μέχρι τότε σκοτεινό και επίφοβο.

ΤΟ ΣΧΙΣΜΑ ΤΟΥ ΧΡΟΝΟΥ

Αυτό που κάνει τη φαντασία στις ταινίες «αγωνίας» (αλλά όχι σ' όλες) να μην είναι «πραγωγική», αλλά δημιουργική, είναι ότι οι πραγματικές μορφές αλλοιώνονται, παύουν νάναι αμετακίνητες και αδιάφθορες, αναδύονται άλλες πιο πραγματικές και από τις «πραγματικές».

Για αυτό και το **Κάποιος με κοιτάζει** είναι ίσως το μόνο φιλμ - θρίλλερ που λειτούργησε σαν τέτοιο στην τηλεόραση, γιατί είναι ένα φιλμ κατασκευασμένο ειδικά για την τηλεόραση, που πέτυχε την αγωνιώδη αναμονή και υποβολή, που συνήθως εξαλείφεται κατά την μεταφορά τέτοιων ταινιών από την μεγάλη οθόνη στην μικρή, έστω κι αν «κάποιος τις παρακολουθεί» μόνος και με σβηστά τα φώτα.

Αυτό που σαν ταινίες αγωνίας, πολύ περισσότερο η **Νύχτα με τις μάσκες** και πολύ λιγότερο, η **Ομίχλη** καταφέρνουν, είναι ότι δεν επιτρέπουν την-επίμονη παραμονή ή επιβίωση ορισμένων καθορισμών να συνοιούν και μετά το τέλος της ταινίας τους «κύριους» και ουσιώδεις» καθορισμούς, επειδή ακριβώς παραμένουν και επιβιώνουν. Το εύρημα μάλιστα της πρώτης ταινίας είναι ακριβώς ότι τονίζει την παραμονή και επιβίωση τόσο της Λώρη, όσο και του «Μπαμπούλα». Ο κύκλος της αγωνίας δεν κλείνει, απλώς αναβάλλεται.

Οι αντιμεταθέσεις, όπου η φιγούρα του υπερβατικού στο φόντο του εμμενούς, γίνεται φόντο με φιγούρα του εμμενούς, όπου το ασυνήθιστο καθιστάται συνηθισμένο και μετατρέπεται το μεν στο δε, είναι αυτές που προκαλούν ανοίγματα, διατρήσεις του καθορισμένου, ανάδυση του φόβου της ακαθοριστίας, είναι αυτές που κάνουν τον χρόνο νάναι καταστροφείας και δημιουργός άλλων μορφών και άλλων εικόνων και όχι πια η επιπλέον, διάσταση του χώρου, όχι ένα ομογενές και ουδέτερο μέσο διαδοχικής συνύπαρξης, κάτι που θα προϋπόθετε ένα καθαρό παρατηρητή, ένα νηφάλιο «ηδονοβλεψία», ένα βλέμμα που επιθεωρεί αυτή την συνύπαρξη απλωμένη μπροστά του, μια στερωμένη φαντασία.

Η εισβολή του αλλόκοτου, του τρομακτικού ή του «φανταστικού», είναι η εισβολή της αρχής, της πηγής νέων σημασιών, που επενδύονται σ' όσες θα εκτυλιχθούν, είναι η στιγμή που το παρόν διαστέλλεται, εκρήγνυται, ραγίζοντας και το πριν και το μετά απ' αυτό, η στιγμή της καταστροφής των παλιών μορφών ή η στιγμή της δημιουργίας άλλων.

Τρόπος αναβλύζει πάντοτε από την αιφνίδια παραδοξότητα του οικείου, την εξέγερση του εξημερωμένου, του εφήμερου στο δεδομένο.

Ακριβέστερα και βαθύτερα, το **απειλητικό** εμφανίζεται σαν άρνηση της απειρίας των όσων δεν θέλουμε να δημιουργήσουμε φαντασιακά' είναι αυτό που διαφεύγει συνεχώς από ό,τι μπορούμε να δούμε και να φαντασθούμε, να συλλάβουμε, να καθηλώσουμε με τον έναν ή τον άλλο τρόπο.

Η ΕΙΣΒΟΛΗ ΤΟΥ ΤΡΟΜΑΚΤΙΚΟΥ ΧΡΟΝΟΥ

Αυτό λοιπόν που παίζεται συνεχώς στις ταινίες του Κάρπεντερ, αυτό που διαστέλλεται και συστέλλεται είναι ο χρόνος. Η σύγκρουση του «πραγματικού» και του φανταστικού χρόνου.

Με ποιό τρόπο όμως διακρίνεται από τον χώρο; Είναι πεπερασμένος, ανοιχτός ή κυκλικός; Ποια κατηγορήματα μπροούν να του αποδωθούν στην **Απόδραση από την Νέα Υόρκη**; Χρόνος θανάτου (της διορίας με τις θανατηφόρες καφούλες στο λαιμό), χρόνος αποσύνθεσης της πολιορκημένης κοινότητας, χρόνος α-



«Απόδραση από την Νέα Υόρκη»

ναφοράς σ' ένα μελλοντικό και σ' ένα άλλοτε (με την ημερομηνία στην αρχή), χρόνος επιστροφής (εισόδου και εξόδου του Σνέηκ), χρόνος κινηματογραφικός.

Ο φανταστικός **χρόνος** είναι η κατάργηση του μη αντιστρεπτού «πραγματικού» χρόνου, είναι ο χρόνος που αναβιώνει το φάντασμα του Μπαμπούλα, επιστρέφει τα φαντάσματα των νεκρών ναυτικών, είναι η έκρηξη του χρόνου της αιωνιότητας, όπου ο μη αντιστρεπτός χρόνος συνθλίβεται, γίνεται μια παρένθεση, όπου η ανά πάσα στιγμή εισβολή του φανταστικού χρόνου θα τον καταργήσει.

Η βιασμένη αναγωγή του φανταστικού χρόνου στην μετρήσιμη όψη του, στο τελευταίο φιλμ του Κάρπεντερ δηλώνεται με την παγίδευση του ήρωα, με τις καπούλες στο λαιμό του, με τον εξαναγκασμό του να βιώσει τον χρόνο, σαν να αποτελεί τον υποχρεωτικό τρόπο επισκόπησης μιας πολλαπλότητας.

Ο **Χρόνος** για τους έγκλειστους χαρακτηρίζεται από μια έλλειψη ποιότητας. Είναι βίωση ενός χρόνου που τίποτα δεν «παρασκευάζει», τίποτα δεν «εγκυμονεί», εκτός μόνο από την ελπίδα της απόδρασης, το ουσιαστές εξάλλου «αίσθημα» των ανθρωπών της κοινότητας.

Ο παγωμένος όμως αυτός χρόνος, γίνεται **χρόνος δράσης**, δηλαδή γίνεται χρόνος, επειδή εμπεριέχει την κρίσιμη στιγμή, την ευκαι-

ρία απόφασης· ο χρόνος εκδηλώνεται με την αναταραχή που προκαλεί η είσοδος και η δράση του ήρωα, σαν αυτό που μέσα του υπάρχει αφορμή και ευκαιρία για δράση.

Ο **χρόνος** πλουτίζεται, υπερβαίνει τον περιορισμό ανάμεσα σ' αυτά τα δυο όρια, διαστέλλεται πέρα απ' αυτά, γιατί περιέχει τη δυνατότητα εμφάνισης του ανώμαλου, του τυχήματος, της διάρρηξης της επανάληψης.

Στο φόντο του ολέθριου χρόνου αναδύεται ο δημιουργικός χρόνος της δράσης. Το ανεμόπλονο που καταστρέφεται, ο πομπός που χάλει, οι άνθρωποι που κατά σειρά δολοφονούνται, ο πρόεδρος που «χάνει τον εαυτό του», η κασέτα που χάνεται, όλα δίνουν μια παράταση του χρόνου ως καθαρή φθορά, την επιπέδωση του στην ποσοτική διαφορά. Ο **ολέθριος χρόνος** είναι η επανάληψη στη κυκλικότητα, ο χρόνος που τα πάντα εμφανίζονται όχι σαν άλλα, αλλά σαν διαφορετικά, δηλαδή η κάθε κατάσταση παράγωγο της προηγούμενης, είναι η απουσία του χρόνου της δημιουργίας, είναι ο χρόνος που συνεπάγεται τον καθαρό χώρο, τον προϋπάρχοντα, τον καθορίζοντα, ό,τι υπάρχει μέσα σ' αυτόν, όπου το ίδιο είναι διάφορο, μόνο όταν τοποθετείται αλλού.

Αλλά παρά και ενάντια σ' αυτόν τον χρόνο ξεπηδάει ένας άλλος χρόνος, ο χρόνος που σπάει τη δέσμευση της προθεσμίας, την εκ

των προτέρων διευθέτησή του, που γίνεται χρώνα ανώμαλος, ακανόνιστος.

Η αναγκαστική ένταξη του ήρωα (Σνέηκ) μέσα στη ροή του καθορισμένου χρόνου, εξουδετερώνεται επειδή η δράση του και η κίνηση του στο χώρο, τον καθιστά ικανό να υπερβεί αυτόν τον καθορισμό και να υπερβεί αυτή τη ρήξη των δυνάμεων εξουσίας (που αντιπροσωπεύει στο φιλμ ο Χάουκ / Λη Βαν Κληφ) που θέλουν να θέτουν τον εαυτό τους εκτός χρόνου, που αρνούνται την αλλοίωση τους, που αξιώνουν να ρυθμίζουν το χρόνο και την ίδια τους την αλλαγή (μέχρι τότε ο πρόεδρος είναι χρήσιμος ζωντανός), ανατρέπει την ικανότητα τους να ελέγχουν και να προβλέπουν, διαλύει την άρνηση τους, ότι ο χρόνος και ό,τι συμβαίνει «μέσα» σ' αυτόν, είναι δημιουργία της δράσης των ανθρώπων, μέσα σε συνθήκες που τις μεταβάλλουν και τις ξεπερνούν.

Όλη η ταινία καταλήγει στην παρουσίαση του αδύνατου της πλήρους απορρόφησης του χρόνου δράσης, από την επιστροφή του ίδιου, που είναι η εξάρτηση του χρόνου.

Ο χρόνος ως χρόνος δράσης του ήρωα, είναι αυτός που διαλύει το **αδύνατο** (φέροντας σε πέρας την αποστολή του) και το **αναπόφευκτο** (ανατρέποντας τις συνέπειες της)· ο χρόνος δράσης είναι αυτός που αδειάζει από νόημα αυτούς τους δυο όρους, που δηλώνουν ένα αchronικό πάντοτε, είναι ο χρόνος που εναντιώνεται στην άρνηση του.

Αυτό λοιπόν που στη ζωή των κοινοτήτων που κινούνται οι δράσεις στις ταινίες του Κάρπεντερ εισβάλλει, είναι το σκοτεινό χάσμα της βεβαιότητας της αβεβαιότητας, μέσα στο συνεχές και φωτισμένο «κοινωνικά βέβαιο». Η εισβολή της δυνατότητας της απροσδόκητης και απρόοπτης ετερότητας, η σύλληψη του ασύλληπτου αυτού που δεν είναι ακόμη φωτισμένη και ενισχυμένη από την σύλληψη του ασύλληπτου αυτού που δεν είναι πια.

Η αποκάλυψη της εξάρθρωσης της κοινότητας με το εκτός εαυτής, αρχίζει σαν τιμωρία της άγνοιας και παραγνώρισης της της διηγητικούς παρουσίας κάποιου «άλλου» παρελθόντος και κάποιου απρόοπτου μέλλοντος, με την εισβολή του εκποτισμένου στη λήθη του παρελθόντος, αυτού που βρίσκεται πιο πέρα από τα γνωστά στοιχεία της παράδοσης ή των κερτημένων και παρουσιάζεται είτε σαν φάντασμα, είτε σαν προκατάληψη, είτε σαν φόβος (αν είναι δυνατόν να διαχωρισθούν αυτά) και

σχιζεί το παρόν, εκτοξευόμενο στο μέλλον, πιο πέρα απ' ό,τι μπορεί να προβλεφθεί, να περικλεισθεί σε μια ζώνη πιθανότητων.

Παρουσιάζεται σαν η εκδίκηση του χρόνου, για τον απόλυτο διαχωρισμό του, από την λογική των ανθρώπων της σύγχρονης κοινωνίας, από την αποσχωμάτωση της δημιουργικής φαντασίας, στις αναμικτές αφηρήσεις της «συγχρονίας» και της «διαχρονίας».

Γι' αυτό και αυτές οι κοινότητες και στη **Νύχτα με τις μάσκες** και στην **Ομιχλή** αλλά και στην **Απόδραση από την Νέα Υόρκη** φιλιμάρονται, ως αποκομμένες, απομακρυσμένες από άλλες, δείχνονται σαν κοινότητες χωρίς ουσιαστική σχέση με το παρελθόν τους, την ιστορία τους, άρα χωρίς ουσιαστική σχέση με τον εαυτό τους.

Μια κοινότητα που βλέπεται μέσα από ένα, «τυφλό» βλέμμα, από ένα «νεκρό» βλέμμα, από ένα βλέμμα που αναζητάει μόνο το αντικείμενο του καταστροφικού του πόνου, για να το καταστρέψει και μαζί του να καταστραφεί και το ίδιο, είτε αυτό είναι το βλέμμα του «Μπούγκιμαν» των φαντασμάτων, του μανιακού ηδονοβλεψία, είναι μια κοινότητα που αρνείται να δει τον εαυτό της.

Χώροι κλειστοί, κατοικημένοι έρημοι, κοινότητες περιχαρακωμένες, ραγίζουν, σχίζονται και αφήνουν να εισβάλλουν από παντού, από ένα άλλο, από ένα κάποτε, από ένα μελλοντικό, από ένα μακριά, δηλαδή από ένα εκποτισμένο απόν, αυτοί που χάθηκαν και αυτοί που θάρθουν, αυτοί που ο χρόνος εξαφάνισε και αυτοί που ο χρόνος θα γεννήσει.

Οι ταινίες του Κάρπεντερ σαν ταινίες αγωνίας και αγωνίας, είναι απεικονίσεις των τρόπων εισβολής του εξαρτημένου χρόνου σε μια «μετρημένη» και ορθολογική κοινωνία, του χρόνου που επιστρέφοντας δια μέσου μιας απειλής, εξαρθρώνει το παρόν, ενώ ταυτόχρονα το καθλώνει.

Κατά πόσο εκτρέπονται από αυτές τις τροχιές ερμηνείας, από τη μια στην άλλη, οι ταινίες του Κάρπεντερ, σε ποίο βαθμό επιτυγχάνουν να διαγράψουν καθαρά ή υπαινικτικά αυτούς τους άξονες, συνιστούν αποφάνσεις στις οποίες προσπάθησα να μην επιμεινουμε εδω. Αφήνοντας σαν ανοίγμα επαφής του θεατή αυτών των ταινιών και του αναγνώστη αυτού του κειμένου.

ΜΕΤΑΠΟΛΕΜΙΚΟΣ ΕΛΛΗΝΙΚΟΣ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ - ΜΕΡΟΣ Β'

του Εμμανουήλ Ζάχου

Στο προηγούμενο τεύχος μας και το άρθρο *Ο μεταπολεμικός ελληνικός κινηματογράφος*, είδαμε πως ο πνευματικός κόμος της Ελλάδας ήλθε την περίοδο της Κατοχής αναγκαστικά σ' επαφή με τη λαϊκή κουλτούρα. Ανάμεσα τους και οι κινηματογραφιστές που στην πλειοψηφία τους ήταν άνθρωποι του θεάτρου και κύρια της επιθεώρησης. Οι πρώτες ελληνικές ταινίες που θα γυριστούν από το 1943 κι έπειτα (*Η φωνή της καρδιάς*, *Τα χειροκροτήματα*) θα έχουν μεγάλη επιτυχία, γιατί ακριβώς είχαν ένα γνήσιο λαϊκό πνεύμα. Οι νέοι συγγραφείς του ελληνικού κινηματογράφου θα είναι άνθρωποι της επιθεώρησης, μεταφέροντας στην οθόνη ήδη δοκιμασμένες θεατρικές επιτυχίες τους, τις οποίες συχνά σκηνοθετούν οι ίδιοι.

ΤΟ ΓΟΥΕΣΤΕΡΝ ΚΑΙ Η ΕΛΛΑΔΑ

Όλοι αυτοί είχαν για τυφλοσούρτη τις αντιδράσεις του κοινού απέναντι στις ξένες ταινίες και ιδιαίτερα στις αμερικάνικες που τράβαν και τον περισσότερο κόσμο. Οι παλιοί επιθεωρησιογράφοι δοκίμαζαν από τη μια επιθεώρηση στην άλλη τους «τύπους», τα καλαμπούρια, τα τραγουδία και τις φάρσες τους και ξαναχρησιμοποιούσαν αυτά που άρεσαν στο κοινό σε νέες επιθεωρήσεις. Το ίδιο έκαναν κι οι καραγκιόζοι. Οι μεταπολεμικοί συγγραφείς που αναφέραμε έκαναν την απαραίτητη σφυγμομέτρηση της κοινής γνώμης πάνω στις ξένες ταινίες που πήγαινε να δει το κοινό των ελληνικών πόλεων.

Εκείνα που κυριαρχούσαν τότε ήταν τα καουμπόικα έργα. Και δεν ήταν καθόλου κατά τύχη. Το Χόλλυγουντ είχε προσαρμοστεί προσωρινά στις ανάγκες του παγκόσμιου κοινού του. Η χρησιμοποίηση της μυθολογίας των καουμπόυδων της αμερικάνικης Δύσης, ήταν μια πρόφαση, ένας συμβατικός και συμβολικός τρόπος αναγωγής των επικαιρών προβλημάτων στο χώρο των κοινωνικών προτύπων. Το κυριότερο από

τα μεταπολεμικά κοινωνικά φαινόμενα ήταν το νέο κύμα αγροτικής εξόδου προς τις μεγάλες πόλεις που σημειώθηκε τόσο στην Αμερική, όσο και στην Ευρώπη και στην Ελλάδα. Η μεγάλη ώθηση που έδωσε στη βιομηχανία ο πόλεμος και η επανόρθωση των καταστροφών του, η προοδευτική περιθωριοποίηση της αγροτικής παραγωγής από τη βιομηχανία, έφεραν στην πόλη τον αγρότη μαζί με ολόκληρο τον πολιτισμό του. Τα πρότυπα του προπολεμικού αστισμού που είχε προπαγανδίσει το Χόλλυγουντ με τα παλιά του είδωλα, μπήκαν προς στιγμήν στην μπάντα. Τώρα προσπαθούσε να μιλήσει μια γλώσσα πιο καταληπτή στο κοινό του, μια υπαίθρια γλώσσα που ήταν απόλυτα καταληπτή από το ελληνικό κοινό.

Εκείνο που ενθουσίαζε περισσότερο τον Έλληνα θεατή ήταν το ότι ο μεταπολεμικός καουμπόης δεν ήταν αστός. Ήταν χωριάτης, άξεστος, μονοκόμματος. Του άρεσε να ταυτίζεται μ' αυτόν όταν κατέβαινε στην πόλη κι έμπαινε με το «νταϊλίκι του» στα «σαλούν» και «τάκανε λίμπα» πάνω σε μια θεαματική αναμέτρηση με τους εξυπνάκηδες ψευτονταήδες της πόλης, που τον κορόιδευαν για τη χωριάτιά του και για τη... λέρα του, αλλά τελικά «τάβρισκαν σκούρα» μπρος

στη γρηγοράδα του, τη γροθιά και στο πιστόλι, μ' άλλα λόγια μπρος στην ταχύτητα προσαρμογής του στις συνθήκες της πόλης.

Γίνεται από το 1945 μια προσπάθεια δημιουργίας τέτοιου κινηματογράφου με την **Εξόρμηση** του Ι. Χριστοδούλου που θεώρησε ότι η ανάλογη με το «γούεστερν» ατμόσφαιρα για τους Έλληνες ήταν το 1821. Αλλά δεν συνεχίστηκε. Δεν υπήρχε περιθώριο για εποποιία. Και οι **Αδούλωτοι Σκλάβοι** του Βίωνα Παπαμιχαήλ που εμφανίστηκαν το 1946, ανέβαζαν στην οθόνη μια συμβατική παρουσίαση της Αντίστασης παρμένη από τις περιπέτειες του «Μικρού ήρωα», του κοσμογαπήτου λαϊκού εκδικητή των παιδικών εικονογραφημένων φυλλαδίων, που έμοιαζε πιο πολύ με τον Ζορρό και με τους ήρωες των αμερικάνικων αστυνομικών ταινιών. Άλλωστε η Αντίσταση χτυπήθηκε με απαγόρευση από την αστική εξουσία, γιατί το Δεύτερο αντάρτικο που συνέχιζε μέχρι το 1948 να αμφισβητεί τη Βόρειο Ελλάδα τη νομιμότητα των κυβερνήσεων που κράταγαν την εξουσία στην Αθήνα με ξένη βοήθεια, θεωρούνταν σαν άμεση συνέχεια της αντίστασης ενάντια στους Γερμανούς καταχτητές. Έτσι τα πολεμικά δράματα που εμφανίστηκαν μέχρι το τέλος του Εμφύλιου Πολέμου, χρησιμοποίησαν για φόντο της πλοκής τους τον Πόλεμο της Αλβανίας και την Αντίσταση. Και σπάνια είχαν τη θριαμβικότητα και την αισιοδοξία του καουμπόκου ή του αμερικάνικου πολεμικού έργου. Οι **Ραγισμένες καρδιές** των Λάσκου - Περγαντή, η **Καταδρομή** των Καραγάτση - Περγαντή, η **Κρήτη στις φλόγες** και η **Γερμανική περίπτωση στην Κρήτη** του Παπαδαντωνάκη, η **Τελευταία αποστολή** των Τσιφόρου - Φίνου, το **Οχυρό 27** του Μαυρίκιου Νόβακ, διηγούνται χωρισμούς, ορφάνιες, εγκαταλείψεις, κακουχίες, θυσίες, που σαν να ηγγαίνουν χαμένες. Γιατί το φάσμα του εμφύλιου πολέμου υπήρχε αθέατο και στη συνείδηση του κοινού και στη συνείδηση των συγγραφέων - σκηνοθετών - παραγωγών. Άλλωστε μια λεπτομερής ανάλυση των εικόνων και των διαλόγων θα μας τόδειχνε αυτό ολοκάθαρα.

Η ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΣΑΤΙΡΑ

Έτσι οι συγγραφείς και σκηνοθέτες του Μεταπολέμου ασχολήθηκαν περισσότερο με τη σάτιρα. Το έκαναν αρχίζοντας από την Επιθεώρηση και τη θεατρική κωμωδία. Η αμερικάνικη «μουσικοχορευτική» ταινία τραβούσε πολύ τον



Ο Βασίλης Αυλωνίτης στον «Ψευτοθόδωρο»

κόσμο με τη σύνθεση επιθεώρησης και βουλεβάρτου που είχε πετύχει. Μόνο που το σχήμα αυτό του να πατάει ξαφνικά ο ήρωας τις φωνές και να τραγουδά στη μέση της πράξης και της πλοκής, φαίνεται γελοίο και απαράδεκτο στο ελληνικό κοινό έξω από την Επιθεώρηση, που κι εκεί, όπως και στον Καραγκιόζη, το τραγούδι επενέβαινε σε καθορισμένα συμβατικά πλαίσια. Λοιπόν οι νέοι συγγραφείς του θεάτρου και του κινηματογράφου δημιούργησαν κωμωδίες όπου το τραγούδι είχε μια θέση συμβατική και δικαιολογημένη από την πράξη. Δημιούργησαν τη «φαρσοκωμωδία», μια σειρά από διακωμωδίες καταστάσεων συνδεδεμένων μεταξύ τους από έναν ή περισσότερους κωμικούς ηθοποιούς, που βγάζουν συνεχώς γέλιο με φάρσες, με «γκαγκς», με γκριμάτσες και μιμική, με κωμικό τρόπο ομιλίας και συμπεριφοράς. Πέρα απ' τη συνεχή πρόκληση για γέλιο του φαρσέρ πρωταγωνιστή που είναι παρμένος από τον κομπέρ της επιθεώρησης, το ενδιαφέρον του θεατή κρατείται πάντα ζωηρό από μια πλοκή μπερδεμένη και με τελειώς αναπάντεχη εξέλιξη. Οι καταστά-



Οι Φωτόπουλος - Ηλιόπουλος «τραβεστί» στο «Πολυτεχνίτης και Ερημοσίπτης».

σεις που διακωμωδούνται είναι οι αντιθέσεις που γεννιούνται ανάμεσα στις παλιότερες ηθικο-εθιμικές παραδόσεις και στις καινούριες κοινωνικές σχέσεις που δημιουργούνται μέσα στις μεγάλες ελληνικές πόλεις, τείνοντας να ρίξουν σε αχρηστία τις παλιές σχέσεις και αξίες συγγένειας, φιλίας, γειτονίας, αλληλεγγύης, εμπορικής και επαγγελματικής πίστης, καταγωγής, κοινωνικής θέσης, κοινωνικού κύρους, σχέσης του ατόμου και των ομάδων με την εξουσία.

Το Παπούτσι από τον τόπο σου των Γιαννακόπουλου - Σακελλάριου, το Μαρίνα και το Οι Γερμανοί Ξανόρχοντα των ίδιων, το 100.000 Λίρες των Τσιφόρου - Λειβαδίτη, το Μαντάμ Σουσού των Ψαθά - Τσιφόρου, το Διαγωγή μηδέν του Γιαννουκάκη, το Έλα στο θείο του Τσιφόρου κ.α., είναι κλασικά έργα του θεάτρου και του κινηματογράφου μας. Άδικα λοιπόν κακολογήθηκε η μεταπολεμική φαρσοκωμωδία για το ότι τάχα βάζει το θεατή να γελάει επιπόλαια και να αποκοιμάται, να μην σκέφτεται, να μην προβληματίζεται. Νομίζουμε ότι αυτοί που την κακολόγησαν δεν ξεκαθάρισαν το τι σημαίνει σάτιρα, γελιοποίηση, διακωμώδηση, χιούμορ και γέλιο

και το ποια η κοινωνική σημασία αυτών των λειτουργιών στην Ελλάδα από τότε που υπάρχει θέατρο, επιθεώρηση, θέατρο σκιών, κινηματογράφος. Το ανέβασμα και η τελευταία επιτυχία του Φον Δημητράκη του Ψαθά, που γράφτηκε την ίδια εποχή, είναι μια ευκαιρία για να ξανακοιταχτεί η φαρσοκωμωδία και να αναθεωρηθούν γνώμες εκφρασμένες βιαστικά ή υπό την επίρροια άλλων αναγκών σε κατοπινές πολιτικο-κοινωνικές συγκυρίες. Θάπρεπε ν' αποκατασταθεί το ότι η γενιά των μεταπολεμικών συγγραφέων - σκηνοθετών, παρά την αμείλιχτη λογοκρισία που την εμπόδισε να αγγίζει όλα τα θέματα, ήξερε να χρησιμοποιεί άριστα το όπλο της διακωμώδησης και έκανε μ' αυτό και κοινωνική και συγκαλυμμένη πολιτική σάτιρα, ίσως πιο αποτελεσματική από την άμεση και σοβαροφανή καταγγελία. Ήξερε ότι οι αντικοινωνικές πράξεις αποβάλλονται ευκολότερα από την κοινωνική πρακτική όταν καταδικάζονται δημοσία στην κοινωνική ποιότητά του γέλιου.

Στο επόμενο τεύχος το Γ' μέρος
με θέμα το ελληνικό μελόδραμα.

ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΙΚΗ - ΔΙΑΚΟΣΜΗΣΗ

ΕΠΙΠΛΟ + ΦΩΣ

ΣΠΙΤΙ ΚΑΙ ΚΗΠΟΣ

ΔΙΑΒΑΣΟ

ΕΠΙΘΕΤΗΡΗΣΗ ΤΟΥ ΒΙΒΛΙΟΥ

Στά τεύχη του δημοσιεύονται:

- Αφιέρωματα σε κλασικούς συγγραφείς με τη συνεργασία του Magazine Littéraire
- Κριτική παρουσίαση των 30 σημαντικότερων βιβλίων του μήνα
- Συνεντεύξεις με γνωστούς συγγραφείς
- Βιβλιογραφίες για θέματα έπστημης και τέχνης
- Σελίδες αφιερωμένες στο παιδικό βιβλίο
- Πορτραίτα έκδοτικών οίκων, βιβλιοπωλείων και βιβλιοθηκών
- Τα best-seller του μήνα
- Άνταποκρίσεις απ' όλη την Ελλάδα και τό εξωτερικό
- Βιβλιογραφικό δελτίο με όλες τις νέες εκδόσεις
- Κριτικογραφία του ήμερήσιου και περιοδικού τύπου
- Άρθρα, σχόλια, χρονογράφημα

ύπεύθυνο - αδέσμευτο - αντικειμενικό

ΤΟ ΔΕΝΤΡΟ



30



ή λέξη

έλληνική και ξένη λογοτεχνία

ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΙΚΑ ΤΕΤΡΑΔΙΑ

«Λόλα» του Φασμπίντερ

