

# ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΙΚΑ ΤΕΤΡΑΔΙΑ

ΤΕΥΧΟΣ

7

ΔΙΜΗΝΟ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΙΚΟ ΠΕΡΙΟΔΙΚΟ ΑΝΟΙΞΗ 82

ΔΡΧ. 100



**ΖΑΝ ΚΟΚΤΩ**

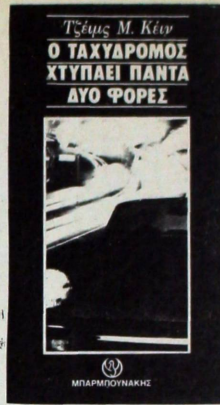
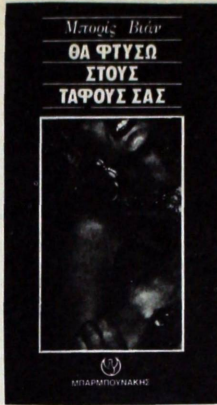
ΕΛΛΗΝΙΚΟΣ  
ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ

ΑΦΙΕΡΩΜΑ  
ΠΟΛΩΝΙΑ

Ο Ταχυδρόμος  
Έξαψη

ΤΟ ΝΟΥΑΡ ΣΗΜΕΡΑ

# ΕΚΔΟΣΕΙΣ ΜΠΑΡΜΠΟΥΝΑΚΗΣ

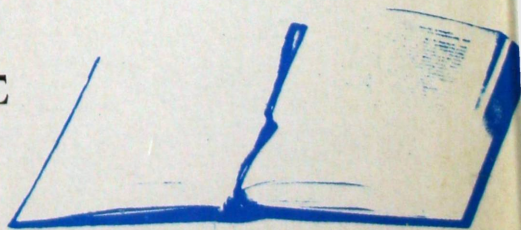


Βασ. Ηρακλείου 26, Θεσ/νίκη  
ΤΗΛΕΦΩΝΑ: 231.811, 236.555

# γιατί

μηνιατική επιθεώρηση

ΚΛΟΤΙΚΗ ΟΜΑΔΑ  
ΙΒΛΙΟΠΩΛΕΙΟ - ΕΚΔΟΣΕΙΣ  
λατωνος 4 • τηλ. 270-684  
εσσαλονικη



**ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΙΚΑ ΤΕΤΡΑΔΙΑ**

Δίμηνο κινηματογραφικό περιοδικό  
 Τεύχος 7. Φεβρουάριος - Απρίλιος 1982  
 Τιμή τεύχους 100 δραχ.

**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  
 Ιουλία Ραλλίδη  
 Γιάννης Σολδατος  
 Αντρέας Ταρνανας  
 Μάρκος Χολεβας

**Σ' αυτό το τεύχος συνεργάστηκαν:**

Αφροδίτη Δήμου  
 Εμμανουήλ Ζαχος  
 Ε.Κ.  
 Νίκος Κολοβος  
 Σταύρος Κωνσταντόπουλος  
 Βασίλης Μαυριδης  
 Τάσος Μολοχίδης  
 Π. Κ. Ντεβερικος  
 Νίκος Οικονομίδης  
 Γιάννης Παγώνης  
 Χάρης Σαββόπουλος  
 Στέργιος Τσιουμας  
 Αχιλλέας Ψαλτόπουλος

**Κεντρική Διάθεση:** ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗ:

Έκδοτική Όμάδα  
 Πλάτωνος 4, Τηλ. 270.684  
 Έκδόσεις Αιγόκρωας  
 Ζωοδόχου Πηγής 17  
 Τηλ. 361.721

**Συνδρομές:** Για 10 τεύχη 850 δραχ.

**Έμβασματα-Άλληλογραφία-Παραγγελίες τευχών:**

Χρηστίνα Νικολαΐδου, Πλάτωνος 4  
 Θεσσαλονίκη, τηλ. 270.684

**Φωτογραφία εξωφύλλου:**

«Μεφίστο»

**ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ**

**ΦΕΣΤΙΒΑΛ:** Σικάγο, Βερολίνο, Αβοριαζ..... 2  
 Η κινηματογραφική συνάντηση φίλιας Ελλάδα-Κύπρος-Τουρκία..... 6

**ΝΤΟΣΙΕ ΤΟΥ ΕΛΛΗΝΙΚΟΥ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΥ**

Ο μεταπολεμικός ελληνικός κινηματογράφος, του Εμ. Ζαχου..... 9  
 Η παρεξήγηση Κούνδουρος (1922), του Μ. Ακτσόγλου..... 14  
 Οι Απέναντι: Πόθοι στις... μπαλκονοπορτες, του Ν. Κολοβού..... 18  
 Συνέντευξη με τον σεναριογράφο Π. Τασιόπουλο..... 20

**Η ΓΛΩΣΣΑ ΤΟΥ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΥ:** Λουί Λυμιέρ

του Μ. Ακτσόγλου..... 22

**Η ΑΝΑΓΝΩΣΗ ΤΟΥ ΦΙΛΜ: Το μιούζικαλ, του Μισέλ Μαρι..... 25**

**ΤΟ ΦΙΛΜ ΝΟΥΑΡ ΣΗΜΕΡΑ**

Σκοτεινοί τόνοι στην απουσία των χρωμάτων, του Α. Τύρου..... 33  
 Έρωτας και δειλία στα τρίγωνα του νουαρ (Ο Ταχυδρόμος  
 χτυπάει 2 φορές - Έξαψη), του Σ. Ζήκου..... 34  
 Από την ακινησία του τάφου στη μοναξιά του ποταμού  
 (Ο Σαμουράι - Ένας δολοφόνος πέρασε), του Α. Δερμεντζόγλου..... 38

**ΜΑΡΤΥΡΙΕΣ ΑΠΟ ΤΗΝ ΠΟΛΩΝΙΑ**

Ο Πολωνικός κινηματογράφος σε δρόμο αλλαγής τόπιου..... 42  
 Συνέντευξη με τον Αλεξάντερ Σιμπόρ Ρίλσκι για τον  
 Άνθρωπο από Σίδερο..... 47

**ΤΑ ΒΡΑΒΕΙΑ ΟΣΚΑΡ:** 54 Όσκαρ για όλους, του Α. Τύρου..... 53

Οι ρολοί της ουδετερότητας (Μεφίστο), του Α. Δερμεντζόγλου..... 54

**ΤΗΛΕΟΡΑΣΗ: ΖΑΝ ΚΟΚΤΩ, Α. ΤΑΡΚΟΦΣΚΙ**

Ο ποιητικός κόσμος του Ζαν Κοκτώ, του Μ. Ακτσόγλου..... 57  
 Συνομιλίες με τον Ζαν Κοκτώ..... 58  
 Υγρές εικόνες της λατρείας (Ο κινηματογράφος του  
 Ταρκόφσκι), του Α. Τύρου..... 64

**ΚΡΙΤΙΚΕΣ**

2-3 πράγματα που ξέρω γι' αυτήν, του Α. Ταρνανά..... 66  
 Ερωτικές ιστορίες καθημερινής τρέλας, του Σ. Ζήκου..... 68  
 Ένας λυκάνθρωπος στο Λονδίνο, του Δ. Κούρτοβικ..... 71  
 Μέρες από τη ζωή του Ομπλόμωφ, του Αχ. Ψαλτόπουλου..... 72  
 Απόδραση από την Νέα Υόρκη, του Π. Μανασσής..... 74  
 Οι κυνηγοί της χαμένης κιβωτού, του Δ. Κούρτοβικ..... 76

**ΣΥΝΕΡΓΑΣΙΕΣ ΑΝΑΓΝΩΣΤΩΝ: Μια γυναίκα δαιμονισμένη 78**

Τα ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΙΑ ΤΕΤΡΑΔΙΑ ακολουθούν απ' αυτό το τεύχος το μονοτονικό σύστημα που ενέκρινε το Υπουργείο Παιδείας. Επειδή όμως μερικά κείμενα ήταν από παλιά κτυπημένα, ακολουθούν το παλιό τονικό σύστημα. Ζητάμε από τους αναγνώστες να μας συγχωρέσουν γι' αυτή την ευνοητή ανομοιομορφία.

## ΦΕΣΤΙΒΑΛ

## ΤΟ 17ο ΔΙΕΘΝΕΣ ΦΕΣΤΙΒΑΛ ΣΙΚΑΓΟΥ

Αν στη δεκαετία του 50 η ευρωπαϊκή κριτική ανεκάλυπτε μέσα από τη θεωρία των «δημιουργών» τον αμερικανικό κινηματογράφο, η Αμερική σήμερα είναι όσο ποτε άλλοτε στραμένη προς τον ευρωπαϊκό κινηματογράφο (και κύρια τον γερμανικό και γαλλικό). Αυτό το συμπέρασμα βγαίνει τουλάχιστον από το 17ο Φεστιβάλ Σικάγου, που διοργανώθηκε τον Νοέμβριο του 1981. Στο Φεστιβάλ συμμετείχαν 40 κράτη και προβλήθηκαν πάνω από 90 ταινίες μεγάλου μήκους (κι ένας ανάλογος αριθμός μικρού μήκους, ντοκμανταίρ, εκπαιδευτικών, κινουμένων σχεδίων, δουλειές σπουδαστών και βραβευμένα διαφημιστικά σποτς).

Το ενδιαφέρον του κοινού μονοπόλησαν βασικά οι γερμανικές ταινίες, όλες αντιπροσωπευτικές του «Δευτέρου Νέου Κύματος» του Γερμανικού Κινηματογράφου, τίτλο με τον οποίο οι γερμανοί χαρακτηρίζουν τους νέους γερμανούς σκηνοθέτες που δεν απορρόφησε η διεθνής παραγωγή (όπως έγινε με τους Φασμπίντερ, Χέρτζοκ, Βέντερς). Ανάλογες όμως ήταν και οι εκτιμήσεις της κριτικής επιτροπής. Όχι μόνο το μεγάλο βραβείο του Φεστιβάλ το πήρε η ταινία της Φον Τρόττα **Οι δύο αδελφές**, αλλά 3 ακόμη γερμανικές ταινίες βραβεύτηκαν με χρυσές πλάκες: **Ταξί για τ' αποχωρητήρια** (που προβλήθηκε πρόσφατα στην Αθήνα), **Μαλού** (που είδαμε στο Φεστιβάλ Θεσάλικης) και **Celeste** του Πέρου Άντλον (πορτραίτο των τελευταίων χρόνων της ζωής του Μ. Προυστ, ειδικμένο μέσα από τα μάτια της οικονομμού του). Τέλος το βραβείο ηθοποιίας πήρε ένας Γερμανός ηθοποιός, ο Μπρούνο Γκαντζ, αλλά για μια ελβετική ταινία: **Ο εφευρέτης** του Κουρτ Γκλόορ.

Τα υπόλοιπα βραβεία μοιράστηκαν οι ταινίες: **Ερωτικό Πάθος** του Σκόλα και **Μαραβίλιας** του Μ. Αραγκόν (Ισπανία), που βραβεύτηκαν με αργυρές πλάκες, ενώ η ουγγρική ταινία **Vammertes Hazassag** του Janos Zsombolyai πήρε το βραβείο της καλύτερης γυναικείας ερμηνείας και για τις 3 όμως πρωταγωνίστριές του.

Στο επίσημο πρόγραμμα προβλήθηκαν ακόμη οι ταινίες: **Αναμνήσεις μιας επιζήσαντος** του Ντ. Γκλάντουελ, **Ο Ματωμένος Γάμος** του Σάουρα, **Ο άνθρωπένας από σίδερο** του Βάντα, **Τα έτη φωτός** του Τάννερ, **26 μέρες από τη ζωή του Νταστογιόφσκ** κ.α.

Εκτός από το νέο γερμανικό κινηματογράφο, το Φεστιβάλ του Σικάγου είχε αφιερώματα στο Καναδέζικο σινεμά (όπου παίχτηκαν μεταξύ άλλων: **Η οικογένεια Πλουφ** του Ζιλ Καρλ, **Εισιτήριο για τον ουρανό** του Ραλφ Τόμας κ.α.), στο Γαλλικό (όπου προβλήθηκαν οι ταινίες **Ντίβα**, **Σ' αγαπώ**, **Χιόνι** κ.α.) στον ανεξάρτητο αμερικανικό κινηματογράφο (όπου προβλήθηκαν οι ταινίες **Ελ Σαλβαντόρ**, **ένα άλλο Βιετνάμ** και **Choises** του Σύλβιο Ναριτζάνο), ενώ τιμήσε το έργο του βραζιλιάνου Τόρε Νίλσον και του Φρανσουά Τρυφώ. Ο τελευταίος ήλθε στο Σικάγο για



«Η γυναίκα της διπλής πόρτας»

να παρουσιάσει σε παγκόσμια πρεμιέρα τη **Γυναίκα της διπλής πόρτας**, που παίχτηκε μαζί με άλλες 15 ταινίες του.

Τέλος μια βραδιά του Φεστιβάλ αφιερώθηκε στους ομοφυλοφιλικούς χαρακτήρες του σινεμά. Ο κριτικός του κινηματογράφου Βίτο Ρούσοο έκανε μια διάλεξη πάνω στο θέμα, που τη συνοδεύσαν αποσπάσματα από ταινίες ώστε να δωθεί μια ολοκληρωμένη εικόνα της σταδιακής αλλαγής του Χόλλυγουντ απέναντι στην ομοφυλοφιλία. Η εκδήλωση έκλεισε με την προβολή του καναδέζικου ντοκμανταίρ **Sharing the Secret** του Τζων Κάσνερ, πάνω σ' αυτό το θέμα.

Όλα δείχνουν λοιπόν ότι το φετινό Φεστιβάλ ήταν ένα από τα καλύτερα οργανωμένα, με πραγματικές ενότητες ταινιών, που περιλάμβαναν όπως είδαμε ένα πλατύ γκάμα σκηνοθετών, σχολών και ειδών του σύγχρονου κινηματογράφου.

Γιάννης Παγώνης

## ΤΟ 32ο ΦΕΣΤΙΒΑΛ ΒΕΡΟΛΙΝΟΥ

Κάποτε τα Φεστιβάλ Βερολίνου, Βενετίας και Καννών ήταν τα τρία μεγάλα φεστιβάλ της Ευρώπης, ο τόπος όπου θα διασταυρώνονταν τα νέα ρεύματα του κινηματογράφου με την παράδοση, ο ευρωπαϊκός και αμερικάνικος (βασικά) κινηματογράφος θα έδειχνε τις μεγάλες και μικρές στιγμές του, νέοι σκηνοθέτες θα ανακαλύπτονταν και παλιότεροι θα έφεραν σε δοκιμασία τα «κλασικά» έργα τους, και άσχετα από τι θα βραβευόνταν, θα έμεναν μερικές ταινίες που θα προχωρούσαν τον κινηματογράφο.

Σήμερα που το νόημα μιας τέτοιας εξέλιξης δεν ενδιαφέρει κανένα (όπως λέει ο Κορολλί κανείς δεν ενδιαφέρεται για τον κινηματογράφο, αλλά για την ταινία ειδομένη σαν τελειωμένο, αυτόνομο προϊόν), τα παραπάνω Φεστιβάλ πύκνωσαν τις συμμετοχές τους και τις παράλληλες εκδηλώσεις τους, για να καταποντισθούν στην ανωνυμία εκατοντάδων ταινιών, που διαφέρουν ελάχιστα μεταξύ τους.

Υστερα από 10, 20, 30 χρόνια ποιός θα θυμάται τις ταινίες του 32ου Φεστιβάλ Βερολίνου; Πόσες από αυτές θα μείνουν στην Ιστορία του Κινηματογράφου; Μάλλον καμία, αλλά αυτό δεν φαίνεται ν' ανησυχεί κανένα.

Ας δούμε λοιπόν και μεις με μια γρήγορη ματιά τις σημαντικότερες από αυτές.

Πληροφοριακά αναφέρουμε ότι στο διαγωνιστικό πρόγραμμα προβλήθηκαν 28 ταινίες μεγάλου μήκους και 20 μικρού. Στο Πληροφοριακό τμήμα προβλήθηκαν 48 μεγάλου μήκους και 9 μικρού. Οι παράλληλες εκδηλώσεις περιλαμβάναν: φεστιβάλ ταινιών για παιδιά, πανόραμα του νέου γερμανικού κινηματογράφου, αφιέρωμα στις γυναίκες σκηνοθέτες, στον ινδονησιακό κινηματογράφο, στον πρόσφατα αποθανόντα Αλφ Μπρούστελλιν, καθώς και δύο ρετροσπεκτιβες στον Τζαίμς Στιούαρτ και τον Κέρτιζ Μπέρνχαρτ (Δείτε νεκρολογίες πρώτου τεύχους).

Η «Χρυσή Άρκτος» του Φεστιβάλ δόθηκε στο **Βερόνικα Φος** του Φασμίντερ, έναν σκηνοθέτη ικανό να σε καταπλήξει (**Ο γάμος της Μαρίας Μπράουν**) και την άλλη στιγμή να σε γεμίσει μ' ανυπόφορη ανία (**Λιλί Μαρλέν**). Η νέα του ταινία κινείται στα χνάρια των δυο προηγούμενων, διηγώντας τη μυστική ζωή μιας πρώην star της UFA, που δολοφονείται σιγά σιγά από ένα ζευγάρι γιατρό. Η ταινία είναι τοποθετημένη στα χρόνια του 50, όπως και η πολωνική **Ανατριχίλες** του Β. Μαρτσέφκι (Ασημένια Άρκτος), που, όπως και στην προηγούμενη του ταινία **Εφιάλτες**, πραγματεύεται το θέμα της διαπαιδαγώγησης σε μια αυταρχική κοινωνία.

Την Άσημένια Άρκτο σκηνοθεσίας πήρε ο Μάριο Μοντισέλι για τον **Μαρκχίο του Γκρίλλο**, μια τυπική ιταλική κωμωδία εποχής, ενώ τα βραβεία ερμηνείας μοιράσθηκαν η Κατρίν Σας για την ταινία **Υπό δοκιμή** του ανατολικογερμανού Herfan Zschoche (ηθικοπλαστικό μελόδραμα χαρακτηριστικό αυτών των χωρών), ο Μισέλ Πικολί για την αδιάφορη ταινία του Ντεφέρ **Μια περίεργη υπόθεση** και ο σουηδός Στέλαν Σκαργκάρντ για την

ταινία **Ο αγαθός δολοφόνος** του Χανς Άλφρεντσον.

Τέλος μια ειδική τιμητική διάκριση δόθηκε στον Σύντνευ Πόλακ για «την θαρραλέα ανάλυση ενός πειστικού σύγχρονου κοινωνικού προβλήματος» που κάνει στο **Χωρίς δόλο**, μια συμπαιθητική, αλλά μετριότητα ταινία, που δείχνει ολοκάθαρα το μέσο επίπεδο των προβαλλόμενων ταινιών.

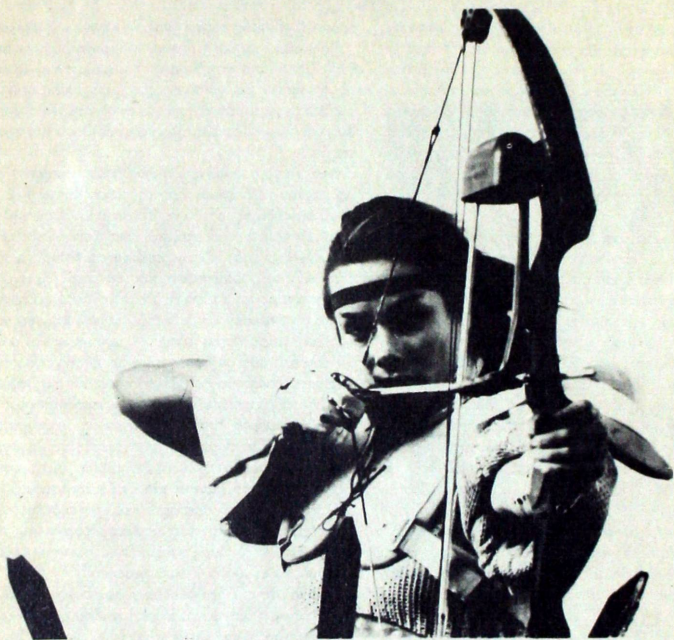
Από ταινίες γνωστών σκηνοθετών προβλήθηκαν οι εξής: **Είμαι ή όχι η ζωή μου**; του Τζων Μπάντχαμ, νοσοκομειακό μελόδραμα που θα δούμε στο στην Ελλάδα, **Ρέκβεμ** του Ζόλταν Φάμπρι, μια ακόμη ιστορική ταινία ρετρό χαρακτήρα, **Γλυκείς ώρες**, φιλόδοξο ψυχόδραμα του Σάουρα, **Liebeskonzil** του Βέρνερ Σπρέτερ, χρονικό της απαγόρευσης ενός θεατρικού έργου του 1895, **Η αγάπη των γυναικών** του ελβετού Μισέλ Σούτερ, όπου δειχεταιη παράλληλη ιστορία 4 γυναικών και των σχέσεών τους με τους άνδρες, **Coup de torchon** του Ταβερνιέ, διασκευη ενός μυθιστορήματος του Τζιμ Τόμσον, που διεξάγεται στην αποικιοκρατούμενη Αφρική του 30, **Εκατό εκατομμύρια δολάρια**, πολιτικο-αστυνομική ταινία του ρουτινιάρη Βερνιέ, που προσπαθεί να μιμηθεί τον Μπουασέ (όμως αλήθεια τι θέλουν όλ' αυτά στο Βερολίνο) και τέλος το **Συνάντηση στη Βυρπητό** του λιγότερο γνωστού Μπρочάν Αλαουί, του σκηνοθέτη της θαυμάσιας παλαιστινέζικης ταινίας **Κάφρ-Κασέμ**, που για μια ακόμη φορά μιλά για τα προβλήματα της Μέσης Ανατολής, αλλά και του κινηματογράφου.

Από το Πληροφοριακό Τμήμα του Φεστιβάλ αναφέρουμε τις ταινίες: **Συτίλοβα εναντίον Φόρμαν**, όπου η τσέχα σκηνοθέτιδα μιλά για το έργο του νυν αμερικανού συμπατριώτη της, **Η καρδιά του τυράννου**, μια ακόμη ιστορική ταινία του Γιάντσο που διεξάγεται τον 15ο αιώνα, **Ο εκλεγμένος** του Τζέρεμυ Πωλ Κάγκαν, το χρονικό μιας φιλίας στα χρόνια του 40 και 50, που την σκιάζει ο πολιτικός και θρησκευτικός φανατισμός, **Κβο Βάντις Θεοδώρηκη**, ταινία-πορτραίτο της ανατολικογερμανίδας Σαρλότ Κερ, **Η προφυλακισιο** του Κλάβντ Μίλλερ, ήδη βραβευμένη στη Γαλλία, **Ο Ματωμένος Γάμος**, το γνωστό έργο του Λόρκα σε μπαλέτο, σκηνοθετημένο από τον Σάουρα, **Καλλιπολη** του Πήτερ Γουέιρ, που προβλήθηκε και στην Ελλάδα κ.α.

Από ελληνικής πλευράς προβλήθηκαν στο Πληροφοριακό Τμήμα **Ο δρόμος της αγάπης είναι νυχτερινό**, που όπως μάθαμε δεν άρεσε στο κοινό και **Οι απέναντι**, που είχε μια καλύτερη τύχη. Αξίζει να πούμε ότι το ΕΚΚ που έστειλε τις ταινίες, τύπως αργοπορημένα πληροφοριακά δελτία, μ' αποτέλεσμα να μοιρασθούν στις επαναπροβολές των άλλων ημερών. Αντίθετα το Φεστιβάλ Βερολίνου ήταν από αυτής της πλευράς άριστα οργανωμένο, διανέμοντας εκατοντάδες πληροφοριακά δελτία κι ένα πολύ όμορφο κατάλογο σε 3 γλώσσες και με πλήρη φιλομορφία των διαγωνιζόμενων σκηνοθετών. Ας τα έχουν αυτά υπόψη τους οι μελλοντικοί διοργανωτές του Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης.

Βασίλης ΜΑΥΡΙΔΗΣ

## ΤΟ 10ο ΦΕΣΤΙΒΑΛ ΦΑΝΤΑΣΤΙΚΟΥ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΥ ΤΟΥ ΑΒΟΡΙΑΖ



«Μαντ Μαξ, Νο 2»

Το 10ο Φεστιβάλ του Αβοριάζ είχε φέτος ορισμένες αλλαγές που αφορούσαν τόσο τη διάρκεια του (10 μέρες αντί 5), όσο κι έναν πιο ισορροπημένο προγραμματισμό (αντιπροσωπεύτηκαν πολλές χώρες). Το κυριότερο όμως είναι ότι άλλαξε η ίδια η Φύση του φεστιβάλ. Από μια εκδήλωση εμπορικής προώθησης ταινιών, όπως ήταν στην αρχή, το Αβοριάζ έγινε το ΦΕΣΤΙΒΑΛ του φανταστικού κινηματογράφου: ένα σοβαρό διεθνές φεστιβάλ, που λαμβάνεται εξίσου στα σοβαρά από τον επαγγελματικό κόσμο.

Δύσκολο να προσδιορίσουμε φέτος μια δυο κυρίαρχες τάσεις στον προγραμματισμό, που μοιράστηκε για μια ακόμη φορά όνισα ανάμεσα στις ταινίες του φανταστικού και της επιστημονικής φαντασίας (αν και αυτή η τελευταία είχε μια άνοδο με 8 ταινίες). Αν η γεωγραφική κατάτμηση αφήνει τη μερίδα του λέοντος στις ΗΠΑ (8 ταινίες), παίχτηκαν ακόμη 2 γαλλικές ταινίες (Λιτάν του Ζαν-Πιέρ Μοκί, Πανσέληνος), 2 αγγλικές (Venin του Piers Haggard, Αναμνήσεις μιας επίζησης του Ντέιβιντ Γκλάουντελ), 1 γιαπωνέζικη (Φόνος στον Άγιο Βαλεντίνο) 1 οσβετική (Ανάμεσα στους βάτους για τ' αστέρια) 1 πολωνική (Ο πόλεμος των κόσμων) και 1 κορεάτικη (Η καλύβα του θανάτου).

Το παραπάνω πανόραμα του φανταστικού μας δίνει, έστω μια φλου εικόνα, για το τι αντιπροσωπεύει το είδος από χώρα σε χώρα.

Στις ΗΠΑ μπορούμε να διακρίνουμε 4 τάσεις: α) Την εκδίκαση, θέμα που παρουσιάστηκε στον Άγγελος της εκδίκασης, μια ταινία που δεν διακρίνεται από τις άλλες του είδους, παρά μόνο για το φοβερό της τρόμο και στο ενδιαφέρον Το φάντασμα του Μιλμπερν, που παίζει με φινέτσα ανάμεσα στο εξωπραγματικό και τον τρόπο. β) την πνευματική ασθένεια, που κρατά έναν πρωταρχικό ρόλο στο Χέρι, ενώ απλώς επεμβαίνει στη Φάρμα του τρόμου, μαζί με στοιχεία θρησκευτικού φανατισμού κι εξωπραγματικού. γ) τη δίψα της εξουσίας, που στο Βιντέο - εγκλήματα προτείνεται σαν ένα παιχνίδι μέσα από διαφημιστικά σποτ. Και δ) τα ζώα, που επενέβηκαν 3 φορές. Στον Απίστευτο κροκόδειλο το ζώο συμβολίζει ένα κίνδυνο για το αμερικάνικο έθνος (ο κροκόδειλος είναι ένας εσωτερικός κίνδυνος που τον γεννά η ασυνειδησία της επιστήμης), σύμφωνα με το παραδοσιακό σχήμα του Κιγκ Κογκ, Them και λοιπών Σαγονιών του καρναρία. Στο Wolfen του Michael Wadleigh, έχουμε έναν άλλο τύπο εσωτερικού κινδύνου, που αφορά τις εθνικές μειονότητες οι οποίες απειλούν τους Λευκούς στο έδαφος των

ΗΠΑ και για τις οποίες πρέπει να προβλεφτεί το μέλλον κι η συνύπαρξη. Τέλος έχουμε τα ζώα του **Γαλαξία του τρώμου**, μια άλλη μορφή εσωτερικών κινδύνων, που είναι η υλοποίηση των φόβων, οι οποίοι βρίσκονται στο κάτωβαθό των ανθρώπων, διαλύοντάς τους.

Από τις άλλες ταινίες δε μπόρω να πω τίποτα για τη γαπωνέζικη **Καλοκαιρινή νύφη** γιατί ήταν τεράστια, κακο-μεταφρασμένη και πολύ συμβολική, ώστε να είναι σχεδόν ακατανόητη. Από την Κορέα μας ήλθε η **Καλύβα του θανάτου** του Πη Μακ ταινία περισσότερο κοντά στο Χόλλυγουντ, παρά στην Ασία, που μας διηγείται μια ιστορία μαγείας κι εκδικησης σ' ένα κόσμο που διατάζει να προχωρήσει προς τον εκσυγχρονισμό, την επιστήμη και την τεχνολογία και παραμένει γαντζωμένος στις παραδοσιακές δοξασίες. Και κλείνω με λίγα λόγια από τις ταινίες του σοσιαλιστικού στρατοπέδου. **Ο πόλεμος των κόσμων** του πολωνού Szulkin (**Γκόλεμ**) έχει αναφορές στα σημερινά γεγονότα της Πολωνίας. Ποιοί είναι αυτοί οι διψασμένοι για αίμα Αρειανοί, που εισβάλλουν στην Πολωνία και που αρέσουν το ροκ-εντ ρολ, ενώ την αναχώρησή τους ακολουθεί μια ομαλοποίηση «*manu militari*» από το πολωνικό καθεστώς; Δε μπορεί παρά ν' αντιπροσωπεύουν τη Δύση και τους κινδύνους της, απέναντι στους οποίους η ταινία επικαλείται την στιβαρή επέμβαση της νόμιμης εξουσίας. Μπορεί να κάνω λάθος, όμως η ταινία δε μου φάνηκε να είναι πολιτικά πολύ καθαρή.

Η Ρωσία έστειλε μια ρωσική «*space-opera*», μάλλον καλογυρισμένη, μ' επιτυχημένα ειδικά εφέ. Το **Ανάμεσα στους βάτους για τ' αστέρια** δεν έχει τίποτα να ζηλέψει από τις αμερικάνικες ταινίες του είδους. Το ιδεολογικό κοταροχτύπημα υπάρχει πάντα, με τη μόνη διαφορά όμως ότι πρόκειται για μιαν άλλη ιδεολογία. Που ούτως η άλλως οδηγεί προς την ευτυχία. Δυο λύσεις για το ίδιο αποτέλεσμα, σε τόσο αβέβαιους καιρούς - πραγματικά είναι δύσκολο να επιλέξει κανείς ανάμεσά τους.

Για όσους δεν ενδιαφέρονται για τα παραπάνω προβλήματα μένει να δουν 2 ταινίες: **Mad Max 2**, αξιόλογο κινηματογραφικό θέαμα, μεγαλειώδης σκηνοθεσία, εφύεστατα καθάρσιμα κ.λ.π., κ.λ.π. (Η ταινία πήρε το Μεγάλο Βραβείο). Οι **Αναμνήσεις μιας επίσηστας** είναι

σχεδόν το αντί-Mad Max, όμως γι' αυτήν την έξοχη ταινία θα μιλήσουμε όταν θα προβληθεί σύντομα στην Ελλάδα.

Hubert Desrues  
Revue du Cinéma, No 370, Μάρτιος 82  
(μετ. Μ. Ακτοόγλου)

#### ΣΗΜΕΙΩΣΗ:

Ο συγγραφέας δεν αναφέρεται καθόλου στο *Litan*, τελευταία ταινία του Ζαν Πιέρ Μοκί, που μετά μια μεγάλη περίοδο αστυνομικο-πολιτικών ταινιών και μακάβριων φαρών, στρέφεται προς το φανταστικό κινηματογράφο, γυρίζοντας την πρώτη γαλλική ταινία που βασίζεται σχεδόν αποκλειστικά στα ειδικά-εφέ. Αν και το *Λιτάν* έχει για θέμα του μια ιστορία νεκροζώντανων, απέχει πολύ από τις αντίστοιχες ταινίες με ζόμπι κι είναι μάλλον μια ποιητική ταινία πάνω στο θάνατο στο πνεύμα του Κοκτώ. Αλήθεια θα ενδιαφερθεί κάποιος έλληνας διανομέας να την αγοράσει;

Όσο για το **Mad Max 2** του αυστραλού Τζωρτζ Μίλλερ, παίχτηκε ήδη στις οθόνες. Διαθέτοντας έναν μεγαλύτερο προϋπολογισμό, από την πρώτη ταινία ο σκηνοθέτης επιμένει περισσότερο στα μελλοντολογικά στοιχεία, δίνοντας μια κοινωνία σε αποσύνθεση και προανατολιζόντας το έργο στη νέα μόδα του heavy-metal φίλμς. Ο **Mad Max 2** είναι ένα ατέλειωτο σφυροκόπημα βίαιων και πολεμικών σκηνών, μεγαλοπρεπώς σκηνοθετημένων, αλλά χωρίς εσωτερικό ρυθμό και με καμία οικονομία μέτρου. Η ταινία αυτο-επαναλαμβάνεται, κουράζει και δεν ανανεώνεται. Δεν ξέρω τι πρόκειται να βγει από αυτό το νέο ρεύμα του heavy-metal, που σαν κουλτούρα είναι σχεδόν άγνωστο στην Ελλάδα και που πάντα είδα με ιδεολογική καχυποψία (κρυπτο-φασιστική ιδεολογία, σεξισμός, εξύμνηση του άρειου ανδρικού σώματος, της πολεμικής βίας, ρατσισμός κ.λ.π.). Ο **Mad Max 2**, που δε ξεφεύγει από τις παραπάνω παγίδες, δείχνει πάντως ότι τα όρια του είναι μάλλον περιορισμένα. Ας περιμένουμε λοιπόν να δούμε τις ταινίες *Knightiders* του Ρομέρο και το κινούμενο σχέδιο *Heavy Metal* για να κρίνουμε.

M. ΑΚΤΟΟΓΛΟΥ

## JEAN COCTEAU

(Κινηματογράφος και ποίηση)  
Μιά συζήτηση του Andre Fraigneau με τον Jean Cocteau

Μετάφραση: Μίσης Μουστάς

Άνθολογία του φιλμ 2

Θέλετε τά ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΙΚΑ ΤΕΤΡΑΔΙΑ νά βγαίνουν χωρίς καθυστέρηση, νά έχουν περισσότερη ύλη και καλύτερη παρουσίαση; "Αν ναι, ενισχύστε τα οικονομικά μέ τη συνδρομή σας.

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

# Η ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΙΚΗ ΣΥΝΑΝΤΗΣΗ ΦΙΛΙΑΣ ΕΛΛΑΔΑ — ΚΥΠΡΟΣ — ΤΟΥΡΚΙΑ

Από τις 25 μέχρι και τις 31 Ιανουαρίου του 1982 πραγματοποιήθηκε στην Κύπρο η «Κινηματογραφική Συνάντηση Φιλίας, Ελλάδα-Τουρκία-Κύπρος», που διοργανώθηκε από την Κινηματογραφική Λέσχη Λευκωσίας με τη συνεργασία και την ενεργό συμπάρασταση της Πανελληνίας Ένωσης Κριτικών Κινηματογράφου και των ανεξάρτητων (και εξοριστών) Τούρκων κινηματογραφιστών και καλλιτεχνών.

Η σημαντική αυτή εκδήλωση, που ξεκίνησε με πρωτοβουλία της Κινηματογραφικής Λέσχης Λευκωσίας για πρώτη φορά πέσει με στόχο να συνδεθεί - άμεσα ή έμμεσα - η δουλειά της με τα «ιδιαίτερα προβλήματα που αντιμετωπίζει ο τόπος», έχει μια διπλή σημασία: πολιτιστική και πολιτική. Το πολιτιστικό σκέλος στηρίζεται στις δυνατότητες της ίδιας της τέχνης (και κύρια σ' αυτές του κινηματογράφου), που επιτρέπει, μέσα από την παρουσίαση των έργων, τη γνωριμία και την προσέγγιση τριών εθνοτήτων, δίνοντας την ευκαιρία στον θεατή να δει και να εκτιμήσει τα κοινά σημεία των τριών πολιτισμών και να σχηματίσει μια δική του, προσωπική γνώμη για τις «διαφορές» που υπάρχουν. Και στο σημείο αυτό έρχεται στην επιφάνεια το πολιτικό σκέλος της εκδήλωσης. Με άμεσο τρόπο (η εκδήλωση γίνεται στην Κύπρο, όπου τα τραύματα και οι πηλές του πολέμου είναι ακόμη ωπές), αλλά και μ' έμμεσο: μέσα από τη γνωριμία, την επαφή και την προσέγγιση, προωθείται η ιδέα της φιλίας, της ομονοίας και της ειρήνης σε μια πλατιά βάση, με στόχο τη συμφιλίωση και τη συναδέλφωση των δύο κοινοτήτων που αποσκοπεί στο από κοινού οικοδόμημα της κυπριακής κοινωνίας στη βάση των κοινών συμφερόντων των Ελληνοκυπρίων και των Τουρκοκυπρίων, μακριά από τις ψευδείς λύσεις που επιβάλλουν τ' αμερικάνικα και ΝΑΤΟϊκά συμφέροντα σε συνεργασία με τις αστικές τάξεις των τριών κρατών. Όπως πολύ σωστά σημειώνουν οι διοργανωτές: «Οι σχέσεις του ελληνικού και του κυπριακού λαού έχουν περάσει πολλές φορές από κρίση τα τελευταία χρόνια. Φαινομενικά οι Έλληνες και οι Τούρκοι παρουσιάζονται ως προαιώνιοι εχθροί. Αυτές οι διαφορές όμως που καλλιεργούνται από τις αβιωνιστικές δυνάμεις και των δυο χωρών, δεν έχουν ουσιαστικό υπόβαθρο. Πάνω σ' αυτές στηρίζονται συμφέροντα ξένα προς τους ίδιους τους λαούς. Τα αβιωνιστικά κηρύγματα και οι ισχυρές πολέμου σίγουρα οδηγούν σε νέο αλληλοσπαραγμό, από τον οποίο οι μόνοι κερδισμένοι είναι οι ντόπιοι και οι ξένοι εκμεταλλευτές. Αντίθετα, η φιλία και η συνεργασία όλων των προοδευτικών δυνάμεων των τριών χωρών υποδεικνύει μια άλλη προοπτική, πολύ αισιόδοξη και πολύ πιο συμφέρουσα στους ίδιους τους λαούς».

Το πιο σημαντικό από τα μηνύματα που διαβασθηκαν στην έναρξη της εκδήλωσης ήταν αυτό του μέχρι πρόφρατα φιλακιωμένου σκηνοθέτη Γιλμάζ Γκιουνεϊ, που δραπετεύει πριν από πέντε περίπου μήνες στο εξωτερικό.

«*Η εβδομάδα*», είπε ο Γκιουνεϊ, «έχει για μένα το νόημα μιας πρόκλησης σ' αυτούς που δημιουργούν την έχθρα και επιδιώκουν ωφέλη από τη διχόνοια των λαών σ' όλο τον κόσμο, και πιο συγκεκριμένα στην Κύπρο, την Τουρκία και την Ελλάδα. Μιας πρόκλησης που επιδιώκει να συντρίψει την καχυποψία, τη δυσπιστία και την έχθρα. Να γιατί καταδικάζω με αγανάκτηση τις προσπάθειες της στρατιωτικής, φασιστικής δικτατορίας, τους ξενόδουλους αστούς και όλες τις άλλες αντιδραστικές δυνάμεις στη χώρα μου, την Τουρκία, που καλλιεργούν τόσο τα εχθρικό αισθήματα ενάντια στους Ελληνοκύπριους όσο και τον εθνικό αβιωνισμό. Να γιατί καταδικάζω κάθε ενέργεια που επιδιώκει να καλλιεργήσει τη δυσπιστία ανάμεσα στους λαούς. Να γιατί πιστεύω ότι για την κοινωνική απελευθέρωση του παγκόσμιου προλεταριάτου και των λαών που καταπιέζονται χρειάζεται η ενότητα ανάμεσα στους εργαζόμενους και καταπιεζόμενους λαούς χωρίς εθνική διάκριση. Παράλληλα όμως, υπάρχουν και στην Ελλάδα και στην Κύπρο πολιτικές και κοινωνικές δυνάμεις που επιδιώκουν την εξάλειψη των εχθρικών αισθημάτων ενάντια στο λαό της Τουρκίας και ελπίζουν ωφέλη απ' αυτό. Δυνάμεις με τον ίδιο χαρακτήρα και με εξωτερικό στήριγμα όμοιο μ' εκείνο των αντιστοιχών δυνάμεων στην Τουρκία. Καταδικάζω και αυτούς με τον ίδιο τρόπο και τα ίδια αισθήματα. Το κάθε εμπόδιο που παρεμβάλλεται στην ενότητα, την αλληλοφύση και αλληλεγγύη ανάμεσα στους λαούς πρέπει να συντρίβει και θα συντρίβει».

Στο ίδιο πνεύμα μίλησαν και ο Νιχάτ Μπεχράν, στενός συνεργάτης του Γκιουνεϊ και διευθυντής της εταιρίας του Güneş Film, η Μελίκη Ντεμιράν, τραγουδίστρια και ηθοποιός, και ο άνδρας της Σανάφ Γκιουνταπαάν, μουσικός και συνθέτης, από τους οποίους η τουρκική χούντα του Εβρέν έχει αφαιρέσει την ιθαγένεια λόγω της συμμετοχής τους στην πρώτη Εβδομάδα Φιλίας, ενώ πιο ήπια και μετριοπαθή ήταν τα μηνύματα των Ελλήνων και Κυπρίων εκπροσώπων.

Στα πλαίσια της εκδήλωσης προβλήθηκαν οι ταινίες **Συντροφος** του Γιλμάζ Γκιουνεϊ και **Χαζάλ** του Αλί Οζκεντουρκ (τουρκική συμμετοχή). **Οι δρόμοι της αγάπης είναι νυχτερινόι** της Φρίτας Λιάππα. **Το εργοστάσιο** του Τάσου Παρρά. **Τον καιρό των Ελλήνων** του Λάκη Παπαστάθη και **Από τον Αλάχ στον Μαρξ** του Θεοδόση Θεοδοσόπουλου (ελληνική συμμετοχή). **Ανακωχή στο ποτάμι** του Αντρέα Δημήτρη Παντζή. **Χαιρετισμοί** του Αντρέα Κωνσταντινίδη και **Η Χαρίτα Μαντολες στέκεται δίπλα μου** του Χρήστου Σιοπαχά (κυπριακή συμμετοχή). Οι περισσότερες από τις ταινίες αυτές μας ήταν ήδη γνωστές, έτσι θα αναφερθούμε μόνο σ' αυτές που είδαμε για πρώτη φορά.

Το Θεοδοσόπουλο τον ξέραμε από τη μεγάλου μήκους ταινία του **Η δική της χούντας** και, τη στιγμή που γρά-



φονται αυτές οι γραμμές, τον γνωρίσαμε ακόμα καλύτερα από τη **Δίκη των βασιανιστών**. Ο άνθρωπος δεν είναι σκηνοθέτης, είναι ρεπόρτερ (της ιταλικής και της γερμανικής). Από κινηματογράφο έχει μεσάνυχτα: αγνοεί όχι μόνο τις εκφραστικές δυνατότητες του μέσου, αλλά και αδυνατεί να συνθέσει το (όποιο) υλικό του μ' ένα διαλεκτικό τρόπο. Υιοθετεί τη φιλελεύθερη δημοκρατική σκοπιά θέασης των γεγονότων και των καταστάσεων, τοποθετεί τα ντοκουμέντα που διαθέτει σε μια σειρά που νομίζει ότι είναι η σωστή και ενδεδειγμένη και τα ντύνει μ' ένα φιλολογίζον κείμενο που εκφωνείται μ' ένα απλό χρονικό. Η ταινία του **Από τον Αλλάχ στον Μαρξ**, από τον τίτλο της υπόσχεται κάτι διαφορετικό: να μπει μέσα στα γεγονότα, να τα ξεπεράσει και να δημιουργήσει έναν επικαθοριστικό άξονα με διαχρονικά κριτήρια. Στην πραγματικότητα όμως δεν κάνει τίποτα τέτοιο. Αναφερόμενη στην πολιτική κατάσταση της Τουρκίας την εποχή του Ετζεβίτ, περιορίζεται στην υιοθέτηση της κυβερνητικής άποψης που θέλει υπεύθυνη για την κρίση την τακτική των δυο «άκρων»: του Κομμουνισμού και του Φασισμού. Ολόκληρη η ταινία διαπνέεται από μια στάση φιλική προς την τότε τουρκική κυβέρνηση (για να μην πούμε ότι τοποθετείται Εκκάρβα υπέρ της) και τελειώνει με την απαγγελία ενός ποιήματος του Ετζεβίτ που μιλάει για μια σκοτεινή σπηλιά και τα θήρια της που βρυχώνται όταν πάνω της θα χαράζει το σύμβολο της αγάπης και θα κάνει τον ήλιο να ανατείλει. Ποιός; Αυτός που έδωσε το πρόταγμα για την εισβολή των στρατιών του Αττίλα στην Κύπρο, ο σφαγέας του κυπριακού λαού και ο υπεύθυνος της καταστροφής του νησιού. Προσωπικά, το να χαρακτηρίσουμε την ταινία ως απαράδεκτη το θεωρούμε επειεία. Σίγουρα όμως θεωρούμε απαράδεκτη και προκλητική την ενέργεια αυτού που έστειλε την ταινία στην Κύπρο να προβληθεί στα πλαίσια της συγκεκριμένης αυτής εκδήλωσης.

Οι **Χαιρετισμοί** του Αντρέα Κωνσταντινίδη, παραγωγή του ΡΙΚ, είναι μια ταινία που γεννήθηκε από την «ανάγκη να δοθεί η σημερινή πραγματικότητα στην Κύπρο μέσα από εκείνο το πρίσμα που να φέρνει τον κόσμο της καθημερινότητας παράλληλα προς εκείνον της μνήμης». Ο Κωνσταντινίδης, που σπούδασε θέατρο και κινηματογράφο στην Αθήνα και εργάζεται εδώ και δώδεκα χρόνια στο ΡΙΚ, όπου έχει σκηνοθετήσει μια σειρά από ταινίες ντοκιμανταίρ και ταινίες μικρού μήκους με υπόθεση για την τηλεόραση, σκόπευσε προς ένα δύσκολο εγχείρημα που όμως, από συντακτική άποψη, δεν ολοκληρώνεται στο επίπεδο των αρχικών του προθέσεων, όχι γιατί του λείπουν οι ικανότητες, αλλά γιατί δεν του το επέτρεψαν. Η ταινία φέρει έντονα τα ίχνη μια διπλής λογοκριτικής επέμβασης: σεναριακής και φιλικής. Η διαχρονική ματιά μέσα στο χώρο που επιχειρήσει, με κεντρικό άξονα ένα στρατιώτη-φρέα-τραγικών-εμπειριών που ζει και κινείται στο παρόν, δεν υλοποιήθηκε μ' έναν τρόπο Εκκάρβα και κατανοητό γι' αυτόν που δεν γνωρίζει πρόσωπα, καταστάσεις και περιστατικά. Για τον κύριο, που ξέρει την ιστορία του και κατέχει τα γεγονότα του τόπου του, η ταινία ίσως να μην παρουσιάζει «σκοτεινά» σημεία και να λειτουργεί όσον αφορά τις συνδέσεις της και τους συσχετισμούς της. Για έναν τρίτο όμως, ξένο ως προς το νησί, τα πράγματα δυσκολεύονται και, μετά το τέλος της προβολής, κατακλύζεται από ένα πλήθος ερωτημάτων και αποριών.



Ο Κ. Χαράλμπιδης και ο Κ. Ευθυρίου στο γύρισμα της ταινίας «Χαιρετισμοί»

Η **Χαρίτα Μάντολες στέκεται δίπλα μου** είναι μια εκπληκτική ταινία, ένα υποδειγματικό ντοκιμανταίρ και μια συγκλονιστική μαρτυρία. Ο κεντρικός δομικός άξονας του φιλμ είναι μια συνέντευξη που παραχωρείται από την Χαρίτα Μάντολες σ' έναν ψυχίατρο. Το δράμα της τραγικής γυναικας, που είδε να πυροβολούν μπροστά στα μάτια της τον άντρα της, αλλά που δεν στάθηκε δυνατό να μάθει αν πράγματι πέθανε, ξεδιπλώνεται μπροστά στα μάτια του θεατή αποκτώντας σημαντικές διαστάσεις, αφού δεν αποτελεί μια μεμονωμένη περίπτωση, αλλά είναι δράμα που το ζουν καθημερινά εκατοντάδες άλλες οικογένειες που έχουν χάσει κάποιον δικό τους αγνοώντας την τύχη του. Η συγκεκριμένη περίπτωση μπορεί να είναι σπάνια (αφού οι ελπίδες να ζει ο άντρας της είναι μόλις μισό στις εκατό), αλλά πόσο είναι εκείνοι που είναι απολύτως βέβαιοι ότι ο δικός τους ζει και τον περιμένουν με αγωνία να γυρίσει. Η ελπίδα της Μάντολες δεν είναι παρά η μεταφορική προέκταση της ελπίδας αυτών των άλλων, των χιλιάδων άλλων, και η προσπάθειά της να επικοινωνήσει τηλεφωνικά με τον Ντεντάρο δεν κάνει τίποτα άλλο από το να εκφράζει, μεταφορικά, τη δική τους προσπάθεια. Ο Σιοπαχάς ξέρει τον κινηματογράφο τόσο καλά όσο ξέρει και την κυπριακή πραγματικότητα. Χειρίζεται το θέμα του με θαυμάσιο τρόπο. Το παρελθόν (σκηνές από τα γεγονότα του 1974 και την εισβολή) και το παρόν (η γυναικά στην καθημερινή της ζωή σαν μητέρα και σαν νηπιαγωγός) δένονται με έξοχο τρόπο δημιουργώντας μια σωστή διαλεκτική σχέση στην ανέλιξη της ταινίας. Η κάμερα παύει να είναι ένα «ουδέτερο» και «απρόσωπο» όργανο καταγραφής: γίνεται ένα «ευαίσθητο» και «εύβουλο» εργαλείο που, στα χέρια του δημιουργού, χρησιμοποιείται όχι μόνο για την παρουσίαση ενός (ανάμεσα στα τόσα άλλα) δράματος αλλά και για την αποκάλυψη πολλών αληθειών του χώρου. Η ταινία δεν ενδιαφέρεται να συγκινήσει, όπως άλλες τόσες άλλες με ανάλογο θέμα, χωρίς αυτό να σημαίνει ότι η συγκλονιστική μαρτυρία της Μάντολες, η αφήγηση της, σ' αφήνει αδιάφορο· ο πρωταρχικός της στόχος είναι να συνθέσει ένα ντοκουμέντο-κατηγορώ κατά των υπεύθυνων για τα βάσανα αυτής της γυναικας, ενάντια σ' αυτούς που εξακολουθούν να διαιωίζουν μια κατάσταση στηριγμένη στο μίσος, την αγριότητα και τη θηριωδία.

Δημήτρης ΚΟΛΙΟΔΗΜΟΣ

## ΝΤΟΣΙΕ ΤΟΥ ΕΛΛΗΝΙΚΟΥ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΥ



Ο Ελληνικός κινηματογράφος: κωμωδία ή δράμα; (Ο Θανάσης Βέγγος στο «Είναι ένας τρελός-τρελός Βέγγος» του Γλυκοφρύδη).

Δίχως εξαίρεση, τὰ κινηματογραφικά έντυπα τού τόπου μας δέν άσχολήθηκαν ποτέ συστηματικά με τόν ελληνικό κινηματογράφο, για νά εξετάσουν όλο τό μήκος τών προβλημάτων του (ιστορική και αισθητική εξέλιξη, θεματολογία, ιδεολογία, οικονομική ύποδομή, κρατική πολιτική κ.λ.π.). Άντίθετα έθιξαν τό πρόβλημα αυτό μόνο εύκαιριακά, μ' άφορμή συνήθως κάποιο Φεστιβάλ Θεσ/νίκης. Άλλά και οι διάφορες ιστορίες τού ελληνικού κινηματογράφου θίγουν τό θέμα τους καθαρά ιστορικά, εξελικτικά, άφιερώνοντας ελάχιστο ή καθόλου χώρο για μία συνολική και συγκριτική θεώρησή του.

Τά «Κινηματογραφικά Τετράδια» συνειδητοποιώντας τήν έλλειψη μιάς θεωρίας τού ελληνικού κινηματογράφου, πού θά θίγει όλο τό φάσμα τών προβλημάτων του, άρχίζουν από αυτό τό τεύχος μιά σειρά άρθρων πάνω στόν παλιότερο και νεότερο ελληνικό κινηματογράφο. Κύριος κορμός τής μελέτης μας σε πρώτη φάση θά είναι τό κείμενο-ποταμός τού Έμμανουήλ Ζάχου «Ο μεταπολεμικός ελληνικός κινηματογράφος», πού έχει μιά ιδιότυπη και πρωτότυπη άποψη γι' αυτή τήν, παραμερισμένη κάπως από τούς κριτικούς, περίοδο τού ελληνικού κινηματογράφου (χωρίς αυτό νά σημαίνει ότι άσπαζόμαστε παντού τίς άπόψεις του). Παράλληλα όμως θά συμπληρώνουμε τό ντοσιέ μας με άπόψεις άλλων συνεργατών μας, συνεντεύξεις τών ανθρώπων κείνης τής εποχής, καθώς και άλλα χρήσιμα ντοκουμέντα.

Τέλος, θά δεχόμαστε μ' ιδιαίτερη ικανοποίηση συνεργασίες, κείμενα, πληροφορίες και κάθε είδους υλικό πάνω στό θέμα μας, ώστε νά δώσουμε τό σύνολο σχεδόν τών άπόψεων.

Η ΣΥΝΤΑΞΗ



## Ο ΜΕΤΑΠΟΛΕΜΙΚΟΣ ΕΛΛΗΝΙΚΟΣ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ

του Έμμανουήλ Ζάχου

Ή από την Κατοχή κι έπειτα άρχίζει μιά νέα περίοδος του Έλληνικού Κινηματογράφου, όχι μόνο γιατί έχει πιά έτοιμασθεί μιά κάποια τεχνική ύποδομή και έχει άποκτηθεί μιά σχετική πείρα από τούς δημιουργούς του νέου αυτού θεάματος, αλλά και γιατί άρχίζει μιά νέα περίοδος γιά δόλοκληρη τήν ελληνική κοινωνική ζωή. Ό πόλεμος και τά πρώτα χρόνια τής Κατοχής σημάδεψαν άνεπανάληπτα τό νεοελληνικό πολιτισμό στήν ίδια τή δομή του και τήν έπιλογή τών κατευθύνσεών του, όχι μονάχα γιά τούς λόγους έκεινους τής πολιτικής ένταξης πού τούς άναμασάμε χρόνια τώρα σέ στερεότυπα σχήματα συζητήσιμα, αλλά γιά λόγους χειροπιαστούς και άσυζητήτους, γιά λόγους γενικής άνακατάταξης τών ήθικο-εθιμικών αξιών στήν ελληνική πόλη και στό χωριό.

Μέ λίγα λόγια, στή μεγάλη ελληνική πόλη, τό μικροαστικό στρώμα πού είχε δημιουργηθεί στό Μεσοπόλεμο πάνω σέ Ξένα, δυτικές προέλευσης, άστικά πρότυπα, έχασε κάθε έμπιστοσύνη πρός τά πρότυπα αυτά γιατί δέν τό βοηθούσαν νά επίζησει στά δύσκολα εκείνα χρόνια. Πολλοί άπ' αυτούς τούς «μικροαστούς» πού είχαν πεισθεί νά Ξεκάνουν προπολεμικά από τής έπαρχιακές και χωριάτικες ρίζες τους, άναγκάστηκαν στήν Πείνα νά καταφύγουν στό χωριό. Κι εκεί άνακάλυψαν τίσ δλοζώντανες τοπικές παραδόσεις πού άπό μιά ή δύο γενιές είχαν πολύ θεωρητική σχέση μαζί τους. Όσοι Ξμειναν ύποχρεώθηκαν νά δεχτούν τίσ αυθόρμητα Ξαναγεννημένες παραδοσιακές σχέσεις ομαδικότητας και άλληλεγγύης πού Ξεαφάνιζαν τίσ διαφορές και διακρίσεις περιουσίας, γοήτρου και μόρφωσης. Δηλαδή, ή μόπα του κατακτητή ίσοπέδωσε τίσ κοινωνικές διακρίσεις πού είχαν δημιουργηθεί στό μεσοπόλεμο, κι αυτή ή μικρή άριστοκρατία του χρήμεατος» πού είχε δημιουργηθεί από τά παλιά πρωτευουσιάνινα «τζάκια», άπ' τούς νεόπλουτους του Πρώτου Παγκοσμίου πολέμου κι άπ' τούς εύπορους πρόσφυγες, καταστράφηκε.

Οι πνευματικοί άνθρωποι, άκόμα κι αυτοί πού στήν περίοδο του Μεσοπολέμου είχαν πιστέψει στό δυτικό άστισμό, άνακάλυψαν τίσ «λαϊκές» γει-

τονιές και τόν άγνωστο σ' αυτούς μέχρι τότε πολιτισμό τής άγοράς και τής «πιάσας».

Οι διανοούμενοι μέσα από τίσ περιπέτειες του πολέμου, τής Κατοχής, τής Άντίστασης, δέχτηκαν πώς ό βαθιά ομαδικός πολιτισμός του χωριού και τής γειτονιάς, Ξστο κι άν πολλά του στοιχεία δέν μπορούσαν νά τά δεχτούν, είχε συνθέσει Ξναν κώδικα αξιών πολύ πιά ζωντανό και ταιριαστό στόν ελληνικό χώρο, άπ' όσο ήταν ό κατασκευασμένος πάνω σέ άμφίβολα Ξένα πρότυπα άστικός κώδικας του Μεσοπολέμου.

### ΟΙ ΑΝΘΡΩΠΟΙ ΤΟΥ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΥ

Άνάμεσα σ' αυτούς κι οι άνθρωποι του θεάματος γενικά και του κινηματογράφου ειδικότερα, πέρασαν άπ' αυτή τή συνειδητοποίηση. Πρέπει νά σημειώσουμε ότι οι άνθρωποι του κινηματογράφου ήταν άκόμα πολύ λίγοι και δέν είχαν δημιουργήσει ιδιαίτερο έπαγγελματικό κύκλωμα. Ξδρύματα και θεσμοί τεχνικής και θεωρητικής τους προετοιμασίας δέν ύπήρχαν και ήταν κινηματογραφιστής αυτός πού είχε τά μέσα νά γυρίσει ταινία, δηλαδή αυτός πού διέθετε μηχανήματα λήψεως εικόνας και ήχου. Κινηματογραφιστές ήταν οι όπερατέρ από τήν άπαρχή του βωβού κινηματογράφου, ό Μεραβίδης, ό Ζοζέφ Ξέπ, ό Γαζιάδης και οι νεότεροι πού πάλευαν από τά μέσα τής δεκαετίας του 30 νά δλοκληρώσουν Ξγκαταστάσεις ήχοληψίας, ό Νόβακ, ό Φίνος, ό Σαλιβερος και μερικοί άλλοι. Ξή γνώση του χειρισμού τής μηχανής λήψεως Ξκανε τόν όπερατέρ βασικό δημιουργό τής ταινίας. Του επέτρεπε νά Ξπεμβαίνει στό σενάριο και στήν άπόδοσή του από τούς ήθοποιούς και συχνά τόν Ξσπρωχνε νά «γυρίζει» και χωρίς σενάριο μέ μόνο οδηγό τήν προσωπική του έπιλογή.

Οι «θεωρητικοί» του κινηματογράφου, οι σεναριογράφοι, οι σκηνοθέτες, οι μουσικοί, Ξξω από πολύ λίγες Ξξαιρέσεις ήταν τής προσκόλλησης στό Ξπάγγελμα. Οι πρώτοι ήταν λογοτέχνες, Ξπιθεωρησιογράφοι, θεατρικοί συγγραφείς, δημοσιογράφοι. Οι δεύτεροι σκηνοθέτες του θεάτρου ή άυτοσχεδίοι σκηνοθέτες, Ξπαιζαν βοηθητικό

ρόλο δίπλα στον όπερατέρ και κανόνιζαν τις κινήσεις των ηθοποιών σύμφωνα με τί ανάγκες που αυτός εξέφραζε, προσπαθώντας βέβαια πάντοτε να εφαρμόσουν αυτό που διδάχτηκαν από τη σκηνική οικονομία του θεάτρου. 'Απ' όλους αυτούς, μόνο οι καθιερωμένοι συγγραφείς (Νιρβάνας, Βουτιεριδης, Βρατσάνος κ.ά.) άνηκαν στην επίσημη διανόηση. Οι άλλοι, οι επίθεωρησιογράφοι (Λάμπρος 'Αστέρης, 'Ορέστης Λάσκος κ.ά.) θεωρούνταν από τούς κριτικούς περιθωριακοί, δευτέρας ποιότητας, «έμπορικοί», γιατί έκαναν τά χατίρια του κοινού και τού έδιναν ό,τι αυτό ήθελε ν' ακούσει και νά δει. 'Αλλά και οι όπερατέρ και τεχνικοί του ήχου δέν έχαιραν καλύτερης έκτιμησης, μιά και ή επίσημη διανόηση τούς θεωρούσε «τρελούς έφευρέτες» και άμόρφωτους.

Καί οι ηθοποιοί όμως του κινηματογράφου προέρχονταν από τήν επίθεώρηση κι από τό «σοβαρό θέατρο». 'Ακόμη κι εκείνοι πού έπαιξαν σημαντικούς ρόλους στό βουβό έλληνικό κινηματογράφο δέν κατάφεραν νά κάνουν κύριο επάγγελμά τους τήν κινηματογραφική ήθοποιία. 'Όσοι λοιπόν προέρχονταν από τήν επίθεώρηση και όχι άπ' τό «σοβαρό θέατρο» θεωρούνταν κι αυτοί κατώτερας ποιότητας καλλιτέχνες κι άμόρφωτοι.

Μέ λίγα λόγια οι άνθρωποι του κινηματογράφου, όντας πολύ πιά κοντά στην «πίασσα» από τούς ανθρώπους τής «επίσημης διανόησης», έ-

νωσαν πολύ πιά άμεσα τήν τεράστια κοινωνική άλλαγή πού διαδραματιζόταν με τις όδυνηρές έπιπτώσεις της στά άτομα, κατά τήν διάρκεια τής Κατοχής και συνειδητοποιήσαν πολύ πιά σύντομα τήν πολιτιστική αναδιπλωση όλόκληρης τής κοινωνίας μας προς τις όμαδικές παραδόσεις. Γιαυτό, ένώ οι άλλοι «πνευματικοί άνθρωποι» έψαχναν άκόμα στά τυφλά, οι άνθρωποι του κινηματογράφου από τό 1942 κίόλας έβαλαν μπρός νά κάνουν εικόνες τή συνειδητοποίηση αυτής τής άλλαγής.

### Η ΦΩΝΗ ΤΗΣ ΚΑΡΔΙΑΣ

Φυσιολογικά βρέθηκαν στην πρώτη γραμμή οι νεότεροι, αυτοί πού δέν είχαν τό παθητικό τής άποτυχίας, τής ήττας του βωβού κινηματογράφου, και πού πάλευαν νά στήσουν τόν όμιλούντα κινηματογράφο στην 'Ελλάδα. Τήν πρώτη ταινία τής νέας αυτής έποχής τής κινηματογραφίας μας τήν έφτιαξε ό Φιλοποίμην Φίνος, πού από τό 1935 προσπαθούσε νά συμπληρώσει μιά ικανοποιητική έγκατάσταση ήχοληψίας, νά στήσει κινηματογραφικά στούντιο και νά οργανώσει μιά ομάδα συνεργατών ικανή νά φτιάξει μιά ταινία πού νά άντέχει σέ σύγκριση με τις ξένες.

Γυρίστηκε λοιπόν **'Η φωνή τής καρδιάς** με όπερατέρ τούς Φίνο και Γ. Καβουκίδη, μέ σενάριο και σκηνοθεσία του θεατρικού συγγραφέα Δημ. 'Ιωαννόπουλου, μέ μουσική του Χρ. Χαϊρόπουλου

Ο Αλ. Λειβαδίτης και ο Δημ. Βεάκης στη «Φωνή τής καρδιάς»





Ο Δημ. Χόρν και ο Αττίκ στα «Χειροκροτήματα»

και συμμετοχή πολλών καλών νέων ήθοποιών του θεάτρου και της Έπιθεώρησης (Αίμ. Βεάκης, Δημ. Χόρν, Άλ. Λειβαδίτης, Καίτη Πάνου, Νίτσα Τσαγανέα, Λάμπρος Κωνσταντάρας, Στ. Βόκοβιτς, Σμαρούλα Γιούλη, κ.ά.). Όταν προβλήθηκε, στά τέλη του Μάρτη του 1943, η έπιτυχία της ήταν πρωτοφανής για τό χρονικά (102.237 εισιτήρια σέ τρείς κινηματογράφους επί τρείς συνεχείς βδομάδες). Όπωςόδηποτε έπαιξε σοβαρό ρόλο η άρτιότητα της από πλευράς ήχου και φωτογραφίας. Άλλά νομίζω ότι τό κοινό τής έπιφύλαξε αύτή τήν ένθουσιώδη ύποδοχή κυρίως λόγω του περιεχομένου της και τής επικαιρότητας τών κοινωνικών σχέσεων πού άνέβασε στό χώρο τής όθόνης. Έκείνο πού μετρούσε πάνω άπ' όλα εκείνη τή στιγμή στήν έλληνική κοινωνία τής πόλης ήταν... ή φωνή τής καρδιάς.

Ή έπιτυχία αύτής τής ταινίας ήταν σοβαρό κίνητρο για τούς άλλους κινηματογραφιστές, τόσο για τούς παλιούς πού είχαν χάσει τήν πίστη τους στή δύναμη του έλληνικού κινηματογράφου νά συναγωνιστεί τούς ξένους από τεχνικής πλευράς μετά τή διάδοση του όμιλουίντος όσο και για τούς καινούργιους και γενικότερα για τούς άνωρώπους του θεάματος πού είδαν και χειροπιαστά μέ πόση άμεσότητα άπαντούσε τό κοινό στό μήνυμα του κινηματογράφου πού είχε γίνει πιά πραγματικά λαϊκό θέαμα. Σημειώνεται λοιπόν πραγματικός όργασμός παραγωγής ταινιών, παρ' όλες τίς δυσκολίες τής Κατοχής. Καί τό κυριότερο, ξαναπροβάλλονται οι ταινίες του βωβού μέ πρόσθετο ήχο και γνωρίζουν σοβαρή έπιτυχία.

Και βέβαια μέσα στήν άτμόσφαιρα άναγέννησης τής όμαδικότητας και τών παλιών ήθικο-έθιμικών παραδόσεων, εκείνες πού γνωρίζουν τή μεγαλύτερη έπιτυχία είναι οι προπολεμικές «φουσανέλλες» μέ πρώτη και καλύτερη τήν **Άστέρω** του Δημήτρη Γαζιάδη γιατί στά έλληνικά βουνά «ξαναγεννιότανε τό άρματολίκι».

Πολλές ταινίες προγραμματίστηκαν ή άρχισαν νά γυρίζονται, λίγες όμως τέλειωσαν. Άπό αυτές, ή **Μάγία ή Τσιγγάνα** του Γ. Χριστοδούλου, **Ή θύελλα πέρασε** του Τάκη Μπακόπουλου και **Τό δρομάκι του Παραδείσου** του ίταλού Πιεραλίζι, ήταν μέσα στό κλίμα πού περιγράψαμε, αλλά λιγότερο άμεσα και μέ περισσότερες προπολεμικές μικροαστικές έπιρροές. Γι' αύτό άν και έγιναν δεκτές από τό κοινό δέν είχαν τήν έπιτυχία τής **Φωνής τής καρδιάς** και τών «φουσανέλλων».

## ΤΑ ΧΕΙΡΟΚΡΟΤΗΜΑΤΑ

Έδώ πρέπει νά σταθούμε στήν πρώτη ταινία του νέου συγγραφέα-σκηνοθέτη Γιώργου Τζαβέλλα μέ όπερατέρ τόν Νόβακ, τά **Χειροκροτήματα**, πού προβλήθηκαν τό Μάη του 1944. Ή υπόθεση αύτής τής ταινίας μέ πρωταγωνιστή τόν άξέχαστο Άττίκ έχει πολλές άναλογίες μέ **Τά φώτα τής Ράμπας** πού θά γυρίζε άργότερα ό Τσάρλυ Τσάπλιν. Ό γέρος καλλιτέχνης πού γνώρισε άλλοτε τή δόξα και τήν άναγνώριση του μεγάλου κοινου, περιορισμένος στό περιθώριο όπου τόν καταδίκασαν ό αντιξοότητες τής ζωής, δέν κάθεται μέ σταυρωμένα χέρια. Πουλώντας τό ίδιο του τό σπίτι άναδεικνύει μιά νέα καλλιτέχνίδα και τό



Κωμωδία και δράμα στον Τσιφόρο: ο Καμπανέλλης, Ηλιοπούλος και Ρίζος στο «Γλέντι, λεφτά κι αγάπη» (1955)

κοινό, που ξέρεν να εκτιμάει τις θυσίες, τόν ανταμειβεί. Τόν αναγνωρίζουν στο θέατρο και ή πρωταγωνίστρια τόν καλεϊ στη σκηνή να παίξει στο πιάνο ένα παλιό του τραγούδι. Κι ό καλλιτέχνης πεθαίνει από τή συγκίνηση πάνω στά χερσοκροτήματα του κοινού.

Πέρα από τήν άνεκδοτική άναλογία τής ύπόθεσης του έργου μέ τή ζωή του πρωταγωνιστή Άττικ, που συζητήθηκε εκ τών ύστερων όταν ό τελευταίος πέθανε λίγο καιρό μετά τό γύρισμα, τό νόημα τής ταινίας είναι πολύ βαθύτερο. Είναι ένας φόρος τιμής του νέου αυτού σκηνοθέτη πρός τήν παλιά γενιά τών ανθρώπων του θεάματος και ιδιαίτερα του κινηματογράφου. Φόρος τιμής πρός τούς πρωτοπόρους και ταυτόχρονα εκκλήση πρός αυτούς. Ή θέση τους, τώρα που ξανάρχιζε ό ελληνικός κινηματογράφος πάνω σε νέες βάσεις, δέν ήτανε στο περιθώριο, όσο κι άν ταλαιπωρήθηκαν άπ' τις στερήσεις όσο κι άν ό πόλεμος γκρέμισε ό,τι είχαν φτιάξει. Ή θέση τους ήτανε πρώτο πλάνο τής κινηματογραφικής δημιουργίας και μόνο εκεί άξιζε νά τούς εύρει ό θάνατος. Κι αυτή τήν εκκλήση τήν άκουσαν οι παλιοί, κι ό Γαζιάδης κι ό Τζανετής κι ό Παπαδαντωνάκης και ό Ζοζέφ Χέπ και οι άλλοι, και βάλθηκαν νά βοηθήσουν τούς καινούργιους σάν όπερατέτ και σάν παραγωγοί.

## ΟΙ ΝΕΟΙ ΣΥΓΓΡΑΦΕΙΣ ΤΟΥ ΕΛΛΗΝΙΚΟΥ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΥ

Αυτός που έγραψε τό σενάριο τών **Χειροκροτημάτων** και τό σκηνοθέτησε, ένθαρρυνόμενος από τόν Νόβακ (τόν πρωτοπόρο τής ελληνικής διαφήμισης, που έστησε τήν παραγωγή τής ταινίας και έκανε και τή φωτογραφία της), ό Γιώργος Τζαβέλλας, έμφανίστηκε μ' αυτή τήν ταινία σάν εκπρόσωπος μιάς ολόκληρης πλειάδας νέων συγγραφέων που φάνηκαν εκείνη τή στιγμή γιατί ό κινηματογράφος τούς χρειαζόταν. Είχε κατακτήσει τήν τεχνική άρτιότητα κι αντιμετώπιζε τώρα πιά σοβαρά τό πρόβλημα τής έπιλογής τών θεμάτων τών ταινιών, του καθορισμού τών ειδών και τών τρόπων τής «κινηματογραφής», καθώς και του ιδεολογικού και γενικότερα πολιτιστικού προσανατολισμού. Οι συγγραφείς αυτοί δέν νοιάζονταν για τις λογοτεχνικές δάφνες, παρά για τήν άμηση και μακροπρόθεσμα άποτελεσματική χρησιμοποίηση τής λογοτεχνίας στις καθημερινές άνάγκες του κοινού τών πόλεων που μεγάλωσε ξαφνικά και που άρχισε νά καταναλίσκει, σε προσδευτικά αύξανόμενες ποσότητες, τό έντυπο, τά θεάματα, τό τραγούδι, τά εικονογραφημένα. Οι έπίσημα άναγνωρισμένοι λογοτέχνες δέν τολμούσαν πιά νά τούς θεωρούν δευτέρας κατηγορίας, «άγο-



Κωμωδία και δράμα στον Τσιφόρο: η Ειρήνη Παππά στους «Χαμένους Άγγελους», πρότυπο του κοινωνικού μελοδράματος (1948)

ραίους», «έμπορικούς» και κατ' άκολουθία «άμόρφωτους». Κι όλοι αúτοι, έστω κι άν είχαν πάει στο Πανεπιστήμιο, έστω κι άν είχαν στή τσέπη κάποιο δίπλωμα, δέν κλείστηκαν στους «φιλντισένιους πύργους» όπως οι εκπρόσωποι τής επίσημης διανόησης. Έστησαν μιά άμεση διαλεκτική μέ τό κοινό κι έγιναν οι έκφραστές τών καθημερινών αναγκών του. Ήταν πραγματικοί «λαϊκοί συγγραφείς», σάν αúτους πού άκόμα τότε γράφανε στις γειτονίες και τά χωριά τήν άλληλογραφία τών αναλόβητων, ή σύντασαν τά άναγνώσματα τής «λαϊκής παραφιλολογίας» όπως τήν άποκαλούν οι έπαίοντες.

Οι συγγραφείς αúτοι, ό Λάσκος, ό Τσιφόρος, ό Ψαθάς, ό Μαρής, ό Σακελλάριος, ό Ρούσσοσ, ό Ίωαννόπουλος, ό Τζαβέλλας, ό Άνεμοδυράς, ό Ρούσοσ, ό Πρετεντέρης, ή Μπουκουβάλα-Άναγνώστου κι άλλοι, κατάλαβαν πώς ή Έπιθεώρηση, τό μόνο θέαμα πού άφηνε ή έπίσημη διανόηση στους «έμπορικούς» συγγραφείς, δέν έφτανε για νά τά βγάλουν πέρα μέ τήν κρίση τών ήθών πού κυριαρχούσε στήν έλληνική πόλη έπακόλουθο τής πληθυσμιακής τής ανανέωσης μετά τόν πόλεμο και τών κοινωνικών ανακατατάξεων και έκαναν κυριολεκτικά έφοδο για νά κατακτήσουν και τή σκηνή του «σοβαρού θεάτρου». Κι άφου τό κατάφεραν, φέρνοντας έτσι στο μεταπολεμικό θέατρο ένα πλατύ λαϊκό κοινό, προχώρησαν μέ τά πιά «δοκιμασμένα» από τό κοινό θεατρικά τους έργα και πέρασανάπ' τή σκηνή στήν όθό-

νη. Οι συγγραφείς αúτοι δέν είχαν καμία έμπιστοσύνη στους παραδοσιακούς σκηνοθέτες του θεάτρου και σκηνοθετούσαν συχνά οι ίδιοι τά έργα τους. Τό ίδιο θά γίνει και στόν κινηματογράφο. Τό πείραμα του Νόβακ μέ τόν Τζαβέλλα τό έπαναλαμβάνει ό Φίνος μέ τόν Σακελάριο και τόν Τσιφόρο πού τούς κάνει σεναριογράφους και σκηνοθετες τών θεατρικών τους έργων. Κι αúτοι καθώς δέν είχαν στήν πλάτη τά παλιώμένα καλούπια τής θεατρικής σκηνοθεσίας, δημιούργησαν άυτοσχεδιάζοντας τήν κινηματογραφική σκηνοθεσία. Διαφοροποίησαν έτσι προοδευτικά τήν έλληνική ταινία από τό κινηματογραφημένο θέατρο, βάζοντας τά θεμέλια μιάς κινηματογραφικής σκηνικής οικονομίας, πού όλο και ξεμάκρυνε από τή σκηνική οικονομία του θεάτρου και μάθαινε νά χρησιμοποιεί τις άπειρες δυνατότητες πού τής πρόσφερε τό γύρισμα σέ φυσικό ντεκόρ ή και σέ στούντιο με τις επαναλήψεις για καλύτερη άπόδοση από τούς ήθοποιούς, τό μοντάζ, τά τρύκ και τό παίξιμο μέ τούς ήχους πού ή θητεία στή σκηνή του θεάτρου έμπόδιζε τους παλιούς σκηνοθέτες και νά τά σκεφτούν άκόμα. Χρησιμοποιώντας λοιπόν όλες αúτες τις δυνατότητες άυτονομοποίησαν τό έπάγγελμα τής σκηνοθεσίας, άρχισαν νά κατευθύνουν αúτοι τόν όπερατέρ και νά μήν κατευθύνονται πιά άπ' αúτόν, μ' άλλα λόγια έδωσαν στο σκηνοθέτη τήν κύρια πρωτοβουλία στή δημιουργία τής ταινίας.

(Συνέχεια στο έπόμενο)

## Η ΠΑΡΕΞΗΓΗΣΗ ΚΟΥΝΔΟΥΡΟΣ

1922

### ΚΑΚΟΓΙΑΝΝΗΣ - ΚΟΥΝΔΟΥΡΟΣ:

#### ΔΥΟ ΠΑΡΕΞΗΓΗΣΙΜΟΙ ΜΥΘΟΙ

Ο Κούνδουρος και ο Κακογιάννης είναι οι δύο μεγάλοι μύθοι του ελληνικού κινηματογράφου του 50, οι μόνιμοι σκηνοθέτες αυτής της περιόδου που μπορούν να χαρακτηρισθούν «δημιουργοί», οι μόνιμοι που δεν υπέκυψαν στις εμπορικές αποτυχίες και συνέχισαν το προσωπικό τους έργο, είτε δουλεύοντας στα πλαίσια της καθιερωμένης παραγωγής, είτε της μισο-ανεξάρτητης. Όμως σήμερα τι μένει από αυτόν το μύθο; Ποιά ήταν η προσφορά των δύο αυτών σκηνοθετών στις δεκαετίες του 60 και 70; Ποιά ήταν η επιρροή τους στην εξέλιξη του νεότερου ελληνικού κινηματογράφου; Μήπως ο μύθος που περιέβαλε το έργο τους, οδήγησε σε μία υπερεκτίμηση της προσφοράς και σημασίας τους;

Η αλήθεια είναι, ότι ο Κακογιάννης ήταν ο μόνος Έλληνας σκηνοθέτης, που κατέκτησε την ξένη αγορά γυρίζοντας 3 ταινίες, αρκετά συζητήσιμες που δεν έχουν σχεδόν τίποτα να κάνουν με τον ελληνικό κινηματογράφο. Επιστρέφοντας στην Ελλάδα θα γυρίσει ένα ντοκυμανταίρ για την Κύπρο, θα ολοκληρώσει την τριλογία του με την **Ιφιγένεια**, αλλά το έργο του θα γίνει ψυχρά αποδεκτό και ο κύριος σκηνοθέτης θ' αφιερωθεί στην αγαπημένη του ασχολία, το θέατρο.

Η εξέλιξη του Κούνδουρου είναι διαφορετική. Έχοντας στο ενεργητικό του μετά τον **Δράκο**, δύο μεγάλες εμπορικές αποτυχίες (**Παράνομοι**, **Το Ποτάμι**), αλλά και μια διεθνή επιτυχία με τις **Μικρές Αφροδίτες**, προσπαθεί να δώσει την πιο προσωπική του ταινία, το **Vortex** (ή **Πρόσωπο της Μέδουσας**), καταλήγοντας σ' ένα εμπορικό φιάσκο: η ταινία δεν προβλήθηκε ποτέ στο ελληνικό εμπορικό κύκλωμα (ήταν απαγορευμένη από την λογοκρισία), ενώ δεν κατάφερε να κερδίσει την ξένη αγορά. Γυρίζοντας στην Ελλάδα ο Κούνδουρος, θα κάνει όπως και ο Κακογιάννης ένα ντοκυμανταίρ, ενώ θύτοντας όμως ότι έτσι δεν δικαιώνονται οι μύθοι, θα στραφεί προς ένα φιλόδοξο θέμα: τη μικρασιατική καταστροφή. Θα προτείνει στο Κέντρο Ελληνικού Κινηματογράφου το βιβλίο του Βενέζη «No 31328» και με στοιχειώδη ντεκόρ θα προσπαθήσει ν' ανασυστήσει την εποχή του 20.

Το 1922 θα είναι έτοιμο το 1978, θα βραβευτεί στο Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης, αλλά θ' απαγορευτεί για τις αντιτουρκικές θέσεις του. Έτσι η ταινία θα παιχτεί μόλις φέτος (και πάλι όμως είναι απαγορευμένη στις τουρκόφωνες περιοχές), μ' ένα νέο μοντάζ, σαφώς καλύτερο από το πρώτο. Κέρδισε όμως ο Κούνδουρος το παιχνίδι;

### ΜΙΑ ΤΑΙΝΙΑ ΠΟΥ ΔΙΧΑΖΕΙ

Το 1922 ξεσήκωσε μια σειρά συζητήσεις κι είναι ολοφάνερο ότι δίχασε κοινό και κριτική. Και λέγοντας **δίχασε**, κυριολεκτώ: όλες οι κριτικές που εκφράζουν τη διαφωνία τους για το περιεχόμενο του έργου, δεν παραλείπουν να συμπληρώσουν ότι «*παρά τις επιφυλάξεις για την τελικά σωβινιστική άποψη, είναι μια συναρπαστική ταινία*» (Μοσχοβάκης), «*ο Κούνδουρος δεν πρόδωσε βασικές προϋποθέσεις μιας αξιοπρεπούς φιλικής παρουσίας*» (Δανίκας), «*ικανοποιητική η αισθητική του فیلم*» (Δερμεντζόγλου) κ.λ.π.

Να λοιπόν που η σκιά ενός μύθου, δεν αφήνει να δούμε (ή δεν επιτρέπει να γράψουμε), ότι το 1922 είναι μια ψευτο-εξυπνακίστικη, δημαγωγική ταινία, σκηνοθετημένη μ' ένα τέτοιο ερασιτεχνισμό, που μόνο σε πρωτάρη σκηνοθετη δικαιοδογείται. Για μάς δεν υπάρχει κανένας διαχωρισμός ανάμεσα στη φόρμα και το περιεχόμενο αυτού του έργου, μα το καθένα από αυτά τα στοιχεία αλληλοεπιρραάζει αρνητικά το άλλο. Και θα δούμε αμέσως το γιατί.

Ο Κούνδουρος ξεκίνησε το 1922 έχοντας ν' αντιμετωπίσει από την αρχή ένα αρνητικό δεδομένο: ο προϋπολογισμός της ταινίας δεν επέτρεπε ιστορική αναπαράσταση της εποχής, με ανάλογα στοιχεία που βλέπουμε στις ξένες παραγωγές. Ο θεατής (και ο κριτικός) κινδυνεύει ν' απογορευτεί, γιατί η ταινία δεν φαίνεται ν' ανταποκρίνεται στις αρχικές προθέσεις κι εξαγγελίες της. Καταβαίνοντας αυτόν τον κίνδυνο, ο Κούνδουρος δηλώνει εξ αρχής: «Δεν κάνω ιστορική αναπαράσταση της εποχής, αλλά μια μπαλάντα πάνω στη φρίκη της βίας» (επίσης ξεκαθαρίζει τη θέση του ως προς το βιβλίο του Βενέζη: το 1922 δεν είναι μια κινηματογραφική διασκευή του). Πράγμα που του επιτρέπει να κινηθεί όσο συμβατικά και αν-ι-





Ο ελληνικός κινηματογράφος και η μικρασιατική καταστροφή: Πάνω: το «1922» τού Κούνδουρου. Κάτω: «Η Οδύσσεια ενός ξεριζωμένου» του Τεγόπουλου με τον Ξανθόπουλο. Δύο διαφορετικές κινηματογραφικές απόψεις που χρησιμοποιούν όμως τα ίδια κλισέ.



στορικά θέλει ή για την ακρίβεια, να διαλέξει από την εποχή εκείνη τα στοιχεία που αυτός θέλει.

Κι εδώ ας ξεκαθαρίσουμε κάτι: είναι δικαίωμα στον κάθε καλλιτέχνη να χειρίζεται την Ιστορία ή ένα λογοτεχνικό έργο, όπως αυτός θέλει. Η πιστότητα ή όχι ενός κειμένου μ' εξωτερικά προς αυτό στοιχεία, δε μπορεί να ληφθεί σαν αισθητικό κριτήριο για την αξία του. Και πραγματικά δεν είναι άδικο να κρίνουμε μια ιστορική ταινία ή μια κινηματογραφική λογοτεχνική διασκευή, με το αν είναι πιστή ή όχι ως προς το πρωτότυπο της, ενώ μια κανονική μυθοπλαστική ταινία την κρίνουμε αυτόνομα με βάση το ίδιο το περιεχόμενο και τη φόρμα της; Οι κριτικές που εκτοξεύθηκαν ενάντια στο 1922 ότι δεν αποδίδει το πνεύμα του βιβλίου και της εποχής, ότι κάνει μια ελλιπή απεικόνιση της μικρασιατικής καταστροφής, ότι δεν μιλά για τον κεμαλισμό ή τους έξω παράγοντες κ.λ.π., ηχούν στο κενό, γιατί απευθύνονται προς ένα έργο, που δεν είχε ποτέ την πρόθεση να μιλήσει για τα παραπάνω<sup>1</sup>.

Αν όμως το 1922 είναι υπόλογο σε κάποιον, αυτός είναι όχι η Ιστορία (ένα εξωτερικό παραπέμπον, άσχετο με το κείμενο του έργου), αλλά το ίδιο του το περιεχόμενο, η μυθοπλαστική εξέλιξη και φόρμα του. Η ταινία του Κούνδουρου είναι πριν απόλα **ρατσιστική**, γιατί έχει μια ισοπεδωτική, νατουραλιστική οπτική, που διαχωρίζει τον καλλιεργημένο, ανώτερο, αγέρωχο, ηρωικό, καθαρό Έλληνα, από τον απολιτίστο, κατώτερο, βάρβαρο, αιμοσταγή, βρώμικο Τούρκο. Από τη μια έχουμε ένα πλήθος τρομαγμένων, λίγο χαμένων ίσως Ελλήνων, που όμως υπομένουν αγέρωχα και τους χειρότερους εξευτελισμούς, ακόμη κι όταν είναι να οδηγηθούν στο θάνατο (ας μη παραξενευτούμε λοιπόν, που βλέπουμε αυτή την κοινωνική ομάδα ντυμένη βασικά στ' άσπρα και στη δαντέλα - τόσο μακριά έχει φτάσει η αφελής νατουραλιστική απλούστευση). Και από την άλλη, έχουμε μια ορδή απολιτίστων, βρωμιάρδων και κουρελιάρδων Τούρκων, που βιάζουν, κλέβουν, βασανίζουν, σκοτώνουν (ας μη παραξενευτούμε και πάλι αν όλα εδώ υποδηλώνουν το βρώμικο: από τα χαλασμένα δόντια των ανδρών, μέχρι την ασχήμια της χορεύτριας. Όσο για το μόνο όμορφο Τούρκο, τον αξιωματικό Οσμάν, αυτός θ' αποκαλύψει ένα διάτρητο από τη σύφιλη σώμα για να πεθάνει στις ερμηές της Μικρασίας, μαζί με την κεμαλική ιδεολογία του).

Ο ρατσισμός του 1922 δεν βρίσκεται λοιπόν στ' ότι δείχνει Τούρκους να σφάζουν (αυτό είναι ιστορικό γεγονός που κανείς δεν αμφισβητεί), ούτε στο ότι δείχνει μόνο τη κακιά πλευρά των Τούρκων (αλήθεια τι θ' άλλαζε αν βλέπαμε κι ένα-δύο Τούρκους που διαφωνούν με τις σφαγές, όπως απαιτήσε μερίδα αριστερών θεατών; Μήπως αυτό

θ' ανέτρεπε την οπτική του έργου; Ο Χολλυγουντιανός κινηματογράφος μάς έδειξε χιλιάδες «ελευταίους των μοϊκανών», ινδιάνους φίλους των λευκών μ' ευγενικά αισθήματα, χωρίς αυτό ν' απαλλάσσει το γουέστερν από τη ρατσιστική του ιδεολογία). Αλλά όπως παρατηρεί και ο Χ. Βακαλόπουλος «η ταινία του Κούνδουρου είναι ρατσιστική, (...) γιατί εγγράφει στη βάση της κατασκευής της μια νατουραλιστική τυπολογία, γνωστή ευρύτατα από τη σχολική εκδοχή της (εικονογραφήσεις στα αναγνωστικά ή στα ιστορικά βιβλία, γυμνασιακά σκετς) και άμεσα αναγνωρίσιμη από το θεατή»<sup>2</sup>.

Μια τυπολογία που μας οδηγεί στα πρώτα χρόνια του κινηματογράφου, στις απλουστεύσεις του Γκρίφιθ και της Γέννησης ενός Έθνους, ενώ παράλληλα προτείνει και μια εκχυδαϊσμένη ψυχαναλυτική ερμηνεία της Ιστορίας. Ο Κούνδουρος επιμένει υπερβολικά στην ταξική διάκριση ανάμεσα στην εύπορη ελληνική ή αρμενική τάξη και τους φτωχούς Τούρκους (κάτι που δεν είναι απόλυτη αλήθεια), όχι όμως για να ερμηνεύσει μαρξιστικά την μικρασιατική σφαγή (σα μια ταξική εξέγερση), αλλά ψυχαναλυτικά: το βρώμικο, ποθεί το καθαρό ή όπως σωστά γράφει ο Δερμεντζόγλου «όλα έγιναν εξαιτίας του έντονου τούρκικου «πόθου» να ισοροπίσει τον σεξουαλικό «ευνουχισμό» του και την κατωτερότητα του έναντι μας, να καταχτήσει το καθαρό ελληνικό κορμί, να το «απολαύσει»<sup>3</sup>.

Κι όπως στον **Ελαφοκυνήγό**, έτσι κι εδώ, αλλοίμονο σε κείνον που έρχεται σ' επαφή μ' αυτόν τον άλλο κόσμο, έστω και χωρίς τη θέλησή του. Το κορμί του, το πρόσωπό του, η προσωπικότητά του θ' αλλοιωθεί και σαν τη τρελή Αμαντίου, θα μείνει οριστικά από την άλλη όχθη, γίνοντας ένα με το σώμα των κουρελιάρδων Τούρκων.

### ΜΙΑ ΑΝΤΙΦΑΤΙΚΗ ΦΟΡΜΑ

Εξίσου όμως αμφισβητήσιμη με το περιεχόμενο είναι και η δραματοουργία του 1922. Ο Κούνδουρος θεωρεί ικανό τον εαυτό του να παίξει με δύο διαφορετικά δραματοουργικά στυλ: την ιστορική, ρεαλιστική αναπαράσταση, που εν μέρει κάνει το 1922 και τη συμβολική, αλληγορική γραφή (κάτι που κατάφερε περίφημα ο Αγγελόπουλος). Το τελικό όμως αποτέλεσμα τον διαψεύδει, γιατί δεν είναι σε θέση να ελέγξει τη λειτουργικότητα (και αντιφατικότητα) των εκφραστικών μέσων που χρησιμοποιεί.

Ο Κούνδουρος υιοθετεί από τη μιά την εύκολη λύση του ελληνικού τηλεοπτικού σήριαλ, όταν χειρίζεται θέματα ιστορικού χαρακτήρα: τα διάφορα ιστορικά γεγονότα δεν δείχνονται ποτέ, αλλά υπονοούνται ή γίνονται γνωστά από τα λεγόμενα των ηρώων (άρα ο διάλογος γίνεται το κατε-

Εοχήν εκφραστικό μέσο). Η εξωτερική σκηνή της Ιστορίας αντικαθίσταται από μια εσωτερική, καθάρα θεατρικού χαρακτήρα, όπου οι ήρωες ζουν το προσωπικό τους δράμα αποκλεισμένοι κι απομονωμένοι στα χάρτινα ντεκόρ.

Το ίδιο βλέπουμε να γίνεται και στο 1922. Το μικρασιατικό δράμα όχι μόνο έχει απομονωθεί σε μια ομάδα ανθρώπων (κάτι που δικαιολογείται), αλλά έχει περιορισθεί σε ορισμένους χώρους, που είναι κλειστοί και θεατρογενείς, ακόμη κι όταν είναι εξωτερικοί: οι ήρωες ζουν την περιπέτειά τους κυριολεκτικά απο-κλεισμένοι σε σπίτια, υπόγειο, καφενεία, φυλακές, λαβυρινθώδεις δρόμους-αδιέξοδα, ερήμους κ.λ.π. Μέρη όπου οι ήρωες κυριολεκτικά «στήνονται» (με τη θεατρική έννοια), για να εκδηλώσουν την υστερία τους, την άγνοια τους, το φόβο τους ή την υπεροχή τους, με μια περίεργη στατικότητα, που κάνει τον Βακαλόπουλο να μιλά για φωτογραφικό ποζάρισμα.<sup>4</sup>

Το κλείσιμο μιας ομάδας ατόμων σ' ένα περιορισμένο χώρο δε σημαίνει αναγκαστικά και υιοθέτηση της θεατρικής δραματουργίας. Άνθρωποι σα τον Χίτσκοκ (**Ο βρόγχος, Τηλεφωνήσατε ασφάλεια αμέσως δράσεως**) το έδειξαν περιφημα, φιλμάρωντας θεατρικά έργα, σ' ένα ενιαίο χώρο, χωρίς ποτέ ν' αντιληφθούμε τη θεατρική τους ταυτότητα. Ο Κούνδουρος, όμως προτιμά τη βαρσοφορτωμένη, στυλιζαρισμένη, ρητορική και υστερική δραματουργία του παλιού ελληνικού κινηματογράφου, που συνεχίζει να υπάρχει σήμερα στην ελληνική τηλεόραση (και δεν είναι τίποτ' άλλο από το πέρασμα της θεατρικής παιδείας μας στη φλυαρία του σήριαλ). Μια δραματουργία με την οποία πάντα φλέρταρε ο Κούνδουρος (μ' εξαίρεση το **Βόρτεξ**), έστω αν αυτό τυπικά δε φαινόταν, εξαιτίας των αντισοβιετικών του χρόνων, που κύρια υπάχρον στο **Ποτάμι** και τις **Μικρές Αφροδίτες** (οι δυο ταινίες που μοιάζουν περισσότερο με το 1922).

Αυτό βέβαια δε σημαίνει ότι το 1922 δεν έχει άλλες αισθητικές επιρροές: πέρα από τον Αγγελόπουλο, υπάρχει η σκιά του Πήτερ Γουώκινς (που πρώτος θεομοποίησε την ομιλία των πρώων μπρος στο φακό), του Καλατόζωφ (με τους παραμορφωτικούς φακούς του **Εγώ είμαι η Κούβα**) και του τσίνεμα νουόβο. Επιρροές που ο Κούνδουρος τις ενσωμάτωσε στο προσωπικό δραματουργικό στυλ (αυτό που χαράσσει μετά τους **Παράνομους**). Το 1922 έχει το γνωστό στυλιζάρισμα του, με τ' αργόσυρτα, μακριά, στατικά πλάνα, τους ηθοποιούς ν' αγναντεύουν τον εκτός-πεδίου χώρο, με τ' ανέκφραστα, ακίνητα πρόσωπά τους (ακόμη κι όταν οδηγούνται στο θάνατο - ω συ ελληνική γενναιότητα!) και τις περιπόλες κινήσεις της κάμερας, που προσπαθεί να δώσει την αίσθηση της χορογραφίας - όμως πρόκειται για μια τόσο άτε-

χνη, κακοποιημένη χορογραφία (μ' αποθέωση τη σκηνή της συμπλοκής έξω από την πρεσβεία), που μόνο με τις αντίστοιχες σκηνές από τη **Διαδικασία** του Θέου μπορεί να συγκριθεί.

Έχουμε να κάνουμε μ' ένα αφαιρετικό στυλιζάρισμα, τ' οποίο όμως δεν εναρμονίζεται καθόλου με τον υπερρεαλισμό της υπόλοιπης θεατρογενούς δραματουργίας, μ' αποτέλεσμα να παρατηρήσει πολύ σωστά ο Δανίκας ότι «ο σκηνοθέτης αφήνει έκθετη την εικαστική του σύλληψη. Κάνει ρεαλιστικό κινηματογράφο χωρίς να τηρεί στοιχειώδεις κανόνες του ρεαλισμού (απίθανες στη διάρκεια τους σιωπές, στημένα πλάνα, πόζες) και δίχως να έχει επίγνωση της αφαίρεσης, της διάρκειας, του ρυθμού» (Ριζοπάστη).

Μια παρατήρηση που ισχύει κύρια για το πρώτο μέρος στην πόλη, που είναι άτεχνο κι αδόμητο, σ' αντίθεση με την πορεία στην έρημο, το μέρος του έργου που φαίνεται ότι κύρια ενδιαφέρει τον Κούνδουρο<sup>5</sup>: Εδώ ο σκηνοθέτης βρίσκει την χαμένη άνεσή του, είναι όμως πολύ αργά για να σώσει ένα έργο, που δεν δικαιώνει με τίποτα.

Εκτός κι αν δεν μπορούμε να ξεχωρίσουμε τη δουλειά του σκηνοθέτη, από αυτή του διευθυντή φωτογραφίας, του σκηνογράφου και ενδυματολόγου (τομείς όπου το 1922 είναι αμεγάλαστο).

Και θα κλείσουμε το σημειώμα μας με τα παρακάτω λόγια του Κομνηνού (όχι όμως για να ταυτιστούμε μαζί του): «Θα χρειαστεί να περάσει ακόμα κάμποσος καιρός μέχρι να μπορέσουμε να κουβεντιάσουμε ψύχραιμα για το «1922» σαν ταινία» (Ταχυδρόμος).

Ναι συμφωνούμε: όταν θα σβύσει ο μύθος - Κούνδουρος.

**Μπάμπης Ακτσόγλου**

1) Μήπως αλήθεια το **Θωρηκτό Ποτέμκιν** δεν τελειώνει μ' ένα ψεύτικο ως προς την Ιστορία τέλος και ο **Ιβάν ο Τρομερός** είναι μια συνεχής διαστρέβλωση της Ιστορίας; Αυτό δεν τα εμποδίζει να είναι αριστουργήματα.

2) Συγχρονος Κινηματογράφος Νο 20, Φεβρ.-Μάιος 1979.

3) Κριτική στην εφημερίδα Θεσσαλονίκη.

4) «Άλλωστε τα περισσότερα πλάνα μοιάζουν με φωτογραφίες. Η κάμερα προηγείται σχεδόν πάντα, ορίζει το χώρο, διαλέγει τις αποστάσεις, τα πρόσωπα καταφθάνουν όπως στο πλατώ και η φωτογραφία τραβιέται, σηματοδύοντας το χρονικό τέλος της διάρκειας του πλάνου».

5) **Εξάλλου** ο χώρος αυτός του είναι αρκετά οικείος.

Θυμηθείτε τους αντίστοιχους χώρους στους **Παράνομους**, στο **Ποτάμι**, στις **Μικρές Αφροδίτες**, ακόμη και στο **Βόρτεξ**.

## ΠΟΘΟΙ ΣΤΙΣ... ΜΠΑΛΚΟΝΟΠΟΡΤΕΣ! ΟΙ ΑΠΕΝΑΝΤΙ

Η ταινία αυτή βασίζεται σ' ένα ανέκδοτο. Θα μπορούσε να συντηρηθεί σε ταινία μικρού μήκους, χωρίς να στερηθεί από τίποτε το ουσιαστικό. Αν δεν γυριζόταν καθόλου δεν θα ζημιώνει ο ελληνικός κινηματογράφος. Έχει όμως ορισμένα στοιχεία που μας ενδιαφέρουν τελικά.

### ΟΙ ΑΠΕΝΑΝΤΙ

Σκην.: Γ. Πανουσόπουλος. Σεν.: Γ. Πανουσόπουλος, Δρακονταειδής, Τασόπουλος. Φωτ.: Άρης Σταύρου. Μουσ.: Λογαρίδης. Ηθ.: Άρης Ρέτσος, Μπέτυ Λιβανού, Νόρα Βολανάκη, Γ. Σίσκος, Δ. Πουλικάκος, Μ. Μπρόγιερ. ΕΛΛΑΣ 1981 (REX FILMS)

### ΟΙ ΛΟΥΜΠΕΝ

Τα άτομα που συγκροτούν αυτό το κοινωνικό στρώμα φαίνεται ότι ασκούν ιδιαίτερη έλξη στους σκηνοθέτες μας. Η γραφικότητα στο ντύσιμο, στην εμφάνιση και στη συμπεριφορά τους. Η αμφισβήτηση του υπόλοιπου κοινωνικού σχηματισμού, που πιθανόν να στοιχειοθετούν όλα τα παραπάνω. Ο Δαμιανός, ο Τάσιος, ορισμένοι άλλοι, αποδεικνύουν τη βασιμότητα αυτής της πρότασης. Ο Πανουσόπουλος την επιβεβαιώνει. Οι δικό του λούμπεν ζουν παρασιτικά στον ίδιο κοινωνικό χώρο. Στις παρυφές μιας μεγάλης πόλης. Περισσότερο την νύχτα παρά την ημέρα. Σαν μια αγέλη που σ' ορισμένες χρονικές στιγμές εξογκώνεται επικίνδυνα και βραδύτερα διαλύεται.

Αυτοί οι λούμπεν έχει ενδιαφέρον να μελετηθούν. Όχι βέβαια ανεξάντλητο. Ο Πανουσόπουλος περιγράφει με τρόπο λιτό κι επιδερμικό ορισμένα κοινωνικά χαρακτηριστικά τους. Δεν σκόπευε να προβεί σ' αυτή τη μελέτη, αλλά να τοποθετήσει το κεντρικό πρόσωπο της ιστορίας του μέσα στο περιβάλλον του. Με τη διαφορά ότι παρασύρθηκε και μάκρυνε σε δυο-τρεις περιπτώσεις αυτή την περιγραφή (ιδιαίτερα στις ενότητες με την πορεία των μηχανών μέσα στη νύχτα).

Οι μηχανές είναι τώρα ένα εξάρτημα της κοινωνικής συμπεριφοράς των λούμπεν. Θα έλεγε κανένας, στο μεταφορικό επίπεδο πάντα, ότι είναι συμπλήρωμα του σώματός τους. Όπλο, όργανο ψυχαγωγίας και πρόκλησης. Μέσο άσκοπης και σύντομης μετακίνησης. Ποτέ βέβαια όργανο παραγωγικής εργασίας. Ο Πανουσόπουλος αντιγράφει (ή απομυμείται) ανεκτά τους τρόπους εκμετάλλευσης αυτών των μηχανών σαν σημαίνοντων στοιχείων. Γιατί θα πρέπει να πούμε πως η πράξη αυτή έφτασε σε επίπεδο αρτιότητας σε πολλές κι ανόμιες ταινίες της ξένης παραγωγής (απ' το Ρόμα του Φελλίνι ως τον Μαντ Μαξ του Τζωρτζ Μίλλερ). Για να μην προσθέσουμε ότι σ' ορισμένες απ' αυτές οι μηχανές συνέτριψαν τις προδια-

γραφές των σεναρίων και προβλήθηκαν σαν κυριαρχικά και χωρίς νόημα στοιχεία της έκφρασης.

Η ομιλία των λούμπεν, (το ιδιόλεκτο θάταν πιο σωστό να πούμε) έχει επίσης ενδιαφέρον. Πολλά παραδείγματα έδειξαν ότι στο σύστημα μιας ταινίας μ' αυτούς ή γι' αυτούς, εγγράφεται σαν στοιχεία χιούμορ, χαρακτηρισμού των προσώπων, πολιτικής αμφισβήτησης ακόμη και ψυχολογικής εκφόρτισης στο επίπεδο της σχέσης των προσώπων της ταινίας μεταξύ τους ή της ταινίας με το θεατή. Η ομιλία αυτή έχει ένα βλάσφημο ηθικό βάρος και έντονη την επίδραση ενός χοντρού ερωτισμού. Ο Πανουσόπουλος κάνει μετρημένη χρήση κι αυτού του πλεονεκτήματος. Η ομιλία πολλών απ' τα δευτερεύοντα πρόσωπα της ταινίας του, ο διάλογός τους, οι λέξεις που εκφέρουν, ο τρόπος που το κάνουν, ο τόνος που τις δίνουν, αξιοποιούνται σ' αυτά τα επίπεδα. Μπορούμε να πούμε πως γίνονται (μάλλον ασυνείδητα) ένας απ' τους άξονες που αναπτύσσεται το σύστημα της ταινίας του.

### Ο ΛΟΥΜΠΕΝ ΚΙ Η ΜΙΚΡΟΑΣΤΗ

Ο νέος ανήκει σ' αυτόν τον κόσμο των λούμπεν. Διαφέρει όμως κιόλας απ' τους ανθρώπους του. Δεν έχει μηχανή. Ξεμοναχιάζεται συχνά. Ασχολείται ερασιτεχνικά με την αστρονομία. Η δική του ομιλία προσπαθεί να βρει σημεία επαφής με την ομιλία των αστών. Αφού προτιμότερα το βλέμμα του, τυχαία στην αρχή, μεθοδικά στην συνέχεια, επιχειρεί να εισχωρήσει στην κοινωνική τους ζωή.

Ο σκηνοθέτης εγγράφει στην ταινία του ορισμένα χαρακτηριστικά στιγμιότυπα απ' τη ζωή αυτή. Δεν ανήκει το βλέμμα αυτό σ' έναν ηδονοβλεψία. Ο *voyeurisme* στο σύστημα της ταινίας του Πανουσόπουλου αποτελεί πρόχημα (ή εύρημα, όχι πρωτοφανές οπωσδήποτε) μυθολογικό. Διεκπεραιώνει αυτή την τάση του Χάρη να εισχωρήσει προσωρινά σ' έναν άλλο κόσμο. Διεγείρει



τον ίδιο, όσο και την μικροαστή γυναίκα που τελικά έρχεται να τον συναντήσει και κάνει έρωτα μαζί του. Ο νέος δεν είναι κán εραστής. Ζει συμπτωματικά ακόμη ένα συμβάν απ' την α-κοινωνική, α-προσδιόριστη ζωή του.

Ο σκηνοθέτης αφήνει αόριστα να εννοηθεί πως το συμβάν αυτό μπορεί να είναι καταλυτικό. Τόσο για τον ίδιο, όσο και για την γυναίκα. Υπαινίσσεται μια μορφή σεξουαλικής απελευθέρωσης (για την γυναίκα), κοινωνικής αναπροσαρμογής (για το Χάρη). Η πρώτη κανονίζει την επόμενη συνάντηση. Ο δεύτερος αφήνει το ηλιακό φως να μπει στο δωμάτιό του. Κάτι μπορεί ν' αλλάξει. Τίποτε δεν αλλάζει. Ο Πανουσόπουλος δεν διαχειρίζεται ιδεολογικά ούτε τους λούμπεν, ούτε τους μικροαστούς, ούτε τη σχέση του νέου με τη γυναίκα. Θα λέγαμε άφοβα ότι η ιδεολογική του άποψη είναι η αδιαφορία του για οποιοδήποτε ιδεολογικό σχο-λιασμό αυτών των καταστάσεων κι αυτής της σχέσης. Εκείνο που απορροφά όλη την προσοχή του είναι η περιγραφή της ιστορίας (του ανέκδοτου). Σ' αυτήν δαπανά όλη την δυνατότητα κι οργανώνει όλη την οικονομία του υλικού του. Απ' την επι-

λογή της Μπέτυ Λιβανού και του Άρη Ρέτσου, ως την τελευταία λεπτομέρεια του μοντάζ. Απ' την προσφυγή ακριβώς σ' ένα «νόμιμο» voyerisme, ως τη μουσική, που χρησιμοποιούνται συντονισμένα για να φορτίσουν το στοιχείο της αναμονής. Γιατί η ταινία του Πανουσόπουλου είναι μια ακόμη ευθύγραμμη αφήγηση αναμονής σ' ελάχισσα τόνο. (Οι λέξεις εδώ δεν αξιολογούν, αλλά απλά προσδιορίζουν και χαρακτηρίζουν). Αν αφαιρέσουμε τον πειρασμό των μηχανών, που τον παρέσυραν κι αυτόν, όπως γράφουμε στην ταινία του υπάρχει ένα σαφές και απλό αφηγηματικό σύστημα, που ελέγχεται συνέχεια κι αναπτύσσεται λογισμένα απ' τον σκηνοθέτη. Η ικανότητα αυτή όμως είναι κοινός τόπος και για τον τελευταίο ευσυνείδητο επαγγελματία σκηνοθέτη. Στην ανώμαλη εξέλιξη του ελληνικού κινηματογράφου την χειροκροτούμε ακόμη σαν επίτευγμα και την δείχνουμε σαν παράδειγμα.

**Νίκος ΚΟΛΟΒΟΣ**

## Συνέντευξη του Πέτρου Τατσιόπουλου σεναριογράφου των **Απέναντι**

— Πώς ξεκίνησε η συνεργασία σου στο σενάριο της ταινίας του Γ. Πανουσόπουλου «Οι απέναντι»;

— Πέρασι λίγες μέρες πριν από την βδομάδα του Πάσχα με πήρε ο Πανουσόπουλος τηλεφώνω. Είχε διαβάσει τους «Ανήλικους», του αρέσανε και μου ζήτησε να συνεργαστούμε στο σενάριο που είχε κιόλας αρχίσει να γράφει με τον Δρακονταειδή. Δέχτηκα και πέρασε με τα μούτρα στη δουλειά. Αρχές Ιουνίου το σενάριο ήταν έτοιμο. Ο Δρακονταειδής ασχολήθηκε περισσότερο με το χώρο της μικραστικής νοικοκυράς, της Στέλλας (Μπέτυ Λιβανού), εγώ κυρίως με το χώρο του νεαρού του Χάρη (Άρης Ρέτσος) κι ο Πανουσόπουλος επέβλεπε και παρενέβαινε και στους δυο χώρους. Δικαίωμα παρέμβασης φυσικά είχαμε όλοι και το χρησιμοποιήσαμε αρκετά συχνά. Το ίδιο δικαίωμα (αυτοσχεδιασμού) είχανε κι οι ηθοποιοί κατά τη διάρκεια του γυρισματος. Όσον αφορά λοιπόν το σενάριο δεν υπήρχαν απάτητα χωράφια κανενός. Αλλά το δικαίωμα του βέτο το είχε μόνο ο σκηνοθέτης, που δεν το χρησιμοποίησε αρκετά συχνά, είναι αλήθεια.

— Υπάρχει μια διάσταση ανάμεσα στον πεζογράφο που δομεί την εξέλιξη του μύθου σταδιακά και κατά βούληση και στον σεναριογράφο - δημιουργό διάλογου που έχει να αντιμετωπίσει τη μετουσίωση σε εικόνες. Πρόκειται για μια μεταγγραφή ή μήπως για σένα το γράφω-μω είναι και μια οπτική διαδικασία;

— Είναι δύσκολο ν' απεριθώσω και να καθορίσω τις διαφορές ανάμεσα στον πεζογράφο και στον σεναριογράφο. Είμαι πρωτάρης στα τα δύο. Θα σημειώσω μόνο εκείνες τις διαφορές που είναι ολοφάνερες για κάθε άνθρωπο, σχετικό ή άσχετο με τη λογοτεχνία και τον κινηματογράφο. Ο πεζογράφος δεν είναι υποχρεωμένος να περάσει στο γραπτό του λόγο «συγκεκριμένες» εικόνες, εικόνες δηλαδή που να μπορούν να αναπαραχθούν με τεχνικά μέσα. Η πρόταση π.χ. «Ο Χ ένοιωσε ένα ανεπαλήθετο συναίσθημα» μπορεί να έχει θέση μέσα σ' ένα μυθιστόρημα, αλλά δεν έχει καμιά θέση σ' ένα σενάριο. Πώς μπορεί να μεταφραστεί το «ανεπαλήθετο συναίσθημα» σε εικόνα, πώς θα εικονογραφήσατε εσείς την «ευτυχία» ή την «ελευθερία»; Θα μου δείχατε πθανόν γαλαζίο ουρανό, περισσότερα, λουλουδάκια, ενσπάρκωσεις της «ευτυχίας», αλλά ποτέ την ευτυχία καθαυτή. Αν λοιπόν γράφετε σ' ένα σενάριο ότι «η Χ είναι δυστυχισμένη» θα σας πω ότι πρόκειται για «σωστό» σενάριο. Το «λογοτεχνικό σύνδρομο», οι εκφράσεις δηλαδή που δεν μπορούν να μεταγραφούν αυτόματα σε εικόνες, κινητήρες, φαντάζομαι, όλους τους πεζογράφους που πρωτοασχολούνται με τον κινηματογράφο. Κινήγησε τόσο μένα όσο απ' ότι ξέρω, και τον Δρακονταειδή. Υπήρχε, θυμάμαι, στο σενάριο η ακόλουθη έκφραση μου: «το λεηλατημένο κορμί της». Για έναν αναγνώστη μπορεί να σημαίνει κάτι. Για έναν θεατή δεν σημαίνει τίποτα. Πρόκειται για έκφραση αναδρομική, αναφερόμενη στην πράξη, πραγματική ή αλληγορική (τη λεηλασία), όχι στα αποτελέσματα της πράξης. Ο αναγνώστης, μ' έναν από συνειρμό μπορεί να φανταστεί ένα «λεηλατημένο κορμί». Ο θεατής βλέπει

το λεηλατημένο κορμί. Δεν ενδιαφέρει λοιπόν αν πρόκειται για ένα κορμί «λεηλατημένο» ή όχι, όπως δεν ενδιαφέρει κι αν πρόκειται για έναν άνθρωπο «ελεύθερο», «ευτυχισμένο» ή «δυστυχισμένο»: ενδιαφέρει το πώς είναι ένα λεηλατημένο κορμί, ένας ευτυχισμένος άνθρωπος κλπ. Το σενάριο δεν εξηγεί αυτό που θα δεις, δείχνει αυτό που θα δεις, είναι κι οφείλει να είναι περιγραφικό και μόνο.

Μια άλλη διαφορά ανάμεσα στον πεζογράφο και στο σεναριογράφο είναι, ότι ο πρώτος φέρει πλήρη και καθαρή την ευθύνη για τη δουλειά του στην τελική της μορφή, ενώ ο δεύτερος ευθύνεται μόνο ως ένα βαθμό. Όση κι όποια συμμετοχή κι αν είχαν ο Δρακονταειδής ή ο Τατσιόπουλος στο σενάριο, ότι ρόλο κι αν έπαιξαν στην καλή ή κακή υλοποίηση της ταινίας, οι ηθοποιοί και το συνεργείο, Οι απέναντι είναι πρώτα και πάνω απ' όλα μια ταινία του Πανουσόπουλου. Χωρίς εμάς θα ήταν η ίδια ταινία σε καλύτερη ή χειρότερη βερσιόν από αυτήν που είδατε, χωρίς τον Πανουσόπουλο θα ήταν μια άλλη ταινία.

— Κάτι για τη διαφοροποίηση των μέσων που είναι από τη μια ο πεζός λόγος, η γραπτή αφήγηση, κι απ' την άλλη η κινηματογραφική γραφή; στην πρώτη περίπτωση υπάρχει μια αυτονομία, ένας πλήρης έλεγχος, ενώ για τον σεναριογράφο - μυθιστοριογράφο υπάρχει μια αναγκαστική υποταγή σε φιλμικές νόρμες. Θα προτιμούσε να βρισκόσαστε στην θέση του Αλκαίν-Ρόμπ Γκριγιέ που υπογράφει τα σενάρια του και σκηνοθετεί παράλληλα;

— Όπως ανέφερα και παραπάνω, η ευθύνη μου περιορίζεται στο σενάριο και μάλιστα όχι σ' όλο το σενάριο. Τώρα τι θα προτιμούσα εγώ είναι μια άλλη πικρή ιστορία. Εγώ μπορεί να προτιμούσα όχι μόνο να ήμουν ο σκηνοθέτης, αλλά κι ο διευθυντής παραγωγής, ο καλλιτεχνικός διευθυντής, ο διευθυντής φωτογραφίας, ο ηχολόγητης, ο πρωταγωνιστής κι η πρωταγωνίστρια της ταινίας, ο διαφημιστής, ο αιθουσαρχής. Όσο περισσότερα πόστα κρατούσα, τόσο πιο βέβαιος θα ήμουν ότι το αποτέλεσμα δεν θα με προδώσει, ότι θα είναι σύμφωνα με τις δικές μου επιδιιώξεις.

— Η οικιαγράφηση του κεντρικού ήρωα Χάρη Χούμη γίνεται χωρικά κυρίως: δωμάτιο, αντικείμενα που τον περιβάλλουν, εξωτερικός κόσμος που παραμένει εμμητικά κλειστός κι αυτός, εκτός από την τελική αντιμετώπιση του με την εμφάνιση του ήρωα στον μπαλκόνι. Υπάρχουν πλάνα στην ταινία όπου η εκφορά του ποσοφικού λόγου περιορίζεται και μπαίνει ίσως σε δεύτερη θέση. Θα μπορούσε να πει κανείς ότι οι σεναριογράφοι είναι να κάνουν με μια καθαρή περίπτωση «εσωτερικού ήρωα»;

— Ο κεντρικός ήρωας, πραγματικά είναι «ιδιόρρυθμος». Έχει γλυτώσει το στρατιωτικό για ελαφρά σχιζοφρένεια. Πουθενά στην ταινία δεν διευκρινίζεται (κι όχι τυχαία) αν είναι πραγματικά σχιζοφρενής ή παριστάνει το σχιζοφρενή. Αυτό δεν συμβαίνει μόνο με τον κεντρικό ήρωα, αλλά και με τους υπό-

λοιπους νεαρους που αποτελουν (και δεν αποτελουν ταυτόχρονα) την παρτίου. Όλοι έχουν κάποιο «στυλ» και φροντίζουν να μην το χάσουν. Σε ποίο βαθμό έχουν αφομοιώσει αυτό το «στυλ» και σε ποίο βαθμό είναι ένα «ξένο ρούχο» που το φοράνε; Μη με ρωτάτε, δεν ξέρω, και φαντάζομαι ούτε κανέναν άλλος από τους συντελεστές της ταινίας ξέρει. Υπάρχει η θεληματική άγνοια γύρω από το θέμα. Οι διάλογοι είναι πάντα σαν μέσα σε παρενθέσεις, άσχετοι ή από ανάγκη να υπάρξει μια στοιχειώδης επικοινωνία. Ο ήρωας δεν είναι ούτε «εσωτερικός» ούτε «εξωτερικός». Είναι λίγο εντός, εκτός κι επί τ' αυτά. Με το ένα πόδι στον εξωτερικό κόσμο και με το άλλο στο δικό του.

Όσο για τη «χωρική» σκιαγράφηση του κεντρικού ήρωα, και θάλαγα και των άλλων ηρώων, αυτή έχει να κάνει περισσότερο με τις αντιλήψεις του Πανουσόπουλου, παρά με το σενάριο. Ο Πανουσόπουλος νοιώθει αλλεργία για τις οποιασδήποτε ιδεολογικές επεξηγήσεις της κινηματογραφικής εικόνας. Η η εικόνα «μιλάει» μόνη της ή δεν θα «μιλάει» καθόλου. Φαντάζομαι ότι θα διασκεδάει με όλες τις «ερμηνείες» της ταινίας του, συμπεριλαμβανόμενης και της δικής μου «ερμηνείας» αυτή τη στιγμή.

— Η διάσταση στην επικοινωνία ανάμεσα στους ήρωες προκαθορίζεται νομίζω από μια παράταξη, μια έκθεση, των τριών ουσιαστικά επίπεδων στα οποία κινείται ο ήρωας, που είναι ξένα μεταξύ τους: στο επίπεδο του μικροαστικού περιβάλλοντος (μάνα, φίλες της, οι απέναντι) στο νεολαϊστικό επίπεδο που δημιουργεί ίσως ακόμη μεγαλύτερη αποξένωση στον ήρωα και στο επίπεδο της ζωής που αποκτά το δωμάτιο χάρη στο κυάλι. Στο σενάριο το κέντρο βάρους δόθηκε στη χαρτογράφηση της ηλικιακών ομάδων η έγινε μια απόπειρα αναμέτρησης του Χάρη και με τις δυο:

— Το δεύτερο, αναμφοβήτητα. Μόνο που θα πρόσθετα στην «αναμέτρηση» και την «ανάγκη για συμμετοχή». Ο ήρωας δεν θέλει μόνο να διαχωρίσει τη θέση του από τον κόσμο των άλλων νέων. Θέλει ταυτόχρονα να συμμετέχει στις δραστηριότητές τους. Μπορεί να «μην είναι απ' αυτούς», όπως κάποια στιγμή θα υποστηρίξει με πάθος, αλλά συνεργάζεται μ' αυτούς, «δουλεύει» γι' αυτούς, κλέβει. Μπορεί να μην έχει κανένα κοινό σημείο με την «απέναντι» μικροαστή νοικοκυρά. Όμως θέλει να της μιλήσει, να την πλησιάσει, να κάνει έρωτα μαζί της. Και η λύτρωση, η κάθαρση, η στιγμή που «θα χάσει το στυλ του» - όπως θέλετε πείτε το - θα έλθει όταν ακριβώς θα συμμετάσχει ολοκληρωτικά, όταν θα πάψει να «μπανίζε» τα όνειρά του και θ' αρχίσει να τα «βιώνει».

— Ποιό ρόλο προβλεπόμενα να παίξει το βλέμμα του ήρωα στο σενάριο: Η ματιά, αν κι όχι αυτοούσια ηθονοβλεπτική, παραμένει μέχρι τη σκηνή του ποντιακού χορού και της απόπειρας αυτοκτονίας λαθραία, με θεληματικά παρεμβολόμενα αντικείμενα. Εποδιασμένη από διάμεσους (κυάλι, μπλε κόλλες χαρτί στα παράθυρα, μαύρα γυαλιά του ήρωα σε μερικές εξόδους του κλπ) ως την τελική έξοδο προς το φως.

— Ναι, ο ήρωας αποφεύγει το φως, ο ίδιος δηλώνει ότι «δεν γουστάρει τον ήλιο». Όταν κάποιο πρωινό θα αναγκαστεί να βγει έξω από το σπίτι, θα το κάνει περίπου σαν έγχλημα, γρήγορα, ένοχα, φορώντας τα μαύρα του γυαλιά. Το βλέμμα του

είναι καθαρά ηθονοβλεπτικό, με τη διπλή φόρτιση της λέξης: κοιτάζει κρυφά και νοιώθει ηθονή γι' αυτό που βλέπει. Όμως δεν είναι ο κλασικός «ματάκιας», όπως είναι ο προσωπικός του φίλος, δεν «φάχγει» με το κυάλι του για έσφαλτα μπουτία και στήθια. Ο ήρωάς μας νοιώθει ηθονή όταν κοιτάζει τα αστέρια, όταν παρατηρεί τις σκανταλιές του μουρου στ' απέναντι διαμέρισμα, όταν ζημιώματα καθάραει από κοντά το πρόσωπο της νοικοκυράς. Είναι ένας ηθονοβλεπίας της καθημερινότητας. Δεν «κollάει» σε κάποιο διαμέρισμα όπου γίνονται φοβερά όραμα, δολοφονίες ή σκοτεινές συννομιές: «κollάει» εκεί όπου μια γυναίκα ράβει, σιδερώνει, απλώνει τα ρούχα, πλήττει μπροστά στην τηλεόραση. Μια τέτοια γυναίκα θα ερωτεύεται και μια τέτοια γυναίκα, στη μοναδική ίσως «ηρωική» πρωτοβουλία, θα τον τραβήξει έξω, προς τη ζωή που αξίζει πια να ζήσει.

— Το τελικό σμιζίμο με τη μικροαστή νοικοκυρά είναι σεναριακή σύμβαση - το κλασικό χάρτι εντ - ή μήπως πρόκειται για την παρουσία της γυναίκας - καταλύτη, το άνοιγμα του ήρωα προς το φως:

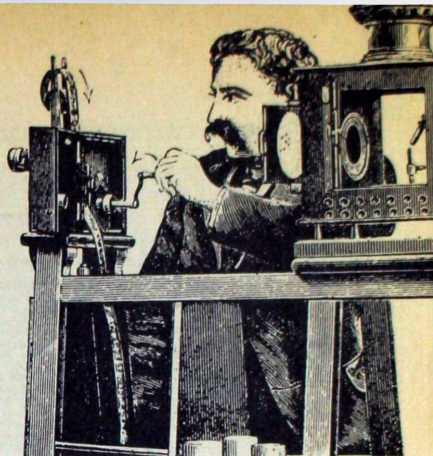
— Πάλι θα μιλήσω για τον Πανουσόπουλο, γιατί το «εντ» της ταινίας είναι δικό του, κατάδικό του. Τόσο ο Δρακονταειδής όσο κι εγώ είχαμε διαφορετική άποψη για το «τέλος». Δεν θέλαμε το «σμιζίμο» των ηρώων, έστω κι αυτό το ευκαιριακό «σμιζίμο» που φαίνεται στην ταινία. Το θεωρούσαμε «τραβηγμένο» κι «εξωπραγματικό». Κι είχαμε δίκιο, δεν θα πήγαινε ποτέ μια μικροαστή να κάνει έρωτα μ' έναν άγνωστο νεαρό, με μόνα αναγνωριστικά σημεία «εχέγγυα» 2-3 ανώνυμα τηλεφωνήματα και μια τετ-α-τε συνέντευξη λίγων δευτερολέπτων. Αλλά, άλλο τόσο δίκιο είχε κι ο Πανουσόπουλος όταν μας ανταπαντούσε ότι δεν θα τον ενδιέφερε μια τέτοια «ρεαλιστική» ταινία, δεν θα τον εκπράζε. Ο Πανουσόπουλος δεν προσεγγίζει την πραγματικότητα με διάθεση να την απεικονίσει. Την προσεγγίζει πάντα με μια διάθεση αγάπης. Δεν υπάρχουν «κακοί» ούτε στο Ταξίδι του Μέλιτος ούτε στους Απέναντι. Δεν σου έκανε εντύπωση που δεν υπάρχει η παραμικρή σκηνή «ντιρέκτ» βίας στην ταινία, μόνο εκείνη η φευγαλέα ληστεία του φαρμακείου που βλέπουμε μέσα από το κυάλι;

Ο Πανουσόπουλος απεχθάνεται τη βία, όχι μόνο να τη βλέπει, αλλά και να τη «δειχνει». Τον θεωρούσαν τον πιο «αμερικάνο» από τους σκηνοθέτες μας - και πρόκειται για τραγική παρεξήγηση. Σχυλαίνεται οτιδήποτε έχει σχέση με τη χολιγουντιανή παραγωγή. Θυμάμαι μια συζήτηση μας, όπου υπερασπιζόμουν τις ταινίες του Σκορτσέζε μπροστά στην οργή του. Το «τέλος» της ταινίας είναι αναμφοβήτητα μια σεναριακή σύμβαση, αναμφοβήτητα ένα «χάρτι εντ», αλλά όπως εξήγησα και παραπάνω - και δίχως να θέλω να παραστήσω τον προφήτη - αυτό συνέβαινε και θα συμβαίνει σε κάθε ταινία του Πανουσόπουλου. Καταλύτης στην ταινία δεν είναι η γυναίκα αλλά ο έρωτας. Αστευόμενος κάποτε με τον Πανουσόπουλο και τον Δρακονταειδή, λέγαμε ότι το ιδεολογικό μήνυμα της ταινίας θάνα: «νοικοκυρές ανοίξτε τις μπαλκονόπορτες σας διάπλατα, ποθείτε και ποθειθείτε!». Σήμερα, δίχως δόλου να αστευόμεμαι, μπορώ να επιβεβαιώσω πως αυτό είναι το μοναδικό, το πολύ σημαντικό μήνυμα της ταινίας.

# Η ΓΛΩΣΣΑ ΤΟΥ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΥ ΛΟΥΪ ΛΥΜΙΕΡ

Ρεαλισμός ή μυθοπλασία;

του Μπάμπη Ἀκτσόγλου



Ἄπ' αὐτό τό τεύχος ἀρχίζουμε μιά σειρά αὐτοτελῶν ἄρθρων μέ τό γενικό τίτλο «Ἡ γλῶσσα τοῦ κινηματογράφου», πάνω στήν αἰσθητική καί ἱστορική εξέλιξη τῆς κινηματογραφικῆς γλώσσας. Ἐν ἄρθρα αὐτά, μαζί μέ κείνα τῆς «Ἀνάγνωση τοῦ φιλμ», πού θίγουν πιά γενικά θέματα, θά συμπληρωθοῦν μέ τή δημοσίευση μιάς σειράς κλασικῶν κειμένων τῶν μεγάλων θεωρητικῶν τοῦ κινηματογράφου (Μπαζέν, Μιτρώ, Μέτς, Ἀμενγκουέλ, Μουσινιάκ, Μπαλάζ, Αἴζενσταϊν, Μορέν κ.λ.π.). Πιστεύουμε ὅτι μ' αὐτό τόν τρόπο θά ἐρευνησομε μ' ἓνα πιά συστηματικό τρόπο τόν κινηματογράφο καί θά βοηθήσομε, στά μέτρα τῶν δυνατοτήτων μας, στή διαμόρφωση τῆς κινηματογραφικῆς παιδείας στήν Ἑλλάδα.

Τό κείμενο πού ἀκολουθεῖ θά πρέπει νά εἰδῶθει σά συνέχεια τῶν σκέψεων πού διατυπώσαμε στό 1ο τεύχος καί στό ἄρθρο «Σκέψεις πάνω στή γέννηση τοῦ κινηματογράφου». Στό ἐπόμενο τεύχος θά δημοσιεύσομε ἓνα ἄρθρο γιά τόν Μελιέ, καθώς καί τό ἐκτεταμένο ντεκουπάζ τῆς ταινίας του «Ἡ κατάκτηση τοῦ Βόρειου Πόλου».

Η ΣΥΝΤΑΞΗ

## Ο ΛΥΜΙΕΡ ΕΦΕΥΡΕΤΗΣ ΤΟΥ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΥ;

Ὁ κινηματογράφος δέν εἶναι μιά ἐφεύρεση τῶν ἀδελφῶν Λυμιέρ, ὅπως ἀφήνεται νά πιστευεῖται. Πρίν ἀπό τόν Λυμιέρ ὑπάρχουν δεκάδες ἄλλοι ἐφευρέτες, πού κατάφεραν νά ἀναπαράγουν τήν κίνηση καί νά δώσουν τήν ὀπτική ψευδαίσθησή της, ἔστω κ' ἄν στηρίχτηκαν στήν τεχνική τῶν κινουμένων σχεδίων καί ὄχι τῆς φωτογραφίας. Ὁ Μάρεϋ θεωρεῖται ἀπό πολλούς ἱστορικούς σάν ὁ ἐφευρέτης τῆς κινηματογραφικῆς μηχανῆς. Ὁ "Ἐντισον καί ὁ Ντίξον θά λανθάρουν τό «κινητοσκόπιο», πάνω σ' ὅποιο θά στηριχθεῖ ὁ Λυμιέρ γιά νά φτιάξει τόν «cinématographe» του (πού ἔγινε στά ἑλληνικά «κινηματογράφος»), ἐνῶ θ' ἀκολουθήσουν δεκάδες ἄλλες ἐφευρέσεις, ὥσπου νά φθάσομε σέ μιά βιώσιμη οικονομικά μορφή τοῦ κινηματογράφου, δηλαδή μέχρι τή στιγμή πού ὁ κινηματογράφος θά ἐπιβληθεῖ σάν πολιτιστικός καί κοινωνικός θεσμός καί θά ἐξελιχθεῖ σέ μιά ἀπρόσμενη βιομηχανία (ἀπό ἓνα τεχνικό ἀξιοθέατο ὅπως ἦταν στή γέννησή του).

Ἐμεῖς μείνι ὁμως συνήθεια νά θεωρεῖται ὁ Λουί Λυμιέρ ὁ ἐφευρέτης τοῦ κινηματογράφου, συνήθεια πού θά διατηρήσομε γιατί τό παρόν ἄρθρο δέν εἶναι μιά ἱστορική μελέτη τοῦ κινηματογράφου, μά ἡ ἀνάλυση τῆς ἐξέλιξης τῆς κινηματογραφικῆς γλώσσας. Ἀπό κάπου λοιπόν θά πρέπει ν' ἀρχίσομε, γι' αὐτό μᾶς βολεῖει ἡ λύση Λυμιέρ, σάν τόν πρῶτον κινηματογραφιστῆ τῆς ἱστορίας (πληροφορία μάλλον λανθασμένη, γιατί εἶναι πολύ πιθανό ὁ Λυμιέρ νά τράβηξε τίς ταινίες του μέ τή βοήθεια τῶν συνεργατῶν τοῦ ἐργαστηρίου του).

## Η ΑΙΣΘΗΤΙΚΗ ΤΟΥ ΛΥΜΙΕΡ

Οἱ πρῶτες κινηματογραφικές ταινίες πού βγήκαν ἀπό τά στούντιο τῶν ἀδελφῶν Λυμιέρ, ἦταν δέσμιες μιάς αἰσθητικῆς ἀντίληψης πού δέν διακρίνε καί πολύ τόν κινηματογράφο ἀπό τή φωτογραφία (1). Ἡ μηχανή ἦταν πάντα ἀκίνητη (ἐκτός κ' ἄν βρισκόταν πάνω σ' ἓνα κινούμενο δχημα — εἶναι γνωστό ὅτι τό τράβηγμα «ἐφευρέθηκε» ὕστερα ἀπό μιά λήψη σέ γόνδολα καί τό τράβελιν πρὸς τά μπρός, ὕστερα ἀπό μιά λήψη πάνω σ' ἓνα κινούμενο τραῖνο). Τά πλάνα ἦταν γενικά: δρόμοι, πλατείες, παρελάσεις, ἀξιοθέατα, πού πάντα ἦταν εἰδομένα ἀπό ἓνα σχετικά ἀπομακρυσμένο μάτι (κοντινά πλάνα δέν θά ὑπάρξουν οὔτε στόν Ποτιστῆ πού ποτίζεται, μιά ταινία μέ «ὑπόθεση», μ' ἐξαιρεση στό Πρόγευμα τοῦ μπέμπη, ὅπου τό οἰκεῖο, οἰκογενειακό θέμα, δικαιολογοῦσε μιά ἀ-





Οι αδελφοί Λυμιέρ το 1895



«Το πρόγευμα του μπέμπη» (1895)

νάλογη κινηματογραφική προσέγγιση). Οι λόγοι αυτής τής αισθητικής έκλογής είναι εύνοητοι: ο τονισμός του βάθους πεδίου και τής προοπτικής, που μόνο με γενικά πλάνα μπορεί να επιτευχθεί, άποτελούν συστατικά στοιχεία τής «έντύπωσης τής πραγματικότητας» (μιά ψυχολογική επίπτωση χωρίς τήν όποια ο κινηματογράφος δέν θά είχε τά άποτελέσματα επίδρασης πού είχε και συνεχίζει νά έχει). Τέλος, άν τύχαινε νά ύπάρξουν αλλαγές άπό γενικά πλάνα σέ πιό κοντινά (πλάν-ραπροσέ), αυτές θά όφειλόταν σέ τυχαίες μετακινήσεις άνθρώπων ή αντικειμένων πρós τή μηχανή (μετακινήσεις πού γίνονται μέσα στό ίδιο πλάνο) και ποτέ τής ίδιας τής κάμερας.

«*Η διάρκεια τής λήψης έδινε και τήν σημασιολογική μονάδα: τό πλάνο - σεκάνας. Παράλληλα ή πραγματική χρονολογία τών γεγονότων, ή διανομή τους, ή διάταξη τών έκδηλώσεων και τελευταίων ύπαγορεύονταν άπό τό ντεκουπάζ (...). Νά γιά παράδειγμα τό ντεκουπάζ μιās ταινίας τού Λυμιέρ μέ τό τίτλο Τό ταξίδι τού κ. Πρωθυπουργού στό Σαίντ- Έτιέν (1897):*  
 «918. Ο κ. Πρωθυπουργός βγαίνει άπ' τό σταθμό.  
 919. Η άκολουθία τού  
 920. Έσωτερικό τής Σχολής Μεταλειολόγων  
 921. Η έξοδος άπό τή Σχολή  
 922. Είσοδος στό Μουσείο  
 923. Έξοδος άπ' τό Μουσείο  
 924. Είσοδος στό Δημαρχείο.  
 Έτσι γιά 5-6 χρόνια (1896-1902) ο κινηματογράφος έζησε άπό τή καταγραφή ύλικού άπό τή πραγματικότητα (κινηματογραφημένου πραγματικά ή άνασυντιθεμένου στό στούντιο)». (2).

### Η ΘΕΜΑΤΙΚΗ ΤΟΥ ΛΥΜΙΕΡ

Οι ταινίες τού Λυμιέρ άποτελούνταν άπό σκηνές τής καθημερινής ζωής (οικογενειακές, σκηνές έργασίας, δημόσιου βίου κ.λ.π.), άξιοπερίεργα και άξιοθέατα (ιστορικά μνημεία, τοπία, τουριστικά μέρη, άκροβάτες, ταχυδακτυλουργοί, ζωολογικοί κήποι κ.λ.π.) και τέλος άπό έπίκαιρα

(πραγματικά ή άνασυντιθεμένα).

Οι δύο πρώτες κατηγορίες ταινιών μπορούμε νά πούμε ότι ήθελαν νά καταδηλώσουν τό «οίκείο», τό «οικογενειακό», πού γίνονταν θέαμα κι έμπαινε στήν 'Ιστορία, ενώ ή τελευταία κατηγορία τό καθαυτό ιστορικό (αυτο-επιβεβαιώνοντας τήν δυνατότητα τού κινηματογράφου νά «κλείσει» σ' ένα κουτί τό πραγματικό και νά τό ιστοριοκοποιήσει, άφήνοντάς το γιά τήν αιώνιότητα). Αυτό πού κάνει σήμερα έντύπωση στις ταινίες τού Λυμιέρ και Σία, είναι τό πώς άπλές, άσήμαντες πράξεις και γεγονότα (όπως τό «πρόγευμα τού μπέμπη», ή έξοδος άπό τά έργοστάσια Λυμιέρ», ή «ό έρχομός τών συνέδρων τού Φωτογραφικού Συνέδριου τής Λυών» κ.λ.π.) γίνονται άξια θαυμασμού, προκαλούν μιá άίσθηση τού άλλοκοτου, τού άξιοπεριεργου, τού παράδοξου, άποκτώντας μιá ιστορική διάσταση πού ή πραγματική πράξη ή τό γεγονός δέν έχουν. Πάνω σ' αυτό τό θέμα ό Έντγκαρ Μορέν γράφει:

«Ο Λυμιέρ κατάλαβε ότι οι άνθρωποι έδειχναν μιá μεγάλη περιέργεια γιά τό καθρέφτισμα τής πραγματικότητας. Ότι έντυπωσιαζόντουσαν βλέποντας αυτό πού στήν πραγματικότητα δέν τούς έντυπωσιάζει: τό σπία τους, τά πρόσωπά τους, τό ντεκόρ τής οικoγενειακής ζωής τους (...). Αυτό πού τράβηξε τά πρώτα πλήθη στόν κινηματογράφο δέν ήταν ή έξοδος άπό τά έργοστάσια, τό τράινο πού έμπαινε στό σταθμό κ.λ.π. (δέν είχαν παρά νά πάνε στόν σταθμό ή στό έργοστάσιο), μά ή **εικόνα τού τράινου**, ή **εικόνα τής έξόδου άπ' τό έργοστάσιο**. Δέν ήταν γιά τό πραγματικό, μά γιά **τήν εικόνα τού πραγματικού** πού στριμύχωνταν στό Σαλόν 'Ιντιέα». (3).

Άπόδειξη γιά τά παραπάνω άποτελούν τά σχόλια τής εποχής, όπως αυτό πού παραθέτουμε, πού δείχνουν τί έντύπωση προκαλούσε στό κοινό ή θέαση τού οικείου στήν όθόνη: «... Έπάρκει γιά παράδειγμα ή σκηνή τών σιδεράδων. Ένας δουλεύει στό φυσερό και ό κανός βγαίνει άπ' τό φούρνο. Ένας άλλος παίρνει ένα σίδερο, τό βα-

ρά πάνω στο άμονι, τό βρέχει και ξεπετιέται ένα μικρό σύννεφο άσπρου καπνού. Ή όψη όμως έ- νόος δρόμου τής Λυών μ' δλη τήν κίνηση τών τράμ, τών αυτοκινήτων, τών περαστικών, τών δια- βατών είναι άκόμη περισσότερο έντυπωσιακή. Άλλά αυτό πού ένθωσασαε περισσότερο ήταν τό «μπάνιο στή θάλασσα». Αυτή ή θάλασσα ήταν τό- σο άληθινή, τόσο ζωντανή, τόσο χρωματιστή, τό- σο ... (κλπ.)» (4). Ό χρονικογράφος υπερβάλλει μέχρι τού σημείου να φαντάζεται χρώματα (!) σε μία βουβή, άπρόμαυρη ταινία.

### Η ΕΝΤΥΠΩΣΗ ΤΟΥ ΜΥΘΙΚΟΥ

Ή εικόνα τής πραγματικότητας δχι άπλώς μωμιοποιείται, διασώζεται για τήν αιωνιότητα, αλλά και φετιχοποιείται, γίνεται άντικείμενο ήδο- νής μέσα από τήν διαδικασία θεάσεώς της στήν ό- θόνη. Ταυτόχρονα ή κινηματογραφημένη πραγ- ματικότητα βγαίνει από τήν καθημερινότητα της και άγγίζει τό βασίλειο τού θαυμαστού, τού άλλό- κοτου, τού άξιοπεριέργου (όπως άκριβώς συμβαί- νει και μέ τόν κινηματογράφο τού Μελιέ, πού μέ- χρι τώρα οι Ιστορικοί τό διαχωρίζουν από κείνον τού Λυμιέρ). Δέν είναι ή 'Ιστορία (ή Ιστορική πραγ- ματικότητα) πού εισβάλλει στίς ταινίες τού Λυ- μιέρ, μά τό φαντασματικό, τό μυθικό.

Κι έδώ άκριβώς βρίσκεται ή ιδιαίτερη φύση τής γοητείας και ήδονής πού άσκει στους θεατές ή κινηματογραφική εικόνα τού ντοκουμέντου. Αυτό πού μαγεύει περισσότερο στό σινεμά, δέν εί- ναι τόσο ο ρεαλισμός, ή άληθοφάνεια, ή έντύπω- ση τής πραγματικότητας, μά τό Ξεπέρασμά της κατά κάποιον τρόπο, μέσα από τήν **έντύπωση τού μυθικού**. Χωρίς αυτή τήν έντύπωση ο κινηματο- γράφος δέ θα ήταν αυτό πού είναι και ή γοητεία του θα ήταν μιάς άλλης φύσης (κάτι σάν τή γοη- τεία τής φωτογραφίας ή τής τηλεόρασης).

Ό Ζάν-Λουί Κομολλι μιλώντας πολλή χρόνια άργότερα για τό σινεμά ντιρέκ (δηλαδή τό σινε- μά τού ντοκουμέντου) πού δέν διαφέρει και πολύ από κείνον τού Λυμιέρ, γράφει για ένα παιχνίδι άνταλλαγής άνάμεσα στήν «έντύπωση τού πρα- γματικού» (έντύπωση τού βιωμάτος, τού άληθι- νού) και τήν «έντύπωση τού μυθικού» (αυτό πού για παράδειγμα, έννοούμε όταν λέμε: «πολύ ώ- ραιο για να είναι άληθινό», κ.λ.π.), για να καταλή- Ξει πώς τό ντιρέκ δέν έχει άξια «παρά μόνο όταν, μέσ' από τό ρεπορτάζ, άνοίγεται ή ρωγμή από τήν όποία διεισδύει ο **μύθος** κι από τήν όποία ά- ποκαλύπεται (ή όμολογείται) τό βασικό ψέμα τού ρεπορτάζ: **δι** δηλαδή στήν καρδιά άκριβώς τής μή - έπέμβασης βρίσκεται ή **έπεξεργασία**.»(5).

Κάτω από αυτή τήν όπτική δέν υπάρχουν και μεγάλες διαφορές άνάμεσα στόν κινηματογράφο τού Λυμιέρ (πού όνομάσθηκε «ρεαλιστικός») και τόν κινηματογράφο τού Μελιέ (πού χαρακτηρί-

σθηκε, σε άντίθεση, «μυθοπλαστικός»), πέρα από μία διαφορετική θεματική (πού θεσμοποιεί δύο διαφορετικά κινηματογραφικά είδη: τό ντοκιμαν- ταίρ και τή ταινία τού φανταστικού ή ιστορικού χαρακτήρα, άνάλογα μέ τήν περίπτωση). Και οι δύο καλλιτέχνες άνατρέχουν στήν ίδια προσποίη- ση, στους ίδιους μηχανισμούς καταγραφής τού πραγματικού και μεταμφιεστού, δηλαδή στίς ίδι- ες μυθοποιητικές δομές, πού έκαναν τόν κινη- ματογράφο ένα από τά μεγαλύτερα μυθοπλαστι- κά συστήματα, μία «**άφηγηματική μηχανή**» (ή «μη- χανή όνειρων» όπως τήν θέλουν άλλοι).

Τό πέρασμα από τόν Λυμιέρ στό Μελιέ είναι λοιπόν φυσικό και άναπόφευκτο. Ό κινηματογρά- φος άφού άξιοποιήσει φαντασματικά στό έπακρο τό ντοκιμανταιριστικό ύλικό από τήν πραγματι- κότητα, θα στραφεί στήν κατεχόμενη πηγή τών μυ-θοπλαστικών και φαντασματικών επενδύσεων: τήν **άφήγηση**. Πρώτα δανειζόμενος τίς προϋπάρ- χουσες άφηγηματικές δομές τού μιούζικ-χώλ, στή συνέχεια τού θεάτρου και τέλος τής λογοτε- χνίας, ώσπου να διαπιστωθεί ή ύπαρξη όντος νέου αθεντικού έκφραστικού μέσου: **τής κινηματο- γραφικής γλώσσας**.

Έτσι από μία μηχανή «καταγραφής τής πραγματικότητας», τό σινεμά έγινε μία άστείρευ- τη πηγή έξιστορήσεων και μυθοπλαστικών άνα- παραστάσεων σε σημείο να ταυτιστεί μέ τήν ίδια τήν άφήγηση και να μή μπορεί να νοηθεί ταινία χωρίς αυτήν (μέχρι τήν επάνσταση τής άβάν- γκρντ και τού πειραματικού κινηματογράφου). Ό άνθρωπος, πού πρώτος έδωσε μία τεράστια ώ- θηση στό να μεταβληθεί ο θεσμός τού κινηματο- γράφου σε μία «άφηγηματική μηχανή» είναι ο Ζωρζ Μελιέ, για τόν όποιο όμως θα μιλήσουμε στό επόμενο τεύχος.

M.A.

1) 'Υπάρχουν συγγραφείς, όπως ή M.C. Ropars - Wulleu- mier, πού ύποστηρίζουν ότι αυτό πού συνδέει τόν Λυμιέρ μέ τόν Μελιέ είναι ή κοινή άναφορά τους στίς πλαστικές τέχνες: «Όταν ο Λυμιέρ φιλιάρει εξωτερικές σκηνές, καθάριζε και φώτιζε τίς εικόνες του σάν ζωγράφος». («Από τή λογοτεχνία στόν κινηματογράφο»). Ή παρατή- ρηση μπορεί να είναι σωστή, ή συγγραφέας έσχενά όμως ότι τό ίδιο άκριβώς έκανε κι όποιος τήν εποχή αυτή δού- λευε σά φωτογράφος (ιδίαιτερα στό τόμα τής «καλλιτε- χνικής» φωτογραφίας).

2) Barthélemy Amengual: «Κλειδιά για τό σινεμά», (Editions Seghers, Παρίσι 1971).

3) Edgar Morin: «Ό κινηματογράφος ή ο φανταστικός άν- θρωπος».

4) 'Αναφέρεται από τόν Ζωρζ Σαντουλ στό βιβλίο του «Λουί Λυμιέρ» (Editions Seghers, Παρίσι 1964).

5) Jean-Louis Comolli: «Ή παρακαμπτήριος τής άμεσότη- τας», Cahiers du Cinéma, No 209 και έλληνική μετάφρα- ση στό «Σύγχρονη Θεωρία Κινηματογράφου», Έκδόσεις Ράππα, 1972.

Η ΑΝΑΓΝΩΣΗ ΤΟΥ ΦΙΛΜ  
**ΤΟ ΜΙΟΥΖΙΚΑΛ**  
του Μισέλ Μαρί



«Γουεστ Σαιντ Στόρυ» του Ρ. Γουαϊζ

Οι φετινές γιορτές στάθηκαν και πάλι εύκαιρία να προβάλει η τηλεόραση μερικά από τα πιά γνωστά αμερικάνικα μιούζικαλ: «Παρούσα ή παρέα», «Οί άνδρες προτιμούν τις ξανθειές», «Κάν-Κάν», «Κάρμεν Τζόουνς» ενώ στο παρελθόν έχουν προβληθεί πολλά άλλα, λιγότερο ή περισσότερο γνωστά («Όκλαχόμα», «Καρουσέλ», «Αντερσεν» και όλες σχεδόν οι ταινίες του ντουέτου Φρέντ Άσταϊρ - Τζίντζερ Ρότζερς). Το μιούζικαλ, πού είναι σχεδόν ένα νεκρό κινηματογραφικό είδος, αντιμετωπίζεται στη χώρα μας με μία κάποια περιφρόνηση, ίσως γιατί βρίσκεται πολύ μακριά από τα πολιτιστικο-κοινωνικά μας ιδεώδη. Δεν παύει όμως ν' αποτελεί μία από τις πιά ιδιότυπες εκφράσεις του αμερικάνικου κινηματογράφου, πού μάταια θά προσπαθήσουν να μιμηθούν άλλες χώρες (Δείτε για παράδειγμα τό «Ραντεβού στον άερα» του Δαλιανίδη πού προβλήθηκε επίσης πρόσφατα). Τό άρθρο του Μισέλ Μαρί, συνέχεια των άρθρων «Η ανάγνωση του φίλμ» πού άρχισαμε από τό προηγούμενο τεύχος, δίνει στην άρχή ένα σύντομο ιστορικό του μιούζικαλ, γιά νά προχωρήσει στη συνέχεια σέ μία πιά αναλυτική μελέτη των ιδιαίτερων εκφραστικών του μέσων.

Ό Μισέλ Μαρί είναι συγγραφέας πολλών θεωρητικών μελετών πάνω στον κινηματογράφο (μεταξύ των όποιων μία συλλογική δουλειά πάνω στη «Μυριέλ» του Ρεναι και τόν «Οκτώβρη» του Άϊζενστάιν), συντακτικό μέλος του περιοδικού «Ca-Cinema» και ύπο-διευθυντής του κινηματογραφικού τμήματος του Πανεπιστημίου του Σανσιέ στό Παρίσι.

M.A.

Τό μιούζικαλ είναι ένα αποκλειστικά αμερικάνικο και πολύ κωδικοποιημένο κινηματογραφικό είδος, που δέν πρέπει νά τό συγχέουμε μέ τή «μουσική ταινία» (μέ τήν πλατειά έννοια του δρου), τίς κινηματογραφημένες όπερέτες ή τίς βιογραφίες τών διάσημων μουσικών. Τά καθοριστικά του στοιχεία είναι ένας ιδίωτος προσυνδυασμός μουσικής, τραγουδιών και χορογραφίας, που άρθρώνονται πάνω σ' έναν ιδιαίτερο τύπο αφήγησης.

Τό μιούζικαλ γεννήθηκε στό Χόλλυγουντ μέ τήν εμφάνιση του όμιλου, γνωρίζοντας δύο τελείως διακρινόμενες περιόδους, που συσχετίζονται μέ δύο αντίστοιχες εταιρίες παραγωγής: τήν Γουώρνερ γιά τή δεκαετία του 30 και τή Μέτρο-Γκόλντγουιν-Μάγιερ γιά τίς δεκαετίες του 40 και 50.

Τό μιούζικαλ, που άποτελεί από πολλές πλευρές ένα καθαρά κινηματογραφικό είδος, δέν είχε μεγάλη άπήχηση στη Γαλλία, πράγμα που έξηγείται από τόν ιδιαίτερο τύπο «άληθοφάνειας» του είδους και τίς συνήθειες άποδοχής που αυτός σφηνάγεται.

### ΤΟ ΙΣΤΟΡΙΚΟ ΤΟΥ ΜΙΟΥΖΙΚΑΛ

Ό βουβός κινηματογράφος δέν άγνοούσε τήν χορογραφία. Άντίθετα μάλιστα: άπό τόν «*Πεταλουδένιο χορό τής Άναμπέλας*» (παραγωγή τής Κινητοσκοπία του 1897), μέχρι τίς χορευτικές ταινίες τής Ντόροθου Μακαίηλ τό 1926 (όπως «*Ό χορευτής του Παρισίου*», «*Κάτσε ήσυχα κυρία*»), ό άριθμός τών χορευτικών ταινιών είναι άρκετά μεγάλος. Ό πρώτη ήχητική ταινία «*Ό τραγουδιστής τής τζάζ*» (1927) είναι μιά ταινία μέ τραγούδια. Ό συγχρονισμός ήχου και εικόνας θά φέρει στόν κινηματογράφο τό άπαραίτητα τραγούδια και τή μουσική γιά τήν ανάπτυξη του μιούζικαλ. Δέν είναι καθόλου τυχαίο ότι τά πρώτα βήματα του μιούζικαλ τά έκανε ή Γουώρνερ, δηλ. ή εταιρία παραγωγής που λάνσαρε τίς πρώτες ήχητικές ταινίες.

Μέ τόν έρχομό του όμιλου, ό σκηνικός έξοπλισμός του Μπρόντγουαίη κατακλύζει τόν κινηματογραφικό χώρο σέ τέτοιο σημείο ώστε νά επέλθει μιά σημαντική μετάθεση τών άναπαραστατικών και άφηγηματικών κωδικών. Τό 1929 εμφανίζονται τά «μιούζικαλ»: «*Ό Μελωδία του Μπρόντγουαίη*» και «*Movietone Follies of 1929*». (Κινηματογραφικές τρέλες του 1929) που χαρακτηρίζονται άπό τό στυλ τών «*Ziegfeld Follies*» (1), δηλαδή ένα στυλ που έρχεται κατευθείαν άπό τό αμερικάνικο μιούζικ-χάλ (προτίμηση προς τά γιγάντια, μπαρόκ ντεκόρ κ.λ.π.). Ό πραγματική όμως άνθιση του μιούζικαλ θά έλθει ύστερα άπό τήν εμφάνιση του χορογράφου Μπάσμπυ Μπέρκλεϋ (2).

Τό 1930 ό Σάμ Γκόλντγουϊν άγκαζάρει τόν Μπέρκλεϋ, ό όποίος πρωτοεμφανίζεται στην ταινία «*Χούπι*» (του Λήο Μάκ Κάρεϋ). Τρία χρόνια άργότερα θά πάει στη Γουώρνερ, όπου και θά διευθύνει τά σημαντικότερα μιούζικαλ τών πρώτων χρόνων του 30 (σέ σκηνοθεσία Λούντ Μπέικον, Μέρβιν Λέ Ρού η και του ίδιου του Μπέρκλεϋ, ύστερα άπό τό 1935). Τά κυριότερα μιούζικαλ μέ χορογραφίες του Μπέρκλεϋ είναι: «*42η Όδός*», του Λούντ Μπέικον (1933), «*Χρυσοθήρες του 1933*» του Μέρβιν Λέ Ρού, «*Footlight Parade*», «*Πρόλογο*» του Λούντ Μπέικον (1933), «*Ρωμαϊκά Σκάνδαλα*» του Φράνκ Τιούτλ (Titlle), «*Χρυσοθήρες του 1935*» του Μπέρκλεϋ και «*Χρυσοθήρες του 1937*» του Λούντ Μπέικον (βασιικοί έρμηνευτές είναι οι Ντίκ Πάουελ και Rubby Keeler).

Ό κυριότερος εκπρόσωπος του μιούζικαλ πριν άπό τόν Β' Παγκόσμιο Πόλεμο μαζί μέ τόν Μπέρκλεϋ, είναι ένας ήθοποιός-χορευτής, ό Φρέντ Άσταίρ, που κινείται σ' ένα άρκετά διαφορετικό, πιο ψυχολογικό και έσωτερικό στυλ άπό τόν πρώτο. Οι κυριότερες ταινίες του Άσταίρ στά χρόνια του 30 είναι (όλες μέ παρτεναίρ τήν Τζίντζερ Ρότζερς): «*Τό χαρούμενο διαζύγιο*» του Μάρκ Σάντριτς (1934), «*Τόπ Χάτ*» του ίδιου (1935), «*Σούιγκ Τάιμ*» του Τζώρτζ Στήβενς (1936) και «*Ό Ιστορία του Βέρνον και τής Είρήνης Κάστλ*» του Πότερ (1939).

Μπαίνοντας στη δεκαετία του 40, ένα νέο στυλ θά εμφανιστεί, που συνδέεται μέ τ' όνομα τής Μέτρο-Γκόλντγουϊν-Μάγιερ. Έξάλλου και ό ίδιος ό Μπέρκλεϋ φεύγει άπό τήν Γουώρνερ και πάει στην Μ.Σ.Μ. τό 1939, όπου θά κάνουν τό ντεμπούτο τους ή Τζούντη Γκάρλαντ και ό Τζήν Κέλλυ. Ό κυριότερος όμως υπεύθυνος

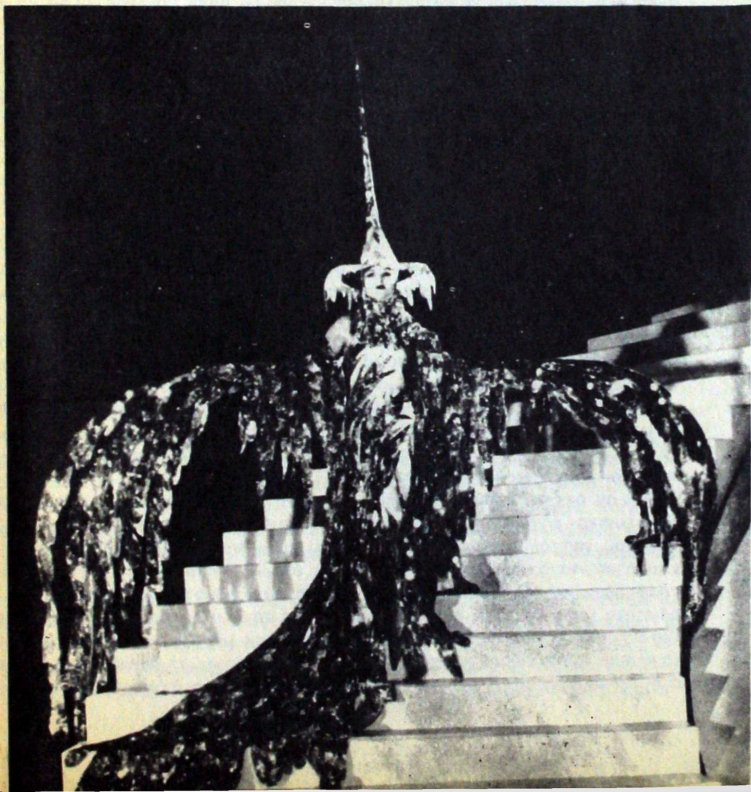
για την ανανέωση του μιούζικαλ «άλα Μ.Σ.Μ. στύλ», είναι ο παραγωγός Άρθουρ Φρήντ, ο οποίος θά παράγει τις ταινίες των Βιντσέντε Μινέλι, Στάνλεϋ Ντόνεν, Τζήν Κέλλυ, Τσάρλς Γουώλτερς κ. ά.

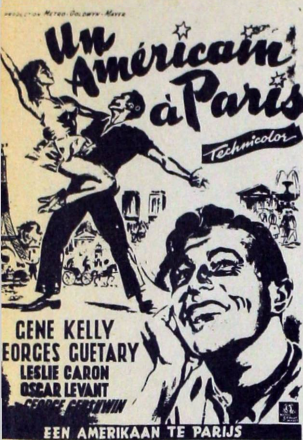
Θά πρέπει ακόμη ν' αναφέρουμε τόν σημαντικό ρόλο πού έπαιξαν οί σεναριογράφοι αυτών των ταινιών, Betty Comden και Adolph Green, πού ή συμβολή τους θά είναι καθοριστική στή σύλληψη μιιάς νέας θεματικής αντίληψης του μιούζικαλ του 40. Γιά νά πούμε την αλήθεια, τό μιούζικαλ, εξαιτίας των διαφόρων μέσων και άρμοδιοτήτων πού κινητοποιεί ή έχει ανάγκη (χορογραφία, μουσική, λιμπρέτο, ντεκόρ κ.λ.π.), είναι, όσο κανένα άλλο κινηματογραφικό είδος, ένα καθαρά συλλογικό έργο, όπου τό προσωπικό στύλ του κάθε σκηνοθέτη βρίσκεται άπλά και μόνο στον τονισμό του ενός ή του άλλου συστατικού κώδικα του είδους (τό ντεκόρ γιά παράδειγμα στις ταινίες του Μινέλι). Παρ' όλα αυτά μπορούμε νά γκρουπάρουμε τά μιούζικαλ του 40 και 50 κατά σκηνοθέτες:

#### Ταινίες του Βιντσέντε Μινέλι

«Καλύβα στον ούρανό» (1942), «Ραντεβού στό Σαίν-Λούις», «Τό έκκρεμές», (1944) και τά δύο μέ την Τζ. Γκάρλαντ, «Ziegfeld Follies», μέ τούς Φρ. Άσταίρ, Τζ. Κέλλυ, Λουίσιλ Μπώλ, Τζ. Γκάρλαντ κ. ά., «Ή Γιολάντα και ό κλέφτης» (1946) μέ τόν Φρέντ Άσταίρ, «Ή Πειρατής» (1947), μέ τούς Τζ. Κέλλυ, Λεσλί Καρόν, Όσκαρ Λήβαντ, «The Band Wagon» («Όλα επί σκηνής») (1952), μέ τούς Φρ. Άσταίρ και Σύντ Τσάρις, «Μπριγκαντούν» (1953) μέ τόν Τζ. Κέλλυ και Σύντ Τσάρις, «Τζίτζι» (1958) μέ την Λεσλί Καρόν και τόν Μωρίς Σεβαλιέ και «Οί καμπάνες χτύπησαν» (1960) μέ την Τζούντη Χάλιντέυ.

Μια εξεζητημένη φιγούρα του Μπέρκλεϋ που εμπνέεται από τον Ζίγκφλντ: «Ο μεγάλος Ζίγκφλντ»





Ο Τζην Κέλλυ στο «Ένας Αμερικανός στο Παρίσι» του Μινέλι

**Ταινίες του Στάνλεϋ Ντόνεν** (σε συν-σκηνοθεσία Τζήν Κέλλυ όπου είναι αυτός έρμηνευτής)

«*On the town*» (3 κορίτσια και 3 ναύτες) 1949, με τους Τζήν Κέλλυ και Φράνκ Σινάτρα, «*Βασιλικός Γάμος*» με τους Φρ. Άσταϊρ και Τζαϊν Πάουελ, «*Τραγουδώντας στη βροχή*» (1952) με τους Τζήν Κέλλυ, Ντέμπυ Ρέυνολτς κ.ά., «*7 νύφες για 7 αδελφία*» (1954), με τους Τζαϊν Πάουελ, Χάγουαρντ Κήλ κ. ά., «*Ο καιρός είναι πάντα καλός*» (1955) με τόν Τζ. Κέλλυ και «*Πικ-νίκ με πουτζάμες*» (1957), με τήν Ντόρις Νταϊού και τόν John Rai.

**Ταινίες του Τσάρλς Γουώλτερς** (όλες στην Μ.Γ.Μ.)

«*Καλά Νέα*» (1947), με τους June Allyson και Πήτερ Λώφορντ, «*Ανοιξιάτικος Παράδεισος*» (1948), με τους Φρ. Άσταϊρ και Τζ. Γκάρλαντ, «*The Barkleys of Broadway*» (1948), με τους Φρ. Άσταϊρ και Τζ. Ρότζερς, «*Summer Stock*» (1950), με τήν Τζ. Γκάρλαντ και τόν Τζ. Κέλλυ, «*Η ώραία της Νέας Υόρκης*» (1952), με τους Φρ. Άσταϊρ και Βέρα-Έλλην, «*Η κρυστάλλινη παντόφλα*» (1955) με τήν Λεσλί Καρόν κ. ά. (3).

Πέρα από αυτούς τους 3 δημιουργούς, που αφιέρωσαν ένα μεγάλο μέρος του έργου τους στο μιούζικαλ, θα πρέπει ν' αναφέρουμε και μερικά ακόμη πολύ σημαντικά μιούζικαλ, τά όποια έγιναν από σκηνοθέτες, που δέν είχαν αυτό τό είδος για κύρια άσχολία, στην δεκαετία του 50. Τέτοια έργα είναι για παράδειγμα τά: «*Η άδελφή μου Εϊλην*» του Ρίτσαρντ Κουϊν (1955) με τήν Τζάνετ Λη και τόν Μπόμπ Φός, «*Οί άνδρες προτιμούν τίς ξανθείές*» του Χάγουαρντ Χώκς (1953) με τήν Μαϊριλν Μονρόε και τήν Τζαϊν Ράσσαελ ή τίς δύο ταινίες του Τζώρτζ Κούκορ «*Ένα άστέρι γεννιέται*» (1954) με τήν Τζούντυ Γκάρλαντ και τόν Τζαϊνς Μαϊνρον και «*Τά κορίτσια*» (1957) με τους Τζήν Κέλλυ, Kay Kendall, Mitzzy Gaynor, Taine Elg. Όμως τά έργα αυτά είναι ήδη προβληματισμός πάνω σέ μία όρισμένη μορφή του μιούζικαλ, σημαδεύοντας τήν παρακμή του σάν συγκροτημένο είδος. Πέρα από μερικές προσπάθειες για άνανέωση, τό μιούζικαλ δέν θά καταφέρει νά επιβιώσει στην δεκαετία του 60. Τό είδος αυτό ήταν συνδεδεμένο μέ δύο συγκεκριμένους παράγοντες (μ'έναν όρισμένο τύπο παραγωγής σέ στούντιο και μέ μία όρισμένη ζήτηση για θέμα από πλευράς κοινού) που δέν υπάρχουν πλέον, μ' άποτέλεσμα τό χολλυγουντιανό μιούζικαλ νά μήν έχει κανένα λόγο ύπαρξης, τόσο σέ οικονομικό, όσο και σέ αισθητικό και ιδεολογικό επίπεδο (4).

### ΟΡΙΣΜΕΝΟΙ ΙΔΙΟΤΥΠΟΙ ΚΩΔΙΚΕΣ ΤΟΥ ΜΙΟΥΖΙΚΑΛ

Ό όρισμός του μιούζικαλ, ως ένα είδος που συνδυάζει τόν χορό, τήν μουσική και τήν κωμωδία, έχει τό μειονέκτημα ότι άνακατεύει διάφορα δομικά επίπεδα: μία ύλη έκφρασης (τήν ήχογραφεμένη μουσική), ένα ιδιαίτερο σημείο του «*φιλμικού*» (5) θεάματος (τόν χορό) και τέλος μία δραματογενική φόρμα (τήν κωμωδία). Έπιπλέον ό όρισμός αυτός δέν μάς βοηθάει νά διακρίνουμε μ' άκρίβεια τό χολλυγουντιανό μιούζικαλ, από τά γειτονικά του είδη, όπως τήν κινηματογραφική όπερέττα, τά κινηματογραφημένα θεάματα του Μπρόντγουάη κ.λ.π. Στίς γραμμές που άκολουθούν, θ' αναφερθούμε σέ μερικούς ιδιότυπους κώδικες, που θά μάς βοηθήσουν νά προσεγγίσουμε από πίο κοντά, τά ιδιαίτερα χαρακτηριστικά του μιούζικαλ (σέ σχέση μέ τίς άλλες μορφές κινηματογραφικού θεάματος, που περιέχουν χορούς και τραγούδια).

Πρίν άπ' ότιδήποτε άλλο, θα πρέπει πρώτα νά παρατηρήσουμε, ότι σ' όλα αυτά τά «*μουσικά*» κινηματογραφικά είδη, ό τρόπος ήχογράφησης τής μουσικής και του ήχου, γίνεται μέ τό σύστημα του «*πλαϊν-μπάκ*», πράγμα που σημαίνει ότι ή ήχητική μπάντα (ή τουλάχιστον ή μουσική και τά τραγούδια) είναι από τά πρίν ήχογραφημένα (πρίν δηλαδή άρχίσει τό γύρισμα). Αυτή όμως ή άπλή χρονική προτεραιότητα του ήχου, έχει διάφορες επιπτώσεις πάνω στην ιδιαιτερή λειτουργία του φιλμικού είδους. Ό προτεραιότητα του όπτικού μέρους άνατρέπεται και κατά κάποιο τρόπο είναι ή μουσική συνέχεια που συγκροτεί τή δομική βάση, πάνω στην όποία θα άναπτυχθούν και θ' αυτοπροσδιορισθούν οι διάφοροι φιλμικοί κώ-

δικες, που θα παράγουν την ιδιαίτερη σήμανση του μουσικού φιλικού κειμένου. Ό πρωτεύων αυτός δομικός ρόλος της από τὰ πρὶν ἠχογραφημένης μουσικῆς, χαρακτηρίζει κύρια τὰ μουσικά ἢ χορογραφικά θέματα, τὰ ὁποῖα ἀπλῶς φιλομάρονται καὶ ἀναπαράγονται στὴν ὀθόνη (ἂν καὶ ἀκόμα κι αὐτὴ ἢ ἀπλή πράξη τῆς κινηματογράφησης ἔχει διάφορες ἐπιπτώσεις πάνω στὴν σημασία τοῦ καταγραφόμενου θεάματος. Ἐδῶ ἀκριβῶς μπαίνει τὸ πρόβλημα τοῦ «φιλμαρισμένου θεάτρου», μιά ἔκφραση βέβαια πού δέν θά πρέπει νά εἰδωθεῖ μόνο μέ τὴν κακία τῆς σημασίας, γιατί ὑπάρχουν σκηνοθέτες ὅπως ὁ Γουέλλες ἢ ὁ Κοκτώ, πού ἀπέδειξαν τὸ ἀντίθετο).

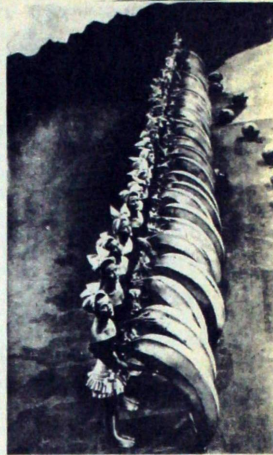
Ἡ προτεραιότητα τοῦ ρόλου τῆς μουσικῆς χαρακτηρίζει ἰδιαίτερα τὶς πρώτες φιλμαρισμένες παραστάσεις ἀπὸ τὸ 1928 μέχρι τὸ 1932. Πρόκειται κυριολεκτικὰ γιὰ «ταινίες ἐπιθεώρησης», ὅπως τὰ «*Broadway Melodies*» (παραγωγή Μ.Γ.Μ.), «*Paramont on Parade*», «*Fox Movietone follies of 1929*», «*Shows of Shows*», τοῦ John Adolfi (Φουάρνερ, 1929) κλπ. Δέν συμβαίνει ὁμως τὸ ἴδιο, μέ τὸ «μιούζικαλ» ἀπὸ καθ' ἑαυτό, δηλαδὴ ἀπὸ τὴ στιγμή πού στὸν χῶρο αὐτὸ ἐπεμβαίνει ὁ χορογράφος Μπάσμπυ Μπέρκλεϋ.

Ἡ πρώτη προσωπικὴ ἐπέμβαση τοῦ Μπέρκλεϋ, ἀφοροῦσε τὴν ὕλική διεύρυνση τοῦ θεάματος, δηλαδὴ τὶς διαστάσεις τῆς χορογραφικῆς σκηνῆς καὶ τὸν ἀριθμὸ τῶν χορευτριῶν, τὸ μέγεθος τῶν ντεκόρ, τὸ μήκος τοῦ πλατῶ κ.λ.π. Ἡ ἀπλή αὐτὴ διεύρυνση τοῦ προφιλμικοῦ ὕλικου εἶχε σάν ἄμεσο ἀποτέλεσμα νά ἐπέλθουν ὀρισμένες ποιοτικὲς ἀλλαγές στὴ φύση τοῦ κινηματογραφημένου θεάματος: τὰ γκρούπ τῶν χορευτῶν σχημάτιζαν γιγάντιες γεωμετρικὲς φιγούρες, περισσότερο ἢ λιγότερο παραστατικοῦ χαρακτῆρα (γιγάντια λουλούδια ζωντανοὶ μηχανισμοὶ κ.λ.π.) ἡ σχέση τοῦ θεατῆ μέ τὸ θέαμα μεταβάλλονταν ριζικὰ μέσα στὴν ἴδια τῆς τὴν φύση· τὸ θέαμα τοῦ Μπέρκλεϋ πλησίαζε τὶς προσπάθειες τοῦ «καθαροῦ κινηματογράφου», πού οἱ ἀναπαραστατικοὶ τοῦ κώδικος εἶναι ἀντιταουραλιστικοί.

Βέβαια αὐτὴ ἡ ἀφηρημένη πλαστικότητα εἶναι προϊόν μίᾶς γενικῆς κινητοποίησης ὅλων τῶν τεχνικῶν κωδίκων, πού ἔχουν νά κάνουν μέ τὴν κινηματογραφικὴ κίνηση. Πέρα ἀπὸ τὴν ἀφειδία πού ἀναφέραμε, ἡ ἰδιαίτερη συνεισφορά τοῦ Μπέρκλεϋ βρίσκεται σ' αὐτὴ τὴν ἄμεση ἐπέμβαση τῆς κινηματογραφικῆς τεχνικῆς. Ὁ κινηματογράφος δίνει τελικὰ τὴ δυνατότητα στοὺς χορευτὲς νά ἐκτελοῦν χορογραφικὲς φιγούρες, πού εἶναι ἀδιανόητες πάνω σέ μιά κλασικὴ σκηνή (ἢ ὁποία ὑπάρκειται στοὺς νόμους τῆς βαρύτητας καὶ τῆς χωρο-χρονικῆς συνδέσεως). Τὰ τράβελιγκ, τὰ πανοραμικὰ, οἱ διάφορες θέσεις τῆς κάμερας σ' ὅλες τὶς δυνατὲς γωνίες λήψης, τὰ διαλείμματα καὶ ἡ ἐπανάληψη τῶν κομματιῶν κατὰ τὸ γύρισμα, τὰ τρυκάζ καὶ τέλος τὸ μοντάζ, τινάζουν στὸν ἄερα τοὺς περιορισμοὺς πού βάραιναν πάνω στὴν κλασικὴ χορογραφία. Τὸ «μιούζικαλ» ἀρχίζει οὐσιαστικὰ μέ τὴν πρώτη κίνηση τῆς κάμερας. "Ἐνα ἀπλό τράβελιγκ πρὸς τὰ πίσω, γιὰ παράδειγμα μπορεῖ νά προκαλέσει κυριολεκτικὰ τὸν ἴλιγγο, ἀποκαλύπτοντας προοδευτικὰ ἕνα ἐκτός πεδίου χῶρο τελειῶς ἐκθαμβωτικὸ (μια γιγάντια σκάλα, π.χ. στὸ «*Ziegfeld Follies*»).

Ὁ Ρομπέρ Μπενανγιόν χαρακτηρίζει ὡς ἐξῆς τὰ πλονζέ ἢ πρὸς τὰ πάνω πανοραμικὸ τοῦ Μπ. Μπέρκλεϋ: «*Οἱ πολυάριθμες ἀνθισμένες ἀνθρώπινες ὀρχιδεές, πού ἦταν τοποθετημένες σάν σάρκινα τοτέμ, ἢ σάν πυραμίδες ἐρωτικῶν ζαχαρωτῶν, μεταμόρφωναν τὸ φακὸ τῆς κάμερας σέ φλόγα π' ἄχοβολοῦσε (...) Οἱ στρατιῆς τῶν «horus-girls», εἶχαν γίνει (γι' αὐτὸν καὶ τὸν γερανὸ του), μιά ζωντανὴ ὕλη γιὰ τὶς ντελιριακὲς σεκάνς του, ὅπου ἡ κάμερα κατέδευε, αἰωροῦνταν, ἐξαφανίζονταν κάτω ἀπὸ τὰ νερά ἢ ἀνάμεσα στὶς φυλωσιές, γιὰ νά συναντήσῃ τὴν κατανθισμένη γεωμετρία τῶν ἐμψυχωμένων φαντασμάτων του» (6).*

Τὸ μιούζικαλ χαρακτηρίζεται ὄντως ἀπὸ ἕνα νέο τρόπο ἀντίληψης τοῦ φιλικοῦ χῶρου. Ἡ ἐξαιρετικὴ εὐλυγισία καὶ ἡ ἀκροβατικὴ αἴσθηση, πού προκαλεῖται ἀπὸ τὴν κίνηση τῆς κάμερας, ἢ ὁποῖα εἶναι πάνω σέ γερανὸ, δίνουν μιά δυναμικὴ αἴσθηση στὸν κινηματογραφικὸ χῶρο, πού δέν ἔχει παρά μιά τελειῶς μακρινὴ σχέση μέ τὸν χῶρο τῆς πραγματικότητας. Τὸ «μιούζικαλ» ἐγκαινιάζει τὴ συστη-



«Παρούσα ἢ παρέα» ἕνα ἀριστούργημα τοῦ κιτς, τοῦ Μπάσμπυ Μπέρκλεϋ

ματική χρήση του γερανού για τις κινήσεις της κάμερας, πράγμα που έχει σαν συνέπεια, να μη βασίζει η μουσική κωμωδία τις αισθητικές της αξίες, στην ομοιογένεια και σταθερότητα του αναπαριστούμενου χώρου, αλλά στις παραλλαγές του. Πράγματι έξω από τα πλαίσια αυτού του ειδικού κινηματογραφικού είδους, οι κινήσεις της μηχανής έχουν μια τελείως λογική σχέση, που εξηγείται με βάση τ' αναπαριστόμενα στοιχεία.

Στό μιούζικαλ όμως, η κίνηση έχει την δικιά της λογική, δεν είναι ύποταγμένη σε μια έκφραστική ή ψυχολογική αιτιότητα, αλλά κάνει δυναμικό τό φιλικό χώρο, σχηματίζοντας καθαρά φιλικά άραβουργήματα και διαλεκτικοποιώντας άκατάπαυστα τον αναπαριστόμενο χώρο, σε σχέση με τον έν δυνάμει χώρο. Τό μιούζικαλ, μέσα από αυτόν τον «χορό του χώρου», έχει σαν λειτουργία να μεταφέρει στον ακίνητοποιημένο θεατή (πού είναι καθηλωμένος στην θέση του), τον δυναμισμό του χορού (κι είναι ίσως αυτό τό χαρακτηριστικό άποτέλεσμα που προκαλείται πάνω στον θεατή, τ' όποιο μάς επιτρέπει ν' αντιπαρεθέσουμε πολύ πιο καθαρά τό «μιούζικαλ» με τις ταινίες των φιλιμαρισμένων χορών).

Η ιδιαίτερη όμως γοητεία του μιούζικαλ, εξαρτάται σε μεγάλο βαθμό, από την διάρθρωση των λυρικών και χορογραφικών στοιχείων με την άφηγηματική πλοκή. Η διαδικασία ένσωμάτωσης χορογραφικών και μουσικών στοιχείων μέσα σε μία ιστορία, άρχισε να γίνεται πρώτα με τις ταινίες του Φρέντ Άσταϊρ και στη συνέχεια, πολύ πιο ολοκληρωμένα με τις ταινίες της Μ.Γ.Μ., των Στ. Ντόνεν, Τζ. Κέλλυ και Β. Μινέλι. Στις ταινίες του Μπέρκλεϋ όμως η ύπόθεση ήταν κάτι τό δευτερεύον σε σχέση με τή χορογραφία. Τις πιο πολλές φορές η δράση εκτυλίσσονταν στο χώρο του μιούζικ-χάλ, όπου ένας θιασος άνεβαζε μία επιθεώρηση (7).

Τά θέματα που έγραψαν οι Comden και Green θά επιφέρουν μία μετάθεση των σκηνικών χώρων του μιούζικαλ. Τά χορογραφικά μέρη της ταινίας «3 κορίτσια και 3 ναύτες» (1949) για παράδειγμα, εκτυλίσσονται στην αποβάθρα του λιμανιού, στο μετρό, πάνω στους ούρανοξύτες κ.λ.π., χωρίς να επέλθει ποτέ ρήξη με τή φιλική έντύπωση της πραγματικότητας κι αυτό γιατί οι λυρικές έπεμβάσεις, δίνονται σε μία καθαρά λογική προέκταση των άφηγηματικών σκηνών, οι όποιες μάς άποκαλύπτουν μία πιο «βαθεία αλήθεια», που η άπλη ρεαλιστική άναπαρά-

Ο Τζην Κέλλυ στο «Τραγουδώντας στη βροχή», του Στάνλεϋ Ντόνεν (και του ίδιου)





σταση δέ θά μπορούσε ποτέ ν' αποδώσει. Είναι ευνόητο ότι ο λυρισμός αυτός, έ-  
χει σάν άποκλειστικό θέμα, την έξυμνηση του έρωτα (ή τ' αντίθετο του, την με-  
λαγχολία του έρωτευμένου).

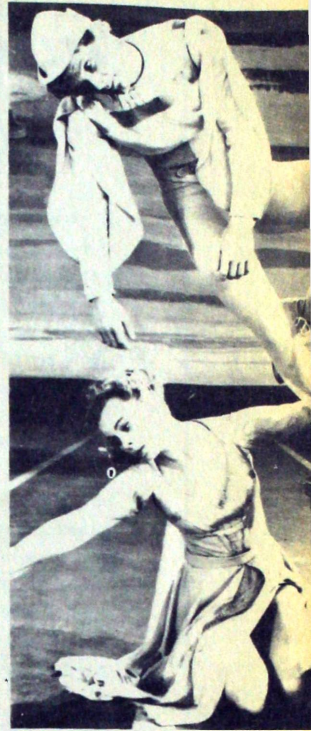
Κι εδώ θά πρέπει νά προσεγγίσουμε και μιά άλλη ουσιαστική πλευρά του μιού-  
ζικαλ: τή δημιουργία ενός όνειρικού κόσμου μέ μιά φοβερή επιβλητικότητα, πού  
κυμαίνεται ανάλογα μέ τό βαθμό ένωσμάτωσης τών χορογραφικών στοιχείων  
στό άφηγηματικό. 'Η πλήρης ένσωμάτωση τής διήγησης και τής χορογραφίας έ-  
χει σάν άποτέλεσμα νά εισαγάγει τήν «ρεαλιστική» άρχή, μέσα σ' ένα καθαρά ό-  
νειρικό κόσμο, ό οποίος όμως διατηρεί τόν άληθοφανή και πιστευτό του χαρα-  
κτήρα. Μιά ταινία όπως τό «*Brigadoon*» του Minne lli (1954), άποτελεί ένα τέλειο  
παράδειγμα διαδικασίας μέσα από τήν όποία δίνεται ή ταυτότητα του όνειρικού  
κόσμου: ή έξωτερική πραγματικότητα είναι ένας εφιάλτης (ή Νέα 'Υόρκη σέ κα-  
ταιγίδα μέ τήν όποία άνοίγει τό φίμ), μ' άποτέλεσμα τό σκωτσέζικο όνειρο ν' ά-  
ποκτήσει μιά φοβερή αίσθηση του πραγματικού.

Έδώ άκριβώς τό μιούζικαλ βάζει τό λεπτό πρόβλημα τής έγκλισης του λόγου  
του, τινάζοντας στόν άέρα τήν άποφαντική έγκλιση πού κυριαρχεί στό σύνολο  
σχεδόν τής φιλικής άφήγησης (8). Οι κώδικες τής άληθοφάνειας του μιούζικαλ  
δέν έχουν τίποτα τό κοινό μέ τούς κώδικες του κλασικού ρεαλισμού και προϋπο-  
θέτουν μιά διαφορετική στάση του θεατή, άπελευθερωμένη από τής άφηγηματι-  
κές συμβάσεις κι έπιταγές. 'Η έντύπωση του πραγματικού πού παράγεται από  
τήν κλασική άφήγηση, άν και στό μεγαλύτερο μέρος τής στηρίζεται στην φιλική  
έντύπωση τής πραγματικότητας, όφείλεται κατά ένα μέρος και στην πολιτιστική  
συνήθεια. 'Ετσι εξηγείται γιατί τό μιούζικαλ έκτιμάται τελείως διαφορετικά, ανά-  
λογα μέ τς κοινωνικές κατηγορίες τών θεατών και τς διαμορφωμένες ιδιοσυγ-  
κρασίες (άπό τς συμβάσεις τών εθνικών θεαμάτων) στις όποιες άπευθύνεται. Κυ-  
ριαρχο θεάμα στις Η.Π.Α. κατά τήν περίοδο τής άπόλυτης ήγεμονίας του Χόλ-  
λυγουντ, γνώρισε μιά μεγάλη έπιτυχία άνάμεσα στό 30 και 60. Στην Γαλλία όμως  
δέν συνέβηκε κάτι τέτοιο. 'Η παράδοση τής λαϊκής όπερέττας πού κυριαρχούσε  
εδώ ήταν τελείως διαφορετική και τό κινηματογραφικό κοινό ήταν συνηθισμένο  
σέ άλλους τύπους άφήγησης (άφηγηματικών έγκλίσεων). 'Ετσι μόνο όρισμένες  
άκραίες περιπτώσεις κοινού μπόρεσαν νά ευαισθητοποιηθούν από τή γοητεία  
του είδους: τά παιδιά και οι θεατές οι όποιοι δέν είχαν έθισθεί από τή προβολή  
των ταινιών, πού βασίζονταν στό κυρίαρχο ρεαλιστικό μοντέλο. 'Η αντίθετα ή  
κατηγορία εκείνη, (πού ήταν και ή πιό πολυάριθμη) τών διανοουμένων «κινηματο-  
γραφοφίλων», πού άποδέχονταν τή σχετικότητα τής κινηματογραφικής άπόφαν-  
σης, άρα μπορούσαν νά άφεθούν ήβηλημένα στην γοητεία του θεάματος.

Στά παραπάνω θά πρέπει νά προσθέσουμε ότι γιά νά γίνει ένα μιούζικαλ, άπα-  
ραίτητη προϋπόθεση είναι ό σκηνοθέτης νά προσεγγίσει μ' ένα τελείως αϋθεντι-  
κό τρόπο τό σύνολο του φιλικού ύλικού. Πράγματι έπειδή άκριβώς τό μιούζικαλ  
έκτυλίσσεται σ' έναν άλλο κόσμο από τόν «πραγματικό», χρειάζεται νά γίνει μιά  
πλήρης έπεξεργασία τών άναπαραστατικών στοιχείων, όπως τό νεκρό γιά πα-  
ράδειγμα, πού συχνά είναι παραμορφωμένο ή στυλιζαρισμένο σέ σχέση μέ τό  
«κανονικό». 'Ακόμη οι πλαστικοί κώδικες και ειδικότερα τό χρώμα, χρησιμο-  
ποιούνται σά μιά ιδιότυπη σημαίνουσα ύλη κι όχι άπλά και μόνο γιά τή νεκροατι-  
στική ή ρεαλιστική τους άξία.

'Η έκφραστική αυτή χρήση τών φιλικών κωδικών, έξω από τά άναπαραστατι-  
κά πλαίσια, συμβάλλει ώστε νά γίνεται τό μιούζικαλ ένα «καθαρό θεάμα», μιά μυ-  
θική συχνά εικόνα τών άνεξερεύνητων δυνατοτήτων αυτού πού θά μπορούσε νά  
είναι ό κινηματογράφος στην «άπόλυτη έννοια του όρου», έτσι όπως τόν φαντά-  
σθηκε γιά παράδειγμα ό Άμπελ Γκάνς.

Τό μιούζικαλ, έπειδή άκριβώς προϋποθέτει μεγάλα τεχνικά μέσα και τήν ταυ-  
τόχρονη ποιότητα έπεξεργασίας σ' ένα πλάνο, του νεκρό, τών κοστούμιών, τών  
χρωμάτων, του μοντάζ, τής μουσικής, τής χορογραφίας, τής έρμηνείας κ.λ.π., ά-  
ποτελει ένα πανάκριβο είδος από πλευράς παραγωγής, ένα είδος πού άπαιτεί  
τήν πλήρη δημιουργία ενός σκηνο-θετημένου κόσμου, όμοια μέ τς ταινίες τών  
κινοματών σχεδίων. Γι' αυτό χρειάζεται τό σκηνοθέτης νά κυριαρχεί άπόλυτα



Ο Μπομπ Φος και η Κάρολ Χάνεϋ  
στο «Kiss me Kate» του Τζωρτζ  
Σιντνέϋ



Η Σύντ Τσάρις και ο Τζην Κέλλυ στο «Τραγουδώντας στη βροχή»

πάνω στα έκφραστικά κινηματογραφικά μέσα και να είναι προικισμένοι με μία πολύ δραστήρια δημιουργική φαντασία.

Τό μιούζικαλ, όντας συνδεδεμένο μ' έναν συγκεκριμένο τύπο παραγωγής και μία συγκεκριμένη αντίληψη του θεάματος, που επιβλήθηκε από την παραπάνω παραγωγή, δέν μόρρεσε νά επιβιώσει έπειτα από τήν εξαφάνιση τών δύο παραπάνω όρων. Δέν μένει λοιπόν, παρά ή ανάμνηση μερικών ανάλαφρων πηδημάτων τής Σύντ Τσάρις, καθώς τήν χαΐδευαν έρωτικά οί κινήσεις τής χολλουουντιανής κάμερας.

**Michel Marie**

(Μετάφρ. - Σημ.: Μ. Άκτσόγλου)

1) «Ziegfeld Follies» όνομάστηκαν τά φαντασμαγορικά χορευτικά νούμερα του Ziegfeld πού δέσποζαν εκείνο τόν καιρό στό Μπρόντγουαΐ. Τό 1946 ό Β. Μινέλι θά γυρίσει μιά ταινία μέ τόν όμώνυμο τίτλο, πού άποτελείται από μιά άνθολογία τών καλύτερων κοματιών του Ziegfeld.

2) Δείτε τό άρθρο του Μ. Δημόπουλου στόν «Σύγχρονο Κινηματογράφο» Νο 12 μέ τόν τίτλο «Χορογραφία του χώρου και του ματιού» πού είναι άφιερωμένο στόν Μ. Μπέρκλεϋ.

3) Άλλη ταινία | του Charles Walters πού έπαιξε ή έλληνική τηλεόραση είναι τό «Κάν-Κάν» μέ τούς Φράνκ Σινάτρα, Σίρλεϋ Μάκ Λαΐν και Μ. Σεβαλιέ.

4) Μερικά από τά μιούζικαλ του 60 είναι: «Γουέστ Σάιντ Στόρυ», «Η μελωδία τής ευτυχίας», «Στάρ», όλα του Ρ. Γουάϊζ, «Όλιβερ» του Κ. Ρήντ, «Φάνου Γκέρλ» του Γ. Γουάιλερ, «Χελλόου Ντόλυ» του Τζ. Κέλλυ, «Κάμελοτ» και «Paint your Wagon» του Τζόσουα Λόγκαν, «Ο άνθρωπος από τή Μάντσα» του Α. Χίλλερ, «Ο βιολαστής στη στέγη» του Ν. Τζιούισον κ. ά. Με τήν έμφάνιση του ρόκ τó μιούζικαλ αλλάζει ένα κάποιο χαρακτήρα μέ ταινίες όπως «Ήσούς Χριστός, υπέρλαμπρο όστρο» ή «Γκόντσηλα», ούσιαστικά όμως θά εξαφανιστεί τελείως, παρά τήν παρωδική έπιτυχία τής ταινίας «Καμπαρέ» του Μπόμπ Φός. Τά τελευταία χρόνια όμως παρατηρείται μιά προσπάθεια αναγέννησής του μέ ταινίες όπως «Χαΐρ» ή «Η παράσταση άρχίζει», πού δέ στέφθηκαν όμως πάντα από έπιτυχία, είτε καλλιτεχνικού («Γκρτζ») είτε έμπορικού («Ο μάγος του Όζ», «Τό μήλο», «Ξανανοϋ») χαρακτήρα.

5) Προφιλμικό ύλικό,ονομάζεται τό ύλικό πρίν από τήν κινηματογράφηση.

6) Άπό ένα άρθρο του στό «Cinema 59», Νο 39 (Σ.τ.Σ.).

7) Η ταινία «Χρυσόθήρες του 1933» (Gold Diggers of 1933), περιλάμβανε μέσα σ' αυτήν τήν βασική άφηγηματική πλοκή, όρισμένα κοινωνιολογικά και οικονομικά στοιχεία, πού άφορούσαν τήν κρίση του 1929 (και τά όποια είχανε μετασημματισθεί σε μιά θεαματική θεματική). (Σ.τ.Σ.).

8) Η κυρίαρχη έγκλιση του φιλικού λόγου από τή γέννησή του μέχρι σήμερα είναι ή αποφατική, καταφατική έγκλιση. Στόν κινηματογράφο άλλου είδους ρηματικές έγκλίσεις είναι σχεδόν άδύνατες: γιά παράδειγμα πώς είναι δυνατό νά έκφραστεί μέσα από τήν κινηματογραφική εικόνα ή άρνηση, τό «Δέν» ή τό «μή» του δικού μας λόγου.

## ΣΚΟΤΕΙΝΟΙ ΤΟΝΟΙ ΣΤΗΝ ΑΠΟΥΣΙΑ ΤΩΝ ΧΡΩΜΑΤΩΝ

ΦΙΑΜ ΝΟΥΑΡ: ΟΦΕΙΣ ΜΟΝΟ ΑΝΤΙ ΕΙΔΟΥΣ

**Η** φιογούρα στο σκοτεινό διάδρομο ξεχωρίζει από το αδιάβροχο, καθώς οι λάμπες σαλεύουν ρυθμικά φωτίζοντας τις βρεγμένες σκάλες. Ψηλά, στο παράθυρο μια σκιά που σαλεύει. Ήχος αργός, εικόνες ρευστές, το αίσθημα της υγρασίας, ένα σχήμα θηλυκό που κυκλοφορεί παντού κι όταν απουσιάζει. Ακόμη κι αν δεν ξεσπάσει τίποτε, κι ενώ η βροχή έχει κοπάσει, τα είδωλα δανείζονται το χρώμα τους από το σελλυλόιντ. **Το γεράκι της Μάλτας** είναι, πρώτο αυτό, ασπρόμαυρο. Νουάρ - κανένα χρώμα, άσπρο - όλα μαζί. Ανάμεσα τους, η νοσταλγία των μοναχικών ηρώων για τη φύση της υλικής παρουσίας τους, να συναντιέται με κείνη των βυθισμένων στη μαγεία της σκοτεινής αίθουσας.

Χρωματική μετωνυμία ενός διπολικού σχήματος, να διαιρεί τα πρόσωπα και τις πράξεις σε ηθικές κατηγορίες, κοινωνικούς προσδιορισμούς, φιλικές ταξινομήσεις. Πιο κει, οι παστέλ λήψεις της νύχτας, το νέον που αναβοσβύνει τ' όνομά του στο σκοτάδι, η αγωνία για το ξεπέρασμα του προηγούμενου σχίσματος, η διατήρηση της εκκρεμότητας κι ο έρωτας για το διαφορεμένο: στο βλοσυρό βλέμμα της σκοτεινής κάνης, στη σαγήνη του χαμόγελου των ματιών, στην προκλητικότητα των χειλιών που δεν προφέρουν απαντήσεις.

Στο διάβα, ύστερα, του χρόνου, η συνδρομή των βασικών θεμάτων: η προδοσία της μοιραίας γυναίκας, η βιαιότητα σαν σύμπτωμα, ο κυνισμός κι η εξαχρέωση, το παιχνίδισμα των διαθέσεων πίσω απ' το μεγάλο παιχνίδι της ζωής.

Έτσι, που να μιλάμε για φόρο τιμής κι αναβίωση. Με ρούχα δανεικά, φωτογράφιση πιστή, αληθοφάνεια στη διήγηση και αποχρώσεις στυλπνές.

Ν' αντικαθιστάς τη ματιά του ονειρικού με κείνη της πραγματικότητας, κρατώντας τουλάχιστο τη θεματική συγγένεια, το βαθμό της συνέχειας.

Να μιλάς (και να γράφεις) για σχολή, είδος ή καταγωγή. Μετά το **Τσάντατ** - ον και τον **Μάρλοου**, οι Γάλλοι, παλιοί και νεότεροι: «**Σαμουράι**» του Μελβίλ και «Ένας δολοφόνος πέρασε» του Βιανύ.

Αλλά, κι οι Αμερικανοί που συνεχίζουν: «Ο Ταχυδρόμος χτυπάει δυο φορές» του Ράφελσον, «Έξαψη» του Κάσταν.

Όλες, βέβαια, οι ταινίες αυτές έχουν το δικό τους... χρώμα.

Όμως, η ίδια η απόλαυση της αφήγησης βρίσκεται έξω από το μυστήριο της μυθοπλασίας και την αναζήτηση του στοιχήματος. Γιατί, με τέτοιο μοιάζει κι η απόπειρα να εικονογραφήσεις το φευγαλέο.

Ένα στοιχίμα, ν' αναπληρώνεις τον οπτικό ερωτισμό με την παρακολούθηση της μικρής ή μεγάλης ιστορίας.

Κάτι που χάνεται ή κερδίζεται, στα μέτρα της μνήμης του καθένα από μας.

ΑΝΤΡΕΑΣ ΤΥΡΟΣ

# ΕΡΩΤΑΣ ΚΑΙ ΔΕΙΛΙΑ ΣΤΑ ΤΡΙΓΩΝΑ ΤΟΥ ΝΟΥΑΡ

## Ο ΤΑΧΥΔΡΟΜΟΣ ΧΤΥΠΑΕΙ ΔΥΟ ΦΟΡΕΣ • ΕΞΑΨΗ

Με ταινίες να έχουν σα θέμα, το γνωστό ερωτικό τρίγωνο, ή τρίγωνο της αμαρτίας ή ιψενικό τρίγωνο, μπαίνει σε πειρασμό να επικαλεστείς τις γνώσεις σου για την τριγωνομετρία και τους όρους της.

Να μιλήσεις για τις ημιτονοειδείς καμπύλες («κοιλίες» της αφήγησης), τις αμβλύσσεις των αγωνιών των ηρώων, τη μοίρα (πεπρωμένο), την συνεφαπτομένη της περιφέρειας (της ηρωίδας).

Και αν στην **Έξαψη** έχουμε ένα ισοσκελές τρίγωνο, όπου δολοφονείται ο σύζυγος και εξαπατάται ο εραστής, (μία συμμετρία ως προς το ίχνος της μεσοκαθέτου όπως θα δούμε παρακάτω), στον **Ταχυδρόμο**, υπάρχει ένα ανισοσκελές, αφού δολοφονείται ο σύζυγος και «επικρατεί» ο εραστής.

Αστική μυθοπλασία συνδυασμένη με ατομική περιπέτεια, θα μπορούσε να πει κάποιος... δαίμονας του μαρξισμού.

Αυτό που χωρίζει τους εραστές μεταξύ τους, ακόμα και τους δυο σαν ισότροπο ζευγάρι, από τον σύζυγο, είναι ο διαφορετικός τρόπος που επικοινωνούν με τα χρώματα, τους ήχους, τον θάνατο, τις ιδέες, τα σημεία, το σώμα, τις αιτίες και το αποτέλεσμα.

Κάτι, που το υποψιάζεται κανείς μετά την δολοφονία του ανεπιθύμητου σύζυγου και επιβεβαιώνεται καθώς ανάβουν τα φώτα. Μέχρι εκεί η αφήγηση δομείται ακριβώς πάνω στην κάλυψη αυτής της διαφοράς του άνδρα και της γυναίκας, που είναι διαφορά θέσεων, δράσεων, πόθων, και χειρονομιών. Συγκάλυψη που επιτυγχάνεται μέσα και χάρη στον πόθο των εραστών, του καθένα για τον άλλο:

Ακόμα, και στα δυο φιλμ, υπάρχει σα δραματοουργικό κέντρο η οικογενειακή εστία, που γίνεται άξονας παραγωγής κινδύνων κι απειλής.

Πρόκειται για τον τόπο (βενζινάδικο μια ταινία, πολυτελής έπαυλη στην άλλη) όπου συσσωρεύονται ο έρωτας, το μίσος, η χαρά, η οργή, η ζηλία κι όπου φθίνουν και αναβιώνουν η φαντασίωση κι η λαγνεία.

Η συμπεριφορά των εραστών καθορίζεται από το αν βρίσκονται μέσα ή έξω απ' αυτόν και έτσι η ερμηνεία κάθε κατάστασης γεννιέται ανάλογα με τον χώρο που την περικλείει.

Εξάλλου, τα νυχτερινά πλάνα είναι τα περισσότερα και μάλιστα πιο υπογραμμισμένα. Εξαλεί-

φουν τις διαστάσεις του χώρου, καταργούν τον τεμαχισμό του, διαστέλνουν το χρόνο, σβήνουν το πλαίσιο της οθόνης, επιτυγχάνουν την συγχώνευση των σκοτεινών γωνιών του κάδρου με το σκοτάδι της αίθουσας. Θυμίζουμε το πρώτο πλάνο του **Ταχυδρόμου**, όπου μέσα από ένα κατάμαυρο φόντο, βλέπουμε τις δυο φωτεινές δέσμες των προβολέων ενός αυτοκινήτου, που πλησιάζει και φρενάρει λίγα μέτρα από την πρώτη σειρά των καθισμάτων της αίθουσας, δέσμες που ενώνουν τη μηχανή προβολής με την οθόνη, δέσμες χωρίς πομπό και δέκτη, περνώντας πάνω από τα κεφάλια των θεατών.

Ωστόσο, κάπου οι δυο ταινίες διχοτομούνται (όπως μια γωνία τριγώνου).

Ο **Ταχυδρόμος** είναι μια ταινία με «υπόθεση», παρμένη από κάποιο μυθιστόρημα. Προσφέρεται για ένα δελεαστικό διαφημιστικό τρέιλερ, οι σκηνές του (κυρίως η πρώτη ερωτική σκηνή) είναι άκρως «φωτογραφισμένες» και πολύ λιγότερο «κινηματογραφισμένες». (Είμαι σίγουρος ότι αν κάποτε ξεχάσω την ταινία, θα θυμάμαι πάντα μια φωτογραφία, που αποθανατίζει τον Νικόλσον με την Λανγκ). Η Τζέσικα Λανγκ ποζάρει στο φιλμ συνεχώς σαν μανεκέν, ελάχιστα χειρονομεί, πολύ δειχνει τις ζαρτιέρες της, έχει υγρά μισάνοιχτα χείλη, εκπέμπει λάγνες ματιές προς το φακό, ακίνητη σε πόζες προκλητικές, γυμνώνει χωρίς λόγο τους μηρούς της, και οι μελανιές στο πρόσωπο την ομορφαίνουν, το αίμα στα χείλη την κάνει περισσότερο ποθητή και κάπου υπάρχει το σημάδι, το χνάρι - αλλά μη βιαστεί κανείς ν' αναφωνήσει: κινηματογραφική γραφή. Υπάρχει κάπου μια διαφορά ανάμεσα στην αναπαράσταση μιας γυναίκας και στην αναπαράσταση του ομοιωμάτος μιας γυναίκας.

Θα μπορούσε κάποιος να υποψιαστεί ότι πρόκειται για εικόνες φτηνού φωτορομάντζου, αλλά ο Νικόλσον δεν παίζει σε φωτορομάντζα, κανείς δεν φτιάχνει πια φωτορομάντζα χωρίς χάπυ-εντ (εξάλλου 29 έλληνες κριτικοί συμφωνούν πως πρόκειται για κινηματογραφικές εικόνες, αυτοί ξέρουν). Ας αφήσουμε λοιπόν κατά μέρος τις εξυπνάδες και ας τις αντιμετωπίσουμε σαν τέτοιες.

Μια φιλμική μυθοπλασία που συρρικνώνει τα διαστήματα της φαντασιακής επένδυσης, που





Η Κάθλην Τάρνερ και ο Γουίλιαμ Χαρτ στην «Έξαψη»

δεν αγαπά διόλου τους ήρωες της και τους αφήνει έρμια μια αλληλουχία «ατυχημάτων». Το χειρότερο, που δεν εγγράφει την αιτία σαν αυτό που έρχεται από ένα συγκεκριμένο τόπο, από το σώμα.

Οι σκηνές της ερωτικής πράξης λειτουργούν σαν το κλείσιμο ενός «επεισόδιου» της μυθοπλασίας και την αρχή ενός καινούριου, λειτουργούν σαν εννοιολογικά κενά, σαν τρύπες, στην ομοιογενή ροή της αφήγησης. Είναι σκηνές-αρμοί.

Αν και η αίσθηση της μοίρας, του πεπρωμένου, που συναντιέται συχνά στα δράματα, είναι πάντα αναδρομική και ποτέ συγκεκριμένη πριν από την ολοκλήρωση της δράσης, στο φιλμ αρχίζει να γίνεται διάχυτη από πολύ νωρίς. Η έξω από τους υπολογισμούς έκβαση είναι αδύνατη, εξάλλου και ο τίτλος της ταινίας δεν αφήνει καμιά αμφιβολία γι' αυτό.

Κι ενώ σε κάθε ταινία η πηγή της ανάδυσης του πλούτου του νοήματος είναι η καλή σύνταξη, εδώ εμείς έχουμε μπει από νωρίς στο «νόημα». Παρεπόμενο κάθε παράβασης είναι η τιμωρία. Ο Φρανκ στο σταθμό κερδίζει στα ζάρια, αλλά τον εγκαταλείπει η Κόρα («χάνει στην αγάπη» όπως περιπαίζουν τους χαμένους τζογαδόρους). Η ανάγκη αλλαγής της ταμπέλας στο βενζιναδικο απομακρύνει τον σύζυγο και ενώνει τους δυο εραστές, αλλά προσελκύει τον αστυνομικό τη βραδιά της δολοφονικής απόπειρας. Την ημέρα της εξουδετέρωσης του κινδύνου του εκβιασμού, με την από-

κτηση της μαρτυρίας από τον Φρανκ, αποκαλύπτεται η απιστία του με την θηριοδασάτρια, οι εραστές απαλλάσσονται από την κατηγορία με τίμημα ένα αγεφύρωτο ρήγμα στις σχέσεις τους, την ημέρα του γάμου, τέλος, σκοτώνεται η Κόρα.

Στην πορεία της αφήγησης ο χώρος πυκνώνει, τ' αντικείμενα που τον διακοσμούν γίνονται σημαία συγκεκριμένα. Η φωτεινή ταμπέλα από νέον θυμίζει την πρώτη απόπειρα δολοφονίας, η κουζίνα την πρώτη σεξουαλική επαφή των εραστών, το κλουβί την σύντομη απιστία του Φρανκ. Δεν αποφεύγεται όμως μια φετιχιστική αναφορά στην ατμόσφαιρα μιας εποχής, μέσα από το ντεκόρ, τα κοστούμια, τα μεταφορικά μέσα, ενώ οι ίδιοι οι χαρακτήρες δεν αντιπροσωπεύουν κανένα κοινωνικό - ιστορικό τύπο ατόμων.

Αυτό το φιλμ δεν μπορεί νάναι τίποτε άλλο από ρημίκ, που αποφεύγει ίσως τις ηθικολογίες και τα ιδεολογικά ολισθήματα, που αρωθεί τη γυναίκα, αλλά που παρ' όλα αυτά με αφήνει αδιάφορος, γιατί δεν τολμά τίποτε να επιβεβαιώσει και τίποτε να αρνηθεί και να αμφισβητήσει. Ο **Ταχύδρομος** είναι ένα φιλμ δειλό.

Η **Έξαψη** από την άλλη, χωρίς ιδιαίτερα έξω-κινηματογραφικά δέλεαρ διαθέτει περισσότερη τόλμη. Δεν διστάζει να ανοίξει ένα παιγνίδι με την νοημοσύνη και τη φαντασία του θεατή. «Έξαψη»: εποχή καύσωνα, υψηλή θερμοκρασία, άναμα, εκτός εαυτού, φιληδονία, ιδρώτας, απώλεια

του αυτοελεγχου, πυρετός, πυρπόληση, παραφροσύνη, πυρομανία, οργασμός, έγκλημα.

Η πρώτη σεκάνς σ' ένα δωμάτιο, η δεύτερη σε νυχτερινά πλάνα στο χώρο ενός υπαίθριου θεάτρου, όπου εμφανίζεται σαγηνευτική η Μάττυ στην κινηματογραφική σκηνή και γνωρίζεται με τον Ρεντ. Στα τελευταία πάλι νυχτερινά, η Μάττυ αποσύρεται από την σκηνή μέσα στο σκοτάδι, στην επόμενη σεκάνς ο Ρεντ μόνος στη φυλακή.

Υπάρχει και μια τελευταία σκηνή που φιλάει την Μάττυ σε μια παραλία μ' έναν άγνωστο, αλλά αυτή δεν μοιάζει να είναι ο επίλογος της μυθοπλασίας, φαίνεται να δείχνει την ηθοποιό (Κάθλιν Τάρνερ) να ξεκουράζεται από το γύρισμα της ταινίας, ξεθευώντας την αμοιβή της για την ερμηνεία της στην **Έξαψη**.

Υπάρχει μια συμμετρία στη δόμηση αυτής της ταινίας, με άξονα συμμετρίας τη δολοφονία του συζύγου. Υπάρχει μια υποκειμενική ματιά, αυτή του Νεντ, που εγγράφει την επιθυμία, την αγωνία, την έκπληξη, το μίσος. Υπάρχει το βλέμμα του θεατή που **ποθεύει να δει**, που συγκολλά τις εικόνες, που μαγεύεται.

Αυτό που δεν υπάρχει στην ταινία, είναι η γυναίκα, αλλά μ' ένα τρόπο που είναι ο κυρίαρχος απών, είτε όταν λογοκρίνεται και παρουσιάζεται σαν μια κομψή, βاریεστημένη και πλούσια μικροαστή που περιφέρεται ράθυμα στα μπαρ, σαν υποταγμένη στο πόθο του άνδρα, είτε όταν αποκαλύπτεται ότι είναι άπληστη, αμείλικτη, φορέας καταστροφής για άνδρες και γυναίκες (σκοτώνει τον σύζυγο και τη φίλη της και εξαπατά τον εραστή και την κουνιάδα της).

Οι εικόνες που την αναπαριστούν είναι υπερπραγματικές και γι' αυτό ενοχλητικές, θυμίζουν εικονιστικά κλισέ, είναι διαφημιστικές εικόνες. Η ταινία μοιάζει να μας περιπαίζει για την αδυναμία ν' αντισταθούμε στο εκθαμβωτικό αυτό σημείον, που κεντράρει το βλέμμα μας και δεν μας επιτρέπει την ανάγνωση των άλλων σημειόντων.

Η προκλητικότητα της Μάττυ γίνεται κραυγαλέα στο πλάνο που κατεβαίνει από το αυτοκίνητο, μας προσφέρει την θέα των καλλιγραμμών ποδιών της και σβήνει το τσιγάρο (σα λήψη από διαφήμιση για καλσόν). Ποιά είναι όμως η πραγματική γυναίκα στο φιλμ;

Ένα όνομα, ένα σύμβολο ενσάρκωμένο σε κάποιο κορμί (αυτό της ηθοποιού), σε κάποιο ρόλο (αυτό της μυθοπλασίας). Η αφήγηση ξεδιπλώνεται με αυξανόμενη ένταση, κορυφώνεται στη δολοφονία, το κομβικό σημείο της μυθοπλασίας, απ' όπου τα επόμενα βήματα της ανάγνωσης γίνονται προβληματικά, σ' ένα λόγο (φιλμικό) δίοδου συνεκτικό.

Ανακαλύπτουμε ότι είμασταν βυθισμένοι σε μια αναδιπλωσασμένη ψευδαίσθηση: ότι σ' αυτήν την οθόνη «ζούμε» μια ιστορία πραγματική και ακόμα ότι αυτή η γυναίκα είναι πραγματική, ότι δεν υποκρίνεται, ούτε απέναντι σε μας, ούτε απέναντι στα μυθοπλαστικά πρόσωπα, ότι δεν παίζει κάποιο ρόλο αλλά τον εαυτό της.

Ο θεατής εγκαταλείπει την παθητικότητα του, γίνεται προσεκτικός απέναντι στην παραγωγή των κινηματογραφικών εντυπώσεων, επαναφέρει στη μνήμη του προηγούμενα πλάνα, μελετά τώρα το καθράρισμα (την πλαστική απόδοση), την πράξη (το παίξιμο του ηθοποιού), όχι όμως εξαιτίας μιάς διαστροφής (για να γράψει κάτι), αλλά γιατί αντιλαμβάνεται ότι δεν είναι το κυρίαρχο βλέμμα, που βλέπει και τα ξέρει όλα, ότι έχει να κάνει με μια σκηνοθεσία που βασίστηκε στην «έξαψη» του, για να τον αποπλανήσει.

Ανατρέπονται έτσι οι σχέσεις μιας πρώτης ανάγνωσης και ο θεατής υποχρεώνεται να επανέλθει στην αφετηρία, ν' αντικαταστήσει την έξαψη με την προαίρεση (την προμελετημένη επιθυμία) της Μάττυ, στη θέση της «φυσικής» ακολουθίας των εικόνων να θέσει την επιλογή/ταξινόμηση του υποκειμένου Λώρενς Κάσταν.

Οι ερωτικές σκηνές στην **Έξαψη** φανερώνουν την απομάκρυνση του αναπαριστώμενου από το αναπαριστόν. Έχουμε τις σκηνές: προετοιμασία στο χλώ, στο κρεβάτι, το πρόσωπο της γυναίκας τη στιγμή της συνουσίας, τους εραστής γυμνούς στο παράθυρο. Μια νοερή συναρμολόγηση όλων αυτών των σκηνών, με την κατάλληλη διάταξη, θα μπορούσε να δώσει μία ενιαία ερωτική σεκάνς, μιας και μόνες ερωτικής συνάντησης.

Το χτύπημα του **Ταχυδρόμου**, και το πρώτο και το δεύτερο δεν φοβίζει κανέναν, είναι μόνο μια σπαθιά στον αέρα. Το χτύπημα της **Έξαψη** πλήττει το ίδιο το σώμα του φιλμ, σχίζει στα δύο την ματιά του θεατή, είναι μια πρόκληση σε μονομαχία.

Σιγά τα αίματα, θα μπορούσε να πει κάποιος. Θα τον παράπεμα στην αναγκαιότητα των αιμοδοτικών κέντρων. Πραγματικά είναι ζήτημα ζωής και θανάτου η μετάγγιση καινούριου αίματος στον αφηγηματικό κινηματογράφο.

Σωτήρης ΖΗΚΟΣ

#### THE POSTMAN ALWAYS RINGS TWICE

Σκην.: Bob Rafelson. Σεν.: David Mamet από μυθ. James Cain. Φωτ.: Sven Nilqvist. Μουσ.: Michael Small. Ηθ.: Jack Nicholson (Φρανκ), Jessica Lange (Κόρα), John Colicos (Νίκος). ΗΠΑ 1981. Διάρκεια 121'. (ΣΠΕΝΤΖΟΣ)

#### BODY HEAT

Σκην.-Σεν.: Lawrence Kasdan. Φωτ.: Richard H. Kline. Μουσ.: John Barry. Ηθ.: William Hurt (Νεντ), Kathleen Turner (Μάττυ), Richard Crenna (Έντμουντ), Ted Danson. ΗΠΑ 1981. Διάρκεια 113'. (Β. Μιχαηλίδης).

# ΑΠΟ ΤΗΝ ΑΚΙΝΗΣΙΑ ΤΟΥ ΤΑΦΟΥ ΣΤΗ ΜΟΝΑΞΙΑ ΤΟΥ ΠΟΤΑΜΟΥ

## Ο ΣΑΜΟΥΡΑΙ • ΕΝΑΣ ΔΟΛΟΦΟΝΟΣ ΠΕΡΑΣΕ

UN ASSASSIN QUI PASSE

Σκην.-Σεν.: Michel Vianey. Φωτ.: Bruno Nuytten. Μουσ.: Jean-Pierre Mas. Ηθ.: Jean-Louis Trintignant (Ραβία), Carole Laure (Πωλίβ), Richard Berry (Ζακ). Γαλλία 1980. Διάρκεια 105'. (ΝΕΑ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΙΚΗ)

Αν μπορούσαμε, τροποποιώντας μια άποψη του Γκοντάρ, να δούμε ανακατωμένες τις μπομπίνες των ταινιών των Μελβιλ **Ο δολοφόνος με το αγγελικό πρόσωπο** (**Ο Σαμουράι**) και Βιανύ **Ένας δολοφόνος πέρασε**, κι αν μπλέκαμε το τσιτάτο της αρχής του πρώτου φιλμ<sup>1</sup> μ' εκείνο του δεύτερου<sup>2</sup>, θα μπορούσαμε να πούμε επιγραμματικά γι' αυτές τις δύο ταινίες, πως «Ένας σαμουράι διασχίζει έναν ορμητικό ποταμό». Από την άλλη πλευρά ο Γκοντάρ φαίνεται να σημαδεύει οριακά αυτά τα φιλμ, νάναι το κομβικό σημείο τους, η γραμμή των συνόρων, ο τόπος του δια-χωρισμού τους. Προ-γκονταρικός δημιουργός, ο για μας αιώνηστος, Ζαν Πιέρ Μελβιλ. Ο Ζαν Λυκ τον θαύμαζε κι τον χρησιμοποίησε σ' ένα χαρακτηριστικό ρόλο (να μιλάει για την αθανασία) στο **Με κορμένη την ανάσα**. Μετα-γκονταρικός ο Μισέλ Βιανύ: μέγας θαυμαστής αλλά και μελετητής του Ζαν Λυκ<sup>3</sup>. Κι ο Πάπας της «νουβέλ βαγκ», εκεί στη μέση των «σερί-νουάρ», στο γαλλικό κοινωνικό αστυνομικό φιλμ, να ξεδιαλύνει τα ρητά της εξωτικής ανατολικής μεταφυσικής από τις μπρεχτικές ρησεις. Κοινό συμπώμα και στις δυο ταινίες η μοναξιά, που θ' αφήσει σε κάθε φιλμ στο τέλος του κι από ένα πτώμα: τον μοναχικό βασικό ήρωα.

Κοινό σύμπωμα η βία που την εξασκούν, επαγγελματικά ο ήρωας του πρώτου, με μια απελευθερωτική μονομανία εκείνοι του δεύτερου. Τελετουργικές οι κινήσεις και των δύο: και στους δυο υπάρχει ακόμα το ψυχολογικό μπλοκ, η ρήξη με τον υπόλοιπο κόσμο, η μοναξιά, η οικειοποίηση της βίας έγινε σε χρόνο παρατατικό, «εκτός πεδίου» πριν πέσουν τα ζενερικ των φιλμς. Τα τσιτάτα εξάλλου της αρχής αυτό το «εκτός πεδίου» τραύμα καθορίζουν...

Αν θεωρήσουμε ως μια ακόμα ομοιότητα, το κοινό βλέμμα, την οικειοποίηση και πρόγνωση

«Ο γαλλικός κινηματογράφος είμαι εγώ»

Μελβιλ

«Η ακαταληψία και η έλλειψη επικοινωνίας προκαλούν τη βία»

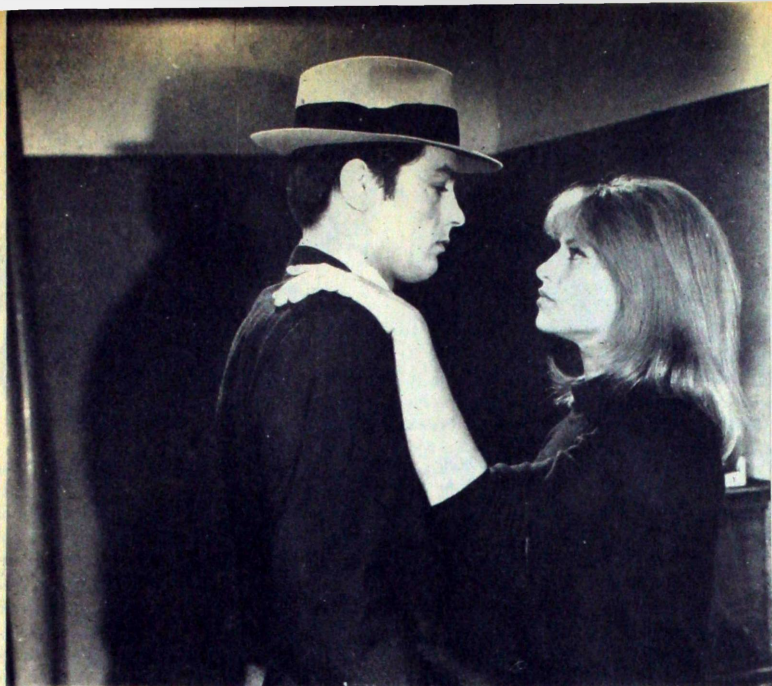
Βιανύ

των κινήσεων του δολοφόνου πούχουν και οι δυο αστυνομικοί των δυο ταινιών, θ' αρχίσουν στη συνέχεια κάποιες σημαντικές διαφορές. Παρατήρηση πρώτη: Οι νεκροί δεν κινούνται. Ο επαγγελματίας δολοφόνος στη ταινία του Μελβιλ είναι κιόλας νεκρός, προτού αρχίσει η ταινία, όπως όλοι οι ήρωες, όλος ο κόσμος των ταινιών του. Όλες του λοιπόν οι συνεχείς κινήσεις και το πήγαινελα είναι πλασματικές. Είναι ουσιαστικά η προετοιμασία για το θάνατο, το τελικό χαρακίρι, την τελετουργία που θα δώσει το επίσημο πιστοποιητικό θανάτου, σ' έναν ήρωα ήδη νεκρό.

Αντίθετα η ταινία του Βιανύ είναι ως ένα είδος οχήματος. Κινείται κι αυτή όπως και οι ήρωες της, που έχουν καταφέρει να οικειοποιηθούν ο ένας το βλέμμα του άλλου, αλλά δεν ξέρουν να κυκλοφορούν καλά. Για τον λόγο αυτό οι πορείες τους, τα δρομολόγια τους ποτέ δεν δια-σταυρώνονται.

Παρατήρηση δεύτερη: Οι ήρωες κινούνται σωστά προς τους σταθμούς επικοινωνίας, αλλά χάνουν το ταξιδιωτικό μέσο, γιατί δεν εντοπίζουν τα δρομολόγια. Το συμπέρασμα που βγαίνει από την ρήξη της 1ης και 2ης παρατήρησης, οδηγεί στην άποψη ότι ο μεν κινηματογράφος του Μελβιλ είναι αντιδιαλεκτικός, α-κίνητος (ή α-μετακίνητος) και κοιτάζει πάντα προς τα πίσω, είναι καρφωμένος και παγωμένος στο παρελθόν. Αντίθετα το σινεμά του Βιανύ είναι υλιστικά καμωμένο, έχει βλέμμα κι αυτό στο παρελθόν που το εκτείνει και το διαφοροποιεί σ' όλο το παρόν (το φιλμικό, το «εδώ και τώρα» του θεατή και της μυθοπλασίας), αλλά κι ένα κρυφό-εσωτερικό θάλαγα- βλέμμα στο μέλλον. Διαφορετική διάγνωση στις δυο ταινίες γίνεται και σχετικά με τον formalισμό τους. Ο Μελβιλ στον δικό του **Δολοφόνο** χρησιμοποιεί ένα έντονο στιλιζάρισμα που σηματοδοτεί δυο όψεις: Το τελετουργικό, την ακαμψία, τον θάνατο τελικά, και την κομψότητα της ανατολικής χάρισης του βασικού ήρωα. Ο formalισμός του Βιανύ συγκλίνει περισσότερο, στην δημιουργία μιας φαινομενολογίας με κριτική διάθεση. Το χρώμα, οι χρόνοι, θέλουν να επισημάνουν αυτήν ακριβώς την αλλοτριωτική μοναξιά της μεγαλόπολης.





Ο Αλαίν Ντελόν και η Νάταλι Ντελόν στο «Δολοφόνο με το αγγελικό πρόσωπο» («Ο Σαμουράι»)

Αυτό το πράσινο είναι η μούχλα από τις μπρεχτικές «όχθες», που συμπιέζουν το ποτάμι, τον ήρωα.

Μα και στον τρόπο που τελειώνουν οι ταινίες μπορεί να επισημάνει κανείς τις διαφορές μέσα στις ομοιότητές τους. Στο φιλμ του Μέλβιλ, οι αστυνομικοί δεν καταλαβαίνουν και πυροβολούν. Ο μόνος που θα εννοήσει είναι ο αρχηγός τους (Φρανσουά Περριέ), αλλά είναι κι αυτός μια «νεκρή» φιγούρα που επεμβαίνει πάντα κατόπιν εορτής. Στην ταινία του Βιανύ ο αστυνομός καταλαβαίνει, βλέπει ουσιαστικά (πέρα από το κάδρο) και σκοτώνει συνειδητά. Και στις δυο ταινίες θα γυρίσουν οι δολοφόνοι εξ αιτίας δυο γυναικών. Ο Σαμουράι για να δει και να «εκτελέσει» ταυτόχρονα την μαύρη τραγουδίστρια, στην οποία χρωστάει χάρη γιατί δεν τον κατέδωσε. Εδώ έχουμε δυο πόθους που αλληλοσυγκρούονται, δυο βλέμματα που αλληλοαναιρούνται. Ο Σαμουράι (Ντελόν) θέλει να δει για τελευταία φορά την τραγουδίστρια, με τρυφερότητα και ευγνωμοσύνη. Ο ίδιος θέλει να δει τον εαυτό του να την σκοτώνει, μια και ποτέ ένα ευσυνειδητός πολεμιστής δεν παίρνει πίσω τον λόγο του<sup>4</sup>. Δύο αντίρροπες και ίσες δυνάμεις εξασκούνται επάνω του και σύμφωνα με τον πασίγνωστο νόμο της Φυσικής μηδενίζονται άλλα εκμηδενίζουν ταυτόχρονα και τον ήρωα. Ο Σαμουράι πρέπει να συμπαθεί την κοπέλλα και να *μη την βλάψει*, γιατί αλλοίωτικά θάναι αχάριστος. Ο ίδιος πρέπει οπωσδήποτε να την βλάψει, γιατί δεν θα εκπληρώσει αλλιώς το συμβόλαιο. Ο

Σαμουράι καταφέρνει να συμβιάσει και τις δύο απόψεις, πράγμα που οδηγεί στην 3η παρατήρηση: Όταν είσαι εν τάξει και με τις δυο μεριές, τότε είσαι τελικά διπλά παραβάτης, διπλά πρέπει να τιμωρηθείς. Εξηγούμαστε: Υποδύεται όλο το λειτουργικό της δολοφονίας στο τέλος: Τα άσπρα γάντια, το σήκωμα του πιστολιού, σημασιοδότηση της ύστατης ερωτικής πράξης που δεν θα γίνει, αλλά και της εκτέλεσης. Ο Σαμουράι αναπαράστησε τη δολοφονία της γυναίκας. Είναι ένοχος αγνωμοσύνης λοιπόν. Ο Σαμουράι δεν βάζει σφαίρες στο όπλο του: άρα δεν εκπληρώνει το συμβόλαιο του. Είναι ένοχος ταυτόχρονα ασυνέπειας. Μόνη λύση η διαγραφή και το χαράκι: τα λευκά γάντια είναι για τον δικό του θάνατο, ενώ ψυχολογικά είναι κιόλας νεκρός, εξουδετερωμένος από την μοναξιά του, τελευταίο δείγμα μιας τίμιας συναλλαγής στον υπόκοσμο.

Είναι λογικό για όσους έχουν μια ιδεολογική προσήλωση όλα αυτά να φαίνονται αφελη. Ωστόσο σημασία έχει το πάθος η επιμονή στην λεπτομέρεια, η δουλειά στους χρόνους, η προσήλωση στην αληθοφάνεια που κάνουν τον **Δολοφόνο με το αγγελικό πρόσωπο** ένα αληθινό εξωτικό κομψοτέχνημα.

Στο **Ένας δολοφόνος πέρασε**, ο δολοφόνος (!) γυρίζει για να παραδώσει το όπλο του στην γυναίκα, το μαχαίρι, που μ' αυτό την είχε εκφοβίσει αρχικά. Ο άντρας λοιπόν της προσφέρει τελετουργικά τον φαλλό; εκείνη τον αποδέχεται, το ερωτικό



Η Κάρολ Λωρ, ο Ρισάρ Μπερύ και ο Ζ.-Λ. Τρεντινιάν στο «Ένας δολοφόνος πέρασε»

σμιζιμο γίνεται «κοινή συναινέσει». Ο δολοφόνος του Βιανύ όμως κάνει ένα σημαντικό λάθος (;). Αδιαφορεί αν και το διαισθάνεται, που ο αστυνομικός έχει οικειοποιηθεί το βλέμμα του, ενώ δεν μπορεί να συμμετέχει στην *τελετουργία*. Ο αστυνομικός δεν μπορεί να δώσει το όπλο του στην γυναίκα, σημασιοδότηση του έντονου πόθου του. Άρα πυροβολεί τον δολοφόνο. Πράξη ζήλιας, αντιρρόπηση του ευνοουσιασμού του, ομοφυλοφυλικό σύμβολο, δεν έχει ιδιαίτερη σημασία.

Δεν απορρίπτουμε κανέναν κινηματογράφο. Αυτών του Μελβίλ με τις προσωπικές εμμονές του, τον αγαπούμε αφάνταστα μια και νοιώθουμε την φύση (!) της μετα - φυσικής του. Αυτών του Βιανύ με τις εμμονές των ηρώων του, τον εκτιμούμε απεριόριστα για την κοινωνιολογική του διασύνδεση, για την διακριτική γεφύρωση ενός Γκοντάρ με το αμερικάνικο «νουάρ - φιλμ».

Και τελειώνουμε με κάποιες ακόμα διαφορές. Στο φιλμ του Μελβίλ, ο δολοφόνος δεν θα μπει στα νερά του μπρεχτικού ποταμιού: θα προτιμήσει να πεθάνει κομψός, όμορφος καθαρός. Στο φιλμ του Βιανύ ο δολοφόνος θα διασχίσει με οδύνη όλο αυτό το ποτάμι της βίας και της μοναξιάς. Εξάλλου ο πραγματικός τίτλος του φιλμ είναι: **Ένας δολοφόνος περνάει...** Η ταινία του Μελβίλ είναι από χρωματικής πλευράς μια «Rhapsody in blue»<sup>5</sup> μια και οι αποχρώσεις του μπλε δεν καταδηλώνουν μόνο την κατάθλιψη, αλλά βασικά συμπαραδηλώνουν την αντιμετώπιση όλου του κό-

σμου, σαν ένα τεράστιο πέτρινο τάφο, οριστικά ΝΕΚΡΟΥ. Το φιλμ του Βιανύ, είναι πάλι από χρωματικής πλευράς μια «Rhapsody in green»<sup>6</sup> όπου το πράσινο συμπαραδηλώνει τη μούχλα από την υγρασία, όταν περνάς συνέχεια το ποτάμι: την μούχλα από τις όχθες του, από τη διάβρωση, με δύο λόγια ενός κόσμου που σκέπτεται, είναι εν εξελίξει σε πορείες θανάτου, αλλά κάπου ελπίζει.

Στο **Δολοφόνο με το αγγελικό πρόσωπο** το «χαράκι» τερματίζει τη μοναξιά ενός ήδη νεκρού. Μένει μόνο ο αστυνομικός, που θα συνεχίσει τους κανόνες του παιγνιδιού, όπως ακριβώς στο τέλος του φιλμ κάνει και ο αστυνόμος του **Ένας δολοφόνος πέρασε**. Ωστόσο στην ταινία αυτή, καμιά μοναξιά δεν τελειώνει με τον θάνατο. Αν τερματίζεται εκείνη του δολοφόνου, είναι πιο απέραντη, αφόρητη και τραγική για την όμορφη γυναίκα. Αυτή θα γνωρίζει απο δω και ύστερα πως διασταυρώθηκε κάπου με την ελπίδα, πούφυγε οριστικά. Μένει τώρα στην επόμενη ταινία του να μας πει ο πολύ καλός Βιανύ ποιά τροχιά θ' ακολουθήσει μέσα στο ποτάμι η γυναίκα, μια κι εκεί βρίσκεται οριστικά, μια και οι δυο όχθες (αστός-αστυνομικός) της έδειξαν πως ο μόνος πόθος που μπορεί να την συγκινήσει ουσιαστικά είναι ο θεωρούμενος παρά-νομος, αυτός που αναδύεται από την οργανική κίνηση του ορμητικού νερού, που την παραβέρνει τώρα χωρίς προορισμό και δρομολόγιο.

Αλέξης Ν. ΔΕΡΜΕΝΤΖΟΓΛΟΥ

### MICHEL VIANY

Γεννήθηκε στο Παρίσι το 1932. Δημοσιογράφος στο «*Express*», «*Nouvel Observateur*», λογοτέχνης (5 μυθιστορήματα), σεναριογράφος, (*Lily aime-moi*). Το 1973 σκηνοθετεί τη μικρού μήκους: *Simon dans l'autobus* (Ο Σίμων στο λεωφορείο) και στη συνέχεια τις ταινίες: **Un type comme moi ne devrait jamais mourir** ('Ένας τύπος σα κι μένα, δε θα έπρεπε ποτέ να πεθάνει, 1976), **Plus ça va, moins ça va** ('Όσο καλύτερα, τόσο χειρότερα, 1977) και **Un assassin qui passe**.

1. «Δεν θα υπήρχε μεγαλύτερη μοναξιά από του σαμουράι, αν δεν υπήρχε εκείνη του τίγρη μέσα στη ζούγκλα».
2. Κατά προσέγγιση είναι: «Όλοι καταλογίζουν βία σ' ένα ορμητικό ποτάμι, αλλά κανένας στις όχθες που το συμπιέζουν» (Μπρεχτ).
3. Ένα από τα μυθιστορήματα του Βιανύ λέγεται «Περιμένοντας τον Γκοντάρ».
4. Έκλεισε «συμβόλαιο», πήρε δηλαδή χρήματα για να τη σκοτώσει.
5. «Ραψωδία στα μπλε» αμερικανισμός που σημαίνει σύμφωνα με την ερμηνεία της τζαζ «μελαγχολική ραψωδία» παράλληλα γνωστή σύνθεση του Γκέρσουίν.
6. «Ραψωδία στο πράσινο».

# ΜΑΡΤΥΡΙΕΣ ΑΠΟ ΤΗΝ ΠΟΛΩΝΙΑ

Ήν τὸ 1980 ἦταν γιὰ τὸ διεθνή κινηματογράφο ἡ χρονιά τοῦ Γερμανικοῦ σινεμά, τὸ 1981 ἦταν ἀναμφισβήτητα ἡ χρονιά τοῦ Πολωνικοῦ. Ὅλα σχεδὸν τὰ κινηματογραφικὰ περιοδικὰ ἔκαναν ἓνα κάπιο ἀφιέρωμα (μεταξὺ τῶν ὁποίων καὶ ὁ «Σύγχρονος Κινηματογράφος») ἐνῶ τὸ Φεστιβάλ τοῦ Γκτάνσκ προσέλειξε μιά σειρά ξένους δημοσιογράφους, παρὰ τὸ γεγονὸς ὅτι εἶναι ἓνα τοπικὸ Φεστιβάλ. Τὰ αἷτια αὐτοῦ τοῦ ἐνδιαφέροντος γιὰ τὴν Πολωνία, εἶναι εὐκολο νὰ καταλάβουμε ὅτι δὲν βρίσκονται τόσο στὴ ποιότητα καὶ τὸ ἐνδιαφέρον τοῦ νέου πολωνικοῦ κινηματογράφου, ὅσο στὶς ἔσωτερικὲς ἐξελίξεις τῆς χώρας, πού δικαιολογημένα ἡ ἀδικαιοσύνη τράβηξαν τὴν προσοχὴ ὁλόκληρου τοῦ κόσμου.

Ἄν καὶ οἱ ἐκτιμήσεις γιὰ τὶς νέες ταινίες τοῦ πολωνικοῦ κινηματογράφου δὲν ἦταν ἰδιαίτερα ἐνθουσιώδεις (πρόκειται λίγο-πολύ γιὰ ἀκαδημαϊκὲς ταινίες πού κινούνται μέσα σ' ὀρισμένα παραδοσιακὰ δραματογραφικὰ μοτίβα, εἴτε εἶναι ψυχολογικὲς ταινίες, εἴτε «καταγγελίας», μ' ἐξαιρέση 3-4 περιπτώσεις σκηνοθετῶν), τὴν τελευταία χρονιά κάτι πῆγαινε ν' ἀλλάξει στὸν πολωνικὸ κινηματογράφο. Οἱ δημιουργοὶ τοῦ ἀγωνίστηκαν — καὶ μέχρι ἓνα σημεῖο τὸ πέτυχαν — γιὰ τὸ δικαίωμα νὰ μιλήσουν ἐλεύθερα γιὰ τὰ ὑπερξιακὰ, κοινωνικά, πολιτικὰ καὶ πολιτικὰ προβλήματα τῆς σημερινῆς Πολωνίας. Ταῖνια -ὀρόσημο αὐτῆς τῆς πάλης **Ὁ ἄνθρωπος ἀπὸ σίδηρο** τοῦ Βάιντα, πού βραβεύτηκε στὶς Κάννες, ὄχι τόσο γιὰ τὴν καλλιτεχνικὴ τῆς ἀξία (πρόκειται γιὰ τὴ χειρότερη ταῖνια τοῦ σκηνοθέτη), ὅσο γιὰ καθαρὰ δημαγωγικοὺς λόγους (ἀναγνώριση τοῦ προηγούμενου ἔργου τοῦ Βάιντα καὶ υποστήριξη τῶν ἀγόνων τῶν Πολωνῶν σκηνοθετῶν).

Ὅμως τὰ γεγονότα τοῦ Δεκεμβρίου ἦλθαν ν' ἀνατρέψουν αὐτὴ τὴν πορεία κι ἀπ' ὅτι φαίνεται ὁ πολωνικὸς κινηματογράφος θὰ ὀδηγηθεῖ στὴν παλιὰ μονολιθικότητα του ἢ θὰ βρεῖ τοὺς γνωστούς δρόμους φυγῆς τῆς ἱστορικῆς καὶ λογοτεχνικῆς ταῖνιας. Εἶναι τελειῶς ἐνδεικτικὸ ὅτι ὁ Ἄντριε Βάιντα φυλακίστηκε, ἔστω γιὰ ἓνα σύντομο διάστημα, ἐνῶ ἀγνοοῦμε τὴ τύχη ἄλλων πῶ ἀσημων, ἀντιπροσυντων καλλιτεχνῶν. Ἡ μοίρα τους δὲ θά εἶναι βέβαια ἡ φυλακὴ ἢ ἔξορία (αὐτὰ εἶναι πράγματα πού ἀνήκουν στὸ μεταπολεμικὸ παρελθόν), ἀλλὰ πολὺ ἀπλά ἡ στέρηση τοῦ δικαίωματος νὰ ἐκφραστοῦν, νὰ δουλέψουν ὅπως αὐτοὶ θέλουν (κι ὅποιος ἔχει τὴν παραμικρὴ ἀμφιβολία γι αὐτὸ, τοῦ θυμίζουμε ὅτι ἡ ὑπόθεση τοῦ **Ἀνθρῶπου ἀπὸ μάρμαρο**, ὅπου μεταξὺ ἄλλων βλέπουμε τὶς δυσκολίες μιὰς σκηνοθέτιδας νὰ κάνει τὴ ταῖνια πού αὐτὴ θέλει, δὲν βγήκε ἀπὸ τὸ μυαλό τοῦ Βάιντα, ἀλλὰ ἀντανακλᾷ τὶς δυσκολίες πού ἔχουν οἱ Πολωνοὶ σκηνοθέτες νὰ ἐκφραστοῦν ἐλεύθερα).

Βέβαια τὸ παραπάνω ἐνδιαφέρον μας γιὰ τὸν πολωνικὸ κινηματογράφο, δὲ θά πρέπει νὰ μᾶς κάνει νὰ ξεχάσουμε, ἄλλους ἔθνικους κινηματογράφους πού περνοῦν πολὺ πῶ δυσκολίες στιγμὲς (τὸ καθεστῶς τοῦ Χομεϊνὶ ἐξαφάνισε τὸν νέο περσικὸ κινηματογράφο, στὴν Τουρκία ἂν καὶ ἀπόδρασε ὁ Γκιουνέ, εἶναι φυλακισμένοι ἄλλοι σκηνοθέτες καὶ καλλιτέχνες κ.λ.π.). Μόνον πού ἡ Πολωνία καὶ ὁ κινηματογράφος τῆς, μᾶς ἀφοροῦν περισσότερο γιατί εἶναι ἴσως πῶ κοντὰ στὴ διαμορφωμένη νοοτροπία καὶ προβληματικὴ μας. Καὶ τὰ τελευταία 3-4 χρόνια γνωρίσαμε (καὶ ἀγαπήσαμε) καλύτερα τὸ ἔργο τοῦ Βάιντα καὶ τοῦ Ζανούσι καὶ μ' ἀνυπομονησία περιμέναμε νὰ δοῦμε καὶ τοὺς ὑπόλοιπους «ὑποσχόμενους» σκηνοθέτες τοῦ πολωνικοῦ κινηματογράφου (Ἀνιέσκα Χόλλαντ, Κισλόφσκι, Φάλκ, Κιζόφσκι) ἢ τὰ ἀπαγορευμένα ἔργα τῆς περασμένης δεκαετίας (**Ψηλὰ τὰ χέρια** τοῦ Σκολιμόφσκι, **Τὸ τρίτο μέρος τῆς νύχτας** τοῦ Ζουλάφσκι κ.λ.π.).

Στὸ ἀφιέρωμα πού ἀκολουθεῖ, στὸ πρῶτο μέρος, μιὰ πολωνέζα φοιτήτρια τοῦ κινηματογράφου μᾶς μιλά γιὰ τὴν πορεία καὶ τὸ μέλλον τοῦ πολωνικοῦ κινηματογράφου, ἔτσι ὅπως θὰ μπορούσε νὰ τοῦ δεῖ τὸ Φθινόπωρο τοῦ 81. Στὸ δεύτερο μέρος ὁ σεναριογράφος Α.Σ. Ρίλσκι, μ' ἓναν ἀκόμη πῶ ριζοσπαστικὸ λόγο συμπληρώνει τὴν ὄχι καὶ τόσο ὀπτιμιστικὴ εἰκόνα τῆς προ-δεκεμβριανῆς Πολωνίας. Λείπουν βέβαια οἱ μαρτυρίες γιὰ τὸ τί γίνεται τώρα, ὁμως ἀπὸ τὴ μὴ δὲν ἔχουμε πληροφορίες καὶ ἀπὸ τὴν ἄλλη εἶναι νορμὶ γιὰ ὁποιαδήποτε συμπεράσματα. Ὁ φακέλλος καὶ ἡ ὑπόθεση Πολωνία δὲν ἐκλείσαν γι' αὐτὸ καὶ θά ἐπανέλθουμε.

Ἐκ μέρους τῆς σύνταξης  
Μπάμπης Ἀκτοῦγλου

## Ο ΠΟΛΩΝΙΚΟΣ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ ΣΕ ΔΡΟΜΟ ΑΛΛΑΓΗΣ ΤΟΠΙΟΥ

‘Η συγγραφέας του άρθρου, πού γιά ευνόητους λόγους θέλησε νά κρατήσει τήν άνωνυμία της, εί- ναι φοιτήτρια του κινηματογράφου και τής σημειολογίας τής Τέχνης σέ μιά έπαρχιακή πόλη τής Πολωνίας. Τό άρθρο της, πού γράφτηκε άποκλειστικά γιά τό περιοδικό μας, συντάχθηκε τόν Σεπτέμβρη του 81 και κατά συνέπεια άντανακλά τό κλίμα και τίς ψευδαισθήσεις τής προ-δεκεμβριανής Πολωνίας. Σκοπός του άρθρου δέν είναι τόσο νά δώσει μιά γενική εικόνα του πολωνικού κινηματογράφου, όσο νά μιλήσει γιά τή χρονιά του 81 και γιά τό τί σημαντικό έγινε, σ’ αυτό τό διάστημα.

Η ΣΥΝΤΑΞΗ

### Η ΠΟΛΩΝΙΑ ΚΡΑΤΟΣ ΕΥΗΜΕΡΙΑΣ;

Σύμφωνα μέ τόν Λένιν, ή πολιτική βία είναι εικόνα τής οικονομίας. Κι είναι δύσκολο νά πεί κανείς άν, ή πρώτη άπεργία στήν Πολωνία έγινε ενάντια στήν όλο και μεγαλύτερη έλλειψη προϊόντων από τήν αγορά ή ήταν μιά κραυγή ενάντια στήν ύπο- κρίσια τής ήγεσίας εναντι τής κοινωνίας.

Τά χρόνια του 70 είναι ή ήσυχη περίοδος πριν από τήν καταιγίδα. ‘Η ύπνωτισμένη κοινωνία κυνηγάει τήν ευημερία, πού τά σύνορα της τά όρίζει μιά βίλα ή ένα καλά έπιπλωμένο διαμέρισμα, ένα αυτοκίνητο, ένα έξοχικό σπίτι...

Τά μέσα μαζικής ενημέρωσης εκπέμπουν σω- ρηδόν τό δυσκολοχώνευτο χυλό τής προπαγάν- δας τής έπιτυχίας, σύμφωνα μέ τήν όποία «ή Πολωνία αναπτύσσεται δυναμικά και ό άνθρωποι εύ- ημερούν». ‘Η τηλεόραση ήταν γεμάτη από έπιθε- ωρησιακά νούμερα και χορευτήριες μέ φτερά στόν πεισό, άναμεταδόσεις φεστιβάλ κι άθλητικών ά- γώνων. Παράλληλα από τόν τύπο, τήν τηλεόραση και τά ράφια τών βιβλιοπωλείων εξαφανίζονταν όλοένα και περισσότερα έπιθετα, ενώ συσσωρεύ- ονταν όι δυσκολίες τής καθημερινής ζωής. Τή μιά μέρα δέν έχει ταμμένο, τήν άλλη τούβλα... άλλα τά πάντα μπορούν νά βρεθούν μέ κομπίνι: ό γνω- στός του γνωστού πού έχει γνωριμίες...

‘Η διοίκηση του κράτους εύκολα εξαγοράζε-

ται. Κανείς δέν πιστεύει στήν ύπάρχουσα έξου- σία, ενώ αϋξάνεται ή αντίθεσή της μέ τήν κοινωία και τούς κυβερνητικούς της εκπροσώπους. ‘Ο κα- θένας τους έχει δύο πρόσωπα. ‘Η διπλή ήθικη εί- ναι τό καθημερινό τους προσωπείο. Τό παράδειγ- μα τών μεγάλων από τήν κορυφή άρχίζει σιγά- σιγά νά τό μιμείται κι ή βάση.

### ΤΟ ΔΕΥΤΕΡΟ ΠΟΛΙΤΙΣΤΙΚΟ ΚΙΝΗΜΑ

Αϋτήν άκριβώς τήν περίοδο, έτσι ένστικτώδη- κα, γεννιέται ένα «*δεύτερο πολιτιστικό κίνημα*». Διοργανωτές του είναι πριν όπολα ή διάνοηση και όι φοιτητές. Μ’ έράνους, δημιουργούνται άνεξάρ- τητοι έκδοτικοί οίκοι, πού έκδίδουν βιβλία, τά ό- ποια «άπουσιάζουν» από τά βιβλιοπωλεία. Στά κτίρια τών άνωτάτων σχολών και σε ιδιωτικές κα- τοικίες γίνονται μαθήματα και άναγνώσεις έργων «ξεχασμένων» συγγραφέων. Τό «δεύτερο πολιτι- στικό κίνημα» όμως άφορά μιά περιορισμένη έλίτ. Οί εργατικές κι άγροτικές μάζες βρίσκονται έξω από τήν έπιρροή του.

Στά πλαίσια του έπίσημου πολιτιστικού κινή- ματος (πού είναι τό ίδιο έλιτίστικο) αναπτύσσεται τό φοιτητικό πολιτικό θέατρο, όπως ή «Μονάδα» από τό Γκντάνσκ, τό «S.T.U.» από τήν Κρακοβία, τό «Provizorium» από τό Λούμπλιν, τό «Θέατρο

της οδηγος μέρας» από τὸ Πόζναν κ.α. Θυμόμαστε πόσο μεγάλο ρόλο ἔπαιξε τὸ θέατρο, ιδιαίτερα τὸ «ἀνοιχτὸ θέατρο» στὰ χρόνια τῆς μεγάλης δόξας τῆς ἀντι-κουλτούρας. Προετοίμασε κι ἔφτιαξε τὸ πολιτικο-πνευματικὸ κλίμα τῆς Ἐνοιξης τοῦ 68.

Ἐνα ἀνάλογο ρόλο ἔπρεπε νὰ παίξει κι ὁ κινηματογράφος πρὶν ἀπὸ τὰ γεγονότα τοῦ Αὐγούτου. Μᾶς κάνει ἐκπληξη τὸ γεγονός ὅτι σ' αὐτὸ τὸ ἰδιότυπο εἶδος τέχνης, τὸν κινηματογράφο, πού ἀπαιτεῖ μαζικούς παραλήπτες, μπόρεσε ν' ἀναπτυχθεῖ τὸ «δεύτερο πολιτιστικὸ κίνημα», πού ὀπως εἶπαμε προηγουμένως ἦταν στὰ χέρια μιᾶς ἑλίτ.

### Ο ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ ΤΗΣ ΗΘΙΚΗΣ ΑΝΗΣΥΧΙΑΣ

Στὰ χρόνια τοῦ 70 μιά σειρά πρωτοεμφανιζόμενοι σκηνοθέτες ὅπως οἱ Agnieszka Holland, Krzysztof Kieslowski, Zbigniew Bajon, Feliks Falk κ.ἄ., δημιουργοῦν ἕνα νέο ρεῦμα στὸν πολωνικὸ κινηματογράφο, πού θ' ἀποκαλεσθεῖ ἀπὸ τοὺς κριτικούς «*κινηματογράφος τῆς ἠθικῆς ἀνησυχίας*» ἢ «*κινηματογράφος τοῦ ρεαλισμοῦ τοῦ γραφείου*». Οἱ ταινίες αὐτοῦ τοῦ ρεύματος τοποθετοῦνται θεματικά μέσα στὴν πραγματικότητα τοῦ 70. Οἱ ἥρωες εἶναι μπλεγμένοι στὰ γρανάζια τῆς καθημερινῆς ζωῆς, πού τοὺς περικλείει μὲ τὴ ρευστὴ τῆς βρωμιά καὶ τὴν διπλοπροσωπεία τῆς. Κλυδωνίζονται μέσα σ' ἕνα ὑποκριτικὸ σύστημα, πού τοὺς μεταβάλλει σὲ κοσμοπολίτικους ἀπατεῶνες καὶ ψεύτες.

«Ο Ἐρασιτέχνης» τοῦ Κισλόφσκι

Τὸ φιλμ τοῦ A. Kieslowski *Amator* (Ὁ Ἐρασιτέχνης) εἶναι ἡ ἱστορία τῆς μεταμόρφωσης ἑνὸς συνηθισμένου ἀνθρώπου. Τῆ ζωῆ του τὴ γεμίσει ἡ οἰκογένεια κι ἡ δουλειά του. Τὸ ἰδανικὸ του εἶναι ἡ τέλεια ἐπιπλοση τοῦ σπιτιοῦ, ἡ ἀγορά ἑνὸς αὐτοκινήτου καὶ ἡ ἀνάπαυση. Ὁ κόσμος πού τὸν περιβάλλει εἶναι γι' αὐτὸν κάτι τὸ νορμάλ, μέσα στ' ὅποιο πρέπει νὰ ὑπάρξει. Τελείως ἀσυνείδητα δέχεται τοὺς κανόνες τοῦ παιχνιδιοῦ πού τοῦ ἐπιβλήθηκαν. Σταθμὸς στὴ ζωῆ του εἶναι ἡ γέννηση τοῦ παιδιοῦ του. Ὁ ἥρωας ἀγοράζει λοιπὸν μιά κινηματογραφικὴ μηχανὴ γιὰ νὰ καταγράψει τὸ μέγαλωμα τοῦ πρωτότοκου τοῦ γιοῦ. Ἄλλὰ τὸ σύστημα πού μέχει τῶρα τὸν ἀποβλάκωνε, γίνεται γι' αὐτὸν ἡ κακὴ του μοῖρα. Τὸ ἐκπολιτιστικὸ τμῆμα τοῦ ἐργοστασίου, ὅπου δουλεύει, τοῦ προτείνει νὰ φτιάξει μιά λέσχη ἐρασιτεχνικοῦ κινηματογράφου. Ἀπὸ δῶ καὶ μπρός ὁ ἥρωας ἀρχίζει νὰ βλέπει τὸν κόσμο μέσα ἀπὸ τὸν φακὸ καὶ τὸν βλέπει ὅπως εἶναι. Ἀρχίζει μὲ τὸ ξεμασκάρεμα τοῦ περιβάλλοντος τοῦ ἐργοστασίου ὅπου δουλεύει γιὰ νὰ πάει πιὸ πέρα. Τὰ ἔργα του βραβεύονται σὲ διαγωνισμοὺς. Μπαίνει στὸν κόσμο τῶν κινηματογραφιστῶν, παντοῦ ὅμως βλέπει τὰ ἴδια σχήματα, τὰ ἴδια συστήματα πιστὰ ἀντιγραμμένα. Ὁ Kieslowski δὲ θέλει ν' ἀπαντήσει στὴν ἐρώτηση: εἶναι τραγικότερο νὰ ζεῖς χωρὶς νὰ ἔχεις συνειδηση τῶν γεγονότων τῆς ζωῆς ἢ νὰ ἔχεις συνειδητοποιήσει τὸ σχῆμα τῆς πραγματικότητας ἀπ' τὴν ὁποία εἶναι ἀδύνατο νὰ βγεῖς;

Ὁ σκηνοθέτης χρησιμοποίησε ἀρκετὸ ὕλικὸ ἀπὸ ντοκυμανταίρ. Πρόκειται γιὰ ἕνα ἀπὸ τὰ χα-



ρακτηριστικότερα στοιχεία του νέου αυτού ρεύματος, που συχνά χρησιμοποιεί ντοκουμέντα ή άσυσυνθεμένα ντοκουμανταίρ.

Έκτός από τόν **Έρσσιτέχνη** σ' αυτό τό ρεύμα άνήκουν οί ταινίες **Κούγκ-Φού** τού F. Falk, **Włodzive**; τού Kiesłowski καί οί **Έπαρχιακοί ήθοιοιοί** τής A. Holland. Σ' αυτό τό τελευταίο φίλμ έχουμε μιά θεατρική ομάδα σέ μιά επαρχιακή πόλη. Τό συγκρότημα προετοιμάζει μιά παράσταση, που άναφέρεται σ' ένα δράμα από τήν εποχή τού ρομαντισμού. Ό ρεαλισμός τού φίλμ συμπλέκεται μέ μυστικιστικά δράματα, όπου καταδειχνεται ή άποσύνθεση τών ανθρώπων που δέν έχουν τή δυνατότητα μιάς καλλιτεχνικής καριέρας, ενώ ταυτόχρονα υποβιβάζονται από τή μετριότητα τών θεατών τους. Στείριο από φιλοδοξίες άπαγγέλλουν κείμενα που γράφτηκαν στήν εποχή όπου ή Πολωνία ήταν σκλαβωμένη, καλώντας στή μάχη μ' ένα άδιάφορο τόνο ή μέ μιά ψευτική έξαρση. 'Η όλότητα μεταβάλεται σ' ένα τραγικό κωρότεσκο.

#### Η ΠΕΡΙΠΤΩΣΗ ΖΑΝΟΥΣΙ

Οί ταινίες τού Βάιντα καί τού Ζανούσι δέν κατατάσσονται στό ρεύμα τού «ρεαλισμού τού γραφείου». Πρίνάπ' όλα οί σκηνοθέτες αυτοί έκαναν τό ντεμπούτο τους πολύ νωρίτερα καί πρέπει νά δούμε τό έργο τους καί λίγο αὐτοβιογραφικά. 'Ωστόσο στή δεκαετία τού 70 δέν άγνόησαν τήν προβληματική τού ρεύματος τού «ρεαλισμού τού γραφείου».

Ό Κ. Ζανούσι στό **Καμουφλάζ** μιλά για τόν

«Σπιράλ» τού Ζανούσι

κύκλο τών πανεπιστημιακών καθηγητών. Κάθε ταινία τού Ζανούσι είναι μιά άκριβής άνάλυση τού θέματος τής, διανθισμένη μέ πνευματικούς διαλόγους που δέν περιέχουν ούτε μιά παραπάνησια λέξη. Είναι μιά καθαρή δομή τού κρυστάλλου, που έκπληρσει μέ τήν κρούση ύφή (ίσως γι' αυτό νά είναι τόσο παθητικές). Αυτή τή φορά κάνει μιά αὐτοφία στά μέλη ενός διεθνούς επιστημονικού σεμινάριου. Μέσα στό πράσινο καί στίς λίμνες ενός κέντρου άναψυχής, ύφαίνουν τής πονηριές τους, δόκτορες, καθηγητές ή ύφηγητές. Γιατί είναι τέτοιοι; Γιατί καθένas τους παίρνει τέτοια χρώματα για νά μή ξεχωρίζει άπ' τό περιβάλλον; Καμουφλάρονται μέ χρώματα σάν τά έρπετά που έρπουν άνάμεσα στήν πρασινάδα τού κήπου. Αυτό δέν είναι άνήθικο. Άπλως είναι νόμος τής φύσης. Κανείς δέ μπορεί ν' απαιτήσει από τόν άνθρωπο νά καταστρέψει τόν ίδιο του τόν έαυτό, δηλαδή νά επαναστατήσει ενάντια στή Φύση.

Τό τελευταίο φίλμ τού Ζανούσι προβλήθηκε στίς πολωνικές αίθουσες κατόπιν έορτής. Τό **Kontrakt (Συμβόλαιο)** δείχνει τό άπόγειο τού ατομικισμού καί τής κατανώλωσης στήν πρό τού Αύγούτου Πολωνία. Τό θέμα τού φίλμ είναι ένας γάμος, ενώ ό χώρος που διαδραματίζονται τά γεγονότα είναι μιά πολυτελής βίλα ενός διάσημου καρδιολόγου, άπόγονου παλαιάς οικογένειας εύγενών. Ό έξοπλισμός τού σπιτιού, τό στυλ τής ζωής, οί γνωστοί που τόν περιβάλλουν, είναι σύμβολα τής κοινωνικής γάγγραινας. Άποκομένο από τήνα-





«Εφιάλτες» του Μαρτσέφσκι

ράδοση, οι εύγενείς αυτοί έχουν να επιδείξουν μία παρακασμένη κουλτούρα, ενάντια στην όποια όμως δεν αντιδρά ή νέα γενιά.

Τό **Συμβόλαιο** παίχτηκε μετά τά γεγονότα του Αύγουστου. Ή πραγματικότητα έγραψε τό τέλος του φίλμ, πού όπως αποδείχτηκε δεν ήταν καί τόσο πεσιμιστικό. Ώστόσο παρέμεινε στους Πολωνούς κάτι από τήν εύγενική παράδοση τής μάχης γιά τήν τιμή.

### Ο ΑΝΘΡΩΠΟΣ ΑΠΟ ΜΑΡΜΑΡΟ

Ώ **άνθρωπος από μάρμαρο** του Βάιντα, μπορεί λόγω φόρμας νά καταταγεί στό ρεύμα του «ρεαλισμού του γραφείου». Ώ συμβολισμός καί ή άλληγορία έχουν τής ρίζες τους βαθειά μέσα στή ρομαντική παράδοση τής Πολωνίας. Στά 127 χρόνια σκλαβιάς ή πολιτιστική ζωή λειτουργούσε κανονικά. Ών καί δεν ήταν δυνατό νά μιλήσει κανείς ανοιχτά γιά άγώνα ή γιά τήν ψυχή του έθνους, τά βιβλία πού τυπώνονταν ήταν επαναστατικά. Ώπό κείνη τήν εποχή οι Πολωνοί έμαθαν νά μή βλέπουν στά καλλιτεχνικά έργα μόνο τήν «τέχνη».

Στόν **Άνθρωπο από μάρμαρο** υπάρχουν δύο επίπεδα: ή καθεαυτό ιστορία καί αυτό πού βρίσκεται από πίσω της καί πού μόνο οι Πολωνοί μπορούν νά καταλάβουν σ' όλο του τό πλάτος. Τά δύο νοήματα τής ταινίας μπλέκονται μεταξύ τους δείχνοντας τήν παραλληλότητα τής σταλινικής έποχής μέ τή σημερινή. Ών καί έχουμε νά κάνουμε μέ διαφορετικά προβλήματα καί φόντα, ή γεύση είναι ίδια. Ώ απόκλιση του συστήματος πού άρχι-

σε από τήν σταλινική εποχή, πήρε στίς μέρες μας ένα περισσότερο αξιοπρεπές προσωπείο. Χωρίς βία καί δύναμη ή ιδέα χάνει τήν αξία της καί γεννάει σάπιους καρπούς.

Ώ ταινία θίγει καί πάλι τό θέμα τής διπλής ήθικης. Χαρακτηριστική είναι ή περίπτωση του παιλιού σκηνοθέτη (έξοχη ή έρμηνεία του Zbigniew Lomnicki), πού προσπάθησε νά ξεγερωθεί στή δεκαετία του 50, αλλά μή μπορώντας νά τά βάλει μέ τό σύστημα, ύποτάσσεται σ' αυτό, χάνει ήθικά τό παιχνίδι καί ζει ζωή χαρισάμενη σ' ένα λούξ σπίτι, μέ πισίνα, υπηρέτρια, γκουβερνάντα κ.λ.π. Μήπως θά πρέπει νά ύποταχθεί τό ίδιο, στό σύστημα τής δεατίας του 70, ή νεαρή απόφοιτος τής σχολής κινηματογράφου καί ό γιός του πρωτοπόρου εργάτη Μπίρκουτ;

Ώ **άνθρωπος από μάρμαρο** τελειώνει μέ ή συνάντηση τής Άνιέσκα μέ τό γιό του Μπίρκουτ στήν έξοδο των ναυπηγείων του Γκνάνσκ. Ώλλά αυτό δεν είναι τό τέλος. Μόνο τό κλείσιμο μιās παρένθεσης καί ταυτόχρονα ή εισαγωγή στό νέο κεφάλαιο τής πολωνικής ιστορίας, πού γράφεται από τους άπόγονους των ανθρώπων από μάρμαρο καί πού πέρασαν στό χώρο του κινηματογράφου σάν «άνθρωποι από σίδερο».

### ΤΑ ΣΗΜΕΡΙΝΑ ΠΡΟΒΛΗΜΑΤΑ

Τό ρεύμα του «ρεαλισμού του γραφείου» ήταν τό σημαντικότερο στή δεκαετία του 70, όχι όμως καί τό μοναδικό. Γυρίστηκαν πολλά φίλμ βασισμένα σε λογοτεχνικά έργα (**Οι δεσποινίδες από τό Βίλκο**), ιστορικού περιεχομένου (**Τό πραξι-**

**κόπημα, 'Εφιάλτες**, ψυχολογικά (**Σπιράλ, Τό νοσοκομείο της Μητρόπολης** του Zebrowski), κωμωδίες κ.λ.π.

Η Πολωνική σχολή του ντοκιμανταίρ πέρασε στη δεκαετία του 70 δύσκολους καιρούς. Καταπληκτικά ντοκιμανταίρ όπως το **Ψυχοδράμα του Piwowski** ή το **'Από τήν σκοπιά του νυχτερικού φύλακα** του Kieslowski, περίμεναν στά ράφια του αρχείου και δανειζονταν με πολύ δυσκολία σε προβολές κινηματογραφικών λεσχών ή φεστιβάλ. "Άλλες ταινίες δέν δανειζονται ούτε γι αυτό τόν σκοπό. Μετά τόν Αύγουστο του 80 ή κατάσταση άλλαξε υπέρ του κινηματογράφου - ντοκιμανταίρ. "Έργα πού δέν προβλήθηκαν ποτέ περίμεναν τήν προεμεέρα τους, όχι μόνο στούς κινηματογράφους, αλλά και στήν τηλεόραση. "Η μετάδοσή τους έφερε τόν κοινό τίτλο «'Εργατικές υποθέσεις». Στήν τηλεόραση παίχτηκαν ακόμη και άναδρομές στό πολωνικό «νέο κύμα» (A. Wajda, A. Munk, W. Hass, R. Polanski κ.ά.).

Τώρα πού ή άτμόσφαιρα γύρω από τούς δημιουργούς και τά έργα τους ξεκαθαρίστηκε, εμφανίστηκαν άλλα προβλήματα. Τόν κινηματογράφο δέν τόν άποτελούν μονάχα οι σκηνοθέτες, οι ήθοποιοί και τό ταλέντο τους. Είναι και μιά βιομηχανία πού άπαιτεί έκατομμύρια ζλότυ.

Τήν "Άνοιξη του 1981 ή Πολωνική "Ένωση Κινηματογραφιστών, τής οποίας πρόεδρος είναι ό A. Wajda, δημοσίευσε μιά άναφορά γιά τήν κατάσταση του πολωνικού κινηματογράφου. 'Από αυτήν φαίνεται καθαρά ότι είναι σχεδόν άδύνατο νά γυριστούν νέες ταινίες. Δέν υπάρχουν κάμερες, πελικιά, ρεφλέκτορες κ.λ.π. Κατά τή διάρκεια τής σημερινής κρίσης και τή στιγμή πού λείπουν άναγκαία βιομηχανικά προϊόντα, είναι γνωστό ότι ό κρατικός προϋπολογισμός, γιά νά μπάλωσε όπως-όπως τά πράγματα, έκανε περικοπές από τόν προϋπολογισμό γιά τά πολιτιστικά. Νά βρεθούν χρήματα γιά κινηματογραφικό υλικό είναι τρομερά δύσκολο. Κι όμως σε μιά τέτοια δύσκολη εποχή δημιουργήθηκε μιά ταινία όπως **'Ο άνθρωπος από σίδηρο**.

## ΤΙ ΒΛΕΠΟΥΝ ΟΙ ΠΟΛΩΝΟΙ

Ο A. Wajda δήλωσε στή γαλλική «Le Monde», ότι: «άν και υπάρχει οικονομική κρίση, ό πολωνικός κινηματογράφος δέ θά πρέπει νά ύποστεί άπώλειες». "Όμως τό πολωνικό κοινό γιοιόθε τήν έλλειψη ξένων ταινιών από τίς όθόνες. 'Απλώς δέν υπάρχουν χρήματα γι' άγορά καλών ξένων ταινιών. Κάθε χρόνο σε όριζόμενους κινηματογράφους μεγάλων πόλεων γίνονται ρετροσπεκτιβες με καινούργια έργα από τή διεθνή παραγωγή. Οι παραστάσεις διαρκούν δύο βδομάδες και τίς παρακολουθούν όσοι έχον άγοράσει καρνέ και τίς δλες τίς προβολές. Μετά από ένα μήνα όλες οι ται-

νίες παίζονται σε κλειστές προβολές πού τμηματικά πρόβονται σ' όλους τούς κινηματογράφους. Σ' αυτές τίς προβολές πηγαίνουν συνήθως δημοσιογράφοι, κριτικοί κινηματογράφου, φοιτητές, με μιά λέξη αυτοί πού τούς ενδιαφέρει ή εικόνα του παγκόσιου κινηματογράφου.

Τόν περασμένο χρόνο αυτές οι προβολές είχαν έναν άλλο ρόλο. "Ήταν ή μοναδική περίπτωση νά δεις ταινίες με αξιώσεις από τόν παγκόσιο κινηματογράφο. Οι περισσότερες ταινίες ήταν δανεισμένες μόνο γιά τό χρόνο αυτών των προβολών και μόνο ένα μικρό μέρος τους άγοράστηκε γιά νά παίχτει κανονικά (μεταξύ των οποίων και τό **Στάλκερ** του Ταρκόφσκι). "Επειδή αυτό έξυπακούονταν σχηματίστηκαν τεράστιες ουρές γιά τήν άγορά των καρνέ, έγιναν πρόσθετες προβολές κ.λ.π.

Παρόλα αυτά ή πλειοψηφία των πολωνών θεατών δέ θά δει αυτές τίς ταινίες άμέσως, αλλά μόνο όταν ή τιμή του εισιτηρίου κατέβει (πράγμα πού ισχύει γιά τίς ταινίες πού δέν παίζονται γιά πρώτη φορά). Τί βλέπουν λοιπόν οι Πολωνοί σήμερα; Πριν άπ' όλα πολωνικές παραγωγές. Τελευταία γυρίστηκαν δύο ντοκιμανταίρ γύρω από τήν έπίσκεψη του Πάπα. "Ισως είναι οι ταινίες πού έκοψαν τά περισσότερα εισιτήρια. Γυρίστηκαν όμως και κωμωδίες γεμάτες σαρκασμό και πικρό γέλιο. "Ως συνήθως οι Πολωνοί άντεδρασαν στίς δυσκολίες τους με δικτικό χιούμορ κι αυτοειρωνία.

## Ο ΑΝΘΡΩΠΟΣ ΑΠΟ ΣΙΔΕΡΟ

"Υπάρχει βέβαια και ό θριαμβευτής του τελευταίου φεστιβάλ Κανών. **'Ο άνθρωπος από σίδηρο** δέν άντιμετωπίστηκε άπλά σαν ένα έργο τέχνης. Οι θεατές άντιδρούνπολύ ζωντανά, χειροκροτούν, κλαίνε σ' όλη τή διάρκεια τής ταινίας. "Άλλωστε τό φίλμ φτιάχτηκε γι' αυτούς τούς ίδιους, γιά τή νέα γενιά των Πολωνών πού άνατράφηκαν στό σοσιαλισμό και πού ινώθουν τή δύναμή τους. Μιά γενιά πού τούς άνοιξε τό δρόμο ή παλιότερη γενιά του Μπίρκουτ, του «άνθρωπου από μάρμαρο». "Η δύναμη τής ταινίας βρίσκεται άκριβώς στή σχέση της με τήν πραγματικότητα, στό ρομαντισμό και τό δυναμικό των συναισθημάτων της. Γιατί **'Ο άνθρωπος από μάρμαρο** είχε άναμφίβολα πιό συνεκτική δομή κι ήταν μιά πιό δουλεμένη κι άκριβολόγα ταινία.

Έκτός από τίς πολωνικές ταινίες υπάρχουν και οι ξένες παραγωγές κύρια των σοσιαλιστικών κρατών, αλλά και τυπικές παραγωγές μαζικής κουλτούρας των καπιταλιστικών κρατών (γουέστερν, κωμωδίες κ.λ.π.).

Αυτή ή εικόνα θά ύπάρχει ως τό τέλος του 1981. "Άλήθεια τό 1982 θά φέρει άλλαγές;

**E.K.**  
(Μετάφραση από τά πολωνικά Χ.Σ.)



## ΑΝΘΡΩΠΟΣ ΑΠΟ ΣΙΔΕΡΟ

### Συζήτηση με τό σεναριογράφο Άλεξάντερ Σιμπόρ Ρίλσκι

“Υστερα από μία σχετικά καλή υποδοχή του *“Ανθρωπος από μάρμαρο* τό ελληνικό κοινό υποδέχτηκε αδιάφορα τόν *“Ανθρωπο από σίδερο*, παρά τό γεγονός της βράβευσης τόν στίς Κάννες. Τά αίτια τής άποτυχίας τής ταινίας δέ θά πρέπει ν’ αναζητηθούν τόσο στή μέτρια ποιότητα τής, τίς κακές κριτικές πού λίγο-πολύ πήρε ή τό τυχόν σαμποτάρισμα τής από πολιτικές παρατάξεις πού διαφωνούν μαζί τής, όσο στή γενικότερη *άδιαφορία* τού ελληνικού κινηματογραφικού κοινού γι’ αυτό τό είδος των πολιτικο-κοινωνικών ταινιών (έκτός κι άν θίγουν ελληνικά προβλήματα). Μπορεί στήν Έλλάδα νά γράφονται ή ν’ άκούγονται καθημερινά άπόψεις καί νέα γιά τήν Πολωνία, όταν όμως έρχεται μία ταινία α πού μιλά γιά τόν τελευταίο χρόνο πριν τά γεγονότα τού Δεκεμβρη, συναντά τή γενική *άδιαφορία*, πολύ άπλά γιατί ό Έλληνας διαχωρίζει τήν πολιτικο-συνδικαλιστική του δόση από τήν ιδιωτική ζωή. Καί ό κινηματογράφος άνήκει σ’ αυτόν τό δεύτερο χώρο (έκτός κι άν πρόκειται γιά ταινία πού παίζεται σέ πολιτική εκδήλωση, όποτε τή βλέπει αναγκαστικά, άλλοτε μ’ ευχαρίστηση κι άλλοτε από υποχρέωση). Κατά συνέπεια μία πολιτική ταινία έχει ελάχιστες πιθανότητες νά έλκύσει κοινό με μόνο θέλητρο τό πολιτικό θέμα τής. Καί ό *“Ανθρωπος από σίδερο* είναι *άλλη* ταινία, έχει ελάχιστα ή καθόλου άλλα θέλητρα, πέρα από τό πληροφοριακό υλικό τής ταινίας. Τά λάθη τού Βάιντα, όσο κι άν είναι εύκολο νά δικαιολογηθούν, είναι πολλά, μ’ άποτέλεσμα ή ταινία του νά χάσει στή προβολή τής στό έξωτερικό, δ,τι άκριβώς κέρδισε σ’ άμεσότητα στό κοινό τής Πολωνίας. Λάθη πού θίγει διεξοδικά στή συζήτηση πού άκολουθεί, ό σεναριογράφος τής ταινίας Άλεξάντερ Σιμπόρ Ρίλσκι, με τόν όποιο συμφωνούμε τελείως.

Ό Άλεξάντερ Σιμπόρ Ρίλσκι γεννήθηκε τό 1928, σπούδασε Πολωνολογία καί στή συνέχεια άσκησε τό δημοσιογραφικό επάγγελμα. Τό 1956 θά δημοσιεύσει μερικές νουβέλες, ενώ παράλληλα θ’ άρχισι νά γράφει σενάρια γιά λογαριασμό μεγάλων σκηνοθετών τού Πολωνικού κινηματογράφου, όπως ό Καβαλέροβιτς (*“Η Σκιά*), ό Ρυμπόφσκι (*Γουήκ-εντ καί πιστολιδι*), ό Βάιντα (*Στάχτες*, *Ό άνθρωπος από μάρμαρο*) κ.ά. Τό 1963 θά περάσει πίσω από τήν κάμερα γυρίζοντας τό *“Η καθημερινή ζωή τους*, πού θά τό άκολουθήσουν 5 άκόμη ταινίες (οι πιό γνωστές είναι: *Αύριο*, *Μεξικό*, *Οι γείτονες*). Στά έτη 1972-76 θά χρηματίσει καλλιτεχνικός διευθυντής τής ομάδας παραγωγής «Προοπτική», πού έρχεται πρώτη σέ άπαγορευμένες ταινίες (4 συνολικά). Η συζήτηση πού άκολουθεί έγινε μεταξύ τού Ρίλσκι καί τού Σιέλ Άμπνί Άμπράαμσον γιά λογαριασμό τού σουηδικού περιοδικού «Τσάπλιν» τόν Αύγουστο τού 1981.

H ΣΥΝΤΑΞΗ

### Ο ΜΠΙΡΚΟΥΤ ΠΡΕΠΕΙ ΝΑ ΠΘΑΝΕΙ

Ό *“Ανθρωπος από Μάρμαρο*, ήταν μία νουβέλα από τήν άρχή:

Ναί, έτσι όπως δημοσιεύθηκε τό 1964 στό περιοδικό *Κουλτούρα*. Από τότε, θέλαμε νά γυρίσουμε τό φίλμ *άλλά* δέν μάς επιτράπηκε. Πραγματικά είναι καλύτερα πού τό φίλμ γυρίστηκε άργότερα. Χάρις σ’ αυτό έγινε μεγαλύτερο καί πλουσιότερο. Τά χρόνια πού παρεμβάλλονταν μεταξύ τής νουβέλας καί τού φίλμ, ήταν πολύ σημαντικά.

Είχατε κάποιο συγκεκριμένο πρότυπο, τού οικοδόμου Μάτεους Μπίρκουτ;

Όχι. Τά κεντρικά πρόσωπα στόν *“Ανθρωπο από Μάρμαρο* *άλλά* καί στόν *“Ανθρωπο από Σίδερο* δέν είναι παρμένα από τήν πραγματικότητα. Ό «*Ανθρωπος από Σίδερο*» δέν είναι δηλαδή ούτε ό Βαλέσα, ούτε ό Γκβιάζντα (ό δεύτερος ισχυρός από τά στελέχη τού ελεύθερου συνδικάτου «Άλληλεγγύη»). Δέν θά πρέπει νά χρησιμο-

ποιούνται συγκεκριμένα πρότυπα ανθρώπων. Οι άνθρωποι *άλλά* ενας συνεχώς, ό Βαλέσα τού σήμερα ίσως νά είναι ένας έντελώς διαφορετικός Βαλέσα μετά ένα χρόνο. Ένας φανταστικός, *άλλά* γνήσιος ήρωας παραμένει πάντα ό ίδιος. Ζει μόνο εκεί, στό φίλμ ή στό βιβλίο. Δίχως έμένα δέν μπορεί νά κάνει τίποτα.

Ναί *άλλά* *ύπήρχαν* άνθρωποι πού παρ’ όλα αυτά *υποστήριξαν* ότι *“Ο Ανθρωπος από Μάρμαρο* *πραγματεύεται* γι’ αυτούς τούς ίδιους;

Ναί βέβαια. Ένας οικοδόμος *μάλιστα*, από τήν Νόβα Χούτα, έγραψε ένα γράμμα στόν Βάιντα καί τού ζητούσε *άμοιβή*, *μά* καί τό φίλμ *πραγματεύεται* γι’ αυτόν. Πολλοί οικοδόμοι καί μπορούσαν νά έχουν γράψει τέτοια γράμματα. Γιατί ή ζωή τους ήταν όπως τήν περιγράψαμε. Στήν άρχή *διέλεγε* ή Κομμουνιστική Προπαγάνδα πολλούς *έργατες* καί τούς *άνεβαζε* στά βάρβα, όταν όμως *αρχιζάν* νά διαμαρτύρονται, τό Κόμμα τούς βούλωνε τά στόματα. Έτσι οι *τύχες* των Μπίρκουτ καί Τόμσκι είναι

αληθινές, αλλά δεν πρόκειται για βιογραφίες.

**Πές μου λίγο για τις διαφορές μεταξύ της σουβέλας και του σενάριου στον "Άνθρωπο από Μάρμαρο."**

Τό τέλος ήταν έντελως διαφορετικό. Ή σουβέλα που έγραφα τό 1963, τελειώνει μέ τ' ότι ή γυναίκα τού Μπίρκουτ τόν βρίσκει τελικά. Ό Μπίρκουτ πάει σ' ένα νυχτερινό σχολείο και προσπαθεί μετά από τίς δύσκολές και πικρές έμπειρίες του ν' αποκτήσει κάποια μόρφωση γιά ν' αρχίσει από τήν αρχή. Όταν ξαναπιάσαμε τήν Ιστορία μετά 14 χρόνια, άναρωτηθήκαμε φυσικά τί νά είχε συμβεί μ' αυτόν όλα κείνα τό χρόνια. Σκεφθήκαμε διάφορες έκδοχές: ή "Ανίσκα βρίσκει τόν Μπίρκουτ κι αυτός είναι συνταξιούχος - δεν πήγαινε. Ό Μπίρκουτ είχε κάνει καριέρα - δεν πήγαινε κι αυτό. Είχε γίνει άλκοολικός - δεν πήγαινε ούτε κι αυτό.

«"Αν θά ξαναπιάσουμε τό ίδιο θέμα», είπα στόν Βάιντα, μετά τόσα χρόνια «τότε πρέπει νά τόν σκοτώσουμε». Ό Βάιντα διαμαρτυρήθηκε στήν αρχή, αλλά εγώ επέμενα ότι ένα μεγάλο δράμα πρέπει νά έχει ένα τραγικό τέλος, άλλως θά καταλήξει όλη ή Ιστορία σέ μελόδραμα ή κωμωδία. Ναί αλλά πώς θά τόν σκοτώσουμε; έλεγε ό Βάιντα. «"Αν σκεφθεί κανείς τό χαρακτήρα τού Μπίρκουτ, είπα, μόνο ή όστουνομία τού Γκτάνσκ θά μπορούσε νά τόν σκοτώσει. Γιατί άν ό Μπίρκουτ ζούσε μέχρι τή δεκαετία τού '70, σίγουρα θ' άνακατευόταν στήν έξέγερση τού Γκτάνσκ.

**Και γι' αυτό τελειώνει τά ίχνη τού Μπίρκουτ στό Γκτάνσκ;**

Δέν έμειναν και πολλά πράγματα άπ' αυτά, γιατί μερικές από τίς τελευταίες σκηνές, που έκαναν τό φίλυμν πίο κατανοητό, κόπηκαν από τίς άρχές. Ή προτελευταία σκηνή στόν "Άνθρωπο από Μάρμαρο" ήταν εκείνη όπου ή "Ανίσκα ψάχνει γιά τόν τάφο τού Μπίρκουτ στό Νεκροταφείο τού Γκτάνσκ και άφού δέν τόν βρίσκει άφήνει τά λουλούδια στήν καγκελόπορτα.

**Δηλαδή ή σκηνή πού ύπάρχει τώρα στόν "Άνθρωπο από Σίδερο;"**

"Ακριβώς. Παρ' ότι κόπηκε αυτή ή σκηνή, ό κόσμος έδώ στήν Πολωνία κατάλαβε πώς τελείωσε ή ζωή τού Μπίρκουτ. Στο έξωτερικό αντίθετα ήταν κάπως άσαφές. Οι Ξένοι κριτικοί έπρεπε νά πληροφορηθούν τούς άγνωστες τούς γιά τά γεγονότα τού Δεκέμβρη τού 1970 στήν Πολωνία.

## Η ΑΠΑΓΟΡΕΥΜΕΝΗ ΚΑΘΗΜΕΡΙΝΟΤΗΤΑ

**Σας πήρε δηλαδή 14 χρόνια μέχρι νά σας δώσουν τήν άδεια γυριστούσε τού "Άνθρωπο από Μάρμαρο. Πόσες φορές προσπαθήσατε κατά τό διάστημα αυτό;**

Προσπαθήσαμε πάρα πολλές φορές αλλά κανέναν από τούς άρμόδιους δέν ένέκρινε τό σενάριο. Ξαφνικά τό 1976 ήλθε ή έγκριση ότι μπορούσαμε νά γυρίσουμε τόν "Άνθρωπο από Μάρμαρο" και ό Ζανούσι μπορούσε νά κάνει τό *Καμουφλάζ*.

**Πώς εξηγείται αυτό;**

Όύτε ό Βάιντα, ούτε εγώ ξέρουμε άκόμη μέχρι σήμερα τό πώς έγινε. Ξέρουμε όμως ότι ό Ύπουργός Πολιτισμού Γιόζεφ Τέιτομα μάς βοήθησε πάρα πολύ και τότε και τώρα μέ τόν "Άνθρωπο από Σίδερο". Διάβασε τό σενά-

ριο και δέν έκανε καμιά άλλαγή. Τό ένέκρινε άκριβώς όπως τό είχα γράψει.

**Καλά δέν έχετε καμιά εξήγηση; Τό 1976 δέν έγινε καμιά άλλαγή στήν έκπολιτιστική πολιτική;**

"Ακόμα και τό άοκληρωτικό καθεστώςά δέν είναι άμετάβλητα. Τά πράγματα πάνε πάνω-κάτω συνεχώς. Καινούργιοι έρχονται και παλιοί φεύγουν. Κάποιο μέλος τής Κεντρικής Έπιτροπής θέλει νά διώξει κάποιον άλλον κ.τ.λ. Σ' αυτές τίς φάσεις δημιουργούνται στά όργανα τής προπαγάνδας, ύποχωρήσεις, ρωγμές κι άν τυχαίνει νά βρίσκεται κανείς εκεί άκριβώς πού πρέπει, τότε είναι δυνατόν νά κάνει και έργα σάν τό "Άνθρωπο από Μάρμαρο". Ούτε ένα χρόνο νωρίτερα, ούτε ένα χρόνο άργότερα θά γινόταν άποδεκτός.

**Τό "Άνθρωπος από Μάρμαρο" είναι πραγματικά μία έπισταμένη περιγραφή γύρω από τίς συνθήκες ζωής τών εργατών. Πώς αποκτήσατε σεις μία τέτοια γνώση και αντίληψη;**

Προέρχομαι από μία άπλη οίκογένεια και έζησα όλη μου τή ζωή κάτω από άπλές συνθήκες. Ν' ασχολούμαι μέ κάτι πού θεωρούσα ούσιαστικό και όχι νά κερδίζω χρήματα, ήταν πάντα γιά μένα τό σπουδαιότερο πράγμα. Κι όταν τά πράγματα δέν πήγαιναν καλά έμεινα σιωπηλός και περιμένα. Τό πώς ζούσαν οι άλλοι δέν χρειαζότηκε ποτέ νά τό σκεφτώ, μιά κι εγώ ζούσα όπως αυτοί. Ακόμα κι εγώ χρειαζόταν νά δανειστώ χρήματα γιά νά επιπλώσω τό διαμερίσμα μου. Τό πρώτο μου μυθιστόρημα λέγεται *Τό Κάρβουνο*, και πραγματεύεται γιά τήν ζωή τών άνθρακωρύχων τού Σλάσκ. "Απ' εκεί κατάγεται ή οίκογένειά μου κι έτσι γνωρίζω καλά τή ζωή τών άνθρακωρύχων. Ή ζωή τών απλών ανθρώπων μ' ένδιέφερε πάντα, αλλά ύπήρξε ένα άπαγορευμένο θέμα. Νά μιλάς γιά τήν έλλειψη τροφίμων, τίς βαριές και κακοπληρωμένες δουλειές των εργασιών, όλα αυτά τ' άλλα και καθημερινά πράγματα, ήταν άπαγορευμένο. Μετά τή Σταλινική περίοδο οι καλλιτέχνες άπόκτησαν μία σχετικά μεγάλη έλευθερία στή φόρμα. Στο περιεχόμενο όμως συνέχισαν οι άπαγορεύσεις. Καί φόρμα δίχως περιεχόμενο είναι άπλώς διακοσμητικό τοιχείο.

## Η ΙΣΤΟΡΙΑ ΤΩΝ ΠΟΛΩΝΩΝ ΕΡΓΑΤΩΝ

**Πώς νομίζετε ότι δέχτηκαν στή Δύση τόν "Άνθρωπο από Μάρμαρο;"**

Ξέρετε, αυτό πού δέν αντιλαμβάνονται συχνά στή Δύση είναι ότι άν κανείς θέλει νά είναι προοδευτικός στήν Πολωνία, πρέπει καμιά φορά νά πάει κόντρα στίς "Αρχές". Πρίν δύο χρόνια ήμουνα στήν Πεσκαρά τής Ίταλίας, όπου βραβεύθηκα γιά τό καλύτερο σενάριο - κάτι πού ό Τύπος στήν Πολωνία άποσιώπησε - και είχα ζωηρές συζητήσεις μέ τήν Ίταλική άριστερά.

Αυτοί οι άνθρωποι κατάλαβαν τό έργο πολύ καλά. Έχουν κι αυτοί ένα παρόμοιο προβληματισμό, γιά τό πώς χτίζει κανείς μία καλύτερη κοινωνία, μιά κοινωνία δίχως βία, άστυνομικές μεθόδους, ψεύτικη προπαγάνδα, πώς δηλαδή θά άποφευθούν όλα τά λάθη και έγκλήματα πού έγιναν στίς "Ανατολικές χώρες. Συζητούσαμε νύχτες ολόκληρες. Εύκολα συζητάει κανείς μέ τούς Ίταλούς Κομμουνιστές όπως και μέ τούς Ίσπανούς και τούς Πορτογάλους, όχι όμως και μέ τούς Γάλλους. Τό Γαλλι-

κό ΚΚ είναι άκαμπο και μονολιθικό. "Αν και μ' ένα Συνδικαλιστή από τη Σικελία, δεν γινόταν συζήτηση. Τέτοιους όρθοδοξους Κομμουνιστές σαν κι αυτόν, δεν συναντάει κανείς ούτε στην 'Ανατολική Γερμανία και Τσεχοσλοβακία. Μέ θεωρούσε σαν το χειρότερο πράκτορα της ΣΙΑ, που προσπαθούσε να διαλύσει το Κομμουνιστικό κίνημα. Δυστυχώς υπάρχουν πολλοί τέτοιοι άνθρωποι, που πιστεύουν ακόμα και σήμερα ότι το μυστικό έγγραφο του Χρουστώφ, για τή Σταλινική περίοδο στο 20ο Συνέδριο, ήταν παραποίημα.

Τά τελευταία χρόνια μιλάνε στην Πολωνία για τή «Φίλμ τής ήθικης άνησυχίας». Μπορεί να πεί κανείς ότι τή «*Άνθρωπος από Μάρμαρο* και τή *Καμουφλάζ* ήταν οι πρώτες ταινίες αττής τής τάσης;

Ό *Άνθρωπος από Μάρμαρο* και τή *Καμουφλάζ* γυρίστηκαν πολύ πριν καθιερωθεί ή έκφραση και ούτε έχουν μεγάλη σχέση με τή «Φίλμ τής ήθικης άνησυχίας», που είναι άποτέλεσμα τής δυσαρέσκειας τών Πολωνών για τήν εξέλιξη στή χώρα. Τά «Φίλμ τής ήθικης άνησυχίας» άλλωστε στρέφονται ενάντια στίς σχέσεις μέσα σε πολύ περιορισμένες στενές σφαίρες - όπως σ' ένα εργοστάσιο σούς *Έρασιτέχνες* του Κισλόφσκι. Ο *Άνθρωπος από Μάρμαρο* αντίθετα ήταν μιά προσπάθεια γραφής ένός έπους τής εργατικής τάξης και μαζί με τή *Άνθρωπος από Σίδερο* συνοψίζει τήν ιστορία τών Πολωνών εργατών τά τελευταία 30 χρόνια. *Άν πέτυχαν τώρα οι*

ταινίες τή στόχο τους, αυτό είναι μιά άλλη υπόθεση. Προσωπικά πιστεύω ότι ό *Άνθρωπος από Σίδερο* δεν είναι τελείως πετυχημένος. Θά μπορούσε να ήταν πολύ καλύτερος. Τί γνώμη έχετε έσείς, επί τής ευκαιρίας;

### Ο ΠΡΑΚΤΟΡΑΣ ΤΟΥ ΚΑΚΟΥ

Δέν μπορώ να καθορίσω άν ό *Άνθρωπος από Σίδερο* είναι καλύτερος ή χειρότερος από τόν *Άνθρωπο από Μάρμαρο*. Για μένα πρόκειται για ένα φίλμ, σε δυό μέρη. Δέν μπορείς να πεις ότι τή πρώτο μέρος τών *Άδελφών Καρμαζώφ* του Ντοστογιέφσκι είναι καλύτερο από τή δεύτερο. Πρόκειται για ένα βιβλίο και θά πρέπει να εκτιμηθεί σαν μιά όλότητα. Τό ίδιο πράγμα ισχύει νομίζω και με τίς δικές σας ταινίες.

Δέν ξέρω, πάντως υπάρχουν λάθη στον *Άνθρωπο από Σίδερο* που θά μπορούσαν να είχαν αποφευχθεί ή τουλάχιστον διορθωθεί, άν ό Βάιντα διέθετε περισσότερο χρόνο. *Άλλά* είχαμε από πάνω μας τίς Κάννες συνέχεια. Τό φίλμ έπρεπε να είναι έτοιμο για τίς Κάννες ώστε να προβληθεί σ' ένα διεθνές κοινό.

Γιατί αυτή ή βιασύνη να προλάβετε τίς Κάννες;

Φοβόμασταν ότι άλλίως δεν θά επιτρεπόταν να προβληθεί τή φίλμ στην Πολωνία. Μιά ενδεχόμενη διάκριση στίς Κάννες θά άποτέλουσε σχεδόν μιά έγγυση για τή φυσιολογική διανομή τής ταινίας μέσα στην Πολωνία.

Η Κρυστίνα Γιάντα στον «*Άνθρωπο από Μάρμαρο*»



Τώρα βέβαια παίζεται σε μία σειρά από μεγάλους κινηματογράφους, αλλά τότε δεν μπορούσαμε να τό ξέρουμε.

**"Όταν τελειώσατε με τόν "Άνθρωπο από Μάρμαρο, σχεδιάζατε μία συνέχεια;**

"Όχι, τότε δεν την σχεδιάζα.

**Μπορείτε να μου μιλήσετε λίγο γύρω από τή γέννηση του "Άνθρωπου από Σίδηρο;**

"Όλα έγιναν πολύ γρήγορα. Κατά τή διάρκεια τών έπισοδών του Αυγούστου στό Γκτάνσκ, ήμουνα στή Γιουγκοσλαβία.

**Συγγνώμη δεν ήσασταν στήν Πολωνία όταν έγιναν;**

"Ήμουνα στήν Γιουγκοσλαβία καί ενημερωνόμουνα γιά τά γεγονότα από τό Αυστριακό ράδιο καί τīs εφημερίδες. Στις 31 Αυγούστου γύρισα στήν Πολωνία καί τήν 1 ή 2 του Σεπτεμβρίου γύρισε ό Βάιντα από τά ναυπηγεία του Γκτάνσκ καί μου είπε ότι είχε ήδη υποσχεθεί νά κάνει τόν "Άνθρωπο από Σίδηρο. Μουπε μάλιστα νά κάτω άμέσως καί νά γράψω τό σενάριο. Τό γράψιμο, τούπα, δεν έχει κανένα πρόβλημα, πρώτα όμως θά πρέπει νά μαζέψω υλικό καί ντοκουμέντα. Μετά νά βρώ κάποιο δημιουργικό τρόπο γιά νά τ' άφηγηθώ. Με τήν βοήθεια φίλων καί γνωστών, με δράση μέσα στό αντίστυσιακό κίνημα, βρήκα γρήγορα, χωρίς δυσκολίες, πολύ υλικό - μαγνητοταινίες, εφημερίδες, άφίσσες, ήμερολόγια καί γράμματα. Ή γυναίκα μου έγραφε στήν γραφομηχανή πλήθος από μαγνητοταινίες καί διάφορα ντοκουμέντα, ενώ εγώ συζητούσα με ένα μεγάλο αριθμό ανθρώπων.

**"Η συλλογή του υλικού λοιπόν δεν είχε κανένα πρόβλημα. Πώς φθάσατε στήν καθαυτή διαμόρφωση τής ιδέας;**

Αυτό ήταν λίγο πιά δύσκολο. Σκεπτόμουν ως εξής: άν ό "Άνθρωπος από Σίδηρο θά γίνει μία συνέχεια του "Άνθρωπος από Μάρμαρο θά πρέπει τότε ή ιστορία καθαυτή καί ό τρόπος άφήγησης τής νά είναι άνάλογοι. Στόν "Άνθρωπο από Μάρμαρο χρησιμοποίησαμε πολύ ντοκουμανταριστικό υλικό, ταινίες άρχείου κλπ., γι' αυτό τό ίδιο θά κάναμε καί στόν "Άνθρωπο από Σίδηρο. Στό πρώτο φίλμ, ένα πρόσωπο άναζητά κάποιο άλλο καί τό ίδιο θέλαμε νά γίνει καί τό καινούργιο φίλμ. "Αλλά άδύνα μπορούσα νά βρώ ποιός θά ήταν ό άφηγητής του φίλμ, μέσω του οποίου θά λέγαμε τήν ιστορία μας.

**"Έτσι βρήκατε τόν ραδιοδημοσιογράφο Βίνκελ.**

Στόν "Άνθρωπο από Μάρμαρο κεντρικός ήρωας είναι μία νέα γυναίκα δημοσιογράφος, πρώην μαθήτρια τής σχολής κινηματογράφου, μία κοπέλα πού θέλει νά μάθει όλοκληρη τήν άλήθεια. Είναι συχνά άσυμβίβαστη άκόμη καί έπιθετική.

Στόν "Άνθρωπο από Σίδηρο θεώρησα ότι ό κεντρικός ήρωας θά έπρεπε νά είναι σχεδόν σάν ένας μυστικός πράκτορας. "Ένας άνθρωπος σταλμένος σε μία άποστολή κακού. Μιά άποστολή πού ποτέ δεν όλοκληρώνεται, έφόσον αυτός μεταξύ άλλων καί κάτω από τήν πίεση τών γεγονότων στό ναυπηγεία του Γκτάνσκ διαφοροποιείται.

Μόλις κατέληξα σ' αυτή τήν ιδέα, έγραψα τό σενάριο μέσα σε 6 μέρες. Βγήκε ένα χοντρό σενάριο πάνω άπό 100 σελίδες.

"Έγραφα μέρα καί νύχτα κι έτσι τά κατάφερα.

## ΧΙΟΝΟΣΤΙΒΑΔΑ ΝΤΟΚΟΥΜΕΝΤΩΝ

**Γιά τά συνοψίζουμε τώρα. Τό σενάριο σας ήταν έτοιμο μέσα σε άτελείε άλλα δεν χρησιμοποίησαμε πολύ άπ' αυτό τό υλικό, έφόσον δεν έμοιαζε με τήν πραγματική είσοδο του ναυπηγείου Λένιν. Τά έξωτερικά έγιναν τόν Μάρτιο καί τόν Μάιο θά έπρεπε, όπως ήδη έχουμε πεί, νά είχαμε τό φίλμ έτοιμο. Δεν έξερω ποιά τύχη θά είχε τό φίλμ άν καθυστερούσαμε περισσότερο.**

"Αρχίσαμε τά γυρίσματα τόν Ιανουάριο, γιά ένα φίλμ πού ή υπόθεση του εκτυλιγεται κατά τούς μήνες του καλοκαιριού. Φτιάξαμε τήν καγκελόπορτα του ναυπηγείου μέσα σε άτελείε άλλα δεν χρησιμοποίησαμε πολύ άπ' αυτό τό υλικό, έφόσον δεν έμοιαζε με τήν πραγματική είσοδο του ναυπηγείου Λένιν. Τά έξωτερικά έγιναν τόν Μάρτιο καί τόν Μάιο θά έπρεπε, όπως ήδη έχουμε πεί, νά είχαμε τό φίλμ έτοιμο. Δεν έξερω ποιά τύχη θά είχε τό φίλμ άν καθυστερούσαμε περισσότερο.

**"Ο "Άνθρωπος από Σίδηρο πραγματεύεται ένα άδυστηκτό γεγονός, μία ιστορική πορεία πού διακετά άκόμη. Αυτή ή ίσορροπία, μεταξύ πραγματικών γεγονότων καί μυθοπλασίας, ποίησης καί πραγματικότητας, ήταν δύσκολη;**

"Από τήν άρχή ήμουνα πεισμένος ότι θά έπρεπε νά μείνουμε όσο τό δυνατόν πιά μακριά από ένα ντοκουμανταίρ. Αυτοί εκεί στό ναυπηγείο, π.χ. τά παιδιά πού έκαναν τό ντοκουμανταίρ "Η χρονιά τών έργατών, είναι πολύ άνώτεροι από μας, από τήν άποψη του ντοκουμανταίρ. Με τόν Βάιντα είμασταν άπόλυτα σύμφωνοι ότι θά τοποθετούμασταν στό ψυχολογικό καί κοινωνικό επίπεδο, θά φτιάχναμε δηλαδή ένα δράμα γιά τόν "Άνθρωπο. "Αργότερα όμως ό Βάιντα παρασώθηκε μέσα σε μία χιονοστιβάδα από ντοκουμέντα, κι έτσι έγινε τό φίλμ σε πολλά σημεία κουραστικό καί βαρετό. Θεέ καί Κύριε, ό κόσμος έχει ήδη δει αυτά τά ρεπορτάζ πού επαναλαμβάνονται στόν "Άνθρωπο από Σίδηρο. "Έσεις τί γνώμη έχετε;

**"Εγώ νομίζω ότι ό "Άνθρωπος από Σίδηρο χλωαίνει λίγο στή δομή του. Δεν είναι ένα φίλμ γύρω από τήν εξέγερση καθαυτή, άλλα περισσότερο ένα φίλμ γιά έναν άνδρα - τόν δημοσιογράφο Βίνκελ - ό οποίος συμβολικά καί στήν κυριολεξία είναι έξω από αυτή τήν εξέγερση.**

"Ακριβώς. "Ο Βίνκελ παρακολουθεί τήν πορεία τών γεγονότων άπ' έξω, άπ' τήν καγκελόπορτα του ναυπηγείου ή μέσω μηνυμάτων από τρίτους.

**"Αν καί ό Βάιντα διακόπτει αυτή τήν αταπάτη, πιάνει λίγο από τήν ένταση τών πραγμάτων δείχνοντας εικόνες καί μέσα από τό ναυπηγείο.**

Ναί. Τό μεγαλύτερο λάθος του Βάιντα βρίσκεται στό ότι δεν άκολουθήσε τή δομή του σενάριου. Δείχνει τό τί έγινε μέσα στό ναυπηγείο, αντί ν' άφηγηθεί τό τί γινόταν τριγύρω. Σύμφωνα με τήν άρχική ιδέα ό Βίνκελ - καί μετς οι θεατές - έμπαινε μέσα μόνο στό τέλος, τότε πού υπογράφεται ή συμφωνία.

## ΕΝΑ ΠΕΡΙΤΤΟ ΜΙΣΑΩΡΟ

**Αυτό μας φέρνει κατευθείαν στό έρώτημα πώς έγινε ή μεταξύ σας συνεργασία, έως σάν σεναριογράφου καί του Βάιντα σάν σκηνοθέτη;**

"Όταν κάναμε τόν "Άνθρωπο από Μάρμαρο ή ου-



Ο Μάριον Οράνια στον « Άνθρωπο από Σίδηρο »

νεργασία μας ήταν πολύ στενή. 'Ο Βάιντα με ρωτούσε πριν από κάθε αλλαγή. Στο γύρισμα του *Άνθρωπου από Σίδηρο* έμοιαζε πώς είχα να κάνω μ' ένα τελείως άλλο Βάιντα. Οι επαφές μας ήταν πολύ λίγες. Υπάρχουν πολλές σκηνές στον *Άνθρωπο από Σίδηρο* που με μεγάλη μου εκπληξη είδα για πρώτη φορά στο έτοιμο φιλμ. Σκηνές που εγώ δεν θα έγραφα ποτέ. Πάρτε, για παράδειγμα, τη συναισθηματική σκηνή του γάμου με κουμπάρο τον Λέχ Βαλέσα. Μιά τέτοια σκηνή ταιριάζει μάλλον σε κανένα δαχτυλίδι αμερικάνικο φιλμ. "Η πάρτε τη σκηνή στο σιδηροδρομικό σταθμό όπου μιά φτωχή μητέρα με τό μωρό της στην αγκαλιά θά ταξιδεύσει για τόπους μακρινούς. Μιά τέτοια σκηνή θά ταίριαζε σε Ιταλική συναισθηματική ταινία του 50. Αυτές τις σκηνές, τις αντιπαθώ και δεν θά βγαίναμε ποτέ απ' τήν πένα μου.

#### Δεν πιστεύετε στα αισθήματα και τό πάθος;

Πώς, αλλά όχι στην αισθηματικότητα. Τά πράγματα θά πρέπει να δείχνονται μ' ένα ανθρώπινο τρόπο, όπως ακριβώς είναι στην πραγματική ζωή. 'Ο άνθρωπος γεννιέται, υποφέρει από αρρώστιες, γερνάει, πεθαίνει - στο μεταξύ βιώνει στιγμές ευτυχίας. "Όμως θά πρέπει να αποφεύγει κανείς να περιγράφει όλα αυτά σάν να βρίσκειτα στο *Ή καρδιά στη θέση της* του Έντμόντο ντε Αμίτι.

'Η κόπια του *Άνθρωπου από Σίδηρο* που παίζεται στην Πολωνία είναι ή ίδια μ' αυτή που προβλήθηκε στις Κάννες;

Οι αλλαγές που έγιναν είναι άμελητες. 'Η συνομιλία του Βάιντα με τον Υπουργό Πολιτισμού κατέληξε σε

μερικές αλλαγές που όμως δεν βλάπτουν τό φιλμ. 'Η λογοκρισία δεν ανακατεύθηκε καθόλου στον *Άνθρωπο από Σίδηρο*. Αυτό που έβλαψε τό φιλμ δεν είναι οι σκηνές που κόπηκαν· αντίθετα τό γεγονός ότι δεν κόπηκε τίποτα από τό φιλμ. Τουλάχιστον μισή ώρα θά έπρεπε να κοπεί, όλα αυτά με τό λουλουδία, στέφανα, γάμους και σιδηροδρομικούς σταθμούς.

#### Δεν ήρθατε, βέβαια, ποτέ σε ρήξη με τον Βάιντα;

Οι σχέσεις μας έχουν ψυχραθεί λίγο. Δεν του τηλεφωνώ ποτέ κι αυτός κάνει τό ίδιο. Τελευταία φορά συναντηθήκαμε στην προβολή της ταινίας πριν να πάει στις Κάννες.

#### ΤΟ ΚΟΜΜΑ ΕΙΝΑΙ ΜΟΝΟΝ ΕΝΑ ΜΕΡΟΣ ΤΟΥ ΕΘΝΟΥΣ

'Ο *Άνθρωπος από Σίδηρο* τραβάει σε μακρος μ'άλλα λόγια;

Ναι, άν και απ' τήν άλλη μεριά μέσα σε 3 ώρες συνοψίζουμε 12 χρόνια Πολωνικής Ιστορίας - απ' τή φοιτητική εξέγερση του 68 μέσω των γεγονότων στις πόλεις της βόρειας ακτής τό 1970 και τήν εξέγερση στο Ράντομ και Ούρσους τό 1976, μέχρι τή σύσταση της Άλληλεγγύης τό 1980.

Αυτό που πέτυχε να δείξει ο Βάιντα είναι, τό τί σόι είναι οι αντίπαλοί μας, αυτοί που ήθελαν και θέλουν ακόμη να χρησιμοποιήσουν τά τάνκς και τά όπλα, άνθρωποι επικίνδυνoi που δεν διατάζουν μπροστά στο χειρότερο.

"Ενα ιδιαίτερο χαρακτηριστικό της μοντέρνας Πολωνικής Ιστορίας - και που πραγματεύεται ο *Άνθρωπος*

**Ο ΑΝΘΡΩΠΟΣ ΑΠΟ ΣΙΔΕΡΟ** (Czlowiek Z Zelaza)

**Σκηπ:** Andrzej Wajda. **Σεν:** Aleksander Scibor Rylski.  
**Φωτ:** Edward Klosinski. **Μουσ:** Andrzej Korzynski. **Ήθ:** Jerzy Radziwilowiz (Τόμτσεκ), Krystina Janda (Ανιέσκα), Marian Orania (Βινκελ).

**Πολωνία 1981. Διάρκεια 2 ώρες περίπου. (Β. Μιχαηλίδης).**

Από *Σίδερο* είναι τό πόσο δύσκολη ύπηρεξε ή συνεργασία εργατών και διανοουμένων. Ξεσηκώθηκαν σέ διαφορετικές χρονικές περιόδους, χωρίς ό ένας νά βοηθήσει τούς άλλους.

Μέ τό ρόλο του Μάτσειεκ Τόμτζικ, προσπάθησα άκριβώς νά δείξω τίς δύο γραμμές, πού σπιθωδύλησαν μαζί στό περσινά γεγονότα του Αύγουστου, δηλαδή τή δυσαρρέσκια τών εργατών πού κατέληξε στην άπεργία, κι από τήν άλλη μεριά τήν αντιπολιτευόμενη διάνοση πού παράνομο έβγαζε έφημεριδες και περιοδικά. Αύτή ή αντιπολιτευόμενη διάνοση γεννήθηκε στό 1976 σάν διαμαρτυρία ενάντια στις άστυνομικές μεθόδους, πού χρησιμοποιήθηκαν κατά τών εργατών στό Ράντομα και Ούρσουσους ό όποιοι χτυπήθηκαν, κακοποιήθηκαν και έφαγαν σκληρές πονέες μέ πολύ άβάσιμες κατηγορίες, ή συχνά δίχως νά υπάρχουν στοιχεία μέ μόνους μάρτυρες κατηγορίας άστυνομικούς.

**Πιστεύετε ότι σήμερα οι εργάτες και οι διανοούμενοι έχουν κοινούς στόχους;**

Αύτή τή στιγμή και τά δύο αυτά ρεύματα είναι ταυτόσημα. 'Η Άλληλεγγύη είναι ένα τεράστιο κίνημα πού φυσικά άν τά πράγματα ήρεμήσουν, θά διαφοροποιηθεί. Θά παρουσιασθούν ομάδες μέ ξεχωριστά ενδιαφέροντα όπως π.χ. μεταξύ τών εργατών τής βιοιάς βιομηχανίας και τών μικροϊδιοκτητών. Οι διαφορές γίνονται αισθητές άκόμη και σήμερα. Τά προβλήματα μού σάν συγγραφέα είναι διαφορετικά από του Βαλέσα.

**Πώς έγινε και εξελίχθηκαν τά πράγματα στην Πολωνία κατ' αυτόν τόν τρόπο;**

'Η επανάσταση του 1980 ώριμασε μέσα στό τελευταία 34 χρόνια, δηλαδή από τήν ήμερα πού ό Κόκκινος στρατός μπήκε στό Πολωνικό έδαφος και έιναχσε τό μικρό Πολωνικό Κομμουνιστικό Κόμμα. Αυτό πού τό Κόμμα στερείται από τήν άρχή, και άποτελεί τό μεγάλο του κόμπλεξ, είναι ή έμπιστοσύνη του "Έθνους. Τό Κόμμα θυμάται ότι τό "Έθνος έδειξε μόνον άπροθυμία ή και καθαρή έχρηκότητα. "Όμως δέν έμαθε ποτέ ότι σκοπός του ήταν νά βοηθήσει στό χτίσιμο τής χώρας και όχι τό νά πάρει τό δικαίωμα νά βουλώνη τά στόματα του κόσμου. Τό Κόμμα έχει ξεχάσει ότι πέτυχε νά διατηρήσει τήν έξουσιαμόνο μέ τή βοήθεια τής μυστικής άστυνομίας και του Σοβιετικού στρατού. 'Η νοοτροπία αύτή δέν άλλαξε ποτέ!

**Και πώς τήν αλλάζει κανείς;**

Τό Κόμμα θά πρέπει νά διδαχθεί ότι - όπως άκριβώς ή εκκλησία και οι άγράφτες, και ή Άλληλεγγύη - είναι μόνον ένα μέρος του "Έθνους. Τό Κόμμα δέν έγινε γιά νά

καθοριζέι τά πάντα. Αυτό δέν είναι δυνατόν. "Ισως, βέβαια, μέσω τής βίας. Μέ τήν τρομοκρατία μπορεί κανείς νά επιτύχει πολλά. Εύτυχώς φαίνεται πώς οι άρχές δέν σκεπτόνται νά χρησιμοποιήσουν βία.

**Δέν διάσταν όμως στό παρελθόν;**

"Όχι βέβαια. 'Υπήρξε μιά περίοδος πού οι Κομμουνιστές φυλάκιζαν τίμιους ανθρώπους οι όποιοι μόνον από θαύμα κατόρθωσαν νά επιζήσουν κόνοντας 5 χρόνια άντίσταση κατά του Χίτλερ. Τέτοιοι άνθρωποι βασανίστηκαν στό κρατητήρια του "Υπουργείου έσωτερικών στην όδό Κοστζίκωβα από τό νέο Κομμουνιστικό καθεστώς.

**Και τά γεγονότα εκείνης τής εποχής άπαίτουν ένα ξεκαθάρισμα;**

Ναι. Αυτό δέν πρέπει νά ξεχαστούν. Αυτόι πού βασάνισαν τούς ΑΚ-στρατιώτες (ΑΚ: Άρμια Κραιγιόβα, μη κομμουνιστική αντίστασιακή όργάνωση μέ έδρα τό Λονδίνο, κατά τής διάρκειας του δεύτερου παγκόσμιου πολέμου) και πυροβόλησαν τούς εργάτες στό Γκτάνσκ τό 1970, ζούν άκόμη κάπου. 'Υπήρχαν πρόσωπα πίσω από τά όπλα. Θά ήθελα νά ήξερα πού βρίσκονται σήμερα αυτοί οι άνθρωποι, τί θέσεις κατέχουν κι άν έχουν καθαρή τή συνειδητή τους γιά τούς φόνους άνυπερσπίστων άνθρώπων.

## Η ΣΩΤΗΡΙΑ ΤΟΥ ΠΟΛΩΝΙΚΟΥ ΦΙΛΜ

**Τελευταία συζητιέται μιά ανάνεωση - οντ νόβα - στην πολιτική. Θά γίνει και μιά ανάνεωση γιά τόν Πολωνικό κινηματογράφο;**

Πιστεύω πώς ναι. Δυστυχώς όμως δέν έχουμε παρθένο φίλμ γιά νά γυρίσουμε νέα έργα. Μέ τή λογοκρισία, οι προϋποθέσεις είναι μάλλον ευνοϊκές. "Υπάρχει φυσικά κάποιο όριο πού δέν πρέπει νά παραβιναίται. Είναι όρισμένα θέματα πού άφορούν τίς σχέσεις μεταξύ Πολωνίας και Σ. "Ενωσης, τόν μεγαλύτερο από τούς γείτονές μας, ένα γεγονός πού δέν γίνεται ν' αλλάξει. Θά πρέπει μάλλον τό κοινό νά χρησιμοποιεί τή φαντασία του. "Όσον άφορά τήν παραγωγή νέων ταινιών, δέν βλέπω καμιά άμεση σωτηρία. "Ισως τό έσοδα από τήν έξαγωγή του "Ανθρωπου από Σίδερο. Τό σκληρό νόμισμα πού θά πάρουμε θά έφτανε γιά νά καλύψει κατά τό ήμισυ τίς ανάγκες μας γιά τεχνικό υλικό, πού πρέπει νά αγοράζουμε από τή Δύση, υπό τήν προϋπόθεση βέβαια ότι δέν θά μās πάρει τά χρήματα τό κράτος. "Ετσι, και τό λέω αυτό δίχως ιδιοτέλεια, ό "Ανθρώπος από Σίδερο μπορεί νά γίνει ή σωτηρία μας. Άλλη διεξόδο δέν βλέπω.

**Τέλος, τώρα πού ή 'Ανιέσκα όί Μάτσειεκ Τόμτζικ έκαναν παιδί, σημαίνει ότι θά μπορούμε νά ύπολογίζουμε σ' ένα άκόμη φίλμ γιά τήν οικογένεια Μπίρκουτ;**

Σάν Πολωνός πολίτης έλλίψω νά μίν έχει συνέχεια ό "Ανθρώπος από Σίδερο; γιατί θά σήμαινε δέν τό έπομενα 10 χρόνια θά πρέπει νά ύπολογίζουμε ότι θά έχουμε νέα δραματικά γεγονότα. Σάν συγγραφέας όμως δέν άποκλείω μιά συνέχεια.

**Μετάφραση από τό σουηδικά:  
Π. Κ. Ντεβερικός**

## 54 ΟΣΚΑΡ ΓΙΑ ΟΛΟΥΣ

Μοιρασιά απλόχερη μα κι ακριβοδίκαιη, από μια πρώτη ματιά τουλάχιστο, φανερώνει η απονομή των φετινών Όσκαρ.

Αντίθετα με την παράδοση, το βάρος δεν έπεσε σε δυό τρεις ταινίες, αλλά βραβεύτηκαν οι περισσότερες απ' όσες έφεραν κάποια υποψηφιότητα. («Ραγκτάϊμ», «Ατλαντικ Σίτυ», «Η ερωμένη του Γάλλου λοχαγού» οι εξαιρέσεις).

Έτσι, οι δώδεκα υποψηφιότητες του φιλμ «Κόκκινοι» του Γουώρεν Μπήτνυ δεν απέδωσαν παρά μόνο τρία όσκαρ: σκηνοθεσίας στον ίδιο, β' γυναικείου ρόλου στη Μωρήν Στήπλετον και φωτογραφίας στον Βιτόριο Στοράρο. Σαν καλύτερη ταινία θεωρήθηκε «Οι δρόμοι της φωτιάς» του Χιού Χάντσον.

Διάκριση που συνοδεύτηκε από τρία ακόμη όσκαρ: σεναρίου (Κόλιν Γουέτλαντ), μουσικής (Βαγγέλης Παπαθανασίου) και κοστούμιών (Μιλένα Κανονέρο).

Τα περισσότερα βραβεία, σχεδόν όλα όμως τεχνικού χαρακτήρα πήρε η θεαματική (όσο και άκρωσ επαγγελματική) υπερπαραγωγή των Λούκας - Σπίλμπεργκ «Οι κυνηγοί της χαμένης κιβωτού»: μοντάζ, ηχοληψίας, ντεκόρ, οπτικών κι ακουστικών εφέ.

Σα φόρο τιμής στην παλιά γενιά, αυτή άλλωστε που έθρεψε και το μύθο του Χόλλυγουντ, πρέπει να δούμε και τα όσκαρ ερμηνείας στους Χένρυ Φόντα (για πρώτη φορά τώρα στα 77 του), Κάθριν Χέμπμουντ (4η φορά!). Η «Χρυσή λίμνη» κέρδισε και το όσκαρ διασκευασμένου σενάριου (Έρνεστ Θόμψον). Δίπλα στους προηγούμενους, ένας ακόμη μεγάλος ηθοποιός και συνομηλικός τους, ο Άγγλος Τζων Γκίλιγουντ (β' ανδρ. ρόλου για τον «Άρθουρ»).

Ο αριθμός των 54 όσκαρ συμπληρώνεται με μερικά ακόμη μικρότερης σημασίας, που κι αυτά υποστήριξαν τη λογική της λεπτής ισορροπίας που επικράτησε φέρος ανάμεσα στα 3.800 μέλη της Αμερικανικής Ακαδημίας Κινηματογράφου. Με ειδικά βραβεία τιμήθηκαν κι οι Ντάνυ Καϊν, Μπάρμπαρα Στάνγουϊκ.



«Μεφίστο»

Τέλος, ενδεικτική, ίσως, του συγκερασμού των επαγγελματικών, καλλιτεχνικών, συναισθηματικών αλλά και πολιτικών κριτηρίων ή σκοπιμοτήτων, είναι και η βράβευση του «Μεφίστο» του Ίλσταν Ζάμπο σαν καλύτερη ξενόγλωσσας ταινίας, αντί του «Άνθρωπου από σίδερο» του Α. Βάιντα, όπως περίμεναν πολλοί. Θάλεγε κανείς, παρακολουθώντας την σεμνή τελετή που λέγεται απονομή των βραβείων πως οι απουσίες πολλών «αστεριών» δεν αναπληρώνονται πια από την ένταση των εκτυφλωτικών προβολών. Όμως, οι τελευταίοι παίρνουν, όλο και περισσότερο, μέρος στο παιχνίδι των ιριδισμών, καθώς η ώρα των σημερινών ή αυριανών ειδώλων θα σημαίνει καινούριες περιπέτειες του θεάματος.

Αντρέας ΤΥΠΟΣ

# ΟΙ ΡΟΛΟΙ ΤΗΣ ΟΥΔΕΤΕΡΟΤΗΤΑΣ

## ΜΕΦΙΣΤΟ

*«Στην εποχή μας, όπου το κάθε τι είναι «σώου μπίζνες» θέλω να δείξω, ό,τι υπάρχει πίσω από τους ρόλους». Από συνέντευξη του Ίσταν Ζάμπο στην Κολέτ Γκοντάρ της «Μοντ».*

Ο Ίσταν Ζάμπο στις δύο ταινίες του πούδαμε μέχρι σήμερα, την **Εμπιστοσύνη** και τώρα το **Μεφίστο**, δείχνει πως ο προβληματισμός και η σημειολογική οργάνωση των δημιουργιών του, οδηγούν πολύ περισσότερο σε μια διαχρονικότητα παρά σε μια επίμονη αναπαραστάση μιας συγκεκριμένης μυθολογίας και κατ' επέκταση της ιστορικής περιόδου που την εγκλείει. Φαίνεται όμως πως αυτός είναι ο πιο σίγουρος τρόπος να κάνεις Ιστορία στον κινηματογράφο ξεφεύγοντας, είτε από τα ολισθητά των «ρετρό» οπτικών, είτε μη αντιγράφοντας μεγάλους σύγχρονους δημιουργούς και συγκεκριμένα τους Γιάντσο και Αγγελόπουλο (οι επίγονοί τους είναι πολλοί) που έχουν δικές του πρακτικές.

Το να κριτικάρεις εξ' άλλου τον βραβευμένο με Όσκαρ πια **Μεφίστο** είναι ένα εγχείρημα δύσκολο, με την προϋπόθεση ότι δεν θα θελήσεις να οπλιστείς με την απαιτούμενη ευελιξία και πρωτοτυπία, ώστε ιχνηλατώντας την ιδιότυπη αισθητική γραφή του σκηνοθέτη να βρεις τις σημειολογικές διασυνδέσεις του και να οδηγηθείς στις προθέσεις και τους στόχους του.

Φαίνεται πως για το **Μεφίστο** πρέπει να μιλήσουμε περισσότερο με όρους κοινωνιολογίας και ψυχολογίας και τελικά να βρούμε πώς πραγματοποιείται η κινηματογραφική μετάπλαση τους.

Το φιλμ μας αφηγείται την ιστορία του διακεκριμένου ηθοποιού Χέντρικ Χόφγκεν, όπως την έγραψε στο μυθιστόρημά του ο Κλάους Μαν, γιός του Τόμας Μαν.

Ο Μαν βρέβια βιογράφησε κατά γράμμα μέρος της ζωής του διακεκριμένου Γερμανού ηθοποιού, σκηνοθέτη και διευθυντή θεάτρου Γκούσταβ Γκρόντγκεν, πούχε παντρευτεί την αδελφή του.

Ο Ζάμπο δεν έχει την πρόθεση να παραμείνει μόνο στα 45 χρόνια από το 1930 - 1936 που μέσα σ' αυτά εξελίσσεται η δράση του μυθιστορήματος. Δεν νοιάζεται ούτε τό-

σο να μας δείξει την ιστορική πολιτική και κοινωνική πραγματική της ναζιστικοποιημένης ραγδαίας Γερμανίας. Αν οι διακεκριμένοι δημιουργοί που έκαναν με τις ταινίες τους Ιστορία, την αντιμετώπισαν ως ολότητα, ο Ούγγρος σκηνοθέτης κάνοντας τελικά κι αυτός το ίδιο, χρησιμοποιεί την πρακτική του τεμαχισμού της, σε πολλά μικρά τμήματα. Τεκμηριωμένη από κάθε πλευρά η άποψή του. Η Ιστορία γράφεται ως συσταμένη της κίνησης, της συμμετοχής και της προσωπικής ευθύνης όλων των ατόμων. Η ατομική ευθύνη ενταγμένη στην συλλογική ευθύνη, είναι κατά τον Ζάμπο - και πολύ σωστά - η βάση απ' όπου ξεκινούν σημαντικές ανακατατάξεις. Ως εκ τούτου λέξεις όπως η ουδετερότητα, μη ένταξη, και άλλες γνωστές, είναι τελικά θεατρογενείς μάσκες που κρύβουν την αντιστορικότητα του ατόμου, την άρνησή του να χέει συμμετοχή στην κοινή ευθύνη. Από μια άλλη άποψη διερευνάται η έννοια της «ουδετερότητας» στο επίπεδο των διαπροσωπικών και γενικά δημόσιων σχέσεων. Ο Χέντρικ στο **Μεφίστο** στην ανάγκη του να επιπέσει είναι καλός με όλους, καταλήγοντας σε μια θέση τελικά να μην τάχει καλά με κανένα. Αυτού του είδους η «ουδετερότητα» εξετάζεται σε συνάρτηση με την έντονη ανάγκη του καλλιτέχνη να αφηθεί να δημιουργήσει κάτω από οποιεσδήποτε συνθήκες, αδιάφορος για τις ιστορικές και κοινωνικές εξελίξεις, συμμετέχοντας στο επίπεδο ενός τοπικού μόνο ουμανισμού. Αυτή η «ουδετερότητα», ταυτόχρονα με την έντονη διάθεση της με κάθε τρόπο άσκησης της καλλιτεχνικής δραστηριότητας, αλλοτριώνουν τελείως τον άνθρωπο, τον Χέντρικ. Τον αφαιρούν ουσιαστικά την προσωπικότητά του, τον μετατρέπουν σε έναν ηθοποιό «εν ζωή», αλλά και τον μετασηματίζουν σ' ένα άτομο που ζει σε πλήρη ανασφάλεια και άγχος: Ο Ζάμπο πραγματοποιεί στο σημείο αυτό μια από τις σημαντικότερες επιδόσεις του παγκόσμιου σινεμά, ολοκληρώνοντας μια πολύ λεπτολόγα, εύστοχη και πρωτότυπη έρευνα η οποία καταλήγει σε κάποια χαρακτηριστικά συμπεράσματα: Τέτοιου είδους άτομα χωρίς να χάνουν ψυχοπαθολογικό υπόστρωμα στον χαρακτήρα τους, καταλήγουν στο να γίνονται τρομερά «ευαίσθητες» προσωπικότητες, ασταθείς, μεταβαλλόμενες εύκολα, διασαζόμενες κλπ. Η μεγάλη ιδεολογική σημασία της δουλειάς του Ίσταν Ζάμπο σ' ένα πρώτο επίπεδο είναι ακριβώς αυτή η απόδειξη: Ότι δεν χρειάζεται να σάσι μόνο ηθοποιοί για να παίξεις πολλούς ρόλους. Όταν εκπορεύεσαι καθημερινά, με την γκονταρική έννοια, τότε κάθε άνθρωπος παίζει αυτό

### Φιλμογραφία του Istvan Szabo

#### Μικρού μήκους.

1961: Κοντσέρτο, Παραλλαγή σ' ένα θέμα. 1963. Εσύ. 1976. Ο χάρτης της πόλης.

#### Μεγάλου μήκους.

1964. Η εποχή των ψευδοισθήσεων. 1966. Πατέρας. 1976. Ιστορίες της Βουδαπέστης. 1979. Εμπιστοσύνη. 1980. Μεφίστο.





το παιγνίδι των υποδύσεων για να αφηθεί απερισκεπαστος στη δουλειά του, στην ασχολία μ' αυτό που τον εκφράζει. Με τη ζωή νάχει οργανωθεί σ' ένα «σώου μπίζνες» ο ηθοποιός γίνεται ένα τραγικό πρόσωπο της καθημερινότητας. Όσο για τον Χέντρικ γίνεται διπλά ηθοποιός. Κάνει τις καταπληκτικές καθαρά θεατρικές υποδύσεις του, αλλά άθελά του, για να υπερνικήσει την ανασφάλεια του, κατατλήγει σ' αυτή την πλήρη «ουδετερότητα», αποποιείται την ιστορική ευθύνη, μεταθέτοντας τον τρόπο αντιμετώπισης των πραγμάτων, αλλά και την ουσία των σχέσεων, σε μια θεατρική σκηνή «εν ζωή» όπου όλος του ο βίος και η πολιτεία μετατρέπονται σε μια συνεχή σειρά ρόλων και «μεταμφιέσεων». Αν η χαρακτηριστική σηματοδότηση του φιλμ είναι το μακιγιάζ και η μάσκα του Μεφιστοφελή ως υπαιτιγμός των φθαρμένων πολιτιστικών αξιών της Γερμανίας, η ουσία όλης της ταινίας κρύβεται στο ανεξερεύνητο και αμακιάριστο πρόσωπο του Χέντρικ. Η σκηνοθεσία ως εκ τούτου ευφύεστατα ακολουθεί μια καθαρά εσωτερική θεατρική δομή χωρίς νάνα τυπικά θεατρογενής. «Ταμπλώ βιβάν» μονόλογοι σκηνικοί χώροι οι τόποι της καθημερινότητας, το ίδιο το θέατρο (έξοχο το εύρημα του θεάτρου μέσα στο θέατρο), αποτελούν τους κόμβους όπου θα συγκλίνει το έξοχο ταλέντο του ηθοποιού αλλά και θα αποκλίνει θραυσματικά με τον κατακερματισμό της προσωπικότητάς του σε συνεχείς άλλους ρόλους που θα τον κάνουν πια έναν «άλλο» με πολλαπλή έννοια.

Η ελλειπτικότητα της σκηνοθεσίας μέσα από το μοντάζ είναι χαρακτηριστική και λειτουργική μια και επισημαίνει αυτούς τους διαφορετικούς ρόλους της εσωτερικής θεατρικής δομής, όπως την ορίσαμε. Πλάνα-σεκάνς

ολοκληρώνονται μ' έναν πρωτοφανέρωτο αισθητικό τρόπο, ενώ αυτές οι κατακερματισμένες εικόνες-ρόλοι έρχονται με κάποια δραματουργικά επάρματα που τονίζουν αυτή την υπόδυση στην καθημερινότητα το θέατρο «εν ζωή» τα «σώου» της προσωπικής και καλλιτεχνικής επιβίωσης. Π.χ. το χαστούκι που ρίχνει στον Χέντρικ ο Ξένος ανταποκριτής στο εστιατόριο του Παρισίου κλπ. Παράλληλα ο κινηματογράφος υπάρχει σ' όλο του το μεγαλείο σ' αυτή την σκηνοθετική αντίληψη. Να προσέξουμε π.χ. τα δυο αντίθετα ρακόρ (στην αρχή από αριστερά, μετά από δεξιά) μ' ένα γκρο πλάνο του Χέντρικ. Το τέλος απλά θα το θυμίσουμε. Ο ηθοποιός αντιλαμβάνεται την παγίδα από τους προβολείς του θεάτρου της Ιστορίας, όπως την αντιλαμβάνονται οι ναζί, αλλά ο εγκλωβισμός του είναι πλήρης και ο ρόλος του παραμένει παθητικός. Δεν ανεβαίνει αυτή την φορά επι σκηνής (στο τεράστιο γήπεδο - θέατρο της ναζιστικής αντίληψης), αλλά τον... ανεβάζουν. Κι εδώ τονίζεται πολύ εύστοχα και πολύ τραγικά η διαχρονικότητα τόσο των σχέσεων εξουσίας - καλλιτέχνη, όσο και της ίδιας της αντίληψης που έχει ο Ζάμπο για την Ιστορία: να λέμε ιστορίες κάνοντας Ιστορία και το κυριότερο αυτοκριτική — μια άποψη που τηρήθηκε απόλυτα στην **Εμπιστοσύνη**.

Αλέξης ΔΕΡΜΕΝΤΖΟΓΛΟΥ

#### MEPHISTO

Σκην.: Istvan Szabo. Σεν.: Istvan Szabo, Peter Dobai από μυθ. Klaus Mann. Φωτ.: Lajos Koltai. Ηθ.: Klaus Maria Brandauer, Krystyna Janda, Ildiko Bansági. Γερμανο-ουγγρική 1981. (Β. Μιχαηλίδης).



# ΤΗΛΕΟΡΑΣΗ

Η ελληνική τηλεόραση τα τελευταία 2 χρόνια πρόβαλε μια μεγάλη γκάμα αξιόλογων κινηματογραφικών ταινιών κύρια του αμερικάνικου κινηματογράφου και σε μικρότερο βαθμό του ιταλικού και γαλλικού. Σε μια εποχή όπου στις κινηματογραφικές αίθουσες παίζονται ελάχιστες κλασικές ή παλιές ταινίες, η Ταινιοθήκη δεν εκτελεί το ρόλο που θα έπρεπε να εκτελούσε, οι Λέσχες περιορίζονται στα προγράμματα των Γραφείων Διανομής και τα Ξένα Ινστιτούτα συνεχίζουν να προβάλλουν αμετάφραστες ταινίες, η Τηλεόραση είναι το μόνο μέσο για να δούμε ένα μέρος του παρελθόντος κινηματογράφου κι ίσως στο μέλλον να είναι η μόνη πηγή για κινηματογραφική παιδεία. Παράδοξη αντίφαση αν σκεφτούμε πόσο χάνει σε γοητεία (αλλά και σημασία) μια κινηματογραφική ταινία στη Τηλεόραση, προβαλλόμενη ανάμεσα στο πρόγραμμα των Ειδήσεων και διακοπτόμενη από δεκάδες διαφημίσεις. Όμως τι να κάνουμε όταν αυτή είναι πλέον η μόνη δυνατότητα να δούμε, τόσο ταινίες του κλασικού κινηματογράφου, όσο κι άλλες (B κατηγορίας), ξεχασμένες από κριτικούς και ιστορικούς, αληθινές αποκαλύψεις για τους κινηματογράφοφιλους. Η ελληνική τηλεόραση δυστυχώς πρόβαλε το τεράστιο σπóθημα της σε ταινίες τελείως πρόχειρα, τη στιγμή που θα μπορούσε να το γκρουπάρει σε μικρά αφιέρωματα (σκηνοθετών ή ειδών). Πολλές φορές μάλιστα προβλήθηκαν σημαντικότερες ταινίες, χωρίς καν η ραδιοτηλεόραση να γράψει τ' όνομα του σκηνοθέτη ή τον πρωτότυπο τίτλο του έργου.

Τον τελευταίο μήνα μια φιλόδοξη εκπομπή έκανε την εμφάνισή της: «Η Κινηματογραφική Λέσχη» της Παρασκευής που προβάλλει κλασικές ταινίες μετά τις 12 μ.μ. Δυστυχώς όμως κι εδώ, αν εξαιρέσουμε το δίπτυχο Κοκτώ, οι διάφορες ταινίες παίζονται σκόρπια και όχι σε κύκλους. Τα ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΙΚΑ ΤΕΤΡΑΔΙΑ θα παρακολουθήσουν από κοντά αυτή τη νέα εκπομπή και μόλις ένας κύκλος ταινιών ολοκληρώνεται (από σκηνοθέτη ή είδη) θα κάνουμε ένα μικρό αφιέρωμα. Ταυτόχρονα θα παρακολουθήσουμε και τις υπόλοιπες ενδιαφέρουσες ταινίες που παίζονται άλλες ώρες. Έτσι σ' αυτό το τεύχος θα βρείτε ένα άρθρο για τον Ταρκοφσκι, μ' αφορμή την προβολή της ταινίας του *Τα παιδικά χρόνια του Ιβάν* κι ένα μικρό αφιέρωμα στον Ζαν Κοκτώ, μ' αφορμή τις δυο ταινίες του που πρόβαλε η «Κινηματογραφική Λέσχη».

«Ορφέας» του Ζαν Κοκτώ

Η ΣΥΝΤΑΞΗ



## Ο ΠΟΙΗΤΙΚΟΣ ΚΟΣΜΟΣ ΤΟΥ ΚΟΚΤΩ

Στο τέλος της προβολής της **Πεντάμορφης και το Τέρας**, ένας φοιτητής στις φοιτητικές εστίες Θεσσαλονίκης είπε: «Τέτοιες ταινίες μας αποπροσανατολίζουν από την πραγματικότητα!». Στον οποίο απάντησε κάποιος άλλος: «Καύμενε, αυτή η ταινία ήταν πιο πολιτικοποιημένη από τις άλλες!».

Να δυο απαντήσεις - συμπτώματα του τρόπου με τον οποίο βλέπει η μεγάλη μερίδα της αριστοτέρης ελληνικής νεολαίας τον κινηματογράφο. Ο πρώτος απορρίπτει την ταινία γιατί είναι «παραμύθι», ενώ ο δεύτερος την αποδέχεται αφού έχει εξασφαλίσει πρώτα το άλλοθι του πολιτικού περιχομένου της.

Δεν μου κάνει λοιπόν καθόλου εντύπωση γιατί ένας κινηματογράφος σαν του Κοκτώ, που εμπνέεται από παραμύθια ή από αρχαίους μύθους, για να φτιάξει μια καθαρή ποιητική ατμόσφαιρα (με την έννοια της αναπαράστασης ενός προσωπικού κόσμου, όπου βασιλεύει η ελευθερία έκφρασης του δημιουργού και όχι οι περιορισμοί των ρεαλιστικών, αληθοφανών συμβάσεων), είναι τελείως άγνωστος στην Ελλάδα. Όπως άγνωστος είναι ο κινηματογράφος του Ζακ Ντεμύ, του Γίρι Τρυκα, του Ζιέμαν - τρεις σκηνοθέτες, που κατά τη γνώμη μου βρίσκονται πολύ κοντά στον Κοκτώ και που οι ελάχιστες ταινίες τους, οι οποίες προβλήθηκαν στην Ελλάδα, καταναλώθηκαν σαν ταινίες για τα παιδιά.

Ο Κοκτώ χρησιμοποίησε τον κινηματογράφο σαν ένα συμπλήρωμα των άλλων εκφραστικών του μέσων (ήταν ποιητής, μυθιστοριογράφος, θεατρικός συγγραφέας, ζωγράφος, ακιτιστογράφος, ηθοποιός), επιμένοντας όμως στις δυνατότητες του κινηματογράφου να φτιάξει από τη μια, μια δική του ονειρική ατμόσφαιρα, χωρίς να χάσει από την άλλη το χαρακτήρα της προσωπικής εξομολόγησης. Όπως σωστά παρατηρεί ο Σαντούλ «οι περισσότερες ταινίες που σκηνοθέτησε αποτελούν ένα είδος προσωπικού ημερολόγιου, εξομολόγηση των έμμονων ιδεών του και των συνεχών ερευνών του». Ο ίδιος ο Κοκτώ θα πει για το σινεμά: «Όσο περισσότερο μελετώ το κινηματογραφικό επάγγελμα, τόσο περισσότερο διαπιστώνω ότι η αποτελεσματικότητα του βρίσκεται στον εσωτερικό, εξομολογητικό, ρεαλιστικό του χαρακτήρα. Μια ταινία δεν είναι ένα όνειρο που το διηγούμαστε, αλλά ένα όνειρο που το ονειρεύομαστε όλοι μαζί». Και αλλού: «Ο ρόλος του ποιητή είναι να κάνει πράξη τις σκέψεις του. Φαντασθείτε λοιπόν πόσο μας βοηθά το φίλμ, επιτρέποντας μας να δείξουμε εσωτερικά πράγματα».

Στην **Πεντάμορφη και το Τέρας** (1946) ο Κοκτώ, βασισμένος στο γνωστό παραμύθι της μαντάμ Λεπράνς ντε Μπωμόν, δίνει μια δική του έκδοση του μύθου, απωθώντας τα ερωτικά στοιχεία του κι επιμένοντας περισσότερο ίσως στην ιδέα της ηθικής απολύτρωσης. Έχοντας σαν συνεργάτες μουσικά από τα μεγαλύτερα ονόματα του γαλλικού κινηματογράφου (Ρενέ Κλεμάν: καλλιτεχνικός σύμβουλος, Μπεράρ: καλλιτεχνική διεύθυνση, Αλεξάν: φωτογραφία, Αρακελιάν: μακιγιάζ, Ωρική: μουσική), έφτιαξε ένα καταληκτικό ντεκόρ, με αποθέωση τον ζωντανό πύργο, που εμπνέεται περισσότερο από τη σουρεαλιστική παράδοση, παρά τις εικονογραφήσεις των παραμυθιών. Η υποβλητική φωτογραφία, η επίδειξη χρήση των ραλαντίο ρυθμός του έργου και γενικά η ονειρική ατμόσφαιρά του, έκαναν πολύ σωστά τους κριτικούς να μιλήσουν για ένα «σινε-μπαλέτο».

Με τον **Ορφία** (1950) ο Κοκτώ επιστρέφει για μια ακόμη φορά σ' έναν αγαπημένο του μύθο, μια και είχε γράψει ήδη ένα θεατρικό έργο με τον ίδιο τίτλο. Στην πραγματικότητα η ταινία είναι μια μεταφορά αυτού του έργου στη σύγχρονη εποχή, με μια καταπληκτική εκμετάλλευση των εκφραστικών δυνατοτήτων που δίνει ο κινηματογράφος. Ο **Ορφία** συμπυκνώνει όλες τις έμμονες ιδέες του Κοκτώ: το θέμα της καλλιτεχνικής δημιουργίας και της κρίσης του, (θέμα που στη συνέχεια θ' αναπτύξει διεξοδικά στη **Διαθήκη του Ορφία**) το θέμα του Θανάτου, του καθρέφτη, του δισπύστατου κ.λ.π. Με απλά τρυκάς, που εξηγεί στη συνέχεια της συνέντευξής του, και μ' εκμετάλλευση ορισμένων φυσικών ντεκόρ, ο Κοκτώ (με τη συμβολή του Νικόλας Χάγιερ: φωτογραφία, Ωμπόν: ντεκόρ και Ωρική: μουσική) φτιάχνει και πάλι έναν προσωπικό κόσμο, μια κατάδυση όχι στο βασίλειο του Θανάτου, με τον κόσμο του «ορατού και του άορατου», στον απρόσιτο κείνο κόσμο, που όπως λέει και ο ποιητής «έγγεγεται στον ίδιο τον άνθρωπο ν' ανακαλύψει».

M. ΑΚΤΣΟΓΛΟΥ

## ΣΥΝΟΜΙΛΙΕΣ ΜΕ ΤΟΝ ΖΑΝ ΚΟΚΤΩ

Συνέντευξη από τον André Fraigneau

### Η ΠΕΝΤΑΜΟΡΦΗ ΚΑΙ ΤΟ ΤΕΡΑΣ

— Για την πρώτη ταινία που κάνατε **μόνος σας** (μετά το *Αίμα ενός ποιητή*) **διαλέξατε ένα θέμα, αν όχι ποιητικό, το λιγότερο του φανταστικού: το παραμύθι Η Πεντάμορφη και το Τέρας.**

— Ένας από τους κύριους λόγους ήταν ότι αυτό το παραμύθι, έτσι όπως το βλέπω εγώ, είναι μια νεραϊδοιστορία χωρίς νεραϊδες. Παρατήρησα ότι στην *Πεντάμορφη και το Τέρας* (όπως και στην *Αιώνια Επιστροφή*) τα δύο σημεία όπου εκφράζεται καλύτερα το ποιητικό στοιχείο δεν αρέσουν σ' αρκετό κόσμο. Στην πρώτη ταινία είναι η σκηνή με τις αδελφές στο κοτέτι και στη δεύτερη το γκαράζ. Ο κόσμος περιμένει να δει νεραϊδες κι επειδή δεν τις βλέπει μιλά, σύμφωνα μ' ένα λεξιλόγιο της μόδας, για «φυγή από την πραγματικότητα». Όμως η φυγή δεν έχει τίποτα να κάνει με την αληθινή ποίηση. Αυτό που αντίθετα μετρά είναι η *διδόσωση*, δηλαδή η κατακλιυθεί η ψυχή από όρους και πράγματα, που την αναγκάζουν να βυθισθεί μέσα της. Είναι από απλή τεμπελιά που το κοινό προτιμά την «ποιητική ποίηση», το φανταστικό νεραϊδοπαραμύθι και απεχθάνεται τα έργα που απαιτούν να κάνει το ίδιο το κοινό προσπάθεια για φανταστικό ή παραμυθένια ατμόσφαιρα.

— **Μ' ακριβώς, αν σας κατηγορήσαν περισσότερο για κάτι στην *Πεντάμορφη και το Τέρας* ήταν τ' ότι επιβάλλατε τη δική σας μυθολογία σε μια ιστορία που δεν ήταν δική σας.**

— Πέρα από τ' ότι διάλεξα αυτό το παραμύθι γιατί ανταποκρίνεται στην προσωπική μου μυθολογία, το πιο αστειό είναι ότι, όλα τα πράγματα που είπαν ότι είναι δικά μου, βρίσκονται στο κείμενο της Μαντάμ Λεπράνς ντε Μπωμόν, που γράφτηκε στην Αγγλία, ένα μέρος με πολυάριθμες ιστορίες για φαντάσματα που κρυβονται σε πύργους. Εξάλλου, επειδή υπάρχει κάποια αλήθεια σ' αυτό το κείμενο παροτρύνθηκα προς αυτόν τον *εξωπραγματικό ρεαλισμό*, για τον οποίο σας μίλησα προηγουμένως.

— **Με δεδομένο ότι η ταινία είχε πολύ μεγάλη επιτυχία στο κοινό, μήπως είχε προβλέψει, διασκευάζοντας την ιστορία, πως υπήρχε μια αυθεντική ζήτηση για ένα τέτοιο θέμα;**

— Το γνώριζα, έστω κι αν η πρώτη επαφή της ταινίας με το κοινό στο Φεστιβάλ των Καννών έμοιαζε μ' αποτυχία. Η φοβερή ελίτ της επιτροπής έκρινε ότι η ταινία ήταν μόλις και μετά βίας για τα

παιδιά κι ότι τους φάνηκε παιδιάστικη για τους μεγάλους. Η καταπληκτική επιτυχία της ταινίας άρχισε αφού ξεπέρασα αυτό το εμπόδιο, που ξεγέλασε το διευθυντή παραγωγής, σε σημείο να με παρακαλεί να κόψω μια από τις καλύτερες σκηνές του έργου, για να μου ζητήσει 3 χρόνια αργότερα να την ξαναβάλω.

— **Η εμπειρία αυτή θα μπορούσε να σας κάνει να πιστέψετε ότι το κοινό περίμενε να κάnete κάτι τέτοιο. Γιατί λοιπόν αλλάξατε από τότε;**

— Δεν είμαστε μεις που θα υπακούσουμε στο κοινό, τ' οποίο δεν ξέρει τι θέλει, αλλά θ' αναγκάσουμε το κοινό να μας ακολουθήσει. Εάν αρνείται θα πρέπει να χρησιμοποιήσουμε δολοειστικές παγίδες: εικόνες, βεντέτες, ντεκόρ και άλλες μαγικές λατέρνες, ώστε να κινήσουν την περιέργεια των παιδιών και να τους κάνουν να χάσουν το θέμα. Κατόπι το χωνεύουν. Αν δεν το εξαλείψουν στιγμιαία, το ενεργητικό δηλητήριο θα μπει στον οργανισμό. Σιγά σιγά, η αρρώστεια της βλακείας θ' αρχίσει να σβήνει και σ' ορισμένες σπάνιες περιπτώσεις ο άρρωστος μπορεί και να θεραπευτεί. Έχω τέτοια παραδείγματα.

— **Μια και Η Πεντάμορφη και το Τέρας ήταν η πρώτη σας ταινία, υποθέτω ότι διαλέξατε τον Ρενέ Κλεμάν για να έχετε ήσυχο το κεφάλι σας για τα τεχνικά προβλήματα. Φοβηθήκατε ότι ορισμένες λεπτομέρειες θα σας διέφευγαν;**

— Ίσως, αρχικά να διάλεξα τον Κλεμάν εξαιτίας αυτού του φόβου. Αλλά σιγά σιγά κατάλαβα, όπως κι εγώ, ότι η κινηματογραφική του παιδεία αντιτίθονταν σ' όλες μου τις μεθόδους. Είχε λοιπόν την ευγένεια να ισχυριστεί πως του μάθαινα κάτι καινούριο, ενώ στην πραγματικότητα στηρίζομαι στη παιδεία του για να την σκανδαλίσω - πράγμα που με βοήθησε στις έρευνές μου. Η συνεργασία μας υπήρξε εξαιρετική. Μοντάριζε ταυτόχρονα τη *Μάχη των σιδηροδρόμων* δουλεύοντας από κοινού τις δυο ταινίες που είναι τόσο διαφορετικές μεταξύ τους. Όχι ότι έπαιξα κανένα ρόλο στη *Μάχη των σιδηροδρόμων*, εκτός από ορισμένες συμβουλές που μπορεί να δώσει κάποιος που έχει μια νέα οπτική, ανταλλάσσοντας την εμπειρία μου με την οπτική του Κλεμάν, η οποία ήταν εξοικειωμένη με το φιλμ του.

Το μόνο δράμα μας στην *Πεντάμορφη και το Τέρας* ήταν το φοβερό μακιγιάζ του Ζαν Μαρσί, που διαρκούσε 5 ώρες και που όταν τέλειωνε ή-



Ο Ζαν Μαραί - τέρας στην «Πεντάμορφη και το τέρας»

ταν σα να έβγαине απο χειρουργική επέμβαση. Ο Λώρενς Ολιβιέ μου είπε μια μέρα ότι δεν θα είχε ποτέ τη δύναμη να υποφέρει παρόμοιο μαρτύριο. Ομολογώ ότι θα πρέπει να είναι κανείς ξετρελαμένος με τη δουλειά του και να έχει την αγάπη του Μαραί για τον σκύλο του, ώστε ν' αποφασίσει να περάσει από την ανθρώπινη φυλή στη ζωϊκή. Οι κριτές μας, αντι για τη μεγαλοφύα του ηθοποιού μίλησαν για μάσκα. Ε λοιπόν, δεν υπήρχε μάσκα και για να παίξει το ρόλο του Τέρατος, ο

Μαραί πενούσε στο καμαρίνι του από φρικτά στάδια, ώσπου ο Δρ. Τζέκυλ να γίνει Μ. Χάιντ.

Λίγα είναι τ' άτομα που παρατήρησαν ένα ιδιαίτερο στοιχείο της Ζοζέτ Ντε στο ρόλο της Πεντάμορφης. Είναι χορεύτρια. Λοιπόν, η χρήση του ραλαντί για ένα πρόσωπο που τρέχει είναι πολύ επικίνδυνη. Μπορούν να φανούν όλα τα λάθη του βαδίσματος. Γι' αυτό τα ραλαντί ενός αλόγου που τρέχει ή του μποξ είναι τόσο ωραία και τα ραλαντί ενός πλήθους τόσο γελοία.

## ΟΡΦΕΑΣ

— Και να, φθάσαμε στην ταινία *Ορφέας*, το πιο σημαντικό σας φιλμ, μια και ανακυκλώνει όλες σας τις αναζητήσεις και συμπυκνώνει 20 χρόνια από το έργο σας μ' ένα επικίνδυνο εκφραστικό μέσο, γιατί είναι άμεσο. Ταινία, όπου αντιπαράθετε, όσο πουθενά αλλού την ποίηση στο «ποιητικό» (...) Γιατί ύστερα από τόσες διαφορετικές αναζητήσεις, γυρίσατε σ' αυτόν το μύθο του Ορφέα, που σας ενέπνευσε ήδη ένα θεατρικό έργο, όπου εκφραστήκατε όπως θέλατε; Γιατί θεωρήσατε αναγκαίο να τον χειριστήτε κινηματογραφικά; Είμαι ένας από αυτούς που είδαν τον *Ορφέα* στο θέατρο και θα ήθελα να ξέρω τους λόγους που σας οδήγησαν αλλού να συμφωνείτε με τα δύο έργα και αλλού να υπάρχουν διαφορές ανάμεσά τους.

— Το ηθικό προβάδισμα μου ήταν πάντα εκείνο ενός ανθρώπου που στέκεται με το ένα πόδι στη ζωή και με τ' άλλο στο θάνατο. Ήταν λοιπόν φυσικό να καταλήξω σ' ένα μύθο, όπου η ζωή και ο θάνατος βρίσκονται αντιμέτωποι. Επιπλέον, η ταινία είναι κατάλληλη να περιγράψει τα γεγονότα των συνόρων, που χωρίζουν τον ένα κόσμο από τον άλλο. Ήθελα να χρησιμοποιήσω τρυκάζ, αλλά με τέτοιο τρόπο ώστε να μοιάζουν με τα νούμερα των ποιητών: δηλαδή να μη γίνονται αισθητά (και κατά συνέπεια άχαρα). Όπως καταλαβαίνετε, αυτό με υποχρέωσε ν' αφήσω τις ευκολίες που προσφέρει ο κινηματογράφος για θέματα του θαυμαστού και να κάνω αυτό το θαυμαστό *άμεσο*, μη χρησιμοποιώντας εργαστήριο και βάζοντας μόνο αυτό που έβλεπα και ήθελα να δουν κι οι άλλοι.

— Τι εννοείται με το *άμεσο θαυμαστό*;

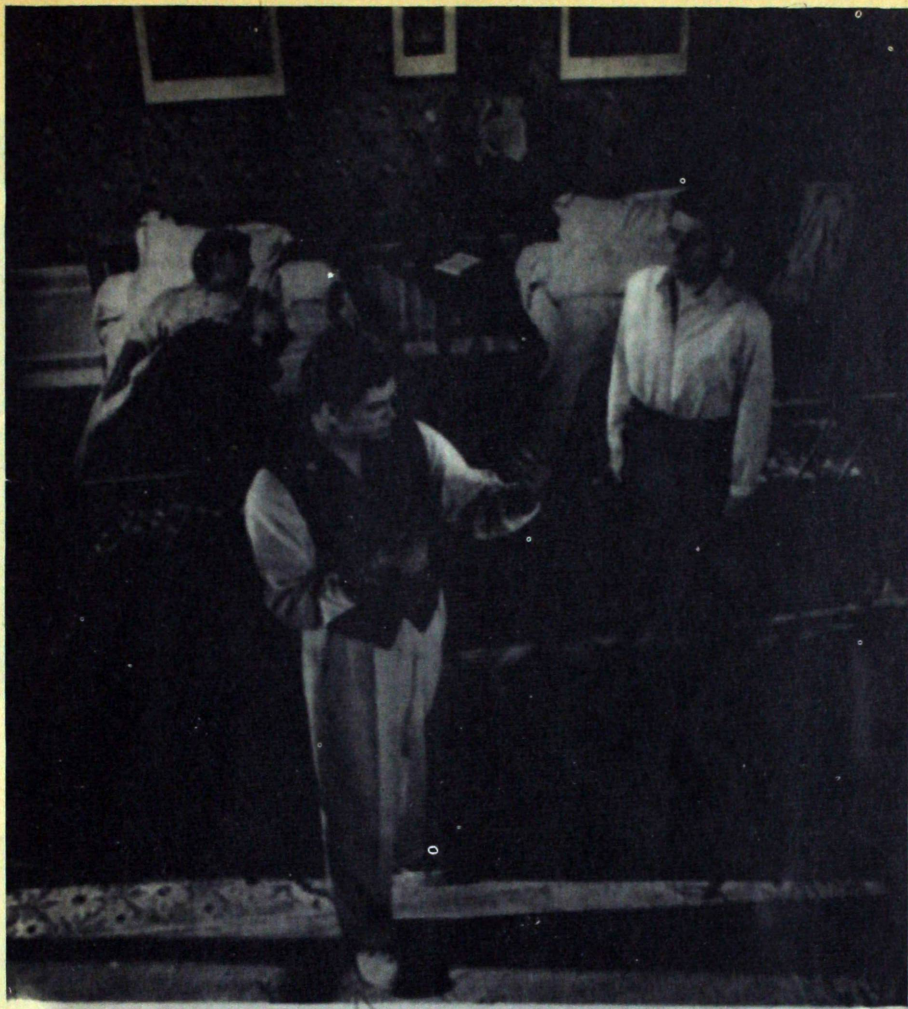
— Είναι, όταν το θαυμαστό, μέσα από μια ισορροπία ανάμεσα στη φαντασία και την τεχνική, μέσα από μια εκ των προτέρων υπολογισμένη περιπλοκότητα, καταφέρνει να είναι τόσο απλό, όσο η έκπληξη ενός παιδιού, που έχοντας δει τη ζάχαρη να λιώνει στο νερό, δεν τη βλέπει να λιώνει στο μπάνιο του. Η παραπάνω ισορροπία απαιτεί κάθε λεπτό μια απόλυτη συμφωνία ανάμεσα στον operaτέρ και τον σκηνοθέτη. Ο Νικόλας Χάγιερ κι εγώ, αφού αποτύχαμε με τους οπειαισιότες της ταχυδακτυλουργίας και του μιούζικ-χάλ, ψάξαμε να βρούμε ένα μέσο να δείξουμε στην οθόνη, μόνο αυτό που είχαμε δει με τα μάτια μας. Είναι η μέθοδος του ποιητή που ψάχνει για ντοκουμέντα, χωρίς να τα χρησιμοποιεί ποτέ. Ήμασταν υποχρεωμένοι ν' αφήσουμε τα πειράματα με τους καθρέφτες χωρίς κασίτερο και τα μαύρα βελούδα, εξαιτίας του κινηματογραφικού φωτισμού, που δεν επέτρεπε τη χρήση τους. Οι παραπάνω αποτυχίες μάς βοήθησαν, γιατί ερέθισαν τη φαντασία μας, αναγκάζοντας μας να κάνουμε οτιδήποτε για να

λύσουμε το πρόβλημα των τρυκάζ, χωρίς να χρησιμοποιήσουμε όμως κανένα τρυκάζ.

— Και πώς καταφέρατε ν' αποφύγετε τα τρυκάζ του εργαστηρίου; Πώς για παράδειγμα οι ήρωες σας μπαίνουν και βγαίνουν από τους καθρέφτες; — Κάθε φορά μ' ένα διαφορετικό τρόπο. Η βάση για τις ταχυδακτυλουργίες μας ήταν ότι στη ταινία οι καθρέφτες έχουν μόνο πλαίσιο και όχι τζάμι. Κατασκευάσαμε πανομοιότυπα δωμάτια, που τα στολίσαμε ομοιόμορφα, πράγμα που μπορεί κανείς να το καταλάβει αν είναι πολύ προσεκτικός, γιατί όλη η εικόνα βρίσκεται αντεστραμμένη στον ανώτακτο καθρέφτη, εκτός από τις μικρές γκραβούρες που είναι καρφωμένες στο μεσότοιχο κι είναι άγαλαμα στο κομοδίνο. Εδώ αυτό που μετρά είναι η ταχύτητα του ταχυδακτυλουργού. Σκεφτήκατε ότι ήταν αδύνατο να γυρίσω ορισμένα πλάνα, έχοντας απέναντί μου καθρέφτες όπου θ' αντανακλόταν η κάμερα και το συνεργείο; Όταν η Μαρία Καζαρές σπρώχνει τον καθρέφτη με τις 3 επιφάνειες, είναι αδύνατο να βγει από μια λεία επιφάνεια. Βγαίνει από το δεύτερο δωμάτιο. Μια σωσίας, ντυμένη όπως κι αυτή, την εγκαταλείπει σε αντίστροφη πορεία, καθραρισμένη από πίσω, παίζοντας έτσι το ρόλο της αντανάκλασης της. Το αστέιο είναι ότι η Καζαρές αλλάζει 3 φορές ρούχα σ' αυτή τη σκηνή (μια μαύρη, γκριζά και άσπρη ρόμπα) κι επειδή τα οικονομικά μου δεν επέτρεπαν να ντυμπλώρω όλες τις ρόμπες, βλέπουμε την ηθοποιό να φορά μια μαύρη, ενώ η σωσίας φορά μια γκριζά. Κανείς δεν το προσέχει κι επιμένω στο γεγονός ότι όταν τέλειωσε η λήψη, ξεγελάστηκα ακόμη κι εγώ ο ίδιος στην προβολή (...).

— Κάτι άλλο. Όταν ο Ζαν Μαραι προχωρά προς τον καθρέφτη, φορώντας τα γάντια απο καουτσούκ και σηκώνει τα χέρια, η κάμερα είναι παρθετημένη στον άνω ενός οπερατέρ που έχει πρόμοια γάντια και ζακέτα με τον Μαραι. Μπορώ λοιπόν να πλησιάσω το ψεύτικο δωμάτιο, μέσα στ' οποίο βρίσκεται ο Μαραι, που πλησιάζει, παίζοντας την αντανάκλαση του. Τα γαντοφορεμένα χέρια συναντιούνται. Σταματώ το γύρισμα κι αρχίζω από άλλη γωνία λήψης. Ένα τέτοιο τρυκάζ απαιτεί όλη την τέχνη του οπερατέρ και του βοηθού του, γιατί τόσο η μακρινή, όσο και η κοντινή εικόνα δεν πρέπει να είναι φλου. Οι νέοι αμερικάνικοι φακοί επιτρέπουν κάτι τέτοιο, όχι όμως κι οι δικοί μας. Τα πάντα βασίζονται, το επαναλαμβάνω, στη δεξιότητα των «ερασιτεχνών», που συναντούν την πρόοδο με το ευρηματικό πνεύμα τους (...).

— Μια και μιλάμε για ακαδημαισμό, ας μιλήσουμε λίγο για τη μαγία των συμβόλων, με τα οποία ντύνουν τα έργα, ενάντια στα οποία τοποθετήθηκαν τόσο συχνά. Το θέμα του *Ορφέα* δεν προσφέ-



Ο Ζαν Μαραί (Ορφέας) και ο Φρ. Περίε (Ερτεμπίζ) στον «Ορφέα»

#### ρεται για μια τέτοια ερμηνεία;

— Αυτό που το κοινό δέχεται με μισή καρδιά είναι η αναιτιότητα. Θέλει να δίνει νοήματα στο κάθε τι. Κυρίως στα πράγματα που η ομορφιά τους έγκειται στ' ότι δεν έχουν κανένα νόημα. Συμβολοποιούν τα πάντα με μια λυσσαλέα λογική. Αν δεν υπάρχει ένα άμεσο νόημα, εφευρίσκουν έμμεσα και βολεύονται με τη χρήση του συμβόλου. Έτσι, σε μια ταινία όπως ο **Ορφέας**, όπου αποφεύγω το συμβολισμό και οργανώνω μια *λογική του άλογου*, δε μπορούν να μη μπουν στον πειρασμό και να πουν ότι: η Μαρία Καζαρές συμβολίζει τον Θάνατο, ο Ερτεμπίζ και οι μοτοσυκλετιστές είναι οι Άγγελοι του Θανάτου, η Ζώνη είναι ένας τόπος της κόλασης και οι δικαστές το δικαστήριο της Δευτέρας Παρουσίας. Πράγμα που εγώ αποφεύγω. (...)

— Συμφωνώ ότι ο **μανιακός συμβολισμός είναι παράλογος, δώστε μου όμως μερικές διευκρινήσεις σχετικά με την άλογη λογική σας, καθώς και την προσωπική σας άποψη για τους ήρωές σας.**

— Όλα λέγονται στη ταινία. Η Ζώνη αποτελείται «από τις αναμνήσεις των ανθρώπων και τα ερείπια των συνηθειών τους». Δεν σφετερίζεται κανένα δόγμα. Είναι μία *no man's land* ανάμεσα στη ζωή και τον θάνατο. Το δευτερόλεπτο του κώματος, κατά κάποιο τρόπο. Ο Ερτεμπίζ είναι ένας νεαρός νεκρός στην υπηρεσία ενός από τους πολλούς υπαλλήλους του Θανάτου.

*«Ορφέας: Είσαι παντοδύναμη.*

*Πριγκήπισσα: Για τα μάτια σου. Στον κόσμο μας υπάρχουν πολυάριθμες φιγούρες του θανάτου. Νέοι και γέροι που δέχονται διαταγές.*



Αριστερά: η Μαρία Καζάρες (Θάνατος) στον «Ορφέα». Δεξιά: Ο Ζαν Κοκτώ στην «Διαθήκη του Ορφέα»

*Ορφέας: Κι αν δεν υπάκουες στις διαταγές; Δεν μπορούν να σε σκοτώσουν. Εσύ είσαι που σκοτώνεις.*

*Πριγκήπισσα: Μπορούν να κάνουν πολύ χειρότερα πράγματα.*

*Ορφέας: Από πού έρχονται οι διαταγές;*

*Πριγκήπισσα: Τις μεταδίδουν τόσοι διάδρομοι, ώστε είναι σα το ταμ-ταμ των αφρικανικών φυλών σας, την ηχώ των βουνών, τον άνεμο στα φύλλα των δασών σας.*

*Ορφέας: Θα πάω μέχρι κείνον που δίνει τις διαταγές.*

*Πριγκήπισσα: Φτωχιά μου αγάπη... Δεν κατοικεί πουθενά. Άλλοι πιστεύουν ότι σκέφτεται για μας κι άλλοι ότι μας επιβάλλει τη σκέψη του. Κι άλλοι ότι κοιμάται κι είμαστε όλοι τ' ονειρό του, ο εφιάλτης του».*

Τα πράγματα είναι τόσο καθαρά. Οι ήρωες είναι τόσο μακριά από το 'Αγνωστο, όσο είμαστε και μες σχεδόν. Πράγμα που δείχνεται με τους μοτοσικλετιστές οι οποίοι δεν γνωρίζουν τίποτα παραπάνω απ' ότι ένας τροχονόμος για τις διοικητικές αποφάσεις. Οι πράξεις της πριγκήπισσας που εμψυχώνουν το δράμα πηγάζουν από τη δικιά της θέληση και συμβολίζουν την ελευθερία βούλησης.

Ένα πράγμα είναι, υπάρχει. Αυτό που μας συμβαίνει σιγά σιγά στη ζωή δεν αποτελεί στην πραγ-

ματικότητα παρά μόνο ένα μέρος. Το μυστήριο της ελεύθερης βούλησης βρίσκεται στ' ότι το πράγμα που είναι, μοιάζει να μπορεί να μην είναι, όπως το περιγράφει η φοβερή φράση του Χριστού: «Πάτερ μου, ει δυνατόν εστί, παρελθέτω απ' εμού το ποτήριον τούτο». Πράγμα που αφήνει να εννοηθεί ότι το μέρος αυτό του χρόνου που μας γίνεται προοπτικά αισθητό, αποτελείται από πολυάριθμες επιφάνειες και από μια σειρά συναπτόμενες πιθανότητες. Ο Χριστός θέλει ν' απομακρύνει το Αναπόφευκτο. Το ίδιο η Πριγκήπισσα τολμά να πάρει τη θέση της μοίρας, ν' αποφασίσει ότι ένα πράγμα θα μπορούσε να είναι, αντί να είναι όπως είναι. Παίζει το ρόλο μιας ερωτευμένης κατασκόπου με τον άνθρωπο που έπρεπε να φυλά, τον οποίο και σώζει με τη δική της θυσία. Τι φύση όμως έχει αυτή η θυσία; Σε τι τιμωρία εκθέτει τον εαυτό της; Αυτό είναι κάτι που μου ξεφεύγει και δεν μ' ενδιαφέρει περισσότερο απ' ότι οι τελετές των μελισσών και των μνημυγκιών, οι πένθιμες τελετές που οι εντομολόγοι δεν έβρισαν το μυστήριό τους. Σύμφωνα με τη λογική μου, ήταν σημαντικό να λείπουν μερικά δεδομένα και ν' ανοίξουν ρωγμές στον απρόσιτο κείνο κόσμο, που έγκειται στη τιμή των ανθρώπων να κάνουν αντιληπτό.

**Αποσπάσματα από το έργο:**

«Entretiens autour du Cinématographe»

Παρίσι 1951

Επιλογή-Μετάφραση: Μ. Ακτολόγου



## Jean Cocteau - Φιλμογραφία.

Γάλλος ποιητής, συγγραφέας, ζωγράφος, ηθοποιός, σεναριογράφος και σκηνοθέτης. Γεννήθηκε στις 5 Ιουλίου 1889, και πέθανε στις 11 Οκτωβρίου 1963. Ο Κοκτώ είχε ποικίλλες σχέσεις και συνεργασίες με τον κινηματογράφο. Η λίστα των ταινιών του είναι η εξής:

1930. **Le sang d'un poète** (Το αίμα ενός ποιητή)  
Σεν.-Σκην: J. Cocteau. Φωτ: Pèrinal. Μουσ: Georges Auric. Ηθ: Lee Miller, Pauline Carton, Barbettes.  
1946. **La Belle et la Bête** (Η πεντάμορφη και το τέρας)

Σκην.-Σεν: J. Cocteau. Συνεργασία: René Clément. Φωτ: Alekan. Μουσ: G. Auric. Μακιγιάζ: Arakélian. Ηθ: Josette Day, Jean Marais, Michel Auclair.

1948. **L'aigle à deux têtes** (Ο δικάφαλος αετός)  
Σκην.-Σεν: J. Cocteau. Φωτ: Chr. Matras. Μουσ: G. Auric. Ηθ: Edwige Feuillère, Jean Marais, Sylvia Monfort.

1949. **Les Parents Terribles** (Οι τρομεροί γονείς)  
Σκην.-Σεν: J. Cocteau. Φωτ: Michel Kelber. Μουσ: G. Auric. Ηθ: Josette Day, Jean Marais.

1950. **Orphée** (Ορφέας)  
Σκην.-Σεν: Jean Cocteau. Φωτ: Nicolas Hayer. Μουσ: G. Auric. Ηθ: Maria Casarès, Jean Marais, François Périer, Marie Dea, Henri Crémieux.

1960. **Le Testament d'Orphée** (Η Διαθήκη του Ορφέα)  
Σκην.-Σεν: Jean Cocteau. Φωτ: R. Pontoiseau.

Μουσ: J. Metehen. Ηθ: J. Cocteau, M. Casarès, Fr. Périer, J. Marais, Aznavour, Picasso, Br. Bardot, Yul Brynner, Lucia Bosè κ.ά.

## Ταινίες στις οποίες συνεργάστηκε ο Κοκτώ

1940. **La Comédie du Bohneur** (Η κωμωδία της ευτυχίας)

Σκην: M. L'Herbier. Διαλ.-Διασκευή: J. Cocteau  
1943. **Le Baron fantôme** (Ο Βαρόνος φάντασμα)

Σκην: Serge de Poligny. Διάλογοι: J. Cocteau (και ερμηνεία)

**L'eternel Retour** (Η αιώνια επιστροφή)

Σκην: Jean Delannoy. Σεν: J. Cocteau (πάνω στο μύθο του Τριστάνου και της Ιζόλδης)

1945. **Les Dames du bois de Boulogne** (Οι κυρίες του δάσους της Βουλώνης)

Σκην: Robert Bresson. Διάλ: J. Cocteau.

1948. **Ruy Blas**

Σκην: Pierre Billon. Διασκευή: J. Cocteau (από Ουγκώ)

**Noces de sable** (Γάμοι από άμμο)

Σκην: Zwobada. Σχόλιο: J. Cocteau

1949. **Το αηδόνι του αυτοκράτορα της Κίνας**

Σκην: J. Trnka. Σχόλιο: J. Cocteau

1950. **Les enfants terribles** (Τα τρομερά παιδιά)

Σκην: J.-P. Melville. Σεν: J. Cocteau

«Ruy Blas» του Π. Μπιγιόν, σε διασκευή Κοκτώ



## Ο ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ ΤΟΥ ΤΑΡΚΟΦΣΚΙ ΥΓΡΕΣ ΕΙΚΟΝΕΣ ΤΗΣ ΛΑΤΡΕΙΑΣ

**Α**πό τα **Παιδικά χρόνια του Ιβάν** μέχρι τον **Στάλκερ** ο Αντρέι Ταρκόφσκι, ανιχνευτής ο ίδιος των διαστάσεων ενός καινούργιου Απόδλουτου, το εικονογραφεί από ταινία σε ταινία, ξετυλιγώντας το μίτο μιας ατέρμονης πορείας μέσα από διαυλους μυστικούς, ταξίδια μακρινά και περιπέτειες γοητευτικές τού νου.

Στην καρδιά του πόλεμου, οι επικίνδυνες αποστολές που αναλαμβάνει ο ορφανός Ιβάν, φέρουν τον τελευταίο ανάμεσα σ' ό,τι εκφράζει την κραυγή των ύστερων και πιο αθώων (γι' αυτό και πιο τραγικών) θυμάτων και την αβέβαιη περιγραφή του «θετικού ήρωα». Μάλιστα, ο **Ιβάν** τη χρονιά που γυρίζεται, κι όντας πρώτη μεγάλου μήκους ταινία του Ταρκόφσκι, έρχεται όχι μόνο ν' αμφισβητήσει την παράδοση του σοσιαλιστικού ρεαλισμού, αλλά αναγγέλλει και μια ουσιαστική τομή μ' αυτόν. Κι ακόμα, περικλείει σε συνεκτική μορφή όλα τα στοιχεία που ο δημιουργός του θ' αναπτύξει αργότερα, τόσο τα καθαρά μορφολογικά, όσο και κείνα της διαφοροποιημένης αργότερα

θεματικής του, καθώς η ποιητική διάθεση δεν αναιρεί την περισυλλογή κι ενώ η ιερότητα των μυστικών διαστάσεων πλημμυρίζει τις εικόνες της πιο άμεσης καθαρότητας.

Η λογική κατάληξη της παράλογης αυτοκτονίας δεν ισορροπεί παρά με την αυριανή ενήλικη σκληρότητα, διάδοχη διάψευση της σημερινής, κάθε φορά, παιδικής αθωότητας.

Με διαδρομή στα όρια της προσωπικής και συλλογικής δημιουργίας μοιάζει ο **Αντρέι Ρουμπλιώφ**, όπου το ένθεο πάθος τού καλλιτεχνικού έργου συναντάει την ευθύνη την ατομική, απέναντι στο σύνολο αλλά και την Ιστορία. Στη συνέχεια, το επιστημονικής φαντασίας μυθιστόρημα του Στανισλάβ Λεμ **Σολάρις**, αναδεικνύει τον «σκεπτόμενο ωκεανό του» σε πεδίο μορφικής υλοποίησης των φαντασμάτων του παρελθόντος. Νοσταλγία του οικείου και πεπερασμένου, αποξένωση μπροστά στην ερμητικότητα του παγερού, δίχως εχθρότητα άπειρου, έρχονται ν' αναπληρώσουν μ' ανησυχία για το ηθικό άγνωστο, το κε-

«Τα παιδικά χρόνια του Ιβάν»





#### «Στάλκερ»

νό που δημιουργείται σ' όσους δεν φοβούνται για το επιστημονικό ανάλογο.

**Ο Καθρέφτης**, η περισσότερο προσωπική απόπειρα κατάδυσης στα τοπία του ψυχοδυναμισμού και του ομαδικού ασυνείδητου, κατοπτρίζει την απεραντοσύνη των οριζώντων, τη ματαιότητα των ερμηκικών αφίξεων, την αγωνία της μνήμης, αλλά και την αλληλουχία του σκοταδιού με το φως, του χρόνου και των βλεμμάτων, της αντίστροφης μέτρησης και της αιώνιας πίστης. Ο άντρας κι η γυναίκα κοιτάζονται από απόσταση και χαιρετιούνται. Ο στρόβιλος του ανέμου μαστιγώνει τους θάμνους και την πρασινάδα, προχωρώντας σε φωτοσκιασμένο κύμα. Χωρίζουν, το βουβό κλάμα υπογραμμίζει την ερωτική ποίηση, οι θύμησες επιστρέφουν στη ζωή κι οι χυμοί της πλημμυρίζουν τις πύλες του επίγειου παράδεισου.

Οι άνθρωποι του Ταρκόφσκι στέκουν μόνοι, με πείσμα, στις ατέλειωτες χιονισμένες ερήμους, διατηρώντας τη βαθιά πεποίθηση της κοσμικής συνέχειας.

Το τέλος στον **Καθρέφτη** έρχεται μέσα στη σύγχυση του γέλιου με το κλάμα. Διακριτικά, διασχίζοντας δέντρα και κλαδιά, η κάμερα σβήνει το οπτικό πεδίο μας στο δάσος, κρύβοντας τη ματιά μας στη ζωή. Ολόκληρο το έργο του Ταρκόφσκι αποτελεί ένα κάλεσμα σε συμμετοχή. Αντίθετα στον δυτικότροπο φετιχισμό του action, οι κινήσεις της μηχανής, οι ρυθμοί, οι τεχνικές παρεκβάσεις ή επεξεργασίες, υποκύπτουν ανεπιφύλακτα στις ανάγκες της μυθοπλασίας και μόνο.

Η κινηματογράφηση θυμίζει εκτέλεση μουσικού όργανου. Άσπρο-μαύρο, αλλαγές χρωμάτων στην εξέλιξη της σκηνής, ξεθώριασμα κι αναπλή-

ρωση. Κάθε αύξηση της ταχύτητας γίνεται τραυματική, τα πρόσωπα γλιστρούν, το εύθραυστο παγώνει. Ακόμη κι ο ήχος περιορίζεται σε βασικά στοιχεία: νερό που στάζει, η φωτιά να κροταλίζει, τα γυάλινα ποτήρια που κραδαίνονται.

Το ακραίο στυλιζάρισμα που ευαισθητοποιεί τα βλέμματα κι η επαφή με το νερό - κείμενο σύμβολα ερωτισμού: νερό για πλύσιμο, νερό που χύνεται, νερό που μπαίνει απ' τη σκεπή, σταγόνες βροχής στα τζάμια, σταγόνες από ντους ξεχασμένο ανοικτό, νερό που διαβρώνει τους τοίχους.

Το ίδιο υγρή, πυκνή κι ασταθής, αδύστητη κι η περιρέουσα ατμόσφαιρα της μυθικής Ζώνης, της κάμαρας με τις βαθύτερες επιθυμίες στο **Στάλκερ**. Εδώ, οι εικόνες της ρευστότητας, συνειρμικά οδηγούν στο ντεκόρ της καθολικής απογύμνασης. Το μυστικό που διαπερνά τις απορίες και τα φαινόμενα δεν υπάγεται σε ηθικούς ή κοινωνικούς επικαθορισμούς. Ταξιδιώτες στην άκρη της νύχτας, στην αυριανή αγνότητα που ακτινοβολεί πέρα από την καταστροφή του σύγχρονου πολιτισμού, ο **Στάλκερ**, ο Επιστήμονας και ο Ποιητής οπισθοχωρούν, νοσταλγώντας τη λατρεία του νέου φέγγους.

Όσο ο άνθρωπος του σήμερα στερείται με αποφασιστική θέληση τη δυνατότητα μιας καινούριας ταυτότητας του, τα φίλμ του Αντρέι Ταρκόφσκι θα μένουν προορισμένα για τη θέση του ορόσημου.

Ενάντια σε στείρους καιρούς, θα συνεγείρουν την έσχατη πνευματική περιπέτεια με εικόνες υγρές και στιλπνές, λατρευτικές της μυσταγωγίας, του έρωτα, της εξομολόγησης και της φαντασίας.

**ΑΝΤΡΕΑΣ ΤΥΡΟΣ**

## ΚΡΙΤΙΚΕΣ



## ΔΥΟ, ΤΡΙΑ ΠΡΑΓΜΑΤΑ ΠΟΥ ΞΕΡΩ ΓΙ' ΑΥΤΗΝ

«Τό τοπίο είναι ένα πρόσωπο», επαναλαμβάνει πολύ συχνά η Μαρίνα Βλαντύ. Ένα φραστικό λάιτ μοτίβ που χαρακτηρίζει και συνοψίζει τό πνεύμα που διέπει τήν ταινία του Γκοντάρ, που δέν είναι παρά ένα δοκίμιο μελέτης τής συνάφειας χώρου-προσώπου, και τών συνεπειών που έχει αυτή ή δυναμική και επάλληλη εξέλιξη τών δύο αυτόν εννοτήτων.

«Τό τοπίο είναι ένα πρόσωπο, που έχει μιά ιδιαίτερότητα, κάποια σταθερή χαρακτηριστικά που μέ κάνουν νά λέω αυτή είναι»<sup>1</sup>. Αυτή ή ιδιαίτερότητα όψης και τά σταθερά χαρακτηριστικά άποτελούν τήν ειδιοποιό διαφορά κάποιοι συγκεκριμένου πράγματος από τ' άλλα. Χωρίς αυτά επέρ-

χεται άδυναμία όρισμού του, άδυναμία γνώσης και αντίληψης του περιβάλλοντος κόσμου.

Ό τίτλος τής ταινίας είναι δηλωτικός αυτής τής άδυναμίας όρισμού προσώπων και πραγμάτων που χαρακτηρίζει κατά μεγάλο ποσοστό τή σύγχρονη βιομηχανική κοινωνία. Οι ταχύτητες αλλαγές, οι ψευδισθητικές ιδεολογίες ή καταναλωτική συνείδηση άποτελούν τούς κεντρικούς κατευθυντήριους άξονες τής Ιστορικής φάσης που διάγουμε και μās στερούν τήν πλήρη γνώση, τόν πλήρη έλεγχο τών συντεταγμένων του χώρου μας, έπιτρέποντάς μας νά ξερούμε μόνο δύο ή τρία πράγματα γι' αυτόν.

### 2 ΟΥ 3 CHOSES QUE JE SAIS D'ELLE

Σκην.-Σεν: Jean-Luc Godard. Φωτ: Raoul Coutard. 'Ηθ: Marina Vlady (Ζυλιέτ), Anny Duperey (Μαριάν), Roger Montorey (Ρομπέρ), Jean Narboni (Ροζέ), Raoul Lévy (Αμερικανός), Claude Miller (Μπουβάρ), Jean-Patrick Lebel, Juliet Berto.

Γαλλία 1966. Διάρκεια 95'. (Στούντιο).

### Ο ΧΩΡΟΣ

Ό χώρος είναι τό Παρίσι τήν εποχή που ή γκωλική κυβέρνηση εξαγγέλει και πραγματοποιεί μιά σειρά σχεδίων έκσυγχρονισμού τών περιφερειών του. Οι ανάγκες ανάπτυξης του σύγχρονου καπιταλισμού, επιβάλλουν ραγδαίες και συνεχείς χωροταξικές αλλαγές που σταθμίζονται με τις διαφοροποιήσεις στη διάρθρωση τής οικονομίας και τής κοινωνίας, οι όποιες θέλουν τό χώρο πίο λειτουργικό άπέναντι στις απαιτήσεις τους.

Έτσι τό περιφερειακό Παρίσι, όπου κυρίως κατοικούν οι κάτωτερες εισοδηματικές τάξεις, αλλάζει

μέρα με τή μέρα, άλλοτε φανερά μπρός στά μάτια μας, άλλοτε με μιά λανθάνουσα, μη αντίληπτη ροή.

Αυτή ή σχέση ανάμεσα στην πρόδηλη και στην άμβλυμένη μορφή τής χωροταξικής αλλαγής δίνεται κινηματογραφικά με τήν εναλλάξ χρήση πλάνων βουβών και πλάνων έντονα ήχητικών, γερανών, φορτηγών και άλλων μέσων με τά όποια συντελείται αυτή ή μεταμόρφωση του χώρου.

Ό ρυθμός αλλαγής του Παρισινού χώρου που καλείται νά ανταποκριθεί στην οικονομική ανάπτυξη, συντελείται με τόσο ραγδαίο ρυθμό που γίνεται άδύνατο στό άτομο ή κατανόσή του, με αποτέλεσμα νά χάνεται ή έπαφή του ανθρώπου με τό χώρο στόν όποιο βιώνει και νά μηδενίζεται ή δυνατότητα έλέγχου και όρισμού του.

### ΤΟ ΑΤΟΜΟ

Ό δυναμική μεταμόρφωση του χώρου, συναρτάται άρνητικά με τό βαθμό αντίληψης του ατόμου.



Όταν ο χώρος βρίσκεται κάτω από μία συνεχή και ταχεία μεταμόρφωση, τα βασικά χαρακτηριστικά του, που συνιστούν την ιδιαιτερότητα του αντικειμενικού πράγματος και έχουν καταχωρηθεί στη συνείδηση του ατόμου σαν γλωσσικοί όροι, χάνονται κι αντικαθίστανται με καινούργια χαρακτηριστικά, που δεν έχουν ακόμα κωδικοποιηθεί στον ανθρώπινο εγκεφαλικό κλοιό των συνειδητών παραστάσεων. Ή μή δυνατότητα εύρυθμης προσαρμογής του ατόμου στις νέες συνθήκες του χώρου και ή αδυναμία άμεσης κατασκευής νέων γλωσσικών κωδικών που να ανταποκρίνονται πλήρως στις συνθήκες αυτές, έχει σαν αποτέλεσμα την έλλειψη γνώση του περιβάλλοντος και τήν άχρηστευση ενός μεγάλου τμήματος της γλώσσας που δεν αναφέρεται πλέον σε υπαρκτά πράγματα και παύει να είναι πιά φορέας νοημάτων.

«Τα όρια της γλώσσας είναι τα όρια του κόσμου μου» αναφέρει χαρακτηριστικά ή ταινία. Και τά όρια της γλώσσας του σημερινού ανθρώπου είναι πολύ στενά, γιατί άφ' ενός αδυνατούν να όρουν τις νέες ένότητες που δημιουργούν σαν συνέπειες της ρευστότητας του χώρου και άφ' έτέρου γιατί περιέχουν όρους που είναι νεκροί και στερούνται νοήματος.

Χαρακτηριστικά αυτής της νεκρής γλώσσας στην ταινία συναντάμε πολλά. Π.χ. σε καθημερινές διαπροσωπικές σχέσεις της Ζυλιέτ που γλωσσικά περιορίζονται στο διάλογο «τί κάνεις; καλά». Ή άπάντηση «καλά» άποδυνκνείται άπ' τή γενική συμπεριφορά της γυναίκας στην ταινία άναληθής, γιατί ή μοναξιά, τό ύπαρξιακό άγχος, ή έλλειψη σεξουαλικότητα κι ή έκπόρνευση της άναιρούς πλήρως τό γλωσσικό σχήμα με τό όποιο ή ίδια χα-

ρακτήρισε τήν κατάστασή της. Στα ίδια γλωσσικά κενά χάνεται ο γυιός της Ζυλιέτ, στην έκθεσή του με θέμα τή φίλια που διαβάζει στη μάνα του, όρίζει τή φίλια σαν μία σχέση ανταλλαγής κοινωνικών στερεούτων κι όχι σαν βαθύ συναισθηματικό σύνδεσμο, πράγμα που χαρακτηρίζει τήν άλλοτρίωση που έχει ύποστει ακόμα και ό παιδικός νους.

Ό κόσμος του παιδιού που κατά κανόνα είναι μικρότερης άκτίνας άπ' αυτόν των μεγάλων έχει γίνει κι αυτός τόσο πολυσύνθετος πλέον, που ή γλώσσα του παιδιού αδυνατεί να τον όρσει, με άποτέλεσμα να γίνεται μία γλώσσα μηχανική και άσημαντική.

Αυτή ή γλωσσική αδυναμία του σύγχρονου ατόμου περιορίζει τά όρια του ελεγχόμενου χώρου, περιορίζει τή γνώση των αντικειμενικών πραγμάτων και προσώπων με άποτέλεσμα τήν άρση της έπικοινωνίας και τή μοναξιά. Άλλά κι αυτή ή μοναξιά δεν χαρακτηρίζεται άπό μία πλήρη γνώση του ύποκειμένου. Τό ύποκειμενο, έκτεθειμένο και συναφές με τις μεταλλάξεις του χώρου, ύφισται κι αυτό αντίστοιχες μεταμορφώσεις που ή δυσκίνητη γλώσσα δεν μπορεί να τις κωδικοποιήσει. Έχουμε λοιπόν έναν άσύμμετρο ρυθμό στη σχέση άλλαγής του ατόμου και στη δυνατότητα προσαρμογής της γλώσσας του στην άλλαγή αυτή. Ή αδυναμία άποτύπωσης αυτής της άλλαγής και όρισμού του φορέα της άπό τή γλώσσα, φέρνει σαν άποτέλεσμα τήν έλλειψη άυτεπίγνωσης και τον διχασμό της προσωπικότητας. Άπ' τήν άλλη μεριά, ή αδυναμία του συνειδητού να κωδικοποιήσει και να κατατάξει τις πληροφορίες που του δίνονται, έχει σαν συνέπεια τήν άτακτη κατάρρηση των περισσότερων δεδομένων των άι-

σθήσεων στο ύποσυνειδητο. Αυτή η άκαταστασία καταχώρησης των πληροφοριών γεννά την αποσπασματικότητα της σκέψης και την επίσης αποσπασματική έκφορά του λόγου, του οποίου η δομή θμιρίζει τον τρόπο ξετυλίγματος του όνειρου. Πολύ συχνά η καθημερινή όμιλία των ατόμων του φιλμ διακόπτεται για να παρεμβληθεί ένα τμήμα λόγου έντελως άσυνάρτητο με το πνεύμα της παρούσης συνομιλίας, πράγμα που δείχνει την αδυναμία έκφοράς ενός λογικού συνειρμού μέσω της φτωχής και κερματισμένης σημερινής γλώσσας.

#### Ο ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ

Ο κινηματογράφος σάν πράξη δεν διαχωρίζεται απ' το μύθο αλλά ενυπάρχει σ' αυτόν. Η σχέση Ζυλιέτ-Βλαντύ είναι μία διαλεκτική ένότητα δυο διαφορετικών προσώπων που υπά ρχουν ταυτόχρονα κι άλλοτε έρχεται στην επιφάνεια τό ένα άλλοτε τό άλλο. Στην σκηνή π.χ. που η Ζυλιέτ μπαίνει στο κατάστημα ένδυμάτων για νά φωνίσει, τήν ακολουθεί και η Βλαντύ. Στο μυθολογικό πλαίσιο τής σκηνής δρά η Ζυλιέτ, που συζητά μέ τήν υπάλληλο, κοιτάζει τίς τιμές και δοκιμάζει τά φορέματα. Στη ροή όμως τής σκηνής σπάει ό μύθος κι έμφανίζεται κατά διαστήματα τό alter ego τής Ζυλιέτ που είναι η Βλαντύ και αναπτύσει τό στοχασμό της πάνω στη συμπεριφορά τής Ζυλιέτ. Έδω ό Γκοντάρ κάνει πιστότατη χρήση τής θεωρίας του Μπρέχτ για τή διτότητα τής θεατρικής αναπαράστασης πράγμα που άλλοτε τό αναφέρεται στην άρχή τής ταινίας ό άφηγητής όταν κάνει τήν παρουσίαση τής πρωταγωνίστριας. 'Απ' τήν άλλη μεριά ή αποσπασματικότητα τής σκέψης των ατόμων που δρουν στό φιλμικό χώρο γίνεται και μέθοδος μορφής του φιλμ. 'Η φόρμα τής ταινίας ξετυλίγεται αποσπασματικά, ανασκευάζοντας τή συνέχεια του χρόνου και άφαιρώντας μεγάλες περιόδους από τή δράση των ή-

ρών του, δημιουργώντας μία ταύτιση αντίληψης του δημιουργού και των προσώπων του, ό όποιος δεν ξέρει παρά μόνο δυό ή τρία πράγματα γι' αυτή και μόνο αυτά μπορεί νά καταγράψει αποσπασματικά και χωρίς μεθολογική τάξη στό φιλμ. 'Η ταινία σάν γλώσσα ταυτίζεται μέ τή γλώσσα των πρωταγωνιστών της και χαρακτηρίζεται απ' τό άγχος του περιορισμένου γλωσσολογικού της φάσματος, σέ σχέση μέ τήν πληθώρα των φάσεων που περνούν τά πράγματα στην εξέλιξη τους. 'Η εικόνα που πάντα περιορίζεται στην απόδοση των έξωτερικών χαρακτηριστικών άδυνατεί νά εκφράσει τήν πολυσύνθετη δομή του σημερινού κόσμου, απ' τήν άλλη ό φωνητικός λόγος που είναι απ' τή φύση του πιό δεισδυτικός έχει μείνει πολύ πίσω απ' τίς έκφραστικές ανάγκες τής εποχής.

«'Αφού μέ γυρίζουν στό μηδέν από κεί θ' άρχίσω» συνοψίζει μέ μία φράση στό φινάλε ό άφηγητής τήν αναγκαιότητα τής ιδιόμορφης γραφής τής ταινίας. 'Ο κεκτημένος κοινωνικός λόγος μέ τή δυσκαμψία που τον χαρακτηρίζει, άδυνατεί νά εκφράσει τή σύγχρονη δυναμική των αντικειμένων, μηδενίζοντας τή δυνατότητα έκφρασης τους και βυθίζοντας τίς συνειδήσεις σ' έναν νεοπριμιτιφισμό. 'Απ' αυτό τό μηδενικό σημείο πρέπει ν' αρχίσουμε νά επαναπροσδιορίζουμε τά πράγματα δημιουργώντας νέες μορφές και κώδικες, πιό άφαιρετικούς, πιό περιεκτικούς και εύπλαστους, ώστε νά μπορούν νά παρακολουθήσουν τή ραγδαία δυναμική τής κοινωνικής μεταμόρφωσης.

**'Αντρέας Ταρνανάς**

1) Φράση τής ταινίας

Δείτε επίσης τό άρθρο «Ζάν Λύκ Γκοντάρ: 20 χρόνια κινηματογράφου» στό Νο 1 τών Κ.Τ.

## ΕΡΩΤΙΚΕΣ ΙΣΤΟΡΙΕΣ ΚΑΘΗΜΕΡΙΝΗΣ ΤΡΕΛΛΑΣ

*«Ο κατάραμένος καλλιτέχνης, τό ακατανόητο από τήν αναγκαιότητα κι όχι από σύμπτωση πνεύμα, καταδικασμένος νά δημιουργεί για ένα δυνάμει παγκόσμιο, πραγματικά όμως άνύπαρκο τό αναγκαστικά μεταθανάτιο κοινό».*

Κορνήλιος Καστοριάδης  
Κείμενα 2

Κάποτε μια ταινία μπορεί νάνο σινάμα χλευαστική, αλλά και τραγική, μπορεί νάναι πένθιμη αλ-

λά και «σπαστική», νά μην επιτρέπει τήν επιβίωση ήδη γνωστών και επιθυμητών νοημάτων,



να μοιάζει με όλες τις ταινίες που έχεις δει, αλλά και με καμία, να σου παγώνει το γέλιο στα χείλη, να μην σου υπόσχεται τίποτα.

Και η ταινία του Φερρέρι δεν επιβεβαιώνει κανέναν: ότι το σύστημα βρίσκεται σε αποσύνθεση και να όπου νάναι αύριο - μεθαύριο καταρρέει από μόνο του, θύμα του παραλογισμού του και των αντιφάσεων του και εγώ ως την παίζω ήσυχος, σαν όλους τους κλωθορεμένους επαναστάτες. Τίποτε τέτοιο.

Η ταινία δεν είναι κεντρωμένη σ' ένα μεταφυσικό νόημα, δεν είναι αίνιγμα με λύση, δεν είναι ούτε βάλτος με λιμνάζουσες έννοιες όπου μπορεί να κάνω τα «ψυχαναλυτικά» μου μακροβούτια. Όχι δεν είναι.

Δεν είναι μια φιλική μυθοπλασία «ιστοριών εξαιρετικής τρέλας» που ικανοποιεί την σκανδαλοθηρία μου και ξεροκίζει το ανεπιθύμητο. Όχι δεν είναι.

Θάτανε βέβαια πιο βολικό, όλοι αυτοί οι σπαρλιασμένοι ήρωες του φιλμ, ναχουνε πάνω τους τόνους λίγδας, για να φαντάζον βρώμικοι και απεγκόσμιοι, μπροστά στην καθαρότητα της δικής μας κοσμιότητας. Ούτε κι αυτό όμως.

Τίποτα δεν μας καθησυχάζει ότι όλοι τους είναι αρουραίοι, των σκατωμένων υπονόμων που σουλατσάρουνε στο πεζοδρόμιο μας. Τίποτα.

Και οι ερωτικές σκηνές δεν σου την σηκώνουν καθόλου. Ούτε αυτός ο γερο-μπεκρής ο Σέρκιν / Μπουκόφσκι δεν είναι τόσο μάγκας για να τον α-

## MARCO FERRERI

### Στην Ισπανία

1958. *El Pisito*. 1959. *Los Chicos*. 1961. *El Cochecito*.

### Στην Ιταλία (και αλλού)

1961. *Gli adulteri onverò*. *L' infedelta' conjugale* (Συζυγική απιστία, σκετς στο: Οι Ιταλίδες και ο έρωτας). 1963. *Una storia moderna: L' arpe regina* (Μια μοντέρνα ιστορία: η βασίλισσα των μελισών, ε.τ.: Το συζυγικό κρεβάτι). 1964. *La Donna Scimmia* (Η γυναίκα πίθηκος, ε.τ.: Όταν την είδα γυμνή). *Il professore* (Ο καθηγητής) σκετς στο: *Controsesso*. 1965. *L' uomo dai cinque palloni* (Ο άνθρωπος με τα 5 μπαλόνια) σκετς στο: *Oggi, domani, dopodomani*. 1966. *Marcia Nuziale* (Γαμήλιο εμβατήριο). 1967. *Harem* (Το χαρέμι, ε.τ.: Η γκαρσονιέρα μιας ανώμαλης). 1969. *Dillinger e morto* (Ο Ντίλλινγκερ πέθανε). *Break-Up* ή *L' uomo dai palloni* (Ο άνθρωπος με τα μπαλόνια), νέα έκδοση της ταινίας του 65. *Il seme dell' uomo* (Το σπέρμα του άντρα). 1970. *Perche' pagare per essere felici* (ντοκ. για τους χίππυς). 1971. *L' udienza* (Η ακρόαση, ε.τ. Ο μεγάλος πειρασμός). 1972. *Liza* ή *La cagna* (Λίζα ή Η σκύλα). 1973. *La grande bouffe* (Το μεγάλο φαγοπότι). 1975. *Touche pas la femme blanche* (Μην αγγίζετε τη λευκή γυναίκα). 1976. *L' ultima donna* ή *La dernière femme* (Η τελευταία γυναίκα). 1978. *Ciao, Maschio* (Γεια σου πίθηκε). 1979. *Chiedo asilo* ή *Piricacádodo* (Γυρεύω άσυλο ή Μαμ, κακά και νάνι). 1981. *Storie di ordinaria follia* (Ιστορίες καθημερινής τρέλας).

νάγει σε είδωλο, ούτε τόσο μαλάκας για να ξεραθείς στο γέλιο μαζί του.

Ούτε αηδιαστικοί γέροι, ούτε σκανδαλιάρικα σαΐνια, ούτε ατρόμητοι ήρωες, ούτε γραφικές πουτάνες. Ούτε αντεργκράουντ, ούτε μπητ, ούτε περιθώριο, ούτε φύκια για μεταξωτές δαντέλλες.

Όλα καθημερινά (προσοχή, ΟΧΙ αναπαριστώμενα σαν πραγματικά), σαν την χοντρή που γελάει δίπλα μου στην αίθουσα, στην σκηνή που η χοντρή χήρα δείχνει τα τρεμουλιαστά της κρέατα.

Λιτές εικόνες οργανωμένες με μια οικονομία σημείων.

Υπονόμευση της φιλικής ροής, μέσα από μια ετερογένεια των υλικών, που αποσυνθέτει κάθε συνέχεια και γραμμικότητα (πολλά γκρο-πλάνα προσώπων, που εναλλάσσονται με πλάνα βήθους πεδίου).

Αποποίηση της πιστότητας στο γράμμα του έργου του Μπουκόφσκι, αλλά όχι στο σύμβολο και στη μεταφορά. Γιαπωνέζοι υπάλληλοι, μεξικάνες γριές, κάντιλακ, γέροι, ανάπηροι, πόρνες, τρελοί, νεκροί, ο ταύρος-σύμβολο, η σκηνική μεταφορά, το μπλε χρώμα, η κραυγή, τα δάκρυα, βρίσκονται κατ' επανάληψη στους στίχους του Μπουκόφσκι. Γιατί για όσους δεν το ξέρουν, ο Μπουκόφσκι εκτός από συγγραφέας «πικάντικων πεζών» είναι και ποιητής.

Μια φιλική δομή που ελευθερώνει με πολυφωνία, όπου κάθε στοιχείο είναι διαφορετικά κωδικοποιημένο και αυστηρά ταξινομημένο.

Στην **ηχητική μπάντα**: ο διάλογος - οφ του πρώτου (φιξ-καρέ) πλάνου, η ισπανική μουσική στην σκηνή τουπισωκόλητού με την Κας στο παράθυρο, η μουσική απ' τις καμπάνες στο «σπίτι του δρόμου» των εκδοτών στη Νέα Υόρκη, οι ομιλίες από την τηλεόραση στην σκηνή της απόπειρας εισβολής στη μητέρα της χοντρής χήρας, η φωνή του Σέρκιν που απαγγέλει, οι ήχοι από τα φτεροκοπήματα των γλάρων στην παραλία, αποσυνθέτουν, συνθέτουν και ανασυνθέτουν τα δύο ετερογενή πεδία, το φιλικό πεδίο και το πεδίο-οφ (που είναι ο χώρος του ήχου). Μια επιμονή στην ποιότητα του ήχου και στο χρώμα της ομιλίας.

Στην κωδική χρήση του **χρώματος**: το γαλάζιο δωμάτιο της πανσιόν της παραλίας, το γαλάζιο φωτισμός του μπαρ, το μπλε του εσωτερικού του δωματίου του Σέρκιν, το γκρι των εξωτερικών χώρων της πόλης, το πράσινο στα γραφεία-κελιά των λογοτεχνών στο μέγαρο της Ν. Υόρκης (απομίμηση φυσικού περιβάλλοντος). Το χρώμα εγγράφεται σαν γλωσσικός κώδικας, σαν μυθολογική ύλη, σαν συμβολικός κώδικας και σαν σύστημα κοντράστων.

Η «σύγκρουση» των πλάνων που φιλιάρουν την πόλη και τη φύση.

**Πόλη**: μπετόν, ρεκλάμες, επιγραφές, περιορισμός

του οπτικού πεδίου, ψεύτικο βάθος με κατασκευασμένα σκηνικά, πολυχρωμίες.

**Φύση**: ο ήλιος, η θάλασσα, η άμμος, οι γλάροι, το βάθος πεδίου, η καθαρότητα, οι μονοχρωμίες.

Ακόμα στο φιλμ, εγκαθιδρύεται μια θεατρική σκηνοθεσία μέσα σ' αυτή της ταινίας, με μια καταρχή θεατρική σκηνογραφία (ζωγραφικό αδιαφανές βάθος). Στο σκηνικό στο αμφιθέατρο της πρώτης σεκάνς, με το τεράστιο κεφάλι του ταύρου στο παράθυρο του δωματίου, το φόντο-σκηνικό πίσω από το φέρετρο. Ακόμα η εναλλαγή γενικών πλάνων (αντικειμενικός χρόνος) και γκρο-πλάνων (υποκειμενικός χρόνος), μαζί με την στατικότητα της μηχανής και τις μετωπικές λήψεις, αποκαλύπτουν μια αναπαράσταση μέσα στην αναπαράσταση που ελευθερώνει τα στοιχεία της φιλικής πρακτικής από τους περιορισμούς αντιστοιχίας με την πραγματικότητα. Η πρώτη αναπαράσταση παράγεται από το βλέμμα του θεατή.

Ίσως δεν θα μπορούσε καλύτερα να εγγραφεί η σύλληψη της γέννησης της καλλιτεχνικής δημιουργίας και η δομική ενσωμάτωση της μετάβασης από μια γραφή (λογοτεχνική, ποιητική) σε μία άλλη, την κινηματογραφική.

Ο ποιητής που βλέπει τον κόσμο σαν θεατής μιας θεατρικής σκηνής.

Ο ποιητής που βλέπεται σαν πρόσωπο της θεατρικής σκηνής (στην είσοδο του στο πλάνο με το φέρετρο μπάνει, όπως κάποιος μπάνει σε μια σκηνή θεάτρου).

Ο ποιητής που βλέπει τον εαυτό του, να βλέπει τον κόσμο (γκρο-πλάνο του προσώπου του σε μαύρο φόντο).

Η διαδικασία ανάδυσσης ενός ποιητικού λόγου με την αυτονόηση των διαλόγων (γλωσσικός λόγος), των χρωμάτων (εικονιστικός λόγος), των ήχων (μουσικός λόγος).

Η περιπλάνηση ενός βλέμματος που συλλαβνάται και συγχωνεύεται με την ματιά του θεατή και αγγίζει την εσωτερική σκληρύνη του ήρωα: «όλα τα τύμπανα της κόλασης δεν μπορούν να ζυπνήσουν ουτ' ένα ρυθμό μέσα μου!». Ψηλαφεί τα εξαντλημένα και πρόωρα γερασμένα πρόσωπα στην απομόνωση των γκρο-πλάνων: «άνδρες που περπατάνε σαν η μελωδία να μην είχε ανακαλυφθεί ποτέ!». Αναγνωρίζει την απροσαρμοστικότητα και την «ατάρα» του Σέρκιν/Μπουκόφσκι: «ποτέ δε θα μάθουν τ' όνομά μου, το νόημα μου, μήτε το θησαυρό της φυγής μου!». Συμμετέχει στην τραγική αναζήτηση του διασώσιμου: «έρωτας, είτε εκείνος... κάνε με να ξεχάσω».

Η ερωτικοποίηση των γυμνών τοπιών, το λίκνισμα του πόθου μέσα σε κινήσεις **καθημερινές**, χωρίς να αγγίζουν την υπερβολή του εξωραϊσμού.



Το στυλ, το μεθύσι, η αναγούλα, το αίμα, η φιλοδοξία, το γράψιμο, το γέλιο, το κλάμα, το γαμήσι, τα ρεψίματα, το εξουθενωμένο μουνί, ο γρατσουνισμένος ήλιος, η χαρακωμένη ομορφιά, οι παράλυτοι, οι ρουφιάνοι, οι νταβατζήδες, οι πούτάνες, οι άγγελοι. Ούτε υποδείξεις, ούτε διδαχές, ούτε αξιώματα.

Ίσως λίγη θρασύτητα να μπορείς να γελάς με την ευαισθησία σου και να κλαις με την κυνισμιά σου, μπροστά στις ταυρομαχίες με στυλ, μπροστά στον ταύρο<sup>3</sup> του Φερρέρι, στον ταύρο του Μπουκόφσκι, στον ταύρο του Χεμινγκουέι, στον ταύρο της Ισπανίας, στον ταύρο αντικρύ από την Κας, καθώς έχει σφηνωμένο πίσω της το πράμα του Τσάρλς, στον ταύρο του στίχου, στον ταύρο των μεξικάνικων ακοπανιαμένων, στον ταύρο που φωταυγάει στο παράθυρο, στον ταύρο των χρωμάτων, στον ταύρο του θεατή της σκοτεινής

αΐθουσας, στον ταύρο του κινηματογράφου, στον ταύρο της τέχνης.

«Ο ταυρομάχος γονατισμένος, ο νεκρός ταύρος το μωρό του<sup>1</sup>».

Σωτήρης ΖΗΚΟΣ

1. Στίχοι από ποιήματα του Μπουκόφσκι. Εκδόσεις «Εγνατία».
2. Στίχοι από ποίημα που απαγγέλεται στην ταινία.
3. Ο ταύρος είναι το κυρίαρχο σύμβολο της ταινίας.

#### STORIE DI ORDINARIA FOLLIA

Σκην.: Marco Ferreri. Σεν.: Sergio Amidei, M. Ferreri, Anthony Foutz από Bukowski. Φων.: Tonino delli Colli. Μουσ.: Philippe Sarde. Ηθ.: Ben Gazzara (Τσαρλς Σέρκιν), Ornella Muti (Κας), Tanya Lopert, Susan Tyrrell, Katia Berger. ΙΤΑΛΙΑ 1981. Διάρκεια 108'. (ΝΕΑ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΙΚΗ)

## ΕΝΑΣ ΛΥΚΑΝΘΡΩΠΟΣ ΣΤΟ ΛΟΝΔΙΝΟ

AN AMERICAN WEREWOLF IN LONDON

Σκην.-Σεν.: John Landis. Φωτ: Robert Paynter. Μουσ: Elmer Bernstein. Ειδικά έφέ: Rick Baker. 'Ηθ: David Naughton (Ντέιβιντ), Griffin Dunne ('Άλεξ), Jenny Agutter. ΗΠΑ 1981. Διάρκεια 97'. (Κρεζίας - Σερής).

Δύο νεαροί Άμερικανοί τουρίστες, που περιοδεύουν την Εύρωπη, φτάνουν σ' ένα παράξενο αγγλικό χωριό, όπου εμφανίζονται τακτικά λυκάνθρωποι. Έκει δέχονται την επίθεση ενός τέτοιου τέρατος, που σκοτώνει τόν ένα και τραυματίζει τόν άλλο. Ο νεαρός που επέζησε είναι καταδικασμένος να μεταμορφωθεί σε λυκάνθρωπο με την επόμενη πανσέληνο και ν' αρχίσει κι αυτός να σκοτώνει...

Η υπόθεση αυτή, που αποτελεί τόν καμβά της ταινίας του Τζών Λάντις, φαίνεται τόσο ισχνή και κοινότυπη, που δικαιολογημένα θ' άμφέβαλλε κανείς αν ήταν δυνατό να γίνει ή βάση μιάς αξιόλογης ταινίας τρόμου. Κι ωστόσο, τό "Ένας λυκάνθρωπος στό Λονδίνο είναι όχι μόνον αξιόλογη ταινία, αλλά μιά από τίς καλύτερες ταινίες τρόμου που είδαμε τά τελευταία δέκα χρόνια.

Πού όφείλεται αυτό;

Κατά τή γνώμη μας, σε δύο κυρίως παράγοντες, που θά μπορούσαν να δώσουν άφορμή γιά πολλές σκέψεις και ενδιαφέρουσες αναλύσεις, αλλά πού στά πλαίσια ενός σύντομου σημειώματος δεν μπορούμε παρά ν' αναφέρουμε άκριτως.

Ο πρώτος: Η έκπληκτική επίτυχία, με τήν όποία ή ταινία άκροβατεί από τήν άρχή ως τό τέλος της άνάμεσα στόν τρόπο και τό χιούμορ. Τά δύο αυτά στοιχεία βρίσκονται σε τόσο τέλεια ίσορροπία μεταξύ τους, ώστε όχι μόνο τό ένα δεν αναπτύσσεται σε βάρος του άλλου, αλλά άπεναντίας τό ένα έπιτείνει τό άλλο. (Στόν **Χορό τών βρυκολάκων** ό Πολάνσκι είχε πετύχει τή συνύπαρξη, όχι όμως και τή συνεργασία αυτών των δύο στοιχείων). Η ταινία του Λάντις δεν κάνει σχεδόν καμιά προσπάθεια να τρωμάξει τόν θεατή (με εξαίρεση τά δεινρα πού βλέπει ό ήρωας στό νοσοκομείο και πού άποτελούν ίσως τό άδύνατο σημείο της). Τό "Ένας λυκάνθρωπος στό Λονδίνο δίνει τήν εντύπωση μιάς άπόπειρας του σκηνοθέτη ν' άφηγηθεί με εύχάριστο, χιουμοριστικό τρόπο μιά όχι και τόσο άσυνήθιστη Ιστορία, πού όμως διακόπτεται κάθε τόσο από τήν παρεμβολή μιάς φρικτής πραγματικότητας.

Ο δεύτερος παράγοντας πού κάνει τήν ταινία του Λάντις σπουδαία νομίζουμε ότι δεν προσέχθηκε όσο θά έπρεπε, άν και συνδέεται με τόν πρώτο. Κάθε ταινία τρόμου στηρίζεται στην αλφινδιαστική είσβολή του άνορθολογικού, του τερατώδους σ' έναν όρθολογικό και φαινομενικά εύρυθμο κόσμο. Συνήθως γίνεται μιά σύντομη, σχηματική ή έλλειπτική περιγραφή αυτού του κόσμου, γιά να περάσει ή ταινία όσο τό δυνατό πιά γρήγορα στη σύγκρουση με τό άνορθολογικό και



ν' απορροφηθεί σιγά-σιγά από αυτό τό τελευταίο. Ο Λάντις κάνει κάτι ολότελα διαφορετικό και σχεδόν μεγαλοφυές: ρίχνει (φαινομενικά) τό κύριο βάρος στόν γνωστό, πεζό, όρθολογικά όργανωμένο κόσμο τής καθημερινότητας, έπιμένει σ' όλες τές λεπτομέρειές του (χωρίς νά τόν γελοιοποιεί καί νά τόν χλευάζει, όπως κάνουν συχνά οί ταινίες τρόμου) καί ενδιαφέρεται έντονα γιά τές σχέσεις τών ανθρώπων του (ό δεσμός πού αναπτύσσεται ανάμεσα στόν ήρωα καί τή νοσοκόμα δίνεται μέ έξοχο τρόπο. Θά μπορούσε νά είναι αυτότελής ταινία καί, χάρη κυρίως στήνέκπληκτηκή έρμηνεία τής Τζένυ "Αγκιουτερ, προεκτείνεται πρós διάφορες κατευθύνσεις, πού ύποδηλώνον-

ται άπλώς, χωρίς νά ύπογραμμίζονται). Κι ενώ σκηνοθέτης καί θεατής φαίνονται νά έχουν ξεχαστεί σ' αυτόν τόν καθημερινό κόσμο, εισβάλλει άπροσδόκητα τό τερατώδες, τό παράλογο, καί άναστατώνει τά πάντα προτού άποσυρθεί (προσωρινά), όποτε ο σκηνοθέτης φαίνεται νά ζητάει άβάρα συγγνώμη από τόν θεατή λέγοντας «Μέ συχωρείτε, δέν τό ήθελα»!

Δέν χρειάζεται νά τονίσουμε τήν άποτελεσματικότητα ενός τέτοιου τρόπου όργάνωσης τής ταινίας τρόμου. Ο Ίδιος ο Λάντις συνόψισε παραστατικά καί κάπως εύτράπελα τή βασική άρχή πού άκολουθεί τήν ταινία του μέ τά έξής λόγια: «Αν συναντήσετε στόν δρόμο έναν καθωσπρέπει κύριο καί σάς πεί πώς είναι βрукόλακας, θά γελασете. ΑΝ σάς δείξει τά δόντια του καί σάς δαγκώσει, θά πάψετε νά γελάτε».

Όστόσο, γιά νά ειμαστε δίκαιοι, πρέπει ν' άναγνωρίσουμε, τελειώνοντας, ότι αυτή άκριβώς ή δομή τής ταινίας καθορίζει καί τή σχετικά περιορισμένη έμβέλειά της. Πραγματικά, τό "Ένας λυκάνθρωπος στό Λονδίνο" είναι μιά ταινία πού προορίζεται σχεδόν άποκλειστικά γιά τούς ρέκτες τών ταινιών τρόμου. Αντίθετα π.χ. μέ τες ταινίες του Χίτσκοκ ή μέ τή Λάμψη του Κιούμπρικ, άνάγει τό τρομαχτικό καί έφιαλτικό sé έξωτερικούς παράγοντες, δηλαδή sé ύπαρκτά, χειροπιαστά τέρατα, καί όχι sé ένδογενείς αίτιες. Έτσι ο θεατής, φεύγοντας μετά τό τέλος του φιλική άφήνει στήν αίθουσα όλο τον τρόπο καί τήν άγωνία του; Ξέρει πώς αυτό πού είδε δέν μπορεί νά συμβεί στόν ίδιο ή στό άμεσο περιβάλλον του. Από αύτήν τήν άποψη, ή ταινία του Τζών Λάντις δέν είναι παρά μιά δεξιοτεχνική, αλλά λίγο-πολύ έγκυφαλική άσκηση στήν τέχνη τής «πδραγωγής τρόμου».

Δημοσθένης Κούρτοβικ

## ΜΕΡΕΣ ΑΠΟ ΤΗ ΖΩΗ ΤΟΥ ΟΜΠΛΟΜΩΦ

NESKOLKO DNEI IZ JIZNI OBLOMOVA

Σκη: Νικίτα Μιχάλκωφ. Σεν: Ανταρπακίαν, Μιχάλκωφ, από μυθ. του Γκοντσάρωφ. Φωτ: Π. Λεμπέσφ. Ηθ: Ο. Ταμπάκωφ, Ι. Μπογκατύρεφ, Α. Ποπώφ. ΣΟΒΙΕΤΙΚΗ ΕΝΩΣΗ 1979. Διάρκεια 160'. (ΑΛΚΥΟΝΙΔΑ).

Αυτές οι «μέρες» είναι στην ουσία ολόκληρη η ζωή του Ομπλόμωφ, ενός κτηματία γύρω στα τριάντα που ζει πια στην πόλη και συγκεκριμένα

στην Πετρούπολη και τό μόνο που τον ενδιαφέρει πραγματικά είναι ο ύπνος. Τα πρώτα καί τα τελευταία χρόνια της ζωής του θα δοθούν υπό μορφήν παραμυθιού από έναν αφηγητή, που πολλές φορές θα παρεμβληθεί στο κυρίως σώμα της μυθολογίας στην αρχή και στο τέλος της ταινίας. Ο χρόνος και ο τόπος είναι η προεπαναστατική Ρωσία, ένας χωρόχρονος που φαίνεται να ενδιαφέρει ιδιαίτερα τον Νικίτα Μιχάλκωφ (Μηχανικά

**Φιλμογραφία του Νικήτα Μιχάλκωφ**

1974. Μια ήσυχη μέρα στο τέλος του πολέμου. Φίλος των εχθρών σου, εχθρός των φίλων σου. 1976. Σκλάβος της αγάπης. 1977. Μηχανικά πιάνο. 1974. 5 βραδιές. Μέρες από την ζωή του Ομπλόμωφ.

πιάνο) και που φαίνεται πάντα στις ταινίες του να φέρει κάτι από την Τσεχωφική ατμόσφαιρα. Ο ύπνος για τον Ομπλόμωφ όπως αποδεικνύεται αποτελεί μια φυγή, όχι μόνον από τις ευθύνες και την πεζή ανούσια καθημερινότητα αλλά και όλες τις πολιτισμιακές μνήμες του αστισμού που έχουν εγγραφεί μέσα του. Η λήθη αποτελεί γι' αυτόν την διαδικασία εξαγνισμού, την επιστροφή του σε μια κατάσταση παιδικότητας, το σημείο αναφοράς των ονείρων του που με ένα τέτοιο-άλλωστε αρχίζει η ταινία. Η κοινή συνιστώσα όλων αυτών των επιστροφών είναι η νοσταλγία της μητέρας και η αγωνιώδης προσπάθεια του να συναντηθεί ή να επικοινωνήσει μαζί της. Με μια παρόμοια αναζήτηση από την πλευρά του γιού του Ομπλόμωφ, που έτσι διαιωνίζει την κατάσταση, θα κλείσει και η ταινία. Και η Μητέρα; Είναι η μητέρα Ρωσία ή η μητέρα Επανάσταση; Άγνωστο. Ο Μιχάλκωφ παραμένει ηβελημένα ασαφής. Όποια κι αν είναι η απάντηση, όμως, το δράμα του Ομπλόμωφ είναι το δράμα ενός ανθρώπου που ενώ αντιλαμβάνεται την ταξική του χρεωκοπία, δεν μπορεί να μετασχηματίσει αυτήν την γνώση σε επαναστατικότητα, αλλά την δέχεται όλο και περισσότερο παθητικά προσπαθώντας να ισορροπήσει μέσα από την δημιουργία ατομικών και σχεδόν μυστικιστικών σχέσεων με τη γενικευμένες ή αφηρημένες ιδέες. Ο Ομπλόμωφ είναι η παγιδευμένη, μέσα στο κρυστάλλινο ποτήρι, πεταλούδα στην σκηνή της οάουνα.

Ο Μιχάλκωφ αρχίζει την κυρίως μυθοπλασία του μ' ένα ελαφρό γκροτέσκ, με μνήμες από το θέατρο του παράλογου και αναφορές στον «Υπνο» του Γουόρχολ (ίσως όχι ηβελημένα). Από την επίσκεψη του Στόλτσ και μετά ο τόνος της ταινίας αρχίζει να αλλάζει. Η γραφή γίνεται περισσότερο ακαδημαϊκή (πράγμα που ίσως να οφείλε-



ται στην μυθιστορηματική προέλευση της ταινίας) και όλο και περισσότερο φορτισμένη συναισθηματικά. Παρ' όλα αυτά υπάρχουν αρκετά σημεία μη παραδοσιακής γραφής είτε στην σύνθεση του κάδρου (τα δυο παιδιά που παρακολουθούν τους μεγάλους να κοιμούνται) είτε στην απώθηση της μυθοπλασίας έξω απ' το κάδρο (πρώτη επίσκεψη του Ομπλόμωφ στο σπίτι της Όλγας) αλλά πάντα πολύ διακριτικά ώστε να μην αλλοιώνουν το στυλ της ταινίας. Το μεγαλύτερο ίσως επίτευγμα του Μιχάλκωφ είναι η πικρή γνώση που αφήνει η ταινία του για το πόσο άχρηστα (;) σπαταλήθηκε η ζωή ενός ανθρώπου. Και κάτι τέτοιο μόνο οι πολύ ευαίσθητοι κινηνοβήτες μπορούν να το πετύχουν χωρίς να κινδυνεύουν να γίνουν μελοδραματικοί. Ο Μιχάλκωφ είναι ένας απ' αυτούς.

**Αχιλλέας Ψαλτόπουλος**

Λόγω πληθώρας ύλης δεν συμπεριλάβαμε στο παρόν τεύχος τις στήλες «Ειδήσεις - Σχόλια», «Αυτοί που μάς άφησαν», «Οι κινηματογραφικές Λέσχες», στήλες που δίνουν ένα ιδιαίτερο χρώμα στο περιοδικό μας. Για τούς ίδιους λόγους δεν δημοσιεύσαμε κριτικές για τις ταινίες «Σουβλίστε τους», «Ο ηλεκτρικός Άγγελος», «Η ερωμένη του Γάλλου λοχαγού», «Η γυναίκα της διπλανής πόρτας», «Ιλλιακόν Πάθος» κ.ά., που προβλέπονταν γι' αυτό το τεύχος (όπως επίσης και πολλά άλλα άρθρα που κατά καιρούς έχουμε εξαγγείλει). Φίλοι αναγνώστες, αν θέλετε τα ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΙΚΑ ΤΕΤΡΑΔΙΑ ν' αυξήσουν την ύλη τους και να καλύτερέσουν και να σταθεροποιήσουν την έκδοσή τους, θα πρέπει να βοηθήσετε με τη συνδρομή σας και τη διάδοση του περιοδικού. Τα ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΙΚΑ ΤΕΤΡΑΔΙΑ αντιμετωπίζουν τεράστιο οικονομικό πρόβλημα, λόγω τού συνεχούς παθητικού της έκδοσής τους. Χρειάζονται επειγόντως 500 συνδρομητές, που δεν θα τους βρουν παρά μόνο με τη δική σας βοήθεια. Παράλληλα αναγκαστήκαμε ν' αυξήσουμε την τιμή τού περιοδικού σε 100 δρχ., αλλά κρατάμε σταθερή τη τιμή της συνδρομής που είναι 850 δρχ. για 10 τεύχη. Ελπίζουμε να έχουμε την κατανόησή σας.

**Η ΣΥΝΤΑΞΗ**

## ΠΑΙΧΝΙΔΙΑ ΜΕ ΤΟ ΧΡΟΝΟ ΣΤΗ ΤΑΙΝΙΑ ΤΟΥ ΚΑΡΠΕΝΤΕΡ ΑΠΟΔΡΑΣΗ ΑΠΟ ΤΗ ΝΕΑ ΥΟΡΚΗ

Έξετάζοντας συνοδικά το έργο του Carpenter διαπιστώνει κανείς μ' ευκολία πώς σ' όλες τις μέχρι τώρα ταινίες του οι σταθερές της προβληματικής του βαδίζουν πάντοτε κάτω απ' το βάρος ενός απόλυτα προσωπικού εκφραστικού μέσου. Αυτός ο συγκερασμός είναι φανερά αντίληπτός στις ταινίες 'Η νύχτα με τις μάσκες, 'Ο σταθμός 13 δέχεται επίθεση και 'Ομίχλη. Στο 'Απόδραση

από τη Νέα 'Υόρκη ο Carpenter επεκτείνοντας τα όρια της προβληματικής του άλλα διατηρώντας επίμονα την εκφραστική του δύναμη προχωρεί στην ανάπτυξη μιάς ταινίας, που κινείται μέσα στα πλαίσια των ταινιών έπισημονικής φαντασίας. Περισσότερο με τόλμη, παρά με φαντασία φτιάχνει μιά μελλοντολογική ταινία.

### ESCAPE FROM NEW YORK

Σκην: John Carpenter. Σεν: J. Carpenter, Nick Castle. Φωτ: Dean Cundey. Μουσ: J. Carpenter, Alan Howarth. 'Ηθ: Kurt Russel (Σνέηκ Πίλσεν), Lee Van Cleef, Ernest Borgnine, Donald Pleasence, Isaac Hayes, Season Hubley, Harry Dean Stanton, Adrienne Barbeau. ΗΠΑ 1980. Διάρκεια 102'. (Κρέζια Σαρρής).

(Λίγα λόγια γιά την υπόθεση: "Υστερα από πώση του προεδρικού αεροσκάφους στη Νέα 'Υόρκη, όπου βρίσκονται οι μεγαλύτερες φυλακές των ΗΠΑ, ο πρόεδρος αιχμαλωτίζεται απ' τους φυλακισμένους. Οι επίσημες αρχές, όντας άνικανες να τον απελευθερώσουν, αναθέτουν την άποστολή σ' έναν απ' τους καταδίκους, τον Σνέηκ Πίλσεν).

Συνθέτοντας τη ταινία αυτή, ο Carpenter είχε ν' αντιμετώπισει ένα σοβαρό πρόβλημα, που εμφανίζεται σέ τέτοιου είδους φίλμς: τό πρόβλημα σχέσης φόρμας - περιεχομένου. Πώς δηλαδή θά περάσει ένα αρκετά αναγνώσιμο περιεχόμενο μέσα από μιά αρκετά ελαστική φόρμα χωρίς να υπάρχει άποδυνάμωση του όλου έγχειρήματος. Κι αυτό τό πρόβλημα παίρνει άλλες διαστάσεις, αν σκεφτούμε ότι σέ ταινίες έπισημονικής φαντασίας τό στοιχείο πού προσέχουμε και συνήθως σχολιάζουμε είναι ή φόρμα κι όχι τόσο τό περιεχόμενο. 'Απομένει λοιπόν να δούμε πώς ο Carpenter έπαιξε μ' επιτυχία και στά δύο ταμπλά. "Έχοντας άποδεχτεί την ύπαρξη του «περιθωρίου» σάν ένα συγκροτημένο σάμα με όρισμένη δυναμική κι αυτή του κατεστημένου-κράτους σάν ένα φυσικό έγχθρο του «περιθωρίου», πηγαioερχεται στους δύο κόσμους και τούς εικονογραφεί. 'Από τό ένα μέρος ή 'Αμερική έξω απ' τά τείχη βουτηγμένη στό στρατιωτικό χαρακτικό του τό ηλεκτρονικό προσωπείο της (δυνατοί συμβολισμοί σφραγίζουν την κυριαρχία αυτών των εικόνων. "Άς θυμηθούμε μερικούς: liberty island, security control, τό έμβλημα μέ τό κεφάλι του γερακιού κ.ά.). 'Απ' την άλλη μεριά άντικρύζουμε τό «περιθώριο» και την όργάνωση του διαπιστώνοντας μάλλον θλιβερά ότι κι αυτό δέν είναι άλλο από μιά μικροκοινω-

νία, πού αναπαράγει μέ τό δικό της ιδιαίτερο τρόπο την έξουσία στό πρόσωπο του Δούκα.

Στό πεδίο της εικαστικής αναπαράστασης ο εικονοπλάστης Carpenter, κινώντας μέσα στό φίλμ εικόνες σύγχρονες σάν μελλοντικές, προσδίδει σ' αυτό μιά έφιαλτική μορφή και κατορθώνει να παγώσει τό αίμα στις φλέβες μας. Κάπου εδώ θάπρεπε ν' αναζητήσουμε μιά άπειλητική προειδοποίηση: ότι φοβερό δέν είναι τό μέλλον αλλά τό παρόν. Βλέποντας τό φίλμ έχουμε την έντύπωση ότι είμαστε ταξιδιώτες απ' τό παρελθόν, πού άρκετά φοβισμένοι άντικρύζουμε τό παρόν κι άδυνατούμε να φανταστούμε τό μέλλον. 'Η ταινία κερδίζει τό παιχνίδι απ' τη στιγμή πού φλερτάρει μέ τό χρόνο. 'Ο ύπατος άρμοστής της ταινίας είναι ο χρόνος. Αυτός είναι ο κύριος φορέας της μυθοπολασίας πού μπορεί να εξαφανίζεται απ' τά μάτια μας, να χάνεται προσωρινά αλλά ποτέ δέν διαφεύγει ολοκληρωτικά, γιατί τότε ή ταινία χάνει τό παιχνίδι. "Ένα παιχνίδι πού κρατάει την προσήλωσή των βλεμμάτων και έπιπλέον δίνει μιά ύπόσταση στό πρόσωπα.

'Ο ήρωας είναι εύνοχισμένος απ' την αρχή και παρόλο πού μέσα στη πόλη βρίσκεται σέ καλύτερη θέση σέ σχέση μέ τούς άλλους, έχει ουσιαστικά τά χέρια του δεμένα. Παίζει κι αυτός τό

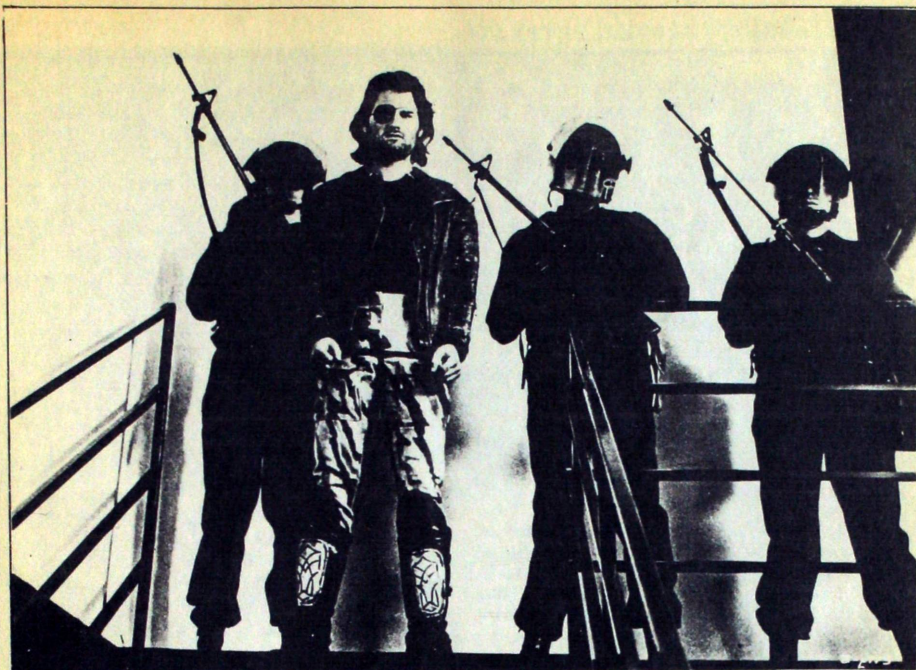
### JOHN CARPENTER

#### Φιλμογραφία

1970: The resurrection of Bronco Billy (Η νεκρανάσταση του Μπρόνκο Μπίλλυ). Μικρού μήκους. 1974: Dark star (Σκοτεινό άστρο). 1977: Assault on precinct 13 (Ο σταθμός 13 δέχεται επίθεση). 1978: Halloween (Η νύχτα με τις μάσκες). 1980: The fog (Η όμίχλη). 1981: Escape from New York (Απόδραση από την Νέα 'Υόρκη).

#### Τηλεοπτικά

Elvis. Someone's watching me (Κάποιος με κοιτάζει). Zuma beach (Η άκτή της Ζούμα). Grey Panthers revolt (Οι γκρι Πάνθηρες έπαναστατούν). Never too young (Ποτέ μόν είσαι πολύ νέος).



παιχνίδι του χρόνου και προσπαθεί να λυτρωθεί μέσα απ' αυτό. 'Η εξέλιξη της ταινίας πιθανό νάταν πολύ διαφορετική αν δεν είχαν τοποθετηθεί οι κασούλες στις αρτηρίες του Σνέηκ. 'Ετσι ή άποστολή του σηματοδοτείται θανάσιμα και δεν υπάρχουν δρόμοι διαφυγής.

'Ο χρόνος μετράει για όλους, γιά τόν Σνέηκ, τόν πρόεδρο, τόν Χάουκ (Λή Βάν Κλήφ) και γιά μās τούς θεατές πολύ περισσότερο. Τά ίδια τά δευτερεύοντα πρόσωπα-φαντάσματα, πού λειτουργούν γιά νά δώσουν μία πλούσια εικονογράφηση του κόσμου τους, ένυπάρχουν μάλλον σά καρικατούρες, παρά σάν συγκροτημένα σώματα. Παρ' όλα αυτά τό παιχνίδι αυτό δέ θά γινόταν άποδεκτό από κανένα καί θ' άποδυνάμωνε συνάμα τήν ταινιά, αν δέ λειτουργούσε ένα αντίβαρο, πού στή περίπτωση μας φωλιάζει στήν έσωτερική δομή των εικόνων. Δομή πού διατρέχοντας βίαια τή σκληρή και ψυχρή φωτογραφία του Dean Cundey μās κάνει ν' άποδεχόμαστε τούς κανόνες και τή παράβαση του παιχνιδιού. 'Εξαιτίας της τή πρόσωπα φορτίζονται συναισθηματικά και ή ένταση, πού ρίχνει πινελιές άγωνίας έδω κι εκεί σέ συνδυασμό μέ τήν ύπόγεια έκρηκτική διαδρομή του χρόνου, άνεβαίνει άργά αλλά σταθερά.

'Ο χρόνος κυλάει μέσα άπ' τίς εικόνες και μέσα άπ' αυτές δίνει τήν έντύπωση ότι σταματάει, παράγοντας έτσι μία άλληλουχία διαστολών και συστολών. 'Ο ήχος έπεμβαίνει συμπαραδηλωτικά

τής περισσότερες φορές και δημιουργεί μία αισθηση «σασπένς» σέ άρκετές σκηνές. Οι όπτικές έντυπώσεις πού καταφέρνει νά πετύχει ό Carpenter μέ τή βίαιη κυριαρχία των εικόνων ξεπερνούν τίς προσδοκίες του, προσδοκίες πού στό **'Απόδραση άπ' τή Νέα 'Υόρκη** έφεραν στό φώς ένα άποτέλεσμα, πού ισορρόπησε στή κόψη του ξυραφιού, κινδυνεύοντας κάθε στιγμή νά ξεπεράσει τίς δυνατότητές του, αλλά ταυτόχρονα και τά όριά του. 'Ισως μάλιστα, ως ένα βαθμό νά πέτυχε αυτό γιά τό όποιο είχε μιλήσει κάποτε ό 'Αϊζενστάιν: ένας αριθμός εικόνων μās φόρτισε συναισθηματικά και στή συνέχεια μās ενεργοποίησε ιδεολογικά.

Θά πρέπει νά παραδεχτούμε ότι ό Carpenter άντλεί δυνάμεις και μαεστρία από τά ίδια τά έκφραστικά μέσα του σινεμά.

Σ' ένα άλλο επίπεδο άνάγνωσης ή διερεύνηση της ψυχολογίας του θεατή και της σχέσης του μέ τό θέαμα έχει έξίσου σημαντικά αποτελέσματα. 'Ο χρόνος καθώς διατρέχει τό φίλμ και σηματοδοτεί τά πάντα, έγγραφεί στό έσωτερικό του ένα πόθο: ό πόθος νά σωθεί ό ήρωας και νά πετύχει τήν άποστολή του. Αυτός ό πόθος δίνει ζωή στό γρανάζι της μυθοπλασίας κι αυτός ταυτόχρονα θά τήν καταστρέψει. 'Ο θεατής πού συμμερίζεται αυτόν τό πόθο, ταυτιζόμενος τίς περισσότερες φορές μέ τόν ήρωα κι έχοντας τήν έντύπωση ότι τό θέαμα οργανώνεται γιά τά μάτια του και

μόνο, επιθυμεί με πείσμα να δει τη πραγματοποίηση της ιδέας του. 'Επιθυμία όμως που είναι άκρως σαδιστική.

'Αφήνοντας τό τέλος ανοιχτό σε πολλές ερμηνείες ο Carpenter ίσως επεδίωκε να μας κάνει να σκεφτούμε κριτικά πάνω στα όσα είδαμε κι ακούσαμε κι όχι να μας πλασάρει την οποιαδήποτε δική του θέση. Σε μία περίοδο, όπου το σύνολο σχεδόν του αμερικάνικου κινηματογράφου άγω-

νίζεται να ισχυροποιήσει τη θέση του, είτε μέσα από υπερπαραγωγές, είτε μέσα από φθηνά, ξεπερασμένα αλλά «έκ του άσφαλου» καταναλωτικά σχήματα, η προσπάθεια του Carpenter να κάνει «καθαρό» σινεμά, άποκτά ιδιαίτερη βαρύτητα. Κι αυτή η ιδιότητα είναι που από τό ένα μέρος προσδίδει μία ιδιαίτερη αξία στο δημιουργό κι από τ' άλλο μέρος δέν περνάει ποτέ άπαρατήρητη.

**Πάνος Μανασσής**

## ΟΙ ΚΥΝΗΓΟΙ ΤΗΣ ΧΑΜΕΝΗΣ ΚΙΒΩΤΟΥ

RAIDERS OF THE LOST ARK

**Σκηψ:** Steven Spielberg. **Σεν:** Lawrence Kasdan από Ιστ. τών George Lucas και Philip Kaufman. **Φωτ:** Douglas Slocombe. **Μουσ:** John Williams. **Διευθ. παρ.:** George Lucas. **Ήθ:** Harrison Ford (Ιντιάνα Τζόους), Karen Allen (Μάριον), Wolf Kahler, Paul Freeman, John Rhys-Davies, Denholm Elliott, Ronald Lacey. **ΗΠΑ 1981. Διάρκεια 116'.** (CIC).

'Υπάρχουν ταινίες που δέν επιδέχονται καμιά άξιολόγηση. Δέν είναι καλές ή κακές ή μέτριες, αλλά μόνο άρέσουν ή δέν άρέσουν. 'Ακόμα και οι φανατικότεροι θιασώτες -τους δέν θά σκεφτόντουσαν να τίς χαρακτηρίσουν με άξιολογικές κατηγορίες, αλλά θά χρησιμοποιούσαν όρους όπως «διασκεδαστική», «άπολαυστική», «χορταστική» ή άκόμα «άπιθανη», «φοβερή», «φανταστική» και «δέν σου λέω τίποτα, έ;» -έκφράσεις δηλαδή που έχουν πάψει από πολλού να είναι ύπερθετικά του «καλός» και άναφέρονται πιό πολύ στις συγκινήσεις του θεατή.

Δέν είναι δύσκολο να κατατάξουμε τούς **Κυνηγούς της χαμένης κιβωτού** σ' αυτό τό είδος ταινιών. 'Η έπιτυχία που είχε και θά έχει είναι εύνητη: μετά τόν κατακλυσμό τών «κουλουριάρικων» ταινιών, αλλά και μετά από τόσες και τόσες ζοφερές, έφιαλτικές περιπέτειες τύπου **'Αποκάλυψη τώρα**, να επιτέλους μία ταινία άνάλαφρη, όρσοιστική, ξεκουραστική και συνάμα χορταστική, να μία έπιστροφή στην άνέμελη φαντασμαγορία τών κόμικς και τών αμερικάνικων ταινιών τού παλιού καλού καιρού. Τί σημασία έχει πού τό σενάριο είναι σάν γύφτικη κουρελού -παρδαλό, χαλαρό, άλοπρόσαλλο, σχεδόν γελοίο; 'Η ταινία σε χορταίνει θέαμα και δράση. Αυτό φτάνει και παραφτάνει.

Δέν θά είχε κανένα νόημα ν' άνοιξει κανείς διάλογο μ' αυτή τη στάση. 'Από μόνη της δέν είναι άποδεκτή ή άπορριπτά, άφού έκφράζει μάλ-

λον μία βασική άνθρώπινη άνάγκη (τήν άνάγκη της ψυχαγωγίας). 'Η άποδοχή ή η άπόρριψη της μπορεί να γίνει μόνο σε συνάρτηση με τά συμφέροντα και τίς ιδεολογίες που (συνήθως εν άγνοία της) έξυπηρετεί. Γιατί ταινίες σάν τούς **Κυνηγούς της χαμένης κιβωτού** έχουν κυρίως ένα προσόν -όμολογουμένως **γνήσια** καλλιτεχνικό: διοχετεύουν στόν θεατή με εύχάριστο και συναρπαστικό τρόπο μία ιδεολογία πού, άν ήταν άπογυμνωμένη από τέτοια καλλιτεχνικά φτιασίδια, θά τού ήταν άμέσως άντιπαθητική. Στην προκειμένη περίπτωση ή ιδεολογία αυτή είναι ή ιδεολογία τού αμερικάνικου ίμπεριαλισμού (ή πληθωρική χρήση τού όρου, τόν έχει όποιοδήποτε άδυνατίσει, αλλά εδώ μπορεί να εφαρμοσθεί κυριολεκτικά).

Πραγματικά, ή ταινία αυτή καταφέρνει μέσα σε δυό ώρες ν' άνασυνθέσει, ν' άναζωογονήσει και μάλιστα να εμπλουτίσει με νέα στοιχεία την αύτάρεσκη εικόνα που είχε ο 'Αμερικανός για τόν έαυτό του και για τόν υπόλοιπο κόσμο από τηνέποχή τού Μπούφαλο Μπίλ μέχρι τό Βιετνάμ και πού καλείται τώρα, στα χρόνια τού Ρήγκαν, να την ένστερνισθεί ξανά. 'Ο Στήβεν Σπίλμπεργκ, ό δημιουργός τών **Σαγώνιων τού καρχαρία**, ήταν ό πιό κατάλληλος άνθρωπος γι' αυτή τη δουλειά. 'Ικανός σκηνοθέτης και, ύποπτευόμαστε, πανέξυπνος άνθρωπος, ξέρει να διακρίνει την πεπτούσια αυτής της ιδεολογίας και να έπεξεργάζεται σύμφωνα με τό πνεύμα της τά νεότερα ιστορικά βιώματα της υπερόδυναμης που λέγεται ΗΠΑ. 'Ετσι, με τούς **Κυνηγούς της χαμένης κιβωτού** ή 'Αμερική ξαναβρίσκει τό χαμένο της όνειρο και άναπλάθει τόν μύθο της υπεροχής της και τού δικαιωμάτος της να ποδηγετεί τόν υπόλοιποκόσμο.

Είπαμε ότι στην ταινία υπάρχουν όλα τά στοιχεία αυτού τού μύθου: ήρωας - ένας συνδυασμός κάου-μπου και έπιστήμονα (τό πάντρεμα δέν είναι καθόλου πειστικό στην όδόνη, αλλά έχει



έξαιρετικό ενδιαφέρον: Έτσι προσπαθεί να ξεπεράσει ή 'Αμερική τό πολιτιστικό της κόμπλεξ απέναντι στην Εύρώπη) — πού τά βάζει, έννοείται όλομόναχος και νικηφόρα, μέ εκατοντάδες, βάρβαρους όσο και ήλίθιους, Γερμανούς: ό πειθηνιος και ύποτακτικός τριτοκοσμίτης (ό Αιγύπτιος άρχαιολόγος), πού ύπηρετεί πιστά τά άμερικάνικα άφεντικά του και πλέει σέ πελάγη εύτυχίας όταν μιά 'Αμερικάνίδα καταδεχτεί νά του δώσει ένα φιλί (άποχαιρετιστήριο...). 'Αντίθετα, όσοι ίθαγενείς δέν συνεργάζονται μέ τόν ήρωικό άπεσταλμένο του μπάρμπα-Σάμ, αλλά μέ τούς έχθρους τους (στή Νότια 'Αμερική, τό Νεπάλ, τήν Αίγυπτο), είναι πάντα άγέλες από μαϊμούδες, χωρίς τίποτα τό ανθρώπινο.

'Αλλά, όπως είπαμε, ό άμερικανικός μύθος είναι έμπλουτισμένος σ' αυτή τήν ταινία και μέ νέες πτυχές, άπότοκες τών πιό πρόσφατων «έθνικών» έμπειριών. 'Έτσι, ύπάρχει στήν ταινία ό Γάλλος άρχαιολόγος, αντίπαλος και αντίζηλος του ήρωα. Είναι πανέξυπνος, είναι τέρας μόρφωσης — αλλά και κυνικός, σκοτεινός, άμοραλιστής, άτιμος, χωρίς «μπέσα»: 'Ομολογούμενος πολύ έξυπνη όσο και διαφανής κινηματογραφική μετουσίωση τής συλλογικής άμερικανικής αντίληψης γιά τήν άτίθωση και άπιστη Γαλλία... 'Ο Γάλλος αυτός, άκολουθώντας τήν πάγια πολιτική τής πα-

τρίδας του απέναντι στό αιώνιο ύπερατλαντικό «θύμα», αφήνει τόν 'Αμερικανό άνταγωνιστή του νά βγάξει τό φίδι άπ' τήν τρύπα, νά περνάει από χίλιες δοκιμασίες και κινδύνους, γιά νά έμφανισθεί στό τέλος και νά του πάρει μέσα από τά χέρια τούς καρπούς του μόχθου του. 'Έννοείται πως κι αυτός βρίσκει τό τέλος πού του άξίζει, χτυπημένος από τή θεία όργή. 'Υπάρχουν επίσης και κοντόθωροι, άνόητοι γραφειοκράτες ('Αμερικανοί αυτή τή φορά): κρατούν στό χέρια τους ένα φοβερό όπλο, τήν κιβωτό, και τήν κλειδώνουν άδιάφορα σέ μιá μεγάλη κρατική άποθήκη, καταδικάζοντας τήν σέ άχρηστία. 'Αν άντικαστήσουμε τήν «κιβωτό» μέ τήν «βόμβα νετρονίου», καταλαβαίνουμε καλύτερα τί θέλει νά πεί ό Σπίλμπεργκ...

'Αλλά, όπως είπαμε, είναι άπίθανο νά μετρήσουν όλα αυτά στόν τρόπο πού αντιμετώπισε και θ' αντιμετώπισει τήν ταινία μιá μεγάλη μερίδα του κοινού. Προκειμένου γιά τό άμερικανικό κοινό, τό πράγμα είναι άπλό και φυσικό: Ξαναβρίσκει εκεί μέσα τό χαμένο έπικό όνειρο, μέ τό όποίο άνατράφηκε. 'Εμείς όμως, έδώ τήν 'Ελλάδα, πιό όνειρο χάσαμε και παραδινόμαστε τόσο άνευδοίαστα στή σαγήνη **τέτοιων** μύθων;

**Δημοσθένης Κούρτοβικ**



## ΣΥΝΕΡΓΑΣΙΕΣ ΑΝΑΓΝΩΣΤΩΝ

### ΜΙΑ ΓΥΝΑΙΚΑ ΔΑΙΜΟΝΙΣΜΕΝΗ

Το πρώτο πλάνο της ταινίας δείχνει έναν τάφο. Ύστερα η κάμερα διασχίζει τους κρούσους δρόμους του Βερολίνου για να οργανώσει το μύθο, στα όρια της πραγματικότητας, της παράνοιας και της ανυπαρξίας. Εμφανίζονται τα πρόσωπα: νευρωτικά, με ανύσυχο βλέμμα. Ο σύζυγος επιστρέφει, η ιστορία ξεκινά. Μιλούν λόγια ακατάληπτα για μας, μας είναι αδύνατο να εισχωρήσουμε σε κάτι που δεν μας ενώνει με το πρίν. Όταν ο σύζυγος δηλώσει παραίτηση στη δουλειά του, δε θα καταλάβουμε ποιές ήταν οι υπηρεσίες του, σε τι απέτυχε. Ούτε ποτέ, ενώ θα γίνουν πολλές νύξεις, δε θα μπορέσουμε να συλλάβουμε το ζήτημα αυτό. Το κινηματογραφικό υλικό μοιάζει να θέλει να διατηρήσει την ανεξαρτησία του· ενώ βυθίζει το θεατή ολοκληρωτικά στη σουρεαλιστική φύση του, αρνείται να ικανοποιήσει τις προσδοκίες του για ανακάλυψη αλήθειας (πέρα από το σημείο της αποκάλυψης της υπάρξεως του τέρατος). Οι χώροι φιλμάρονται από παντού, τα άτομα-ηθοποιοί δε μπορούν να ξεφύγουν: κάνουν νευρωτικές αμήχανες κινήσεις, δηλώνουν κάθε στιγμή την παράνοιά τους. Πραγματικά, κανένα πρόσωπο της ταινίας δε φαίνεται να είναι απαλλαγμένο από παράνοια. Η Άννα, παρουσιάζει μια διαρκή μετάπτωση, ποθεί την ελευθερία της αλλά και αγαπά την οικογένειά της και τον εραστή της, πράγμα που την κάνει ν' αλλάζει διαρκώς συμπεριφορά. Βέβαια όλα αποδεικνύονται διαφορετικά στην ταινία απ' ό,τι φαίνονται: Αντί για την ελευθερία της η Άννα είναι παγιδευμένη από ένα τέρας, που την οδηγεί σε μια σειρά δολοφονιών, ο εραστής της που φαίνονταν πανίσχυρος αποδει-

κνύεται ένας νευρωτικός, θύμα κι αυτός της Άννας όπως κι ο σύζυγος της, ο σύζυγος της αντί να προσπαθήσει να την αποσπάσει από το τέρας, φροντίζει για τη σχέση της, αρκεί να την αποκτήσει πάλι. Ύστερα ο σουρεαλισμός, θα δημιουργήσει έναν ατέλειωτο χειμάρρο συγκλονιστικών εικόνων, όπου πρόσωπα εναλλάσσονται μέσα στους ίδιους χώρους, η Άννα γίνεται παρανοϊκή, δαιμονισμένη, μια δασκάλα όμοια μ' αυτή διεκδικεί τη θέση της, το τέρας παίρνει τη μορφή του συζύγου της Άννας, η Μάρτζι, φίλη του Ζευγαριού που σκοτώνεται, αντικαθίσταται από μια κοπέλλα με το ένα πόδι της στο γύφο πανομοιότητα μ' εκείνη. Οι ψυχικές διαταραχές εξετάζονται όχι μόνο με άσφογο τρόπο αλλά παίρνουν και διαστάσεις κοινωνικής και ψυχαναλυτικής παρουσίας. Ο σύζυγος της Άννας εξάλλου, θα πει στο μικρό του γιό: «Προτιμώ τη μητέρα μας», δηλώνοντας έτσι τη μητριαρχικότητα του κοινωνικού κύκλου, όπου εντάσσεται η διήγηση. Βέβαια ο μικρός στο τέρας νιώθει πια την παρουσία του ευρύτερου πατέρα-τέρατος κίνδυνο και καταφεύγει στην πλαστή μητέρα (ίσως μια φανταστική προβολή του παρελθόντος, που στο σουρεαλιστικό ύφος της ταινίας αποκτά οντότητα σαν μια νέα προσπάθεια υπάρξεως της Άννας, ενώ στην πόρτα εμφανίζεται η αντρική φιγούρα, που θα φέρει την καταστροφή). Το φως αναβοσβήνει στο πρόσωπο της νέας Άννας και μια αγωνία ξεφεύγει πια απ' την οθόνη. Δε μαθαίνουμε αν ο μικρός πνίγηκε (μονομανία του τα βουτηγμάτα) ούτε αν έγινε η εισβολή. Κι ούτε θα χρειαζόταν κάτι τέτοιο. Είναι ένας ζοφερός, απελπισμένος κόσμος που α-





νακυκλώνεται, όπου «τα σκυλιά δεν πεθαίνουν από γηρατεία» και οι εικόνες αναπαράγουν διαρκώς το θάνατο, το αδιέξοδο του πάθου και το αδιέξοδο των ενεργειών. Πτώματα συσσωρεύονται, οι γονείς του μικρού αλλάζουν στο τέλος και οι δύο ταυτότητα, η σύγκρουση του αντρόγунου γίνεται πλέον μάχη της γυναίκας και του άντρα για το παιδί μοναδικό αντικείμενο. Ο καθένας τραβά το δρόμο του κι ο θεατής καλείται να επιβάλλει ο ίδιος τη γνώμη του («Πως θέλετε να τελειώσει;»). Πρόσωπα άσκοπα, που συγχέονται με την πραγματικότητα, η αλήθεια που αποκρύβεται, το ασυνείδητο των επαφών, η γονιμοποίηση (από τη γυναίκα, του φαλλού-τέρατος) της νευρώσης. Φυσικά η ταινία δεν έχει τέλος. Η μουσική που συ-

νοδεύει τα μαύρα γράμματα και επαναφέρει το φως της κινηματογραφικής αίθουσας την προεκτείνει και έξω. Η λύση δε βρέθηκε, η λύση δε φαίνεται να υπάρχει, το ασυνείδητο κρατά γερά μέσα του την εικόνα του φαλλού-τέρατος-ελευθερίας-κατοχής, που ορίζει την αρχή και το τέλος, το μήνμα των γραμμάτων της αρχής, το αδιέξοδο των προσώπων του τέλους. Ναι, τελικά είναι ένας κόσμος όπου ο ένας είναι μετωνυμία του άλλου, ένας κόσμος χωρίς διαφυγή: με κρύους δρόμους και πρόσωπα γεμάτα αγωνία που χάνονται για να τα διαδεχθούν άλλα. Είναι ένα αδιέξοδο!

**Νίκος Οικονομίδης**

**πρ**  **πτικη**

*εφημερίδα κοινωνικής κριτικής και πολιτικής πάλης*



**LAWRENCE KASDAN**

Γεννήθηκε το 1949. Σπούδασε Αγγλική Λογοτεχνία και στη συνέχεια έκανε κινηματογράφο στην UCLA. Σεναριογράφος των ταινιών **Continental Divide** (ε.τ. Από το Σικάγο με αγάπη) του Michael Apted, **The Empire Strikes Back** (Η Αυτοκρατορία αντεπιτίθεται) και **Raiders of the lost Ark** (Οι κυνηγοί της χαμένης κιβωτού). Έγραψε και σκηνοθέτησε την ταινία **Body Heat** (ε.τ. Έξαψη).

**STEVEN SPIELBERG**

Γεννήθηκε στο Σιντναιτί το 1947. 13 χρόνων γυρίζει την πρώτη του σούπερ - 8 ταινία. Στά γυμνασιακά του χρόνια γύρισε πάνω από 15 έρασιτεχνικές ταινίες, εκ των οποίων τό **Firelight** (Πυροτέχνημα) διαρκεί δύομισή ώρες. Ύστερα από τής σπουδές του στο Cal State University δουλεύει στο τηλεοπτικό τμήμα της University. Η ταινία του **Duel** (Μονομαχία) παίχτηκε στην Ελλάδα στους κινηματογράφους, παρά τ' ότι είναι τηλεοπτική. Θεωρείται ό πιο έμπορικός σκηνοθέτης στην ιστορία του κινηματογράφου.

**Φιλμογραφία**

1974: **The Sugarland Express** (Τό έξηπρές του Σούγκαρλαντ). 1975: **Jaws** (Τά σαγόνια του καρχαρία). 1977: **Close Encounters of the Third Kind** (Στενές επαφές τρίτου τύπου). 1979: 1941. 1981: **Raiders of the lost arc** (Οι κυνηγοί τής χαμένης Κιβωτού).

**Τηλεοπτικά**

1969: **Night Gallery**. 1970: **Daredevil Gesture** (Ριψοκίνδυνη χειρονομία). 1971: **Make me Laugh** (Κάνε με νά γελάσω). L.A. 2017. **The private World of Martin Dalton** (Ό ιδιωτικός κόσμος του Μάρτιν Ντάλτον). **Par for the course. Murder by the Book** (Φόνος από τό βιβλίο). **Duel** (Μονομαχία). 1972: **Something Evil** (Κάτι διαβολικό). **Watch dog**.

«Κανάλ» του Βάιντα

**BOB RAFELSON****Φιλμογραφία**

Γεννήθηκε στην Ν. Υόρκη το 1935. Δούλεψε στο ράδιο και στην τηλεόραση. Παρά την τελείως περιθωριακή κινηματογραφική του καριέρα, κατέχει μια από τις μεγαλύτερες θέσεις στον ανανεωτικό χώρο του αμερικάνικου κινηματογράφου.

1968: **Head** (Κεφάλι). 1970: **Five easy Pieces** (Πέντε εύκολα κομμάτια). 1972: **The King of Marvin Gardens** (Ο βασιλιάς των κήπων του Μάρβιν). 1976: **Stay Hungry** (Μείνε νηστικός). 1981: **The postman always rings twice** (Ο ταχυδρόμος πάντοτε χτυπάει δύο φορές).

Ο Ράφελσον επίσης ετοιμάζε το **Brubacker** αλλά αντικαταστάθηκε στα γυρίσματα από τον Στούαρτ Ρόζενμπεργκ.

**ΓΙΑ ΤΙΣ ΛΕΣΧΕΣ: ΦΙΛΜΟΓΡΑΦΙΑ ΠΟΛΥΚΛΗΝ ΤΑΙΝΙΩΝ**

**ΒΑΙΝΤΑ:** ΑΛΚΥΟΝΙΔΑ: Στάχτες και Διαμάντια, Όλα για πούλημα, Τοπίο μετά τη μάχη/ ΣΤΟΥΝΤΙΟ: Κανάλ/ ΚΟΥΡΟΓΛΟΥ: Λαίδη Μάκβεθ τής Σιβηρίας/ ΣΠΕΝΤΖΟΣ: Τοπίο μετά τη μάχη, Το δάσος με τις συμίδες/ Β. ΜΙΧΑΗΛΙΔΗΣ: Ο Γάμος, Η γη τής επαγγελίας, Το καράβι των κολασμένων, Ο άνθρωπος από μάρμαρο, Χωρίς αναισθητικό, Οι δεσποινίδες του Βίλκο, Ο Μαέστρο, Ο άνθρωπος από σίδηρο.

**ΖΑΝΟΥΣΙ:** ΚΑΨΑΣΚΗΣ: Επιφώτηση/ Β. ΜΙΧΑΗΛΙΔΗΣ: Καμουφλάζ, Σπινράλ/ ΝΕΑ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΙΚΗ: Δρόμοι μέσα στη νύχτα/ REX-FILMS: Λίγα λεπτά πριν το τέλειο έγκλημα (Αμερικάνικη παραγωγή).

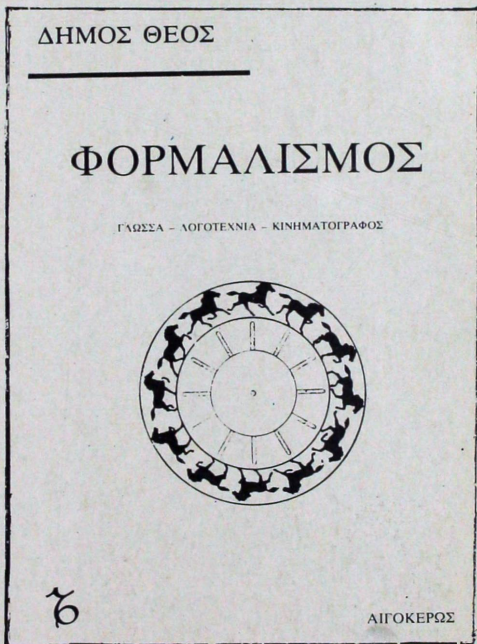
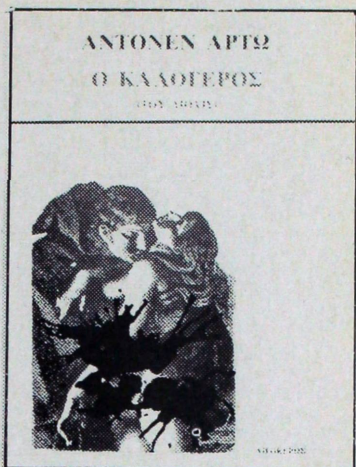
**ΑΛΛΕΣ ΤΑΙΝΙΕΣ:** Β. ΜΙΧΑΗΛΙΔΗΣ: Νύχτες και μέρες, Μαζέπα ο θρύλος τής στέπας, Ιστορία ενός αμαρτήματος/ ΑΛΚΥΟΝΙΔΑ: Μητέρα Ιωάννα των Αγγέλων (Καβαλέροβιτς), Ο άνθρωπος του τρένου (Α. Μουνκ)/ ΣΤΟΥΝΤΙΟ: Η εγκατάλειψη (Σκοιμόφοσι)

**Φιλμογραφία του Andrzej Wajda****Μικρού μήκους:**

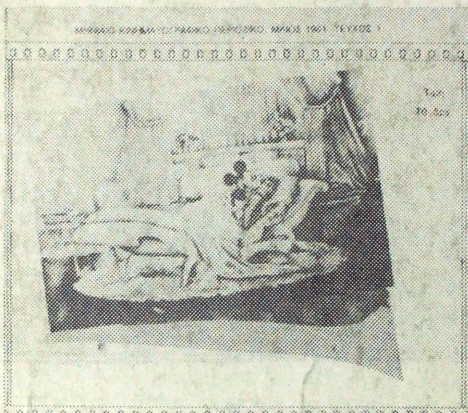
Ένώ κοιμάσαι. Κακό παιδί. Τά κεραμικά τής Ίλζα.

**Μεγάλου μήκους:**

1955. Μιά γενιά. 1957. Κανάλ. 1958. Στάχτες και διαμάντια. 1959. Λότνα. 1960. Οι άθωοι γόητες. Λαίδη Μακβεθ από τή Σιβηρία. 1961. Σομφών. 1962. Σκέτες στή ταινία «Ό έρωτας στά 20». 1965. Στάχτες. 1967. Οι πύλες του παραδείσου. 1968. Roly-Poly. 1969. Όλα για πούλημα. Κυνηγώντας μύγες. 1970. Τό δάσος με τής συμίδες. 1971. Τοπίο μετά τη μάχη. Ό Πιλάτος και ό άλλοι. 1963. Ό Γάμος. 1975. Η Γη τής επαγγελίας. 1976. Γραμμή σκιάς (Τό καράβι των κολασμένων). 1977. Ό άνθρωπος από μάρμαρο. 1978. Χωρίς άναισθητικό. 1979. Οι δεσποινίδες του Βίλκο. 1980. Διευθυντής Όρχήστρας. 1981. Ό άνθρωπος από άσάλι.



# ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΙΚΑ ΤΕΤΡΑΔΙΑ



**Διεύθυνση:** Ζάν-Λυκ Γκουτέτ  
**Κριτικός των ταινιών:** Ντέν Βιλιού  
 Πρωτοβόλος: Η Γαλιανό Αραόζο. Το στέκι του Φρανκ  
 Ο Κασαρίος, Ο Βασιλειάδης, Καρανίου κ.δ.δ.  
 Σελήνη, πόρτα στη γέφυρα, τσόχ κ.α.α.α.  
**Συντάκτης Κινηματογραφικών Σελίδων:**  
 Βασίλειος Παπαδόπουλος - Γραφείο  
 Σπύρος Καραγιάννης - Τηλέφωνο  
 και όλα τα κινηματογραφικά στοιχεία

*Κινηματογραφικά Τετράδια*



**ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΙΚΑ  
ΤΕΤΡΑΔΙΑ** ΤΕΥΧΟΣ 6/ ΟΚΤ. - ΝΟΕΜ. 81

ΜΗΝΙΑΙΟ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΙΚΟ ΠΕΡΙΟΔΙΚΟ

ΤΙΜΗ 90 ΔΡΑΧ

**ΕΛΛΗΝΙΚΟΣ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ - ΦΕΣΤΙΒΑΛ  
ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ**  
**ΤΑΙΝΙΕΣ ΠΡΩΜΟΥ / ΚΡΙΤΙΚΕΣ / ΒΕΝΕΤΙΑ**  
**ΖΟΥΛΑΦΕΚΙ (Μία ταινία διαρροής)**  
 Ο ΓΚΑΛΟΥΜΠΕΡ ΡΟΛΑ

**ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΙΚΑ  
ΤΕΤΡΑΔΙΑ**

ΜΗΝΙΑΙΟ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΙΚΟ ΠΕΡΙΟΔΙΚΟ ΙΟΥΛ. ΣΕΠΤ. 1981  
 ΤΕΥΧΟΣ 3 - Ο ΤΙΜΗ 90 ΔΡΑΧ

**Ν. Ροζέ (Η Δραχμή της Σαρλας)**  
 Νίκος Κλαυδιόπουλος  
 Ο γάμος της πρωτοφανούς κοίτης  
 Τζακ Φορμάν και Λελένη  
 Γιοάννης Γουλιέρμης - Πάπ. Μαρτσέλο  
 Ροζέττα - Η Νύμφη είναι... Τζορτζία Ζουζού - Μανώλης Σαββάνης - Παναγιώτα Οκ 2  
 Ελένη Αρβανίτου κ.δ.δ.  
 Συντάκτης: Γ. Βασιλειάδης, Οργανισμός Τ.Σ. Φωκίων