

ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΙΚΑ ΤΕΤΡΑΔΙΑ

ΜΗΝΙΑΙΟ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΙΚΟ ΠΕΡΙΟΔΙΚΟ ΙΟΥΛ.-ΣΕΠ. 1981
ΤΕΥΧΟΣ 2 - 3. ΤΙΜΗ 90 δραχ.



Ν. Ραίγκ ('Η Δύναμη τῆς Σάρκας)

Νέες ἑλληνικὲς ταινίες

Ὁ γερμανικὸς πρωτοποριακὸς κιν/φος.

Τηλεόραση καὶ ἐκλογές

Γουίλλιαμ Γουάϊλερ - Πῶλ Μόρισεϋ

Κριτικές: Ἡ Ντόνα Φλόρα, Ἔγκλημα χωρὶς δολοφόνου, Φάκελος Κόκκινο Πουλόβερ, Οἱ 2 φίλες, Δράκουλας κ.ἄ.

Συνεντεύξεις: Τ. Ψαρρᾶς, Δ. Παναγιωτάτος, Τζ. Μπούρμαν.

Μηνιαίο κινηματογραφικό περιοδικό.
Τεύχος 3-4. Ιούλιος - Σεπτέριος 1981
Τιμή τεύχους 90 δρχ.

Έκδοτες: Μπάμπης Άκτσόγλου
Σωτήρης Γερακούδης

Συντακτική Όμάδα:

Μπάμπης Άκτσόγλου
Άλ. Ν. Δερμεντζόγλου
Σωτήρης Ζήκος
Δημ. Κολιοδήμος
Γιάννης Σολδάτος
Άνδρέας Τύρος

Συnergάτες:

Σπύρος Βούγιας
Γιάννης Πουσκουλέλης
Γιώργος Τζιζιτζός
Στέργιος Τσιούμας
Μάρκος Χολέβας

Σ' αυτό τό τεύχος συνεργάστηκαν:

Άγγελος Βεζυρόπουλος
Δημήτρης Βεργιανάκης
Άφροδίτη Γιαννάκη
Ξανθή Γκιώνη
Άρης Προδρομίδης

Στοιχειοθεσία: Μπάμπης Άκτσόγλου
Όλγα Άλεξίου

Φωτοσύνθεση: ΠΥΛΑΡΙΝΟΣ Ε.Π.Ε.

Φίλμ: Χρήστος Γιαννούσης
Άπολωνιάδος 15, τηλ. 544 093

Έκτύπωση: Έκδόσεις Έγνατία
Άγ. Δημητρίου 190

Κεντρική Διάθεση:

Θεσ/νίκη: Έκδοτική Όμάδα, Πλάτωνος 4
τηλ. 270 684

Άθήνα: Έκδόσεις Αιγόκερως,
Ζωοδόχου Πηγής 17, τηλ. 3618.721

Συndρομές: Γιά 10 τεύχη 650 δρχ.

Έμβάσματα - Άλληλογραφία: Χρηστίνια
Νικολαΐδου, Πλάτωνος 4, Θεσ/νίκη.

Ειδήσεις - Σχόλια

Άπό μήνα σέ μήνα 3
Στατιστικές 4
Ή λογοκρισία στήν Έλλάδα 8
Τά βραβεία τού Φεστιβάλ Θεσ/νίκης 9
Οι Έλληνικές ταινίες γιά τό Φεστιβάλ Θεσ/νίκης 10
Συέντευξη μέ τόν Τάσο Ψαρρά 13
Τό 3ο Φεστιβάλ Σούπερ-8 (Β' μέρος) 16
Οι καλύτερες ταινίες τής χρονιάς 80-81 17

Αυτοί πού μās άφησαν

Γκόσο, Ν. Τάουρογκ, Σ. Άμιντέι, Ναργκίς, Μ. Ντάγκλας,
Τάκης Μουζενίδης, Κ. Μιχαηλίδης 18-20
Γουΐλλιαμ Γουάιλερ, τού Άντριου Σάρρις 21

**Τό γερμανικό πειραματικό φίλμ στή δεκαετία τού 70
τού Δ. Κολιοδήμου 24**

Τηλεόραση
Συέντευξη μέ τόν Δημήτρη Παναγιωτάτο 32
Τό λυντσάρισμα, τού Σ. Ζήκου 35
Στόν καθένα τό είδωλό του..., τού Γ. Τζιζιτζού 38

Συέντευξη μέ τόν Τζών Μπούρμαν (Έξκάλιμπερ) 42

**Νίκολας Ραΐγκ: 2 ταινίες (Άίγο μετά τά μεσάνυχτα και
Ή Δύναμη τής Σάρκας) 44**
Οι Κριτικές τού Μήνα

Έγκλημα χωρίς δολοφόνο 49
Ή Ντόνα Φλόρα και οι 2 σύζυγοί της 51
Διψασμένα χείλη 53
Φάκελλος Κόκκινο Πουλόβερ 54
Ή πόλη τού φόβου 55
Οι 2 φίλες 57
Γίγαντες στήν παρανομία 58

Άίμα γιά τόν Δράκουλα και Οι τρελές περιπέτειες τού
Σέρλοκ Χόλμς 61
Οι σεξουαλικές Νύχτες τού Δράκουλα 63
Άπόψεις: Άπό τά Καρπάθια στή Πατησίων 64

Κινηματογράφος και πλαστικές Τέχνες: Ή «Δράση V» σέ
βίντεο 65

Συnergασίες Άναγνωστών: Ό θυρωρός τής Νύχτας 66

Οι Κινηματογραφικές Λέσχες 67

Βιβλιοκριτική: Φορμαλισμός, τού Δ. Θέου 68
Οι άναγνώστες μās γράφουν, εικόνες άπό τή Θεσ/νίκη 70-71

Φωτογραφία έξωφύλλου: Ό Άρθουρ
Γκαρφάνκελ και ή Τερέζα Ράσσελ στή
«Δύναμη τής Σάρκας» τού Ν. Ραΐγκ.

Φωτογραφία όπισθοφύλλου: «Ή Ντόνα
Φλόρα και οι 2 σύζυγοί της».

ΑΠΟ ΤΟΝ Α'



Άπό τον Α' ώς τον ΙΓ' τόμο, πιστοί στην υπόσχεσή-
μας για αποκαλυπτική πληροφόρηση, ενημέρωση γύ-
ρω απ' τα σύγχρονα ελληνικά και διεθνή προβλήματα,
την καλλιτεχνική και πολιτιστική ζωή, την ιστορία
και τη λογοτεχνία του τόπου-μας.

Σε δεκατρείς τόμους που έχουν ήδη καταγράψει το
σφυγμό των γεγονότων τής τελευταίας επταετίας και
που τόλμησαν την «άλλη» πληροφόρηση.

Πέρα από εξαρτήσεις, πολιτικές δεσμεύσεις και
κομματικές εντάξεις, το ANTI, σταθερά το αδέσμευ-
το πολιτικό περιοδικό τής Αριστεράς.

ΣΤΟΝ ΙΓ' ΤΟΜΟ





II-000000003952

ΕΙΔΗΣΕΙΣ – ΣΧΟΛΙΑ

Από μήνα σε μήνα

● Στο φεστιβάλ της Βάρνας (Βουλγαρία), που διοργανώνεται κάθε 2 χρόνια από την Ουνέσκα και τον Έρυθρο Σταυρό, με ταινίες που αφορούν το περιβάλλον, τις σχέσεις των ανθρώπων και την υγεία, βραβεύτηκε φέτος η μικρού μήκους ταινία του Β. Χατζίκου **Κονσέρτο για μαντολίνο**. Η ταινία αυτή, που πρωτοπαίχτηκε στο περσινό φεστιβάλ Θεσ/κης και άμεσως μετά τη βράβευσή της προβλήθηκε στην τηλεόραση, έχει για θέμα της ένα κονσέρτο του Βιβάλντι που παίζει η όρχηστρα ενός γηροκομείου. Μπορεί στο έν λόγω φεστιβάλ να είχε κάποια λειτουργικότητα, αν όμως κρίνουμε από την αντίδρασή μας στο φεστιβάλ της Θεσ/κης, ένα μόνο συναίσθημα μας ένεπνευσε: την άφορητη πλήξη.

● Στο πρόσφατο φεστιβάλ της Μόσχας η ταινία του Νίκου Τζήμα **Ο άνθρωπος με το γαρύφαλλο** απέσπασε ένα ειδικό βραβείο της Κριτικής επιτροπής, καθώς και το Βραβείο των Σοβιετικών Δημοσιογράφων. Ώς γνωστό η ταινία αυτή δεν είχε σταλεί επίσημα από το ελληνικό κράτος (τό οποίο αγνόησε το φεστιβάλ), αλλά με πρωτοβουλία του πολιτιστικού άκολουσμού της ρωσικής πρεσβείας. Τέλος, λέγεται ότι **Ο άνθρωπος με το γαρύφαλλο** ενδέχεται να προταθεί για τις 5 υποψήφιες ταινίες για το Όσκαρ Ξένης ταινίας του 1982.

● Το 4ο Φεστιβάλ Δράμας ταινιών μικρού μήκους θα διεξαχθεί από 4-8 Νοέμβρη 1981. Όσοι από τους δημιουργούς ταινιών 35, 16 και σουπερ-8 mm (μικρού μήκους) θέλουν να συμμετάσχουν, παρακαλούνται να στείλουν αιτήσεις συμμετοχής στη διεύθυνση: Κινηματογραφική Λέσχη Δράμας, Λαμπριανίδου 40 (Δράμα). Καλό θα είναι η αίτηση να συνοδεύεται από ένα βιογραφικό σημείωμα, τά στοιχεία και την υπόθεση της ταινίας, καθώς και με φωτογραφίες (για να μπουόν στο πρόγραμμα). Άν και δεν έχει όριστεί ακόμα πότε λήγει η ημερομηνία για τις αιτήσεις συμμετοχής, καλό είναι να σταλούν πριν τις 15 Οκτωβρίου. Ύπενθυμίζουμε ότι το Φεστιβάλ, αν και διαγωνιστικό, δεν έχει προκριματική επιτροπή και όλες οι ταινίες θα παιχτούν χωρίς καμμία εξαίρεση.

● Οί γνωστοί σκηνοθέτες του αμερικάνικου πρωτοποριακού κινηματογράφου Γκρέγκορ Μαρκόπουλος (έλλην. καταγωγής) και Ρόμπερτ Μπήβερς, επανέλαβαν τη περσινή τους εκδήλωση στη Λυσαρρέα Γορτυνίας. Η φετινή εκδήλωση στή είχε τίτλο **TEMENOS 1981** και υπότιτλο **Film as**

Film, που θα διεξαγόταν από τις 4 έως τις 7 Σεπτέμβρη, τελείωσε κάπως άποτομα. Οί λόγοι; Η ξαφνική αλλαγή του καιρού (άρχισε να βρέχει) και η «εκκεντρικότητα» του Μαρκόπουλου. Παρουσιάστηκαν οί ταινίες *Ming Green* και *Bliss* του Γ. Μαρκόπουλου και *Work Done* του Ρ. Μπήβερς (4 Σεπτέμβρη) και *The Illiac Passion* του Γ. Μαρκόπουλου (5 Σεπτέμβρη).

● Άν και στο πρώτο τεύχος μας είδαμε διαστακτικά τη δημιουργία μιας Όμοσπονδίας Λεσχών για όλη την Ελλάδα, είμαστε υπέρ μιας τέτοιας ιδέας για τη Βόρειο. Άρκει τό έν λόγω όργανο να έχει ένα καθαρά συντονιστικό ρόλο, ώστε οί λέσχες να αντιμετωπισθούν από κοινού τά προβλήματα που τούς παρουσιάζονται (χρηματικό, κατάλογοι, «σέρτσα» γραφείων διανομής, προγραμματισμοί, όπο κοινού εκδηλώσεις όπως πρόσκληση Έλλήνων και Ξένων σκηνοθετών ή ταινιών από Ξένες ταινιοθήκες κ.λπ.). Όδη στίς δημοσιεύσεις απογευματινής έφημερίδας της Β. Ελλάδος σχετικά μ' αυτό τό θέμα, αρκετές λέσχες άπάντησαν μέ ενδιαφέρον. Καλό είναι λοιπόν να συγκεντρωθούν τό ταχύτερο οί ενδιαφερόμενοι φορείς και ή κατάλληλη ημερομηνία και τόπος είναι κατά τη γνώμη μας, τό Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης. Ραντεβού λοιπόν στίς άρχές Οκτώβρη έκει.

● Μιά στατιστική στήν άκροαματικότητα τών κινηματογραφικών ταινιών που παίζονται στή γαλλική τηλεόραση, έδωσε τά έξις δυσάρεστα άποτελέσματα: **Τό 7ο Σύνταγμα κάτω από τό σελήνώφως** 63%, **Ό Δόν Καμίλο** 57%, **Ό χυροφύλακς του Σαιν Τροπέζ** 56%, **Σέ μās οί μικρές Άγγλίδες** 50%, **Τό γράμμα από τό Κρεμλίνο** 25%, **Λάκου Λουσιάνο** 20%, **Σκοτώνουν τ' όλογα** 10%, **Ύπόθεση Ματέϊ** 9%, **Τά παιδιά του παραδείσου** 7%, **Τά σταφύλια της όργης** 7%, **Μιά γυναίκα από τό Παρίσι (Η κοινή γνώμη)** του Τσάρλι Τσάπλιν μόλις 1%...! Κουλτούρα έτος μηδέν λοιπόν; Καημένες Σαρλώ!...





• Η Γαλλία τιμήσε τον Μιχάλη Κακογιάννη με τό «άξιωμα των τεχνών και των γραμμάτων» γιά τήν προσφορά του στό χώρο του γαλλικού θεάτρου. Είναι χαρακτηριστικό ότι ο Κακογιάννης χαιρεί μιιά ιδιαίτερης εκτίμησης στό Παρίσι, όπου ή τελευταία του ταινία, **Ίφιγένεια**, είχε μεγαλύτερη έμπορικη έπιτυχία άπ' ότι στην 'Αθήνα (έκανε τά διπλάσια εισιτήρια).

• Στό φεστιβάλ ταινιών μικρού μήκους τής Κρακοβίας προβλήθηκε τό ντοκυμανταίρ του Ν. Δρακουλάκου **Ήδουλωτη Γή**, μέ θέμα τή Μάνη. Στην ίδια ταινία ό Γ. Ρίτσος άπαγγέλει τήν «Ρωμιούσυνη».

• Τό Διεθνές Κέντρο Ένώσεως Σχολών Κινηματογράφου-Τηλεόρασης (ΣΙΛΕΚΤ), διοργανώνει στό Κάρλοβυ-Βάρυ τής Τσεχοσλοβακίας τήν «8η Διεθνή Συνάντηση Σπουδαστικού Φίλμ» πού θά γίνει άπό τίς 3 μέχρι τίς 4 Σεπτεμβρίου. Άπό έλληνικής πλευράς συμμετέχουν όι ταινίες: **Ματαιώση** του Κώστα Αυγέρη και **Τό μάτι τής ήμέρας** του Τάκη Ζερβουλάκου, πού προβλήθηκαν (και ή πρώτη θραβεύτηκε) στό περσινό φεστιβάλ Θεσ/κης.

• Η μανία των έμπρηστών δέν συνεπήρε μονάχα δάση, χωράφια και σπίτια, αλλά και κινηματογράφους. Στην 'Αθήνα κήκε ένας θερινός κινηματογράφος, ενώ στη Θεσσαλονίκη καταστράφηκε τό «ΜΑΚΕΔΟΝΙΚΟΝ» ύστερα από έμπρηστική ένέργεια φασιστικής όργάνωσης, ή όποία έθγαλε στη συνέχεια άνακοίνωση άντιμασονικού περιεχομένου (ό κινηματογράφος είναι ιδιοκτησία τής ΣΤΟΑΣ). Τό «ΜΑΚΕΔΟΝΙΚΟΝ» είχε παραμείνει κλειστό μετά τούς σεισμούς τής Θεσσαλονίκης, φέτος όμως τό καλοκαίρι άνακαινίζονταν γιά τό λειτουργήσει κατά πάσα πιθανότητα σάν κινηματογράφος Τέχνης (άπό ιδιωτικό φορέα βέβαια). Έτσι τό κοινό τής Θεσσαλονίκης έχασε τήν εύκαιρία νά έχει ένα κινηματογράφο Τέχνης στό κέντρο τής πόλης.

• Έγιναν όι εκλογές γιά τό νέο Δ.Σ. τής Πανελληνίας Ένώσης Κριτικών Κιν/φου (ΠΕΚΚ), όπου και άναδείχτηκαν όι: Γ. Μπακογιαννόπουλος (Πρόεδρος), Κ. Πάρλας (Άντιπρόεδρος), Ν. Φ. Μικελίδης (Γραμματέας), Μ. Δημόπουλος (Ταμίας) και Δ. Δανίκας (μέλος).

• Η εποχή του μακαρθισμού και των μαύρων λιστών θά άναβίωση στό Χόλλυγουντ; Τέτοιοι φόβοι εκφράζονται στην Άμερική του Ρήγκαν, του τέως ήθοποιού και νυν άκρωσ συντηρητικού προέδρου. Ήδη έχει σχηματιστεί μιιά άυτεπνομαζόμενη «Ήθική Πλειοψηφία» (Moral Majority), πού έχει ύποτίθεται γιά στόχο τής τήν εξέλιψη τής βίας και του σέξ από τόν κινηματογράφο και τήν τηλεόραση. Μέ πρωτοβουλία του Γούντυ Άλλεν συναντήθηκαν πρόσφατα στό Χόλλυγουντ όρισμένοι προοδευτικοί ήθοποιοί και σκηνοθέτες (μεταξύ των όποιών ό Γουώρεν Μπήτυ, Έλεν Μπέρστυν, Σίντνεϋ Λιούμετ κ. ά.) γιά νά συζητήσουν τό πώς θ' αντιμετώπισουν τήν όλο και αύξανόμενη όραση αύτης τής όμάδας. Πράγμα πού θά έχει ίσως γιά συνέπεια μιιά στροφή και πάλι του άμερικάνικου κιν/φου, πός ένα κινηματογράφο πίο έντονων κοινωνικο-πολιτικών άντιθέσεων, πού τόν τελευταίο καιρό θρίσκονταν σέ ύφεση. Δέν έχουμε παρά νά περιμένουμε.

ΣΤΑΤΙΣΤΙΚΕΣ ΓΙΑ ΤΗΝ ΠΕΡΙΟΔΟ 1980-81

A. Τήν περασμένη χρονιά όι έλληνικές ταινίες παρουσίασαν τήν έξής κίνηση στους κινηματογράφους των 'Αθηνών-Πειραιά-Περιχώρων:

1. Ο ΑΝΘΡΩΠΟΣ ΜΕ ΤΟ ΓΑΡΥΦΑΛΛΟ	618.533
2. ΠΟΝΗΡΟ ΘΗΛΥΚΟ...ΚΑΤΕΡΓΑΡΑ ΓΥΝΑΙΚΑ	289.204
3. ΠΑΡΘΕΝΟΚΥΝΗΓΟΣ	267.061
4. ΝΑ Η ΕΥΚΑΙΡΙΑ	221.764
5. ΒΕΓΓΟΣ Ο ΤΡΕΛΛΟΣ ΚΑΜΙΚΑΖΙ	219.054
6. ΠΑΡΑΓΓΕΛΙΑ	196.186
7. ΞΕΒΡΑΚΩΤΟΣ ΡΩΜΗΟΣ	148.323
8. ΤΟ ΜΕΓΑΛΟ ΡΟΥΘΟΥΝΙ	143.627
9. 17 ΣΦΑΙΡΕΣ ΓΙΑ ΕΝΑΝ ΑΓΓΕΛΟ	135.336
10. Ο ΚΩΤΣΟΣ ΚΑΙ Ο ΕΞΩΓΗΪΝΟΙ	118.483
11. ΕΞΟΔΟΣ ΚΙΝΔΥΝΟΥ	111.729
12. Ο ΠΟΔΟΓΥΡΟΣ	111.457
13. ΕΙΣΑΙ ΣΤΗΝ ΕΟΚ ΜΑΘΕ ΓΙΑ ΤΗΝ ΕΟΚ	102.671



14. ΑΓΡΙΕΣ ΚΟΤΕΣ	90.921
15. Ο ΚΩΤΣΟΣ ΕΞΩ ΑΠΟ ΤΟ ΝΑΤΟ	85.712
16. Ο ΛΑΜΠΡΟΥΚΟΣ ΜΠΑΛΑΝΤΕΡ	85.098
17. ΠΑΜΕ ΓΙΑ ΚΑΦΕ	84.765
18. Ο ΜΕΓΑΛΕΞΑΝΔΡΟΣ	73.415
19. ΚΑΙ ΞΑΝΑ ΠΡΟΣ ΤΗ ΔΟΞΑ ΤΡΑΒΑ	37.445
20. ΚΟΡΟΪΔΟ ΡΩΜΗΕ	32.471
21. Ο Κος ΕΞΟΥΣΙΑΣ	31.751
22. ΥΠΟΨΗΦΙΟΙ ΒΟΥΛΕΥΤΕΣ ΚΑΙ ΒΟΥΛΕΥΤΙΝΕΣ	29.870
23. ΜΕΛΟΔΡΑΜΑ	28.893
24. ΝΕΦΕΛΗ	9.783
25. ΤΟ ΚΟΡΙΤΣΙ ΒΟΜΒΑ	9.011

Στις ταινίες αυτές θά πρέπει νά προσθέσουμε τά λιγα εισιτήρια πού έκαναν οι πιό παλιές ελληνικές ταινίες **Ευριδική ΒΑ** τού Νικολαΐδη καί **Στό δρόμο τού Λαμόρε** τού Μαυρίκιου, πού βγήκαν γιά πρώτη φορά, αγνοοῦμε όμως τόν ακριβή αριθμό τών εισπράξεών τους. Άς σημειωθεί ακόμα ότι ή τελευταία ταινία τού πίνακα είναι παραγωγής 1976 καί έπανακυκλοφόρησε λόγω τής έπιτυχίας τής Μαρίας Άλιφέρη στήν τηλεόραση.

Β. Στό ίδιο διάστημα οι 20 πιό έμπορικές ξένες ταινίες ήταν οι έξης:

1. Η ΓΑΛΑΖΙΑ ΛΙΜΝΗ	259.608
2. ΚΡΑΜΕΡ ΕΝΑΝΤΙΟΝ ΚΡΑΜΕΡ (Β΄ χρονιά)	208.102
3. ΣΟΥΠΕΡΜΑΝ 2	186.161
4. ΓΡΑΝΙΤΑ ΑΠΟ ΛΕΜΟΝΙ Νο 3	169.123
5. Η ΛΑΜΨΗ	145.714
6. ΑΕΡΟΠΛΑΝΟΦΟΡΟ ΝΙΜΙΤΣ	143.193
7. ΜΙΑ ΑΠΙΘΑΝΗ, ΑΠΙΘΑΝΗ ΠΤΗΣΗ	136.951
8. ΤΟ ΤΖΙΤΖΙΚΙ	135.574
9. ΜΠΡΟΥΜΠΕΝΚΕΡ	132.086
10. ΤΟ ΨΩΝΙΣΤΗΡΙ	125.409
11. Η ΑΥΤΟΚΡΑΤΟΡΙΑ ΑΝΤΕΠΙΤΙΘΕΤΑΙ	113.486
12. Η ΑΥΤΟΚΡΑΤΟΡΙΑ ΤΩΝ ΑΙΣΘΗΣΕΩΝ	110.683
13. ΕΝΑΣ ΠΡΟΦΗΤΗΣ, ΜΑ ΤΙ ΠΡΟΦΗΤΗΣ	107.504
14. ΕΠΑΓΓΕΛΜΑ ΖΙΓΚΟΛΟ	103.594
15. ΤΡΕΙΣ ΦΟΡΕΣ ΣΚΛΗΡΟΣ	102.601
16. Η ΠΑΡΑΣΤΑΣΗ ΑΡΧΙΖΕΙ	100.377
17. ΤΟ ΠΙΟ ΠΟΝΗΡΟ ΛΑΓΩΝΙΚΟ	97.103
18. ΟΙ ΛΥΚΟΙ ΤΗΣ ΘΑΛΑΣΣΑΣ	95.677
19. ΑΥΤΗ ΕΙΝΑΙ Η ΑΜΕΡΙΚΗ Νο 2	92.1271
20. ΚΑΛΛΙΓΟΥΛΑΣ	90.190

Γ. Κατά τήν κινηματογραφική περίοδο 1980-81 (Σεπτέμβρης 80, Μάιος 81) παίχτηκαν στήν περιοχή Άθηνών-Πειραιά-Περιχώρων 379 ταινίες. Πιό αναλυτικά έχουμε κατά έθνικότητα τόν έξης πίνακα:

1. ΑΜΕΡΙΚΗ:	137	ταινίες	(36,1%)
2. ΙΤΑΛΙΑ:	69	»	(18,1%)
3. ΓΑΛΛΙΑ:	34	»	(9,0%)
4. ΕΛΛΑΣ:	27	»	(7,1%)
5. ΑΓΓΛΙΑ:	17	»	(4,5%)
6. ΙΑΠΩΝΙΑ:	8	»	(2,1%)
6. ΓΕΡΜΑΝΙΑ:	8	»	(2,1%)
7. ΡΩΣΣΙΑ:	6	»	(1,6%)
8. ΠΟΛΩΝΙΑ:	5	»	(1,3%)
9. ΤΟΥΡΚΙΑ:	4	»	(1,1%)
10. ΙΣΡΑΗΛ:	3	»	(0,8%)
10. ΑΥΣΤΡΑΛΙΑ:	3	»	(0,8%)
10. ΟΛΛΑΝΔΙΑ:	3	»	(0,8%)
11. ΔΑΝΙΑ:	2	»	(0,5%)

«Η Γαλάζια Λίμνη».



11. ΣΟΥΗΔΙΑ:	2	»	(0,5%)
12. ΙΝΔΙΑ:	1	»	(0,3%)
12. ΡΟΥΜΑΝΙΑ:	1	»	(0,3%)
12. ΟΥΓΓΑΡΙΑ:	1	»	(0,3%)
12. ΚΟΥΒΑ:	1	»	(0,3%)
ΔΙΑΦΟΡΑ	12	»	(3,2%)

Επίσης παίχτηκαν 19 σέξ (5%) άγνωστου έθνικότητας (βασικά γερμανικά, γαλλικά, αμερικάνικα και ιταλικά) και 16 καράτε (4,2%) (Χόγκ Κόγκ, Ταϊθάν, Ταϋλάνδη κ.ά.)

Δ. "Ας δοϋμε όμως τώρα τίς ίδιες ταινίες κατά ποσοστά εισιτηρίων:

1. ΑΜΕΡΙΚΗ:	4.725.388	(39,2%)
2. ΕΛΛΑΣ:	3.284.069	(27,2%)
3. ΙΤΑΛΙΑ:	1.395.939	(11,6%)
4. ΓΑΛΛΙΑ:	661.457	(5,5%)
5. ΑΓΓΛΙΑ:	586.117	(4,9%)
6. ΙΑΠΩΝΙΑ:	288.426	(2,4%)
7. ΙΣΡΑΗΛ:	189.069	(1,6%)
8. ΓΕΡΜΑΝΙΑ:	174.898	(1,4%)
9. ΡΩΣΣΙΑ:	89.173	(0,7%)
10. ΑΥΣΤΡΑΛΙΑ:	88.477	(0,7%)
11. ΠΟΛΩΝΙΑ:	86.621	(0,7%)
12. ΤΟΥΡΚΙΑ:	53.989	(0,4%)
13. ΟΛΛΑΝΔΙΑ:	48.413	(0,4%)
14. ΔΑΝΙΑ:	8.635	(0,1%)
15. ΚΟΥΒΑ:	7.435	(0,1%)
16. ΣΟΥΗΔΙΑ:	5.543	(0,0%)
17. ΟΥΓΓΑΡΙΑ:	4.670	(0,0%)
18. ΙΝΔΙΑ:	4.542	(0,0%)
19. ΡΟΥΜΑΝΙΑ:	1.885	(0,0%)
ΔΙΑΦΟΡΑ:	178.138	(1,5%)
ΚΑΡΑΤΕ:	142.780	(1,2%)
ΣΕΞ:	44.231	(0,4%)

"Όπως βλέπουμε τή πρώτη θέση και στους δύο πίνακες τούς έχει ή 'Αμερική. 'Όστόσο ή 'Ελλάδα μόνο μέ 27 ταινίες κατέχει τή 2η θέση στις εισπράξεις. Σ' αυτό συνετέλεσε πολύ ή ιδιαίτερη έπιτυχία τής ταινίας 'Ο άνθρωπος μέ τό γαρυφάλλο χωρίς τήν όποία ή 'Ελλάδα θά είχε μία πολύ μικρότερη θέση. 'Η 'Ιταλία κατέχει τή τρίτη θέση στις εισπράξεις κύρια μέ ταινίες «λαϊκής» κατανάλωσης (σέξ, κωμωδίες, περιπέτειες), ενώ ακολουθεϊ ή Γαλλία μέ κύριο όγκο καλλιτεχνικές ταινίες. 'Η ύψηλή θέση τής 'Ιαπωνίας και του 'Ισραήλ όφείλεται στην ιδιαίτερη έπιτυχία πού είχαν οι 2 ταινίες του 'Οσίμα και οι 2 Γρανίτες. 'Αντίθετα όλες οι άλλες χώρες είχαν μία περιθωριακή παρουσία. Τέλος οι ταινίες καράτε παρουσιάζουν μία κάμψη, ενώ τά στοιχεία για τίς ταινίες σέξ είναι πλάσματικά, μία και δέν συμπεριλαμβάνονται οι «τσόντες» πού παίζονται κρυφά.

Ε. "Ας δοϋμε τώρα τίς εισπράξεις πού έκαναν τά γραφεία διανομής:

1. ΚΑΡΑΓΙΑΝΝΗΣ-ΚΑΡΑΤΖΟΠΟΥΛΟΣ:	36	ταινίες /	2.251.835	εις.	(18,7%)
2. ΔΑΜΑΣΚΗΝΟΣ-ΜΙΧΑΗΛΙΔΗΣ:	64	» /	2.111.263	»	(17,5%)
3. ΣΠΕΝΤΖΟΣ ΦΙΛΜ:	50	» /	1.923.918	»	(15,9%)
4. ΚΟΛΟΥΜΠΙΑ-ΦΟΞ:	30	» /	1.418.679	»	(11,8%)
5. C.I.C.:	35	» /	1.192.143	»	(9,9%)
6. ΚΑΡΑΓ.-ΕΛΕΥΘΕΡ.-ΚΑΚΑΛΕΤΡΗΣ:	16	» /	885.547	»	(7,3%)
7. ΝΕΑ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΙΚΗ:	24	» /	688.847	»	(5,7%)
8. ΖΗΝΟΣ ΠΑΝΑΓΙΩΤΙΔΗΣ:	19	» /	323.610	»	(2,7%)
9. ΚΑΡΑΤΖΟΠΟΥΛΟΣ & ΣΙΑ:	3	» /	272.064	»	(2,3%)
10. ΚΡΕΖΙΑΣ-ΣΑΡΡΗ:	27	» /	244.229	»	(2%)
11. Ν.ΠΑΠΑΔΟΠΟΥΛΟΣ:	4	» /	237.558	»	(2%)
12. ΡΕΞ ΦΙΛΜΣ:	12	» /	91.164	»	(0,8%)
13. Β.ΤΖΑΒΑΡΑΣ:	6	» /	79.905	»	(0,7%)

14. ΚΟΣΜΟΣ ΦΙΛΜ:	4	» /	75.905	» (0,6%)
15. ΣΩΚΡΑΤΗΣ ΚΑΨΑΣΚΗΣ (ΣΤΟΥΝΤΙΟ):	7	» /	40.991	» (0,3%)
16. ΑΔΩΝΙΣ ΦΙΛΜ:	14	» /	38.279	» (0,3%)
17.. CORAL FILM:	5	» /	13.106	(0,1%)
18. 7 άλλα γραφεία:	18	» /	181.055	(1,5%)

Η ίδια επιτυχία του **Άνθρώπου με το γαρούφαλλο** έφερε πρώτο στη λίστα τό γραφείο του ΚΑΡΑΓΙΑΝΝΗ-ΚΑΡΑΤΖΟΠΟΥΛΟΥ, τό όποιο διακίνησε καί πολλές άλλες έλληνικές ταινίες. Έπίσης οι έλληνικές ταινίες ήταν αυτές πού έδωσαν μιά σχετικά καλή θέση στό γραφεία: ΚΑΡΑΓ-ΕΛΕΥΘ-ΚΑΚΑΛΕΤΡΗΣ, ΚΑΡΑΤΖΟΠΟΥΛΟΣ & ΣΙΑ καί Ν. ΠΑΠΑΔΟΠΟΥΛΟΣ. Ο ΔΑΜΑΣΚΗΝΟΣ-ΜΙΧΑΗΛΙΔΗΣ κατέχει τή 2η θέση (γιά χρόνια όλόκληρα ήταν πρώτος) ώστόσο σέ σχέση μέ τόν τεράστιο αριθμό τών ταινιών πού έβγαλε, θά περίμενε κανείς καλύτερα αποτελέσματα (Μόνο 4 ταινίες του ξεπέρασαν τίσ 100.000 εισ.). Ίδιαίτερα οι καλλιτεχνικές ταινίες τού ΔΑΜΑΣΚΗΝΟΥ είχαν μεγάλη άποτυχία (Έξαιρέση **Η Λάμψη**, **Η ταράτσα** καί **Οι δεσποινίδες από τό Βίλκο**).

Τά πρώτεια τού ΔΑΜΑΣΚΗΝΟΥ-ΜΙΧΑΗΛΙΔΗ φαίνεται νά άπειλεί σοβαρά η ΣΠΕΝΤΖΟΣ ΦΙΛΜ πού φέτος έκανε μιά έντυπωσιακή άνοδο στην 3η θέση (συνήθως κατείχε τήν 5η ή 6η). Η ΣΠΕΝΤΖΟΣ έπιθλήθηκε τόσο μέ έλληνικές ταινίες, όσο καί ξένες «πλατειάς» κατανάλωσης, ενώ οι καλλιτεχνικές της μετριοιούντα στό δάχτυλα (**Ατλαντικός Σίτυ**, **Ο άνθρωπος έλέφαντας**, **Μαζοχισμός**).

Η ΚΟΛΟΥΜΠΙΑ-ΦΟΞ, πού διακινεί άποκλειστικά άμερικάνικες ταινίες (μ' έξαιρέση 3-4 φίλμς) είχε φέτος στό ένεργητικό της τή **ΓΑΛΑΖΙΑ ΛΙΜΝΗ** πού ήλθε πρώτη σέ εισ. στη λίστα τών ξένων ταινιών. Αντίθετα η αντίπαλος της CIC δέν είχε τά άναμενόμενα αποτελέσματα καί μόνο 2 ταινίες της ξεπέρασαν τίσ 100.000 εισ. (Τήν τρίτη θέση τήν έχει τό **ΣΑΛΟ**).

Είναι ένθαρρυντικό τό γεγονός ότι στην 7η θέση είναι η νέα εταιρεία ΝΕΑ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΙΚΗ πού διακινεί σχεδόν άποκλειστικά καλλιτεχνικές ταινίες. Ώστόσο συγκριτικά ό αριθμός τών εισιτηρίων της δέν είναι καί τόσο μεγάλος (όδες μαζί οι 24 ταινίες της έκαναν όσα εισ. έκανε μόνος τού ό **Άνθρωπος με τό γαρούφαλλο**). Τό ίδιο χαμηλά εισ. έκανε καί ό ΖΗΝΟΣ ΠΑΝΑΓΙΩΤΙΔΗΣ, ένα «περίεργο» μικρό γραφείο, πού συνδυάζει στην πολιτική του από ταινίες μέ κανιβάλους μέχρι τά πιο αντιεμπορικά καλλιτεχνικά έργα (σ' αυτόν χρωστάμε τίσ τούρκικες ταινίες πού είδαμε τά τελευταία χρόνια). Όσο γιά τό γραφείο τού ΚΑΨΑΣΚΗ θά πρέπει νά θρίσκεται στό πιο χαμηλό ποσοστό τών τελευταίων χρόνων. Μέ άποτυχία τέλος στέφθηκε η προσπάθεια ένός μικρού γραφείου, τής CORAL FILM νά μπει στην άγορά μέ 5 καλλιτεχνικές ταινίες. Όσο γιά τά υπόλοιπα γραφεία κινούνται άποκλειστικά στις ταινίες «πλατειάς» κατανάλωσης κι είναι περισσότερο δικτυωμένα μέ τήν έπαρχία, παρά μέ τήν Άθήνα.

Z. Τά γενικά συμπεράσματα πού βγαίνουν από τά παραπάνω στοιχεία είναι: α) η έμπορικη άνοδος τού έλληνικού κινηματογράφου β) η ελάχιστη αύξηση τών θεατών, πού θά ήταν πολύ πιο μεγαλύτερη, εάν δέν μεσολαβούσαν οι σεισμοί γ) η μείωση τών εισιτηρίων στους κινηματογράφους Β' προβολής πού κάθε χρόνο όλο καί αυξάνεται δ) η αύξηση τού αριθμού τών καλλιτεχνικών ταινιών, όχι όμως καί τού άνάλογου κοινού ε) η μείωση τών ταινιών καράτε καί σέξ, αλλά καί η παράλληλη αύξηση τών εισιτηρίων όταν ταινίες αυτού τού είδους μέ καλλιτεχνικές η όχι προθέσεις παίζονται στό «καθευατό» κύκλωμα (περίπτωση Τσάκου Τσάν στό καράτε. Όσίμα η **Τό ζιτζίκι** στις ταινίες σέξ). στ) Κι ένα στοιχείο έξω από τά παραπάνω στατιστικά στοιχεία: η μεγάλη διακίνηση τών παλιών καί πρόσφατων έλληνικών ταινιών από τό ΚΕΝΤΡΟ ΑΝΕΞΑΡΤΗΤΟΥ ΕΛΛΗΝΙΚΟΥ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΥ σέ λέσχες καί σωματεία, καθώς καί η παράλληλη διακίνηση τών καλλιτεχνικών ταινιών από τίσ λέσχες, πού δίνει μιά δέυτερη ευκαιρία σέ αυτές τίσ ταινίες.

Μάμπης ΑΚΤΣΟΓΛΟΥ

Σημ.: Οι πίνακες μέ τά στοιχεία πάρθηκαν από τό περιοδικό ΘΕΑΜΑΤΑ. Τίσ στατιστικές έκανε τό ΚΕΝΤΡΟ ΣΤΑΤΙΣΤΙΚΩΝ ΕΡΕΥΝΩΝ, Κομνητών 8 Θεσ/κη, τηλ. 268-207 γιά λογαριασμό άποκλειστικά τού περιοδικού μας. Ευχαριστούμε τό συνεργάτη μας Γιάννη Πουσκουλέλη γιά τήν πολύτιμη συνεργασία του.

Ένισχύστε τή διάδοση τών
ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΙΚΩΝ ΤΕΤΡΑΔΙΩΝ
 γραφόμενοι συνδρομητές στό περιοδικό.
Συνδρομή γιά 10 τεύχη 650 δρχ.
Έμβάσματα Χρηστίνα Νικολαΐδου
Πλάτωνος 4 - Θεσσαλονίκη

Ταινίες τού Νέου Έλ. Κιν/φου
 Μικρού + μεγάλου μήκους
ΚΕΝΤΡΟ ΑΝΕΞΑΡΤΗΤΟΥ ΕΛ. ΚΙΝ/ΦΟΥ
ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ Θεσ/νίκης
 Μητροπόλεως 63, τηλ. 223.167
 Γιά τήν εξυπηρέτηση τών πολιτιστικών
 φορέων τής Βορ. Έλλάδος

Η ΛΟΓΟΚΡΙΣΙΑ ΣΤΗΝ ΕΛΛΑΔΑ



..Η Σοφία Βορησιου και ο Φ. Γεωβλασιδης σην «Ηλεκτρικη Ψαλλεο»

Α. Όπως είναι γνωστό στην Ελλάδα εφαρμόζεται τό απάρადεκτο σύστημα τής προληπτικής λογοκρισίας: όταν δηλ. ένας σκηνοθέτης θέλει νά γυρίσει μιά ταινία, πρέπει νά καταθέσει τό σενάριο, νά πάρει έγκριση και στή συνέχεια νά λάβει τήν «άδεια γυρίσματος». Βέβαια πολλές φορές καταθέτονται τελείως ψεύτικα, άνώδυνα σενάρια ή γυρίζονται σκηνές πού δέν προβλέπονταν από τό «έγκριμένο» σενάριο, φέτος όμως τό κακό παραέγινε. Έτσι ή πρωτοβάθμια έπιτροπή έλέγχου άπέρριψε τό σενάριο του Θ.Ρεντζή **Ήλεκτρικός Άγγελος**, ένw στή συνέχεια έδωσε άδεια μέ τό έξης τρελό σκεπτικό:

«Ή πρωτοβάθμια έπιτροπή άπέρριψε άνατιολόγητα τήν αίτηση του Θ.Ρεντζή για «άδεια λήψως σκηνών» και ή δευτεροβάθμια μέ τή σειρά της έξέδωσε μιά άδεια σύμφωνα μέ τήν όποία ή **ταινία πρέπει νά γίνει βουθή** έπειδή δέν έχει κατατεθεί έκ τών προτέρων τό κείμενο τών διαλόγων και τής άφήγησης, παρά τό γεγονός ότι ό σκηνοθέτης έξήγησε ότι αυτό δέν είναι δυνατό για λόγους,

μεθοδολογικούς πού άπορρέουν άπ' τή φύση και τό σύστημα τής έργασίας, πού ύπαγορεύει, τά κείμενα νά γράφονται έκ τών ύστέρων μέ θάσει τήν εικόνα και όχι έκ τών προτέρων...» (έμεις ύπογραμίζουμε).

Φαίνεται ότι μεταξύ τών γραφειοκρατών-λογοκριτών μας ύπάρχουν μερικοί φανατικοί όπαδοί του... βουβού και άναγνωρίζοντας ότι ύπήρξε ή πιό πρωτοποριακή περίοδος του κινηματογράφου, θέλησαν σώνει και καλά νά δώσουν μιά άνάλογη μορφή στήν πρωτοποριακή ταινία του Θ.Ρεντζή! Έλληνες σκηνοθέτες τώρα ξερετε: προσλάθετε ένα λογοκριτή για... καλλιτεχνικό σας σύμβουλο!

Β. Παρά τίς αντίθετες πληροφορίες για άρση τής άπαγόρευσης, δέν έπιτράπηκε μέχρι τώρα ή προβολή του ντοκιμανταίρ του Θεοδόση Θεοδοσόπουλου **Ή δίκη τής Χούντας**. Ή ταινία είχε κατατεθεί στήν πρωτοβάθμια έπιτροπή κρίσεως ταινιών του ύπουργείου προεδρίας (δηλ. στή Λογοκρισία) τήν 27η Μαρτίου, όπου και άπαγορεύτηκε

μέ το έξι σκεπτικό: «Η ταινία δέν περιορίζεται στην περίοδο '67-74, αλλά ανατρέχει στο παρελθόν και άναμοχλεύει τά πολιτικά πάθη. Έτσι χλευάζει τόν ελληνικό στρατό μέ τόν ισχυρισμό ότι δέν πολεμούσε στη Μέση Άνατολή αλλά «έπαιζε». Συνδέει τό πρόσωπο του προέδρου τής δημοκρατίας μέ τήν δολοφονία του Γρηγόρη Λαμπράκη. Παρουσιάζει μέ σκόπιμη μεροληψία πολλά άπό τό 1967 πολιτικά γεγονότα. Πλείστες όσες σκηνές, εξέλληου, άπό τά πρό του 1967 γεγονότα άποβλέπουν στην προπαγάνδη όρισμένων ιδεολογικών και κομματικών θέσεων, πράγμα που άπαγορεύεται άπό τόν έκδοθέντα επί κυβερνήσεως Θεμιστοκλή Σοφοφίη - Γ. Καφαντάρη άναγκαστικό νόμο 942)46 περί λήψεως μέτρων προς κατευνασμό τών πολιτικών παθών και θάσεο του όποιου έχουν άρμοδίως άπορριφθεί κατά τό πρόσφατο παρελθόν αιτήσεοι για τό γύρισμα ταινιών μέ θέματα: α) Τήν σφαγή άπό τούς κομμουνιστές του 5)42 τάγματος Ψαρρού, β) Τίς σφαγές άπό τούς κομμουνιστές στο Περιστέρη, στην Ούλεν και άλλου κατά τά Δεκεμβριανά, και γ) τήν δολοφονία του Χρήστου Λαδά. Σχετικά έγγραφα προς έδιαφερόμενο άντιστοιχώς 43244)2455)2534 τής 12.2.81, 43243)2466)2533 τής 27.2.81 και 43242)2464)2532 τής 27.2.81.

«Η έπιτροπή μας δέν θά άπαγόρευε τήν προβολή τής ταινίας αυτής, άν πραγματικά άναφερόταν στην περίοδο άπό 21 Άπριλίου 1967 μέχρι τής δίκης τής χούντας, όπως είναι και ό τίτλος τής ταινίας».

Άλλά και ή δευτεροβάθμια έπιτροπή έλεγχου άπαγόρευσε «παμφίλει και όμόφωνα» τήν ταινία μέ άποτέλεσμα ό σκηνοθέτης τής νά μήν έχει για τήν ώρα άλλη δυνατότητα προβολής άπό τό Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης. Για τήν ιστορία, ή σύνθεση τής δευτεροβάθμιας έπιτροπής άπαρτίζονταν άπό τούς: Δέδες Χρ. καθηγητής ποινικού δικαίου πανεπιστημίου Άθηνών, Καθβαδίας Γ. καθηγητής κοινωνιολογίας πανεπιστημίου Άθηνών, Παπαδόπουλος Θεοδ. δικηγόρος παρ' Αρείω Πάγω, Χρονόπουλος Δημ. δημοσιογράφος, Μαυρογιάννης Γ. άνώτατος ύπάλληλος τής γενικής γραμματείας τύπου και πληροφοριών, Μαγγανάρης Άπόστ. συγγραφέας και Παπανικολόπουλος Κων. σκηνοθέτης.

Γ. Πέρα άπό τίς παραπάνω περιπτώσεις και άλλοι έλληνες σκηνοθέτες είχαν φέτος προβλήματα μέ τήν έγκριση τών σεναρίων τους. Τελευταίος στή λίστα είναι ό Άλέξης Δαμανάσης πού, ύστερα άπό 10 χρόνια άπουσίας, άποφάσισε νά ξαναγυρίσει στον κινηματογράφο. Φαίνεται όμως ότι δέν βρήκε σύμφωνη και τή λογοκρισία μας πού του φέρνει έμπόδια για τήν πραγματοποίηση τής ταινίας του. Περισσότερες όμως λεπτομέρειες θά έχουμε στο έπόμενο τεύχος μας.

• Συνεχίστηκαν και φέτος οι έκδηλώσεοι του Ίονικου Κέντρου στη Χίο, πού κάθε καλοκαίρη διοργανώνει μία σειρά σεμιναρίων, όμιλιών, συναυλιών, πολιτιστικών έκδρομών και άλλων έκδηλώσεων. Φέτος στον Β' Κύκλο Έλληνικών Σπουδών ύπήρξαν για πρώτη φορά μαθήματα κινηματογράφου πού έγιναν άπό τόν Γ. Μπακογιαννόπουλο; μέ θέμα τόν ελληνικό κινηματογράφο. Οι όμιλίες συνοδεύτηκαν άπό καθημερινές προβολές, καθώς και άπό συζητήσεοις μέ τούς σκηνοθέτες Ν. Κούνδουρο, Π. Βούλγαρη και Θ. Άγγελόπουλο, οι όποιοι παρουσίασαν ταινίες τους. Ευχόμαστε οι έκδηλώσεοι αυτές νά συνεχιστούν και του χρόνου, ενώ παράλληλα προτείνουμε και σε άλλους πολιτιστικούς φορείς νά τολμήσουν και νά πάρουν παρόμοιες πρωτοβουλίες. Όσο για τό Κράτος δέν έχουμε καμμία ψευδαίσθηση: κάτω άπό τό σημερινό καθεστώς θά άδιαφορεί αιώνια.

ΤΑ ΒΡΑΒΕΙΑ ΤΟΥ ΦΕΣΤΙΒΑΛ ΘΕΣ/ΚΗΣ

Τά χρηματικά βραβεία του φετινού φεστιβάλ Θεσ/κης είναι τά έξης:

- Για τίς μεγάλου μήκους:
- 1) Βραβείο ταινίας μεγάλου μήκους: 1.200.000
 - 2) Βραβείο σκηνοθεσίας: 250.000
 - 3) Βραβείο σκηνοθεσίας πρωτοεμφανιζόμενου σκηνοθέτη: 150.000
 - 4) Βραβείο έρμηνείας γυναικειού ρόλου: 100.000
 - 5) Βραβείο έρμηνείας άνδρικού ρόλου: 100.000
 - 6) Βραβείο φωτογραφίας: 100.000
 - 7) Βραβείο σεναρίου: 200.000
 - 8) Βραβείο σκηνογραφίας-ένδυματολογίας: 100.000
 - 9) Βραβείο μοντάζ: 100.000
 - 10) Βραβείο ήχοληψίας: 100.000
- Για τίς μικρού μήκους:
- 1) Βραβείο μέ έπινοημένο μύθο: 150.000
 - 2) Βραβείο ντοκυμανταίρ: 150.000
 - 3) Βραβείο κινουμένων σχεδίων: 150.000
 - 4) Βραβείο πειραματικής ταινίας: 150.000

Υπάρχουν επίσης 3 ειδικά βραβεία άπό 50.000 έκαστο πού άπονέμονται κατά τήν άπόλυτη κρίση τής κριτικής έπιτροπής.

Τέλος όλες οι προκρινέντες ταινίες θά μοιράσουν μεταξύ τους τό ποσό τών 5.000.000 άσχετα μέ τό άν βραβευτούν ή όχι - δέν διευκρινίστηκε όμως πώς θά μοιραστεί τό παραπάνω ποσό.

ΤΟ ΔΕΝΤΡΟ
διμηνιαίο λογοτεχνικό περιοδικό

ΚΥΚΛΟΦΟΡΕΙ
ΑΥΘΑΙΡΕΤΑ
ποιήματα
Παύλου Λάλου
Έκδοση Άνάκαρα

ΟΙ ΕΛΛΗΝΙΚΕΣ ΤΑΙΝΙΕΣ ΓΙΑ ΤΟ ΦΕΣΤΙΒΑΛ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ

Όπως είναι γνωστό, η καθυστέρηση από το Έλληνικό Κέντρο Κινηματογράφου της ανακοίνωσης των ταινιών που θα χρηματοδοτούσε, στάθηκε τροχόπέδη για τη μεγάλη πλειοψηφία των σκηνοθετών μας. Κι αν δέν ήταν η φήμη ότι θα υπάρξει ένα σημαντικό χρηματικό πριμ στο φεστιβάλ Θεσσαλονίκης, σέ όλες τις ταινίες, ανεξαιρέτως θράβευσης, πολύ φοβόμαστε ότι οι ταινίες που θα ήταν έτοιμες για τό φετινό φεστιβάλ θα μετριόνταν στα δάχτυλα. Τή στιγμή που γράφονται οι γραμμές αυτές έχουμε πληροφορίες για τις εξής ταινίες:



Σουθλίστε τους του Νίκου Ζερβού, μέ τούς Δημήτρη Πουλικάκο, Θέκλα Τσελέπη, Κώστα Φέρρη κ.ά. Η σύνοψη του έργου έτσι όπως μάς τή δίνει ο δημιουργός της είναι η εξής: «Στήν Αθήνα στήν σημερινή εποχή ζούν 3 νέοι, αντικοινωνικοί, χωρίς να δουλεύουν και μέ συμπεριφορά έξω από τά καθιερωμένα πλαίσια. Περιφέρονται και συναντούν διάφορους άλλους και περιεργες καταστάσεις, καταδεικνύοντας έτσι τήν κοινωνική σήψη τής σημερινής απάνθρωπης εποχής, που συμβολίζεται στό πρόσωπο ενός περιεργου ψυχιάτρου. Όλα αυτά μέσα από μία οπτική και άκουστική σάτιρα και όχι μία δραματοποιημένη ταινία».

Στήν άναπαυτική μεριά του Τάκη Σπετσιώτη. Η ταινία, που σύμφωνα μέ τό δημιουργό της αποτελεί ένα συναπάντημα του άφηγηματικού κινηματογράφου και τής «άθάν-γκάρντ», δομείται σέ δύο μέρη: τό πρώτο δείχνει στατικές εικόνες από διάφορα κεντρικά σημεία τής Αθήνας ή εθνικά μνημεία μέσα στό όποια περιφέρονται οι ήρωες (δυσ λογοτέχνες ή όποιοι «καταπίνονται μέ τις έξωστρεφείς χρήσεις τής κουλτούρας, τήν κοσμική ζωή και τήν δημοσιότητα»). Τό δεύτερο μέρος δείχνει μία άλλη πραγματικότητα, μία άλλη εικόνα τής πόλης, μεταβάλλοντας και τό «ψυχρό» ρυθμό του πρώτου μέρους.

Ηλεκτρικός Άγγελος του Θανάση Ρεντζή, μέ τούς Φαίδωνα Γεωργίτση, Σοφία Ρούμπου, Γ. Κοτανίδη κ.ά. Πειραματική ταινία, διαφορετική όμως

σάν σύλληψη από τις προηγούμενες του σκηνοθέτη, μία και υπάρχουν ήθοισοί και στοιχεία παραδοσιακής μυθολογίας και αφήγησης. Σύμφωνα μέ τά λεγόμενα του Θ. Ρεντζή **Ό Ηλεκτρικός Άγγελος** είναι μία ταινία μέ θέμα τόν έρωτισμό. Είναι μία πλατεία και πολύμορφη σύνθεση που συγκεφαλαιώνει τήν δυτικοευρωπαϊκή εμπειρία του 20ου αιώνα. Είναι ένα φίλμ μικτής τεχνικής (ζωντανές λήψεις και animation) πλημμυρισμένο από μία επίσης πολύμορφη και πολύτροπη μουσική.

Οι καταστάσεις διαδέχονται ή μία τήν άλλη, χωρίς φραγμούς μέ τρόπο αναπάντεχο κι ανεπανάληπτο ενώ τρεις σταθερές διέπουν τό νοηματικό άξονα τής ταινίας. Αυτές είναι: ο άρχέγονος μύθος περί δημιουργίας, που αποδίδεται μέ τήν υπερλεξιστική έκδοχή του νεφελώματος «φαφάνα», ή λαϊκή παράδοση μέ τις φιλοσοφικές τής εκφάνσεις μέσω του Καραγκιόζη και του Χατζηγάθη, που προβληματίζονται πάνω στό «Τί έστί γυνή» και τέλος τό παιχνίδι σ' όλες τις επιθανές εκφάνσεις του, άπ' τό φλίπερ και τις έρωτοτροπίες ως τήν ποίηση και τό χορό».

Ιστορικές στιγμές και μπουλθάρ του Ντίνου Μαυροειδή, μέ τούς Δημήτρη Παπαμιχαήλ, Μπέτυ Αρβανίτη, Μπέτυ Λιβανού κ.ά. Σχολή πάνω στήν παρακμή και τό άδιέξοδο ενός (μεγαλοαστικού) κόσμου, θέλει να είναι τούτη η ταινία, που έχει για βασικό της άφηγηματικό άξονα μία ομάδα μεγαλοστών, που συγκεντρώνονται σ' ένα έξοχικό σπίτι τήν παραμονή τής δικτατορίας.

Πέρα από τούς λόφους και τά σκουπίδια του Βασιλή Πολίτη, μέ τούς Μπέτυ Βαλάση και Άλεξή Άλεξάκη. Θέμα τής ταινίας οι άυτοκτονίες στις φυλακές του Κορυδαλλού.

Οι άπέναντι του Γιώργου Πανουσόπουλου, μέ τούς Μπέτυ Λιβανού, Μπεάτα Άσμμακοπούλου, Άρη Ρέτσο, Δημήτρη Πουλικάκο κ. ά. Η υπόθεση τής ταινίας έχει ως εξής:

«Ένας νέος 20 χρονών ζει μέ τή μάνα του σ' ένα διαμέρισμα μάς μοντέρνας πολυκατοικίας πανύψηλης. Σπουδαστής, κάπως άνορθόδοξος, τής Άστρονομίας έχει αποφασίσει να μένει όλη τήν ήμέρα μέσα για να μελετάει τά μυστικά του Σύμπαντος άλλα και... τόν Άστεριξ. Βγαίνει μόνο τή νύχτα να κάνει τις δουλειές του και να δει τούς φίλους του.

Στήν άπέναντι μεριά τής λεωφόρου έντοπίζει μία μέρα, μία τυπική άθηναϊκή οικογένεια. Πατέρα, μάγα και κόρη 15-16 χρονών. Ό νεαρός χρησιμοποιώντας τό τηλεσκόπιο του άρχίζει από άπλή περιέργεια στήν άρχή να παρακολουθεί τις κινήσεις τους.

Σιγά-σιγά προσέχει τή μητέρα - τή Στέλλα - στήν καθημερινή της ζωή. Τήν παρακολουθεί μέ' άπ' τό τηλεσκόπιο να φροντίζει πάντα για τούς άλλους, τήν κόρη της, τόν άντρα της, τό παιδικά μιās φίλης της. Η Στέλλα είναι ακόμα νέα κι άμορφη άλλα ζει μία ζωή χωρίς καμιά χαρά. Ό

Χάρης «Ζεϊ» κατά κάποιο τρόπο μαζί της μιά όλοκληρη έβδομάδα. Προσπαθεί νά τήν πλησιάσει άπό τό τηλέφωνο, αλλά δέν κατορθώνει καί πολλά πράγματα. Δυό μέρες πρίν φύγει ή οικογένεια γιά τίς θερινές διακοπές, ή κόρη έχει πάρτυ. Σ' αυτό τό πάρτυ θά έμφανιστεί ό Χάρης καί θά γνωριστούν μέ τή Στέλλα. Τήν άλλη μέρα – πού είναι Κυριακή – θά καταφέρουν νά μείνουν μόνοι στό σπίτι τους. Μετά ένα τελευταίο τηλεφώνημα, ή Στέλλα θά πάρει τή μεγάλη άπόφαση καί θά συναντηθούν. Συγκινημένη άπό τή μοναξιά του Χάρη κι άπό τό ένδιαφέρον του γι' αυτήν νοιώθει έτοιμη νά ζησει μιά «νεανική» περιπέτεια. Τό ίδιο άπόγευμα θά άποχαιρετιστούν γιά πάντα.

Ή Στέλλα θά γυρίσει στό σπίτι της. Τήν άλλη μέρα φεύγουν οικογενειακάς γιά διακοπές» (Ύπνευμιζόμαστε ότι ή λογοκισία ζήτησε νά κοπεί μιά σκηνή πού δείχνει τους ήρωες νά πηγαίνουν σέ ντραϊβ-ιν καί στή συνέχεια νά παίρνουν χασίσι).

Σύθρος είναι έν χωρίον του Νίκου Φατούρου, ντοκουμανταίρ πάνω σ' ένα χωριό τής Λευκάδας.

Οι δρόμοι τής άγάπης είναι νυχτερινοί τής Φρίντας Λιάππα, μέ τούς Μίρκα Παπακωνσταντίνου, Μαρία Σκούντζου, Γρηγόρη Εύαγγελάτο. Ή ύπόθεση τής ταινίας έχει ως έξής: «2 άδελφές, ή Ειρήνη καί ή Στέλλα, πού μεγάλωσαν στήν έπαρχία, τώρα ζούν σ' ένα διαμέρισμα στήν Άθήνα πού βλέπει σ' ένα θερινό κινηματογράφο. Είναι γύρω στό 35-40 καί παρθένες. Ό ξάδελφός τους Στέφανος, ζωγράφος, πού λείπει χρόνια στό Παρίσι, είναι ό μοναδικός τους συγγενής. Ή έπιστροφή του θά γίνει αίτία ν' άρχισει ένα έρωτικό δράμα πού θά καταλήξει στήν αυτοκτονία τής Ειρήνης καί τή φυγή τής Στέλλας στό έξωτερικό».

Τό έργοστάσιο του Τάσου Φαρρά (δείτε τή συνέντευξη μέ τόν σκηνοθέτη).

Έπιστροφή στις Μηκήνες του Κώστα Άνδρίτσου, μέ τούς Κώστα Παπαναστασίου, Βέτα Προέδρου κ.ά. Όσοι δέν ήξεραν ότι ό ύπουργός μας Έθνικής Άμύνης Ε. Άβέρωφ, είναι συγγραφέας καί μάλιστα τέτοιου ταλέντου, ώστε τό θεατρικό του έργο νά γίνει ταινία μέ λεφτά του ΕΚΚ, εύκαιρία νά τό μάθουν! Έλπίζουμε ότι ή ταινία θά παιχτεί στό φεστιβάλ μόνο καί μόνο γιά τό χαθά πού θά γίνει...

Τό μεγάλο κανόνι του Πάνου Γλυκοφρύδη μέ τόν Θανάση Βέγγο. Ή έπιστροφή του Βέγγο στό φεστιβάλ τής Θεσσαλονίκης, ύστερα άπό μιά άδοξη έμπορική καριέρα τά τελευταία χρόνια. Άραγε θά έχει αλλάξει τίποτα;

Καθεδρικές τής έρήμου, ντοκουμανταίρ τών Στάθη Κατσαρού καί Γιώργου Σηφιανού, μέ θέμα τά έργοστάσια πετροχημικών στήν περιοχή Άχελώου καί τής Λιμνοθάλασσας του Μεσολογγίου. Όπως μάς γράφουν οι δημιουργοί «πρώτη φορά στήν Ελλάδα μαζίκος φορέας χρηματοδοτεί τήν παραγωγή ταινίας καί μάλιστα μεγάλου μήκους. Ή ιδέα ξεκίνησε όταν ή κυβέρνηση θέλησε νά έγκαταστήσει στις έκβολές του Άχελώου μιά πετροχημική βιομηχανία πού εξασφαλίζει σίγουρη καταστροφή στήν περιοχή. Ή ταινία παρακολουθεί τά γεγονότα πού διαδραματίστηκαν μετά τήν άναγγελία τής έγκατάστασης καί τόν άγώνα τών



κατοίκων πού ύπερασπίζουν τόν τόπο τους άπό τήν «άξιοποίηση» πού τό έπιφυλάσσει ή κυβέρνηση. Κορύφωμα του άγώνα ήταν τό κάψιμο τών γεοτρυπάνων πού θά έκαναν έδαφολογικές έρευνες, άπό χιλιάδες άγρότες πού είχαν κατέθει σέ συλλαλητήριο στήν περιοχή. Γιά τήν κινηματογράφηση τών γεγονότων τό κινηματογραφικό συνεργείο κατέβηκε άρκετές φορές στήν περιοχή κι έζησε μέ τούς κατοίκους του.»

Τά όπλα μου ρίχνουν λουλούδια του Γιάννη Φαφούτη, μέ τούς Γιώργο Κιμούλη, Διδώ Λυκούδη, Κώστα Μεσσάρη, Άνέστη Βλάχο. Ή ταινία έχει δύο άφηγηματικά επίπεδα: ένα καθαρά φανταστικό κι ένα πού έμπνέεται άπό τήν ύπόθεση του γνωστού ληστή Βενάρδου. Σύμφωνα μέ τόν σκηνοθέτη τό φίλμ φιλοδοξει νά είναι ένα φρέσκο του έλληνικού χώρου.

Πέρα όμως άπό τίς παραπάνω ταινίες πού όλοκληρώθηκαν πρόσφατα ή όλοκληρώνονται τή στιγμή πού γράφεται αυτές οι γραμμές, υπάρχουν 4 ταινίες πού είναι έτοιμες άπό τόν χειμώνα καί γιά διάφορους λόγους δέν προβλήθηκαν. Οι ταινίες αυτές είναι:

Ή δίκη τής χούντας του Θεοδόση Θεοδοσόπουλου, ντοκουμανταίρ μέ στοιχεία άπό τίς δίκες του Κορυδαλλού, πού ή λογοκισία έχει άπαγορεύσει τήν προβολή της (δείτε τό σχετικό ρεπορτάζ σέ άλλη σελίδα).

Τόν καιρό τών Έλλήνων του Λάκη Παπαστάθη, μέ τούς Άλέξη Δαμιανό, Κώστα Άρζόγλου, Ύβόνη Μαλτέζου κ.ά. Ή ταινία άποτελεί μιά σκιαγράφηση τής ελληνικής κοινωνίας στό τέλη του 19ου αιώνα, έτσι όπως δίνεται μέσα άπό τήν άντι-



παράθεση της κουλτούρας ενός νεαρού άστου που συλλαμβάνεται από ληστές για λύτρα και τον κόσμο των θουνών, με τους άρματωλούς του. Η ταινία προβλήθηκε ήδη στο πληροφοριακό τμήμα του φετινού φεστιβάλ Βερολίνου.

Ψάχνοντας για την Πηνελόπη του Δημήτρη Κολλάτου, με τους Βαγγέλη Καζάν, Άρλετ Μπωμάν και Αλέξανδρο-Μάρκο Κολλάτο. Η υπόθεση της ταινίας έχει ως εξής:

«Ένας Έλληνας μετανάστης επιστρέφει στην πατρίδα του, μαζί με τη γυναίκα του και το παιδί του. Όταν το τραίνο φτάνει στην Αθήνα ανακαλύπτει ότι στο δρόμο χάθηκε η γυναίκα του. Τόν πληροφορούν ότι αυτό συνέβη κάπου μεταξύ Αθήνας και Θεσ/κης. Μαζί με το παιδί του κάνουν με τα πόδια τη διαδρομή παράλληλα με τις γραμμές του τραίνου, μέχρι που ανακαλύπτουν το πτώμα της. Τό παίρνουν και τό θάβουν στο νησί τους».

Τό **Ψάχνοντας για την Πηνελόπη** ό Δημήτρης Κολλάτος θά ήθελε νά είναι ή κινηματογράφηση τού άγώνα ενός Έλληνα έργατη τού έξωτερικού, νά ξεπεράσει τίς μνημες τής παραμονής του στην Ξένη χώρα και νά γυρίσει στην Έλλάδα μέ άξιοπρέπεια. Καί άξιοπρέπεια δέν σημαίνει άσφαλώς τά μεταχειρισμένα γερμανικά αυτόκινητα, αλλά και αυτά τά παιδάκια πού όσο δέν μένουν έξω για πάντα σάν πολίτες δεύτερης κατηγορίας έρχονται στην πατρίδα-τους, έχοντας στό μεταξύ μάθει νά τήν περιφρονούν. Άσφαλώς για τόν μικρό ήρωα τής ταινίας, πού ή μητέρα του τού έχει μάθει ότι είναι έλληνογάλλος, ή προσαρμολή του είναι άκόμα πιά δύσκολη, ή χώρα είναι Ξένη και καμμία φορά μέσ' από τά μάτια του θλέρουμε νά περνάνε οι σκληρές εικόνες τού πατέρα του.

Η ταινία ετοιμάζονταν για τό περσιό φεστιβάλ Θεσσαλονίκης, αλλά μετά τή στάση του Ύπουργού Βιομηχανίας, κ. Μάνου (πού τής άρνήθηκε τή συμμετοχή) και κάποιες άποτυχημένες έπαφές τού σκηνοθέτη μέ τούς Έλληνες διανομείς (πού έχουν κατά τόν Κολλάτο «άντεθνική νοοτροπία και είναι ύπηρετες τού άμερικάνικου κινηματογράφου ή τού φτηνού εύρωπαϊκού έστω και άν αυτός τούς άποφέρει λιγότερα κέρδη») Ξαναδουλεύτηκε και θά ύποβληθεί στό φετινό.

Όπως είναι γνωστό τόσο ή ταινία τού Λ. Παπαστάθη, όσο και τού Κολλάτου δέν ήταν έτοιμες νά ύποβληθουν στή προκριματική έπιτροπή τού φεστιβάλ Θεσσαλονίκης στην καθιερωμένη ήμερομηνία κι έτσι, για μία καθυστέρηση μερικων ήμερών, τούς στερήθηκε ή δυνατότητα προβολής τους στό φεστιβάλ. Η Έταιρεία Σκηνοθετων άπειλήσε ότι θά μπούκοτάρει τό Φεστιβάλ άν δέν δοθει μία παράταση από τό ύπουργείο, δέν κατάφερε όμως τίποτα άλλο από τό νά γελοιοποιηθεί, όταν όλοι οι ύπογράψαντες σκηνοθέτες ότι δέν θά συμμετάσχουν, έσπευσαν βεθιασμένα νά πάρουν πίσω τίς ύπογραφές τους και νά στείλουν τίς ταινίες τους στό Φεστιβάλ. Μοναδική εξάιρεση ό Νίκος Βεργίτης πού πιστός στις άπόψεις του δέν έστειλε τήν ταινία του **Κερήθρες**. Τό φιλμ αυτό παίχτηκε μέ δική του πρωτοβουλία στό Πανεπιστήμιο τής Θεσσαλονίκης, αλλά ή ύποδοχή πού τού έγινε δέν ήταν ή αναμενόμενη. Αυτό έκανε



τόν Βεργίτη νά άναθεωρήσει κάπως τίς άπόψεις του για τήν ταινία, νά προχωρήσει σέ νέα γυρίσματα, νά κάνει ένα νέο μοντάζ, όπου έφυγαν όδες οι σκηνές πού κριτικαρίστηκαν σάν κακές από τό κοινό (στή συζήτηση μετά τήν προβολή) και νά γίνει μ' άλλα λόγια μία νέα ταινία πού θά ύποβληθεί στό φετινό φεστιβάλ μέ τόν τίτλο **Ίστορίας μιάς Κερήθρας**. Η ταινία δέν έχει βασικούς πρωταγωνιστές, μά διηγείται τήν προσωπική ζωή ενός κινηματογραφικού συνεργείου, άνάμεσα σέ δύο γυρίσματα, έπιμένοντας κύρια, σύμφωνα μέ τόν σκηνοθέτη στην άλλοτροίωση τής συμερινης άριστέρας (όλων των παραλλαγών της).

Τέλος σύμφωνα μέ προσωπικές μας πληροφορίες, γυρίζουν ταινίες, οι: Θόδωρος Μαραγκός (άγνωστο τό περιεχόμενό της), Μιχ. Γιαρμούστας (έπίσης άγνωσμε για τί πρόκειται), Τώνης Λουκουρέσης (**Η χώρα των αγαμάτων**), Τάκης Παπαγιαννίδης (**Ταξίδι στην πρωτεύουσα**) και ό Χριστόφορος Χριστόφης πού ετοιμάζει τήν ταινία **Ρόζα** μέ τήν Εύα Κοταμανίδου και τόν Πολωνό ήθοποιό τού Βάιντα Άντρεί Σεθερν.

Στό χώρο των ταινιών μικρού μήκους δέν ήταν δυνατόν νά συλλέξουμε πληροφορίες, παρά μόνο διαδόσεις ότι οι τάδε και τάδε γυρίζουν ταινίες. Τό σίγουρο είναι ότι φέτος θά δούμε 4 ταινίες κινουμένων σχεδιων (ό νέος κανονισμός τού φεστιβάλ προβλέπει ειδικό βραβείο γι' αυτές τίς ταινίες) από τούς Άνανιάδη, Ψαίλα, Άντώνη Σακελλαρίου (**Βροχούλα**) και τού συνεργάτη μας Μάρκου Χολέβα (**Ο έπίσημος προσκεκλημένος**), ταινία πού έγινε μέ τήν τεχνική τής πλαστελίνης). Επίσης, ό Βαγγέλης Δημητρίου γυρίζει μία ταινία μικρού μήκους, πού θά είναι ένας συνδιασμός ζωντανων λήψεων μέ έπεξεργασμένες στην τρυκέζα φωτογραφίες, μέ θέμα τή γυναίκα στην αντίσταση. Άλλοι πού γύρισαν ταινίες μικρού μήκους είναι οι: Μαρία Νικολακοπούλου (**Μιά θέση στό παράθυρο**, μέ τόν Λευτέρη Βογιατζή), Μαρία Γαβαλά (**Ίρις και Χρυσάνθη**, όμως ή ταινία δέν θά ύποβληθεί στό φετινό φεστιβάλ, γιατί δέν έχει ολοκληρωθεί τό δεύτερο μέρος της, πού θά σκηνοθετήσει ό Θόδωρος Σούμας), Χρήστος Κεχαγιόγλου (**Αύδεια**, μία ταινία πού κινείται στό ίδιο στυλ και άτμόσφαιρα μέ τήν **Καλλιπρό** - δείτε τό άρθρο για τό φεστιβάλ τού σουπερ-8, μέ τή μόνη

Συνέχεια στή σελ. 71

Τάσος Ψαρράς: «'Ο Κινηματογράφος είναι μία παρτίδα πίνγκ-πόγκ»

[Συνέντευξη στο Γιάννη Πουσκουλέλη.]

«Τήν Παρασκευή 31 'Ιουλίου στόν Κινηματογράφο «ΠΟΣΕΙΔΩΝ» τής Γουμένισσας θά γίνει ΔΩΡΕΑΝ προβολή τής ταινίας του Τάσου Ψαρρά «ΔΙ' ΑΣΗΜΑΝΤΟΝ ΑΦΟΡΜΗΝ». Ώρα 8 τό θράδου»

Χειρόγραφεσ άφίσεσ (μέ τό παραπάνω κείμενο) παντού πληροφορούσαν τόν κόσμο του χωριού καί υπενθύμιζαν τήν πρώτη του ταινία. Τήν ίδια μέρα τελείωνε τό γύρισμα τής τελευταίας του, πού κράτησε σχεδόν όλο τό μήνα. 'Ο Τάσος Ψαρράς δέχτηκε μέ προθυμία νά άπαντήσει σέ μερικέσ έρωτήσεις μας.

Τάσο, θά ήθελα πρώτα νά μάσ πείσ μερικά πράγματα γιά τήν ιστορία τής ταινίας, από τόν καιρό πού άρχισες νά τή σκέφτεσαι μέχρι αυτές τής ήμέρεσ πού τελειώνει τό γύρισμα – γιά τήν προϊστορία τής, θά έλεγα.

Είναι μία ταινία πάνω σ' ένα θέμα πού ήθελα νά κάνω, μέσα στην όπτική τής συρρίκνωσης τής ελληνικής βιομηχανίας σέ μία δεδομένη χρονική περίοδο, σέ μία φάση αλλαγών καί λίγο πριν (ΕΟΚ, μονοπώλια κ.λπ. κ.λπ.). Παράλληλα έχουμε νά κάνομε καί μέ μία ιδιορρυθμία τής ελληνικής βιοτεχνίας (καί μέχρις ενός σημείου καί τής ελληνικής βιομηχανίας) όπου υπάρχει μία άναρχία στην όργάνωση τής, ένας άυθορμητισμός καί μία προσπάθεια νά στηριχθεί μέσα στό πρότυπα μιάσ συντεχνιακήσ ή καθαρά οικογενειακήσ μορφής.

Μ' αυτήν τήν κεντρική ιδέα, μ' αυτόν τόν προσανατολισμό, έψαχνα νά κάνω ένα φίλμ πάνω στις παραδοσιακέσ μονάδεσ πού επεξεργάζονται τό έριο – κάθε πόλη έχει καί μία τέτοια – όταν έπρεσε στην αντίληψή μου τό μυθιστόρημα του Παυλίδη «'Ο χρυσός νοικοκύρης», πού είχε ένα κεφάλαιο μικρό – άθελά του ίσως – πάνω σέ μία μονάδα, παραδοσιακή βιοτεχνική μονάδα επεξεργασίας δερμάτων, πού είναι χαρακτηριστικό δείγμα αυτήσ τής άδυναμίας νά μετασχηματιστεί ή οικιακή βιοτεχνία σέ βιομηχανική μονάδα μέ άποτέλεσμα στις δοσμένεσ χρονικές συνθήκεσ αυτές οι περισσότερο φανερέσ αντιθέσεισ του βιοτεχνικού έπιπέδου νά είναι πιό καθοριστικέσ, δηλαδή τείνουν νά σθήσουν όλες οι επιχειρήσεισ πού υπάρχουν καί είναι άρκετέσ στη Δράμα, στην Καβάλα, στις Σέρρεσ σέ διάφορα χωριά, άκόμα καί στη Θεσσαλονίκη.

Έπίσης, σαν άφετηρία γιά τήν πραγματοποίηση του φίλμ στάθηκε καί τό γεγονός ότι αυτή ή μονάδα επεξεργασίας του δέρματος θά μπορούσε νά είναι χαρακτηριστική, γιατί είναι παράγον μιάσ κυρίαρχησ οικονομικήσ πηγής στην ύπαιθρο, τής κτηνοτροφίας.

Αυτό ήταν μία άφετηρία. 'Από κει καί πέρα, στην εξέλιξη του μύθου, ήθελα νά υπάρχουν διά-

φορα στοιχεία κοινωνικήσ ζωής στην ύπαιθρο, οι σχέσεισ, οι ταξικέσ σχέσεισ, οι συνθήκεσ πού διέπουν αυτές τίεσ επαφέσ των ανθρώπων μέσα στό επαρχιωτικό σύνολο, ή προσπάθειά του μικρού επιχειρηματία νά επιθώσει καί ή σύγκρουσή του μέ ένα κοινωνικό σύστημα.

Αυτή είναι ή ιστορία τής σύλληψησ του θέματος. Έφτασε κάποια στιγμή νά ολοκληρωθεί τό σενάριο αυτό, πού λειτουργεί σέ διάφορα επίπεδα. Περνούν πολλά πράγματα μέσα: μνήμεσ επαφέσ, σχέσεισ συγκρούσεισ κ.λπ. Δέν ήταν γιά νά γυριστεί ταινία τώρα άμέσως. Υπήρχε μία άλλη ταινία πού προετοιμαζόταν κάπου δύο χρόνια. Είχε άφετηρία πάλι ένα μυθιστόρημα του Λάζαρου Παυλίδη καί πάλι μέ μία παρέμβαση δικιά μου στό σενάριο – καμιά σχέση ίσως μέ τό πρωτότυπο – όπωσ κι αυτό. 'Απλώσ άντλώ τό θέμα, γιατί ό Παυλίδησ γράφει μυθιστόρημα. Έκείνο ήταν πιό κινητικό θέμα από αυτό – «Τό Καραβάν Σαράι». Ήταν όλα έτοιμα νά γυριστούν. Υπήρχε πάλι μία σχετική επιχορήγηση από τό Έλληνικό Κέντρο Κινηματογράφου. Τελικά αυτή ή μάλλον ύπόσχεση, δέν πραγματοποιήθηκε ποτέ, γιατί διαπίστωσαν ότι τό θέμα ήταν κάπως, ύποθέτω, έξω από τά πλαίσια έκενου πού θά μπορούσε νά χρηματοδοτήσει ένα Έλληνικό Κέντρο Κινηματογράφου καί μέ έμμεσο τρόπο μου υπέδειξεσ ότι ήταν άδύνατο νά χρηματοδοτηθεί ή ταινία.

Στή συνέχεια πέρασα στό φίλμ αυτό. «Τό εργοστάσιο», πού είχα ήδη σχεδιάσει νά κάνω σέ άνύπνο χρόνο, άλλα καί έδώ μέσα από διάφορεσ επαφέσ, αλλαγέσ, γιατί όπωσ ξέρεισ, ό Κινηματογράφος περνάει από διάφορα στάδια. Είναι πρώτα ή σύλληψη, είναι ή μορφοποίηση αυτήσ τής ιδέασ μέσα στό σενάριο, ή σχέση πάντα σενάριου μέ τήν πραγματικότητα, πού έχει μία έπίσης σύγκρουση καί ή ολοκληρωμένη ταινία ή μάλλον τό ύλικό σέ σχέση μέ τό μοντάζ καί τήν ολοκληρωμένη ταινία. Υπάρχουν δηλαδή διάφορα στάδια. Τώρα έχει τελειώσει τό γύρισμα, δέν έχει τελειώσει ή ταινία. Δέν ξέρω νά σου πώ πού πάει ή ταινία.

‘Αν θέλεσ, πέσ μας γιά τό θέμα τής ταινίας.

Τό θέμα τής ταινίας είναι ένας βυρσοδέψης, ένας παραδοσιακόσ μικροβιοτέχνης, πού προσπαθώντας νά διατηρήσει τή βιοτεχνική μονάδα του βυρσοδεψείου του έρχεται σέ σύγκρουση μέ τό κοινωνικό καί οικονομικό κατεστημένο τής περιοχής του τής συγκεκριμένησ εποχής καί βεβαίως ήττάται.

Σά σκηνοθετική δουλειά, άκοιούθησεσ έναν άλλο τρόπο από αυτόν των προηγούμενων ταινιών σου ή έμεινεσ πιστόσ στην ίδια γραμμή, σ' αυτήν ειδικά, έτσι όπωσ καθαρά εκφράζεται, στό «Δι' άσημαντον άφορμήν»;



Η Βάνα Φιτσιώτη, ο Β. Κολοβός και ο Δ. Σπύρου σε σκηνή της ταινίας. Δεξιά: στιγμή από τό γύρισμα.

Πιστεύω ότι ο ελληνικός κινηματογράφος σήμερα έχει πρόβλημα ανάγνωσης και έπαφης με τη βάση του. Ο Άγγελόπουλος είπε «είναι ο κινηματογράφος των πεθερών». Κάποιος που έχει, βάζει χρήματα, γίνεται μία ταινία προσωπικής άποψης, αντίληψης κ.λπ., ή όποια στην ουσία ίσως εξυπηρετεί μόνο την περιουσία του πεθερού. Δηλαδή ο κινηματογράφος ο ελληνικός άποαναπαράγεται, δεν έχει διλογία και δεν έχει – τό χειρότερο – δεν έχει άποψη, ούτε έκφραστική ούτε θεματολογική. Έτσι έχουμε λοιπόν τή φοβερή πολυτέλεια να συνυπάρχουν σ' ένα ελληνικό φεστιβάλ μία ταινία σαν τό «Μεγαλέξανδρο», μία ταινία σαν τό «Γαρύφαλο» και μία ταινία πρωτοποριακή...

...πειραματική...

... πειραματική κ.λπ. Έγώ μετέχω στην άποψη που θέλει τόν κινηματογράφο νά στηρίζεται πάνω στην έντοπιότητα και στην ίθαγένεια. Αυτά τά δύο αντίλουνται και άπευθύνονται στην ελληνική πραγματικότητα, στό ίδιο κοινό. Και σά φόρμα ζητάω έναν αναγνώσιμο κινηματογράφο μέ μία αισθητική έντιμότητα, χωρίς μία άκραία άποψη γιά τό θέμα.

Δηλαδή διατηρείς μία στάση ανάλογη μέ αυτήν που είχες στην πρώτη σου ταινία.

Ναί, θά 'λεγα πώς είμαι κοντά στό «Δί' άσημαντον άφορμής» και πιό μακριά από τό «Μάη» πού ήταν μία ταινία έσπετιστική περισσότερο από ότι είναι ή πρώτη.

Πήρες καθόλου ύπόψη σου τίς κριτικές που έχεις δεχθεί γιά τίς προηγούμενες δουλειές σου;

“Οχι, ποτέ δέ μέ άπασχολούν οι κριτικές. Είναι ένα είδος πού άντιπαθώ ιδιαίτερα. Ο κριτικός είναι ένας άνθρωπος ό όποιος έχει νά παλέψει μέ μερικές κόλες χαρτί, μέ κάποια βιβλία, μέ κάποια στυλό. Ποτέ δέν παίρνω σοβαρά τήν κριτική.

Θέλεις νά μās μιλήσεις γιά τούς συνεργάτες σου;

Συνεργάτες στην ταινία είναι οι τεχνικοί είναι και οι ήθοισιοί. Γιά τό σενάριο βασίστηκα στό μυθιστόρημα τού Παυλίδη, στό πρώτο κεφάλαιο. Δέν χρησιμοποίησα όλο τό μυθιστόρημα πού είναι πολύ ενδιαφέρον και θά είχε ενδιαφέρον νά γίνει όλο μία ταινία, έξω από τίς δικές μου άπόψεις. Τό

σενάριό μου είναι έντελώς διαφορετικό από τό βιβλίο. Μετά, στην προσπάθεια της ύλοποίησης της ταινίας, είχα ανάγκη από όρισμένους τεχνικούς. Έχω τόν Άλέξη Γρίβα πού κάνει τή φωτογραφία, ό όποιος είναι πάρα πολύ καλός κάμερμαν και άρκετά καλός διευθυντής φωτογραφίας. Είναι ίσως μία από τίς καλλίτερες κάμερες της Εύρώπης. Στόν ήχο είναι ό Μαρίνος Άθανασόπουλος, είμαι πολύ ικανοποιημένος. Η Άναστασία Άρσένη κάνει τά κοστούμια και τά σκηνικά πού έχουν θαρόνουσα θέση στην ταινία. Κάνουν και οι τρεις δημιουργικές δουλειές.

Κατάφερες νά φτιάξεις μία ομάδα τέτοια πού νά συνεργάζεστε άρμονικά; Στό μήνα πού κράτησε τό γύρισμα...

... δέ μου πέρασε ή ταινία πάνω μου. Δηλαδή, μέ μία έμπειρία δύο χρόνων, πού γύριζα σ' όλο τόν κόσμο, μέ έντονες συνθήκες, μέ ένα πρόγραμμα 60 ώρων κ.λπ., αυτήν τήν ταινία δέν τήν κατάλαβα πού μου πέρασε. Θά μπορούσα να γυρίζω άλλους δύο μήνες τουλάχιστο, χωρίς νά κουράζομαι, άν δέν υπήρχαν οικονομικοί λόγοι. Έπειδή οι δυνατότητες παραγωγής ήταν ελάχιστες, μικρές, έπρεπε ή ταινία νά συμπέσει...

Ποιός χρηματοδοτεί;

Έγώ, μέ ένα ποσοστό τού Κέντρου 30%. Μ' άλλα λόγια θάζω τά λεφτά, τό Κέντρο θάζει τά εργαστήρια. Κι επειδή είμαι και παραγωγός – και πρωτοεμφανιζόμενος παραγωγός – έπρεπε τήν ταινία νά τήν κρατήσω σέ μερικά χρονικά περιθώρια. Παρόλ' αυτά δέ μέ κούρασε τό γύρισμα και νομίζω κανέναν άπο τούς τεχνικούς δέν έχει προβλήματα. Μάλιστα όλοι στεναχωριούνται πού τελειώνει ή ταινία και κατεβαίνουν στην Άθήνα. Δέν έλειψαν θέβαια κάτι μικροσυγκρούσεις, όπως γίνεται πάντα στα κινηματογραφικά συνεργεία, αλλά τίποτα τό σπουδαίο.

Και οι ήθοισιοί;

Η συνεργασία μαζί τους ήταν καλή. Παίζουν ό Βασίλης Κολοβός, ή Δήμητρα Χατούμη...

... πού παίζει γιά πρώτη φορά σέ ταινία

Ναί, πρώτη φορά. Ο Κολοβός έχει παίξει και στό σινεμά και στό θέατρο πολλές φορές. Ο Δημήτρης Σπύρου πρώτη φορά. Έπίσης παίζουν ή Βάνα Φιτσιώρη, έχει ξαναπαίξει αυτή σ' όλες μου

τις ταινίες, ο Μιχάλης Μπογιαρίδης, επίσης έχει παίξει σ' όλες μου τις ταινίες – πήρε κι ένα θραβείο στην «'Ασήμαντο άφορμή» – και πάρα πολλοί άλλοι ήθοποιοί που έχουν παίξει σ' όλες μου τις ταινίες.

Αυτό μ' άρεσει πάρα πολύ, νά συνεργάζομαι με ήθοποιούς που έχω δουλέψει μαζί τους σε άλλες ταινίες. Ξέρουμε τί ζητώ από ένα ρόλο, έχω λιγότερο χρόνο στο νά συνηθίσουν σε μία έρμηνεία αντίθεατρική, καθαρά κινηματογραφική, αποφεύγω νά περάσει ένα πρότυπο ρεαλιστικό, προσπαθώ νά έχω όλες τις δυνατότητες του ήθοποιού πάνω στο μοντέλο που πλάθω.

Παίζουν και άνθρωποι του χωριού;

Οι άνθρωποι του χωριού άπλως πέρασαν σάν κομπάρσοι, σά φιγκυράν σε όρισμένες σκηνές.

Γιά τόν τόπο θά 'θελα νά μάς πεις – πώς τόν διάλεξες – γιά τούς κατοίκους του, τίς έπαφές, τή συνεργασία πού είχες μαζί τους.

Ή περιοχή δέ θά αναφερθεί βέβαια στην ταινία σάν 'Αξιούπολη, Γουμένισσα. Άπλως διαλέχτηκε ένα χωριό και μία πόλη. Είναι πρότυπα πού έπαλαμβάνονται σχεδόν σ' όλες τίς έλληνικές έπαρχίες, σ' όλα τά διαμερίσματα τής 'Ελλάδας. Είναι γιατί υπάρχουν άνεπτυγμένα στοιχεία κτηνοτροφίας, κάποια θυροδεψεία, κάποια έργαστήρια έπεξεργασίας δερμάτων, κάποια κοπάδια. Άπό τήν άλλη μεριά, οι κοινωνικές σχέσεις στην 'Αξιούπολη, στή Γουμένισσα είναι περίπου αυτές πού αναλύουμε στην ταινία. 'Εδω έχουμε μία άτόφια, θά 'λεγα, άπειραχτη από τόν τουρισμό, έλληνική έπαρχία. Άντίστοιχα πρότυπα είχα και στή Θράκη, σε μερικές μεριές τής Μακεδονίας, πάρα πολλά στό Νότο (Καρπενήσι κ.λπ.) αλλά ήρθαμε στην περιοχή αυτή γιά δεύτερη φορά.

'Εδω οι κάτοικοι μάς συμπαραστάθηκαν θετικά, βοηθήσαν πολλές φορές, τό πήραν προσωπικά, ίσως γιατί πίστευαν ότι μέσω τής ταινίας θά δικαιονότουσαν και τουριστικά, πράγμα πού έγω δέ συμμερίζομαι. Οι άνθρωποι μάς βοηθούσαν με τήν προϋπόθεση ότι θά φτιαχτεί ο δρόμος. Δέν έχουν δρόμο. Άλλά βασικά βρήκα τίς σχέσεις πού γυρεύαμε στό σενάριο.

Σήμερα, τελευταία μέρα του γυρίσματος, είσαι ικανοποιημένος από αυτό;

Σου 'λεγα προηγουμένως ότι δέ μέ κούρασε ή ταινία. Αισθάνομαι μία κάποια έμπειρία διαπιστώνοντας ότι ο κινηματογράφος δέν είναι παρά ένα πάρα πολύ ώριο παιχνίδι με τό όποιο διασκεδάζεις, άρκει αυτό τό παιχνίδι νά ξέρεις νά τό δημιουργήσεις. 'Έτσι λοιπόν σμυθαίνει νά τελειώσουμε τήν ταινία, όπως τήν προγραμματίσαμε. 'Έπαιξε ρόλο σ' αυτό και τό συνεργείο, πού ήταν σωστοί, σοβαροί στή δουλειά τους.

Τήν ταινία τήν προορίζεις γιά τό Φεστιβάλ τής Θεσσαλονίκης;

'Ελπίζω νά προλάβω τό Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης και νά προκριθεί ή ταινία γιά νά παιχθεί στό Φεστιβάλ, γιατί φέτος – άπ' ότι λέγεται – υπάρχουν κάποια λεφτά πού θά δοθούν σ' αυτές τίς ταινίες και σάν πρωτοεμφανιζόμενος παραγωγός τά έχω

ανάγκη.

Ναι θά 'θελα νά πάει ή ταινία στό Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης, γιά δύο λόγους. Πρώτο γιατί τό Φεστιβάλ είναι συνάντηση με τά θετικά ή άρνητικά στοιχεία τής και δεύτερο γιατί είναι μία δοκιμασία σε ένα ήλικιωμένο κοινό. Παρόλο πού πολλοί δέν δείχνουν τή σχετική έκτίμηση στό Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης, πιστεύω πώς αυτό έχει δημιουργήσει ένα κοινό, έχει λειτουργήσει θετικά μέσα στό χρόνο, έχει προσφέρει και μπορεί νά προσφέρει περισσότερο, αλλά βασικά είναι μία δοκιμασία. 'Έρχεται ή ταινία σε έπαφή με ένα κοινό, όχι ιδιαίτερα κινηματογραφόφιλο κοινό αλλά με ιδιαίτερες άπαιτήσεις, ένα κοινό διαμορφωμένο έτσι ώστε νά ζητήσει από τήν ταινία στοιχεία τέτοια πού καθορίζουν τήν άξία τής κατά κάποιο τρόπο. Δηλαδή μπορείς νά ξεγελάσεις και τούς κριτικούς, μπορείς νά ξεγελάσεις κάποιους δημοσιογράφους, άχι αυτό τό κοινό, πού γιά μένα είναι τό πιό δύσκολο κοινό μετά τίς Κάννες, έννωθ τό «Δεκαπενθήμερο τών σκηνοθετών», τήν «'Εβδομάδα τής κριτικής», κ.λπ. (Μπαίνει ή 'Αναστασία 'Αρσένη). Άλλωστε ο έξώσπηξ του Φεστιβάλ διαμόρφωσε μία πολιτική άπέναντι στή δικτατορία.

Μέ τί παρομοιάζεις τόν κινηματογράφο;

Μέ μία παρτίδα πίγκ-πόγκ. Τό μπαλλάκι είναι ή ταινία, παίκτης είναι ο σκηνοθέτης κι άπ' τήν άλλη μεριά παίζει τό κοινό. 'Έχει αυτή τή σύγκρουση συνέχεια. Θά μπορούσε νά είναι κάποια διαλεκτική, θά μπορούσε νά είναι ένα μάτς τένις. Πάντως είναι σίγουρο ότι έγω αισθάνομαι αυτή τή σύγκρουση, τήν τοποθέτηση

Πώς βλέπεις τήν ταινία ενός άλλου;

Πάλι σάν ένας παίκτης του πίγκ-πόγκ άπ' τήν άλλη πλευρά.

Ξέρεις καλό πίγκ-πόγκ;

(Γελάει). Καλούτσικο.

Σ' εύχαριστώ πολύ, Τάσο.

Κι έγω εύχαριστώ. (Φεύγει ο Τάσος Ψαρράς. Γυρίζω στην 'Αναστασία 'Αρσένη).

Είναι 'Αναστασία, ή πρώτη φορά, άν δέν κάνω λάθος, πού δουλεύεις σύγχρονη, σημερινή έποχή. Μέχρι τώρα ή δουλειά σου και στό 'Εάτρο και στόν Κινηματογράφο αναφέρονταν σε παλιότερες έποχές ή σε χώρους κάπως φανταστικούς. Πώς αντιμετώπισες τό «σήμερα»;

Θέλω δέ θέλω ο τόπος και ο χρόνος έπηρεάζουν τή δουλειά μου. Τήν κίνηση έτσι ώστε νά είμαι όσο γίνεται πραγματική τελείως και κοντά σ' αυτούς τούς ανθρώπους. Ταξιδεύοντας και βλέποντάς τους μπορώ νά πω ότι ή ζωή τους έχει γίνει ένα κίτς, από τά πλαστικά, τά ψεύτικα κ.λπ. Τό κίτς αυτό όμως έχει μία γοητεία φοβερή, τή γοητεία τής αλήθειάς του. Δέν προσπάθησα νά ώριαποιήσω τή ζωή τους. Τήν παράσταση νά είναι.

(Ή συζήτηση άπομαγνητοφωνήθηκε έτσι άπομαγνητογραφήθηκε – χωρίς διορθώσεις, συμπληρώσεις ή άλλοο είδους παρεμβάσεις – από τό Γιάννη Πουσκουλέλη).

Τό 3ο Φεστιβάλ 'Ερασιτεχνικού Κιν/φου Θεσ/νίκης (Μέρος Β')

Οι ταινίες μυθοπλασίας

"Όπως γράψαμε στο προηγούμενο τεύχος μας, τά δρια ανάμεσα στις πειραματικές ταινίες και ντοκυμανταίρ Σούπερ-8 και στις αντίστοιχες των 16 και 35 mm δέν είναι και τόσο σαφή και πολλές ταινίες του 3ου Φεστιβάλ 'Ερασιτεχνικού Κινηματογράφου Σούπερ-8 κάλιστα θά μπορούσαν νά ήταν «επαγγελματικές» ταινίες. Δέ συμβαίνει όμως τό ίδιο και μέ τό πιό δύσκολο είδος του μυθοπλαστικού κινηματογράφου. Είναι γνωστή ή αδυναμία του έν γένει ελληνικού κινηματογράφου νά στήσει ένα γερό και σωστό μυθοπλαστικό κινηματογράφο. 'Η αδυναμία αυτή εκφράζεται ακόμη έντονότερη στις μικρού μήκους ταινίες, πού συχνά καταναλώνονται είτε σέ μία καθαρή ανεκδοτολογία (διαθέτοντας άπλά μία σεναριακή ιδέα-εύρημα, χωρίς δυνατότητες περαιτέρω ανάπτυξης) είτε προσφεύγουν σέ άφηρημένους ή νεκρούς (άντιμυθοπλαστικούς) άφηγηματικούς χρόνους.

Τά προβλήματα αυτά παρουσιάζονται ακόμη μεγαλύτερα στό Σούπερ-8, όπου ό δημιουργός, πέρα από τήν άπειρία του νά φτιάξει ένα ντεκουπάζ ή τήν άπουσία των κατάλληλων προσώπων ώστε νά συγκροτηθεί τό άπαραίτητο μίνιμουμ «συnergείο» έχει ν' αντιμετώπισει άξεπέραστα τεχνικά προβλήματα, πού του επιβάλλουν συγκεκριμένες μορφικές λύσεις. Για παράδειγμα γιά νά μή φανεί ή άσυγχρονία του ήχου, οι περισσότερες ταινίες είτε άποφεύγουν τελείως τούς διαλόγους, χρησιμοποιώντας ένα περιγραφικό σχόλιο, είτε χρησιμοποιούν τούς διαλόγους άνεξάρτητα από τήν εικόνα (διάλογοι - off, όπως γιά παράδειγμα υπάρχουν στό **Ψίτ Φιλαράκο** και **Συμμαθητές 'Ελπίδα**). "Ας δούμε όμως τώρα τίς ταινίες μέ υπόθεση του φετινού φεστιβάλ.

Στις καθαρά ανεκδοτολογικές ταινίες θά πρέπει νά κατατάξουμε τίς: **Αυτός πού περιμένω** του Ν. Τσαβολάκη, ταινία-χάπενικ μέ άφετηρία τό γνωστό τραγούδι, πού άπογοήτευσε τελείως από τήν έλλειψη ίδεών, σέ μία καθαρά χιουμοριστική ταινία. 'Η παράληψη αυτή όμως δέν ισχύει καθόλου γιά τή δεύτερη ταινία του Τσαβολάκη πού είδουμε στό ίδιο φεστιβάλ: **Τά τελευταία 'Ελευσίνα Μυστήρια**, μία από τίς ελάχιστες άπόπειρες κινουμένων σχεδίων στό Σούπερ-8, μέ θέμα τή μόλυνση τής ατμόσφαιρας..

'Η ταινία του Δ. Τράγγαλου "**Αχ κορόιδο γιατρέ** σίζεται κάπως από τό πιό έξυπνο χιούμορ της και τά ένα-δύο κινηματογραφικά εύρήματα (θά μπορούσαμε μάλιστα νά τή δούμε σά μία ειρωνία των ταινιών-άποδιάρθρωσης, πού δείχνουν τούς μηχανισμούς παραγωγής μιας ταινίας).

'Η **Δικαίωση** του Δ. Βασματζή και τό **Ξύπνημα** του Γ. Ρήγου δέν ήταν τίποτα παραπάνω από μία σεναριακή ιδέα, πού δέ βρίσκει τή κινηματογραφική ανάπτυξη της. 'Εξίσου όμως άποτυχημένη είναι και ή τρομερά φιλόδοξη ταινία του Α. Καρδαρά **Σύμμαθητές 'Ελπίδα**, πού προσπαθεί νά δείξει τήν ψυχολογι-

κή αναστάτωση ενός μαθητή, όταν μαθαίνει τήν αυτοκτονία ενός φίλου του. 'Η ταινία θά μπορούσε νά είναι ένα πετυχημένο φορμαλιστικό πείραμα, εάν ό σκηνοθέτης της ήξερε νά ένσωματώσει τό άτέλειωτο πρώτο μέρος της (ή πορεία του μαθητή προς τό σχολείο), μέσα σέ μία άαφορητική άφηγηματική δομή. 'Η στιγμή τής άποκάλυψης τής αυτοκτονίας θά έπρεπε νά λειτουργεί σά μία άποκορύφωση τής δραματικής έντασης και στή συνέχεια τό φίλμ θά έπρεπε νά αλλάζει μορφή γιά νά μή πλατείαζει. Δυστυχώς στό γενικά άρνητικό σύνολο έρχεται νά προστεθεί και ένα άφελές σχόλιο, πού κατάστρεψε κυριολεκτικά τήν ταινία.

Πιό σεμνή, αλλά εξίσου φιλόδοξη είναι και ή ταινία **Ψίτ, φιλαράκο** του Ν. Σινατάκη, πού προσπαθεί νά δώσει τό χρονικό μιας περιήπτωσης ενός νέου, ό όποιος οδηγείται στήν τρέλα. 'Η ταινία είναι πολύ καλή στους νεκρούς άφηγηματικούς χρόνους (γιά παράδειγμα ή σεκάνς στό τυπογραφείο), αλλά φοβερά αδύνατη στις καθαρά άφηγηματικές της στιγμές. "Εξοχη ή φωτογραφία, στήν όποια συνέβαλε πολύ ό Σ. Μπάχλας.

'Η **Καλλιρόη** τέλος του Χρ. Κεχαγιόγλου ήταν κατά τή γνώμη μου ή καλύτερη ταινία αυτού του φεστιβάλ, ακριβώς γιατί ήταν μία τελείως λιτή ταινία, χωρίς ιδιαίτερους έντυπωσιασμούς, μέ μία συνολική αισθητική αντίληψη, πού τής προσδίδει μία ιδιαίτερη γοητεία. Βασισμένη σέ ένα τραγούδι του Leonard Cohen δέ προσπαθεί νά άποδώσει άφηγηματικά τό περιεχόμενο των στίχων του (δπως πολύ εύκολα θά μπορούσαμε νά υποθέσουμε), αλλά νά δώσει μία κινηματογραφική διάσταση στήν ατμόσφαιρα του, στηριζόμενη σέ 3-4 επεισόδια, τελείως νεκρά από άφηγηματικής πλευράς (ή ταινία είναι κάτι ανάμεσα πειραματικού κινηματογράφου και μυθοπλασίας). 'Εντυπωσιακή ή φωτογραφία, πού μέ τή χρήση κατάλληλων φίλτρων και έκλογή άνάλογων χώρων, έχει μόνο κιτρινωπές άποχρώσεις.

Γενικά συμπεράσματα

"Αν θά θέλαμε νά βγάλουμε μερικά γενικά συμπεράματα αυτά θά μπορούσαν νά είναι τά εξής: ό κινηματογράφος Σούπερ-8 τελειοποιείται όλο και περισσότερο τεχνικά και τά ποικίλα θέματα πού πιάνει, μäs θυμίζουν τήν εικόνα πού έδειχναν οι ελληνικές ταινίες μικρού μήκους στις άρχές τής δεκαετίας του '70, πού ήταν οι άρχές των μεγάλων πειραματισμών και άναζητήσεων. Οι διαφορές αυτού του κινηματογράφου μέ τίς αντίστοιχες ταινίες σέ 16 και 35 mm είναι ελάχιστες. "Όστόσο οι δημιουργοί του Σούπερ-8 βρίσκονται ακόμη πολύ πίσω στό νά κατακτήσουν πλήρως τίς έκφραστικές δυνατότητες πού τούς δίνονται. Παρατηρήσαμε αδυναμίες στό σχόλια και τά σεναρια, ενώ λίγες ήταν οι ταινίες πού είχαν μία πραγματική αίσθηση του μοντάζ (άντίθετα ή αγάπη πού δείχνει ένας πρώτος δημιουργός προς τό ύλικό πού τρα-

βά, αποδείχτηκε άρνητική, γιατί έτσι είδαμε ταινίες που πλατειάζαν ενώ χρειάζονταν ένα πιό γοργό μοντάζ). 'Η προσφυγή προς τό πειραματικό κιν/φο ή τό ντοκυμανταίρ-έρευνα είναι θετική, ένεδρεύει όμως ό κίνδυνος για πολλές εύκολίες (ένώ στή πραγματικότητα πρόκειται για δύο πολύ δύσκολα κινηματογραφικά είδη, όταν έχουν κάτι τό ουσιαστικό νά παρουσιάσουν). Στό χώρο του καθαρά μυθοπλαστικού κινηματογράφου είμαστε πολύ πίσω και ίσως μία συνεργασία των δημιουργών του Σούπερ-8 θά επέτρεπε τίς εύκολα νά γίνουν ταινίες τέτοιου είδους (πού ούτως ή άλλως χρειάζονται μία διαφορετική προετοιμασία από τά άλλα είδη ταινιών). 'Η έλλειψη βέβαια μιάς άγορής για τίς ταινίες Σούπερ-8 έμποδίζει πολλούς δημιουργούς νά δώσουν μία πιό προσεγμένη δουλειά (πού σημαίνει και μεγαλύτερο κόστος).

Είναι καιρός οι ταινίες Σούπερ-8 νά παιχτούν στό Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης μέ θέσπιση ειδικών βραβείων, ή τηλεόραση νά προγραμματίσει μία ειδική έκπομπή γι' αυτές και οι διάφοροι σύλλογοι ή λέσχες νά κάνουν ειδικές προβολές (πού ούτως ή άλλως θά τους κοστίζουν ελάχιστα). Είναι άπαραίτητο νά δημοσιευτεί ένας κατάλογος μέ όλες τίς διαθέσιμες ταινίες, ώστε νά μπορούμε νά τίς βρούμε οι ενδιαφερόμενοι. Τό περιοδικό μας θά βοηθήσει όσο μπορεί προς αύτή τή κατεύθυνση και καλεί τό κάθε φίλο του Σούπερ-8 νά μās βοηθήσει μέ τή σειρά του, ώστε νά μπορούμε νά αναπτύξουμε ένα κύκλωμα διανομής ταινιών Σούπερ-8 και νά πληροφορησόμε για ό, τι μπορεί νά ενδιαφέρει τους δημιουργούς (διεθνή φεστιβάλ Σούπερ-8, νέες ταινίες, τεχνικές πληροφορίες κ.λ.π.).

Μπάμπης ΑΚΤΣΟΓΛΟΥ

ΟΙ ΚΑΛΥΤΕΡΕΣ ΤΑΙΝΙΕΣ ΤΗΣ ΧΡΟΝΙΑΣ 1980 - 81

ΑΝΔΡΕΑΣ ΤΥΡΟΣ

1. Στάλκερ
2. Γκλόρια
3. Αυτοκρατορία των αισθήσεων
4. Οι δεσποινίδες του Βίλκο
5. 'Ο σώζων εαυτόν σωθήτω
6. Ζωντανές άναμνήσεις
7. 'Οργισμένο είδωλο
8. 'Ο καταδικασμένος
9. 'Ατλάντικ Σίτυ
10. 'Ο άρχοντας των δαχτυλιδιών

ΔΗΜΗΤΡΗΣ ΚΟΛΙΟΔΗΜΟΣ

1. 'Ο σώζων εαυτόν σωθήτω
2. Λάμψη
3. Καγκεμούσα
4. 'Ο καταδικασμένος
5. 'Η παράσταση άρχίζει
6. 'Η αυτοκρατορία του Πάθους
7. Σαλό
8. Μελόδραμα
9. 'Η αυτοκρατορία των αισθήσεων
10. Σουήτ Μούβι
11. Ούγγρική ραψωδία
12. "Ένα τέλειο ζευγάρι

ΜΠΑΜΠΗΣ ΑΚΤΣΟΓΛΟΥ

- A. 'Ο σώζων εαυτόν σωθήτω
'Οργισμένο είδωλο
Γκλόρια
- B. 'Ο θεός από τήν 'Αμερική
Μολιέρος
'Η πόλη των γυναικών
'Η αυτοκρατορία του πάθους
- Γ. Καμουφλάζ
Ούγγρική ραψωδία
'Ο άραμπας

'Εκτός συναγωνισμού βάζω όλες τίς κλασικές ταινίες που προβλήθηκαν πρώτη φορά στήν 'Ελλάδα, όπως επίσης και τίς ταινίες Στάλκερ, Σαλό, 'Η αυτοκρατορία των Αισθήσεων που θέλω νά ξαναδώ για νά τίς ξαναεκτιμήσω.

ΑΛΕΞΗΣ ΔΕΡΜΕΝΤΖΟΓΛΟΥ

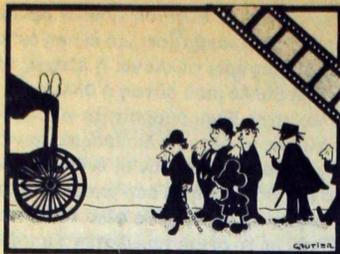
- A. 'Επιφώτηση
'Ο σώζων εαυτόν σωθήτω
- B. 'Αραμπάς
'Ο θεός από τήν 'Αμερική
'Η λάμψη
'Ένα τέλειο ζευγάρι
Προετοιμασία για έγκλημα
'Οργισμένο είδωλο
Οι άδελφές Μπροντέ
Ούγγρική ραψωδία
- Γ. Πόλη του φόβου
Οι άσιαιδες μέ τά μπλέ
'Αλαμπρίστα

Οι ταινίες Ταξίδι στό Τόκυο, Γιοζίμπο, Ουγκέτσου Μονογκάταρι, 'Εταιρεία περιορισμένης ευθύνης και ό Καταδικασμένος δέν κρίνονται επειδή είναι ήδη κλασικές, ενώ οι ταινίες Στάλκερ και Κονστάνς λογαριάζονται στή νέα περίοδο. Τέλος κάνω ειδική μνεία για τή σκηνοθετική γραμμή του 'Επάγγελμα Ζιγκολό.

ΣΩΤΗΡΗΣ ΖΗΚΟΣ

1. 'Η αυτοκρατορία των αισθήσεων
2. 'Η αυτοκρατορία του πάθους
3. Σαλό
4. 'Ο σώζων εαυτόν σωθήτω
5. 'Οργισμένο είδωλο
6. 'Η Λάμψη
7. Σουήτ Μούβι
8. Ντόν Τζιοβάνι
9. Οι άδελφές Μροντέ
10. 'Ο θεός από τήν 'Αμερική.





ΑΥΤΟΙ ΠΟΥ ΜΑΣ ΑΦΗΣΑΝ

Τήν 1η Μαΐου 1981 πέθανε σέ ηλικία 79 χρονών ο παλαιάμαχος γιαπωνέζος σκηνοθέτης Χαϊνοζοϋκε Γκόσο, γιά τόν όποιο γράφει ό Georges Sadoul: «Ένας μεγάλος γιαπωνέζος σκηνοθέτης, ισάξιος μέ τόν σύγχρονό του Μιζογκούτσι. Ό «γκοσοϊσμός», ένας όρος πού υιοθέτησαν καί χρησιμοποιήσαν οι συγγραφείς του γιαπωνέζικου κινηματογράφου μπορεί νά όριστει σάν τό στυλ πού ένώννει «κάτι τ' όποιο μās κάνει συγχρόνως καί νά γελάμε καί νά κλαίμε». Ό Γκόσο διακήρυξε: «Ένας σκηνοθέτης όφειλει νά ζήσει στή σύγχρονη κοινωνία συμμετέχοντας σέ όλα τά επίπεδα τής κοινωνικής ζωής. Ή προσωπικότητα πού αναπτύσσεται όμοιόμορφα μ' ένα πρόσωπο πού ζει ός στήν κοινωνία, άντανακλάται μέσα στήν εργασία του». Σύμφωνα μέ τόν Μ. Ίθαζάκι, ό Γκόσο συνέβαλε πολύ από τό 1930 κι ύστερα στήν εξέλιξη του γιαπωνέζικου κινηματογράφου πρός τό όρόμο τού ρεαλισμού, κύρια μέ τά έργα. **Ή χορεύτρια του 15ου, Άνώνυμοι Άνθρωποι** κ.ά. Οι ταινίες αυτές είναι τελείως άγνωστες στήν Εύρώπη, μ' εξαίρεση τής **4 καμινάδες**, πού άποτελεί μιά δυνατή περιγραφή τής καθημερινής ζωής τών εργατικές συνοικίες του **Τόκυο** (Λεξικό τών Σκηνοθετών).

Λιγότερο επαινετικός γιά τόν Γκόσο είναι ένας άλλος γάλλος κριτικός, ειδικευμένος στό γιαπωνέζικο κινηματογράφο, ό Max Tessier πού γράφει: «Ένας από τούς τελευταίους έν ζωή βετεράνους του βουθού μαζί μέ τόν Κινουγκάσα, γεννήθηκε τό 1902 καί ή μητέρα του ήταν μιά αύθεντική γκέισα (θέμα πού συναντάμε σέ πολλές ταινίες του). Τό 1923 μπήκε στήν εταιρεία Σοσίκου όπου δούλεψε σάν βοηθός σκηνοθέτης (ιδίως του Γιασουζιρο Σιμάζου) καί τό 1925 γυρνά τήν πρώτη του ταινία **Άνοιξη σ' ένα νησί του Νότου**. Γύρισε πολλές βουθές ταινίες, κυρίως μελοδράματα καί κωμωδίες (όπως **Ή νύφη του χωριού**, 1928) καί στή συνέχεια γύρισε τήν πρώτη 100% έπίσημα «ήχητικοτραγουδιστική» ταινία του γιαπωνέζικου κινηματογράφου: **Ή κυρία καί ή διπλανή της** (1931), όπου παρατηρούμε μιά καθαρή επί-

δραση τής τρελο-αμερικάνικης κωμωδίας. Μία από τīs μεγάλες του έπιτυχίες ύπήρξε επίσης ή **Χορεύτρια του Ίζου** (βουθό, 1933), μεταφορά του έργου του Γιασουνάρι Καβαμπάτα μέ τό νεαρό Κινούγιο Τανάκα. Ύπήρξε γιά καιρό ένας από τούς πιό τυπικούς εκπρόσωπους του είδους «σομίνγκεκι» (ταινίες πού περιγράφουν τή ζωή του λαουτζίκου) δίνοντας μετά τόν πόλεμο, μερικές από τīs καλύτερες ταινίες αυτού του στυλ: **Οι 4 καμινάδες** (1953) καί **Ένα πανδοχείο στήν Οζάκα** (1954), πού του έδωσαν μιά κάποια φήμη κατά τή «χρυσή» περίοδο του γιαπωνέζικου κινηματογράφου τής δεκαετίας του '50. Όμως τό (παραγνωρισμένο) άριστούργημα τούτης τής περιόδου είναι μιά ταινία πού άνακαλύφτηκε πρόσφατα: **Takekurabe** (**Νιότη**, 1955), λυρική περιγραφή του ντεμπούτου μιάς νεαρής γκέισας στήν αυτοκρατορία Μείτζι. Οι τελευταίες ταινίες του στή δεκαετία του '60 ήταν πιό άσημαντες. Ό Γκόσο γύρισε συνολικά περίπου 100 ταινίες. Παραγνωρισμένος, μά τελείως άνιστος σκηνοθέτης, μπορούμε νά τόν συγκρίνουμε μέ τό γάλλο Duviniér μιά όρισμένη στιγμή...» (Revue du Cinema, No 362)

Πέθανε σέ ηλικία 82 χρονών, ό **Norman Taurog**, ένας από τούς παλιότερους χολλυγουντιανούς σκηνοθέτες, πού είχε άρχισι καριέρα από τήν εποχή άκόμα του βουθού. Ό Taurog ξεκίνησε σάν ήθοποιός από 13 κιόλας χρονών, ένώ στά 21 του διεύθυνε τόν Larry Semon σέ μερικές από τīs μπουρλέσκ κωμωδίες του. Στή συνέχεια θά συνεργαστεί μέ τόν Harold Lloyd καί σύντομα θά άποκτήσει φήμη σκηνοθέτη ειδικευμένου στήν κωμωδία (καί μάλιστα στή μουσική, ύστερα από τήν έλευση του όμιλουόυτα) Ό N.Taurog ήταν ένας σκηνοθέτης χωρίς ιδιαίτερη προσωπικότητα, πού άπλως εκτελούσε (καλά ή κακά) τīs παραγγελίες πού έπαιρνε. Στό έργο του, πού περιλαμβάνει πάνω από 70 ταινίες, δύσκολα διακρίνουμε όρισμένα κοινά χαρακτηριστικά, ένώ κυμαίνεται από τό καλό μέχρι ότι χειρότερο (γιά παράδειγμα



‘Ο Τζ. Λιούις και ό Ν. Μάρτιν στό *The Caddy* του Ν. Ταυρογ.

τό *Girls! Girls! Girls!* – Κορίτσια! Κορίτσια! Κορίτσια! – μέ τόν Elvis Presley).

‘Ο Ν. Ταυρογ συνεργάστηκε συχνά μέ τόν Jerry Lewis (7 ταινίες) και όπως γράψαμε στό προηγούμενο τεύχος μας, θεωρείται ό καλύτερος σκηνοθέτης μετά τόν Frank Tashlin πού διεύθυνε τόν κωμικό (Στίς καλύτερές του ταινίες συγκαταλέγονται τά: *The Caddy*, *Living It Up* και *You're Never Too Young* και στίς χειρότερες τό *Don't Give Up The Ship* πού είδαμε πρόσφατα στήν τηλεόραση). ‘Επίσης διεύθυνε τόν Elvis Presley σέ 3-4 ταινίες, από τίς όποιες ξεχωρίζει κάπως τό **Γαλάζια Χαθάει**.

‘Η καλύτερή του ταινία όμως, από αυτές πού είχα τήν τύχη νά δω, ήταν τό **Οί περιπέτειες του Τόμ Σώγιερ** (1938), μιά πιστότατη, συμπαθητική και λυρική μεταφορά του βιβλίου του Μάρκ Τουαίν, πού παίχτηκε πριν 2 χρόνια στήν ‘Ελληνική τηλεόραση. ‘Άλλες αξιοσημειώμενες ταινίες του Ν. Ταυρογ είναι οί εξής: ‘Ο νεαρός ‘Εντισον (1939) *Lily Mars*, μέ τήν Judy Garland, *Words and Music* (1948) πασίγνωστο μιούζικαλ μέ τού Perry Como, Mickey Rooney, J. Garland, Gene Kelly, Cyd Charisse, Vera-Ellen, Janet Leigh κ.ά., *Skippy* (1913), πού χάρισε ένα ‘Όσκαρ σκηνοθεσίας στόν Ταυρογ, ‘**Ανθρωποι γεννήθηκαν** (1938), ‘Όσκαρ ήθοποιίας γιά τόν Spencer Tracy κ.ά. ‘Ο Ν. Ταυρογ πέρα από τίς μουσικές κωμωδίες έκανε πολλές ταινίες γιά παιδιά (όπως μπορούμε νά καταλάβουμε και από τή φιλομορφία πού μνημονεύουμε) πού συγκαταλέγονται στίς καλύτερες του είδους και πού μάς κάνει πραγματικά νά λυπώμαστε γιαντί σήμερα ένας τέτοιος τομέας μονοπωλείται σχεδόν απόλυτα από ταινίες τύπου Walt Disney. ‘Επίσης στίς «σοβαρές» ταινίες του εξέχουσα θέση κατέχει ή ταινία του γιά τή Χιροσίμα *Beginning of the End* (**‘Αρχή του Τέλους**, 1947).

Πέθανε επίσης σέ ηλικία 76 χρονών ό *Sergio Amidei*, ό μεγάλος (μαζί μέ τόν Zavattini) σεναριογράφος του Ιταλικού νεορεαλισμού, στόν όποιο όφειλούμε (μεταξύ άλλων) τά σεναρία τών ταινιών: **Ρώμη, άνοχύρωτη πόλη**, **Σούσκια**, **‘Ο στρατηγός ντέ λά Ρόβερε**, **Τό χρονικό τών φτωχών έραστών**, **Κάτω από τόν ήλιο τής Ρώμης**, **Τά δύσκολα χρόνια**, **Κυριακή τ’ Αύγουστου** κ.ά. Πρόσφατα ή έλληνική τηλεόραση πρόβαλε τήν ταινία **‘Η πιό όμορφη στιγμή** του L. Emmer (1956), πού βασίζονταν σ’ ένα σενάριο του S. Amidei, τ’ όποιο όμως δέ μετρά στά καλά του σεναριογράφου μας, άν και υπάρχει τό δικαιολογητικό του εκπαιδευτικού σκοπού τής ταινίας (ή διάδοση τής άνώδυνης έγκυμοσύνης), πού άπλοποιούσε ήθελημένα τίς καταστάσεις.

* *

Στίς άρχές Μαΐου πέθανε μιά μεγάλη ήθοποιός του ινδικού κινηματογράφου, ή **ΝΑΡΓΚΙΣ** πού ή παλιότερη γενιά θυμάται σέ τόσα δακρύβρεχτα μελοδράματα ή μουσικές και έξωτικές υπερπαραγωγές, πού κατάκλυζαν κατά δεκάδες μιά έποχή τή χώρα μας. Τό όνομα τής Ναργκίς είναι απόλυτα συνδεδεμένο μέ τή μεγάλη έμπορική ανάπτυξη του ινδικού κινηματογράφου, και τήν έπιβολή ενός ιδιότυπου κινηματογραφικού είδους του ποπουλιστικού κοινωνικού μελοδράματος, πού βρήκε μιά έξίσου μεγάλη ανάπτυξη και στή χώρα μας στά χρόνια του 1950-1965. ‘Η Ναργίς είχε τήν τύχη νά συνεργαστεί μ’ ένα μεγάλο ‘Ινδό σκηνοθέτη, τόν Μεχμπούμπ, πού τό 1951 γυρίζει τήν ταινία **Μάγκαλα, τό κορίτσι τών ‘Ινδιών** (Aan), έξωτικό-μουσικό-κοινωνική περιπέτεια, κοντά τόσο στόν έπικό-κοινωνικό κινηματογράφο, όσο και στόν Σεσίλ Μπ. Ντέ Μιλ, γιά νά ακολουθήσει τό 1956 τό άριστούργημά του: **Γή ποτισμένη μέ ιδρώτα** (Mother India) τεράστιο δραματικό φρέσκο του περάσματος από τή φρουδαρχία στή βιομηχανοποιημένη ‘Ινδία, πού έκανε σάλο στήν έποχή του στους λαϊκούς κινηματογράφους, άκριβώς γιά τή δραματουργική δύναμη; τήν κοινωνική κριτική, τά όμορφα τραγούδια και τήν έπική διάστασή του. (Μάταια ό έλληνικός κινηματογράφος θά προσπαθήσει νά βρει τό κλίμα τούτης τής ταινίας, τόσο μέ τά «γουέστερν» του Γεωργιάδη, όσο και τά μελοδράματα του Τεγόπουλου). Στή συνέχεια ή Ναργκίς θά παίξει σέ δεκάδες ινδικές ταινίες, τίς όποιες άγνοούμε, μιά και άνήκουσμε σέ μιά νεότερη γενιά κινηματογραφόφιλων, πού δέν έξησε τίς μεγάλες στιγμές του ινδικού κινηματογράφου στή χώρα μας. Πάντως ταινίες τής παίζονται

σποραδικά σέ έπαρχιακούς καί συνοικιακούς κινηματογράφους, ενώ πρόσφατα ξαναπροβλήθηκαν οι δύο προηγούμενες ταινίες πού αναφέραμε. 'Αλήθεια πότε θά γίνει ένα φεστιβάλ «Ναρκίς»;

Πέθανε σέ ηλικία 80 χρονών ο παλαιμαχος άμερικανός ήθοποιός *Melvyn Douglas*. 'Ο Ντούγκλας ξεκίνησε σάν ήθοποιός του θεάτρου όταν τό 1931 ή Γκλόρια Σθάνσον του ζήτησε νά παίξει πλάι της στήν ταινία **Αυτή τή νύχτα ή ποτέ** του Μέρβιν Λέ Ρού. Στή συνέχεια ο Ντάγκλας έπαιξε σάν παρτεναίρ διάσημων στάρ της εποχής όπως της Γκρέτα Γκάρμπο (**Νινότακα**, **Η γυναίκα μέ τά 2 πρόσωπα**), Τζόαν Κράουφορντ (**Τό πρόσωπο μιάς γυναίκας**), Μάρλεν Ντήντριχ (**Άγγελος**) κ.ά. "Έδειξε μιά ιδιαίτερη προτίμηση πρός τίς έλαφριές κωμωδίες (**Παντρεύτηκε τό άφεντικό της**, *Theodora Grows Wild*), ενώ μετά τόν πόλεμο παίζει διάφορους ρόλους σέ μεγάλες ταινίες όπως **Η θάλασσα από γρασίδι** του 'Ηλία Καζάν, **Τό μυστικό μιάς γυναίκας** του Νίκολας Ραΐν κ.ά. Στή δεκαετία του '50 έμφανίζεται βασικά, στό θέατρο καί τήν τηλεόραση, ενώ από τό 1962 κι έπειτα επανεμφανίζεται στόν κινηματογράφο σάν καρατερίστας είδικευμένος σέ ρόλους εύγενικών ή άυταρχικών γερόντων: **Χάντ** του Μάρτιν Ρίτ (Βραβείο 'Όσκαρ Β' άνδρικού ρόλου), **Ο ένοικος** του Πολάνσκι, **Ποτέ μου δέν τραγούδησα γιά**

τόν πατέρα μου κ.ά. Συχνά έπίσης ο Ντάγκλας έρμήνευσε ρόλους πολιτικών: **Ο ύποψήφιος** του Μ. Ρίτσι, **Τό τελεσίγραφο** του Ρ. 'Ωλντριτς, **Νά είσαι εδώ κ. Τσάνς** του Χ. 'Άσμπυ, όπου καί βραβεύτηκε γιά 2η φορά μέ τό βραβείο 'Όσκαρ. 'Η τελευταία ταινία πού είδαμε τόν Μέλβιν Ντάγκλας, πέρα από τήν προηγούμενη, ήταν τό *Changeling* (**Απόλυτος τρόμος**) του Πήτερ Μέντακ, όπου ύποδύονταν ένα πανίσχυρο οικονομικά άπατεώνα. Δέν πρόκειται όμως καί γιά τήν τελευταία του εμφάνιση πού κατά όλα τά φαινόμενα έγινε στήν ταινία της ήθοποιού Λή Γκράντ *Tell Me a Riddle*, ή όποία προβλήθηκε φέτος στό «Δεκαπενθήμερο» τών Καννών.

Δέν ήταν όμως μόνο ο κινηματογράφος πού πλήγηκε αυτό τό καλοκαίρι από τούς χαμούς έξεχόντων δημιουργών του, μά καί τό έλληνικό θέατρο πού μέσα σέ δύο βδομάδες έχασε 3 από τούς βασικούς συντελεστές του: τόν γηραιό ήθοποιό **Πέλη Κατσέλη** καί τούς σκηνοθέτες της «παλιάς γενιάς» **Τάκη Μουζενίδη** καί **Κωστή Μιχαηλίδη**. Οι δύο τελευταίοι δέν είναι τελειώς άσχετοι μέ τόν κινηματογράφο. Τό 1948 ο Τάκης Μουζενίδης σέ σενάριο Δ. Ψαθά καί Ν. Τσιφόρου θά γυρίσει τή **Μαντάμ Σουσου** μέ τήν Μαρίκα Νέζερ στόν όμώνυμο ρόλο καί τούς Β. Λογοθετίδη, Χρ. Τσαγανέα, Ντ. 'Ηλιόπουλο, Μ. Φωτόπουλο καί 'Ελ. Χατζηαργύρη. Παρά τίς φιλόδοξες προσπάθειες ή ταινία δέν θά έχει τά άναμενόμενα άποτελέσματα καί θά κάνει ένα κριτικό της εποχής νά γράψει τά έξης χαρακτηριστικά:

«Κάθε νέα έλληνική ταινία βάζει τό ίδιο έρωτημα: γιατί οι έλληνες κινηματογραφιστές δέν καταλαβαίνουν ότι ο αυτοσχεδισμός κι ο έρασιτεχνισμός είναι οι πιό μεγάλοι έχθροί του κινηματογράφου; Άπό τόν άξέχαστο «Μάγο της 'Αθήνας» ως τήν «Μαντάμ Σουσου», ή ιστορία της έλληνικής κινηματογραφικής παραγωγής είναι ή ιστορία της έλληνικής προχειρότητας.» (Ν. 'Εστία 1948)

Τήν ίδια τύχη θά έχει καί ή ταινία του Κ. Μιχαηλίδη **Τό μαύρο σάχι** πού θά γυρίσει τό 1968 μέ τούς Κατερίνα Χέλμη, Άνδρέα Μπάρκουλη, Στράτο Παχή κ. ά. 'Η ταινία μή διαθέτοντας κανένα μεγάλο γραφείο διανομής καί άνήκοντας στό «νόθο» είδος τών καλλιτεχνικό-έμπορικών ταινιών της δεκαετίας του '60 του έλληνικού κινηματογράφου ήταν μιά άποτυχία καί κανείς από τούς δύο αυτούς θεατρικούς σκηνοθέτες δέν ξαναδοκίμασε νά πιάσει τήν κάμερα.



'Ο Μ. Ντάγκλας καί ο Π. Σέλλερς στό «Νά είσαι εκεί κ. Τσάνς».



Ο Γουώλτερ Μπρένναν και ο Γκάρυ Κούπερ στόν «Άνθρωπο τής Δύσης».

Γουίλλιαμ Γουάιλερ

Ο Γουίλλιαμ Γουάιλερ γεννήθηκε τό 1902 στό Μαλχάουζ τής Άλσατίας, πού τότε ήταν τμήμα τής Γερμανίας. Σπούδασε στή Λωζάννη καί στό Κονσερβατουάρ του Παρισιοῦ, ὅπου καί γνώρισε τό 1920 τόν «Uncle» Carl Laemmle, διευθυντή τής εταιρείας Universal Pictures. Δέχτηκε νά δουλέψει σέ μιά ταινία στή Νέα Ὑόρκη καί ὕστερα ἀπό διάφορα διαφημιστικά, ἄρχισε τή σκηνοθετική του καριέρα γυρίζοντας κάπου 50 διπράχτα γουέστερν στά 1926-27. («Τά ἑφταίχνα μέσα σέ 3 μέρες γιά 2000 δολλάρια», λέει ὁ Γουάιλερ). Τό 1928 ἔφτιαχνε πεντάπρακτες ταινίες του Τόμ Μίξ καί σιγά-σιγά δημιούργησε ἕνα μικρό καλό ὄνομα στήν Universal μέ τίς ταινίες: **Ἡρωες τής κολάσεως** (1930), μιά ταινία πού ξαναμόνταρε δέκα χρόνια ἀργότερα γιά δική του εὐχαρίσηση· **Ἐνα σπίτι χωρίστηκε** (1932), μιά σκληρή καλθινιστική ταινία, σχεδιασμένη στά πρότυπα του «Πόθοι κάτω ἀπό τίς λεύκες» του Ὁ Νήλ, μέ μιά ἀξιωμαθιμένη ἔρμηνεία ἀπό τόν Γουώλτερ Χιούστον στό ρόλο ἑνός ἀνάπηρου πατριάρχη πού ὑπόφερε μέ τίς ἀλά Λόν Τσάνεϋ παρμορφώσεις του)· **Νομικός Σύμβουλος** (1933), ἐκθαμβω-

τική ταινία ἐξαιτίας τόσο γιά μιά ἀπό τίς καλύτερες κινηματογραφικές ἐρμηνείες του Τζών Μπάρρρυμορ ὅσο καί γιὰ τήν ἴδιαν μιά ἀπό τίς πρώτες κινηματογραφικές ἐκφράσεις τής πολιτικής του «μήλτιν-πότ» καί του ἀντισημιτικού νομιτισμοῦ· καί τέλος μέ τήν **Καλή Νεράιδα** (1935), ὅπου ἡ πρωταγωνίστρια τής Μάργκαρετ Σάλλιβαν τσακώθηκε μέ τόν Γουάιλερ, γιά νά τόν πατρευτεῖ μετά τό πέρας του γυρίσματος καί νά τόν χωρίσει τελικά ἕνα χρόνο ἀργότερα!

Μέ τή ταινία **Αὐτοί οἱ 3**, ὁ Γουάιλερ ἄρχισε μιά μακριά καί ἐπιφελή συνεργασία μέ τόν παραγωγό Σάμ Γκόντφρουμ καί τόν ὀπερατέρ Γκρέγκ Τόλαντ. Οἱ κριτικοί ἀντιλήφθηκαν ἕνα ξεχωριστό στυλ στίς ταινίες: **Ντόν-αγουόρθ**, **Ὁ Βάνδαλος** (ἢ **Ἐλα καί πάρτο**, μιά ταινία πού τήν ἀποτελείωσε ὁ Γουάιλερ, ἀφοῦ τήν ἐγκατέλειψε ὁ Χάουαρντ Χώκς), **Δρόμος χωρίς διέξοδο** (1937), **Ὁ πύργος τῶν καταιγίδων** (1939), **Ὁ ἰππότης τής ἐρήμου** (1940) καί **Μικρές Ἀλεπούδες** (1941) – γιά νά μὴν ξεχάσουμε τίς ἐπιχρυσες ταινίες μέ τήν Μπέττυ Νταϊήθις **Ζεζεμπέλ** (1938) καί **Τό γράμμα** (1940). Σέ στενή συνεργασία μέ τόν Τόλαντ, πού σημάδεψε τήν κινηματογραφική βιομηχανία του 1941 μέ τή φωτογραφία του στόν **Πολίτη Καίην** του Γουέλς,

ὁ Γουάιλερ ανέπτυξε ἕνα ἀσυνήθιστο γιὰ τίς σκηνές **βάθος πεδίου**, ἐλλατώνοντας τὰ κάτ τῆς μηχανῆς¹ καί τὰ κοντινά πλάνα, κρατώντας μέσα στό κάδρο ομάδες χαρακτήρων γιὰ μέγιστα χρονικά διαστήματα, χωρίς νά δίνει ἔμφαση στούς στάρ. Ἡ τεχνική αὐτή ἐπέβαλλε μιὰ μεγαλύτερη εὐθύνη στούς ἠθοποιούς, πού ἔπρεπε νά παίζουν μιὰ σκηνή στή διάρκεια μιᾶς μεγάλης σέ χρόνο λήψης καί ὄχι σέ μιὰ σειρά ἑξαχριστῶν καί ἐναλλασόμενων σεκάνς. Ὁ Γουάιλερ ἐρμήνευσε τή δική του ἀσυνήθιστη χρήση τοῦ κοντινοῦ πλάνου παραθέτοντας κομμάτια φιλμ, ὅπου τό κάτ «δέν συμφωνοῦσε μέ ὅτι ἤθελα νά δῶ. Αὐτοῦ παραμένον ἄνενα κοντινό πλάνο γιὰ τόσο χρόνο μέχρι νά ἀνακαλύψω ὅτι κοιτάζω πρός τή γωνία ψάχνοντας γιὰ ἄλλους χαρακτήρες».

Στή διάρκεια τοῦ Β' Παγκόσμιου Πόλεμου ὁ Γουάιλερ ὑπῆρξε στήν Πολεμική Ἄεροπορία καί πῆγε σέ ἀρκετές βομβαρδιστικές ἀποστολές, γιὰ νά ἀποκτήσει τὰ μέτρα τοῦ κινηματογραφημένου ὕλικου πού τοῦ χρειάζονταν, γιὰ τό φημισμένο πολεμικό ντοκυμανταίρ *The Memphis Belle* (1944). Ἐπίσης μετέφερε τὰ κατορθώματα τῶν πολεμικῶν ἀεροπλάνων στήν ταινία **Κεραυνός** (1945). Μετά **Τά καλύτερα χρόνια τῆς ζωῆς μας** (1946), ἡ καριέρα τοῦ Γουάιλερ ἀκολούθησε ἕνα ὑπερβολικά ἐκλεκτικό πρότυπο: ἀπό τήν ἀνούσια μελοδραματική θεατρικότητα τῆς **Κληρονόμου** (1949) καί τῆς **Ἀστυνομικῆς Ἱστορίας** (1951) μέχρι τὰ μονότονα «ντραϊζεριανά»² πάθη τῆς **Κάρρι**

(1952)· ἀπό τήν περιστασιακά ἀνεκτική ρομαντική κωμῶδια **Διακοπές στή Ρώμη** (1953), μέχρι τόν ὑπερβολικό ντόπιο ἥρωισμό στίς **Ὁρές Ἀγωνίας**· ἀπό τίς ἀνιάρᾳ εἰρηνιστικές ἀλληγορίες τοῦ **Ἀνθρώπου δίχως ὄπλα** (1956) καί τῶν **Ματωμένων Ὁρίζοντων** (1958), μέχρι τό πομπῶδες βιβλικό ἔπος τοῦ **Μπέν Χούρ** (1959) καί τό χωρίς περικοπές ρημέικ τοῦ κρυφολεσθιακοῦ **Ψίθυροι** τῆς Λίλλιαν Χέλλμαν (1961), πού ὁ Γουάιλερ ἐξανάγρισε 25 χρόνια μετά τήν ἐπιβολή τῆς ἐτεροφυλίας ἀπό τή λογοκρισία στήν ἐκδοχή τοῦ 1936 (**Αὐτοί οἱ 3**). Ὁ Γουάιλερ δέν ἀπογοήτεψε τούς θεατές γιὰ τό καλό του ὄνομα, μέ τό ἐκφραστικά (ἂν καί κατασταλτικά) ἐρωτικό **Ὁ Συλλέκτης** (1965), μιὰ ταινία γιὰ δύο πρωταγωνιστές (Τέρενς Στάμπ καί Σαμάνθα Ἐνγκαρ), ὅπου ἡ λεπτόλογη ἐπιδεξιότητα τοῦ σκηνοθέτη ταίριαζε ἀπόλυτα.

Ὁ Ὅρσον Γουέλς ὀνόμασε τόν Γουάιλερ (ὄχι ἄδικα), ἕνα μεγάλο παραγωγό ἀνάμεσα στούς σκηνοθέτες (δηλαδή ἔντεχνο ἐκλογέα πλάνων καί τέλειο ἐπιλογέα τῶν συναπραστικότερων γωνιῶν λήψης). Ὁ Ἀντρέ Μπαζέν χαιρέτησε τόν Γουάιλερ γιὰ τήν ἀπελευθέρωση τοῦ κινηματογράφου ἀπό τό μοντάζ, πράγμα πού ἐπιτεύχθηκε μέ τίς μεγάλες σέ διάρκεια λήψεις του καί τό βάθος πεδίου. Γιὰ μιὰ ἐποχή ἡ πολεμική ἰαχὴ (τόσο τοῦ Μπαζέν, ὅσο καί τοῦ συνεργάτη του Ροζέ Λήνχαρ) ἦταν: «Κάτω ὁ Φόρντ, ζήτω ὁ Γουάιλερ!» Νωρίτερα ὁ Τζῶν Γκρήρσον εἶχε

Φιλμογραφία τοῦ William Wyler

1926: *Lazy Lightning* (Ἀργός κεραυνός). *Stolen Ranch* (Κλεμμένο ράντσο). 1927: *Blazing Days* (Φλεγόμενες μέρες). *Hard Fists* (Σκληρές γροθιές) *Straight Shootin'*. *The Border Cavalier* (Ὁ καθαλάρης τῶν συνόρων). *Desert Dust* (Ἡ σκόνη τῆς ἐρήμου). *Shooting Straight* (Πυροβολώντας στό στόχο). 1928: *Thunder Riders. Anybody Here Seen Kelly?* (Ποίος εἶδε τόν Κέλλυ;) 1929: *The Shakedown. The Love Trap* (Ἡ ἐρωτική παγίδα). 1930: *Hell's Heroes* (Ἡρώες τῆς κολάσεως). *The Storm* (Ἡ καταιγίδα). 1931: *A House Divided* (Ἐνα σπίτι χωρίστηκε). *Tom Brown of Culver*. 1933: *Her First Mate* (Ὁ πρῶτος τῆς σύντροφος). *Counsellor at Law* (Νομικός σύμβουλος). 1934: *Glamour* (Γοητεία). 1935: *The Good Fairy* (Ἡ καλή νεράιδα). *The Gay Deception* (Ἡ εὐχάριστη ἀπογοήτευση). 1936: *Come and Get It* (Ἐλα καί πάρτο, ἔ.τ. Ὁ θάναδος, συν-σκην. Howard Hawks). *Dodsworth. These Three* (Αὐτοί οἱ 3). 1937. *Dead End* (Δρόμος χωρίς διέξοδο). 1938: *Zezebel* (Ζεζεμπέλ). 1939: *Wuthering Heights* (Ἀνεμοδαρμένα ὕψη, ἔ.τ. Ὁ πύργος τῶν καταιγίδων). 1940: *The Letter* (Τό γράμμα). *The Westerner* (Ὁ ἄνθρωπος τῆς Δύσης, ἔ.τ. Ὁ ἱ-

πότης τῆς ἐρήμου). 1941: *Little Foxes* (Μικρές ἀλεπούδες). 1942: *Mrs Miniver*. 1944: *The Memphis Belle* (ντοκ.) *The Fighting Lady* (ντοκ.) *Thunderbolt* (ντοκ. σε συν-σκην. John Sturges). 1946: *The Best Years of Our Lives* (Τά καλύτερα χρόνια τῆς ζωῆς μας). 1949: *The Heiress* (Ἡ κληρονόμος). 1951: *Detective Story* (Ἀστυνομική ἱστορία). 1952: *Carrie* (ἔ.τ. Συντρίμια τῆς ζωῆς). 1953: *Roman Holiday* (Διακοπές στή Ρώμη). 1955: *Desperate Hours* (Ὁρές Ἀγωνίας). 1956: *Friendly Persuasion* (ἔ.τ. Ὁ ἄνθρωπος δίχως ὄπλα). 1958: *The Big Country* (Ἡ μεγάλη χώρα, ἔ.τ. Ματωμένοι ὀρίζοντες) 1959. *Ben-Hur*. 1962: *The Children's Hour* ἢ *The Loudest Whisper* (ἔ.τ. Ψίθυροι). 1965: *The Collector* (Ὁ Συλλέκτης). 1966: *How to Steal a Million* (Πῶς νά κλέψετε ἕνα ἑκατομμῦριο δολάρια). 1968: *Funny Girl* (Φάννυ Γκέρλ). 1970: *The Liberation of L.B. Jones* (Ἡ ἀπελευθέρωση τοῦ Λ. Μπ. Τζόουνς, ἔ.τ. Δέν ἀγοράζεται ἡ σιωπή).

Ταινίες τοῦ Γ. Γουάιλερ πού μπορείτε νά βρεῖτε γιὰ προβολές λεσχῶν: **CIC**: Μπέν Χούρ, Ματωμένοι ὀρίζοντες. **Στούντιο**: Τά καλύτερα χρόνια τῆς ζωῆς μας. **Χρήστου**: Ὁρές Ἀγωνίας

επαινέσει τόν Γουάιλερ γιὰ τήν περήφανη ἐγκράτειά του. Μιά συμβατικότερη ἀποψη γιὰ τόν Γουάιλερ στό Χόλλυγουντ ἦταν αὐτή πού ἀκριβολόγου περφεξιονίστα, (...) ἐνῶ ὁ Βερνέιγ θά ἐγκωμιάσει τήν τέχνη τοῦ Γουάιλερ σάν «τό στυλ χωρίς ἓνα στυλ». "Ενας λιγότερο εὐγενικός κριτικός ὑποστήριξε κάποτε: «Ἀφαιρέστε τόν Τόλαντ ἀπό τόν Γουέλς κι ἔχετε ἀκόμα ἓνα βουνό. Ἀφαιρέστε τώρα τόν Τόλαντ ἀπό τόν Γουάιλερ κι ἔχετε ἓνα μικρό ἀνάχωμα». (...) Ἄν ὅμως, ὁ Γουάιλερ ἔχει τιμωρηθεῖ ἀπό τοὺς κριτικούς τῆς θεωρείας τῶν δημοιουργῶν, δέν εἶναι γιὰτί στερεῖται προσωπικό στυλ, ἀλλά γιὰτί στό ἔργο του (ἀπό τόν Ἄργό Κεραυνό τό 1926 μέχρι τήν Ἀπελευθέρωση τοῦ Λ. Μπ. Τζόουνς τό 1970), δέν ὑπάρχει θεματική συνέχεια. (...) Ὁ κίνδυνος βρίσκεται, ὅπως πάντα, στό ὅτι ἡ συνεργασία Γουάιλερ-Τόλαντ, μπορεῖ νά ὑπερτονιστεῖ σάν ἓνα παράδειγμα παραδειγματικῆς πλάνης, σ' ἐκείνους τοὺς κινηματογραφικούς κριτικούς πού ἐπιλέγουν μόνο τίς σεκάνς πού διευκρινίζουν μιὰ στυλιστική θέση. Στήν καλύτερη περίοδό του (1936-1946) ὁ Γουάιλερ βρισκόταν σέ στενή σχέση μέ πολλοὺς ταλαντούχους ἀνθρώπους μέσα στήν κινηματογραφική βιομηχανία, ἰδιαίτερα μέ ἠθοποιούς σάν τοὺς Γουάιλερ Χιούστον, Μπέτυ Νταίησις, Λῶρενς Ὀλίβιε, καθώς καί ὄλους τοὺς ἔρμηνευτές τῶν Καλύτερων χρόνων τῆς ζωῆς μας. Αὐτά τά χρόνια φαινόταν νά εἶναι στήν ἐπικαιρότητα (...) ἀργότερα ὅμως ἡ καριέρα του σκόνταψε στοὺς ἐπιθανάτιους ρόλους τοῦ στούντιο-σύστημα. Κέρδισε τό Α' Βραβεῖο στό Φεστιβάλ τῶν Καννῶν τοῦ 1956 γιὰ τίς εὐγενεῖς προθέσεις τοῦ Ἀνθρώπου δίχως ὅπλα καί σάρωσε ὄλα τά Ὁσκαρ τοῦ 1959 γιὰ τήν ἀρματοδρομία τοῦ Μπέν Χούρ, ἀλλά δέν παρέμεινε στήν ἐπικαιρότητα μέ τό πέρασμα τοῦ χρόνου. Ἡ δεκαετία τοῦ '60 ἦταν ἓνας δύσκολος ἀνήφορος. Ὅμως μέχρι τό τέλος, τό ἔργο του δέν ἦταν ποτέ φτωχό, ἀκόμη καί ὅταν ἦταν κενό.

Andrew SARRIS

(Ἀπόσπασμα ἀπό μιὰ κριτική μελέτη του γιὰ τόν Γ. Γουάιλερ. Μετ.: Δ. Κολιοδημος)

- 1) Κάτ: τό σταμάτημα τῆς λήψης γιὰ νά περάσουμε σ' ἓνα ἐπόμενο πλάνο κατά τό γύρισμα.
- 2) Ντραίζερ, διάσπησης νατουραλιστῆς ἀμερικανός συγγραφέας (Τά ἀρπαχτικά τοῦ Στροχάιμ βασίζονται σέ βιβλίό του)

Λόγω πληθώρας ὕλης ἀναβάσαμε γιὰ τό ἐπόμενο τεῦχος μας τό ἀρθρο γιὰ τόν Γκλάουμπερ Ρόσα πού πέθανε πρὶν λίγες βδομάδες.

Ἄλλοι πρόσφατοι θάνατοι:

HUGO FRIEDHOFFER, συνθέτης τῆς μουσικῆς πολλῶν κλασσικῶν ἀμερικάνικων ταινιῶν, μεταξύ τῶν ὁποῖων **Τά ὠραιότερα χρόνια τῆς ζωῆς μας** (Ὁσκαρ 1945), **Βέρα Κρούζ**, **Ὁ τυχεδιώκτης** κ.ἀ.

ARTHUR Ὁ CONNELL, ἀμερικανός καρατερίστας ἠθοποιός πού διακρίθηκε κύρια στίς ταινίες **Πίκ-νίκ**, **Μπας Στόπ**, **Αὐτοψία ἐνός ἐγκλήματος**, **Ὁ ἄνθρωπος μέ τό γκρίζο ἀδιάβροχο** κ.ἀ.

GLADYS HILL, σεναριογράφος πού συνεργάστηκε κύρια μέ τόν Τζῶν Χιούστον στίς ταινίες **Ἀνταύγειες σέ χρυσά μάτια**, **Τό γράμμα ἀπ' τό Κρεμλίνο**, **Ὁ ἄνθρωπος πού ἤθελε νά γίνει βασιλιάς**.

ELEANOR PERRY, ἀμερικανίδα σεναριογράφος, πού ἔγραψε μεταξύ ἄλλων **Τό ἡμερολόγιο μιᾶς χαζονοικοκυρᾶς** τοῦ Φράνκ Πέρρου.

JACK GLENN, σκηνοθέτης ντοκιμανταίρ.

MICHAEL MALTESE, σεναριογράφος κινουμένων σχεδίων τῶν Σόακ Τζόουνς, **Ἄννα καί Μπαρμπέρα** κ. ἀ. (Ὁσκαρ 1949).

ΣΠΥΡΟΣ ΣΚΟΥΡΑΣ, κινηματογραφιστής, συνπαραγωγός τῶν ταινιῶν **Τό παιδί καί τό δελεῖνι**, **Ὁ Λέων τῆς Σπάρτης**, **Συνέβη στήν Ἀθήνα**.

ΧΡΗΣΤΟΣ ΝΕΓΚΑΣ, πρωταγωνιστής δεκάδων μελοδραμάτων στή δεκαετία τοῦ '60, μεταξύ τῶν ὁποῖων: **Τό ἀγρίμι**, **Ἡ μοδιτρούλα**, **Ἄπονη Ζωή**, **Ὁ μεθύστακας τοῦ λιμανιοῦ**, **Ἡ κραυγή μιᾶς ἀθῶας**, **Ὁραφανή στοὺς πέντε δρόμους**, **Τόσα ὄνειρα στοὺς δρόμους** κ.ἀ.

Μπάμπης ΑΚΤΣΟΓΛΟΥ



ΤΟ ΓΕΡΜΑΝΙΚΟ ΠΕΙΡΑΜΑΤΙΚΟ ΦΙΛΜ στή δεκαετία του '70 (μιά αναδρομή στο 'Ινστιτούτο Γκαϊτε) του Δημήτρη Κολιοδήμου

Κατά καιρούς, ή πείση της ανάγκης για ένημέρωση και πληροφόρηση των όσων συμβαίνουν στο χώρο του κινηματογράφου, μιάς ανάγκης που δέν καλύπτεται ούτε μέσα από τά προγράμματα των συνηθισμένων και παραδοσιακών κινηματογραφικών αίθουσών, που διαμορφώνονται σύμφωνα με τά έμπορικά συμφέροντα των επιχειρηματιών ιδιοκτητών τους και των γραφείων είσαγωγής και διανομής ταινιών που τίς έλέγχουν, ούτε μέσα από τό καθημερινό δεκατετράωρο πρόγραμμα των δύο τηλεοπτικών καναλιών μας που ενδιαφέρονται άποκλειστικά για τήν άκροαματικότητα των έκπομπών τους και σχεδόν καθόλου για τήν έπιμόρφωση και τήν πληροφόρηση των θεατών τους, ούτε από τό (σπάνια ενδιαφέρον) πρόγραμμα τής Ταινιοθήκης τής 'Ελλάδος που (τά τελευταία τουλάχιστον χρόνια) δίνει τήν εντύπωση ότι μοναδική της μέριμνα είναι ή κοινωνική προβολή τής ίσοβίου γενικής γραμματέως της (άλλωστε, τό πρόγραμμα που συνηθίζει να έξαγγέλει στήν άρχή τής σαιζόν άποτελεί ένα είδος κράχτη για τήν έγγραφή μελών και στο τέλος του χρόνου δημιουργεί σ' αυτά τό δυσάρεστο συναίσθημα ότι έπесαν για άλλη μιά φορά θύματα άπάτης), μιάς όδηγει στίς, συχνά άβολες, αίθουσες εκδελώσεων κάποιων ξένων ίδρυμάτων, των ίνστιτούτων ξένων γλωσσών (γαλλικό, γερμανικό, ίταλικό, έλληνο-άμερικανική ένωση, βρετανικό συμβούλιο), όπου προβάλλονται τά έργα καλλιτεχνών των χωρών που εκπροσωπούν, έπιδεικνύεται ή δουλειά τους, παρουσιάζονται τά πολιτιστικά έπιτεύγματα τής χώρας τους και προωθείται ή κουλτούρα της. "Ετσι, στους χώρους αυτούς, έρχόμαστε σέ έπαφή με τή δουλειά κάποιου κινηματογραφιστή, βλέπουμε τή ταινίες του και μιάς δίνεται ή εύκαιρία να μελετήσουμε τόν προβληματισμό του. Σ' έναν τέτοιο χώρο, στήν αίθουσα του γερμανικού ίνστιτούτου Γκαϊτε, παρουσιάσθηκε πρόσφατα, στά μέσα Μαΐου, ένα άρκετά σημαντικό άφιέρωμα με τόν τίτλο «**Τό γερμανικό πειραματικό φίλμ στή δεκαετία του '70**». Τό άφιέρωμα περιελάμβανε δεκατρείς ταινίες δημιουργημένες από έπτά γερμανούς κινηματογραφιστές και σάν συμπλήρωμα τέσσερις ταινίες και τρία βίντεο-φίλμ δύο έλλήνων που είτε ήταν άγνωστοι στο άθηναϊκό κοινό (περίπτωση Πηνελόπης Γεωργίου) είτε ήταν έλάχιστα γνωστοί (περίπτωση Σάκη Μαυρέλη).

Παρά τό ότι τό Γκαϊτε δέν παρουσίαζε για πρώτη φορά πειραματικές ταινίες, ή εκδήλωση που διοργάνωσε αυτή τή φορά δέν μπορούμε να πούμε ότι γνώρισε ιδιαίτερη έπιτυχία, άν λάβουμε υπ' όψη τόν αριθμό των θεατών που παρακολούθησαν τίς ταινίες —

κατά μέσον όρο είκοσιπέντε άτομα σέ κάθε προβολή από τά όποια μέχρι τό τέλος παρέμεναν γύρω στα δώδεκα — και τόν συγκρίνουμε με τούς θεατές των άνάλογων εκδελώσεων του παρελθόντος. "Αν θεωρήσουμε σάν δεδομένη τή «δυσκολία» και τήν έντονη «άπωθητικότητα» των φίλμς που παρουσιάσθηκαν σ' ένα κοινό συνηθισμένο να βλέπει άφηγηματικές ταινίες (όπως είναι σέ μεγάλο βαθμό τό κοινό που παρακολουθεί τίς προβολές αυτές), μπορούμε να έντοπίσουμε τίς αίτίες τής άποτυχίας σέ δύο συγκεκριμένους λόγους: τήν μή ύπαρξη άγγλικών υπότιτλων σέ δύο από τίς ταινίες (**Λαγκάντο, Πετούνια**) και, κύρια, στήν έλλειψη ενός προγράμματος στήν ελληνική γλώσσα που να περιέχει πληροφορίες για τούς σκηνοθέτες, τή δουλειά τους και τίς συγκεκριμένες ταινίες (έδώ, όφείλουμε να παραδεχτούμε τήν ύπαρξη ενός λίαν καταποτιστικού προγράμματος στήν άγγλική γλώσσα που ήταν στή διάθεση του κάθε θεατή). Η τακτική αυτή του Γκαϊτε δέν είναι καινούργια, ούτε παρουσιάσθηκε για πρώτη φορά στή συγκεκριμένη αυτή εκδήλωση, πράγμα που δημιουργεί τήν ύπόνοια ότι, τό Γκαϊτε άρχίζει να έναρμονίζεται με τήν άναλογη τακτική δύο άλλων ίνστιτούτων, του γαλλικού και του βρετανικού συμβουλίου, και να άπευθύνεται μόνο σ' ένα γερμανόφωνο κοινό. Στήν περίπτωση αυτή θά πρέπει να ξεχάσουμε τίς «καλές στιγμές» του παρελθόντος, όπου όλες οι ταινίες είχαν άγγλικούς υπότιτλους και όπου μοιραζόταν ένα καταποτιστικό πρόγραμμα στήν ελληνική γλώσσα, έπεκτεινόμενες με τόν τρόπο αυτό τόν κύκλο των θεατών, να μή μιλάμε για παράλειψη και να θεωρήσουμε τήν τακτική αυτή σάν συνειδητά έπιλεγμένη και, από δω και πέρα, δεδομένη.

"Όλες οι ταινίες που προβλήθηκαν στα πλαίσια του άφιέρωματος αυτού είχαν ένα κοινό χαρακτηριστικό γνώρισμα: δέν ήταν άφηγηματικές, δέν άνηκαν στο είδος του κινηματογράφου που συνηθίζουμε να όνομάζουμε κινηματικό: έντάσσονταν στον όνομαζόμενο πρωτοποριακό κινηματογράφο και χαρακτηρίζονταν από τήν έντατική εκμετάλλευση των όπτικών δυνατοτήτων του φίλμ, άποδεικνύοντας ότι όχι μόνο τό δημιουργικό έργο είναι άπώτελεσμα μιάς (πειραματικής) αναζήτησης, αλλά ότι και ή (πειραματική) αναζήτηση αυτή καθ' έαυτή είναι ένα έργο δημιουργικό.

'Ο γερμανικός πειραματικός κινηματογράφος γενήθηκε πριν από δεκατέσσερα περίπου χρόνια, τό 1966-67. Στίς άρχές τής δεκαετίας του '60, ή κατάσταση που επικρατούσε στο γερμανικό κινηματογράφο άλλαζε ριζικά. 'Ενώ ή έμπορική παραγωγή, έχοντας στραμένη τήν προσοχή της στή δημιουργία ψευτο-

ιατρικών άφηγηματικών πορνο-ταινιών, βάλτωνε, μιά καινούργια γενιά κινηματογραφιστών, προερχόμενη από τό χώρο τών ταινιών μικρού μήκους, μέ άρκετά βραβεία σέ διεθνή φεστιβάλ και μέ τήν άναγνώριση και συμπάρασταση τής κριτικής, κάνει αισθητή τή παρουσία της. Στίς 28 Φεβρουαρίου του 1962, μέ τό μονιφέστο του 'Όμπεργουερνε, οι κινηματογραφιστές αυτοί δηλώνουν: «Προσπαθούμε νά δημιουργήσουμε τό νέο γερμανικό κινηματογράφο. 'Ο κινηματογράφος αυτός χρειάζεται καινούργιες έλευθερίες. 'Έλευθερία από τίς συνηθισμένες συμβάσεις τής συγκροτημένης και έγκαθιδρυμένης βιομηχανίας. 'Έλευθερία από τήν περιοριστική έπιρροή τών έμπορικών προτύπων. 'Έλευθερία από τήν κηδεμονία τών άλλων άποκτημένων ένδιαφερόντων. 'Έχουμε συγκεκρίμενες άπόψεις για τίς ιδέες, τίς μορφές και τίς οικονομικές δομές πού θά μπορέσουν νά παράγουν τό νέο γερμανικό κινηματογράφο. Είμαστε συλλογικά προετοιμασμένοι νά αναλάβουμε τίς οικονομικές ευθύνες και νά ριψοκινδυνεύσουμε. 'Ο παλιός κινηματογράφος είναι νεκρός. Πιστεύουμε στόν καινούργιο».

Μέσα στό κλίμα πού δημιουργήθηκε από τήν «κίνηση» αυτή και κάτω από τό όλο και μεγαλύτερο ένδιαφέρον για τό νέο κινηματογράφο πού δείχνει ή τηλεόραση, ό γερμανικός κινηματογράφος αλλάζει ριζικά. Παράλληλα, ή παρουσίαση του Νέου 'Αμερικάνικου κινηματογράφου στή Γερμανία, σέ συνδυασμό μέ τίς δραστηριότητες διαφόρων γκαλλερι, έχει σάν αποτέλεσμα τή δημιουργία ενός πειραματικού κινηματογράφου και τήν ένασχόληση μ' αυτόν ενός μεγάλου αριθμού καλλιτεχνών. Τό βασικότερο χαρακτηριστικό τής ανάπτυξης αυτής είναι ή μή ύπαρξη μιάς σχολής πού νά έχει ήγεμονική έπίδραση πάνω στίς παραγόμενες ταινίες και νά καθορίζει τήν αισθητική τους. ('Εννοούμε, βέβαια, μιά ντόπια σχολή, γιατί ό Νέος 'Αμερικάνικος Κινηματογράφος άσκησε μιά έντονη έπιρροή πάνω στούς κινηματογραφιστές και, όσο κι άν οι ίδιοι τό άρνούταν, προοδίδρισε τούς πειραματισμούς τους, τίς άναζητήσεις τους και τίς αισθητικές τους). Οι κινηματογραφιστές τής γερμανικής πρωτοπορίας, στίς προσπάθειές τους, είχαν σάν συμμάχους άρκετούς κριτικούς πού προπαθούσαν νά όρίσουν τίς αισθητικές τους και νά αναλύσουν σέ βάθος τίς ταινίες τους στά διάφορα κινηματογραφικά περιοδικά και τίς εφημερίδες.

Μέχρι τίς άρχές τής δεκαετίας του '70, ή πειραματική δραστηριότητα είχε συγκεντρωθεί, κυρίως, σέ πέντε μεγάλα κέντρα: τήν Κολωνία, τό Μόναχο, τή Στουτγάρδη, τό 'Αμβούργο και τό Βερολίνο - ύπήρχαν, βέβαια, και άρκετοί άλλοι σημαντικοί κινηματογραφιστές πού δούλευαν έξω από τίς ομάδες (συνεργατικές) πού ύπήρχαν στά κέντρα αυτά, όπως ή Βέρνερ Σράϊτερ, ό Λούτς Μόμμπερτς, ό Φράνς Βίνζεντσεν, ό Κούρτ Ρόζενταλ, κ. ά.

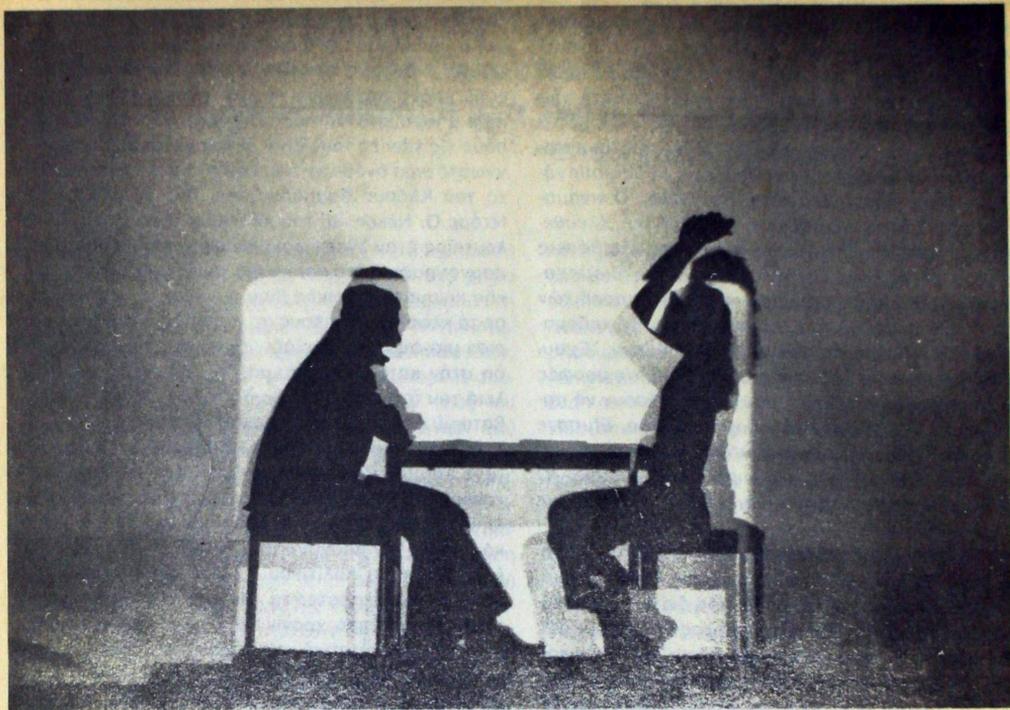
Τό πού σημαντικό κέντρο ήταν αυτό του 'Αμβούργου. 'Η συννετητική τών κινηματογραφιστών του 'Αμβούργου ήταν ή πύο πολυμελής κοπερατίβα τής Γερμανίας και είχε μιά έντονη κινηματογραφική δρα-

στηριότητα: όργάνωνε εβδομαδιαίες προβολές και δάνειζε ταινίες σέ διάφορες κινηματογραφικές ομάδες σ' όλόκληρη τή Γερμανία, λειτουργώντας και σάν κέντρο διανομής πρωτοποριακών ταινιών. 'Επίσης, κάθε χρόνο όργάνωνε τό δικό της φεστιβάλ στο όποιο μπορούσαν νά πάρουν μέρος και νά παρουσιάσουν τίς ταινίες τους όλοι οι κίνηματογραφιστές. Τά γνωστότερα όνόματα ανάμεσα στά μέλη τής ήταν αυτά του Κλάους Βυμπάρνυ, του Βέρνερ Νέκες, τής Ντόρε. 'Ο Νέκες και τό Χέλλμουθ Κόσταρντ. 'Ο τελευταίος ήταν ένας εικονοκλάστης, γνωστός για τόν πορνογραφικό του σαρκασμό του νόμου τής γερμανικής κινηματογραφικής βιομηχανίας: κίνηματογράφιζε τό κεφάλι ενός πέους σέ γκρό-πλάν και ντυμπλάρισε μιά φωνή νά διαβάζει τό νόμο, μέ έκπερμάτωση στήν κατάλληλη στιγμή. 'Η μεταγενέστερη δουλειά του ήταν μιά διακωμώδηση τών νόμων του συμβατικού άφηγηματικού κίνηματογράφου.

Στή Στουτγάρδη, οι Ρίτσαρντ Μπερροντινοφερ και 'Εντ Σόμπερ 'Ίδρυσαν τή συνεργατική Sudcoop . Οι ταινίες του Σόμπερ είχαν σάν θέμα τους τή σεξουαλική άπελευθέρωση και άναπαρήγαγαν μ' έναν «κλινικό» τρόπο τήν πορνογραφία, συνήθως μέ τή βοήθεια ενός επίμονου πολιτικού κειμένου πού μιλούσε για σεξουαλική χειραφέτηση. 'Η όμοιή τους, όργανωμένη πάνω σέ αύστηρά χρονικά πρότυπα, ήταν «σφικτή», σχεδόν φορμαλιστική και στηριζόταν σ' ένα αύστηρά προκαθορισμένο μοντάζ έτσι ώστε νά μοιάζει πολύ μέ μουσική σύνθεση ώς προς τά μορφικά της στοιχεία.

'Η ομάδα Xscreen, στήν Κολωνία, μέ βασικά μέλη τούς Βίλχελμ και Μπίργκιτ Χάιν, Κρίστιαν Μίχελς, Πέτερ Κότσεναρθ και Ρόλφ Βιέστ, δημιουργούσε ταινίες πού κινούνταν στόν αντίποδα αυτού πού όνόμαζαν «ρομαντική» αίσθηση του ώραίου, και έρευνούσαν τίς αισθητικές τής όρασης. Οι ταινίες τους προτάσσουν τή διαδικασία τής κίνηματογράφησης εκτοπίζοντας τό ύποκειμένο θέμα τους: ό κίνηματογραφιστής έκανε φανερή τήν παρουσία του πάνω στά ύλικά του. Στίς ταινίες τών Χάινς, για παράδειγμα, αυτό πού ύπερισχύει είναι οι «άρνητικές» τους ιδιότητες: ήταν κατά τών όμορφων εικόνων, κατά τής κίνηματογραφικής έπίδειξης (α «καλή» φωτογραφία, «καλή» σύνθεση, «καλό» μοντάζ κλπ.), κατά τίς άνάμειξης του θεατή στά όσα διαδραματίζονται στήν όδόνη. Τά έρωτήματα πού προκύπτουν από τήν παρακολούθηση τών ταινιών τους έχουν σχέση μέ τήν όραση: «τί είναι τό φίλμ;», «ποιά είναι ή φιλική έμπειρία;».

Οι κίνηματογραφιστές του Μονάχου, Βίμ Βέντερς, Ματτίας Βάις, Βλάντο Κρίστλ κ. ά., καταπίδνονταν κι αυτοί μέ τό πρόβλημα τής όρασης, στόχευαν στό νά πάει (ό θεατής) πέρα από τήν εικόνα και νά ένδιαφερθεί για τή φιλική διαδικασία και τή σχέση μ' αυτή, αλλά μ' έναν τελειώς διαφορετικό τρόπο. Στή δουλειά του Βέντερς, για παράδειγμα, κυριαρχεί ή «ήπια» παρατήρηση, αλλά ό κίνηματογραφιστής έλέγχει τό χρόνο για νά ώθήσει τήν προσοχή στίς λεπτομέρειες, παρουσιάζει τήν εικόνα άστόλδητη και μάς δίνει όλο τόν άπαραίτητο χρόνο για νά τήν αισθαν-



«Λαγκάντο» του Β. Νέκες.

θούμε, για να την αντίληφθοῦμε. Παράλληλα, εισάγει άφηγηματικά στοιχεία χωρίς να κτίζει μιά άφηγηματική δομή. Έπίσης, στό Μόναχο είχε τήν έδρα της ή Ρ.Α.Ρ. (Προοδευτικές Καλλιτεχνικές Παραγωγές), πού λειτουργούσε σάν ένα δίκτυο διανομής πρωτοποριακῶν ταινιῶν πάνω σέ ήμιεμπορικά πρότυπα, παρουσιάζοντας ταινίες γνωστῶν κινηματογραφιστῶν: τής ομάδας Xscreen, τοῦ Πάου Φούκς, τῶν αὐστριακῶν Κούρτ Κρέν, Μάρκ Άντριάν καί Όττο Μούχλ, τοῦ έλβετοῦ Μάγιερ, τῶν ἀμερικανῶν Μπράκχετζ, Μαρκόπουλου καί Σάριτς, τοῦ Ιάπωνα Ίιμούρα καί άλλων.

Στό Βερολίνο, τέλος, αντίθετα ἀπό τίς άλλες πόλεις, δέν ὑπῆρχε κάποια ισχυρή ομάδα κινηματογραφιστῶν. Ἡ Arsenal, μιά ταινιοθήκη, παρουσίαζε κάθε ἑβδομάδα περί τά εικοσιπέντε διαφορετικά προγράμματα πρωτοποριακῶν ταινιῶν. Οἱ ταινίες κινηματογραφιστῶν ὅπως οἱ Ράινερ Μπόλντ, Χάρουμ Φαρούκ, Ρόζα φον Πρανχάιμ κ. ἄ. διαπνέονταν ἀπό μιά «ἀναρχική» διάθεση παρωδίας καί κοινωνικοπολιτικοῦ προβληματισμοῦ καί προσπαθοῦσαν νά συνδυάσουν τό φορμαλιστικό πειραματισμό μέ τήν άφηγηματική μορφή.

Οἱ ταινίες πού παρουσιάστηκαν στό πλαίσιο τοῦ ἀφιερῶματος τοῦ Γκαίτε, δυστυχῶς, δέν κάλυπταν ὀλόκληρο τό φάσμα τοῦ γερμανικοῦ πρωτοποριακοῦ κινηματογράφου, ὅπως τό παρουσιάσαμε περιληπτικά καί σχηματικά παραπάνω: ἀντιπροσώπευαν μόνο

τίς ομάδες τοῦ Ἄμβούργου καί τής Κολωνίας (άλλα μέ τούς σημαντικότερους εκπροσώπους τους). Κοινό χαρακτηριστικό ὄλων τῶν ταινιῶν (πού εἶναι, γενικότερα, καί χαρακτηριστικό ὀλόκληρου τοῦ πειραματικοῦ κινηματογράφου) ἦταν ἡ προσπάθεια διεύρυνσης τοῦ πεδίου ἀντιληπτικότητας τοῦ θεατῆ, ἡ ἀναμόρφωση τής ἀντίληψής του. Ὁ θεατής ἔπρεπε νά καταβάλει σημαντικές προσπάθειες γιά νά κατανοήσει τίς σημασίες καί τά νοήματα τῶν ἀπεικονίσεων/ἀναπαραστάσεών τους, χρειαζόταν νά ἐνεργοποιήσει τήν ἀντίληψή του καί, ἴσως, νά τήν μεταβάλει μερικά. Ὅπως, πολύ σωστά, σημείωνε ὁ Οὔλριχ Γκρέγκορ στό πρόγραμμα, σ' ἕνα εἰσαγωγικό σύντομο ἄρθρο του μέ τόν τίτλο «Ἡ δυνατότητα γιά ἕναν «ἐναλλακτικό» κινηματογράφο, ὁ πειραματιστής κινηματογραφιστής ὀδηγεῖ τόν κινηματογράφο «στήν οὐσιώδη του φύση, κρατάει μπροστά μας ἕναν καθρέφτη στόν ὀποιο μπορούμε νά δοῦμε ἐκεῖνο πού θά ἔπρεπε νά εἶναι (ὁ κινηματογράφος), ποιοί νόμοι τόν κυβερνοῦν, τή σχέση του μέ τήν πραγματικότητα, μέ τό ἴδιο τό ὑλικό του, μέ τό πρόσωπο πού τόν φτιάχνει (τό «δημιουργό») καί μέ τούς θεατές του. Τέτοιες ταινίες μᾶς ἐνημερώνουν γιά τό τί εἶναι ἡ προβολή ἐνός φίλμ, γιά τό πῶς μπορεῖ νά εἶναι τά ἀποτελέσματά της — ἄλλα αὐτά ὄχι μόνο σάν μιά ἐγκυφαλική διαδικασία, ἀλλά σάν ἐμπειρία, ἀπόλαυση, συμμετοχή μέ μιά περισσότερο περιεκτική καί ριζοσπαστική ἔννοια ἀπ' ὅτι μπορεῖ νά κατορθώσει ὁ «ἀ-

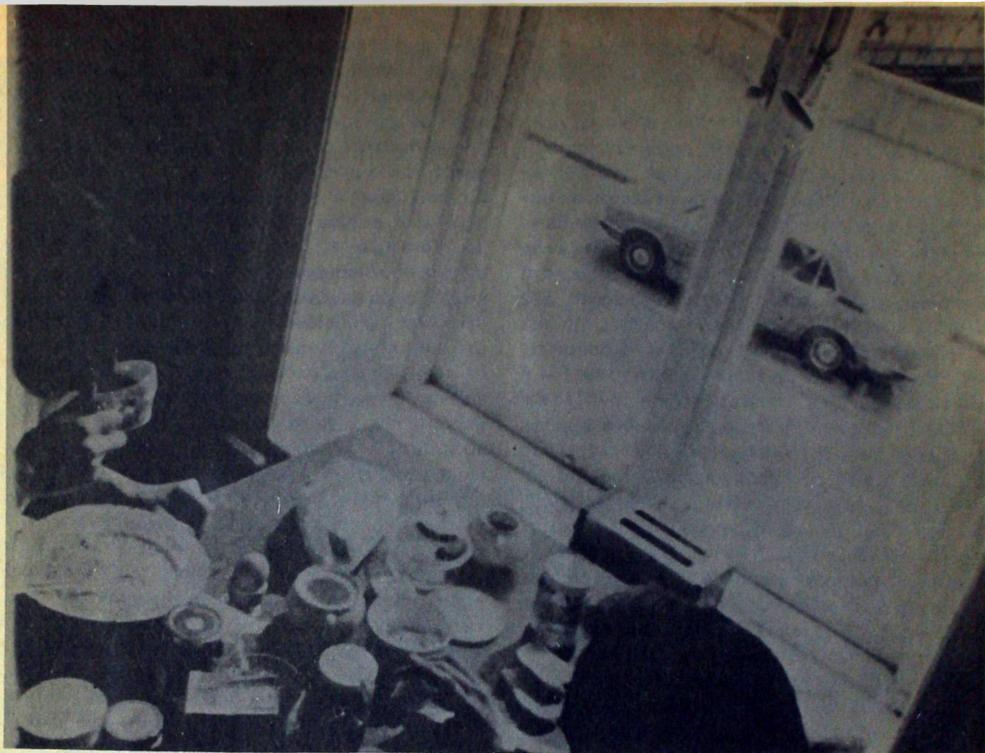
φηγηματικός», βιομηχανικά περιορισμένος, βασισμένος στην αναγνώριση, συμβατικός κινηματογράφος».

Ο Κλάους Βυμπόρνν, ένα από τα ιδρυτικά μέλη της συνεργατικής των κινηματογραφιστών του Άμβουργου, άρχισε να κάνει ταινίες γύρω στο 1966. Οι πρώτες του ταινίες προσπαθούσαν να εξερευνηθούν αυτό που οι περισσότεροι γερμανοί κινηματογραφιστές είχαν απορρίψει: τη φιλική αφήγηση. **‘Η γέννηση ενός έθνους**, αποτελούμενη από δύο ξεχωριστά και ευδιάκριτα μέρη (γυρισμένα, αντίστοιχα, τό 1972 και 1973), κινείται στο χώρο αυτό και έχει την ίδια προβληματική. Στο πρώτο μέρος της — η δράση τοποθετείται, κάπως άοριστα, στο Μαρόκο τό 1911 — η εικόνα μάς παρουσιάζει πέντε πρόσωπα: τόν Τζόε και τόν Φρέντ που σκαβούν και όργωνουν ένα χωράφι, τόν Τζίμ που άφου έρευνήσει τήν περιοχή κλέβει από τήν κατασκήνωση τών προηγούμενων τρόφιμα και τόν Τζάκ που φέρνει νερό από μία κοντινή λίμνη, βρίσκει τυχαία τήν εξαπλωμένη μπρούμυτα Ναόμι και, άργότερα, κυνηγάει και πιάνει τόν κλέφτη. Κατόπιν, η φωνή του κινηματογραφιστή, με τή μορφή του άφηγητή, έρμηνεύει και νοηματοδοτεί τις εικόνες που άκολουθούν: τά πέντε άτομα ιδρύουν μία δημοκρατική κοινότητα, μοιράζονται μεταξύ τους τίς διάφορες άρμοδιότητες, η δημοκρατία τους άρχίζει να προσδέυει, ό Τζίμ, μετά από τήν παρουσίαση κάποιας θεατρικής παράστασης, έγκαταλείπει τήν άρχική όμδα και, μαζί με τόν Τζόε, ιδρύει έναν ανταγωνιστικό «πολιτισμό», οι δύο «πολιτισμοί» καταρρέουν και τά πέντε πρόσωπα ξαναεώνονται, όδηγούνται σε άδιέξοδο, άρχίζουν να ξεχνούν τή γλώσσα τους (έκτός από λίγες λέξεις: άγάπη, έπιθυμία, άπόνγωση) και άρχίζουν μία καινούργια ζωή. Στο δεύτερο μέρος, έπαναλαμβάνονται οι εικόνες του πρώτου ξανά και ξανά και αντίπαράτιθενται μεταξύ τους με διάφορες έναλλακτικές μορφές: έχουν μικρότερη ή μεγαλύτερη διάρκεια, είναι έγχρωμες ή ασπρόμαυρες, σε άρνητικό ή θετικό, άρκετά καρρέ λείπουν έτσι ώστε η κίνηση να φίνεται άποσπασματική, πέρνουν πράσινες άποχρώσεις, κλπ. Παρόμοιες άλλαγές (διαφοροποιήσεις) παρουσιάζονται και στήν ηχητική μπάντα τής ταινίας: όρηχητική μουσική, πιανιστικό σόλο, άραβική φωνητική μουσική.... ‘Η επέμβαση του κινηματογραφιστή μετατρέπει τήν άρχική άφηγηματικότητα τής ταινίας, τήν μεταλλάσει σ’ ένα είδος αντί-άφηγηματικότητας. Παρά τή γενική τάση που υπάρχει μέσα στο χώρο τής πρωτοπορίας, άνάμεσα στους κινηματογραφιστές τής, ότι τό άφηγηματικό φίλμ είναι νεκρό, η άξια του έργου του Βυμπόρνν βρίσκεται στο ότι έκανε μία άφηγηματική ταινία σχετική με τή «ζωή που όλοι έλπίζουμε» μ’ ένα ποιητικό και φορμαλιστικό ταυτόχρονα τρόπο, μία ταινία που άναφέρεται στόν έαυτό τής, στίς δομές τής, στίς φιλικές αισθητικές που οικοδομούν ένα κινηματογραφικό έργο.

Άντίθετα από τόν Βυμπόρνν, ό Μπαστιάν Κλεβέ κινείται στο χώρο του μορφικού φίλμ χρησιμοποιώντας ύπερβολικά σύνθετες κινηματογραφικές τεχνικές. ‘Ο ίδιος άναφέρει ότι «ξεκινάει από έπακριβώς

διαγραμμένα κινηματογραφικά σχέδια, στή βάση τών όποιων τροποποιεί μία έπικρατούσα πραγματικότητα σε μία μόνιμα μεταβαλλόμενη έκφραση, γιά νά καταλήξει σε πολυδιάστατες δηλώσεις σχετικά με τήν πραγματικότητα αυτή». **‘Η Νυχτερινή σκοπιά** είναι η πρώτη ταινία μιάς σειράς που γυρίστηκαν μέσα από ένα παράθυρο: σ’ όλη τή διάρκειά τής έχομε τήν άποψη ενός κτιρίου στήν άπέναντι πλευρά ενός δρόμου. Τό φίλμ άποτελείται από τρία διαφορετικά μέρη (πλάνα) που διαδέχονται τό ένα τό άλλο: η άποψη του κτιρίου παρουσιάζεται μέσα από ένα παράθυρο τό έσώφυλλα του όποιου είναι κλειστά, τό ένα είναι κλειστό και τό άλλο άνοικτό, και τά δύο είναι άνοικτά. ‘Η στατική, μέσα σ’ ένα δωμάτιο κάμερα άπεικονίζει τήν εικόνα του κτιρίου, χωρίς τήν παρακική κίνηση προστά σ’ αυτό κατά τήν καταγραφή. ‘Η άρχική άπόλυτη αυτή άκίνησία τής εικόνας μετατρέπεται βαθμιαία, μέσω τής πολλαπλής εντύπωσης τών εικόνων πάνω στο ίδιο καρρέ, σε μία άέναυ χωρική κίνηση. Γιά τόν κινηματογραφιστή τό περιεχόμενο τής εικόνας έχει έπικουρική σημασία, είναι κάτι τό δευτερεύον: ενδιαφέρεται μόνο γιά τόν (έκπληκτικό πραγματικό) ρυθμό που δημιουργούν μέσα στήν ίδια τήν εικόνα οι έπαναλήψεις και οι αντίθεσεις τής. ‘Η αίσθηση του προβαλλόμενου άποτελέσματος είναι κάτι που ξεφεύγει από τά όρια τής συμβατικής δράσης. ‘Ο θεατής νομίζει ότι παρακολουθεί ένα άσύληπτο γεγονός, μία «μυθική» έπαφή με τήν (καθημερινή γιά έναν κάτοικο τής πόλης) πραγματικότητα.

Τό **Πρόσ τό Μπάφ** είναι ένα φίλμ χωρίς άρχή και τέλος. ‘Αρχίζει από ένα σημείο τής διαδρομής προς τή μικρή αυτή πόλη τής βορειο-δυτικής ‘Αριζόνας και τελειώνει σ’ ένα άλλο. ‘Η κάμερα καταγράφει τό ταξίδι άνάμεσα στα δύο αυτά σημεία μ’ έναν τρόπο που μοιάζει μ’ αυτόν του ντοκυμανταίρ, αλλά που άλλοιώνεται από τή χρήση τών πειραματικών τεχνικών (πολλαπλές έκθεσεις με ένότητες διάφορων ρυθμών, επιμήκυνση τών λήψεων, κλπ.), έφοδιάζοντας τή παράτηση με πρόσθετες διαστάσεις. ‘Η ταινία δέν άποδεικνύει κάτι στηριζόμενο στή δύναμη τής «άντικειμενικής» εικόνας, αλλά άπλά και μόνο ώθει τό θεατή στο νά δει τήν εικόνα, νά ανακαλύψει κάτι μέσα σ’ αυτήν, να τήν άπολαύσει και τό σκεφτεί. Τό φίλμ, όπως σημειώνει ό Κλεβέ, «παρουσιάζει μία ποικιλία διαθέσεων και άπόψεων στή μορφή ενός όπτικού κινήτρου, που κινηματογραφούνται έν μέρει άπαράλλακτες με τό αντικείμενο και έπίσης έκτεινόντας προς αισθησιακά «άσημενα» άναπαραστάσεις τών συνθηκών και τών έπιτευγμάτων του πολιτισμού. ‘Η κινηματογραφική μετάφραση μπορεί νά έννοηθεί με άμεσους όρους, έτσι: έπαναλήψεις εικονικών έννοιών = έπαναλήψεις στο άπεικονιζόμενο ύλικό όπτικά αντικείμενα κινούμενα άνάολγα = μία άνακάλυψη κάποιου, μία παραμένουσα άλήθεια γιά κάποιον: κίνηση = έλάχιστες τοπικές άλλαγές στο χώρο τής δράσης καθώς έπίσης και στίς άτομικές εικόνες... ‘Η ταινία δείχνει έναν τρόπο με τόν όποιο σήμερα τό ντοκυμανταίρ μπορεί νά παρουσιάσει μία καινούργια πραγματικότητα και ποίηση».



«Ξενοδοχείο» του Έμικχολτς.

Στό **Πρός τά πάνω** ή στατική εικόνα ενός ούρανο-ξύστη τής Νέας Ύορκης, μέ τή χρησιμοποίηση τής κινηματογραφικής τεχνικής, μετασχηματίζεται στήν αντίληψη του θεατή σέ κάτι διαφορετικό, σέ εικόνα ενός έκτοξευόμενου διαστημικού οχήματος γιά παράδειγμα. Ἡ καινούργια αὐτή εικόνα, δημιουργημένη καθαρά ἀπό τή φαντασία του θεατή, είτε λόγω τής ἀτέλειας τής δράσης, είτε λόγω τής συνεχούς καί αὐξανόμενης τεχνιτῆς κίνησης, είτε λόγω τής «ισορροπίας» πού παρουσιάζει, παραμένει καί μετά τήν (ἀπότομη) παύση του ἀρχικοῦ ἐρεθίσματος, τής εικόνας πού εἶναι γραμμένη πάνω στό σελλυλόντ του φιλμ.

Ὅπως ὁ Κλεβέ ἔτσι καί ὁ Χάινς Ἐμικχολτς ξεκινάει ἀπό ἕνα προδιαγεγραμμένο σχέδιομα τής ταινίας του, καμωμένο γιά νά ἐξερευνησί τīs διάφορες πλευρές του θεματικοῦ ὕλικου του. Ἐνα σχεδιασμα πού προκαλεῖ τήν πρωταρχική ἐντύπωση στό θεατή, ἀλλά πού ὁ πειραματισμός του δέν ἔχει σχέση μέ τīs κινηματογραφικές τεχνικές: στηρίζεται στή δομή. Τά ἔργα του δέν ἔχουν περιεχόμενο ἢ, ἄν ὑπάρχει κάτι πού μοιάζει μέ περιεχόμενο, αὐτό εἶναι συμπληρωματικό στό ἀποτέλεσμα καί ἐμφανίζουν μερικά ἀπό τά χαρακτηριστικά αὐτοῦ πού ὀνομάζουμε δομικό φιλμ: α) σταθεροποιημένη καί ἀκίνητη μηχανή λήψεως, δηλαδή σταθερό κάδρο ἀπό τήν πλευρά του θεατή σέ σχέση μέ τήν προοπτική, β) τρεμόσβυμα τῶν φωτογραμμάτων, γ) διαδοχικά καί ἐπαναλαμβανόμενα τυπώματα καί δ) ξαναφωτογράφιση «ξω ἀπό τήν ὀθό-

νη», δηλαδή ἡ ἀρχική λήψη προβάλεται κατ' εὐθείαν σέ μιὰ ἄλλη μηχανή λήψεως καί ξανακινηματογραφεῖται ἔτσι ὥστε τό ἀποτέλεσμα νά εἶναι τό ἴδιο μέ τό ἀρχικό ἀλλά ἀντεστραμένο ὡς πρὸς τή θέση τῶν ἀντικειμένων μέσα στό κάδρο. Στό **Ξενοδοχείο** ὁ κινηματογραφιστής δέν προσπαθεῖ νά συσχετίσει ἀνόμοια μεταξύ τους στοιχεῖα καί νά δημιουργήσει μιὰ φιλική ἀρχιτεκτονική. Ἀντίθετα, στά τρία μέρη τής ταινίας χρησιμοποιεῖ ἐργασιακές διαδικασίες πού ἐξετάζουν καί ἀνατέμνουν τή φωτογραφημένη πρώτη ὕλη ἔτσι πού ἡ τελική μορφή του κάθε μέρους νά ἐμφανίζει ἕνα κινητικό ἀποτέλεσμα πού ἔρχεται σέ ἀντίθεση μέ τή στατική ποιότητα του δομικοῦ κινηματογράφου. Τό πρῶτο μέρος παρουσιάζει ἕνα τμήμα τής διαδρομῆς ενός ἀνθρώπου σ' ἕνα δρόμο πόλεως, τό δεύτερο τόν ἐσωτερικό χῶρο ενός δωματίου/τραπεζαρίας καί ταυτόχρονα τόν ἔξω ἀπό αὐτόν χῶρο του δρόμου ὅπως φαίνεται μέσα ἀπό τό ἀνοικτό παράθυρο, καί τό τρίτο ἕνα τμήμα ενός δρόμου κινηματογραφημένο ἀπό ψηλά (ἴσως ἀπό τήν ταρατσα ενός οἰκοδομημάτος) καί τήν κίνηση τῶν αὐτοκινήτων σ' αὐτό. Τό φιξαρισμένο σημεῖο θέασης κάνει τά πάντα νά μοιάζουν μέ ἀντικείμενα καί ἡ δουλειά του Ἐμικχολτς ἀπομονώνει καί κατὰ κάποιον τρόπο καταλογράφει τά ἀντικείμενα αὐτά πού συνυπάρχουν μαζί μας καί πού μέρος τους εἴμαστε κι ἐμεῖς. Ἡ κάμερα δέν ἐξερευνᾷ τούς χῶρους σάν τέλεια ἀντικείμενα, οὔτε κινεῖται — μέ τράβελλινγκ, πανοραμικ, ζούμ —

γιά νά έντοπίσει τά άντικείμενα πού περιέχουν. Καταγράφει μιá «δράση» γιά πρώτη φορά και στή συνέχεια παρουσιάζει τή «δράση» αύτή γιά δεύτερη, τρίτη, κλπ. φορά, αλλά όχι σαν νά εμφανιζόταν γιά πρώτη φορά: στις επαναλήψεις έχουν «χαθεί» κάποια καρρέ, ή κίνηση είναι άσυνεχής, οι ένώσεις παρουσιάζουν τήν πρώτη «δράση» μέ άλματα. Μέ τόν τρόπο αυτό ή χρήση τής επανάληψης ένεργοποιεί τήν αντίληψη μας γιά τήν εικόνα, ένώ παράλληλα, όπως σημειώνει και ή Μάρια Μπρονσάιν, «*συνδιηγείται μέ λιγότερο χειροποιήσα πράγματα: τήν ποιότητα του φωτισμού σαν άντικείμενο· τίς λέξεις, τίς κοινοτοπίες και τίς έσωτερικοποιημένες «προειδοποιήσεις» σαν άντικείμενο· τήν αίσθηση ή τή συμβατική δόμηση τής αίσθησης σαν άντικείμενο*».

Ό **Δαίμων**, πού έχει γιά υπότιτλο «*Η μετάφραση του Δαίμονα τής αναλογίας του Στεφάν Μαλλαρμέ*», είναι μιá ταινία πού περιλαμβάνει τό κείμενο του Μαλλαρμέ, έκφωνούμενο από διάφορους έκτελεστές στην πρωτότυπη γαλλική γλώσσα του καθώς και τήν άγγλική και γερμανική. Η ταινία χωρίζεται σε δύο μέρη. Στο πρώτο, τρεις γυναίκες κάθονται σε καρέκλες σε πρώτο όπτικό επίπεδο, ένώ τό φόντο του δωματίου βρίσκεται μιá ομάδα όρθιων άνδρων πού μετακινούνται μέσα στό περιορισμένο όριο του χώρου. Η γυναίκα πού κάθεται στό μέσον έκφωνεί τήν πρώτη λέξη του κειμένου, ένώ οι άνδρες πίσω της έχουν μιá ή θέση. Στη συνέχεια τό πλάνο αλλάζει (πλάνο πού έχει διάρκεια τό χρόνο πού απαιτείται γιά τήν έκφώνηση τής λέξης!), μιá άλλη γυναίκα κάθεται στή μέση και έκφωνεί τήν ίδια λέξη σε διαφορετική γλώσσα, ένώ οι άνδρες πίσω της έχουν μιá β θέση. Η διαδικασία αύτή συνεχίζεται μέ τόν ίδιο τρόπο μέχρι τό μισό περίπου τής συνεχιζόμενης άπαγγελίας και μετά ή «δράση» μεταφέρεται σε μιá καινούργια περιοχή όπου μιá άλλη ομάδα γυναικών συνεχίζει τήν άπαγγελία μπροστά από έναν τοίχο γεμάτο έργαλεία και είδη οικιακής χρήσης. Άν στό **Ξενοδοχείο** οι επαναλήψεις των εικόνων έμοιαζαν σαν μιá πρόταση ή φράση πού επαναλαμβάνόταν αλλά κάθε φορά έλλειπαν μιá ή δύο λέξεις, άπαραίτητες γιά νά ολοκληρωθεί τό νόημα τής, και έτσι ή όλη διαδικασία άρχιζε από τήν αρχή, στό **Δαίμονα** οι επαναλήψεις του κειμένου (και των εικόνων) άποκτούν μιá άλλη σημασία, αύτή τής σύζευξης διαφορετικών γλωσσών (και φιλικών κειμένων) όπου «άντιτιθέμενα» μεταξύ τους θέματα συνυπάρχουν ή αύτή τής μεταφοράς όπου τό μέγιστο έπιτυγχάνεται μέ όριοποιημένο ύλικό.

Τό **Σένεκ-Τάντυ III**, ή τρίτη ταινία του Έμικχολτς πού είδαμε στα πλαίσια του αφιερώματος του Γκαίτε και ή τρίτη ταινία του πάνω στην «όμορφιά» τής νεκρής φύσης, είναι ένα είδος λυρικού κινηματογράφου. Η άφηρημένη σκοτεινή μορφή μιáς νυχτερινής σκηνής χρησιμοποιείται γιά τόν τονισμό των ποιητικών αξιών του φίλμ. Η ουσία του έργου είναι ή σχέση του φωτός μέ τό ρυθμό και, ταυτόχρονα, ή ικανότητα του κινηματογράφου νά χειρίζεται τό χρόνο και τό χώρο. Τό φίλμ άποτελεί τόν πανηγυρισμό τής χορογραφικής κίνησης τής εικόνας, πού έπιτυγχάνεται

κυρίως μέσα από τήν αντίπαράθεση του άρνητικού και του θετικού.

Οι Βίλχελμ και Μπίργκит Χάιν είναι οι μόνοι κινηματογραφιστές τής συνεργατικής Xscreen τής Κολωνίας πού παρουσιάστηκαν έργα τους στό αφιέρωμα του γερμανικού ίνστιτούτου. Τό **Άκατέργαστο φίλμ** είναι μιá από τίς καλύτερες «άφηρημένες ύλικές» ταινίες πού έχουμε δει (μιá αντίστοιχη δουλειά στον ελληνικό χώρο άποτελεί ή ταινία **Δοκίμιο 3/4** του Νίκου Γραμματικόπουλου). Είναι μιá «μονότονη» συλλογή εικόνων, σχεδίων και «ζωγραφιών» φτιαγμένων από όλες τίς φυσικές («άκατέργαστες») πλευρές του φίλμ: εικόνες δημιουργημένες φωτογραφικά (ξαναφωτογραφίζοντας φωτογραφίες), ξυσίματα πάνω στην επιφάνεια του φίλμ, μέρη εικόνων, τρύπες πάνω στό λουρίδα του άγραφτου φίλμ δημιουργημένες από τσιγάρο, περφορασιόν, κλπ. Όλα αυτά έχουν συναρμολογηθεί και τυπωθεί πάνω στό φίλμ χωρίς καμιá προσοχή, πολλές φορές μαζί μέ σκόνη και βρώμα πού δημιουργήθηκε κατά τή διάρκεια τής εργαστηριακής έπεξεργασίας, έτσι ώστε άν ξετυλιξόμαστε τό φίλμ και τό άπλώσουμε νά μοιάζει μ' ένα παράξενο κολλάζ πλάτους 16 χιλ. και μήκους 240 μέτρων. Οι ίδιοι άναφέρουν ότι «*έπιθυμούμε νά δουλέψουμε μέ τό φίλμ όπως μέ τή ζωγραφική: όχι νά διηγηθούν ιστορίες, όχι νά αναπαραστήσουν τήν πραγματικότητα, αλλά νά παρουσιάσουν τό ρυθμό, τήν κίνηση και τό φώς*». Κατά τή διάρκεια τής προβολής καμιá ιδιαίτερη εικόνα δέν συσκοτείται. Τό μάτι, τό σώμα και οι αισθήσεις του θεατή άποδέχονται μονάχα τή φυσική έμπειρία τής ταινίας. Είναι τρομερά δύσκολο, άν όχι αδύνατο, νά παραμείνει στή μνήμη, νά συγκρατηθεί από αύτή, κάποιο τμήμα του φίλμ είτε γιατί δέν τό βλέπουμε άρκετό χρόνο είτε γιατί δέν παρουσιάζει κάτι τό συγκεκριμένο πάνω νά τραβήξει τήν προσοχή μας. Έτσι, σπάνια ό θεατής, θυμάται κάτι μετά τήν προβολή και δύσκολα μπορεί νά κάνει συσχετισμούς άνάμεσα στα τμήματα τής ταινίας.

Η δουλειά τους αύτή, ή πρακτική τής και ό προβληματισμός της, προεκτείνεται άκόμα περισσότερο στή σειρά των ταινιών τους μέ τό γενικό τίτλο **Ύλικό φίλμ**. Έδώ όμως λένε οι ίδιοι, «*δέν ύπάρχει ή επανάληψη τής ιδέας του Άκατέργαστου φίλμ, αλλά ή κατανόηση τής: δέν ύπάρχει ένακινηματογράφηση, δέν ύπάρχει τεχνητή καταστροφή, αλλά τό πραγματικό λεπτό, εύθραυστο, θρυμματισμένο, εύθρυπτο, κομματιασμένο ύλικό μαζί μέ τό έκρηγνόμενο γαλάκτωμα του, τή δική του ιδιόρρυθμη όπτική ποιότητα*». Όστόσο, και στις δύο ταινίες, ή δομή τους ύπάρχει μόνο χάρι στην επισώρευση τής δικής τής φυσικής παρουσίας πάνω σ' ένα κομμάτι φίλμ περιορισμένης χρονικής διάρκειας. Και οι δύο ταινίες δέν μπορούν νά ειδωθούν σαν ότιδήποτε άλλο παρά σαν μιá όπτική έμπειρία ή σαν μιá όπτική έντύπωση και μόνο σαν τέτοιες (όπτικές έμπειρίες/έντυπώσεις) μπορούν νά περιγραφούν.

Η ταινία τους **Πορταίτα** άποτελεί κι αύτή μέρος μιáς σειράς ταινιών πού άρχισαν νά γυρίζουν από τό 1970 και μετά. Τό φίλμ-πορτραίτο συνιστά μιá ιδιαίτε-

ρη κατηγορία προσωπικών ταινιών που δημιουργήθηκε μέσα στο χώρο του πρωτοποριακού κινηματογράφου. Η ιδέα στην οποία στηρίζεται είναι σχετικά απλή: η άποψή μας για τα άτομα με τα όποια ερχόμαστε σε επαφή διαμορφώνεται κυρίως από αυτό που βλέπουμε, από τις όπτικές μαρτυρίες που έχουμε από αυτά. Αναφερόμαστε σ' αυτά και τ'α κρίνουμε με βάση τ'α χαρακτηριστικά του προσώπου τους και τ'α μορφή του σώματός τους, με βάση τ'α αντικείμενα που τ'α περιβάλλουν, με βάση τ'ο πώς κάθονται, τ'ι κάνουν και πώς τ'ο κάνουν, τ'ι λένε και πώς τ'ο λένε, πώς ντύνονται και πώς συμπεριφέρονται, κλπ. Τ'ο πορτραίτο, λοιπόν, γίνεται η έρμηνεία αυτών των ένδειξεων του ατόμου και, στήν περίπτωση μας, του καλλιτέχνη ή του κινηματογραφιστή. Τ'ο φίλμ-πορτραίτο, συνεπώς, είναι μιά από τις πιο άμεσες διαδικασίες που είναι προσιτές σ' έναν κινηματογραφιστή, αρκετά συγγενική μάλιστα με τ'η διαδικασία του φίλμ-ήμερολόγιο (άλλωστε συχνά στά φίλμς αυτά εμφανίζονται και πορτραίτα), για νά μιλήσει για τόν έαυτό του, τούς φίλους του, τούς συνεργάτες του, και άλλους κοντινούς του ανθρώπους. Μιά από τις πρώτες σημαντικές ταινίες αυτού του είδους ήταν η ταινία **Γαλαξίας** (1966) του Γκρέγορ Μαρκόπουλου, μιά συλλογή από κάπου τριάντα πορτραίτα, κάθε ένα από τ'α όποια κινηματογραφήθηκε σέ τριάντα περίπου μέτρα υπερτυπωμένου φίλμ για νά αποκαλύψει μιά πολλαπλότητα του χαρακτήρα. (Μέ τήν εύκαιρία, και τελείως πληροφοριακά, αναφέρουμε ότι η μοναδική ελληνική ταινία-πορτραίτο είναι ή "**Ξεϊ πρόσωπα κι ένα σπίτι**" του Μάκη Μωραίτη). Η ταινία των Χάιν, στην οποία εμφανίζονται οι ίδιοι σέ «οικογενειακές» στιγμές καθώς επίσης και μερικοί φίλοι τους όπως ο Τσάρλς Μάνσον και ο Ρόναλντ Μπίγκς, είναι ένα άθροιστικό «δομικό» φίλμ, άφοδύ τ'ο μήκος της αυξάνει από τήν επιτυχημένη προσθήκη μικρότερων «δομικών» ενότητων, ή σύνταξη των οποίων είναι βασικά αυθαίρετη, άν και τ'ο βασικό τους χαρακτηριστικό είναι ή επανάληψη τ'ης αρχικής λήψης αρκετές φορές, χωρίς κανενός είδους επέμβαση. Μέ τόν τρόπο αυτό ή διακοπή τ'ης κινηματογραφικής εικόνας σέ κάποιο σημείο τ'ης, μεγενθύνεται και διογκώνεται από τ'η μονιμότητα τ'ης παρουσίας τ'ης. Παρά τ'ο ότι ή κάμερα είναι άκίνητη και ό φακός τ'ης σπάνια μεταβάλλει τήν εστιακή τ'ου απόσταση, μέσα από τ'η συνεχή διαδοχή τ'ης εικόνας (κάτι σάν λούπα που περιστρέφεται άένα) παράγεται μιά μορφική ένταση, τ'ο άποτέλεσμα τ'ης οποίας παίρνει μιά «διδασκική» χροιά.

Οι ταινίες τ'ης Ντόρε Ο. είναι μάλλον μορφικές παρά δομικές, δηλαδή τ'α νοήματά τους δέν παράγονται από τόν τρόπο που οι εικόνες συνδυάζονται και εξαρτώνται μεταξύ τους μέσα στό ίδιο τ'ο φίλμ, άλλα παράγονται από τήν αισθητική σύνθεσή τους και περιέχονται μέσα στις ποιότητές τους. Τ'α θέματα τ'ης Ντόρε Ο, αναφέρονται στή σχέση του ανθρώπου με τ'ο περιβάλλον και, ειδικότερα, εκφράζουν τ'ις συγκινήσεις και τ'ις διαθέσεις τ'ης ίδιας τ'ης κινηματογραφίστριας σέ σχέση μ' αυτό. Στήν **Κασκάρα** τ'ο τοπίο, ή φύση αυτή καθ' έαυτή, ύπάρχει μόνο σάν μιά θέα μέ-



«Κασκάρα» τ'ης Ν. Νέκες.

σα από πόρτες και παράθυρα. Οι λήψεις, τ'α μεμονωμένα πλάνα, έρχονται σέ αντίθεση μεταξύ τους, αντίπαρτιθονται ή μία στήν άλλη, τροποποιούνται ή αναμιγνύονται όλοκληρωτικά μέσα σέ άλλες εικόνες/λήψεις/πλάνα. Έτσι, οι εικόνες δέν προσπαθούν νά κτίσουν μιά ψευδαίσθηση τ'ης πραγματικότητας, δέν συνδέονται μεταξύ τους μ' έναν τρόπο χωρικής ή ρυθμικής συνέχειας που θά ύπονοούσε ότι αυτό που βλέπεται είναι ή πραγματικότητα. Αντίθετα, ό τρόπος με τόν όποιο λειτουργεί ή ταινία είναι αυτός τ'ης απόστασης τ'ης εικόνας μέσα στό φίλμ από τήν πραγματικότητα, έτσι, ώστε ό θεατής νά συναισθάνεται και νά κατανοεί ότι αυτό που βλέπει είναι μιά φιλική εικόνα και όχι ή πραγματικότητα. Η απόσταση αυτή των εικόνων καθορίζεται από τ'η θέση τους μέσα στό φίλμ, από τόν τρόπο που εισάγονται και από τήν ποιότητά τους: πολλαπλές εκθέσεις του φίλμ, έτσι ώστε ή εικόνα νά γίνεται πολυδιάσταση, άντανακλάσεις τ'ης πραγματικότητας πάνω στις λείες και στιλπνές επιφάνειες των τζαμιών των παραθύρων, συνύπαρξη στό κάδρο δύο διαφορετικών εικόνων που καταλαμβάνουν από ένα μέρος του χώρου του, συνύπαρξη στό ίδιο φωτόγραμμα εικόνων που έχουν μιά χρονική διαφορά ως προς τήν κίνηση των απεικονιζόμενων προσώπων μεταξύ τους, κ.τ.λ. Θά μπορούσαμε νά πούμε ότι ή ταινία είναι σχετική με τόν κατασκευαστή τ'ης και, ταυτόχρονα, με τόν θεατή τ'ης. Η Ο. περιγράφει τ'η δική τ'ης ψυχολογική κατάσταση, που δημιουργείται από τήν επαφή τ'ης με δύο χώρους (αυτόν του έσωτερικού τ'ου σπιτιού και αυτόν του έξω από τούτο περιβάλλοντος, τ'ης «άγνωστης» και «άγριας» φύσης), δύο χώρους που έχουν επαφή, συνάφεια και επικοινωνία, και τήν ίδια στιγμή προσπαθεί νά περιγράψει τ'ις μορφικές εξαρτήσεις ανάμεσα στις μορφές τ'ης φιλικής σύλληψης. Ό θεατής, παίρνοντας κατά κάποιο τρόπο τ'η θέση του «αυτοπτη» μάρτυρα, ταυτίζεται με τ'ο βλέμμα τ'ης δημιουργού και ζει τ'ις ίδιες (ή παρόμοιες) ψυχολογικές καταστάσεις, τήν ίδια «μυθολογία των αισθημάτων» ενώ παράλληλα άναγνωρίζει τις μορφικές εξαρτήσεις των φιλικών εικόνων. Παρόμοιος είναι ό τρόπος με τόν όποιο δουλεύει και τ'η ταινία τ'ης **Λαβάλε**, συναρμολογώντας εικόνες δικές τ'ης και τ'ης οικογενείας τ'ης και αναμιγνύοντάς τ'ις με εικόνες τ'ης περιβάλλουσας φύσης.

‘Ο Βέρνερ Νέκες εργάζεται μ’ ένα διαφορετικό στυλ απ’ αυτό της γυναίκας του, πού, όμως, είναι τό ίδιο ποιητικό και μορφικό ως προς τό αποτέλεσμα του. ‘Η ριζοσπαστική του πρόθεση νά κάνει ταινίες στις οποίες ό θεατής νά λειτουργεί μ’ έναν τρόπο ανάλογο μ’ αυτό του μικρού παιδιού πού δέν ξέρει νά βλέπει και προσπαθεί νά μάθει συνδέεται άμεσα μέ τή δουλειά του που στήριζεται στό «τρεμουλιαστό αποτέλεσμα» τής εικόνας. ‘Ο ίδιος πιστεύει ότι ό κινηματογράφος είναι ή «διαφορά ανάμεσα σέ δύο φωτογράμματα» και ότι τό έργο του κινηματογραφιστή είναι νά «πετύχει τή συγχώνευση των δύο αυτών φωτογραμμάτων». Τό **Λαγκάντο** άποτελείται από είκοσιπέντε αυτόνομα και άυτότελη επεισόδια διαφόρων χρονικών διαρκειών πού σκοπεύουν, όπως αναφέρει ό ίδιος, «νά δημιουργήσουν καινούργιες σχέσεις άνάμεσα σέ πράγματα πού βλέπονται και πράγματα πού ακούγονται, νά έπινοήσουν νέες (φιλμικές) γλώσσες μέσα από τήν έπανα-τοποθέτηση, τήν προσθήκη, τήν παράλειψη και τή συσσώρευση οικείου προφορικού ύλικού και τρόπων δράσης, μέ τό σκοπό νά πετύχουν μία επέκταση τής δικής μας έκφρασης τού περιβάλλοντος: συνοπτικά, νά καταστήσει προσιτές σκέψεις πού ήταν μέχρι τώρα άφάνταστες».

‘Η ταινία **Πετούνια** τής Πηνελόπης Γεωργίου ήταν, για μās, μία εύχάριστη έκπληξη πού, δυστυχώς, λόγω άγνοιας τής γερμανικής γλώσσας, δέν μπορέσαμε νά παρακολουθήσουμε στό σύνολό τής. ‘Η ταινία άρχίζει μ’ ένα γράμμα τής κινηματογραφίστριας και του Ζύμππεμπεργκ προς τόν Χέρμπετ Άχτερμπος και κλείνει μέ μία σκηνή/πλάνο στό όποιο ή Γεωργίου έξοπα μέ μία καταστροφική βιασίσητα στήν καρέκλα πάνω στήν όποία κάθεται, μέσα σ’ ένα χωρίς προοπτική χώρο, κραυγάζοντας «Είμαι τόσο συντηρητική».

Σ’ όλη της τή διάρκεια, όπως σημειώνει ό κριτικός τού περιοδικού «Προφίλ», «ή δημιουργός και πρωταγωνίστρια, ένα μικροκαμυμένο και σκληροτράχηλο πλάσμα, έρεθίζει τήν πραγματικότητα μέσα στήν όποια ζει και ή ίδια: τά πρότυπα, τό καλλιτεχνικό κύκλωμα, τά μέσα άποικωνίας, τόν άτομικό της ρόλο, τή σχέση των δύο φύλων, τά συναισθημάτά της».

‘Ακριβώς τό αντίθετο συνέβει μέ τή δουλειά τού Σάκι Μαυρέλη: τά έργα του, τρεις κινηματογραφικές ταινίες και ισάριθμα βιντεο-φίλμς, μās προξένησαν ένα ίσχυρό όχο: από τή μία κατέστρεψαν τή καλή εντύπωση πού είχαμε σχηματίσει για τό έργο του- κυρίως για τήν **Ego-mania** - και, από τήν άλλη, φανέρωσαν τήν έμονή του στό νά αντίγραfei μία τεχνική και μία πρακτική πού έμφανίσθηκε στό χώρο του πρωτοποριακού (άμερικάνικου) κινηματογράφου πριν από άρκετά χρόνια, τό 1963, μέ κύριο έκφραστή τόν Άντυ Γουώρχολ, και πού σήμερα είναι πιά ξεπερασμένη και ένσωματωμένη στήν παράδοση.

‘Η χρήση τής άκίνητης κάμερας και τού σταθερού πλάνου από τόν Γουώρχολ, ήταν, άρχικά, μία πρόκληση και, άργότερα, μία ειρωνία: ή έπιμήκυνση τού χρόνου είχε σάν άποτέλεσμα νά εισέλθει (ό χρόνος) σάν ένας έπιθετικός παράγοντας, σάν συμμετοχος,

στήν έμπειρία τής θέασης και έπέφερε μία ραγδαία άλλαγή στις φιλμικές αισθητικές μεθόδους. ‘Αν ό Μαυρέλης επιδιώκει καιτ άνάλογο τότε έχει μένει μία δεκαπενταετία (τουλάχιστον) πίσω. ‘Αν αποβλέπει σέ κάτι άλλο, όπως έχουμε άρχισει νά διαισθανόμαστε, τότε μās μένει ή αντίγραφή, ή άπομίμηση, ή σχεδόν άκριβής άναπαράσταση τού έργου ενός τρίτου (του Γουώρχολ, καί... αυτό τό άλλο!)

Στό **Ego** παρουσιάζει επί τρία λεπτά τήν κίνηση τής γλώσσας μέσα στή στοματική κοιλότητα, πού κρατιέται άνοικτή μέ τή βοήθεια των δακτύλων: στό **Ego-mania** εκθέτει επί έξι περίπου λεπτά τό τελετουργικό φάγυμα ενός μήλου μέ δύο τρόπους — ή χωρική άναπαράσταση τήν πρώτη φορά είναι κανονική (όρθια), ενώ τή δεύτερη είναι άντεστραμένη — ενώ άνάμεσά τους παρεμβάλλει (αυτή τή φορά) τήν προσφορά στούς θεατές... κερασίων(!): στό βιντεο-φίλμς έχουμε τīs στατικές εικόνες ενός νιπτήρα (άδειου ή γεμάτου ψάρια), του κινηματογραφιστή νά κοιτάζει τή φωτογραφία μιας γυναίκας και, στή συνέχεια, νά τήν τρίβει πάνω στό παντελόνι του στή θέση των γεννητικών του οργάνων (άφήνοντας νά νοηθεί ότι «φτάνει» σέ όργασμο), ενός άνθρώπου πού καρφώνει ψάρια πάνω σ’ ένα τραπεζάκι κ.λ.π., ενώ κατά διαστήματα ακούγεται (άπό άλλη ήχητική πηγή: δέν είναι γραμμένη πάνω στό βιντεο-φίλμ) ή φωνή ενός «άφηγητή» πού «διαβάζει» τίτλους, λέξεις και άποσπάσματα, παρμένα από μία έφημερίδα τής ήμερας, μ’ έναν έλεύθερο, αυτοσχέδιο και «αυτόματο» τρόπο. ‘Όστόσο, οι εικόνες του και ή άλληλουχία τους όχι μόνο δέν άποτελούν ένα είδος «καθαρού» ντοκιμανταίρ, πού παρουσιάζει κάποιες συνηθισμένες ανθρώπινες δραστηριότητες πού, όταν διαδραματίζονται μέσα στό δικό τους παραδοσιακό περιβάλλον, περνούν άπαρατήρητες ή δέν τούς δίδεται ή «άρμόζουσα» προσοχή, αλλά είναι στήμενες και από τήν πρώτη στιγμή φανερόνουν τή σκηνοθεσία τους και τόν προκαθορισμό τους. ‘Ετσι, ή τελικά δημιουργιμένη αίσθηση είναι αυτή τής συμμετοχής σ’ ένα παιχνίδι (play), όργανικό και άναπόσπαστο μέρος ενός εύρύτερου, γενικότερου και έξ ίσου προκαθορισμένου παιχνιδιού (game), πού στοχεύει στό σπάσιμο τής (όποιας) έπικοινωνίας άνάμεσα στό δημιουργό και τό θεατή μέσω του (κινηματογραφικού ή βιντεογραφικού) φίλμ. Καί στό σημείο αυτό άρχίζουν νά προβάλλουν τά έρωτήματα γύρω από τά κίνητρα, τīs επιδιώξεις και τό σκοπό αυτού του παιχνιδιού (game), πού άλλοιον πηγαίνει πολύ πιό μακριά από τήν «επέκταση των εικαστικών μέσων της ζωγραφικής (ό ίδιος ό Μαυρέλης λέει ότι είναι ζωγράφος), ξεπερνάει τήν «άκρίβεια» και τήν άτεχνα άπότομη διαδοχή των βιντεογραφικών λήψεων και άπομακρύνεται από τό «τρεμουλιαστό αποτέλεσμα» τής — άρρυθμης, μη άρμονικής, κτισμένης πάνω στήν άμετρική έπανάληψη — σύγκρουση άνάμεσα στις (μικρές) λήψεις τού προβαλλόμενου σέ δύο όθόνες πεταρισματος ενός ματιού (**Ego-quality**).

Σημείωση: Οι έντός εισαγωγικών άπόψεις των ίδιων των κινηματογραφιστών (ή τρίτων) για τīs ταινίες τους είναι παρμένες από τό πρόγραμμα τής εκδήλωσης.



ΤΗΛΕΟΡΑΣΗ



‘Η Μαίριλιν Μονρόε και ο Γ. Κράντ
στό «Δουλειές με φούντες»

“Ένα κινηματογραφικό περιορικό σά καί τό δικό μας, πού θέλει τόσο νά εί-
ναι κοντά στήν έπικαιρότητα, όσο καί ν’ άγκαλιάσει ένα πλατύ κοινό άνα-
γνωστών, δέν μπορεί ν’ άψηφίσει τό φαινόμενο τηλεόραση. Τά «ΚΙΝΗΜΑΤΟ-
ΓΡΑΦΙΚΑ ΤΕΤΡΑΔΙΑ» λοιπόν έγκαινιάζουν από αυτό τό τεύχος μιά μόνιμη
στήλη πού θά μιλά γιά τήν τηλεόραση. ‘Ωστόσο δέν είναι καθόλου λυμένο τό
πώς θά πρέπει νά προσεγγίσουμε τό θέμα αυτό: μέ εύκαιριακά άρθρα άπ’ ό-
τι θεωρούμε σκόπιμο ή σημαντικό κάθε μήνα; Μέ κριτικές τών κινηματογρα-
φικών ταινιών πού παίχτηκαν τόν προηγούμενο μήνα ή παρουσίαση αυτών
πού πρόκειται νά παίχτούν (στά πλαίσια πού είναι δυνατόν); Μέ έρευνες στά
παρασκήνια τών δύο καναλιών, συνεντεύξεις μέ τούς ανθρώπους πού δου-
λεύουν στή τηλεόραση κ.λ.π.; Μέ κριτικές τών καθαρά τηλεοπτικών έκπο-
μών (σήριαλ); Μέ άρθρα γιά τή τηλεόραση γενικού περιεχομένου έξω από
τήν έπικαιρότητα (μελέτες κοινωνιολογικό-ϊδεολογικό χαρακτηρισ); Τό τέ-
λειο βέβαια θά ήταν μέ όλα αυτά, άλλα σέ μιά τέτοια περίπτωση τό περιοδι-
κό μας θά έπρεπε νά λέγονταν ΤΗΛΕΟΠΤΙΚΑ ΤΕΤΡΑΔΙΑ καί νά μιλά μόνο γιά
τή τηλεόραση.

Στό παρόν τεύχος προτιμήσαμε νά δώσουμε τό λόγο σ’ ένα νέο σκηνοθέ-
τη, πού ή δουλειά του διαφέρει από τό σύνολο σχεδόν τών υπόλοιπων έλλη-
νικών προγραμμάτων, νά σταθούμε περιστασιακά σέ δύο αμερικάνικες ται-
νίες μέ κοινή θεματική, έκτονώντας έτσι τά κινηματογραφικά μας ένδια-
φέροντα, πού μάς προκαλούν οι κινηματογραφικές ταινίες, οι οποίες προβά-
λονται στή τηλεόραση, καί τέλος νά σταθούμε σ’ ένα πρόσφατο πολιτικό γε-
γονός, πού άν καί ξεφεύγει από τά τηλεοπτικά πλαίσια, άποθανάτιστηκε καί
«βιώθηκε» μέσα από τή (γαλλική) τηλεόραση.

Περιμένουμε φίλοι άναγνώστες καί τίς δικές σας άπόψεις.

Η ΣΥΝΤΑΞΗ

Ο ΔΗΜΗΤΡΗΣ ΠΑΝΑΓΙΩΤΑΤΟΣ ΜΙΛΑ ΓΙΑ ΤΗ ΤΗΛΕΟΡΑΣΗ ΚΑΙ ΤΗ ΤΑΙΝΙΑ ΤΟΥ «Η ΔΑΣΚΑΛΑ»

Δημήτρη, είναι γνωστή ή αγάπη σου γιά τόν κινηματογρά-
φο τού φανταστικού, τόσο από τό βιβλίο πού τού άφιέρω-
σες, όσο καί από τήν μεγάλο μήκους ταινία Σούπερ-8 πού
γύρισες μαζί μέ τόν Ντενίς Λεβύ (μέ τόν τίτλο Τό έργοστά-
σιο τού βρυκόλακα). Μαθαίνοντας λοιπόν τήν άγγελία μιás
νέας έλληνικής σειράς, μέ τόν τίτλο Παράξενα έλληνικά διη-
γήματα πού θά διεύθυνες εσύ, άμέσως όλοι μας σκεφτήκα-
με ότι θά κινιόταν καί σέ ένα ανάλογο κλίμα, έτσι όπως μάς
συνήθισαν τά θρίλερ τού Σαββάτου ή οι αντίστοιχες άγγλι-
κές ταινίες. ‘Εν τούτοις ή πρώτη ταινία πού παίχτηκε μέ τόν
τίτλο ‘Η δασκάλα καί βασίζονταν σέ ένα διήγημα τού ‘Ιωάν-
νου, δέν είχε τίποτα άπ’ όλα αυτά τά στοιχεία. ‘Αντίθετα
μπορούμε νά πούμε ότι κινήθηκε σ’ ένα άρκετά ρεαλιστικό
πλαίσιο, σέ σημείο πού μόλις καί μετά βίας νά δικαιολογείται
ή ένταξή της, σέ μιά τέτοια σειρά. Γι’ αυτό θά ήθελα νά μάς
πεις πριν από όλα, πώς σκέφτεσαι τόν όρο «παράξενα» καί
ποιοί είναι οι στόχοι σου μέσα από αυτήν τή σειρά;

Οι βασικοί μου στόχοι είναι τρεις: διάλεξα μιά σειρά έλλη-
νικών διηγημάτων μέ ένα ένιαίο χαρακτήρα, τά όποια έντά-
σσονται σέ ένα είδος πού ή τηλεόραση παρουσίασε σπάνια ή
καί καθόλου. Δηλαδή είμαστε μακριά τόσο από τόν νατουρα-
λισμό, όσο καί τήν ήθογραφία πού άποτελούν τά βασικά χα-
ρακτηριστικά τών σημερινών έλληνικών έκπομπών. ‘Ονόμα-
σα τή σειρά Παράξενα έλληνικά διηγήματα γιατί ό όρος «πα-
ράξενα» είναι άρκετά πλατύς, ώστε νά συμπεριλάβει από ά-
πλά παράδοξα γεγονότα, μέχρι καθαρά φανταστικά. ‘Ωστό-
σο δέν ήθελα νά παίζω μέ τό φανταστικό, τό έξωπραγματικό,
άλλά νά κινήθώ στους χώρους τής καθημερινότητας, νά χρη-
σιμοποιήσω άκόμη καί νατουραλιστικά διηγήματα δίνοντας
τους όμως μιά παράξενη δίσταση. Νά δουλέψω μέσα από
αυτά τό παράξενο.

‘Ο δεύτερος στόχος μου ήταν νά διαλέξω σύγχρονα διηγή-
ματα καί λέγοντας σύγχρονα έννοώ τόν προβληματισμό
τους. Νά ξεφύγω τέλος πάντων από τά πλαίσια τού κλασικού



Η Εύα Κωταμανίδου και ο Β. Κυρίτσος στη «Δασκάλα».

εικονογραφημένου της άστικής τάξης του 40-50, που κατά κόρον δείχνει σήμερα η ελληνική τηλεόραση.

Ο τρίτος στόχος μου τέλος, ήταν να ξεφύγω από μιά τηλεοπτική μεταφορά αυτών των διηγημάτων.

Τί θέλεις να πεις μ' αυτό;

Σήμερα το σύνολο σχεδόν των ελληνικών τηλεοπτικών εκπομπών γυρίζονται με βίντεο, είτε γιατί ό φτωχός προϋπολογισμός τους δεν τους επιτρέπει το κινηματογραφημένο, είτε γιατί τά χρονικά όρια είναι τόσο στενά που δεν υπάρχει άλλη λύση. Μπορεί το βίντεο να είναι πιο οικονομικό, έχει όμως και όρισμένες δραματουργικο-αισθητικές επιπτώσεις. 'Από τή στιγμή που θά γυρίσουμε με βίντεο σημαίνει ότι καταφεύγουμε άποκλειστικά στό στούντιο, περιορίζομαστε δηλαδή σέ 2-3 κλειστούς χώρους (μιά και δεν υπάρχουν οι δυνατότητες να δοθεί ή ψευδαίσθηση των έξωτερικών χώρων λόγω του χαμηλού προϋπολογισμού), φωτίζουμε αυτόν τόν χώρο όμοιομορφα γιά να μπορούν οι 3 κάμερες του βίντεο να μαγνητοσκοπούν χωρίς πρόβλημα, στήνουμε τούς ήθοποιούς μέσα σέ αυτό τό ντεκόρ και τούς βάζουμε να παίζουν όπως άκριβώς στό θέατρο. Δηλαδή μιά δολόκληρη σκηνή γυρίζεται χωρίς καμιά διακοπή, χωρίς κανένα σπάσιμο της, χωρίς κινήσεις τής μηχανής, άπλως οι κάμερες παίρνουν διαφορετικές γωνίες λήψης και ό τηλε-σκηνοθέτης διαλέγει μιά από αυτές. 'Έτσι δίνεται ή έντύπωση ότι έχουμε να κάνουμε με πολλαπλές λήψεις, ενώ στή πραγματικότητα πρόκειται γιά ένα πλάνο-σεκάνς, που τεμαχίζεται όπως-όπως. Τό άποτέλεσμα αυτής τής κατάστασης είναι να υπάρχουν εκατοντάδες πλάνα, κεί που στόν κινηματογράφο θά ύπήρχαν ελάχιστα, τά καθαρά λειτουργικά. 'Ένα τηλεοπτικό ελληνικό σήριαλ σήμερα, έχει περίπου 40-50 πλάνα τό πεντάλεπτο, από τά όποια είναι ζήτημα άν τά 4-5 έχουν σημασία ύπαρξης. Ταυτόχρονα ή όλη ή θεατρικότητα τής δραματουργικής σύλληψης όδηγεί σέ μιά άφάνταστη φλυαρία. Στήν ελληνική τηλεόραση ύπάρχει ένας άτέλειωτος καταγιωμός λόγου, που είναι χωρίς καμιά ούσία. 'Ένώ ό ήθοποιός μιλάει συνέχεια, καλύπτοντας έτσι τήν άπουσία δράσης, τά πράγματα που λένε θά μπορούσαν κάλλιστα στό σινεμά να είχαν συμπυκνωθεί σέ δύο λόγια ή άκόμη καλύτερα σέ μερικές εικόνες.

Δηλαδή μ' άλλα λόγια στήν ελληνική τηλεόραση καταστρέφεται ή ιδιαιτερότητα του κινηματογράφου και ξαναγυρνάμε σέ ένα όλο τηλεοπτικού θέατρο, που δεν μπορεί παρά να μάς θυμίσει τά πρώτα χρόνια του όμιλοϋντα στό σινεμά' ενώ όμως ό κινηματογράφος ξεπέρασε εδώ και 50 χρόνια αυτό τό πρόβλημα, στήν ελληνική τηλεόραση ξαναγυρνάμε άκριβώς τόσα χρόνια πίσω!



'Άκριβώς, Γ' αυτό και γώ άπαίτησα, έσω και σέ βάρος των έξόδων τής σειράς ή τήν προσωπική μου άμοιβή, να γυριστεί κινηματογραφημένη και όχι σέ βίντεο. 'Ήταν ό μόνος τρόπος γιά να διασωθεί μιά κινηματογραφική σκηνοθετική άντίληψη, που στό κάτω-κάτω ταιριάζει περισσότερο με αυτό τό είδος των διηγημάτων.

'Ας έλθουμε όμως στό διήγημα του 'Ιωάννου. 'Όπως είπα και στήν άρχή ένα μέρος των θεατών άπογοητεύτηκε γιαντί περίμενε να δει κάτι σά θρίλερ (πράγμα γιά τό όποιο τόν προετοίμαζε και τό θαυμάσιο ζενερικ τής ταινίας, προτού πέσουν οι τίτλοι). 'Έν τούτοις άμέσως με τήν έναρξη και τήν εισαγωγή που κάνει ό 'Ιδιος ό 'Ιωάννου δίνεται μιά άλλη κατεύθυνση πρός τή ψυχολογική ταινία. Τελικά ή ταινία μένει μάλλον μετέωρη ίσως γιαντί ή έκλογη του συγκεκριμένου έργου δεν άφηνε άλλα όρια έπεξεργασίας. 'Αν και δεν τό διάβασα μου είπαν ότι τό άλλαξε αρκετά σάν άντίληψη...

Τό διήγημα του 'Ιωάννου είναι καθαρά νατουραλιστικό. 'Η βασική ιστορία είναι μάλλον μιά έρωτική ιστορία δίχως ίχνη παράξενο, με έξαίρεση τά βήματα που άκούγονται στήν τάρτασα πρός τό τέλος του έργου. Ξεκίνησα με βάση αυτό τό τελευταίο στοιχείο, καθαρά άνεκδοτολογικά, συνδέοντας τή συμπεριφορά του νέου περισσότερο με τό παράξενο. 'Επίσης δεν τόνισα τή μοναξιά τής δασκάλας μόνο στό συναισθηματικό πεδίο, πιστεύοντας ότι κάνω μιά διαφορετική έρμηνεία με όλα αυτά.

Αυτό που θέλησα να κάνω δεν ήταν ούτε ένα θρίλερ με τή συμβατική έννοια του όρου, όπου τό μόνο συναισθημα θά είναι ό φόβος και ή άγωνία, ούτε μιά ψυχολογική ταινία που θά περιέγραφε μιά ψυχική κατάσταση (τή δασκάλα και τόν μαθητή της). Θέλησα να άνακαταλώ αυτά τά είδη, να πειραματιστώ πάνω τους.

Μερικοί έγραψαν ότι ή ταινία μένει μετέωρη, άνοκλήρωτη, άκριβώς γιαντί κινείται σέ δύο είδη, χωρίς όμως να ίκανοποιεί ούτε τούς θιασώτες του ένός, ούτε του άλλου είδους.

Πιστεύω ότι αυτό που ήθελα να πω τό είπα. Παίρνω πάνω μου όλη τήν εϋθύνη τής ταινίας τόσο τά θετικά της, όσο και τά άρνητικά της. Διάλεξα μόνο μου τό συνεργείο και τούς ήθοποιούς χωρίς ό παραγωγός να έπέμβει καθόλου, πράγμα αρκετά σπάνιο άπ' ότι ξέρω γιά τήν ελληνική τηλεόραση. Αυτό όμως με τό όποιο είχα ούτως ή άλλως να παλαίψω ήταν οι 'Ιδιος οι συνθήκες δουλειάς μόνο τις καθόριζε τό οικονομικό: όταν πρέπει με 300.000 μόνο όρχ. να βγάλεις μιά έγχρωμη 16άρα ταινία, κινηματογραφημένη και όχι βίντεο, διάρκειας μισής ώρας, με πλήρες μάλαστα συνεργείο, τότε σίγουρα έ-

χεις όρισμένες δυσκολίες νά ξεπεράσεις, όποιο παραγωγό κι άν έχεις.

Σίγουρα έχεις δικίο. Δέν έχουμε νά δούμε τό κοστολόγιο τών τελευταίων ταινιών μικρού μήκους γιά νά πάρουμε μιά ιδέα. Ή Ματαιώση του Αύγέρη (διάρκειας 45) κόστισε περίπου 1.000.000 και τό Άπεταξάμην τής Φρίντα Λιάπα τό μισό περίπου (διάρκειας 20'). Κι έπιπλέον στίς ταινίες αυτές δέν χρησιμοποιήθηκε πλήρες συνεργείο, ύπήρξαν πολλοί φίλοι πού δέχτηκαν νά δουλέψουν δωρεάν κλπ. Ό παραγωγός γιά τόν όποιο μίλησες προηγούμενος είναι και ό χρηματοδότης τής έκπομπής ή ό έκτελεστής μιάς παραγγελίας;

Τό δεύτερο. Τά ποσά αυτά τά καθορίζει ή ΕΡΤ. Και νά στοιχίσει παραπάνω μιά ταινία δέν θά δώσει τό έπιπλέον ποσό. "Έτσι έπειδή άκριβώς ό προϋπολογισμός είναι πολύ χαμηλός άναγκαζόμαστε νά γυρνάμε πάρα πολύ γρήγορα.

Πόσο κράτησαν τά γυρίσματα τής Δασκάλας;

3 1/3 μέρες. "Άν ύπολογίσουμε ότι ή ταινία ήταν περίπου 40 πλάνα, κάθε μέρα γυρίζαμε κάπου 13-14 πλάνα μέ 10 ώρες δουλειά ήμερησίως. Δηλ. είχαμε λιγότερη από μία ώρα γιά νά έτοιμάσουμε κάθε πλάνο, σέ μία ταινία μέ σχετικά περίπλοκες λήψεις (τρέβαλλικ, πανοραμική μέσα σέ ένα μικρό δωμάτιο έπρεπε ν' άδειάζουμε τό έπιπλα από τόν ένα χώρο, γιά νά κινηθεί ή μηχανή και στή συνέχεια νά τά ξαναστήνουμε όμοιόμορφα, γιά νά κάνουμε λήψεις από τήν αντίθετη πλευρά του δωματίου κλπ. κλπ.)

Πόσο κρατούν τά γυρίσματα σέ μιά συνηθισμένη τηλεοπτική έκπομπή;

Περίπου 3-4 μέρες γιά τό ήμίωρο και 5-6 μέρες γιά τό 50' (άν είναι κινηματογραφημένο - άν και γιά λόγους οικονομικούς δέν συνηθίζεται νά γυρίζουν κινηματογραφημένο τό 50'). "Όπως βλέπεις ό χρόνος είναι ελάχιστος, θά χρειαζόταν τουλάχιστον ό διπλάσιος, αυτό όμως προϋποθέτει μεγαλύτερο προϋπολογισμό γιά νά πληρωθεί τό συνεργείο.

Στίς μέρες γυρίσματος λογαριάζεις και τό χρόνο πού έκανες γιά τίς πρόβες;

"Όχι, οι πρόβες μου πήραν άλλες δύο μέρες. "Όμως δέν κάναμε και πολλά πράγματα, βασικά άφισα τούς ήθοποιούς μου άρκετά έλεύθερα νά έκφραστούν. Άλήθεια πώς σου φάνηκαν;

"Ήμασταν πολύ μακριά από τή θεατρικότητα, τή ρητορεία και τό στήσιμο τών ύπόλοιπων ελληνικών σήριαλ. Ήταν μιά από τίς λίγες φορές πού είδαμε σέ ελληνική έκπομπή ήθοποιούς νά παίζουν μέ «κινηματογραφικό» άέρα και όχι θεατρικά. Ήστόσο και πάλι μπορώ νά σου πώ δέν έμεινα άπόλυτα ικανοποιημένος. "Ή μέν Εύα Κοταμανίδου έπαιξε πολύ ένδοστροφικά (άνάμνηση Ίσως από τόν Άγγελόπουλο), ό δέ Κυρίσης, άν και σωστός, δέν είχε κείνη τή γοητεία πού ένας τέτοιος ρόλος θά άπαιτούσε. "Άς φύγουμε όμως από τήν έκπομπή και μιά και πίσασμε τό θέμα τών ήθοποιών θά ήθελα νά μου πείς τή γνώμη σου, γιατί ό Έλληνες ήθοποιοί είναι τόσο κακοί στήν τηλεόραση (και στόν κινηματογράφο), άκόμη

κι όταν πρόκειται γιά μεγάλα όνόματα του θεάτρου μας ή γενικά γιά αξιόλογους άνθρώπους τής θεατρικής σκηνής;

Δέν ύπάρχει παράδοση κινηματογραφικών ήθοποιών στήν Έλλάδα. Όλος ό παλιός ελληνικός κινηματογράφος είναι θεατρικός και πάνω σέ αυτόν τόν κινηματογράφο στηρίζεται σήμερα ή δραματολογία τών τηλεοπτικών σήριαλ. Οι ήθοποιοί και τό θέατρο είχαν νά κάνουν μέ μία άκίνητη μηχανή, μέ ένα στατικό πλάνο, πού τούς επέτρεπε νά έχουν μιά άνεση στό χώρο, αλλά πού τήν εκμεταλλεύονταν καθαρά θεατρικά: γιά νά μιλούν και νά χειρονομούν άκατάπαστα. "Όσο γιά τόν Νέο Έλληνικό Κινηματογράφο, οι νέοι σκηνοθέτες δέν έδωσαν όση σημασία έπρεπε στό θέμα τών ήθοποιών. Παράλληλα δέν ύπάρχει πουθενά, σέ καμία δραματική σχολή, μαθήματα ύποκριτικής πού νά άπευθύνονται ειδικά γιά τόν κινηματογράφο και τήν τηλεόραση. "Όσο ταλέντο κι άν έχουν σήμερα οι ήθοποιοί μας έμθαν νά παίζουν βιαστικά, κάτω από άλλοπρόσραλες συνθήκες. Τούς λέν ότι σέ μιά μέρα πρέπει νά βγει ένα όλόκληρο έπεισόδιο - ή ήθοποιός δέν έχει και πολλά χρονικά περιθώρια γιά νά προετοιμαστεί, ένώ τίς πιά πολλές φορές δέν έχει καμμία σκηνοθετική κατεύθυνση από τόν σκηνοθέτη. Μαθαίνει τόν ρόλο του και τόν παίζει παρά μέ τούς ύπόλοιπους όπως άκριβώς στό θέατρο. Πού νά ύπάρξει χρόνος γιά παρατηρήσεις, έντατικές πρόβες ή έπαναλήψεις σκηνών. "Ότι τραβήχουμε, τραβήχτηκε. Δέν ύπάρχουν πλάνα πού γυρίζονται ξεχωριστά μέ τόν ένα ή άλλο ήθοποιό και στή συνέχεια μοντάρνεται σέ μία ένιαία σκηνή (Πράγμα πού έπιτρέπει στόν κάθε ήθοποιό νά φροντίζει προσωπικά τήν έρμηνεία του), αλλά όλοι παίζουν μαζί, όπως σέ μιά θεατρική σκηνή, μέ τή μόνη διαφορά ότι ύπάρχουν 3-4 κάμερες πού μαγνητοσκοπούν, παρουσίαζόμαστε μας στή συνέχεια τεμαχισμένο, αυτόν τόν έναιο χώρο.

Ποιά πιστεύεις ότι είναι αυτή τή στιγμή τά κυριότερα προβλήματα στήν ελληνική τηλεόραση;

Τό ύπ' αριθμόν 1 πρόβλημα είναι τό οικονομικό, τό νά δοθούν δηλαδή περισσότερα χρήματα. Άλλά τό ύπ' αριθμόν 2 είναι τό σέ ποιούς θά δοθούν. Ήπάρχει ένας φοβερός ανταγωνισμός άνάμεσα στούς διάφορους παραγωγούς και τελικά οι έκπομπές δίνονται σέ ήμετερους. Άνθρωποι πού χρόνια μονοπωλούν τή τηλεόραση και ξέρουμε από πρίν τήν ποιότητα τών έκπομπών τους, συνεχίζουν και πάλι νά παίρνουν νέες σειρές. Ήπάρχουν διάφορα δηλαδή κυκλώματα έξυπηρέτησης, συμφερόντων κλπ., τήν ίδια στιγμή πού ύπάρχουν δεκάδες νέοι άνθρωποι, οι όποιοί έχουν σημαντικά πράγματα νά πούν, και δέν τό δύναιται καμιά δυνατότητα.

Έσύ θά συνεχίσεις νά δουλεύεις στή τηλεόραση;

Γιά τήν ώρα θά όλοκληρώσω 6 τουλάχιστον έπεισόδια από τή σειρά αυτή πού έχουν διαλεχτεί και θά προβληθούν τό φθινόπωρο. Στή συνέχεια δέν ξέρω. Θά ήθελα ή τηλεόραση νά είναι ένα μεταβατικό στάδιο πού θά μου έπιτρέψει στή συνέχεια νά κάνω μιά μεγάλου μήκους ταινία πού έχω στό μυαλό μου.

Ή συζήτηση έγινε μέ τόν Μπάμπη Άκτοόγλου

Άθήνα 10 Αύγουστου 1981

Κυκλοφορεί τό 6ο τεύχος τής ΟΘΟΝΗΣ

Κινηματογράφος/ Έρωτισμός

Ή Ιαπωνία: Ναγκίζα "Όσιμα - Άκίρα Κουροσάβα - Γ. "Όζου.

Έλληνικός Κινηματογράφος

Κριτικές: Τό τελευταίο μετρό, Ό Σώζων έαυτώ σωθήτω,

Ντόν Τζιοβάνι, Ή όμίχλη, Στάλκερ, Έπιφώτιση, κ.ά.

Τό λυντσάρισμα (Έπεισόδιο στη Δύση και ό νεαρός κ. Λίνκολν) του Σωτήρη Ζήκου

Στήν ελληνική τηλεόραση προβλήθηκαν δύο κλασικές αμερικάνικες ταινίες: 'Έπεισόδιο στη Δύση (The Ox-Bow Incident (Παράδοξο συμβάν) του Γουίλιαμ Γουέλμαν και 'Ο νεαρός κ. Λίνκολν (Young Mr. Lincoln) του Τζών Φόρντ. Πρόκειται γιά δύο χολλυγουντιανές παραγωγές, δύο γουέστερν δύο κλασικῶν δημιουργῶν, δύο κείμενα (μέ τήν μπαρτική έννοια του όρου), πού τά χαρακτηρίζει μία όμοιογένεια γραφής, αὐτή του γνωστού άφηγηματικού κινηματογραφικού μοντέλου τής δεκαετίας 30-40. Κλασική ή σεναριακή τους δομή (είσαγωγικό έπεισόδιο, ανάπτυξη και κορύφωση τής δράσης, δραματική κατάληξη, «καθησυχαστικό» φινάλε)· χρήση ενός ντεκουπάζ «δυναμικῶν» πλάνων· πρωταγωνιστής και στίς δύο ταινίες ό Χένρυ Φόντα, σεναριογράφος ό Λαμάρ Τρόττι — νά τά κοινά χαρακτηριστικά τους.

Στόν **Νεαρό κ. Λίνκολν** έχουμε τόν χαρακτηριστικό φορντικό ήρωα: ήθικη καθαρότητα, μοναξιά, τόλμη, μαχητικότητα. Στό 'Έπεισόδιο στη Δύση, τά κοινά θεματικά μοτίβα του γουέστερν: άνδρική φιλία, έκδικηση, καταδίωξη. Καί στά δύο φίλμ τό... **λυντσάρισμα**. Τό λυντσάρισμα: μία συλλογική πράξη βίας και παράλογης βια-σύνης, πού ένῶ δέν είναι ούτε νομότυπη, ούτε ήθικά δικαιωμένα, γίνεται στό όνομα του νόμου και τής ήθικης.

'Από τό «άνώδυνο» παιχνίδι τής τιμωρίας μέ «πίσσα και πούπουλα» του γουέστ πού επιβάλλονταν στους χαρτοκλέφτες, στην θανατική καταδίκη, στό λυντσά-

ρισμα (κρεμάστε τους ψηλά)· και από τίς έξημμένες ομάδες-τιμωρούς τών ταινιών του Γουέλμαν και του Φόρντ, στου άγγελους έξολοθρευτές του Πάλ Σρέιντερ (Ταξιτζής, Χάρντκορ-στόρυ), πού αναλαμβάνουν νά ξεκαθαρίσουν τήν κοινωνία από τό «κακό».

'Αλλά οι συμπεριφορικές έκδηλώσεις του πλήθους, οι έκρήξεις βίας και άπειλης ύπαγορεύονται από τήν ισχύουσα κοινωνική δομή, προϋποθέτουν μία εύθραυστη κοινωνική ίσορροπία.

Αὐτό πού άποκαλύπτει ή τελεστία του λυντσαρίσματος είναι: ή διπολικότητα ενός κόσμου; (οι δύο ήθικοί πόλοι: τό Δίκαιο, ό Νόμος/ τό "Άνομο, τό Κακό). 'Η φαινομενικότητα μιας ένιαίας και κοινότητας κοινωνίας; 'Η φαινομενικότητα τής όμοιογένειάς της; 'Αλλά ό πληθωρισμός του φαίνεται δέν είναι μήπως γέννημα τής έλλειψης του είναι μιας κοινωνίας;

'Η όμοιογένεια αὐτή σαν σύνολο, άπλά μέ κάποιες άντιφάσεις, δείχνεται στό φίλμ του Φόρντ, γιά νά άναιρεθεί στην συνέχεια τής άνέλιξης, τήν φιάστα γιά τήν ήμέρα του 'Ιλλινόϊς: άτομα πού συμβιών άνμονικά, τελετές, γιορτές, παιχνίδια, διαγωνισμοί είναι οι τρόποι επικοινωνίας τους, είναι τά πεδία εύγενοῦς άμιλλας, όπου οι ικανότεροι βραβεύονται. Στό φίλμ του Γουέλμαν μία έγκαλιταριστική κοινότητα (μία γυναίκα μεσόκοπη, ιδιοκτήτρια και ένας μισότρελος ιεροκύρηκας είναι άποδεκτοί άπ' αὐτή), άτομα «ύγιή», μέ αισθήματα άλληλεγγύης θά έσηκωθούν «αύθόρμητα» στην είδηση τής δολοφονίας του ράντζερ Κιν-

Ό Χένρυ Φόντα στό «Έπεισόδιο στη Δύση».





«Ο νεαρός κ. Λίνκολν». Ή σκηνή του Δικαστηρίου.

καίντ, θά προθυμοποιηθούν νά οργανώσουν απόσπασμα καταδίωξης (δικαιολογημένη βία), νά συμμετάσχουν στό άνθρωποκυνηγητό, νά υπερασπίσουν τήν πρόσφατα κατακτημένη «κοινωνικότητα» τους.

Καί έτσι τό κοινωνικό σώμα διαχωρίζεται σέ πολίτες ύποπτους καί πολίτες υπεράνω ύποψίας, σέ νομιμόφρονες καί έγκληματίες, σέ υπερασπιστές του νόμου καί παραβάτες του, σέ δίκαιους καί άδίκους.

Οί διώκτες, οί «τιμωροί», «οί δίκαιοι» θά διασπασθούν καί αυτοί μέ τή σειρά τους, εκδηλώνοντας τήν πλασματικότητα του πρώτου διαχωρισμού. Έτσι από τή μιá θά έχουμε τούς άνενοϊάστους, αυτούς που αυθαίρετα αναλαμβάνουν νά εφαρμόσουν τό νόμο, «νά τόν πάρουν στά χέρια τους», άρα νά άγνοήσουν τό άπαγορευμένο καί από τήν άλλη τούς υπερασπιστές (ούμναιστές) τής ήθικης τάξης.

Καί φτάνουμε στό δικαστήριο, εκεί όπου θά ξεδιπλωθούν οί ιδεολογικές αντιφάσεις τών ήρώων.

Στό **Έπεισόδιο στή Δύση**: σύσταση από τούς διώκτες «έκτάκτου» (άτακτου) δικαστηρίου στό τόπο σύλληψης, ή ήδονή καί ή άδημονία μέ τήν όποία θά «παίξουν» τούς κριτές καί τούς έκτελεστές, ή μέθη τους από τήν έξουσία, ή τελετουργική (σαδιστική) διαδικασία που θά άκολουθήσουν, θά τούς άφαιρέσει τό ελαφρυντικό του άλόγιστου τής πράξης τους («έν βρασμώ ψυχής»), θά τούς μετατρέψει από παραβάτες δευτέρου σέ πρώτου βαθμού. Παρά τίς μεμονωμένες

άντιρρήσεις θά παραμείνει άμετάκλητη ή απόφασή τους νά θανατώσουν, νά ξορκίσουν τό έγκλημα έγκληματώντας, νά λυντσάρουν.

Καί ενώ αυτά συμβαίνουν στό Μπρίτζες Γουέλς, στό Σπρίνγκφιλντ ό **Νεαρός κ.Λίνκολν** θά κατευνάσει τό έξαλλο πλήθος, γιατί είναι γνώστης τής ψυχολογίας του καί γιά αυτό καί μελλοντικός ήγέτης του, θά άποτρέψει μέ τήν ρητορική του τό Ξέσπασμα, θά όδηγήσει τούς κατηγορούμενος στό δικαστήριο, όπου θά τούς υπερασπισθεί μέ νηφαλιότητα καί τόλμη.

Ό Φόρντ θά φιλήρει τήν σεκάνς του δικαστηρίου μέ μιá θεατρικότητα στήν σκηνογραφία (μετωπικές λήψεις) καί θά κάνει νά αναδυθούν μέσα από διαδικασίες μεταφοράς καί συμπύκνωσης οί κοινωνικοί ρόλοι τής εποχής: οί παραδειγματικοί χαρακτήρες θά συνθέσουν τήν μακέττα, τήν μικρογραφία τής άμερικανικής κοινωνίας.

Στήν μιá περίπτωση (**Έπεισόδιο στή Δύση**) τό λυντσάρισμα δέν άποφεύχθηκε, στήν άλλη άποτράπηκε δυναμικά, τό ένα «δικαστήριο» ύπέπεσε σέ δικαστική πλάνη (μετά τήν άποκάλυψη τής διάστασης τής άλήθειας καί τής προφάνειας), τό δεύτερο τήν άπέφυγε, οί ιδεολογικές «χειρονομίες» όμως καί τών δύο ταινιών άκολούθησαν μιá άνοδική, άναδιπλωτική πορεία πρós τόν έρματισμό καί τήν έξιδανίκευση του νόμου. Ή «υπερ-άξια» του νόμου είναι ή δυνατότητα παραβίασης του.



Τά τελευταία πλάνα του «Νεαρού κ. Λίνκολν».

Διαφορετικές σεναριακές μυθοπλασίες, αλλά όμοιοι φιλικοί κώδικες θα εξυμνήσουν τις «ουμανιστικές» αξίες και την ήθικη τάξη.

Έπικη ή αφήγηση του Φόρντ! (1) ποιητική του Γουέλμαν· συναισθηματική επένδυση των σωμάτων, των βλεμμάτων, των συμπεριφορών.

Ψυχολογισμός στην «έγγραφή» των προσώπων: στη συμμετοχή του Λίνκολν τούς αγώνες της φιέστας, θά δηλωθεί η επιθυμία του για ισχύ, εξουσία, για κοινωνική προβολή, αλλά και η ικανότητα διεκδίκησης όλων αυτών και ακόμα η μαχητικότητα και η άκραιότητα του.

Οι διαταγμοί, οι φόβοι, οι εξάρσεις του Κάρτερ (Χένρυ Φόντα), οι συγκρούσεις του συνταγματάρχη με τον γιό του, η διαφάνεια των τριών θυμάτων (ο στοργικός οικογενειάρχης, ο τρελός γέρος και ο κυνικός αλλά θρησκόληπτος μεξικάνος).

Οι χριστιανικές συμπαραδηλώσεις που διαπερνούν και τά δύο κείμενα περιορίζουν την δυνατότητα πολλαπλών αναγνώσεων, δεν εξασφαλίζουν μιá διφορούμενη ρευστότητα. Ό Λίνκολν εισέρχεται στην πόλη πάνω σε ένα μουλάρι («Ίδου ό Βασιλεύς Σου έρχεται, καθημένος επί πάλων όνου»), και στο τέλος αποσύρεται μόνος στην κορυφή ενός λόφου («και έξελθών έπορεύθη κατά τό έθνος εις τό όρος των έλαιών»). Στο άλλο φίλμ τό κρέμασμα (σταύρωμα), ή άδικη καταδίκη ΤΡΙΩΝ άτόμων («... ένα εκ δεξιών και ένα εκ ευώνυμου Αυτού»), ή επικράτηση της άποψης να έκτελεστούν («... και κατίσχιον αι φωναι αυτών και των άρχιερέων»). Καί γενικά οι δύο δίκες έχουν άναφορές στην «Μεγάλη» δίκη και στην πρώτη γνω-

στή δικαστική πλάνη της ιστορίας.

Άπλοϊκότητα παιδικής ματιάς στόν Λίνκολν, ειρωνικές υπερβολές και δραματουργικές κορυφώσεις: νόημα που παράγεται από αντίθεσεις, σωματική παρουσία του ήθοποιού. Έμβληματικοί χαρακτήρες στό Παράδοξο συμβάν, αφήγηση που δομείται και διασχίζεται από την ματιά του Κάρτερ (Φόντα). Η κλασική άμεσότητα και καθαρότητα και στά δύο έργα. (2)

Άλλά ή επιβεβαίωση της «ύγείας» μιás «άρρωστης» κοινωνίας, είτε μέ όρθές άθωπτικές, είτε μέ λανθασμένες, καταδικαστικές έτυμηγορίες, θά διαωνίζει την «άρρώστεια» και τις αύταπάτες της.

(1) Χρόνια ολόκληρα ή ταινία αύτή του Φόρντ θεωρούνται μά από τις «μέτριες» δουλειές του, έστω κι άν ό Αϊζενστάϊν της χάρισε ένα έγκωμιαστικό δοκίμιο. Καί θά πρέπει νά έλθουμε στό 1970 γιά νά «άποκατασταθεί» από τά Cahiers du Cinéma, όταν ή ομάδα δύο περιοδικού θά αναλύσει σεκάνας μέ σεκάνας τή ταινία, γιά νά βγάλει ένα «μοντέλο» αφήγησης (και ιδεολογικής άναπαράστασης) του κλασικού κινηματογράφου. Στη συνέχεια ό γνωστός άμερικανός κριτικός Νίκ Μπράουν θά γράψει δύο άλλα κείμενα γιά τή ταινία, που έμπνέονται από τή δουλειά των Cahiers, συμπληρώνοντας την ταυτόχρονα.

(2) Άξιοθαύμαστο είναι τό «κλείσιμο» της ταινίας του Φόρντ: ό Λίνκολν αποσύρεται σε ένα λόφο, ή μηχανή ακολουθεί την κατεύθυνση της ματιάς του / νυχτερινό πλάνο της κορυφής και τό κάδρο παγώνει. Στην συνέχεια τό διαδέχεται ένα καρέ-φίξ (πλάνο), κόντρ-πλονζέ ενός μνημείου που παριστάνει τόν πρόεδρο Λίνκολν καθισμένο σε θρόνο. Προσβατική άπόκλιση του «τώρα», του χρόνου θέσης της ταινίας προς τόν όρίζοντα του παρελθόντος, αυτού των δρώμενων της ταινίας. Άφήγηση μέ δύο άντιθετικά χρονικά άνύσματα που μάς ξαναθυμίζει ότι ό κιν/φος είναι ή τέχνη του χρόνου.

Ή λέξη

έλληνική και ξένη λογοτεχνία

ΣΤΟΝ ΚΑΘΕΝΑ ΤΟ ΕΙΔΩΛΟ ΤΩΝ ΑΝΑΓΚΩΝ ΤΟΥ ΚΑΙ ΤΗΝ ΑΝΑΓΚΗ ΤΩΝ ΕΙΔΩΛΩΝ ΤΟΥ (ΚΑΙ ΟΙ ΑΓΕΛΑΔΕΣ ΘΑ ΓΙΝΟΥΝ ΠΙΟ ΠΑΧΕΙΕΣ)

του Γιώργου ΤΖΙΩΤΖΟΥ

"Όταν βρισκόμουν στη Γαλλία τό 1974 σύσωμη ή άριστερά (καί γώ μαζί της) πίστευε στη σίγουρη νίκη του Μιττερράν. "Όταν όμως αυτός ήλθε σέ τηλεοπτικό τέτ-α-τέτ μέ τόν αντίπαλό του Ζισκάρ, κάτι άλλαξε μέσα μας. Ξέραμε ότι ο Μιττερράν είχε χάσει τό παιχνίδι κι ότι ο Ζισκάρ τό κέρδισε όχι επειδή ήταν ο καλύτερος ρήτορας, ό-πιό πειστικός στά επιχειρήματά του, αλλά γιατί ήταν ο καλύτερος ήθοποιός (ο καλύτερος σκηνοθέτης). Νά όμως πού 7 χρόνια άργότερα τό παιχνίδι έπαναλαμβάνεται μέ τούς ίδιους αντίπαλους: μόνο οι όδροι (τής σκηνοθεσίας) έχουν αλλάξει και νικητής αποδεικνύεται αυτός πού σέ καμμία περίπτωση δέν περιμέναμε νά νικήσει. Στό κείμενο πού ακολουθεί ο Γιώργος Τζιώτζος περιγράφει μ' ένα ιδιαίτερο χιούμορ και διασκεδαστικότητα τά παρασκήνια όλου αυτού του παιχνιδιού, πού μέ δεδομένο τίς δικές μας προσεχείς έκλογές είναι όσο ποτέ άλλοτε επίκαιρο.

Μ. Ακτοσόγλου

Λοιπόν, είναι από τή στιγμή πού τά πράγματα κι οι άνθρωποι περνούν στη τηλεόραση πού αρχίζουν νά υπολογίζονται. Τίποτα δέν υπάρχει εάν δέν πιστοποιηθεί τηλεοπτικά. Τό πραγματικό δέν προηγείται πιά τής αναπαράστασης, τήν ακολουθεί, είναι στό έξηση ή εικόνα πού προηγείται του γεγονότος. Νέα διάσταση τής ιστορίας δεμένης αναπόσπαστα μέ τήν εικόνα της, εικόνας πού επεξεργάζεται κατά κάποιο τρόπο τήν 'Ιστορία, τήν κάνει νά υπάρχει σάν ένα δικτυο από ίχνη, σάν μιά παράγουσα γραφή. 'Η εικόνα κολλάει στό γεγονός καθώς αυτό παράγεται μ' ένα τρόπο δραματικό, επιβάλλοντας τήν ιδέα ότι ή γνώση τής επικαιρότητας είναι στό έξηση ύπόθεσης τής εικόνας. 'Η εικόνα τής πληροφόρησης είναι τόσο στενά δεμένη μέ τό γεγονός, μέ τήν ίδια τήν απτότητα τής παρουσίας του, πού γίνεται τό άμεσο και συστατικό νόημά του, όριακά: τό ίδιο τό γεγονός (Τί άλλο σημαίνει ή άμερικήνικη τηλεόραση όταν λειτουργεί 24 ώρες τό 24ωρο, άν όχι ταύτιση μέ τό πραγματικό, τήν ίδια τή ζωή); 'Η ιδεολογία του βιωμένου, του πραγματικού μέσα στην αυθεντικότητά του, «σάν νά ήμασταν εκεί».

'Η άλήθεια τής πραγματικότητας ή ή άλήθεια τής τηλεόρασης; 'Ερώτηση άνώφελη σήμερα μιά πού ή τηλεόραση άποτελεί πιά τήν «άλήθεια» τής πραγματικότητας. 'Οριστικός θάνατος τών σημείων, κατάργηση του ίδιου του θεάματος μιά πού ή τηλεόραση δέν είναι καν συλληψιμη ως τέτοια στην πλήρη σύγχυση της μέ τό νόημα (ό Μάκ Λούαν' παρέσυρε στό θάνατό του και τήν ίδια του τή φόρμουλα: «τό μέσο είναι τό μήνυμα» δέν σημαίνει τίποτα πιά μιά και μέσο και μήνυμα έχουν συγχωνευθεί σέ μιά άτελείωτη κυκλικότητα). Τό πέρας από τά σημεία πού κρύβουν κάτι (πού θά είχε σχέση μέ τήν ιδεολογία) στά σημεία πού κρύβουν ότι δέν υπάρχει πιά τίποτα, εγκαινιάζει τήν εποχή τών όμοιωμάτων, όμοιωμάτων τής έξουσίας πού παραδίδονται στην εικόνα γιά νά άντλήσουν τής

τελευταίες αναλαμπές τής δόξας τους.

Φαίνεται πώς οι πολιτικοί κατάλαβαν πρώτοι άπ' όλους τό νόημα αυτής τής στροφής. 'Η τυπολογία του σοσιαλιστικού ρεαλισμού συνιστά τό πολιτικό μάρκετιγκ του σήμερα (ένας εργάτης πρέπει νά μοιάζει μ' έναν εργάτη, ένας πρόεδρος πρέπει νά μοιάζει μ' έναν πρόεδρο). Τί πιά φυσικό, λοιπόν, άπ' τό νά έμπιστευτεί ο Μιττερράν τήν προεκλογική του έκστρατεία στό μεγαλυτόνο όνομα τής διαφήμισης στη Γαλλία; (Συγκρατείστε τό όνομα: Σεγκελά και έλπίζετε πώς δέν θά είναι ο ίδιος πού θά κατευθύνει τή τύχη του Σιράκ μετά έπτά χρόνια). Κάποτε ή πολιτική άποτελοϋσε τήν ίδια τή διαφήμιση της, σήμερα ή διαφήμιση έχει γίνει ή ίδια πολιτική. Μέσα στις άόριστα γοητευτικές φόρμες της έρχονται νά προστεθούν μερικές πρόσφατες άπόπειρες. Μετά τήν «άπ' ευθείας» παρακολούθηση τής άπόπειρας εναντίον του Ρήγκαν, είχαμε τήν «άπ' ευθείας» άπόπειρα κατά του Πάπα ('Η 'Ιντιρα Γκάντι ήθελε επίσης τήν άπόπειρά της. Μετά τό Ρήγκαν, τόν Ζισκάρ στην Κορσική και τόν Πάπα, ή 'Ιντιρα Γκάντι **ζει κι αυτή επικίνδυνα**. Μόνο πού ή άπόπειρα πού κατήγγειλε στό Κοινοβούλιο άποδείχθηκε φίσικο, μιά κακοφτιαγμένη σκηνοθεσία γιά νά τονώσει τό κύρος της. "Όστε λοιπόν ή έξουσία έχει σήμερα ανάγκη άπειλής, άναγνώρισης;)" Όμως έλα πού δέν υπάρχει πιά «σκηνή» όπου τά γεγονότα μπορούν νά πάρουν τή δύναμη τής πραγματικότητας! Δέν υπάρχει πιά σκηνή γιά τό θάνατο κι επομένως ούτε γιά τή τρομοκρατία: όλες οι τελευταίες άπόπειρες εναντίον τής έξουσίας άπέτυχαν, άπλά γιατί σρέφονταν όχι άπέναντί της, αλλά άπέναντι στα όμοιώματά της, γιατί ήρθαν όλες ν' άκυρωθούν στις όδόνες τής τηλεόρασης. 'Εποχή τής άπόλυτης ασφάλειας μιά και ό έχθρός είναι πουθενά και ή άπειλή παντού. ('Η έκφραση του προσώπου του Πάπα όπως κι αυτή του Ρήγκαν δέν έχει τίποτα νά κάνει μέ τή κοινή έντύπωση του πόνου, τήν όδύνη πού σημαδεύει τό πρόσωπο. Τά

πρόσωπα της εξουσίας είναι διαφορετικά και ή απόδειξη «ἀπ' εὐθείας», δὲν ἔχετε παρά νά πάτε στό σινεμά γιά νά δείτε πόσο ἀλλοιώτικα πονοῦν οἱ κοινοί θνητοί. Ὁ Πάπας ἢ ὁ Ρήγκαν δὲν ἔχουν ἀνάγκη τῆς κινηματογραφικῆς ὑποκρισίας, μιά πού εἶναι οἱ ἴδιοι ὑποκείμενα **καί** ἀντίκείμενα τῆς ρητορικῆς τοῦ θεάματος· οἱ κινήσεις τους εἶναι κάτι παραπάνω ἀπό τίς κινήσεις τῶν ἡρώων τῆς σκοτεινῆς αἰθουσας, εἶναι κινήσεις ἠθοποιῶν πού εἶναι ταυτόχρονα καί σκηνοθέτες. Μετά ἀπό τόσες πρόβες, τό ντιρέκτ ἢ πρεμιέρα εἶναι γι' αὐτούς ἤδη βίντεο). Ἴσως σέ λίγο παρastoύμε μάρτυρες τῆς ἀναγγελίας ἐνός τηλεοπτικοῦ προγράμματος τοῦ τύπου:

«Καί στίς ὀκτώ ἡ ὦρα ἡ μεγάλη στιγμή τῆς ἡμέρας, ἡ ἀπόπειρα δολοφονίας τοῦ κ. Μπρέζνιεφ σέ ἀποκλειστικότητα. Τό συνεργεῖο μας βρίσκεται ἤδη ἐγκατεστημένο στήν Ἐρυθρά Πλατεία ὅπου θά λάβει χώρα τό μεγάλο γεγονός. Θά ἀκολουθήσει συνέντευξη τοῦ τραυματισμένου Προέδρου, Π.Γ. τοῦ Κ.Κ.Σ.Ε. (κ.λ.π.) ἀπό τό Κεντρικό Νοσοκομεῖο τῆς Μόσχας» (Σ.Σ. τά

πρόσωπα, οἱ τοποθεσίες καί οἱ τίτλοι εἶναι τελείως φανταστικά).

Τά ὄσα ἔχουν συμβεῖ στή γαλλική τηλεόραση στήν περίοδο τῶν ἐκλογῶν ἐνισχύουν ἀκόμη περισσότερο τή λογική τῆς ὑπερβολῆς πού προηγήθηκε (ὑπερβολῆς πού ἐντάσσεται σέ μιά κάποια «θεωρητική βία», τό μόνο ἄλλωστε πού ἀπέμεινε). Ἀλλά δηλώνουν καί κάτι ἀκόμα: πῶς ἡ τηλεόραση ἀποτελεῖ τή κινηματογραφική πρωτοπορεία τοῦ σῆμερα. Ἄς πάρουμε τά γεγονότα μέ τή σειρά: **Πρόσωπο μέ πρόσωπο** Μιττερράν-Ζισκάρ. Ξέρουμε πῶς τό τελετουργικό αὐτῶν τῶν «ἀντιπαραθέσεων» ἔλκει τή καταγωγή του ἀπό τίς φόρμες τῶν γουέστερν (ἐνδεικτικός τίτλος (τέως) ἐκπομπῆς τῆς γαλλικῆς τηλεόρασης. «**Μέ τά ἴδια ὄπλα**»), ἀπό τήν ἴδια κλασσική σκηνοθεσία τῆς μονομαχίας: σάν-κόντρ-σάν, γενικό πλάνο καί ξανά σάν-κόντρ-σάν². Ξέραμε ἀκόμα ὅτι ὁ Ζισκάρ ἦταν τό φανορί μιάς τέτοιας μονομαχίας (τό 1974 εἶχε κατατροπώσει τό Μιττερράν σέ παρόμοιο face à face κι ὕστερα εἶναι τόσο ὠραῖος μέ τή στολή τοῦ κάου-μπόυ πού





Η προεκλογική φωτογραφία του Ζισκάρι.

του φόρεσε ή Σοσιαλιστική Νεολαία - συμπτωματικά; - σε μία πρόσφατη άφισσα-κολλάζ!). "Ε λοιπόν ο Μιτερράν κατάφερε αυτή τη φορά να νικήσει γιατί μπόρεσε να επιβάλει τους σκηνοθετικούς δρους του (πού αποτέλεσαν άλλωστε σημείο διαμάχης για όλόκληρη την έβδομάδα πού προηγήθηκε της εκπομπής): απαγόρευση του plan de coupe³, άρνηση του σάν-κόντρ-σάν, άπουσία εικόνας περιέχουσας καί τούς δύο υποψηφίους, άπόλυτο προνόμιο εκείνου πού μιλά πάνω σ' εκείνον πού άκούει, άποφυγή της αισθητικής σύγκρισης, τού συναίσθημα δύο ήθοποιών πού μονολογούν στό κενό δίχως κοινό διάστημα (ούτε καν αυτό τών δημοσιογράφων-διαιτητών πού όταν οι ήρωες μιλούσαν έπαιζαν τό ρόλο του άθέατου μάρτυρα στίς παλιές κιν/φικές μονομαχίες). "Ενα-μηδέν ύπέρ του Μιτερράν!

Δεύτερη Πράξη: 'Η ρεβάνς.

"Υπάρχουν πράγματα σπάνια στή τηλεόραση. "Ενας «έξερχόμενος πρόεδρος» πού κινηματογραφείται καθώς «έξέρχεται», είναι σπάνιο. "Ενα άδειο πλάνο στή τηλεόραση είναι σπάνιο. "Ενα πλάνο άδειο καί σιωπηλό είναι άκόμα πιό σπάνιο. "Υπήρξε λοιπόν μία μεγάλη στιγμή τή Τρίτη 19 Μαΐου λίγο μετά τίς όκτώ στή γαλλική τηλεόραση, άνάμεσα στή στιγμή πού ή ψηλόλιγνη σιλουέττα του Ζισκάρι βγήκε άπ' τό κάδρο (άπό τήν άριστερή πάνω μεριά της όθόνης) κι εκείνη πού ό έθνικός ύμνος άρχισε ν' ακούγεται (για τήν ιστορία: ό Ζισκάρι σταματάει να μιλά, τράβελλινγκ πρός τά πίσω για πέντε δευτερόλεπτα, au-revoir, ό Ζισκάρι σηκώνεται καί βγαίνει άργά άπό μία πόρτα του θεατρικού διάκοσμου, πλάνο της άδειας καρέκλας για δέκα άκόμα άτελειωτα δευτερόλεπτα κι ύστερα ή Μασσαλιώτιδα μέ φόντο πάντα τήν άδεια καρέκλα). Μιά τηλεοπτική στιγμή αναπάντεχη κι ένδιαφέρουσα της όποιας ό Ζισκάρι υπήρξε ό δημιουργός-έρμηνευτής. Γιατί έπρεπε να είσαι τουλάχιστον ό Ζι-

σκάρ για να επιβάλλεις στή τηλεόραση αυτό πού άρνείται μ' όλη της τή δύναμη; τή σιωπή, τό κενό, τό τίποτα. "Επρεπε να διαθέτεις τήν έξουσία ενός έξερχόμενου πρόεδρου, για λίγες ώρες άκόμα, για να επιχειρήσεις να έφεύρεις ένα τελετουργικό. "Ενα τελετουργικό της έξαφάνισης, τίποτε λιγότερο. Μέχρι τώρα ό στόχος ήταν να καλύπτεται ή τηλεόραση, λιγότερο για να «περάσει ένα μήνυμα» καί περισσότερο για να μην περάσει κανένα. (αυτή ή μετωνυμική χρήση της εικόνας είναι ιδιαίτερα προσφιλής στίς τηλεοπτικές ειδήσεις; γεμίζει τήν τρύπα της πληροφόρησης λειτουργώντας κατά κάποιον τρόπο σαν σημείο πληροφόρησης; πρέπει να γεμίσουμε τό κουτί μέ εικόνες, πρέπει όπωσδήποτε να δείξουμε κάτι). 'Η τηλεόραση είναι όπως ή τήνισκο, όπως ό έγκεφαλός μας, όφείλει να δίνει τήν έντύπωση ότι δέν σταματά ποτέ, δίχως ποτέ να δίνει τήν έντύπωση της διάρκειας; ή τηλεόραση δέν διαρκεί. Τό κενό, ένα κενό πού διαρκεί, ή σιωπή, μία σιωπή πού διαρκεί είναι ό... τρόμος. Λοιπόν, μέ τό άδειο πλάνο του, ό Ζισκάρι, καταφέρνει να δημιουργήσει μία τομή στό τηλεοπτικό σώμα, να μäs θυμίσει τούς σκηνοθέτες του έκτός πεδίου, τό Χίτσκοκ, τό Λάνγκ, τόν Ούέλλες, αυτούς πού έρωτοποιούν τίς άκρες του κάδρου δημιουργώντας τό αντίκειμενο του τρόμου. Μέσα; "Εξω; Θά βγει; Δέν θά βγει; Τό άδειο πλάνο, γεμάτο άκόμα άπό τήν ήχώ της παρουσίας του ήθοποιού, τό πλάνο του έγκλήματος μετά τή φυγή του δολοφόνου, ή αίσθηση της μαζικής υπαγκέτας ενός σκηνοθέτη; ό Πολίτης Κάιην, τό άδειο καρτσάκι του Ποτέμκιν, ό 'Ιβάν ό τρομερός πού άποσύρεται για νάρθουν να τόν ψάξουν οι μυρμηγκιές των όπαδών: **au re-voir ή ή αισθητική της έξαφάνισης.** 'Ισοπαλία.

Πράξη Τρίτη: ό Μιτερράν στό Πάνθεο (21 Μαΐου ήμέρα της «ένθρονίσις»).

('Αλλά μιάς κι είναι ό Μιτερράν πού έχει τήν ύπεροχή δέν μπορεί παρά να πάρει τή νίκη)

Σ' ένα παλιό φίλμ του Σεσίλ ντε Μίλλ (**Αυτοί πού δέν κατακτήθηκαν**), ό Γκάρυ Κούπερ αϊφνιδιάζει τούς άφελείς 'Ινδιάνους έμφανιζόμενος μπροστά τους ως διά μαγείας, μέσα άπό ένα σύννεφο καπνού.

³Ο Γκάρυ Κούπερ στους «Unconquered».



Είναι κάτι παρόμοιο που πέτυχε ο Μιττερράν στο Πάνθεο: **ή αισθητική της εμφάνισης**. Φωτοσκιάσεις à la 'Αϊζενστάϊν»!, (δήλωση του γαμπρού του Μιττερράν ήθοποιου Ροζέ 'Ανέν: θέλαμε να πετύχουμε κάτι αλλά Αϊζεν -σκηνοθεσία του λαβύρινθου, σασπένς: «νά τώρα θά ξαναφανεί!») (για τό ιστορικό: άφου προηγήθηκαν πρόβες μιās δόλοκληρης ήμέρας, ο Μιττερράν εισέρχεται στο Πάνθεο. Χάνεται για λίγο, άκουµε τά βήματά του εκτός πεδίου, ξαναεμφανίζεται, ξαναχάνεται καί νάσου μπροστά στο τάφο του Ζάν Μουλέν⁴, έναποθετεί τό τριαντάφυλλο, φεύγει µε άδεια χέρια, ξαναχάνεται καί ξαναεμφανίζεται ξαφνικά μπροστά στο τάφο του Ζωρές κρατώντας ένα άλλο τριαντάφυλλο! Μάθαµε εκ των ύστερων πώς υπήρχαν «σπαρµένοι» μέσα στο Πάνθεο δείκτες που τόν κατεύθυναν καί «άνθοπώλες» που του άνανέωναν τά τριαντάφυλλα! "Ας µή ξεχνάµε πώς κι όταν ό Θησέας μπήκε µόνος στο Λαβύρινθο είχε καί τήν «πυσινή» της 'Αριάδνης). Τελετουργικό άπέναντι σε τελετουργικό, **'Η Γή των Φαραώ** à la 'Αϊζενστάϊν. "Αν ό Ζισκάρ άποχαιρέτησε τή Γαλλία από ένα τηλεοπτικό στούντιο (έπικίνδυνη έξ άλλου µετνωυµία: τό μοναδικό lapsus⁵ του Ζισκάρ στην έφταετία του ήταν όταν άποκάλεσε τούς τηλεθεατές... τηλεοράσεις («mes chers téléniveurs»)⁶ άφήνοντας πίσω του µιά άδεια

καρέκλα, θά ήταν όλέθριο για τό Μιττερράν να σπεύσει να τή καταλάβει. 'Επιχείρησε λοιπόν κάτι άλλο: υποχρέωσε τή τηλεόραση να πάει να τόν ψάξει εκεί που δέν πάει ποτέ, στο Πάνθεο, στο Λαβύρινθο, στο Κοιμητήριο, στο σπίτι των Νεκρών. Δύο-ένα λοιπόν, νικήσαµε, on gagné, on les a eus, ζήτω ή άριστερά⁷.

'Ανάµεσα σε σινεµά, τηλεόραση, διαφήµιση καί πολιτική υπάρχουν κάποιες ανταλλαγές που τελούνται υπό σιωπή, µιά κοινή ρητορική. 'Η σκηνοθεσία ενός πρόεδρου, ενός ήθοποιού, ενός γεγονότος ή ενός προϊόντος, είναι µιά υπόθεση ρητορικής. Τίποτα περισσότερο.

Γιώργος ΤΖΙΩΤΖΟΣ

- 1) Μάκ Λούαν: διάσημος άµερικανός θεωρητικός των μαζικών µέσων επικοινωνίας.
- 2) Δηλ. κινηματογράφηση πρώτα του ενός «ήθοποιού», γενικό πλάνο καί των δύο καί στη συνέχεια κινηματογράφηση του άλλου, που βρίσκεται άκριβώς άπέναντι.
- 3) Plan decoupe: Πλάνο στ' όποιο δείχνεται μόνο ό άκροατής καί όχι ό συνοµιλητής ενός τέτ-α-τέτ.
- 4) 'Ηρωας της γαλλικής αντίστασης (άν δέν κάνουµε λάθος).
- 5) 'Η παραδροµή στη φρούδική όρολογία.
- 6) «'Αγαπητοί µου... τηλεοράσεις»!
- 7) Συυθηµατα που άκούγονταν για καιρό µετά τή νίκη του Μιττερράν.

ΔΙΑΒΑΣΤΕ

ΜΗΝΙΑΙΑ ΕΠΙΘΕΩΡΗΣΗ ΤΟΥ ΒΙΒΛΙΟΥ

Σε κάθε τεύχος:

- Παρουσίαση των 30 σηµαντικότερων βιβλίων του μήνα
- Συνεντεύξεις µε γνωστούς συγγραφείς
- Βιβλιογραφίες για θέµατα έπιστήµης καί τέχνης
- Πορτραίτα εκδοτικών οίκων καί βιβλιοπωλείων
- Τά best-seller του μήνα
- Ρεπορτάζ για τήν κίνηση του βιβλίου στην 'Ελλάδα καί στο έξωτερικό
- Περιλήψεις των διατριβών που έτοιµάζονται στις άνώτατες σχολές
- Βιβλιογραφικό δελτίο µε όλες τίς νέες εκδόσεις
- Κριτικογραφία του ήµερήσιου καί περιοδικού τύπου
- "Άρθρα, σχόλια, χρονογράφηµα

πολυσέλιδο — άνανεωµένο — υπεύθυνο

Συνέντευξη με τον John Boorman γιά τό «Excalibur»

Τό 'Εξκάλιμπερ δέν είναι άλλο από τό μαγικό σπαθί τοῦ βασιλιά Ἀρθούρου καί τή ταινία τοῦ Τζών Μπούρμαν μία ἀκόμη κινηματογραφική παραλλαγὴ τοῦ θρυλικοῦ μύθου τῶν Ἰπποτῶν τῆς Στρογγυλῆς Τραπέζης. Σέ μία ἐποχὴ ὅπου τὰ 80% τοῦ κινηματογράφου εἶναι τηλεοπτικὲς ἀφηγήσεις τύπου **Οἱ συνηθισμένοι ἄνθρωποι** (δηλ. ἕνας κινηματογράφος ὅπου αὐτὸ πού ἐνδιαφέρει εἶναι τὸ κύλισμα τῆς μυθοπλασίας, χωρὶς καμιά αἰσθητικὴ, φορμαλιστικὴ ἀναζήτηση, λές καὶ δέν ἔχουμε νὰ κάνουμε μ' ἕνα ἰδιότυπο ἐκφραστικὸ μέσο), ἡ ταινία αὐτὴ τοῦ Τζών Μπούρμαν εἶναι μίαν εὐχάριστη ἐκπλήξη, γιὰτὶ μᾶς ἐνασθεγεῖ στό παλιὸ κινηματογράφου τῶν Μύθων καί τῶν μεγάλων μυθοπλασιῶν, μέσα ὅμως ἀπὸ ἕνα ἐπικό στυλ καί μία εἰκονοκλαστικὴ αἰσθητικὴ. "Ὅποιες κι ἂν εἶναι οἱ ἀντιρρήσεις πού εἰπώθηκαν γιὰ τὴ ταινία (καί πού μερικὲς συμπεκνώνονται στὴ συζήτηση πού ἀκολούθει), πῶς μπορούμε νὰ μὴ θαυμάσουμε τὸν Μπούρμαν γιὰ τὴ προσπάθειά του νὰ κάνει ἕνα σινεμά ἐξω ἀπὸ τὰ ὅρια τοῦ σημερινοῦ κινηματογράφου. Τὸ ἂν τὰ καταφέρει ἢ ὄχι ἔγκειται σὲ μᾶς σὰ θεατὲς νὰ τὸ κρίνουμε. "Ὅσο γιὰ τὴ ταινία θὰ ἐπανέλθουμε μὲ μίαν ἐκτενέστατη κριτικὴ τῆς ὅταν προβλεθεῖ στὴν ἀρχὴ τῆς αἰσῶν.

M. A.

Τό 'Εξκάλιμπερ εἶναι ἕνα ἀρκετὰ παλιὸ σχέδιο, πού ὠρίμαζε ἐδῶ καί χρόνια. Γιατὶ δέν μπορέσατε νὰ τὸ γυρίσετε νωρίτερα;

Ἐφαίτιας πολλῶν προβλημάτων πού τὸ κυριότερο ἦταν φυσικὰ τὸ οἰκονομικὸ. Πρόκειται γιὰ ἕνα σχέδιο πού τὸ ἔχω μέσα μου ἀπὸ τότε πού ξεκίνησα τὴ καριέρα μου. "Ὅταν ὁμως τὸ 1969 τὸ πρότεινα στὴν United Artists, ἀρνήθηκαν πιστεύοντας ὅτι ἐξαφανίσθηκε τὸ κοινὸ πού θὰ πῆγαινε νὰ δεῖ μίαν τέτοια ταινία. Στὴ συνέχεια ἡ Warner Bros ἀρνήθηκε τὸ 1975 τὸ πρῶτο σενάριο πού εἶχα γράψει, γιὰτὶ κι αὐτοὶ θεώρησαν τὸ ἐπιχειρήμα παρακινδυνευμένο. Θὰ πρέπει ἐπίσης νὰ πῶ ὅτι τὸ ἀρχικὸ αὐτὸ σενάριο ἀντιστοιχοῦσε σὲ μίαν ταινία 4 ὥρῶν καί θὰ ἔπρεπε πρὶν ἀπ' ὅλα νὰ λύσω τὸ πρόβλημα τῆς διάρκειας. Καί μόνο μετὰ τὴ καταπληκτικὴ ἐπιτυχία τοῦ **Πόλεμου τῶν Ἄστρων** μπόρεσα νὰ πείσω τοὺς παραγωγούς ὅτι ὑπάρχει καί παραυπάρχει κοινὸ γι' αὐτοῦ τοῦ εἴδους τίς ταινίες, τοὺς μύθους καί ἔτσι τελικὰ ἡ Orion Pictures πῆρε τὸ ρίσκο τῆς παραγωγῆς.

Γιατὶ ἀναφέρεστε στὸν Πόλεμο τῶν Ἄστρων;

Γιατὶ ἀναμφισβήτητα ἀποτελεῖ ἕνα ἀρθουρικό μῦθο, ὅπου ὁ "Ἀλεξ Γκίνες εἶναι ὁ Μέρλιν δίπλα στὸν Λιούκ Σκαϊγούοκερ πού εἶναι ὁ Ἀρθούρος καί ὁλος ὁ κόσμος ἀναγνώρισε ὅτι πρόκειται γιὰ μίαν μεταφορὰ τοῦ μύθου στὸ χωρὸ τῆς «space opera» (ἔπερας τοῦ διαστήματος)¹

Πόσο χρόνο καί χρήμα ἀπαίτησε συνολικὰ τὸ 'Εξκάλιμπερ;

Χρειάσθηκε τουλάχιστον ἕνα χρόνο γιὰ νὰ διαλέξω τοὺς ἠθοποιούς, νὰ ἐτοιμάσω τὰ κοστοῦμα καί τὰ νεκρόρ, νὰ γίνουν οἱ πρόβες κλπ. καί στὴ συνέχεια περίπου πέντε μῆνες γιὰ τὸ γύρισμα, σὺν ὀκτῶ μῆνες πραγματικὸ γύρισμα καί τεχνικὴ ὁλοκλήρωση. Ἡ ταινία στοίχισε περίπου 12.000.000 δολάρια, πράγμα πού δέν εἶναι ὑπερβολικὸ γιὰ σήμερα.

Ποιὲς ἦταν οἱ ἀλλαγές πού κάνατε μετὰ τὸν σεναριογράφου σας Ρόσο Πάλλενμπεργκ στὸ ἔργο τοῦ Τόμας Μάλору (15ος αἰώνας), ὅσον ἀφορᾷ τὰ πρόσωπα καί τὴς καταστάσεις; Γιά παράδειγμα δέν βλέπουμε τὸν Τριστάνο πού ἀρχικὰ ἦταν ἕνας ἰππότης τῆς Στρογγυλῆς Τραπέζης, οὔτε τὸν Σέρ Γκάλαχαντ...

Τὸ μυθιστόρημα τοῦ Μάλору ἦταν ἤδη ἕνα μοντάζ διαφόρων ἱστοριῶν, πολὺ μεγάλων γιὰ νὰ γίνει μίαν ταινία, γι αὐτὸ ζήτησα ἀπὸ τὸν Ρόσο νὰ μὲ βοηθήσει νὰ συμπυκνώσουμε τὴν ἱστορία. Ὁ Μάλору ὠνόμασε τὸ ἔργο του «Le Mort Darthur» ('Ὁ θάνατος τοῦ Ἀρθούρου - σὲ ἀρχαία γαλλικὰ) καί μιλᾷ γιὰ τὰ γεγονότα πού ὁδήγησαν στὸν θάνατο τοῦ βασιλιά

Ἀρθούρου καί τὸ μυστήριό πού τὸν περιβάλλει. Ἐμεῖς προσπαθήσαμε νὰ περιγράψουμε ὅλη τὴ ζωὴ τοῦ Ἀρθούρου, ἀπὸ τὴ σύλληψη του μέχρι τὸ θάνατό του. Ἦταν τὸ νῆμα τῆς Ἀριάδνης τῆς ἱστορίας μας κι ὅλη ἡ δύναμη τῆς βρίσκεται σ' αὐτὴ τὴ ροή. Βέβαια εἶναι ἕνα θέμα πού μπορούμε νὰ τὸ προσεγγίσουμε κάτω ἀπὸ διάφορες γωνίες καί οἱ περισσότεροι σκηνοθέτες πού ἀσχολήθηκαν μετὰ αὐτὸ τὸ θέμα δέν κράτησαν παρά μερικὰ ἐπεισόδια ἢ πρόσωπα, ὅπως ὁ Λανσελότος, ὁ Πάρσιβαλ κλπ. Ἐάν θέλουμε νὰ διηγηθῶμε ὅλη τὴν ἱστορία συναντᾶμε ἀρίθμητα προβλήματα. Γι' αὐτὸ ἀποφάσισα νὰ ἐξαφανίσω μερικὰ πρόσωπα ἢ νὰ τὰ συμπυκνώσω σ' ἕνα, ὅπως τὸν Παρσιβάλ καί τὸν Γκάλαχαντ (μὴ καί σὸ πρῶτοτυπο ἦταν ὁ Γκάλαχαντ πού ἐβρίσκε τὸ Χρυσὸ Δισκοπότηρο). Ἐφόσον πρόκειται γιὰ ἕνα μῦθο πού δέν βασίζεται σὲ ἀκριβεῖς ἱστορικὲς βάσεις, μπορούμε νὰ τὸν κάνουμε ὅ, τι θέλουμε, νὰ συγχωνεύσουμε διάφορα γινόντα, νὰ ἀλλάξουμε τοὺς ἥρωες κλπ. διατηρώντας ὅμως ταυτόχρονα ἀκέραιο τὸν Μῦθο. Πρὶν ἀπ' ὅλα προσπάθησα νὰ μείνω πιστὸς στὸ πνεῦμα τοῦ θρύλου, ἂν εἶναι δυνατόν μέχρι γράμμα, νὰ ἐναρξω-τανέψω τὸ ἴδιο τὸ πνεῦμα τοῦ μύθου. Ἐφόσον ὑπάρχουν πολλές ἐκδόσεις τοῦ ἴδιου μύθου, εἶτε στὴ Γαλλία (Chrétien de Troyes)², εἶτε στὴ Γερμανία (Wolfram von Eschenbach)³ ἢ τὴν Ἀγγλία (Μάλору), μπορῶ πάντα νὰ δικαιολογήσω τὴ δική μου ἐκδοχή!

Πέρα ὅμως ἀπὸ τὸν Ἀρθούρου αὐτὸς πού παραμένει τὸ κεντρικὸ πρόσωπο εἶναι ὁ Μέρλιν ὁ Μάγος. Ἀντιπροσωπεύει ἄραγε τὴν ὀπτικὴ γωνία τοῦ καλλιτέχνη, τοῦ «μάγου» πού πραγματοποιεῖσε τὴ ταινία, δηλαδὴ σὲ τελικὴ ἀνάλυση ἐσᾶς;

Ναι καί γι' αὐτὸ λατρεύω τὸ πρόσωπο τοῦ Μέρλιν: εἶναι βέβαια ἕνας καλλιτέχνης, μὰ πρὶν ἀπ' ὅλα ἕνας ἠθοποιὸς πού διατηρεῖ μὲ τὸν μῦθο τίς ἴδιες σχέσεις πού ἔχει ἕνας ἠθοποιὸς μετὰ τὴ ζωὴ. Πιᾶζει ἀσταμάτητα ἕνα ρόλο, εἶναι ταυτόχρονα περισσότερο καί λιγότερο ἀνθρώπινος, σοβαρὸς καί γελοῖος, ἐφευρισκὴ ἱστορίες, ἀλλὰ δημιουργεῖ ἐπίσης ὀρισμένα προβλήματα πού δέν μπορεῖ νὰ λύσει... Πραγματικὰ ἀναγνωρίζω στὰ παραπάνω στοιχεῖα ὅλα τὰ δικὰ μου χαρακτηριστικὰ. Πάντα πίστευα ὅτι ὁ Νικόλ Γουίλλιαμσον⁴ ἦταν ἕνας πολὺ «ἡμέτερος» ἠθοποιὸς γιὰ σύγχρονους ρόλους:

«Ἐδῶ εἶναι τέλειος, ἀστείος καί ταυτόχρονα ἐπιβλητικός, ἱκανὸς νὰ καταφέρει τοῦτο τὸ ἀνακάτεμα τῶν στυλ, νὰ πέσει στὴ παγίδα τῆς Μοργκάνια, ἀλλὰ καί νὰ ἐκδιηθεῖ στὴ συνέχεια μὲ χιούμορ. Ὁ Νικόλ δέν εἶναι ἕνας «καθημερινὸς» ἠθοποιὸς, ἀλλὰ ὑπάρχει κάτι μέσα του «ἐκτὸς χρόνου» κι γι' αὐτὸ τὸν διάλεξα.

Τελικά όμως ο άληθινός κεντρικός ήρωας της ταινίας, ο όποιος και χάρισε τον τίτλο στον φιλμ, δεν είναι το 'Εξκάλιμπερ, το μαγικό σπαθί;

Ναι. Στήν αρχή η ταινία θά ονομάζονταν «Μέρλιν και οι Ιππότες της Στρογγυλής Τραπέζης», αλλά ήταν πολύ μεγάλος και τόν άλλαξε κανόντας τον σκέτο «Knights» ('Ιππότες). Στή συνέχεια όμως συνειδητοποιήσα ότι το σπαθί διαδραματίζει ένα πρωταρχικό ρόλο γι αυτό και ο τίτλος του φιλμ έγινε 'Εξκάλιμπερ. "Όλα τα σπαθιά του μύθου έχουν μιά κοινή προέλευση, γι' αυτό και τὰ συμπύκνωσα σέ ένα τόσο γιά καθάρα δραματικούς λόγους, όσο και γιά νά βρω τό πνεύμα του μύθου. Αυτό πού τελικά μετρά είναι ό, τι αυτό αντιπροσωπεύει: τούτη ή εικόνα του τού μαγικού σπαθιού πού βγαίνει μέσα από τό νερό, μέ δλο τό φορτίο του άσυνειδητου, τή μαγική δύναμη του μπρός στήν όποία γονατίζουν και οι πιό δυνατοί. Μιά άλλη όμως ούσιαστική πλευρά τής ιστορίας είναι φυσικά τό 'Ιερό Δισκοπότηρο, σύμβολο τής πνευματικής όλοκλήρωσης, πού προχωρεί πιό πέρα από τήν φυσική όλοκλήρωση τήν όποία αντιπροσωπεύει τό 'Εξκάλιμπερ: πρόκειται τελικά γιά μιά υπερβατική όλοκλήρωση.

Τό 'Εξκάλιμπερ όμως δε μπορεί νά φανεί και σά τό σύμβολο τής έξουσίας, σάν τό 'άπόλυτο όπλο», πού είναι σήμερα ή άτομική βόμβα;

"Όχι, τό βλέπω περισσότερο σά τό σύμβολο τών «δυνάμεων τής φύσης» πού έχει δαμάσει ό άνθρωπος και πού χρησιμοποιεί τήν δύναμή τους και τήν μαγεία τους, χωρίς νά συνειδητοποιήσει πόσο επικίνδυνες είναι όταν άφεθούν ελεύθερες και χρησιμοποιηθούν χωρίς προσοχή. Άποτελεί ίσως σέ τελική ανάλυση ένα σύμβολο τής σύγχρονης τεχνολογίας.

Γιατί διαλέξατε όσποιάσματα από γνωστά κλασικά κομμάτια του Βάγκνερ ή τού «Κάρμιν Μπουράνα» του Κάρλ Ορφ, ενώ ταυτόχρονα υπάρχουν ή πολύ ώραία αύθεντική μουσική του Τρέβορ Τζόουζ;

Διάλεξα τόν Βάγκνερ γιανί συνειδητοποίησα και έκφρασε μουσικά μέ τόν καλύτερο τρόπο τό πνεύμα του μύθου. Και τόν "Ορφ, γιανί κανέναν άλλος δέν κατάφερε όσο αυτός νά μεταφέρει τά μεσαιωνικά τραγούδια σ' ένα σύγχρονο πλαίσιο, διατηρώντας ταυτόχρονα δλη τους τήν όμότητα και τή μεσαιωνική αύστηρότητα. "Όσο γιά τό υπόλοιπο έργο και ιδιαίτερα γιά τούς χορούς, ήθελα κάτι τό πιό συναισθητικό, τό πιό «έξωτικό», πράγμα πού ήταν δύσκολο. "Έτσι όμως είναι δλη ή ταινία: ή ανακάλυψη έκ νέου μιάς εποχής, ένός καιρού μέ τούς δικούς του κανόνες, τή δικιά του αρχιτεκτονική, τούς δικούς του τρόπους.

Είναι άλήθεια ότι κάθε φορά πού βρισκόσασταν σέ κάποιο τόπο (πύργο και τά παρόμοια), άπογοητεύόσασταν τόσο πολύ, πού φανταστήκατε τά περισσότερα ντεκόρ και τά κοστούμια;



Ναι. Για παράδειγμα τίσ πανοπλίες, πού τίσ παραλλάξαμε, έστω κι αν κρατήσαμε τήν μεσαιωνική «τεχνική» τους. Πάντα γοητευόμουν από τίσ πανοπλίες: από τή μιά κρύβουν ένα άτομο και από τήν άλλη εκφράζουν τήν προσωπικότητά του μέ τό πιό καταπληκτικό τρόπο. Ίδιαίτερα στήν αρχή θέλησα νά δείξω αυτούς τούς ανθρώπους νά μοιάζουν μέ άγρια ζώα, μέ πλάσματα πού βγαίνουν από τό βούρκο, από τά σκότη τών αιώνων και σιγά-σιγά νά γίνονται πιό εκλεπτυσμένοι.

"Έχουμε τήν έντύπωση στή ταινία ότι οι γυναίκες έχουν γιά μόνο προορισμό τήν ύποταγή τους στό πόθο του άνδρα...

Ναι, όμως ή Γκουηνήβερ αντιπροσωπεύει ένα ιπποτικό ιδεώδες και ή Μοργκάντα τό πνεύμα τής εκδίκησης πάνω στους άνδρες, πού ξεπλένει τίσ γυναίκες από κάθε ντροπία και πού πιστεύω ότι τούτη ή εικόνα τής σεξουαλικότητας σάν μαγεία, εκφράζει πολύ καλά τό φόβο τών ανδρών μπροστά στίς γυναίκες κι ότι έχουν πάνω τους τό θεακτικό και γοητευτικό. "Αν διαβάσετε τόν Μάλουρ θά δείτε ότι υπάρχουν όλες οι σεξουαλικές περιπτώσεις τής ταινίας κι ότι δέν βρήκα τίποτε από μόνος μου. Τελικά δέν επέμεινα πολύ στήν ιδέα ότι ό Μέρλιν γίνεται ένα είδος σεξουαλικού πειναμένου εξαιτίας τής Μοργκάντα, αλλά μονάχω τό υπονόηθ. "Όστόσο ή παραπάνω ιδέα είναι ένα από τά πιό έντονα θέματα του θρύλου, μιά άσχυρή δύναμη πού κάνει ένα παρεκκλίνουν οι ήρωες από τούς αρχικούς σκοπούς τους.

Σας κριτίκαραν γιά τήν «ελιτίστική» και αντιδημοκρατική όπτική τής ταινίας, πού ή ύπόκρυψη ιδεολογία τής θά μπορούσε κάλλιστα νά χρησιμοποιηθεί από εξτρεμιστικά κινήματα...

Ναι έχω πλήρη επίγνωση τούτου του διαφορούμενου τής ταινίας. Πιστεύω όμως ότι ούτε ή δημοκρατία, ούτε κανένα άλλο πολιτικό σύστημα άποτελεί έναν αυτοσκοπό, αλλά ό,τι είναι ένα μέσο γιά νά φτάσουμε κάπου άλλου. "Έάν ή δημοκρατία έχει τούς δικούς της στόχους, τή δικιά της συνεχή ύπαρξη, δέν μπορεί νά αντίστέκεται γιά καιρό στίς πιέσεις, τίσ δυνάμεις πού δουλεύουν ενάντια τής: ή πρόοδος δέν είναι παρά τό αποτέλεσμα αυτών τών τάσεων και αντιθέσεων. "Έστω κι αν δέν συμφωνείτε, γιά μένα αυτή είναι ή μοιραία πορεία κάθε πολιτικού συστήματος.

"Η ταινία εκφράζει ένα κάποιο ιδεαλισμό, τόν κριτικάρει όμως ταυτόχρονα;

Βλέπουμε ότι ό ιδεαλισμός είναι κάτι τό εύθραυστο και ίσως τό ανέφικτο - όμως πιστεύω ότι τό δίδαγμα του μύθου είναι ότι τό μεγαλείο του Άνθρώπου βρίσκεται στίς φιλοδοξίες του και όχι στίς συγκεκριμένες πραγματοποιήσεις του. Για μένα τό νά διηγηθώ τούτη τήν ιστορία είναι σά νά κάνω νά ξαναζεί κάποια έλπίδα, πού είναι τελείως ιδεαλιστική στους σημερινούς χρόνους, μιά και δέ μπορεί νά βγει από κανένα υλιστικό σύστημα: δέν είναι παρά μιά χονδροειδή πλατφόρμα γιά νά δώσουμε μιά ματαιολογία στό πνεύμα μας.

Συνέντευξη πού πήρε ό Max Tessier από τόν John Boorman τόν Μάιο του 1981. Δημοσιεύτηκε στό Revue du Cinema No 363 'Ιούλιου 1981. Μετ.: Μ.Α.)

- 1) "Έτσι λέγονται οι ταινίες επιστημονικής φαντασίας πού εκτυλίσσονται βασικά στό διάστημα: π.χ. 'Η Όδύσσεια του Διαστήματος, 'Η Μαύρη Τρύπα, Γκαλάκτικα κ.λ.π.
- 2) Συγγραφέας του έργου: Perceval le Gallois (Πέρσεβαλ ό Γαλάτης).
- 3) Συγγραφέας του έργου: Πάρισιφαλ (1205-1215)
- 4) Κρετιέν ντε Τρουά: συγγραφέας έργων όπως «Περσεβάλ», «Λανσελότος» κ.λ.π.
- 5) Βόλφραμ Φόν Εσενμαχ: συγγραφέας ένός «Πάρισιφαλ» (1205-1215).
- 6) Πού ύπόδειται τόν Μόελιν

ΝΙΚΟΛΑΣ ΡΑΙΓΚ: ΔΥΟ ΤΑΙΝΙΕΣ

(*Η δύναμη της σάρκας* και *Λίγο μετά τα μεσάνυχτα*).

Η έναρξη της νέας κινηματογραφικής περιόδου άρχισε στη Θεσσαλονίκη με μία μεγάλη ταινία (καί ταυτόχρονα τόσο σπάνια, εξαιτίας της ιδιοτυπίας του δημιουργού της): τό *Bad Timing* του Nicholas Roeg, πού όνομάστηκε (άνόητα) *Η δύναμη της σάρκας*, (ένώ ένας παλιότερος διαφημιστικός τίτλος τήν ήθελε *Ερωτικός Παροξυσμός*). Η ταινία αυτή ξαναφέρει στο προσκήνιο ένα σχετικά άγνωστο δημιουργό, πού ώστόσο καμία από τίς πέντε ταινίες του δέν ήταν αδιάφορη: τόν Nicholas Roeg, πρώην διάσημο διευθυντή φωτογραφίας και νύν σκηνοθέτη, πού ή τρίτη του ταινία *Don't Look Now* (έ.τ. *Λίγο μετά τα μεσάνυχτα*) πρόκειται νά ξαναπροβληθεί σύντομα. Στο μικρό αυτό αφιέρωμα πού ακολουθεί υπάρχει πρώτα μία κριτική τών δύο αυτών ταινιών από τόν Α. Ν. Δερμεντζόγλου και στή συνέχεια μία ακόμη άποψη γιά τή *Δύναμη της σάρκας* από τόν Σ. Ζήκο. Τό όλο αφιέρωμα κλείνει μιά αναλυτική φιλμογραφία του Ν. Roeg.

Η ΣΥΝΤΑΞΗ

BEYOND THE FRAGILE GEOMETRY OF SPACE¹

Γιά τό «*Λίγο μετά τα μεσάνυχτα*»

καί τή «*Δύναμη της σάρκας*»

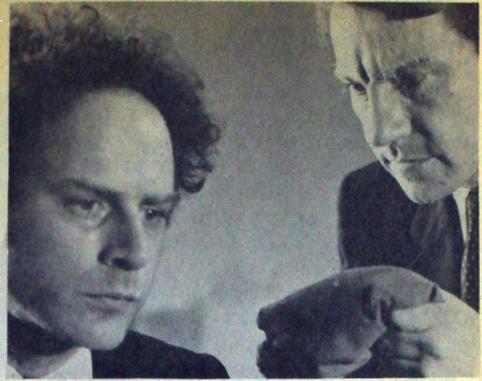
*«Έαν ό κόσμος είναι στρογγυλός γιατί ένα χαντάκι μέ παγωμένο νερό είναι επίπεδο»,
«Τίποτα δέν είναι, όπως φαίνεται» (Άπό τό διάλογο του *Λίγο μετά τα μεσάνυχτα*)*

«Μήν κοιτάξεις τώρα»² γιατί πίσω από αυτή τήν «εϋθραστη γεωμετρία του διαστήματος» δέν θά μπορέσεις νά καταλάβεις τίποτα περισσότερο από έναν «Κακό έσωτερικό ρυθμό»³, φαίνεται νά άρθρώνουν οί δύο τελευταίες ταινίες του Νίκολας Ραίγκ. Τό θέμα τους, μιά καθαρή ένασχόληση μέ τόν ίδιο τόν κινηματογράφο, τό «βλέμμα» και τήν κάμερα, τίς φιλικές «έγγραφές» και πάνω άπ' όλα τό οικείο και τό ξένο του κινηματογραφικού «σώματος».

Οί σταθερές της προβληματικής, πού διατρέχουν τό έργο του Άγγλου σκηνοθέτη, είναι ή παρατήρηση και ή προσπάθεια «ανάγνωσης» μιάς άλλης κουλτούρας. Γίνεται φανερό πώς τελικά οί ένδοφιλικόι ήρωές του έπιμηκύνονται, «θγαίνουσι» έξω από τήν όθόνη και μέ τήν αντι-ταύτιση φτάνουν στους θεατές, έτσι ώστε τά προβλήματα τους νά γίνουσι και δικά τους. Άν υπάρχει κάποιος «μυστήριο» πρέπει νά αναγνωριστεί και από τούς μέν και από τούς δέ, άφορά τήν ίδια τήν γλώσσα του κινηματογράφου,

τήν άναγνώριση της ιδιαιτερότητας της γραφής του και τήν ειδική σημασία τών σημείων του. «Τίποτα δέν είναι ό τι φαίνεται», «καλύτερα δέν είναι κοιτάξεις τώρα», αν δέν μπορείς νά δεις τίς σημασιόμενες έννοιες πάνω στην ίδια τήν κινηματογραφία, αν δέν έχει ανάλογο βλέμμα μ' εκείνο του έπιθεωρητή Νετούσιλ, πού μπορεί νά διαβάσει «αναδρομικά», μέ δύο λόγια νά παράγει «φλάς-μπάκ»

Οί ήρωες ειδικά τών δύο αυτών ταινιών του Ραίγκ, έπιχειρούν νά έπικοινωνήσουν, νά λύσουν μυστήρια τήν ίδια ώρα, πού ό έξωφιλμικός θεατής προσπαθεί νά ταχτοποιήσει άντισυμβατικά πλάνα, νά κατανοήσει άντισυμβατικούς ρυθμούς και, τό κυριότερο, νά έρμηνεύσει αυτό τόν «κακό συγχρονισμό». Τό σινεμά (ή λαϊκότερη τών τεχνών, πού δυστυχώς γιά πολλούς, αποτελώντας άντικείμενο παρανόησης, έγινε ή εύπεπτοτερη) τώρα ξαφνικά διαλύει τό «οικείο» ενός μοντέλου, πού πάνω από πένητνα χρόνια έπεξεργάστηκε ειδικά ό χολλυουιανός



Αριστερά: 'Ο Ντ. Σάδερλαντ στο «Λίγο μετά τὰ μεσάνυχτα». Δεξιά: 'Ο Α. Γκαρφάνκελ και ό Χ. Κάιτελ στή «Δύναμη τής Σάρκας».

κινηματογράφος καί γίνεται μιά κουλτούρα άνησυχητικά «ξένη», δύσβατη καί «έπικίνδυνη».

Ή άλήθεια βρίσκεται «γραμμένη» στό φίλμ, άποφαίνεται ό Ραίγκ καί δέν είναι ανάγκη νά ναι όπωσδήποτε παγκόσμια, πανανθρώπινη κτλ, αλλά άπλά νά άποτελεϊ ένα «πάζλ» πού πρέπει νά λυθεϊ, όχι κατ' ανάγκη για νά καταλάβουμε, αλλά για νά προωθήσουμε οι ίδιοι μας μιά άποψη

Ό Μπάξτερ (Ντόναλντ Σάδερλαντ), στό **Λίγο μετά τὰ μεσάνυχτα**, σ' ένα σλάιτς (κατά μιά άλλη έννοια, ένα κομμάτι φίλμ) στήν άρχή τής ταινίας, θά δει πάνω του σημεία «γραμμένα» (όπως καί μεις), πού άν τά «άναγνωρίσει» έκ τών προτέρων, άν βρει άπλά τή σημειολογική τους όργάνωση, θά προγνώσει καί τήν τύχη του.

Τό επάγγελμά του είναι συντηρητής καί άναστρωτής παλιών έκκλησιών καί στό σλάιτς θλέπει σ' ένα άρχιτεκτονικό τμήμα μιάς τέτοιας έκκλησίας, μιά κόκκινη, σχεδόν σάν κουκίδα φιγοϋρα.

Στή **Δύναμη τής σάρκας**, τά ρακόρ πού φέρνουν τά «έκτός κάδρου» χαμόγελα τής Μιλένα στήν άρχή καί του 'Αλεξ μετά, γίνονται κατά τέτοιο άντισυμβατικό τρόπο, πού ό θεατής στήν ύποτιθέμενη μέγιστη εύτυχία, πρέπει νά άναγνωρίσει τήν τελική άποξένωση.

Στό **Μήν κοιτάξεις τώρα**, σέ μιά στιγμή ό Μπάξτερ θά δει τήν γυναίκα του σέ μιά γονδολα-νεκροφόρα νά άκολουθεϊ μιά κηδεία. Είναι ένα πλάνο τοποθετημένο «άκατάστατα» («Bad timing»); μιά μεταφυσική ή παραψυχολογική παρέκλιση, ή ένα ύποκειμενικό «φόργουερντ πλάν»⁴ του Ραίγκ πρός τούς θεατές;

Πρόκειται για μιά έξοχη στή σύλληψη της άντιστροφή του «θλέμματος», όπου ό μέν Μπάξτερ δέν θά επιβίωσει, γιατί δέν μπορεί νά άναγνωρίσει τά σημεία εκείνα πού του «σηματοδοτοϋν» τόν κίνδυνο, οι δέ θεατές

δέν είναι σέ θέση νά «άναγνώσουν» τήν προνομιούχα έκβαση τών πραγμάτων, σέ σχέση μέ τήν δική τους κουλτούρα, σέ ότι άφορά τό ίδιο τό σινεμά. «Μόνο πού αυτοί επιζοϋν», θά γράψει μέ χιούμορ στό *Sight and Sound*⁵ ό Ρόμπερτ Φίλιπ Κόλκερ... Γίνεται φανερό πώς, ούσιαστικά λοιπόν, έχουμε μιά καθαρά κινηματογραφοφιλική διερεύνηση, πού όμως καλλιιεργεί τό στοχασμό, μιά καί έξεπίτηδες παραπλανά τό βλέμμα πάνω στό διφορούμενο του «φαίνεσθαι καί είναι» καί άποσταθεροποιεί ένα μη κινητοποιημένο θεατή, μιά καί τόν εισάγει σέ άποδιαιρθρωμένες καί μη οικείες άφηγηματικές δομές.

Στόν καθαρά κινηματογραφοφιλικό χώρο ό 'Αγγλος δημιουργός ειδικεύεται καί πάνω στή συνεχή χρήση του «ντεκαλάζ»⁶. Ύπάρχουν άτομα όμοια, πού προσπαθοϋν νά επικοινωνήσουν, άλλα πού δέν τό κατορθώνουν καθόλου, ύπάρχουν μοναχικοί ήρωες, «άπομονωμένοι», μέ άποκομμένη τήν επικοινωνία... Στή **Δύναμη τής σάρκας** ό ψυχαναλυτής καί ό επιθεωρητής είναι οι «άδελφές ψυχές». «Έγγράφουν» μέ τό «θλέμμα» τους, μιά δική τους έντονη παρουσία, τήν προσωπική τους, έν μέρει νιτσεική, έν μέρει ψυχοπαθολογική, συμπεριφορά καί «όπτική». Είναι μόνοι τους: πέρα του ότι είναι πομποί μιάς συμπεριφοράς καθαρά τάξεως κοινωνικού φασισμού, παραμένουν τραγικά όντα σ' έναν κόσμο πού δέν μπορούν νά επιφέρουν τήν «εύθραστη ίσορροπία» πού θέλουν, τή σημειολογική του όργάνωση, τήν επιβολή του δικού τους «θλέμματος». «Έγγράφουν» στό φιλικό σωμα «έκτός κάδρου» ματιές, άναδρομικές όράσεις («φλάς-μπάκ»), καταστροφική άποδιαιρθρωτική άφηγηματική γραφή. Το φιλικό σωμα, τό σωμα τής γυναίκας, ύφίσταται τά πάνδεινα. Οι θεατές άγανακτοϋν γιαυτά πού συμβαίνουν στή Μιλένα, γιαυτά πού συμβαίνουν σ' αυτούς (έλλειψη κατανόησης). Ή ούλή τής τραχειοστομίας, στό λαϊμό τής γυναί-

κας, πάντα θά θυμίζει αυτή τήν «καταστροφική» έγγραφη.

Ὁ Κόλκερ ἐξ ἄλλου θά ἀναφερθεῖ στήν ἀφίσσα τοῦ Τσάπλιν στή Βενετία, στό **Λίγο μετά τά μεσάνυχτα**, πού διαφημίζει μιά ταινία του μέ τόν ἰταλικό της τίτλο, **Ἔνας ἐναντίον ὄλων**. Θά ἀναρωτηθεῖ στό κείμενό του, εὐλόγα: ποίος τά βάζει μέ ὄλους στό φίλμ; Ὁ Μπάξτερ, ἢ ὁ δολοφόνος-νάνος, μιά κι αὐτή εἶναι τελειῶς μόνη, ὅπως ὁ ἄντρας; Ἐκεῖνος ἐπιχειρεῖ νά καταλάβει, ἢ ἄλλη κρύβεται μόνη, κυνηγιέται καί σκοτώνει. Μέ μιά ἀμφιβολία: ὑπάρχει ἢ ὄχι; Μήπως εἶναι μέρος κάποιου μαρμάρινου ἀετώματος στήν ἐκκλησία καί οἱ στιγμιαίες «κόκκινες» ἐμφανίσεις της, «φλάς-μπάκ» – τύψεις μιᾶς κόρης πού «χάθηκε» φορώντας κόκκινο ἀδιάβροχο;

Ὅλα μερίζουν ἀσαφῆ καί γοητευτικά στίς ταινίες τοῦ Ραίγκ, ὅλα εἶναι τόσο πολύ κινη-

ματογραφικά, τόσο «καθαρά» ὀργανωμένα, τόσο «εὐθραυστα» σάν νά ὑπάρχουν «πέρα ἀπό τήν εὐθραυστη γεωμετρία του διαστήματος» (καί τῆς ἀνθρώπινης σκέψης, θαθεῖα μέσα στό «θλέμμα» καί τίς περιπλανήσεις του)...

Ἀλέξης Ν. ΔΕΡΜΕΝΤΖΟΓΛΟΥ

- 1) «Πέρα ἀπό τήν εὐθραυστη γεωμετρία τοῦ διαστήματος». Τίτλος τοῦ βιβλίου, πού διαβάζει στήν ἀρχή τοῦ Don't Look Now ὁ Μπάξτερ.
- 2) Πραγματικός τίτλος τοῦ **Λίγο μετά τά μεσάνυχτα**.
- 3) Πραγματικός τίτλος τῆς **Δύναμης τῆς σάρκας**.
- 4) Farword plan: Δυνητικό πλάνο, πλάνο τοῦ «μέλλοντος», σέ ἀντίθεση μέ τό «φλάς-μπάκ» πού εἶναι πλάνο τοῦ παρελθόντος.
- 5) Γνωστό τριμηνιαῖο ἀγγλικό κινηματογραφικό περιοδικό
- 6) Ἀσυμπῶσια ρυθμῶν, χρόνων κτλ. Γενικά ἀντιπαράλληλη δομή-«κίνηση».

Ἡ οὐλή μιᾶς τραχειοτομῆς ἢ ἡ γραβάτα τοῦ Ψυχαναλυτῆ

«Ἡ δύναμη τῆς σάρκας»

Τά ζενερικ καί πίσω τους, τό ἐσωτερικό ἑνός ἀσθενοφόρου πού μεταφέρει μιά κοπέλα πού ξεψυχάει, τό μισοσκότεινο δωμάτιο πού κάποιος ἀκούει στό μαγνητόφωνο τοῦ τηλεφώνου, μιά γυναικεῖα φωνή πού τόν ἀποχαιρετάει, στά σύνορα δύο κόσμων ὁ ἀποχωρισμός ἑνός ζευγαριοῦ.

Ἡ κατάληξη, ἡ πορεία, ἡ ἐκκίνηση μιᾶς ἐρωτικῆς ἱστορίας μέσα ἀπό ἕνα πολὺπλοκο μοντάζ, ἡ σύλληψη τῆς διαδρομῆς τοῦ μνημονικοῦ ἴχνους, ἡ ἐπανάληψη διαφορετικῶν, ἀσυνεχῶν χρονικῶν ἀξιών πού δημιουργεῖ ἐντυπώσεις περιστροφῆς.¹

Σάν θεατῆς βρισκομαί ἐγκλωβισμένος, ἐκτοπισμένος (θῦμα τῆς κεντρομόλου δύναμης) στήν κορυφή τοῦ τριγωνικοῦ² θαλάμου μιᾶς περιστρεφόμενης πόρτας, πού περιδινούται μέ τήν ταχύτητα διαδοχῆς τῶν καρέ στήν ὀθόνη καί παρακολουθῶ τό φίλμ νά ξετυλίγεται γύρω μου, σάν φωτεινὸ διάζωμα.

Καί ἡ περιστροφικὴ κίνηση εἰσάγει τήν κίνηση τῆς σεξουαλικῆς ὀρμῆς³ πού ἐγγράφεται μέ τή μορφή χρωμάτων, μεταθέσεων καί συμπυκνώσεων μορφῶν, ρυθμῶν καί ἐντάσεων, εἰσάγει ἀκόμα τὴ σχέση τοῦ δικοῦ μου ἐρωτικοῦ σώματος σάν θεατῆ μέ αὐτό τῆς ταινίας (κινηματογραφοφιλία), καθώς τό θλέμμα μου δὲν σταματᾷ νά περιδιαβάει τήν ἐπιφάνεια τῆς ὀθόνης, ἀκολουθώντας τό παιχνίδι τῶν εἰκόνων (καί τῶν ἤχων) του φίλμ.

Αὐτό πού δημιουργεῖ τήν ἐντύπωση διαρκοῦς κίνησης εἶναι τό μοντάζ: ἡ σύνδεση, ἡ συναρμογή, ἡ συνάρθρωση τῶν πλάνων πού ἐπιτυγχάνεται μέ τά θλέμματα τῶν ἡθοποιῶν πού κοιτάζουν πρὸς τό ἐκτός πεδίου, ἢ συρραφή, ἢ σύμπλεξη προοδευτικῶν καί ἀναδρομικῶν κινήσεων: τό παρελθόν πού εἰσάγεται ἀπὸ τὴ μνήμη στό παρόν, χωρὶς νά ἀλλοιώνεται καί καταργεῖ τὴ διάσταση τοῦ χρόνου, πού ἀποφράζει τό ρέον: ροὴ τοῦ πόθου, τοῦ ἔρωτα, τοῦ θανάτου, ροὴ πού ὑπερβαίνει τό ἀπλό σημαίνόμενο τοῦ φίλμ.

Τό σῶμα τῆς γυναικας: ὁ τόπος πού συγκλίνουν ὅλες οἱ τροχιές τῶν θλεμμάτων, ὁ τόπος τοῦ πόθου καί τοῦ ὄνειρου, ὁ στόχος τῆς ἐπιθετικότητας καί ὁ ἀγῶνας τοῦ ποθοῦντος.

Τό σῶμα τῆς Μιλένας πού τό κατακερματίζει, τό τεμαχίζει ἡ ὀθόνη καθώς εἶναι ξαπλωμένο στό χειρουργικό κρεβάτι καί αἰμοραγεῖ, τρεμίζει τὰ θλέφαρα, ἀντιστέκεται στό θάνατο, τινάζεται καί μέ τό πέρασμα σ' ἕνα ἄλλο πλάνο, σ' ἕναν ἄλλο χῶρο, σ' ἕναν ἄλλο χρόνο, ξαναπαρουσιάζεται συνεχῆς, γυμνὸ ἢ καλυμένο, μά πάντα προκλητικό.

Καί ὁ μικροαστός καθηγητῆς τῆς ψυχανάλυσης, μέ τόν «ἐκνευριστικό» καθωσπρεπιόμο του, τὴν ἀφόρητη ζήλια του (ὀμοφυλόφιλος πόθος): πού λατρεύει τὴ γυναικα-ἀντικείμενο, πού ἀποδέχεται τὴν ἀπόλαυσή της μόνο σάν συμπληρωματικὴ, πίσω ἀπὸ τό



φαλλό, πού άποζητά τό νόμιμο, τό ύπαγορευμένο και τήν παθητικότητα (θηλυκότητα).

Ή επιθυμία τής δικής του ύποστασιοποίησης θά έκδηλώσει τήν επιθετικότητα του και θά άναφωνήσει στή σκηνή του θιασμού: «σ' άγαπώ»: θέλω νά σε ύποτάξω, νά σε έχω στήν κυριαρχία του βλέμματός μου, νά έξουσιάζω τό σώμα σου, νά μου άνήκεις άπόλυτα, νά σε σκοτώσω⁴.

«Έγγράφει» πάνω του όλες τές συστατικές παρορμήσεις μιås σεξουαλικότητας πού έχει «ένα άντικείμενο άπό τήν άρχή και είναι προσκολλημένη σ' αυτό: παρορμήσεις κυριαρχίας (σαδισμός), του θεάματος (ήδονοπαράτηρηση) και τής περιέργειας»⁵.

Ο κατάσκοπος (σύζυγος), ό ψυχαναλυτής (έραστής), ό άστυνόμος θά παρατηρούν, θά έρευνούν, θά θλέπουν, θά προβλέπουν⁶, αλλά θά μένουν πάντα άνικανοποίητοι, γιατί ή εικόνα τής Μιλένας δέν θά πάψει νάναι άνησυχητική, άπειλητική, δέν θά πάψει νάναι αυτό πού δέν θέλουν νά θλέπουν, δέν θά πιστοποιεί τή δική τους ύπαρξη, δέν θά τους προσφέρει καμιά διανοητική άσφάλεια.

Τά πλάνα και οι σεκάνς γίνονται μεγαλύτερης διάρκειας και ή κυκλική ταχύτητα επιβραδύνεται, ή ένταση μειώνεται.

Στήν τελευταία σεκάνς, στήν τυχαία συνάντηση του Άλεξ και τής Μιλένας θά διασταυρωθούν (επιτέλους) τά βλέμματά τους,

θά προσφέρει αυτή στή ματιά του τήν ούλή τής τραχειοτομής της και αυτός τή γραβάτα του, σημαίνον του άμετακίνητου κομφορμισμού του και τής έμμονής του γιά τήν τάξη και θά τραθήξουν σε διαφορετικές κατευθύνσεις.

Πέφτουν οι τίτλοι, ή ταινία τελειώνει και επιτέλους άπεμπλέκομαι άπό τή δίνη του θεάματος, έλευθερώνω τό βλέμμα μου και βρίσκω τήν έξοδο. Άπό ένα κόσμο πού δέν μπήκα μέσα του ποτέ.

Σωτήρης ΖΗΚΟΣ

1) «Έτσι κάθε άτομο μετρούσε γιά μένα τή διάρκεια με τήν **περιστροφή** πού είχε πραγματοποιήσει όχι μόνο γύρω άπ' τόν έαυτό του, αλλά γύρω άπ' τους άλλους και κυρίως με τές θέσεις πού είχε πάρει διαδοχικά σε σχέση μ' έμένα» (Μαρσέλ Προύστ: Άναζητώντας τόν χαμένο χρόνο, σελίς 1031).

2.) «Ο θεατής ρίχνει τό βλέμμα του σ' έναν όριζοντα και πάνω σ' αυτόν άποτέμνει τή θάση ενός τριώνου πού ή κορυφή βρίσκεται στό μάτι του (ή στό πνεύμα του)» (Ρολάν Μπάρτ: «Ντιντερό-Μπρέχτ-Άιζενστάιν»).

3) «Η περιστροφική κίνηση και ή σεξουαλική είναι δύο κινήσεις πού μετατρέπονται παίρνοντας άμοιβαία, ή μία τή μορφή τής άλλης». (Ζώρς Μπατάιγ).

4) «Η συνουσία είναι ή παρωδία του έγκλήματος» (Ζώρς Μπατάιγ).

5) Φρόυντ

6) «Τό νά ξέρεις τί θά κάνει ό άλλος, δέν είναι άπόδειξη αγάπης» (Λακάν).

Φιλμογραφία του Nicholas Roeg

Γεννήθηκε το 1928 στο Λονδίνο. Σέ ηλικία 18 χρονών δουλεύει στον κινηματογράφο σαν βοηθός μοντέρ, κλάμπμαν, βοηθός οπερατέρ και στη συνέχεια σαν οπερατέρ. Το 1959 γίνεται διευθυντής φωτογραφίας, τομέα στον οποίο θ' αποκτήσει μεγάλη φήμη, αν και η δουλειά του δέν χαρακτηρίζεται από ένα διακριτικό προσωπικό στυλ. Επίσης την περίοδο 1961-65 δουλεύει σαν σεναριογράφος σε 3 ταινίες (Τά κλειδιά τής βασιλείας του Gliff Owen 'Ο θάνατος άκούγεται στο μήκος του ποταμού του Lawrence Huntington και *Luko's Diary*). Το 1968 θά σκηνοθετήσει μαζί με τον Donard Cammell την πρώτη του ταινία και από τότε ασχολείται άποκλειστικά με τή σκηνοθεσία, δίνοντας κάθε 3-4 χρόνια μία ταινία.

'Ο Nicholas Roeg διευθυντής φωτογραφίας:

1959. The Great Van Robbery του Max Varnel
1961. Information Received του R. Lynn
1962. 'Ο Λώρενς τής 'Αραβίας (θ' συνεργείο) Dr. Crippen του R. Lynn.
1964. The Caretaker ('Ο φροντιστής) του Clive Donner. 'Η μάσκα του κόκκινου θανάτου του R. Corman. Nothing But The Best ('Όλα ή τίποτα) του C. Donner. Τό σύστημα του M. Winner.
1965. Τό 5ο θύμα του R. Lynn. Κάθε μέρα είναι διακοπές του James Hill.
1966. Φαρεναίτ 451 του Fr. Truffaut. A Funny Thing Happened to The Way to The Forum (Βίβα Ρόμα) του R. Lester.
1967. Καζινό Ρουαγιαλί (έπιπλέον σκηνές). Μακριά από τό άγριεμένο πληθος του J. Schlesinger.
1968. Πετούλια του R. Lester. Performance του ίδιου και του D. Cammell.
1970. Walkabout του ίδιου.

'Ο N. Roeg σαν σκηνοθέτης του θ' συνεργείου:

1966. Τζούντιθ του Daniel Mann. Βίβα Ρόμα. **1968.** Πετούλια (Λέγεται ότι ο N. Roeg άποτελείωσε την ταινία αυτή έχει σαν φόρμα τό ιδιότυπο «νοηματικό μοντάζ», που χαρακτηρίζει τό σύνολο σχεδόν των ταινιών του. "Αν δέν είναι αυτός που τίς έπέβαλε τοúτο τό στυλ, σημαίνει ότι ή Πετούλια είναι τό έργο-πρότυπο για τό υπόλοιπο έργο του).

'Ο N. Roeg σαν σκηνοθέτης:

1968 Performance συν-σκην. του Donald Cammell, με τούς Mick Jagger, James Fox, Annita Palenberg
1970 Walkabout (έ.τ. Περιπλάνηση), με τούς Jenny Agutter, Lucien-John Roeg, David Gumpilil.
1974 Don't Look Now (Μήν κοιτάζει τώρα, έ.τ. Λίγο μετά τά μεσάνυχτα) Σκην.: Nicholas Roeg. Σεν.: Alan Scott, Chris Bryant από νουθ. τής Δάφνης Ντέ Μωριέ. Φωτ.: Anthony Richmond. Μουσ.: Pino Donaggio. 'Ηθ.: Julie Christie (Άδουρα Μπάξτερ), Donald Sutherland (Τζών Μπάξτερ), Hilary Mason, Clelia Matania, Massimo Serrado, Leopoldo Trieste. Άγγλία-Ιταλία 1974. Διάρκεια 1.50
1976. The Man Who Fell to Earth ('Ο άνθρωπος που έπεσε στη γή) με τούς David Bowie, Rip Torn, Candy Clark, Buck Henry, Linda Hutton.
1980. Bad Timing (Κακός συγχρονισμός ή Κακός έσωτερικός ρυθμός, έ.τ. 'Η δύναμη τής σάρκας) Σκην.: N. Roeg. Σεν.: Yale Udoff. Φωτ.: S. Richmond. Μουσ.: Richard Hartley. 'Ηθ.: Theresa Russell (Μιλένα), Art Garfunkel ('Άλεξ Λίντεν), Harvey Keitel (έπιθ. Νετούσιλ), Denholm Elliot, Daniel Massey, Dana Gillespie Robert Walker, Άγγλία 1980. Διάρκεια 2.02





ΟΙ ΚΡΙΤΙΚΕΣ ΤΟΥ ΜΗΝΑ

‘Η εικόνα και ή τροφή της “Εγκλημα χωρίς δολοφόνο” του Giuliano Montaldo

CIRCUITO CHIUSO

Σκην.: Giuliano Montaldo. Σεν.: Nicola Badalucco, σε συνεργασία με τους Mario Gallo και Giuliano Montaldo. Μουσ.: Ennio Morricone. ‘Ηθ.: Brizio Montinaro (άστυνόμος), Flavio Bucci (κοινωνιολόγος), Aureo Clement, Ettore Manni, με τη συμμετοχή των Giuliano Gemma και William Berger. ‘Ιταλία 1979. Διάρκεια 110’.

“Αν υπάρχει κάτι πού χαρακτηρίζει τη σύγχρονη κοινωνία μέσα στην οποία ζούμε είναι ή ανάπτυξη του θεάματος και ή κυριαρχία του πάνω στους ανθρώπους. ‘Ο σημερινός άνθρωπος είναι ένας συνεχής δέκτης θεαματικών «πληροφοριών» και ένας, συνειδητός ή άσυνειδητος, καταναλωτής τους. Μέσα από τό (όποιοδήποτε) θέμα άντλεί όλες του τις γνώσεις, διαμορφώνει τόν έαυτό του και σχηματίζει τήν προσωπικότητά του. Τό άμεσο βίωμα και ή ζωντανή έμπειρία άνήκουν πιά στο παρελθόν, έχουν δώσει τή θέση τους στην παράσταση, στην άπεικόνιση και στην εικόνα.

Μέσα στό χώρο του θεάματος, κυριαρχούν έκεινες οι μορφές πού στηρίζονται (και προϋποθέτουν γιά τή μετάδοσή τους) στην ύπαρξη κάποιου κατάλληλου υλικού φορέα. ‘Η παρακολούθηση του κινηματογράφου και τής τηλεόρασης (με αντίστοιχους υλικούς φορείς τό φίλμ και τό βίντεο-φίλμ) κατέχει μιά μόνιμη, διαρκή και σταθερή θέση μέσα στον έλεύθερο χρόνο του ανθρώπου. Οί συζητήσεις γύρω από τήν έπίδραση πού άσκούν οι εικόνες τους πάνω στους ανθρώπους έχουν γίνει ένα σχεδόν καθημερινό φαινόμενο· οι άπόψεις και οι γνώμες πού διατυπώνονται, παρά τό ό, τι διαφέρουν μεταξύ τους, έχουν μιά προκαθορισμένη άφετηρία, είναι άνθρωποκεντρικές (ό άνθρωπος υπό τήν έπιρροή..., ό άνθρωπος σε σχέση με...). Κάπου-κάπου, όμως, ή άφετηρία μετατίθεται στό ίδιο τό μέσο, θεωρώντας το σάν ζωντανό

όργανισμό. “Έτσι, τόσο τό four-wall circuit του Ρεύ Μπράντπερυ (‘Η Ζούγκλα, 1950) όσο και τό circuito chiuso του Τζουλιάνο Μοντάλντο έχουν ένα κοινό χαρακτηριστικό γνώρισμα (παρά τό ότι τό πρώτο άνήκει στό χώρο τής λογοτεχνίας και τό δεύτερο σ’ αυτόν του κινηματογράφου): ό άνθρωπος-θεατής άνήκει στό ίδιο τό κύκλωμα, τό τελευταίο είναι ειδικά έπινοημένο γιά νά τόν περιλαμβάνει σάν βασικό και άναπόσπαστο μέρος του.

Παρά τίς έπιμέρους διαφορές τους (στόν Μπράντπερυ, γιά παράδειγμα, τό τηλεοπτικό κύκλωμα είναι ένα άκόμα «μηχανικό», αυτόματοποιημένο κύκλωμα, πού σάν πηγή έχει τήν ανθρώπινη έπιθυμία, μέσα στά πλαίσια τής έξυπνότητάς τους και τής ύλοποίησης τής όποιασδήποτε σκέψης τους), ό στόχος είναι κοινός: πίσω από μιά έντονα σαρκαστική διάθεση έπισημαίνουν τόν άλλοτριωτικό κίνδυνο και τήν άρνητική έπιρροή των εικόνων. Τό **Κλειστό κύκλωμα** (ε. τ.: “Εγκλημα χωρίς δολοφόνο”) του Μοντάλντο διαπραγματεύεται, μεταφορικά ίσως, τό θέμα τής άπόλυτης κυριαρχίας πάνω στον άνθρωπο του δημιουργημένου από - αυτόν - και γι’ αυτόν (κινηματογραφικού) θεάματος. “Αν δεχτούμε, τελείως άξιωματικά, όπως φαίνεται νά ύπνοει ό σκηνοθέτης, ότι άνάμεσα στην εικόνα και τό άντικείμενο, άνάμεσα στην άναπαράσταση και τήν πραγματικότητα, πρέπει νά ύπάρχει μιά σχέση ίσορροπίας και άλληλουσυμπλήρωσης, τότε ό κόσμος πού άπεικονίζει ή ταινία είναι ένας κόσμος διαταραγμένος, κλονισμένος, ένας κόσμος πού βαδίζει πρός τήν καταστροφή, τό θάνατό του. ‘Η ίσορροπία έχει πάψει νά ύπάρχει και «αυτό πού φαίνεται» κυριαρχεί όλοκληρωτικά πάνω σ’ «αυτό πού ύπάρχει πραγματικά».

‘Η άπειλή του θανάτου κυριαρχεί από τό πρώτο κιόλας πλάνο τής ταινίας. ‘Η άκαθόριστη, συγκεχυ-



«Οι προσπάθειες για την εξιχνίαση του μυστηρίου».

μένη εικόνα των τίτλων αποκαλύπτει τη βία που περι- κλείει: Ένα περίστροφο σημαδεύει τό θεατή. Ή βία πλανάται σάν μιά διαρκής απειλή μέσα στην κινημα- τογραφική αιθουσα (κρυμμένη μέσα στις εικόνες των διαφημίσεων, ανοιχτή και άπροκάλυπτη στην προβα- λόμενη ταινία) αλλά και έξω απ' αυτήν (μέσα στις ει- κόνες των διαφημιστικών αφίσων και στους τίτλους των προσεχών ταινιών). Άρχικά, πρόκειται για τη βία που προορίζεται να καταναλωθεί από τό θεατή τρέ- φοντας και ίκανοποιώντας τό φαντασικό του άργό- τερα, κατά τη διάρκεια άνέλιξης της άφήγησης και, κυρίως, στό τέλος του έργου, αποκαλύπτεται ότι πρόκειται για μιά «άλλη» βία, αυτή του ίδιου του μέ- σου. Ή φράση του Τ. Τζέμμα - «Περίμενα πολλά χρό- νια μέχρι τη στιγμή αυτή»¹ - στην προβαλόμενη ται- νία είναι χαρακτηριστικά άποκαλυπτική (γι' αυτό, άλ- λωστε, και τό πλάνο αυτό επαναλαμβάνεται και τις τρεις φορές χωρίς να ύποσται ούτε την παραμικρή διαφοροποίηση). Δέν είναι μόνο ή άπαραίτητη φράση της μονομαχίας ανάμεσα στόν «καλό» και τόν «κακό» έκφράζει, ταυτόχρονα, την άπαιτήση των εικόνων που ζητούν να τραφούν μέ τη ζωή αυτών που τρέ- φουν, των ίδιων των θεατών τους.

Τόσο ή σεναριακή άνάπτυξη όσο και ή άφηγηματι- κή δομή οδηγούν στην κοινωνική καταγγελία που ξε- πιχειρεί ό Μοντάλντο. Ή ταινία οργανώνεται και δο- μεΐται γύρω άπό τρία «τοπικά μέγιστα». Τό πρώτο εί- ναι ό φόνος ενός θεατή κατά τη διάρκεια της προβα- λής. Πρόκειται για τόν πιό αντιπροσωπευτικό τύπο

θεατή, αυτόν του κινηματογραφόφιλου, δηλαδή του προσώπου που τρέφεται άποκλειστικά μέ εικόνες μέ- σα από τις όποιες άντλει άποκλειστικά όλες του τις γνώσεις και τις πληροφορίες του για τη ζωή. Είναι ά- νύπανδρος, χωρίς φίλους, ό άνθρωπος που έξαρτά ά- κόμη και τη δική του ύπαρξη μέσα στόν κόσμο από την ύπαρξη του ειδώλου του μέσα στόν καθρέφτη, ά- πό την εικόνα του. Ή επιλογή του, λοιπόν, δέν είναι τυχαία και ό θάνατός του καθόλου άσχετος. Οι εικό- νες, έχοντας άποκτήσει ανθρώπινη ύπόσταση, πρό- σωπο, διαλέγουν τήν πιό «κατάλληλη και θρεπτική» τροφή. Τό δεύτερο είναι ή δολοφονία του πορτιέρη κατά τη στιγμή της άναπαράστασης. Πρόκειται για έ- να πρόσωπο έγκλωβισμένο, διχασμένο, άναποφάσι- στο που βλέπει σάν μοναδική εύκαιρία «άπόδρασης», σάν διεξοδό προς τόν έξω από αυτόν των εικόνων κό- σμο, τήν ύπόδυση του ρόλου του θύματος. Ή προ- σπάθειά του να περάσει στην πραγματικότητα μέσα από την άναπαράσταση είναι καταδικασμένη (πα- ράλληλα, βέβαια, ή δολοφονία του περιπλέκει τά πράγματα και έντεινε την έκκρεμότητα γύρω από τήν ύπαρξη του άόρατου δολοφόνου, σύμφωνα μέ

1) Δηλαδή τη **Μέρα έκδίκησης** που έπισημαΐνει και ό τίτλος της κινηματογραφικής άφίσας. Παρά τό δ, τι και στην ταινία αυτή, σκηνοθετημένη από τόν Tonino Valerii, πρωταγωνιστεί ό Giuliano Gemma, ή παρουσία του Lee Van Cleef (άντι του William Berger) μάς κάνει να ύποψιαζόμαστε ότι οι σκηνές του προβαλόμενου «γουέστερν» δέν άντιστοιχούν σε κάποια συγκεκριμένη ταινία, αλλά γυρίστηκαν ειδικά από τόν Mon- taldo για τις άνάγκες της ταινίας του.

τους κώδικες του «θρίλλερ» που μεταχειρίζεται ο Μοντάντο.) Τό τρίτο, πού είναι και τό «όλικό μέγιστο», ή κορυφαία σκηνή της ταινίας, είναι ή «έκτελεση» του διευθυντή της άστυνομίας. Πρόκειται για άτομο έγωπαθή, άντικοινωνικό, άπόλυτα προσκολλημένο στην έννοια του καθήκοντος, πού, προσπαθώντας να ίκανοποιήσει την άπαιτηση της «κοινής γνώμης» (άλλοθι, κάτω άπό τό όποιο κρύβεται ή διαταγή της έξουσίας για άποκατάσταση της τάξης), προκαλεί την «προσωπικότητα» της εικόνας, ύπογράφοντας έτσι την καταδική του. Ό θάνατός του θά άποκαλύψει μέν την έξέγερση των εικόνων (και τό «δολοφόνο», φυσικά), αλλά ή άλήθεια είναι τόσο συγκλονιστική και «παράλογη» πού θά όδηγήσει τόν άνακριτή στην παραίτηση (είναι ό μοναδικός χαρακτήρας, μέ εξαίρεση τόν κοινωνιολόγο, πού κατάλαβε «κάτι»), τόν άστυνόμο στην άπορία (ό «όρθολογισμός» του δέν τό επιτρέπει την κατανόηση ενός «φανταστικού» γεγονότος) και τούς (άλλοτριωμένους) θεατές στην έπιστροφή στις συνηθισμένες και καθημερινές άσχολίες τους σάν να μήν συνέβη τίποτα. Ό κοινωνιολόγος, ό σημαντικότερος κατά τή γνώμη μας «σηματοδότης» και ό χαρακτήρας-κλειδί της ταινίας, γνωρίζει άπό την άρχή την άρνητική έπιρροή των εικόνων και μελετάει τά άποτελέσματα της επίδρασής τους. Η ιδιότητα του μελετητή δέν τό επιτρέπει τή βιαστική έξαγωγή και διατύπωση συμπερασμάτων, δέν τόν κάνει να λειτουργεί μονοδιάστατα (όπως οι άστυνομικοί). Σιγά-σιγά, μεθοδικά και ύπαινηχτικά συνάμα, θά ύποδείξει την έκδοχή του, αλλά δέν θά γίνει πιστευτός: θά του κολλήσουν την έτικέτα του «τρελοϋ», ένα «ση-

μα» του τρόπου άντιμετώπισης του μήμαζοποιημένου άτόμου μέ πολιτικό παραπέμπον. Άνάμεσα στα «άκρότατα» αυτά, και πέρα άπό τή σκιαγράφηση των βασικών χαρακτηριστων, ό Μοντάντο φανερώνει έλλειψη σκηνοθετικής ίκανότητας. Η έλλειπτική και συγκοπτόμενη άφήγηση, τό πλανάνισμα και τό νευρώδες μοντάζ της άρχής εξαφανίζονται. Μετά τόν πυροβολισμό πού έχει σάν άποτέλεσμα τό φόνο του θεατή, ή ταινία άρχίζει να παρουσιάζει «κοιλίες». Οι προσπάθειες για την έξιχνίαση του μυστηρίου, πού κεντρώνονται γύρω άπό τό κλασικό έρώτημα «ποιός είναι ό δολοφόνος;», φανερώνουν μία έλλειψη άφηγηματικής οικονομίας. Ό «μικροκοσμος» των θεατών άντιμετωπίζεται άπό τό σκηνοθέτη μ' έναν τρόπο ήδη γνωστό άπό τις «ταινίες καταστροφής»: ό ρυθμός χαλαρώνει, ή δράση σταματάει και (μέσω της άνακριτικής διαδικασίας έρευνας) έρχονται στην έπιφάνεια «μυστικά» της ιδιωτικής ζωής των επιμέρους χαρακτήρων χωρίς καμία ιδιαίτερη σημασία (πρόκειται για μία φαινομενολογία ενός τρόπου ζωής χωρίς την παραμικρή ιδεολογική και στοχαστική «οπτική»), πού τοποθετήθηκαν μέσα στο «σώμα» της ταινίας άπλά και μόνο για να καλύψουν τόν άπαιτούμενο φιλικό της χρόνο, τή διάρκειά της. Άκόμα και οι τελικές σκηνές στερούνται «αισθητικής». Ό Μοντάντο, παραγνωρίζοντας τις όπτικές δυνατότητες του μέσου, προτιμάει να δώσει ένα εύκολο και «φτηνό» τέλος, στηριζόμενος άποκλειστικά στο προφορικό λόγο (ό κοινωνιολόγος έξηγεί στον άστυνόμο).

Δημήτρης ΚΟΛΙΟΔΗΜΟΣ

‘Η εϋθυμη χήρα «‘Η Ντόνα Φλόρα και οι δύο σύζυγοί της» Του Bruno Baretto

DONA FLOR EI SEUS DOIS MARITOS

Σκηνο.: Bruno Baretto. Σεν.: Br. Baretto άπό μυθ. του Jorge Amado. Φωτ.: Maurilio Salles. Μουσ.: C.B. de Holanda. ‘Ηθ.: Sonia Braga, José Wilker, Mauro Mendone κ. δ. Βραζιλία 1976. Δάρκεια 1,46.

Μέχρι σήμερα ήταν στο ελάχιστο περιορισμένες οι δυνατότητες έπαφής του έλληνικού κοινού μέ τό Βραζιλιάνικο κιν/φο, αλλά άναμένεται να αύξηθούν μετά την παρουσίαση πάνω άπό τριάντα βραζιλιάνικων ταινιών στην 17η Διεθνή Έκθεση του νέου κιν/φου στο Πεζάρο της ‘Ιταλίας, πού ήταν άφιερωμένη στην κιν/φική παραγωγή της Λατινικής Άμερικής.

Γιά τή μεταγλωτισμένη (;) δυστυχώς, ταινία του Βραζιλιάνου Μπρούνο Μπαρέτο ‘Η Ντόνα Φλόρα και οι δύο σύζυγοί της, σε σενάριο βασισμένο σε άφήγημα του Χορχέ Άμάντο, θά μπορούσαμε να μιλήσουμε για ένα φίλμ πού έγγράφεται στον άφηγηματικό κώδικα του «έρωτικού» κιν/φου.

Πλάνα πού θυμίζουν πίνακες ζωγραφικής, άφύσικα (φιλτραρισμένα) χρώματα των εικόνων πού δημιουργούν ένα ποιητικό σύνολο.

Εικαστική έπεξεργασία του χρώματος και της φωτογραφίας.

‘Η εικόνα: τόπος όπου σχηματίζονται και καταστρέφονται οι μορφές. Στα πλάνα όπου καθάρεται ή Ντόνα Φλόρ στο παράθυρό της, ή ύπαρξη πολλαπλών άντιθετικών χρωματισμών θά άδιορατοποιούν τις ξεχωριστές, διατέμνουσες γραμμές της όθόνης, θά συγχέουν τό περίγραμμα του σώματός της, σε σημείο πού θαρρείς ότι τό πολύχρωμο, παρδαλό ντεκόρ γυρεύει να την άπορροφήσει, να την εξαφανίσει.

‘Ο καταμερισμός των σημείων και ή ρητορική του ρούχου: σημαίνουσα λειτουργία έχει ή άλλαγή των ένδυμάτων άπό σεκάνς (1), τό ρούχο σάν φορέας νοήματος.

‘Η μεταφορική τους λειτουργία: ένδύματα κοινωνικής διαφοράς, κοσμικά και άπλά, κυριαρχίας και άδυ-



«Ο Βανταίνιο - φάντασμα δεν γίνεται θεατός παρά μόνο από τη γυναίκα του».

ναμίας.

Ή πληροφοριακή τους χρήση: δείχνουν την καταγωγή, την φυλή: τελετουργικά, τοπικά, παραδοσιακά, στον γάμο, στην κηδεία, τον χορό του καρναβαλιού, στην σκηνή του έξορκισμού του φαντάσματος με μαύρη μαγεία, στο καζίνο. Ρούχα, τροφές, κινήσεις,

χειρονομίες, συμμετοχή σε λατρευτικούς τύπους είναι σημεία ταυτότητας των ατόμων αυτής της συγκεκριμένης κοινότητας.

Όλη αυτή η οργάνωση μαζί με τό κινησιακό αποτέλεσμα της μηχανής, που με «άδιακρισία» μπαينوβγαίνει από τό παράθυρο του σπιτιού που κατοικεί η ήρωίδα,

θά ενεργοποιήσουν **τά Ζεύγη**: παρουσία/άπουσία, ενεργητικότητα/παθητικότητα και συνειδητό/άσυνειδητο, πού θά μάς επιτρέψουν μία έντελως επιγραμματική ψυχαναλυτική προσέγγιση τής ταινίας: 'Ο πρώτος σύζυγος, ανήθικος σέ σημείο κοινωνικά άνεπιθύμητο, άνυπότακτος καί μέ ύπερέντονες σεξουαλικές όρμές' ή γυναίκα πού προσπαθεί νά εξιδανικεύσει (μέ τήν Φρουδική έννοια του όρου) μέσα στον έγγαμο βίο τίς δικές της όρμές' καί τέλος ό δεύτερος σύζυγος, «ισορροπημένος», αντιερωτικός (2). 'Ο άντρας δηλώνεται στίς φιγουρες των δύο συζύγων, πού χρησιμοποιούνται όμως γιά νά φωτίσουν τό πρόσωπο του θηλυκού.

Βαντσίνιο (ό πρώτος σύζυγος): τό «ΥΠΕΡ-ΕΓΩ» τής Φρουδικής τοπολογίας, φορέας τής επιθετικότητας, τής βίας, τής δύναμης, τής έλευθερίας.

Τεοντόρο (ό δεύτερος σύζυγος): τό «ΑΥΤΟ», φορέας τής άδυναμίας, καί τής άπαγόρευσης.

'Η Φλόρ λόγω στεριότητας, άδυνατεί νά άντικαταστήσει τό σεξουαλικό άντικείμενο (σύμφωνα μέ τίς έπιταγές τής κοινωνίας) μέ ένα παιδί καί γιά αυτό θά καλέσει τό φάντασμα. («άπόκλιση άπωθημένων άναμνήσεων») του νεκρού Βαντσίνιο γιά νά έγκαθιδρύ-

σει τήν γνωστή τριγωνική σχέση, μετωνυμία τής οιδιπόδειας τριαδικής δομής.

'Η ταινία πάντως διατηρεί κάποιον άνάλαφρο, διασκεδαστικό (μέ τήν έτυμολογική σημασία) καί αισθησιακό χαρακτήρα. 'Ο Βαντσίνιο άποσπά δλη τή συμπάθεια του θεατή, άφού μάλιστα μέσα από τίς διαδικασίες ταύτισης (3) θά ύλοποιήσει καί τόν παιδιάστικο, έντονο πόθο του θεατή κάθε ταινίας, νά εισβάλει στον φιλικό κόσμο, νά έρωτοτροπήσει μέ τήν μορφή ήρωίδα, νά κατευθύνει τά γεγονότα, άόρατος καί κυρίαρχος σάν θεός.

Σωτήρης ΖΗΚΟΣ

ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ:

(1) Σέ κάθε σκάνες τουλάχιστον ή Ντόνα Φλόρ, τό κύριο πρόσωπο τής ταινίας είναι ντυμένη καί μέ κάποιο διαφορετικό σέ κατασκευή άλλα καί σέ χρώμα ρούχο.

(2) Στίς έρωτικές σκηνές μέ τόν δεύτερο σύζυγο τό ρούχο καλύπτει τό σώμα, δείχνοντας τό άνεφικτό του καί έξαλειφοντας τά ίχνη τής άτομικότητας (έπισημαίνεται καί πάλι ή χρήση του ρούχου).

(3) Αυτό πού έννοει τήν ταύτιση είναι ότι ό Βαντσίνιο-φάντασμα δέν γίνεται θεατός (έκτός στην γυναίκα του), ένώ ό ίδιος μπορεί καί βλέπει όλους καί όλα.

«Διψασμένα χείλη» του Κατταρινίτς



PICCOLE LABRA

Σκην.: Cattarinich. Σεν.: Daniel Sanchez, Cattarinich. Φωτ.: Sandro Mancori. Μουσ.: St. Ciprinni. 'Ηθ.: Pierre Clementi, Ralva Berger. 'Ιταλο-'Ισπανικό.

Φίλοι άναγνώστες-θεατές: τυχαίνει νά είστε μήπως σέ κείνη τή δυσαρεστημένη ομάδα των παιδεραστών ήδονοβλεψιών θεατών, πού οί ταινίες του Ντέιβιντ Χάμιλτον σάς αφήνουν τελείως άνικανοποίητους; "Αν ναί, ήσυχάστε: έρχεται ό νέος μάιτρ του είδους Κατταρινίτς γιά νά σάς προσφέρει μέ τά **Διψασμένα**

χείλη (Piccole labra) μία 100% παιδεραστική ταινία, όπου ή ήρωίδα δέ ξεπερνά ούτε τά 12!

"Αν όμως δχι, τότε υπάρχουν σοβαροί λόγοι νά άνησυχήσετε: τούτο τό «σκαμπρόζικο» ρετρό φίλμ έχει καί κάποιες φιλόδοξες λογοτεχνικές προεκτάσεις, πού θά τίς ζήλευε άκόμη καί ό Γκουζγκούνης στό **Σεξ 13 μποφόρ!** Μέ τή μόνη όμως διαφορά ότι αυτός ό τελευταίος μάς κάνει νά ξεκαρδιζόμαστε στά γέλια, ένώ ό 'Ιταλός συνάδελφός του έχει νά μάς προσφέρει μόνο άνία. "Όσο γιά τίς ελάχιστες τελικά σέξ σκηνές τής ταινίας σάς προειδοποιούμε: όπως καί οί προθέσεις του ήρωα, είναι... άπατηλά όνειρα!

Μπάμπης ΑΚΤΣΟΓΛΟΥ



‘Ο πατέρας Καγιάτ «Φάκελλος Κόκκινο Πουλόβερ» Του Michel Drach



LE PULL-OVER ROUGE (Τό κόκκινο πουλόβερ)

Σκην.: Michel Drach. Σεν.: M. Drach, Ariane Litaize από βιβλίο του Gilles Perrault. Φωτ.: Jean Boffety. Μουσ.: Jean-Louis d'Onorio. 'Ηθ.: Serge Avedikian, Michelle Marquais, Claire Deluca κ. ά. Γαλλία 1979. Διάρκεια 2 ώρες.

Στίς 28 'Ιουλίου 1976 οδηγείται στή γκιλοτίνα ό Κριστιάν Ρανούτσι, κατηγορούμενος γιά τό φόνο καί βιασμό μιās μικρούλας. ‘Ο τύπος καί ή κοινή γνώμη πού κατευθύνεται από αυτόν, δέν είχαν τή παραμικρή άμφιβολία ότι μπορεί νά ήταν άθώος, όπως αυτός ίσχυριζονταν. Καί θά χρειαστεί νά δημοσιευτεί τό βιβλίο-έρευνα του Ζιλ Περρώ «Τό Κόκκινο πουλόβερ» γιά νά πέσουν οι πρώτες άμφιβολίες. Πραγματικά άν βασιστούμε στά στοιχεία τούτου του βιβλίου, καθώς καί τής ταινίας, βλέπουμε ότι ή περίπτωση Ρανούτσι έχει πολλές όμοιότητες μέ τή δική μας ύπόθεση Παγκρατίδη ή άλλίως του «Δράκου» τής Θεσσαλονίκης: Ένα άτομο συλλαμβάνεται γιά ένα άλλο πλημμέλημα, ή άστυνομία συνταιριάζει όπως-όπως τή περίπτωση του μέ τό έγκλημα, παραμελεί τά τυχόν άθωωτικά στοιχεία καί βασανίζοντας τον κατά τήν άνάκριση τόν άναγκάζει νά «όμολογήσει». Στή συνέχεια ό «ένοχος» άναιρεί τήν όμολογία του, ή υπέρσπιση παρουσιάζει μιá σειρά στοιχεία πού δείχνουν ότι τό κατηγορητήριο δέν στηρίζεται πουθενά κι όμως ό κατηγο-

ρούμενος καταδικάζεται στήν έσχάτη τών ποινών, γιάτί αυτό είναι μιá λύση πού βολεύει πολλούς. Στή περίπτωση του Ρανούτσι ή άστυνομία όχι μόνο δέν πήρε ύπόψη της μαρτυρίες πού θά τόν άθώωναν, αλλά κατασκεύασε καί πολλά ένοχοποιητικά στοιχεία, ενώ ή εισαγγελία έδειξε μιá περίεργη βιασύνη καί άμέλεια νά κλείσει τήν ύπόθεση, συνεπικουρούμενη καί από μιá κοινή γνώμη πού ζητούσε τή κεφαλή του Ρανούτσι (κι εδώ έγκκειται ή μοναδική διαφορά μέ τήν περίπτωση Παγκρατίδη, πού κανείς δέν πίστεψε ότι ήταν ό «δράκος» παρά μόνο τό... δικαστήριο!)

‘Η ταινία του Μισέλ Ντραχ βασίζεται άκριβώς σέ αυτό τό βιβλίο του Περρώ, ξεναφέροντας στο προσκήνιο μιá ύπόθεση πού όλοι ήθελαν νά ξεχάσουν. Καί φαίνεται ότι τά κατάφερε καλά στο έπίπεδο τής καταγγελίας: στο νά άποκαταστήσει τή μνήμη του Ρανούτσι καί νά καταγγείλει, τόσο τής άστυνομικές μεθόδους τής κατασκευής ένόχων, όσο καί του θεσμού τής θανατικής ποινής. Αυτό τουλάχιστον φαίνεται από τής αντιδράσεις πού είχε ή ταινία στή Γαλλία. ‘Υστερα από μήνυση τής οικογένειας του θύματος πού δολοφονήθηκε, άφαιρέθηκαν όλες οι σκηνές πού τήν άφορούσαν, δηλ. τό 1/4 του έργου, ενώ ή ταινία άπαγορεύτηκε σέ πολλά μέρη του Νότου, όπου συνέβηκαν τά γεγονότα, ύστερα από άποφάσεις αντίδικων δημάρχων.

Πέρα όμως από τη κοινωνική χρησιμότητα και επίδραση που μπορεί να έχει μια ταινία σε καθαρά πληροφοριακό ή συνειδησιακό και ιδεολογικό-πολιτικό επίπεδο, μένει το πάγιο αίτημα της αισθητικής ικανοποίησης μας σά θεατές. Κι εδώ είναι που το **Κόκκινο Πουλόβερ** αποτυχαίνει τελείως. Όπως αναφέρουν οι Γάλλοι κριτικοί, το βιβλίο του Περρώ χαρακτηρίζονταν από μια άκρα πολυπλοκότητα στην ανάλυση των καταστάσεων. Τίποτα τέτοιο δε συμβαίνει στη ταινία. Ο Μισέλ Ντράχ διάλεξε τον εύκολο δρόμο του μελοδραματισμού (μέ αποκορύφωμα τις πολύ κακές σκηνές του δικαστηρίου) και του μανιχεισμού (που περιορίζει τις αντιθέσεις στο άθωο θύμα από τη μία και του «κακού» από την άλλη), παρουσιάζοντας στερεότυπα τις καταστάσεις και τους χαρακτήρες (π.χ. ο τρόπος που περιγράφει τη γεροντοκόρη-ανακρίτρια είναι καθαρά καρικατωρικός, κει που θα έπρεπε να λειτουργεί σά μια τυπική περίπτωση). Δυστυχώς ο σκηνοθέτης, κινούμενος στίς συμβάσεις του κινηματογράφου-καταγγελίας, παίρνει σά πρότυπο του τόν Άντρέ Καγιιάτ (**Η έτυμηγορία**) υιοθετώντας έτσι ένα κινηματογραφικό στυλ που είναι ξεπερασμένο εδώ και 20 χρόνια (και που τό απέφυγαν ακόμη και οι Μπουασέ-Γκαβράς στίς αντίστοιχες ταινίες τους).

Ο Ντράχ φαίνεται να πέφτει θύμα της δλης υπερβολής, ρητορείας και στόμφου, που συνοδεύει τούτες τις «παραστάσεις» που λέγονται «Δίκες», κάνοντας τες φόρμα του όλου έργου του. Κι είναι ακριβώς αυτή ή παγίδα που ενεδρεύει σε κάθε δικαστική ται-

Φιλμογραφία του Michel Drach

Γεννήθηκε τό 1930. Ξάδελφος του Jean-Pierre Melville έρχεται νωρίς σ' έπαφή μέ τό κόσμο του κινηματογράφου, σκηνοθετώντας πολλές μικρού μήκου ταινίες μ' ελάχιστα μέσα. Πολλές από τίς ταινίες του διακρίθηκαν σε διάφορα φεστιβάλ.

1959 *On n' enterre pas le dimanche* (Δέ θάβεται ή Κυριακή). 1961. *Amelie ou le temps d' aimer* ('Άμελί ή ή εποχή τής αγάπης). 1964. *Safari-Diamants* (Σαφάρι διαμαντικών). 1969. *Elise ou la vieille vie* ('Ελιζα ή ή άληθινή ζωή). 1973. *Les violons du bal* (Τά βιολιά του χορού). 1975. *Parlez-moi d' amour* (Μίλησε μου γι' αγάπη). 1977. *Le passé simple* (Τό άπλό παρελθόν, ε.τ.: Τό αίνιγμα μέ τίς 3 άληθειες). 1979. *Le pull-over rouge* (Τό κόκκινο πουλόβερ).

νία, μ' αποτέλεσμα να είναι ελάχιστα οι πετυχημένες (όπως τό μικρό άριστούργημα του Τζών Φόρντ '**Ο νεαρός κ. Λίνκολν** που πρόβαλε πρόσφατα ή τηλεόραση και που κινούνταν μακριά από τίς παραπάνω δραματουργικές συμβάσεις).

Θαυμάζουμε τό θάρρος του Ντράχ να πιάσει ένα τέτοιο θέμα, όμως από την άλλη τό **Κόκκινο πουλόβερ** δεν είναι τίποτα παραπάνω από μία καλογυρισμένη έκπομπή τής σειράς τύπου **Κεκλεισμένων των θυρών**. Γιά όσους αυτό είναι ικανοποιητικό και αγαπούν τούτο τό στυλ (κι επίπεδο) κινηματογράφου -και βέβαια δεν είμαστε εμείς - άς μή χάσουν λοιπόν ή ταινία.

Μάμπης ΑΚΤΣΟΓΛΟΥ

Ό δαίδαλος τής σκέψης, ή ένοχή του «βλέμματος»

Φοβία (Πόλη του φόβου)

του Τζών Χιούστον

PHOBIA

Σκην.: John Huston. Σεν.: Lew Lehman, Jimmy Sangster, Peter Belwood από ιδέα των R. Shusett, Gary Sherman. Φωτ.: Reginald Morris. Μουσ.: André Gagnon. Ήθ.: Paul Michel Glazer, John Colicos, Susan Hagan, Alexandra Stewart. ΗΠΑ-ΚΑΝΑΔΑΣ 1980. Διάρκεια 94.

Στά τελευταία πλάνα τής «Φοβίας» («Πόλη του φόβου») όταν ή αύλαία κλείνει, και τό δράμα έχει τελειώσει μαζί μέ τό ξεπάστρεμα των έξι τελικά ψυχαθενών, αντί των πέντε που γνωρίζουμε, έρχεται κατάφατσα αυτό που νομίζαμε μόνο ύποκειμενική προβολή τής προσωπικής φοβίας του πάσχοντος από «άγχος ίλιγγου» («High anxiety») Χένρυ. Μιά μικροσκοπική σιλουέττα πέφτει από ψηλά, μία κούκλα συντρίβεται. Κι όταν λοιπόν τελειώσει ή ταινία στο «έκτός-κώδρου» τής, αυτός ό έσωτερικός κινηματογράφος θά εξακολουθεί να παίζει, τονίζοντας έτσι την έπισφαλή λειτουργία του μονοσήμαντος «βλέμ-

ματος», αλλά όρίζοντας και ένα δράμα. Γιά πρώτη φορά θά καταλάβουμε πώς ό ψυχίατρος Δρ. Ρός δεν θέλει να δείξει στον Χένρυ την ύποκειμενική (και κινηματογραφημένη) προβολή τής «Φοβίας», μιά και οι δυό είναι νεκροί! Τούτη τή στιγμή ό Χιούστον προβάλλει ΑΠΟΚΛΕΙΣΤΙΚΑ γιά τό δικό μας «βλέμμα» και καταφέρνει μέ ένα από τά ήδη υπάρχοντα σημαίνοντα τής ταινίας του, μέ ΜΕΓΙΣΤΗ δηλαδή άφηγηματική και έκφραστική οικονομία, να μās καταδείξει την όριστική συντριβή του όνειρου. Γίνεται φανερό πώς έχουμε έναν πολλαπλασιασμό του φιλικού του ηρώου (καθαρά έσωτερικό) και μία «έγγραφή» μιάς περισείας λόγου. (Τό «Nick's movie»¹ και τό προηγούμενο του «Lighting over the water»² του Βέντερς αποτελούν κλασικά παραδείγματα τής παράπλευρης έγγραφής περισείας φιλικών λόγων). Ένας άκόμα Χιουστονικός ήρωας «τσακίστηκε» λοιπόν στην άπελπισμένη του προσπάθεια να άνορθωθεί. Ό σκηνοθέτης δεν αντιμετώπιζει καθόλου μανιχειστικά τόν ή-

ρωα του. Δεν τόν χρίζει κακό. "Αν στην **Δύναμη τής Σάρκας** του Ραίγκ, ο ψυχαναλυτής Λίντεν είχε προβλήματα επικοινωνίας και ανάγκη εφαρμογής του γνωστικισμού του, ο Δρ. Ρός αντίστρέφει τήν ψυχαναλυτική μέθοδο, όχι γιατί είναι κακός, ούτε για παιγνίδι, αλλά στην ύστατη ελπίδα να γίνει καλά, να προχωρήσει, και στή συνέχεια να βοηθήσει και τούς άλλους πέντε. Μόνο πού ο φαύλος κύκλος είναι άξεδιάλυτος: «Βοηθώ τόν εαυτό μου σημαίνει θεραπεύω τις φοβίες, τις ιδεοληψίες και τούς ψυχοκαταναγκασμούς μου, πάνω απ' όλα τις ΕΝΟΧΕΣ μου, σκοτώνοντας τούς άλλους. "Όταν τούς σκοτώσω δεν μπορώ να τούς βοηθήσω. "Αν θελήσω να τούς βοηθήσω, δεν βοηθώ τόν εαυτό μου. "Όταν γίνει τό τελευταίο, είμαι άχρηστος για άλλους. Στο κάτω κάτω αυτοί είναι ένοχοι...» Αύτή ή δαιδαλώδης συλλογιστική φαίνεται να διακατέχει τόν Δρ. Ρός, πού παραμένει ώστόσο πολύ περισσότερο τραγική προσωπικότητα από τούς άλλους πέντε. Τό τελικό πλάνο δεν αφήνει καμιά άμφιβολία γιαυτό.

Υ.Γ. Παράλληλα βέβαια ο Χιοϋστον αναρωτιέται εύλογα για τό ψυχαναλυτικό «μπούμεραγκ». Νά θέλεις

δηλαδή να βοηθήσεις τούς άλλους, ενώ έχεις ανάγκη από τήν αδυναμία τους, για να υπάρχουν σάν προσωπικότητα.

Γνωστός κι ο στοχασμός του για τό «βλέμμα», για τό ίδιο δηλαδή τό σινεμά. "Αν ο κινηματογράφος μέ τήν επιλογή τών γωνιών λήψης κλπ., μπορεί να κρύβει κάποιον «ένοχο» πού είναι ή σχέση θεατού και σκηνοθέτη;

Ή **Φοβία** πέρασε λόγω ήθοποιών σάν «B-picture»³. Ώστόσο μέσα από τά κατάψυχρα έξοχα χρώματα τού Ρέτζιναλντ Μόρρις, κατάφερε να αναδείξει πάλι ένα Χιοϋστον πού επί 40 δλόκληρα χρόνια, από τό **Γεράκι τής Μάλτας**, ξέρει να διευθύνει μέσα από τό βλέμμα και τήν «μεταμφίηση», τό γνωστό χιμμαιρικό κυνήγι τής επιτυχίας στό άμερικάνικο σινεμά και στους ήρωες του.

Ήλέξης Ν. ΔΕΡΜΕΝΤΖΟΓΛΟΥ

- (1) Ή τελευταία ταινία τού Βέντερς σχετικά μέ τόν Ρέϋ.
- (2) Ή ίδια ταινία μονταρισμένη από τόν μοντέρ τού Βέντερς.
- (3) «Ταινίες β' διαλογής» χωρίς και κατ' ανάγκη να είναι φτηνές παραγωγές, άγνωστοί ήθοποιοί, «περιθωριακά» θέματα, όπως θρίλλερς, ταινίες τρόμου, τού «φανταστικού» κλπ.

«Όταν ο κινηματογράφος γίνεται ο ίδιος πηγή φόβου».





Κινηματογράφος και γυναικεία ταυτότητα «Οι 2 φίλες» (Girlfriends) της Claudia Weil

GIRLFRIENDS

Σκην.: Claudia Weil. Σεν.: Cl. Weil, Vicki Polon. Φωτ.: Fr. Murphy. Μουσ.: M. Small. Ήθ.: Melanie Meyers, Eli Wallace, Viveca Lindfors, Anita Skinner. ΗΠΑ 1978. 1,30'.

Τά τελευταία χρόνια παρατηρούμε δλο και περισσότερα δείγματα ενός νέου ρεαλιστικό-νατουραλιστικού κινηματογράφου, που στη θέση μιάς έντονης μυθιστορηματικής μυθοπλασίας με τις διάφορες έκρηξεις και τά δραματικά κρεσέντο της (τύπου **Πόσο πράσινη ήταν η κοιλάδα μου** του John Ford), προτιμά μιά ψηφιδωτή αφήγηση από μικρές αυτόνομες αφηγηματικές ενότητες, οι όποιες δέν έχουν έντονα μυθοπλαστικά στοιχεία, αλλά θά μπορούσαν νά παρθούν σάν «εικόνες», «κομμάτια» ζωής, που αναπαρίστανται με μιά θά λέγαμε ντοκουμανταριστική ακρίβεια (τό άριστούργημα αυτού του νέου ρεαλιστικού ρεύματος είναι τό **Λουλού** του Maurice Pialat που θά δούμε φέτος).

Οι 2 φίλες (Girlfriends) της Claudia Weil ανήκει σ' αυτό ακριβώς τό είδος κινηματογράφου, με τό επιπλέον χαρακτηριστικό ότι είναι μιά ταινία που διερευνά αυτό που θά λέγαμε «γυναικεία ταυτότητα». Όχι πώς έχουμε νά κάνουμε με μιά φεμινιστική ταινία με τή κακή έννοια του όρου. Τό ενδιαφέρον ίσως τής ταινίας τής Weil είναι ότι μās δείχνει ένα χαρακτήρα μακριά από κάθε φεμινιστικό ή αντιφεμινιστικό πρότυπο, μιά νεαρή κοπέλλα τών 20, που άρκει ή ά-

πλή παρουσία της γιά νά στηθεί μιά μικρομυθοπλασία και μιά ολόκληρη ταινία. Βέβαια τό πρόβλημα μ' αυτό του είδους τīs ταινίες είναι ότι σπάνια έχουν δυνατές στιγμές αντίθετα ή μυθοπλασία κυλά όμαλά, χωρίς έκπληξεις και οι διάφορες μικροαφηγήσεις θά μπορούσαν ν' αντικατασταθούν από άλλες ή νά συντομευτούν ή ακόμη και νά πληθύνουν χωρίς ν' αλλάξει σέ τίποτα ή δομή του έργου. Ή Weil μάλιστα υίοθετεί μιά τόσο «ήρεμη» φόρμα που κυριολεκτικά ή ταινία της μās θυμίζει τή φωτογραφία και όχι τό σινεμά (παραπέμποντας έτσι στο έπάγγελμα τής ήρωίδα που είναι φωτογράφος): πραγματικά όλα τά πλάνα είναι άκίνητα, ή μηχανή δέ κάνει κινήσεις και τό έσωτερικό κάθε πλάνου φωτίζεται μ' ένα τρόπο που δέ μπορεί παρά νά μās θυμίσει φωτογραφία (όσο γιά τούς θαυμάσιους χρωματικούς τόνους του φίλμ, μās θύμισε τή δουλειά του Nestor Almendros στο **Κράμερ εναντίον Κράμερ**, όπου κυριαρχούν οι άπαλές μπλέ άποχρώσεις). «Γυναικείος κινηματογράφος» λοιπόν σημαίνει ένας κινηματογράφος χωρίς νεύρο, με μιά άλλη πίο ήρεμη ψυχολογική διάρθρωση, που δέ μπορεί ν' άγγίξει τό άρσενικό κοινό; Ή ταινία τής Weil φαίνεται νά δίνει μιά τέτοια απάντηση. Γι' αυτό είναι ίσως και άδικο πός τή ταινία της νά τή βλέπουμε με μιά άνδρική ματιά. Περιμένουμε λοιπόν μιά άλλη γνώμη γιά τīs 2 φίλες από τīs ανωνώστριές μας.

Μπάμπης ΑΚΤΣΟΓΛΟΥ

Καί ζήτω ή Έπανάσταση!

«Γίγαντες στήν παρανομία»

του *Duccio Tessari*

Τό Ζήτω ό θάνατος... κατά προτίμηση ό δικός σου (όπως είναι ό πρωτότυπος διεθνής τίτλος τής ταινίας) του Τέσσαρι είναι γυρισμένο ένα χρόνο μετά τό Κομπανιέρος του Κορμπούτσι και σχεδόν ταυτόχρονα μέ τό Κάτω τά κεφάλια του Λέονε. Καί οι τρεις αυτές ταινίες άποτελοϋν χαρακτηρισικά δείγματα τής τρίτης φάσης τών σαγγελτιγούστερν (1968-1971), λίγο προτού τό δημοφιλές αυτό γένος παρακάσει και «κυλίσει» στίς ταινίες τής σειράς «Τρινιτά», όπου ή έμφαση μετατοπίζεται σε ιστορίες σε στύλ κόμικς και κωμωδίες σε στύλ ολάσπικ, μέ κολπατιόδες ήρωες και «έλλυπτικούς» χαρακτήρες που κινούνται από περιπέτεια σε περιπέτεια άτάραχοι, χωρίς τό παραμικρό «παίξιμο» του ματιού τους.

Πρόκειται για ένα «μετα-γούστερν» (ή δράση, από ιστορική πλευρά, τοποθετείται στίς άρχές του εικοστού αιώνα - συγκεκριμένα τό 1912) που ή πλοκή του δομείται πάνω στήν ύπαρξη δύο χαρακτήρων, ενός «Γκρίνγκο» (λέξη που, σε όλες τές διαλέκτους τής Νότιας Άμερικής, ύπονοεί τόν κάθε ξένο μέ άνοιχτόχρωμο δέρμα και που όρισμοι πιστεύουν ότι προέρχεται από τίσ δύο λέξεις του στίχου από ένα πασίγνωστο τραγούδι που τραγουδούσαν οι παλιοί άγγλοι ναυτικοί: «Green grow the grass...») και ενός Μεξικανό, και που άφηγείται τίσ περιπέτειές τους στό Μεξικό λίγο πριν από τό ξέσπασμα τής επανάστασης του Πάντσο Βίλλα και του Έμιλιάνο Ζαπάτα.

Οι Σολλίμα, Νταμίαν, Λέονε και άλλοι Άταλοί δημιουργοί τών σαγγελτιγούστερν έχουν ύποστηρίξει σε συνεντεύξεις τους ότι τά έργα τους μπορούν να διαβασθούν σάν παραβολές τής σχέσης ανάμεσα στόν Τρίτο Κόσμο (που άναπαρίσταται από τό Μεξικό) και τίσ καπιταλιστικές χώρες τής Δύσης (που άναπαριστάνονται από τόν Γκρίνγκο). Η άσταθής σχέση ανάμεσα στόν Μεξικανό και τόν Γκρίνγκο, έχουν πεί, σκοπεύει στό να παρουσιάσει τή δυσκολία τής συντήρησης ενός διαλόγου ανάμεσα στόν Τρίτο Κόσμο και τό βιομηχανικό κόσμο· ή ύπαρξη του Γκρίνγκο (δηλαδή του «Ξένου») σκοπεύει στό να άποκαλύψει τίσ φιλοδοξίες τής ευρωπαϊκής και άμερικάνικης κουλτούρας να καταπιέσει τήν κουλτούρα όλόκληρου του κόσμου· και, ή προπαρασκευή (ή ή ύπαρξη) τής επανάστασης σκοπεύει στό να ύπενθυμίσει τούς άγώνες τών ανθρώπων τής Λατινικής Άμερικής, του Βιετ-Νάμ και τών μειοψηφών μέσα στίς ίδιες τίσ Ήνωμένες Πολιτείες. Άνεξάρτητα πάντως από αυτές, τίσ μέ φιλολογική μορφή, ύποστηριμένες άπόψεις τό σημαντικότερο επίτευγμα τών «πολιτικών» σαγγελτιγούστερν είναι ότι παρουσίασαν μιά διαφορετική και «προοδευτική» έκδοχή σε σχέση μ' αυτή τών άνάλογων (θεματικά) άμερικάνικων χολλυγουδιανών ταινιών: ή επανάσταση δέν άποτελεί μέρος του ντεκόρ, οι «ντεσπεράντος» και οι ληστές δέν είναι συνώνυμα τών παρανόμων και τών «έκτός νόμου» και ή συμ-

πάθεια του κοινοϋ δέν κατευθύνεται προς τή μεριά τών έλλυπτικών άμερικάνων πιστολάδων και κατά τών θρώμικων στήν εμφάνιση και χυδαίων στή συμπεριφορά ληστών.

Στήν ταινία του Τέσσαρι, παρά τήν προσφιλή τάση του σκηνοθέτη να παρδεί τό γνωστά ιταλικά κινηματογραφικά γένη και, ιδίως, χαρακτηριστικές ταινίες τών δημιουργών τους, τό παραπάνω γενικό πλαίσιο, διακρίνεται καθαρά. Έπιπλέον, οι πολιτικές «αίχμές» πηγάζουν μέ διάφορους τρόπους μέσα από τή σκιαγράφηση τών χαρακτήρων και μέσα από τόν τρόπο που περιγράφεται και άπεικονίζεται ή σχέση τους (γνώρισμα κοινό και στίς ταινίες τών άλλων δημιουργών)

Ο Όρλόφσκυ (Φράνκο Νέρο) είναι ό «Γκρίνγκο», ό «Ξένος». Ο (αύτοεξόριστος) Ρώσος πρίγκιπας είναι κυνικός, λακωνικός, επαγγελματίας. Συνεργάζεται μέ τό ληστή για τούς δικούς του σκοπούς (προσπαθεί να βρει ένα κρυμμένο φορτίο χρυσού), άναπτύσει μέ τόν Μεξικανό μιά σχέση άνάλογη μ' αυτήν τής γάτας και του ποντικού, άνακαλύπτει πάντα ότι οι τεχνικές του χρησιμοποιήθηκαν εναντίον του και στό τέλος δένεται μαζί του και ταυτίζει τήν τύχη του μέ τή δική του.

Ο Λαζόγια (Έλαι Γουάλλας) είναι ό Μεξικανός ληστής· άγράμματος, «δραστήριος» και «θυρωβώδης». Παρά τό ότι φαινομενικά συνεργάζεται μέ τόν «Ξένο», προσπαθεί συνέχεια να τόν ξεπατήσει. Η άνάμειξη του σ' ένα προ-επαναστατικό κίνημα δέν βοηθάει στό να άναδοθεί ή «φυλετική» του συνείδηση· προτιμάει να «άπορρίψει» τήν επανάσταση και να άκολουθήσει τό δικό του τυχοδιωκτικό δρόμο μεταφέροντας τό χώρο δράσης του στό βορρά (δηλαδή, στό έδαφος τών Ήνωμένων Πολιτειών).

Η Μαίρη Ο' Ντόννελ (Λύν Ρεντγκρέθ) είναι μιά «σκληροτράχηλη» Ήρλανδέζα δημοσιογράφος. Οι ένέργειές της άποσκοποϋν στό να «καλύψουν» δημοσιογραφικά τή Μεξικάνικη Έπανάσταση. Χρησιμοποιεί διάφορα «κόπια» για να έρθει σ' έπαφή μέ τά κυβερνητικά στρατεύματα καθώς επίσης και μέ τούς έξεγερμένους χωρικούς του Σάν Τομάς. Στίς προσπάθειές της αυτές άναγκάζεται να «συμμάχισι» μέ τόν «Γκρίνγκο» και τόν Μεξικανό. Σάν μυθοπλαστικός χαρακτήρας αντιπροσωπεύει αυτούς που ένω λένε ότι θα βοηθήσουν τους ύποτελείς στούς άγώνες τους κατά τών άφεντάδων τους, μόλις έξοπάσει ό άγώνας και έκδηλωθεί ένα κίνημα τρέπονται σε φυγή μεταφέροντας τό πεδίο δράσης τους κάπου άλλου (έδώ, στή Γουατεμάλα). Δηλαδή, είναι ό τύπος που λειτουργεί σάν άλλοθι για τή «φιλελεύθερη» συνείδηση τών ευρωπαίων που πίσω από τό προσποιητό ένδιαφέρον τους κρύβουν τήν ύποκρισία και τήν πολιτική τών ύποσχέσεων.

Ο στρατηγός Χουέρτα (Έντουάρντο Φαζάρντο) είναι ένας έπαρχιακός στρατιωτικός διοικητής,

πρότυπο του άνικανου και φιλοχρήματου τοπικού κυβερνήτη. Αναμινύεται στο «παιγνίδι» της δημοσιογράφου έντυπωσιασμένος από το «δυτικό» παρουσιαστικό της (και για να κοιμηθεί μαζί της) καθώς επίσης και στο «παιχνίδι» των Όρλόφσκυ-Λαζόγια παρακινήμενος από τον «πυρετό» του χρυσού (και για να τον άποκτησει). Παρουσιάζεται σαν αυτοσυγκρατημένος και «τζέντλεμαν», αλλά στο πρόσωπό του «πολώνεται» η κρατούσα κοινωνική κατάσταση: οι ενέργειές του και οι επιδιώξεις του είναι σε μικρογραφία οι ενέργειες και επιδιώξεις της επίσημης κυβέρνησης που μέσα από την άσκηση της εξουσίας, τις συμμαχίες της και την καταπίεση των φτωχών «δουλοπαρικών» προσπαθεί να άποκομίσει προσωπικά ώφέλη και πλούτο.

Ο Ράνταλ (Χόρστ Τζάνσον) είναι σερίφης της αμερικάνικης πόλης Γιούμα και, ταυτόχρονα, άδελφός του πρίγκηπα Όρλόφσκυ άδίστακτος, κυνικός και «ψυχοπαθής». Οι ενέργειές του υπαγορεύονται άπό τό προσωπικό μίσος κατά του συγγενή του και αίτιολογούνται άπό την «τραυματική» του φύση (είναι ήμιπαράλυτος και βαδίζει με τή βοήθεια δύο άτσάλινων φύλλων που καλύπτουν και στηρίζουν τό σώμα του) και τις άρρωστημένες του συνήθειες (κυνήγι άπελευθερομένων άπό τόν ίδιο έναντι άμοιθής καταδικών). Στά πλαίσια της μυθοπλασίας ή θέση του είναι διττή ώς προς τις σημάσεις της: ή επίσημη κρατική (και έξουσιαστική) θέση που κατέχει του επιτρέπει τή νόμιμη συνεργασία με τό στρατηγό Χουέρτα ό άμοραλισμός της σχέσης του με τόν Όρλόφσκυ άντιπαρτίθεται στήν έντιμη και «ήθική»

σχέση του Λαζόγια με τήν άδελφή του, τονίζοντας τό χάσμα ανάμεσα στα δυτικά ήθη και αυτά της Μεξικάνικης κοινωνίας.

Ο Τέσσαρι όργανώνει άψογα τήν άφήγησή του. Οι δύο μυθοπλαστικοί άξονες – τό «κυνήγι» του χρυσού άπό τό «Γκρίνγκο» και τό Μεξικανό, και τό «κυνήγι» των πληροφοριών για τήν επανάσταση άπό τήν Ίρλανδέζα – συνδιάζονται με ύποδειγματικό τρόπο και ή δρση της ταινίας «κτιζεται» άποασματικά και με χρονικά άλματα. Οι σχέσεις των χαρακτήρων περιγράφονται μ' ένα λεπτό χιούμορ, ένώ τά χρησιμοποιούμενα μουσικά μοτίβα έρχονται να ένισχύσουν τις αντίθεσεις που υπάρχουν ανάμεσά τους και έτσι να προσθέσουν σε χιούμορ. Τό άρτιο μοντάζ με τούς σωστούς άφηγηματικούς ρυθμούς και, κυρίως, ή ίδια ή σκηνοθεσία δέν φτιάχνουν ένα «ιστορικό» έπος αλλά στοχεύουν στο να παρουσιάσουν τήν άναπαράσταση ενός φτιαχτού μύθου τονίζοντας συγχρόνως τό χαρακτηριστικό του έπινοημένου. Τό Μεξικό μπορεί να άποτελει τό σταυροδρόμι των δύο άξόνων της μυθοπλασίας, αλλά ή επανάσταση είναι μάλλον ένα σύμβολο παρά ή ίδια ή Μεξικάνικη Έπανάσταση: όταν ή τελευταία θά εισβάλει (με τή μορφή της είδησης και της έπερχόμενης έξάπλωσής της) στο χώρο της μυθοπλασίας, ή ταινία άδυνατώντας να τήν έγγράψει στο σώμα της (ή ιστορία άνήκει στο χώρο του πραγματικού, ένώ τό κινηματογραφικό στόρυ στή σφαίρα του φανταστικού) τελειώνει. Άλλά προηγούμενης θά «όδηγήσει» τούς βασικούς χαρακτήρες της έξω άπό τό χώρο (Μεξικό) – ή θέση του Τέσσαρι είναι διαμετρικά αντίθετη μ' αυτήν του Κορμπού-



τοι (Κομπανιέρος) που βάζει τους «ήρωες» του να περάσουν στις τάξεις των επαναστατών και να ταυτίσουν την τύχη τους με την επανάσταση. Ο καλψαίος προς τα θουνα μοιάζει να συμβολίζει την αδυναμία τους να ζήσουν μέσα στην εξεγερμένη κοινότητα (πέρα από την άρνησή τους να συμμετάσχουν στα «επαναστατικά» σχέδια της εύρωπαιας δημοσιογράφου για τη Γουατεμάλα): ταυτόχρονα όμως συμπυκνώνει και τό «μήνυμα» του Τέσσαρι, ύπαικτικὰ διάχυτο στο δεύτερο ήμισυ της ταινίας του, δηλαδή να πιστέψουμε στην ύπαρξη ενός «κοινωνικού» ληστή, ενός ληστή-άνταρτη και «πρωτόγονου» επαναστάτη, που άντανακλά τη συνείδηση της κοινότητας και βοηθάει τους χωρικούς. Σ' ένα μυθολογικό επίπεδο, ο συνηθισμένος ληστής Λαζόγια θά συναντήσει τόν «επαναστάτη» και «πρόσωπο-σημαία» του ένοπλου άγώνα Έλ Σαλβαντόρ: και οι δύο, όντας ένδεικτες της κοινωνικής συνείδησης, θά «χαθούν», θά εξαφανισθούν από τό προσκήνιο της πραγματικής Έπανάστασης.

Δημήτρης ΚΟΛΙΟΔΗΜΟΣ

Βιοφιλμογραφία:

Ο Duccio Tessari γεννήθηκε στις 11 Οκτωβρίου του 1926 στην Τζένοβα. Η κινηματογραφική καριέρα του άρχισε στις αρχές της δεκαετίας του 1950 σαν κάμεραμαν και σκηνοθέτης ταινιών ντοκυμανταίρ. Μετά τη μετάβασή του στη Ρώμη, άρχισε να εργάζεται σαν βοηθός σκηνοθέτη με τους Carmine Gallone και Vittorio Cottafavi και σαν συν-σεναριογράφος (μεταξύ άλλων άλλων) στις ταινίες *The Last Days of Pompeii* (Οι τελευταίες μέρες της Πομπηίας, 1959) των Bonnard/Leone. *The Colossus of Rhodes* (Ο Κολοσσός της Ρόδου, 1960) του Leone, *Hercules Conquers Atlantis* (Ο Ήρακλής κατακτά τήν Άτλαντίδα, 1961) του Cottafavi, *Romulus and Remus* (Ο

Ρώμος και ο Ρωμύλος, 1961) του Corbucci, *A Fistful of Dollars* (Γιά μία χούφτα δολάρια, 1964) του Leone - τό όνομά του δέν αναφέρθηκε στους τίτλους της ταινίας - και *Seven Guns for the MacGregors* (Έπτά πιστόλια για τους ΜακΓκρέγκορς, 1965), του Giraldi. Πρωτού άσχοληθεί με τό γουέστερν-σπαγγέτι, σκηνοθέτησε τέσσερις δικές του ταινίες, ανάμεσα στις όποιες συγκαταλέγονται δύο κατασκοπικές περιπέτειες - ή μία ήταν τό *Kiss Kiss...Bang Bang* (1965) - και τό *Sons of Thunder* (Οι γιοί του Κεραυνού, 1962), με τόν Giuliano Gemma. Όπως ο Corbucci, ο Tessari είναι ένας σπεσιαλίστας στο να παρωδεί τις ταινίες της Cinescittà - αλλά τό χιούμορ του (τόσο στο *Sons of Thunder*, όσο και στα γουέστερν του) είναι πιο εκλεπτυσμένο και τά «σχολία» του στην «ταξινόμηση» των αγαπημένων του χολλυγουντιανών σκηνοθετών (στις «ταινίες με τόν Ρίνγκο» οι Ford, Walsh και Hawks, κυρίως) περισσότερο έξυπνα. Από τη σειρά των «ταινιών με τόν Ρίνγκο» οι πιο σημαντικές είναι οι *A Pistol for Ringo* (Ένα πιστόλι για τόν Ρίνγκο, 1965) και *The Return of Ringo* (Η επιστροφή του Ρίνγκο, 1965). Τις ταινίες αυτές τις γύρισε, σχεδόν ταυτόχρονα, με τό ίδιο συνεργείο (παραγωγοί: Luciano Ercoli και Alberto Pugliesi· φωτογραφία: Francisco Marin· μουσική: Ennio Morricone) και τους ίδιους βασικούς ήθοποιούς (Giuliano Gemma, Lorella de Luca, Fernando Sancha, Antonio Cases, Nieves Navarro, Lorge Martin). Τό 1971 γύρισε τό *Long Live Death... Preferably Yours* (έ.τ. Γίγαντες στην παρανομία). Σε συνεντεύξεις, ο Tessari έχει δηλώσει ότι ή ιδιαίτερη συνεισφορά του στο γουέστερν συνίσταται στο ότι άπέριψε με χειρότερες μορφές των χολλυγουντιανών κλισέ, ενώ κράτησε τά καλύτερα εκφραστικά και στυλιστικά άποτελέσματα των χολλυγουντιανών «δασκάλων» του γένους.

Δ.Κ.

ΝΤΑΡΙΟ ΦΟ

ΔΕΝ ΠΛΗΡΩΝΟΥΜΕ,
ΔΕΝ ΠΛΗΡΩΝΟΥΜΕ

ΕΚΔΟΤΙΚΗ ΟΜΑΔΑ

ΕΚΔΟΤΙΚΗ ΟΜΑΔΑ

Α. ΛΕΟΝΤΙΕΦ

Πολιτική Οικονομία Δρχ. 200

S. POLLO - Α. PUTO

Ίστορία της Άλβανίας

(Άπό τήν αρχαιότητα μέχρι σήμερα) .. Δρχ. 450

‘Η συνάντηση με τό τσεκούρι και ή ιδεολογία τής Ξρευνας

«Ο Δράκουλας του Andy Warhol» καί «Τό σκυλί τῶν Μπάσκερβιλ»

του Paul Morrissey

Μέσα από τίς περιπέτειες (;) πού γνωρίζε ή τίτλος τής ταινίας, πού γίνεται σύμφωνα με τό αμερικάνικο ALMANAC του 1978, από Δράκουλας του Άντυ Γουάρχολ, σέ Αίμα γιά τόν Δράκουλα σύμφωνα με τά ζερενίκ του φίλμ και σέ ‘Ο Δράκουλας ψάχνει γιά αίμα παρθένας και πεθαίνει διψασμένος (άκριβης μετάφραση τής Ιταλικής απόδοσης) γιά νά καταλήξει τώρα σέ Δράκουλα με τό τσεκούρι ή αφορά ίσως ένα τουλάχιστο 15 λεπτῶν έλλείποντα φίλμικό χρόνο), καθορίζονται καιρία και οι βασανιστικές περιπέτειες ενός μυθολογικού άρχέτυπου, πού τραγική φιγούρα, πεθαίνει όντως διψασμένος, και παράλληλα κατακερματισμένος από τσεκούρι...

Σπάνια είδα ταινία πού νά «έγγράφει» τόσο άναμφίβολα και χωρίς άμφισβήτηση τόν πολιτικό της λόγο, τίς ιδεολογικές «άνατροπές», αλλά και τίς συνολούθες είδολογικές, πάνω σ’ ένα θέμα άρχέτυπο πού από τήν σκέψη του Μπράμ Στόουκερ πέρασε στόν Μουρνακ, στόν Φίσερ, στόν Κέρτις, τόν Μπέηκερ κτλ. γιά νά καταλήξει στόν Χέρτζογκ, κάνοντας μιά «Ιταλική» διαδρομή μέσα από τήν εικονοκλαστική «όπτική» και τό τσεκούρι του Πώλ Μόρρισεύ.

Αυτή ή πολιτική «ανάγνωση» του φίλμ, συνίσταται πάνω στήν άπ’ ευθείας «αναγνώριση» και άποτύπωση του μύθου. Αύτός πρέπει βασικά νά «άνατραπεί» κι έτσι αυτή ή διαδικασία θέλει τόν Δράκουλα ύπό κατεδάφιση. Συντηρητής τῶν παλιῶν άξιών και θρύλων αντίλαμβάνεται τήν επικείμενη πτώση του από τό νέο. ‘Η μετάβαση του στό Ιταλικό έπίσης ξεπεσμένο μεγαλοαστικό σπίτι, μοιάζει άκριβώς σάν μιά προσπάθεια... μετάγγισης αίματος και άνανέωσης τής συντήρησης με τήν έπιμειξία. ‘Η έπίκληση γιά αίμα παρθένας είναι άλλη μιά σημαντική παράμετρος τής άπελιτισμένης άναζήτησης «παλιῶν», φαρμάκων» άξιών!... Παρθένες δέν υπάρχουν γιατί τίς μόλιωσε με τήν «γονιμοποίηση» του επαναστατικότητας ή έργατης με τό σφυροδρέπανο στόν τοίχο του δωματίου του και τό τσεκούρι στό χέρι... Αυτό τό αίμα είναι λοιπόν «δηλητηρισμένο» γιά τόν μύθο, πού προσπαθεί νά αναστυλωθεί αλλά θά γκρεμιστεί όριστικά κι άμετάκλητα σ’ ένα συνεχή κατακερματισμό από τό τσεκούρι και πάλι του έργατη, πού σ’ ένα έλλειπτικά έλπιδοφόρο τέλος θά διαβεί μιά πόρτα με τήν μικρότερη τῶν άδελφῶν-κοριτσιῶν.

Σ’ ένα τόσο ένδιαφέροντα, αλλά καθόλου δύσκολο στήν «ανάγνωση» μπόλιασμα του ιδεολογικού μηνύματος, γίνεται φανερό πώς θά θέλαμε νά δοῦμε κάποιο στύλ αντίληψης τής «άνατροπής» του μύθου. ‘Ο Μόρρισεύ παρά τήν άνορθόδοξη κινηματογράφηση του, παρ’ όλο ότι συμπεριφέρεται περισσότερο σάν κάμεραμαν, παρά σάν σκηνοθέτης, καταφέρνει νά

μᾶς βάλει σέ ρυθμούς, διαδρόμους και κλίμα, πειστικό αλλά ταυτόχρονα και κριτικό. Τό θέαμα έρχεται γεμάτο μελαγχολία, τραγικότητα αλλά και άποστασιοποιημένο. ‘Ο Λούτζι Κουβάλιερ γνωστός διευθυντής φωτογραφίας ήδη με τό ‘Εγκλημα άγάπης έχει πείσει, τί έπιδόσεις μπορεί νά πετύχει στά πεομένα «θανατερα» χρώματα. ‘Η απόδοση τής δουλειάς του είναι χαρακτηριστική: Σήψη, παρακμή, θάνατος, συντήρηση άναδύονται συνέχεια ένῶ τά λειτουργικά βάθη πεδίου επικαθορίζουν τόν δαίδαλο, αυτής τής άνέφιχτης άναζήτησης γιά σωτηρία. ‘Ο τρόπος έξ άλλου, πού άρχίζει ή ταινία είναι ένδειχτικός. Μακιγιάζ, μπρός στόν καθρέφτη, βάψιμο με μαύρη μπογιά, ή «μεταμφίση» άρχίζει, αύτός έδώ είναι άλλος ένας «θρύλος», ή ίδιος ή κινηματογράφος...

Στό φίλμικό σῶμα ύπάρχει μιά συνεχής «έγγραφή» θανάτου μιά ισόχρονα τοποθετημένη «έκρηξη» επθανάτιου ρόγγου, μιά σίγουρη πορεία κατάρρευσης και άφανισμού. ‘Ο Δράκουλας ταξιδεύει μαθηματικά πρὸς τήν μοιραία συνάντηση του με τό τσεκούρι του έργατη, στήν προπαθεία του νά άναζωογονηθεί. ‘Εντονος «πόθος» θανάτου κι από μέρους του φέριμο, πού μοιάζει νά εκφέρει τήν άποψη «νά τελειώνει το γρηγορότερο αυτή ή ιστορία», θά δεί μιά σειρά ένουχισῶν πιά, προτού νά φτάσει τό τελικό κάρφωμα τής σφήνας στήν καρδιά και ή τυπικός θάνατος. Τό «μολυσμένο» αίμα θά χαρακτηρίσει τήν μή δυνατότητα ευεργετικής μετάγγισης, τήν άσυμβατότητα του άκόμα και στούς ίδιους τούς χώρους τής συντήρησης. Φέρνει μαζί του, τό μαυρο φέρετρο φορτωμένο σέ έπίσης μαυρο άμάξι και μοιάζει ή τελευταίος μιάς τάξης πού «αίμορραγει» είτε από τήν κατάπτωση (νά προσέξουμε πόσο ώραία «σηματοδοτεί» τόν μικρό του ρόλο ή Βιτόριο Ντέ Σίκα), είτε από τήν «έπιμειξία» με τήν αντίπαλη τάξη και τόν προλετάριο.

Με μιά σαδιστική θάλεγα μανία, ή τελευταίος προτού τόν άποτελειώσει με τήν γνωστή σφήνα, του κόβει διαδοχικά τά τέσσερα άκρα. Αύτός ή κατακερματισμός, ξεκάθαρο φαλλικό-ψυχαναλυτικό-πολιτικό σύμβολο, είναι ή χαρακτηριστικός ένουχισμός, πού ολοκληρώνει τό στερητικό σύνδρομο πού «έγγράφει» συνέχεια στό φίλμ ή Μόρρισεύ. Δέν είναι μονάχα τό ρέκβιεμ μιάς τάξης αλλά κι ένός τυπικού, «φαρμάκων» κινηματογράφου (κι έδώ έγκκειται ή άμφισβητική άξία του «άντεργκράουντ σινεμά»), πού τροφοδοτείται συνέχεια με μύθους, χωρίς νά τούς βλέπει από άπόσταση. ‘Ο Μόρρισεύ έπιτυγχάνει νά συγκεράσει δύο «άνατροπές» μαζί, έπιτυγχάνοντας έτσι και μιά τρίτη έξωφίλμική πολιτική πράξη με τόν Δράκουλα του.

Γι’ αυτή τήν άπλότητα πού κρύβει κατά βάθος μιά τό-



«Τό σκύλι τών Μπάσκερβιλλ»

σο σύνθετη δομή δέν θέλω νάμαι φειδωλός στήν κρίση μου: Είναι ένα άριστούργημα!...

ΎΑντίθετα στόν **Σκύλο του Μπάσκερβιλ (Τρελές περιπέτειες του Σέρλοκ Χόλμς)** ό Μόρισεύ μοιάζει νά μήν θέλει νά επαναληφθεί στίς άπομυθοποιητικές του διαδικασίες, πάνω στήν επέμβαση στήν Ιστορία ή στήν «άλλη» όπτική ενός άλλου μυθολογικού μοντέλου, του γνωστού ντέτεκτιβ. ΎΑν εξαίρεσουμε τά όσα σωστά ύπενθύμισαν οί δημοσιογραφικές κριτικές καί δέν είναι σκόπιμο νά τά επαναλάβουμε έδω, τό τεκούρι του Δράκουλα άντικαταστάθηκε στόν Σέρλοκ από τόν λόγο, γιά νά επαληθευτεί πιθανώς ή γνωστή έλληνική λαϊκή ρήση: «ΎΗ γλώσσα κόκκαλα δέν έχει καί κόκκαλα τσακίζει». Ό Μόρισεύ λοιπόν καταργεί τήν προφάνεια καί τήν διαφάνεια. ΎΑκόμα κι αυτό πούναι πασιφανέστατο, πού άγγίζεται μπορεί νάναι κάποιο άλλο, κι άν άκόμα δέν είναι πρέπει νά μείνει ύπό άμφισβήτηση ή «ύπό μεταμφίηση», ώσπου ό γνωστός γνωστικισμός του ντετέκτιβ τό άποδειξει. ΎΕχουμε λοιπόν μιά τέτοια συνεχή χρήση του λόγου, ώστε από τή μιά μεριά ή μυθοπλασία, μετά από συνεχείς συστροφές της, νά επανέρχεται τίς περισσότερες φορές στό άρχικό κομβικό σημείο τής εκκίνησης της, αλλά καί πού οί λέξεις, άδειασμένες από νοήμα-

τα, καταλήγουν στήν διά τής γλώσσας τών χειλέων καί τών φωνητικών χορδών, εκφορά του λόγου στό σημείο μηδέν. ΎΟλα λοιπόν επιστρέφουν από εκεί όπου ξεκίνησαν, όλα δέν ήταν τίποτε άλλο παρά σινεμά καί τό όποιοδήποτε «σασπένς» αναζητούσε ό θεατής, θά πρέπει νά τό βρεί άκολουθώντας στό τέλος «εκτός-κάδρου», τόν σκύλο στήν συνάντηση με τόν Ντάριο Άρζέντο στό **Πουλί με τά κρυστάλλινα φτερά**, όπου καί πιθανώς άνήκει ό πίνακας πού κρατάει στό στόμα του τό τετράποδο. Για τούς ύπόλοιπους θεατές — φαίνεται νά καγχάζει ό Μόρισεύ —, πού θά θελήσουν νά τό «παίζουν» με τό «πώς» καί τά «γιατί» τρυ κλασικού «Who done it?» (Ποιος τό έκανε;) επικρεμάται ό κίνδυνος τών σάπιων λαχανικών πού δέν τά γλυτώνει ό Ντάντλεϋ Μούρ, πού επιμένει νά παίξει πιάνο μιά καί ή μουσική είναι ή μόνη ιδεοληψία του, όπως καί σε όρισμένους θεατές τό έρώτημα «Και τί έγινε τελικά;»

ΎΑλέξης Ν. ΔΕΡΜΕΝΤΖΟΓΛΟΥ



«Ξεξουαλικές νύχτες του Δράκουλα»

του Paolo Solvay

THE DEVIL'S WEDDING NIGHT

Σκ.: Paolo Solvay. Σεν.: Bigari Solvay. Φωτ.: Aristide Massaccesi. Μουσ.: Vasil Kojucharov. Ηθ.: Mark Damon (Φράνκ και Κάρλ Σίλλερ), Sara Bay (Κόμησσα Ντόλιγκερ Ντεγκύς), Esmeralda Barros (Ύπνερτρια), Rosalba Neri (κόρη του ταβερνιάρη). Ίταλία, 1973. Διάρκεια 85 (;) λεπτά. Πρωτότυπος ιταλικός τίτλος: *Il Plenilunio delle Vergini* (Η πανσέληνος των παρθένων).

Παρά τόν τίτλο της, η ταινία αυτή δεν είναι μία πραγματική «ταινία με θρυκόλακες»: τής λείπει η «αύθεντικότητα» των (αγγλικών και αμερικανικών, κυρίως) ταινιών του γένους. Άν και δεν αγνοεί τις «πολιτιστικές» πηγές του γένους (παραδοχή του γνωστού μύθου του Δράκουλα και εκμετάλλευση τής φήμης του σάν θρυκόλακα), δεν μπορούμε να πούμε ούτε ότι αναναιώνει τόν παραδοσιακό μύθο ούτε ότι φιλοδοξεί να παρουσιάσει μία ακόμη «ποιητική» έκδοχή του. Άπλά και μόνο χρησιμοποιεί τήν τοποθεσία και τήν κατοικία του (τόν Πύργο) σάν τό φυσικό πλαίσιο διεξαγωγής μιās σειρās «μονομαχιών» πού έχουν ως κίνητρο, και τελικό έπαθλο για τό νικητή, τήν απόκτηση ενός αντικειμένου: τό μυθικό δακτυλίδι των Νιμπελουγκεν. Αυτό πού καθιστά τό δακτυλίδι περιζήτητο είναι ή δύναμη πού περικλείει ή πέτρα του, ένας αιματόχρους πολύτιμος λίθος, ή δυνατότητα να άσκει ό κάτοχος του μία εξουσιαστική έπιβολή πάνω στους άλλους, μετατρέποντάς τους σε τυφλά και άβουλα όργανά του. Έτσι, στήν πραγματικότητα, τό κунήγι του δακτυλιδιού είναι ένα κунήγι τής εξουσίας...

Ό άξονας αυτός συνυπάρχει μ' ένα δεύτερο: αυτόν του φανταστικού στοιχείου. Η κόμησσα Ντεγκύς, σημερινή ιδιοκτήτρια του Πύργου του Δράκουλα και κάτοχος του δακτυλιδιού, και ή αποτελούμενη από θρυκόλακες και ζούμπι παρά της, σκοπεύει να επιτύχει τή μετενάρκωση του πνεύματος του πεθαμένου Δράκουλα σ' ένα άλλο σώμα και να ένωθεί μαζί του με τά δεσμά του γάμου. Σεναριακή άδεια, τό κατάλληλο πρόσωπο εί-

ναι ό Φράνκ, ένας χαρτοπαίκτης και τυχοδιώκτης, διδυμος άδελφός του άρχαιολόγου Κάρλ Σίλλερ πού επιθυμεί να άποκτήσει τό δακτυλίδι (στήν ταινία, ό Φράνκ λειτουργεί σάν τό alter ego του Κάρλ, πράγμα πού τονίζει ιδιαίτερα από τό ότι και τούς δύο χαρακτήρες τούς υποδύεται ό ίδιος ήθοποιός). Ωστόσο τό στόρυ φαίνεται να περιφρονεί τό φανταστικό και ό σεναριογράφος άδιαφορεί για τήν όποια, μέσα στα πλαίσια των «ταινιών με θρυκόλακες», άληθοφάνεια. Τό φιλιδάγκωμα του θρυκόλακα, και συνεπώς ή «μετατροπή» του φυσιολογικού ανθρώπου σε θαμπίρ (ή διάδοση του θαμπιρισμού), συμβαίνει πάντοτε εκτός κάδρου: ή έξόντωση του θρυκόλακα γίνεται με μη παραδοσιακά μέσα (σπαθί, τσεκούρι, ίερο φυλακτό των Φαραώ) και δεν έχει τελεσίδικο και όριστικό χαρακτήρα (ή σκηνή του τέλους, όπου ό νεκρός θρυκόλακας άνασταίνεται για να συνεχίσει τό κунήγι του δακτυλιδιού - ίσως σε μία άλλη, μεταγενέστερη ταινία!). Έτσι, ό πρώτος άξονας κυριαρχεί άπόλυτα πάνω στο δεύτερο.

Η άφηγηματική δομή, παρά τήν κάποια δραματική χαλαρότητα πού τήν διέπει, φαίνεται να άποτελεί τό μοναδικό προσόν τής ταινίας: και έδώ φαίνεται ή άδυναμία του σκηνοθέτη, πού ένώ προσπαθεί να ένει εικονογραφήσει δεν είναι ικανός να τής επιβάλει και μία ένιαία μορφή. Άλλοτε στήνει μεγάλες σε διάρκεια διαλογικές σεκάνς και τις κινηματογραφεί με τόν πιο άδιάφορο τρόπο, σχεδόν θαρυσσημένα, και άλλοτε προσπαθεί να δημιουργήσει μία άτμόσφαιρα έντασης και ασπένς, βάζοντας τούς χαρακτήρες να περιπλανώνται άσκοπα και περιττά μέσα στον πύργο και μεταχειριζόμενος τις πανοραμικές λήψεις, τά τράβελλινγκ ή τά ζούμπι μιάς άκίνητης κάμερας. Στις σεκάνς πού παρουσιάζουν δύο παράλληλες δράσεις φαίνεται να χάνει τήν αίσθηση του χρόνου, ένώ σε άλλες (για παράδειγμα, αυτή πού ό Φράνκ κάνει έρωτα με τήν κόμησσα, ή εκείνη πού ό Κάρλ ψάχνει να θρει τόν άδελφό του μέσα στις ύπόγειες κρύπτες του πύργου) καταφεύγει σ' ένα «έλεύθερο» μοντάζ στο όποιο δεν τηρούνται ούτε οι στοιχειώδεις κανόνες ρακόρ. Κάτι ανάλογο συμβαίνει και στα έξωτερικά νυχτερινά πλάνα, όπου μοιράζεται τήν ευθύνη με τό διευθυντή φωτογραφίας: όντας κινηματογραφημένα με τό σύστημα day-for-night, παρουσιάζουν μία τέτοια διαφορά φωτεινότητας πού άμφιβάλλει αν ύπήρξε έστω και ή παραμικρή φροντίδα για μία φωτιστική ισορροπία και όμοιογένεια.

Σημείωση: τόσο ό έλληνικός τίτλος τής ταινίας όσο και ό έμφανιζόμενος στα διαφημιστικά φωτομπούστα σάν πρωτότυπος τίτλος (*Dracula's Erotic Life - Η έρωτική ζωή του Δράκουλα*) είναι ψεύτικοι και παραπλανητικοί: ή παραπειστικότητά τους, σε συνδυασμό με τις δελεαστικές γυμνές φωτογραφίες πού τούς περιβάλλουν, στοχεύει στο να παρασύρει στήν αίθουσα έναν πρόσθετο άριθμό θεατών: τό κοινό των ταινιών πορνό.

Δημήτρης ΚΟΛΙΟΔΗΜΟΣ



ΑΠΟΨΕΙΣ

ΑΠΟ ΤΑ ΚΑΡΠΑΘΙΑ ΣΤΗ ΠΑΤΗΣΙΩΝ

"Ας γίνει κάτι μ' αυτό τό ταλαίπωρο Δράκουλα και τούς συναδέλφους του, πού μέσ' τό κατακαλόκαιρο αφήνουν τό χιονισμένα Καρπάθια και τούς άπόκρυφους πύργους του μεσαιώνα γιά νά σουλατσάρουν φορτωμένοι άπ' άλεύρια και μπαρούτι κάτω και πίσω άπό τίς φωτεινές επιγραφές νέου τής οδού Πατησίων.

Τόν κινηματογράφο τρόμου, μέ τά μεταφυσικά ή υπερφυσικά στοιχεία του, προερχόμενο άπό τήν αντίστοιχη κλασική λογοτεχνία, συνιθήσαμε νά τόν ανεχόμαστε σάν μιá άπαραίτητη φυγή στους χώρους του, μετά άπό μιá άτέλειωτη σειρά συμβάσεων πού στόχο έχουν νά μās άποσπάσουν άπό τό έδω και τώρα, νά μās μεταφέρουν στό εκεί και τότε και νά μās ξαναφέρουν πίσω λυτρωμένους.

Έδω και τώρα:

Ό Δράκουλας διψάει γιά αίμα έδω και τώρα καταγόμενος άπό τό εκεί και τότε. Έδω στό πανί παρουσιάζεται μέ τά γαμψά του νύχια και τά μεγάλα του δόντια γιά νά πει τό αίμα τής δμορφης παρθένας. Έδω και τώρα ό θεατής διψάει γιά αίμα-θέαμα. Νά πει αίμα μέ τό Δράκουλα. Νά συμπάσχει μέ τό θύμα. Νά χρωθεί στή μεταφυσική,

στή μαύρη μαγεία, στους τάφους, νά κάνει παρέα μέ τούς πεθαμένους, μέ τά φαντάσματα. Νά άποφύγει τούς γύρω του, τούς ζωντανούς, τόν προϊστάμένο του, τό δάσκαλο, τό κόμμα, τήν τριακονταπενταετία, τή σύνταξη τής πείνας.

Έδω:

Στήν όδό Πατησίων. Τεράστια γράμματα ΣΙΝΕ ΤΑΔΕ. Φώτα, καθρέφτες και άρώματα. Προγράμματα, ταμίες, ιδιοκτήτες, έφοριακοί, μπάρμαν, ταξιθέτες, παγωτά, τσίπς και πασατέμπος άπαγορευμένος άπό τήν άστυνομία.

Τώρα:

Πού τά λεφτά μόλις και φτάνουν γιά τό είσιτήριο. Πού ή οικογενειακή και κοινωνική ζωή έγινε «τσίρκο». Πού ή μαμά σέ κυνηγάει νά πάρεις τό πτυχίο σου. Λογιστής. Γιατρός. Τώρα πού ήθελες νά γίνεις αυτό και δέν έγινες τίποτα.

Έδω και τώρα:

Δίνεις 70 δραχμές και μπαινεις νά δεις τά καλέσματα άπό τόν τάφο και τούς άρχοντες των Καρπαθίων. Χαμηλώνουν τά φώτα. Η τηλεόραση δίπλα. Ποιός σκότωσε τό Γαυγάμηλο ίππο; Ό Βουκέφαλος. Μπράβο, κερδίζεις ένα ταξίδι στό Καρπάθια. Φωτάκια ΕΧΙΤ. Τρωκτικά μασάνε τσίπς. Δυστυχώς είναι άνθρωποι πολλοί. Διαφημίσεις μέ σάβρακα δίπλα στην όθονη. Και ή γρηά πατασθούρα άπέναντι βγήκε στό μπαλκόνι μέ τή νυχτική γιά νά δει τό δμορφο κορίτσι πού θά του πιούν τό αίμα.

Έδω και τώρα:

Ό πεθαμένος προσπαθεί νά σηκώσει τή ταφόπετρα. Άργεί. Έν Χορώ: Σή-κω, Σή-κω, Σή-κω, Σή-κω ρέ. Σήκω. Έξω οι καμικάζι ξεπέρασαν τά διακόσια. Σηκώθηκες; Πως είσαι έτσι ρέ μαλάκα; Μουστάρδα έφαγες βραδυάτικα! Άργησες νά τό άρχίσεις τό αίμα. Η κυρία δίπλα έχει καταπιεί ένα κιβώτιο coca-cola και πάλι ξεφούσσει. Χιονίζει και τό σύνεφο μās έπνιξε.

Έδω και τώρα γελάσαμε περισσότερο και άπό τό Γούντυ "Άλλεν. Έδω και τώρα δέν τούς άντέχεις και τούς δυό. Ό Γούντυ "Άλλεν παρά είναι μακάβριος και σκληρός πάνω στή μακάβρια και σκληρή καθημερινότητα. Κι ό Δράκουλας είναι άπατεώνας. Μοιάζει μέ περιπλανώμενο γύφτο πού ξεπουλά τά ξεπεσμένα μαγικά του σύνεργα.

Σας αγαπάμε ακόμα άγια κόκκαλα των άτακτων προγόνων μας. Άλλά γιά τό εκεί και τότε πού λέγαμε, δέν μās αφήνει ή μαμά μας, τό άφεντικό μας, ή ταξιθέτρια, τό τρόλεϋ, τό κόμμα, ή Γιαμάχα, ή... τό...

Μή μās δινετε ραντεβού στην Πατησίων. Δέν είστε όλοι Πολάνσκι και Κιούμπρικ. Τόσο πονηροί πού νά σφάζετε μέ τό μπαπακί. Ίσως έρθουν καλύτερες μέρες γιά τίς συναντήσεις μας.

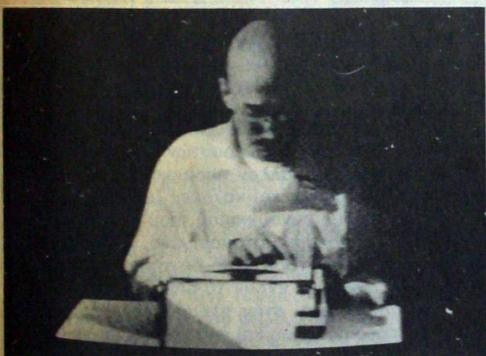
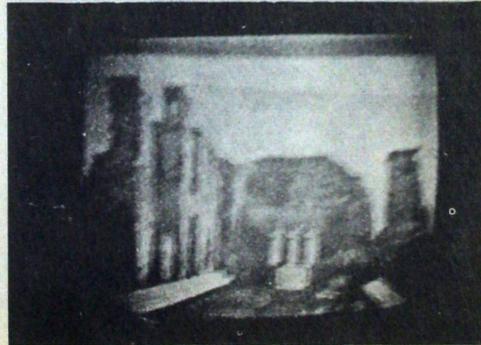
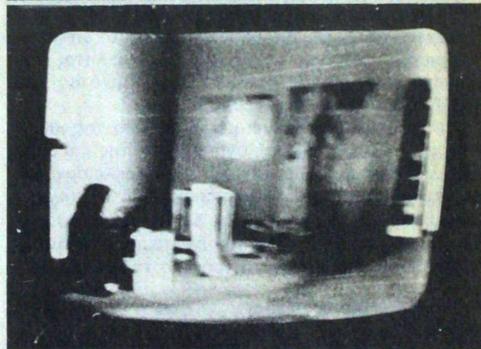
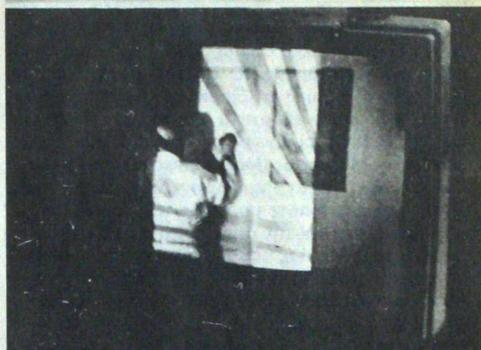
Γιάννης ΣΟΛΔΑΤΟΣ



ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ ΚΑΙ ΠΛΑΣΤΙΚΕΣ ΤΕΧΝΕΣ

ΑΡΗΣ ΠΡΟΔΡΟΜΙΔΗΣ Η «ΔΡΑΣΗ V» ΣΕ ΒΙΝΤΕΟ

Η χρήση του βίντεο, σάν μιά νέα έκφραστική δυνατότητα, από τούς καλλιτέχνες τών πλαστικῶν τεχνῶν εἶναι πιά γεγονός μέ ἱστορία στό ἐξωτερικό καί πολύ πρόσφατη στήν Ἑλλάδα. Στήν περίπτωση τοῦ Ἄρη Προδρομίδη τό βίντεο χρησιμοποιήθηκε σάν μέσο καταγραφῆς τοῦ ἔργου του ὅταν παρουσίασε τήν εἰκαστική δρᾶση V στήν ἔκθεση ΠΕΡΙΒΑΛΛΟΝ-ΔΡΑΣΗ πού διοργάνωσε ἡ Ἑταιρία Ἑλλήνων Τεχνοκριτῶν στό Ζάππειο (Ἀθήνα 22.5 - 5.6.1981). Ἡ βίντεο-λήψη/καταγραφή τῆς δρᾶσης ἐγίνε στό χώρο τῆς ἔκθεσης καί προβλήθηκε στό κοινό δέκα φορές, ὅταν ὁ καλλιτέχνης δέν ἔκανε δρᾶση (ὑπῆρχε ἡμερήσιο πρόγραμμα δρᾶσης τών καλλιτεχνῶν). Ἡ εἰκαστική δρᾶση V τοῦ Ἄρη Προδρομίδη μέ τήν συμμετοχή τῆς Μαρίας Προδρομίδη, καταγράφηκε σέ βίντεο ἀπό τούς Νίκο Βεργίτη καί Νίκο Γιαννόπουλο καί τά ὑλικά ἦταν: 2 μαγνητοταινίες, γραφομηχανή, 2 προβολές 33 διαφανειῶν, 120 μέτρα χαρτί μέ σχέδια, 6 ἔργα-προτάσεις (40 30 ἐκ.). Διάρκειας δρᾶσης 30 λεπτά.





ΣΥΝΕΡΓΑΣΙΕΣ ΑΝΑΓΝΩΣΤΩΝ

‘Ο θυρωρός τής νύχτας

τής Λιλιάνα Καβάνι

“Ένας πρώην αξιωματικός τών Ναζί ξανασυναπιέται – χρόνια μετά τόν πόλεμο – μέ τήν αγαπημένη του κρατούμενη. ‘Ο έρωτάς τους, πού δέν έχει σβήσει σ’ αυτή τή διάρκεια, ξαναφουρνώνεται. Παράλληλα καί ανεξάρτητα από τήν ανάπτυξη αυτής τής σχέσης, οι πρώην άμετανόητοι σύντροφοι του Ντέρκ Μπόγκαρτ (Μάξ) άποφασίζουν νά έξοντώσουν τήν Σαρλότ Ράμπλινγκ (Λουτσία) καί μαζί μ’ αυτήν όποιαδήποτε μαρτυρία της πού θά σημάνει πιθανότατα καί τήν άποκάλυψη τής δικής τους ταυτότητας. (‘Ο Μάξ παρουσιάζεται διαφοροποιημένος από τούς υπόλοιπους καί γίνεται άπόπειρα μέσα από τήν ταινία νά δικαιωθεί ήθικά σέ σχέση μέ τό παρελθόν του: έξάλλου είναι ό μόνος πού έχει τύψεις καί γι’ αυτό τό λόγο ζει καί δουλεύει τή νύχτα γιατί μέ τό φώς τής μέρας έντείνονται οι έννοχές του.) Οι προθέσεις τών δύο έραστών περιορίζονται στό νά ζήσουν άνενόχλητοι τόν έρωτά τους, όμως οι ναζιστές-συνεργάτες του Μάξ δέν τό ριψοκινδυνεύουν.

‘Η Λουτσία παραμένει μέ τή θέλησή της «κρατούμενη» στό σπίτι του αγαπημένου της καί στήν εξέλιξη τής ιστορίας οι ναζιστές άποκλείουν στό σπίτι καί τούς δύο. Άφου όποιαδήποτε έκκληση γιά βοήθεια πάει χαμένη, οι δύο έραστές συνεχίζουν νά ζοϋν μέ ένταση τόν έρωτά τους. Στήν τελευταία σεκάνας, όπου τό τρόφιμα τούς έχουν τε-

λειώσει από μέρες, ό Μάξ ντύνει τό «κοριτσάκι του» μέ ένα φόρεμα φορτισμένο μέ άναμνήσεις από τήν πρώτη τους συνάντηση στό στρατόπεδο συγκέντρωσης. ‘Η Λουτσία τό άποδέχεται μέ σιωπηλή τρυφερότητα. Βγαίνουν άπο τό σπίτι καί, άφου καταφέρνουν νά πάνε ως τήν προκουμαία, δέχονται τούς πυροβολισμούς σάν λύτρωση στό άδιέξοδό τους καί πεθαίνουν χωρίς έκπληξη.

‘Η ταινία έχει παρερμηνευτεί από πολλούς σάν προβολή/δικαίωση του μοντέλου τών σαδομαζοχιστικών σχέσεων. Σίγουρα όμως επιδέχεται βαθύτερη έρμηνεία καί έχει πολύ ούσιαστικότερες προεκτάσεις από τό έξωτερικό περίβλημα του μύθου της. Άλλωστε ή έρωτική σχέση βασίζεται άπόλυτα στήν ελεύθερη επιλογή του καθένα καί οι έρωτικές σκηνές τής ταινίας γοητεύουν μέ τήν τρυφερότητά τους καί όχι μέ τόν αντιδραστικό (σαδομαζοχιστικό) τους χαρακτήρα πού κάποιοι τής άποδίδουν.

‘Η κύρια αντίθεση θρίσκεται ανάμεσα στήν ιδιαίτερη σχέση τών δύο έραστών καί στή σύγκρουση μέ ένα περιβάλλον περιορισμένο σέ άυστηρές προδιαγραφές καί κανόνες ζωής, καθορισμένο από νόμους εύνουχισμού, πού άποδέχεται καί διατηρεί, άποευαισθητοποιημένο, φασιστικό. Μέσα σ’ αυτήν τήν τόσο γερά οργανωμένη ιδεολογία οι έραστές δέν έχουν τά μέσα νά αντιδράσουν: τά πάντα είναι στήν πλευρά τών ισχυρών πού έξαγοράζουν άκόμη καί ανθρώπινες συνειδήσεις. ‘Η Λουτσία καί ό Μάξ έχουν νά παρουσιάσουν μόνο τήν εύαισθησία τους τήν όποία οι ναζιστές, άφου δέν μπορούν νά άλλοιώσουν, έξουδετερώνουν δολοφονώντας τους. Τό δικό τους σύστημα αξιών δέν άναγνωρίζει τήν «άδυναμία» του συναισθήματος. Οι δύο έραστές, μήν έχοντας ύπολογίσει σωστά τά πράγματα, άναγνωρίζουν τελικά τό άδιέξοδο πού δέν μπόρεσαν νά άποφύγουν καί δέχονται τή μοναδική λύση πού τούς άπομένει: τό θάνατο.

‘Η ταινία πέρα άπο τό πρόσχημα του στενά πολιτικού ήλίσιου μεταφέρεται άνετα σέ πολλά επίπεδα άνάγνωσης. Έξαιρετικές έρμηνείες από τούς Ντέρκ Μπόγκαρτ Σαρλότ Ράμπλινγκ.



‘Αφροδίτη ΓΙΑΝΝΑΚΗ



Κινηματογραφικές Λέσχες

Ο Σύνδεσμος Φίλων Γραμμάτων και Τεχνών Καβάλας μās έστειλε τό πρόσφατο τεύχος του περιοδικού του ΣΚΑΠΤΗ ΥΛΗ άπ' όπου, μεταξύ άλλων πληροφορούμαστε τά έξής γίς κινηματογραφικές δραστηριότητές του: κατά τό 1980 ό σύνδεσμος έκανε τακτικά προβολές στους κινηματογράφους «Όσκαρ και «Τιάνια» συγκεντρώοντας 350 συνολικά μελη. Οι ταινίες πού παίχτηκαν δέν εντάσσονταν σέ θεματικούς κύκλους, ένδεικτικά δέ αναφέρουμε τίς έξής: **Γλυκό πουλί τής νιότης, Λένυ ό θρωμόστομος, Οι άρραθνωιασμένοι, Πολίτης Κάιην, Ή γειτονιά τών καταφρονημένων, Ή 7η Σφραγίδα.** Έξαιρέση αποτέλεσε τό άφιέρωμα στον Ιταλικό κινηματογράφο όπου παίχτηκαν: **Ό μεγάλος πόλεμος, Ό κλέφτης τών ποδηλάτων και Ό πολιτικός έξόριστος.** Ό ελληνικός κινηματογράφος τιμήθηκε μέ τήν προβολή τής ταινίας **Ό ζωγράφος Θεόφιλος** του Γ. Καρυπίδη, κατά τήν όποία έγινε συζήτηση μέ τόν σκηνοθέτη και έκθεση Κινηματογραφικού Έντυπου. Επίσης ό Λ. Ξανθόπουλος παρουσίασε τίς δύο ταινίες του πάνω στίς ελληνικές κοινότητες τής Γερμανίας. Έλπίζουμε ότι ή φετινή χρονιά θά είναι περισσότερο καρποφόρα γιά τή Λέσχη τής Καβάλας, ένώ τή συγχαιρούμε γιά τό θαυμάσιο περιοδικό τής.

Ξανάρχησε τίς προβολές τής μέ μεγάλη έπιτυχία ή Λέσχη τής Δράμας. Από τίς 11 Σεπτεμβρίου κι έπειτα ή Λέσχη θά κάνει ένα μεγάλο άφιέρωμα στήν **Τρέλα** μέ τίς έξής ταινίες: **Έσωτερικές σχέσεις, Ή κραυγή πού σκοτώνει, Ό χασάπης, Οι άδελφές** του Μ. Ντέ Πάλμα, **Φάντασμα, Ό εκτελεστής χτυπούσε από ψηλά, Τσάρλυ.** Στίς 3 Νοεμβρίου ό κύκλος θά διακοπεί γιά νά γίνει τό φετινό θάλ ταινιών μικρού μήκους και στή συνέχεια θά παιχτούν οι ταινίες: **Άπόγνωση, Ό Θεός έπλασε τή γυναίκα, Τοπειό μετά τή μάχη** (αυτές οι δύο έκτός κύκλου), **Άφρόκρεμα του ύπόκοσμου** του Ωλντριτς, **Ό εικονογραφημένος άνθρωπος, Φοβία** (Ή πόλη του φόβου), **Επισκέπτες τής νύχτας, Ό ούρανός έβρεξε θάνατο,** του Ρομέρο. **Νά θυμάσαι τό όνομά μου, Αιχμάλωτοι τής 2ης Λεωφόρου, Ή Ώραία τής ήμέρας** και **Ή βίλλα τών κολασμένων** του Ντάν Κέρτις.

Όπως βλέπουμε τό θέμα τής τρέλας προσεγγίζεται κάτω από ποικίλλες ματιές, από τήν παραδοσιακά κλινική (Τσάρλυ) μέχρι τήν «παραψυχολογική» (Ή βίλα τών καταραμένων) ή τίς ταινίες του είδους (έπιστημονικής φαντασίας, τρόμου,

θρίλλερ, άστυνομικές, όπου ή τρέλα είναι ένα μάλλον δευτερεύον στοιχείο).

Στό μεταξύ ή έπιτυχία τών προβολών τής Λέσχης θορύβησε τό κύκλωμα τών αισθουσαρχών τής πόλης και μέ πιέσεις στά γραφεία διανομής Άθηνών, ανακλήθηκε ή προβολή τής ταινίας τών Μόντυ Πάιθονς **Ένας προφήτης, μά τί προφήτης** πού είχε προγραμματιστεί γιά τήν 1η Σεπτεμβρίου, γιά νά παιχτεί ύποτίθεται σέ «κανονική προβολή». Στή θέση τής ή Λέσχη έπαιξε μία άλλη κωμωδία, δημιουργείται όμως μία κατάσταση πού θά πρέπει σίγουρα νά δούμε πώς θά άντιμετωπισθεί μαζί μέ τά γενικότερα προβλήματα πού έχουν οι Λέσχες μέ τά γραφεία διανομής. Γι' αυτό παρακαλούμε τίς λέσχες νά μās ενημερώνουν γιά πάσης φύσεως παρόμοιο πρόβλημα κι έμεις εύχαρίστως θά τό άνακοινώσουμε.

Ή Λέσχη του Κιλκίς δέ φοβήθηκε τό φετινό καλοκαίρι και όχι μόνο δέ δέκοψε τίς προβολές τής, μά ό κύκλος κωμωδίας πού παρουσίασε σέ θερινό κινηματογράφο ξεπέρασε σέ έπιτυχία και τίς χειμερινές προβολές. Ή Λέσχη παρουσίασε στή συνέχεια σέ Α' Βορειοελλαδική προβολή τήν ταινία του Άλέα **Ό τελευταίος δειπνος,** πού δέν προβλήθηκε άκόμη στή Θεσσαλονίκη, και συνέχισε μέ τίς ταινίες: **Ή Αμερικάνικη Νύχτα, Όρφέο Νέγκρο και Δραπέτης 7 πολιτειών.** Στίς προβολές του φθινοπώρου ή Λέσχη θά παίξει μεταξύ άλλων: **Ό άνθρωπος από μάρμαρο, Άναζητώντας τόν κ. Γκούντμπαρ, Ό άθώος, Μιά ξεχωριστή μέρα, Οι άδελφοί Καραμαζώφ, κ.ά.** Τούς εύχόμαστε κάθε έπιτυχία.

H ΣΥΝΤΑΞΗ





ΒΙΒΛΙΟΚΡΙΤΙΚΗ

ΦΟΡΜΑΛΙΣΜΟΣ: Γλώσσα-Λογοτεχνία-Κινηματογράφος του Δήμου Θέου (έκδ. Αιγόκερως, Αθήνα 1981)

Τό παρακάτω κείμενο μπορεί νά Ξενίσει τό κοινό πού δέν είναι συνηθισμένο στήν επίσημο-νική όρολογία τήν όποία χρησιμοποιεί ό συγγραφέας. Άς μās συγχωρέσει όμως γιατί ή όρολογία αύτή επιβάλεται από τό ίδιο τό βιβλίο, γιά τό όποίο γίνεται λόγος. Σύντομα τά ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΙΚΑ ΤΕΤΡΑΔΙΑ θά κυκλοφορήσουν ένα ΛΕΞΙΚΟ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΙΚΩΝ ΟΡΩΝ, όπου θά συμπεριλαμβάνονται και οι αντίστοιχοι όροι τής σημειολογίας, αισθητικής και φιλοσοφίας, πού έχουν νά κάνουν μέ τόν Κινηματογράφο κι έτσι ελπίζουμε νά λύσουμε κάπως αύτό τό πρόβλημα τής όρολογίας.

Η ΣΥΝΤΑΞΗ

Τό τελευταίο έγχείρημα του Δήμου Θέου χαρακτηρίζεται από μία σπάνια ένότητα μεθοδολογίας και προσωπικού προσανατολισμού, προκειμένου νά άπαντήσει σέ όρισμένες κυρίαρχες αντίληψεις τής έποχής μας: στό στρουκτουραλισμό και στήν αισθητική θεωρία πού αντίλαμβάνεται τόν κινηματογράφο σάν «γλώσσα» κατά τό πρότυπο των φυσικών γλωσσών. Θά προσπαθήσουμε νά δώσουμε μία σύντομη εικόνα τής σκέψης του σκηνοθέτη-συγγραφέα του βιβλίου «Φορμαλισμός», έντοπίζοντας τά βασικά σημεία πάνω στα όποία συγκεντρώνει τήν κριτική του, σέ συνάφεια πάντα, τόσο μέ τή μεθοδολογία πού χρησιμοποιεί, όσο και μέ τή γενικότερη όπτική του.

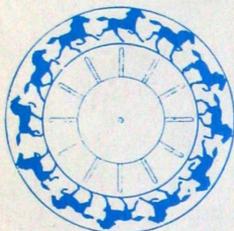
Α) Η έξονυχιστική κριτική παρουσίαση τής θεωρίας του στρουκτουραλισμού πού οι ρίζες του χάνονται στις άσυστηματοποίητες εργασίες των ρώσων φορμαλιστών τής δεκαετίας του «είκοσι», και ιδιαίτερα, στις εργασίες του Ρομάν Γιάκομπσον, είναι ή πρώτη μέριμνα του συγγραφέα. Ξεκινώντας από τή διερεύνηση του σύγχρονου στρουκτουραλισμού (ό όποιος ως γνωστόν κατασάγηενεσε όλόκληρο τό φάσμα των «έπιστημών του ανθρώπου»), στή συνέχεια θά άπομονώσει τά στοιχεία έκείνα πού συνιστούν τήν ούσία τής

στρουκτουραλιστικής αισθητικής του «σημαίνοντος». Τής αισθητικής πού καθιερώθηκε μέ τό όνομα «σημειολογία». Τής έπιστήμης, λοιπόν, των «σημείων» πού σύν τό χρόνο απέσπασε τήν αισθητική από τήν Όντολογία και τήν κατέστεισε ύπόλογη στή γλωσσολογία. Δηλαδή, σέ μία έπιστήμη πού δέν έχει καμιά φιλοσοφική θεμελίωση και βασίζεται στό αυτόνόητο τής «έπιστημονικής αύθεντίας».

Β) Τό δεύτερο βασικό πρόβλημα πού ξεετάζει ό συγγραφέας είναι τό κατά πόσο ή «γλώσσα» του φίλμ συνιστά μία θεμελιωμένη θεωρία ή πρόκειται γιά αύθαίρετο διανοητικό κατασκευάσμα. Άντλώντας έργαλεία από τήν αναλυτική φιλοσοφία και τή σύγχρονη φαινομενολογία, ό Δ.Θ. διερευνά έπίμονα και κατά τρόπο συστηματικό τό θεώρημα τής «γλώσσας» του φίλμ, άποκαλύπτοντας τις άντιφάσεις και τούς δογματισμούς αύτης τής ύπόθεσης, άφού προηγουμένως έχει διευκρινίσει τήν ύπαρξη δύο κωδικών: του κινηματογραφικού και του φιλικού. Διευκρίνηση και όριοθέτηση άπαραίτητη προκειμένου νά άποφευχτούν οι συγχύσεις πού έπισυσώρευσαν κατά τό παρελθόν όρισμένοι ρώσοι φιλολόγοι τής δεκαετίας του «είκοσι».

ΦΟΡΜΑΛΙΣΜΟΣ

ΓΛΩΣΣΑ - ΛΟΓΟΤΕΧΝΙΑ - ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ



6

ΑΙΓΟΚΕΡΟΣ

Ο Δ.Θ., έχοντας συστηματοποιήσει τη μεθοδολογία του όπως τη γνωρίσαμε από παλιότερες εργασίες του (τό δοκίμιο του πάνω στον «Μετακινηματογράφο του Werner Nekes» παραμένει για τα ελληνικά δεδομένα ένα άξεπταστο υπόδειγμα της κινηματογραφικής θεωρίας του νοήματος) και μέσα από έκτακταμένες αναλύσεις των θεωριών του «σημειώντος», φτάνει προσεχτικά στην οριοθέτηση του προσωπικού του προσανατολισμού που συνίσταται στη θέση του κινηματογράφου ως «γραφής νέου τύπου». Γραφής που ή φυσιογνωμία της καθίσταται διαυγής μέσα από το δεδομένο της Προσωπικής Έκφρασης. («Έκφραστικό ένεργημα» τό ονομάζει ο συγγραφέας). Έτσι αντιδιαστέλει τον πνευματικό του προσανατολισμό από τη σημειολογία, που αντιλαμβάνεται τό φίλμ σαν ένα «δομημένο σύστημα έκλογικευμένων σημείων» ή σαν κάποιο «δομημένο σύστημα που υπακούει σε μη συνειδητές υποδομές», σύμφωνα με τις θεωρίες των Γενικών Ισοδύναμων των Ζ. Λακάν, Λ. Άλτουσέρ κ.ά. Η προσέγγιση του Δ.Θ., επίμονη και διαβρωτική, διαπερνά όλα τά επίπεδα που συνυφαίνονται μέσα στη γενική «θεωρία των σημείων» και αντικρούει τό δογματισμό περί υπάρξεως «σταθερών κανόνων άρθρωσης» του φίλμ. Ο συγγραφέας δέχεται πώς, πράγματι, υπάρχουν σταθεροί κανόνες άρθρωσης αλλά δέν άνήκουν στον κινηματογραφικό κώδικα. Έχουν νά κάνουν μέ τήν **άφήγηση** γενικότερα και όχι μέ τόν **κινηματογράφο** ειδικότερα. Σ' αυτό τό σημείο ολοκληρώνεται ή άνάλυση του συγγραφέα πάνω στό βασικό ζήτημα

της διαφοροποίησης του φιλικού κώδικα (κάνονες από διάφορες γλώσσες και γραφές) εισάγοντας τήν άυτονομία και τή σημασία του κινηματογραφικού κώδικα που συνιστά τήν Όντολογία της Τέχνης του κινηματογράφου. Συμπερασματικά, ό Δ.Θ. ύποστηρίζει πώς ό κινηματογράφος ιδρύει τούς κώδικές του (τούς φιλικούς) έξ άρχής, κάθε φορά, μέσα στά καθέκαστα φίλμ, άνοίγοντας έτσι τό δρόμο προς τήν άποδέσμευση της καλλιτεχνικής έκφρασης από τά περιμαντρώματα που είχαν επιβάλει οι διάφορες μαρξιστολενινιστικές και στρουκτουραλιστικές θεωρίες των γενικών ισοδύναμων.

Ό προσανατολισμός του Δ.Θ. είναι ιδρυτικός. Κατασκευάζει ένα θεωρητικό χώρο, όπως συμβαίνει άλλωστε μέ όλα τά θεωρήματα, αισθητικά και μή, αλλά ό θεωρητικός του έξοπλισμός δέν τόν έγκαταλείπει στό άγνοο έδαφος του άυτονόητου. Έχοντας τήν άίσθηση του άυθεντικού θεωρητικού παίρνει όλα τά μέτρα ώστε ό λόγος του νά άυτοθεμελιώνεται διαρκώς μέσα σε προϋποθέσεις που δέν άποκρύβουν τις πεπερασμένες δυνατότητες θεμελίωσης. Και οι προκείμενες προτάσεις έχουν τά όριά τους. Άλλά ώστόσο, οι προκείμενες του, κάνουν τόν «τόπο» του Δ.Θ. νά αντιδιαστέλεται από τις άυτόνητες «άφραυτές» θεωρήσεις. Και έδώ εισάγεται ό ύπαρκτο-όντολογικός προσανατολισμός του συγγραφέα.

Γ) Η Όντολογική μέριμνα: «Τό **άναφερόμενο** άν βασική προϋπόθεση για τή θεμελίωση μιας όντολογίας της τέχνης». Ό συγγραφέας επανέρχεται επίμονα πάνω σ' αυτό τό μοτίβο έπαναφέροντας στό προσκήνιο τό «έξορισμένο» από τούς ρώσους φορμαλιστές και σημειολόγους, επίπεδο του **άναφερόμενου**. Άγνοώντας ή θεωρία της τέχνης τό γεγονός της άναφοράς, δηλαδή τό ύπαρκτικό συμβάν πώς κάθε «αισθητικό σημείον» άναφέρεται σε κάτι τί, σε κάτι που βρίσκεται σε έκ-στατική σχέση μέ τό άνθρώπινο Πρόσωπο, είναι σαν νά άρνείται, ή τέχνη, τήν ίδια τήν όντολογική ένότητα του κόσμου. Και σ' αυτό τό σημείο, ή έρευνα του Δ.Θ. άγγίζει ένα κείριο πρόβλημα των ήμερών μας. Σ' αυτό που ζούμε καθημερινά. Στόν άσύνδυτο και κατακεραματισμένο κόσμο. Στά πάσης φύσεως «θγαλμένα χέρια» που άίωρούνται γύρω και πάνω μας άπειλώντας νά μας άποκεφαλίσουν.

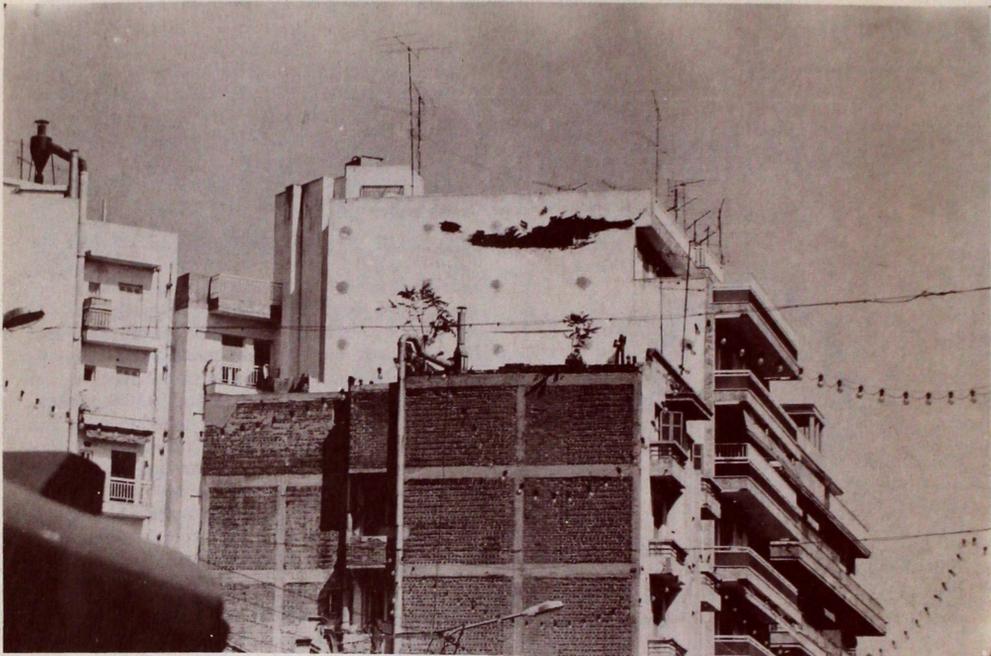
Έτσι, ή άναύσταση του Κόσμου μέσα στό «αισθητικό σημείον» προϋποθέτει τήν ύπαρκτο-όντολογική άλήθεια. Ό κόσμος συνεχίζει νά ύπάρχει ένωμένος ως όλότητα και πέρα από τά «σημεία» και σε πείσμα των πάσης φύσεως σημειολόγων.

Στις επιμέρους άρετές του βιβλίου θά πρέπει νά προστεθεί και ή πλούσια άνάλυση των όρων που συνυφαίνονται μέσα στό ύλικό που έξετάζει ό συγγραφέας.

Ό «Φορμαλισμός» είναι από εκείνα τά βιβλία που μένουν, γιατί θεμελιώνουν ένα τρόπο σκέψης, όχι μονάχα σε ότι άφορά τή θεωρία του κινηματογράφου αλλά όλόκληρου του πνευματικού προσανατολισμού.

Γιάννης ΓΕΡΑΣΗΣ

ΕΙΚΟΝΕΣ ΑΠΟ ΤΗΝ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗ



«Έγνατίας 113 - Κέντρο Πόλης»

Από αυτό τό τεύχος τά Κινηματογραφικά Τετράδια έγκαι- νιάζουν μιά καινούρια στήλη, μέσα από τήν όποία θά παρου- σιάζονται εικόνες τής πόλης πού έχουν αναφορά στήν άρχι- τεκτονική και στόν κοινωνικό περίγυρο, και τίς έπεμβάσεις- χειρονομίες τών κατοίκων πού γίνονται ήθελήμένα ή όχι. Αύτές τίς εικόνες, δέν θά τίς δείτε ποτέ στόν Τουριστικό ό- δηγό και χάρτη τής Θεσσαλονίκης, γιατί είναι ένα «άλλο πρόσωπο τής πόλης».

Περιττό νά αναφέρουμε, ότι ό αναγνώστης πού έχει ανάλο- γες φωτογραφίες μπορεί νά τίς στείλει στόν υπεύθυνο τής στήλης Στέργιο Τσιούμα, Φιλίππου 43, Θεσλίίκη.



ΟΙ ΑΝΑΓΝΩΣΤΕΣ ΜΑΣ ΓΡΑΦΟΥΝ

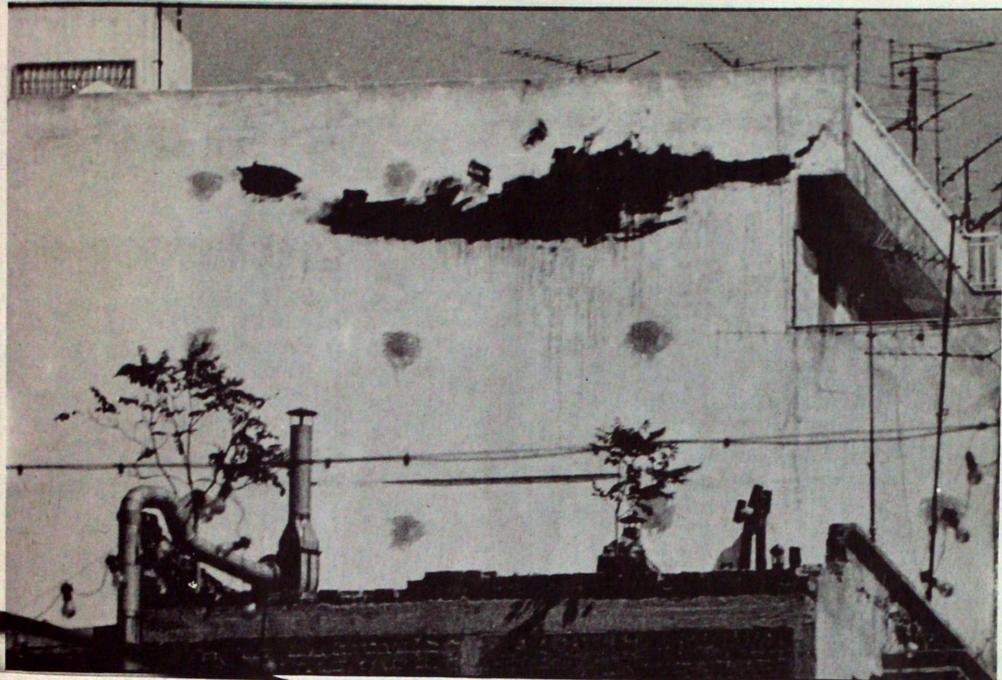
Έξι αναγνώστες βρήκαν τή σωστή άπάντηση για τό φωτο-κουίζ τού προηγούμενου τεύχους μας. Ό εικονιζόμενος ήθοποιός ήταν ό Τσάρλυ Τσά- πλιν. Οι άναγνώστες αύτοί είναι: Νίκος Κορομπί- λης (Αθήνα), Μήτσος Κρικώνας (Γιάννενα), Κατε- ρίνα Μιχοπούλου (Γιάννενα), Βασίλης Κρικώνας (Πειραιάς), Φιλέα Σιδέρη (Γιάννενα) και Τάκης Καραγιάννης (Αθήνα).

Σκοπός τού φωτο-κουίζ ήταν νά παροτρύνουμε τούς αναγνώστες τού περιοδικού νά μάς γρά- ψουν, πράγμα πού πετύχαμε έν μέρει. Παρακα- λούμε τούς φίλους πού μάς έγραψαν βιαστικά νά μάς ξαναγράψουν πιό αναλυτικά τίς άπόψεις τους. Στή συνέχεια παραθέτουμε τίς γνώμες δύο άναγνωστών πού τούς εύχαριστούμε για τά λόγια τους (Όσο για τούς υπόλοιπους μήν... άνησυχέ- τε: κερδίσατε όλοι σας μιά έτήσια συνδρομή στά ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΙΚΑ ΤΕΤΡΑΔΙΑ)

Άκόμη ένα νέο κινηματογραφικό περιοδικό, πού κι αύτό μέ τή σειρά του θέλει και έπιθυμεί νά αυτοκαθορισθεί και κάτω καινούργιο νά πεί.

Άς είναι, άφού ή μοίρα έτσι τό θέλησε και έσεις περιοδικό νά εκδώσετε, μόνο σέ δύο σημεία πρέ- πει -όπως προσωπικά νομίζω - νά δείξετε τό έν- διαφέρον σας,

1) μή τυχόν και εκδοθείτε.



2) μή τυχόν τελικός παραλήπτης είναι τό αιώνια τυφλό καί μουγγό κοινό τών καθώς πρέπει αΐθουσών.

Άξίζει νομίζω νά έχετε θέσει τά έρωτήματα αυτά στόν έαυτό σας, πολύ καιρό προτού κάνετε τά κρίσιμα θήματα του πρώτου τεύχους.

Γείά σας λοιπόν μέχρι πού νά τά Ξαναπούμε.

Νίκος Κορομπίλης
Βησσαρίωνος 46
Ν.Λιάσια
Άθήνα.

Συγχαρητήρια γιά τό περιοδικό. Σάν άρχή είναι άρκετά καλό. Χρειάζεται προσοχή μόνο νά μήν έρθει σέ αντίφαση μέ τούς σκοπούς του. Όχι άλλες θεωρίες, φιλοσοφίες καί σημειολογίες.

Επίσης χάρηκα πού τό δεύτερο τεύχος έχει κριτικές πρωτότυπες καί όχι αντιγραφές άπό τό Revue du Cinéma. Θά ήθελα περισσότερες, καί γιά ταινίες πού περνούν άπαρατήρητες κατευθείαν στούς κινηματογράφους Β΄ προβολής.

Στό άρθρο γιά τόν Τζέρρυ Λιούις διαφωνώ σέ άρκετά σημεία, αλλά θά γράψω όταν κυκλοφορήσει καί τό επόμενο τεύχος.

Τό «σχόλιο» του Σπύρου Βούγια ήταν πολύ καλό καί θά πρέπει νά κάνει πολλούς νά σκεφθούν σοβαρά. Άκόμη καί αυτοί πού πρόσφατα ανακάλυψαν ότι ό Ρήγκαν είναι ό χειρότερος ήθοποιός άπό καταβολής κινηματογράφου καί κάνουν τήν αντίστασή τους γιουχαρώντας τούς θαυμάσιους Δολοφόνους του Σήγκελ. Καί αυτοί πού κράζουν καί καλαμπουρίζουν στίς ταινίες

τρόμου γιά νά κρύψουν τά κόμπλεξ καί τούς φόβους τους. Καί αυτοί πού άρνούνται νά παραδεχτούν ότι Ξεράθηκαν στά γέλια θλέποντας κινούμενα σχέδια. Καί αυτούς πού άρνιούνται νά παραδεχτούν ότι άριστουργήματα δέν είναι μόνο οι ταινίες (όλες άδιακρίτως) του Γκοντάρ, του Μπέργκμαν καί του Άγγελόπουλου (Ο Μεγαλέξαντρος!!!) αλλά καί ό Κόκκινος Κουρσάρος του Σιόντμακ καί τό Texas Chainsaw Massacre (έ.τ. Ο Σχιζοφρενής Δολοφόνος μέ τό Πριόνι) του Χούπερ καί τά Τόμ καί Τζέρρυ τών Χάννα καί Μπαμπέρα. Μιά ταινία πρέπει νά κρίνεται μέ τά μέτρα της καί στό είδος της. Γιά μένα όποιος πηγαίνει μόνο στόν Άλκυονίδα καί στό Στούντιο δέν αγαπάει τόν κινηματογράφο, αλλά άπλώς έκτελει τά κουλτουρικά του καθήκοντα.

Τάκης Καραγιάννης
Βασιλέως Γεωργίου Α΄ 30
Νεάπολη, Νέα Ίωνια
Άθήνα.

διαφορά ότι έδώ καλλύπτεται ή πολιτική περίοδος 1973-81), Μιχάλης Λυκούδης (Η Λημονιά) καί ό Δημήτρης Άρβανίτης καί Χατζημιχαηλίδης (άγνωστους τούς τίτλους τών ταινιών τους)

Τά στοιχεία συνέλεξαν οι Δημήτρης Κολιοδημος-Μπάμπης Άκταόγλου (Ευχαριστούμε όλους τούς σκηνοθέτες γιά τή βοήθεια πού μάς έδωσαν καί παρακαλούμε νά μάς συγχωρέσουν όσοι άδικούνται άπό πλευράς πληροφορήσης. Τους θεβαινώουμε ότι θά επανρθώσουμε μέ τό επόμενο τεύχος μας πού θά βγει μετά τό φεστιβάλ).

τσόντα

Θεατρικό Έργαστήρι Θεσ/νίκης. Περιοδικό τής Κινηματογραφικής Λέσχης.
Ταινίες τών: Άντονιόνι, Όλμι, Άλτμαν, Ρούντολφ, Σκορσέζε, Γκοντάρ, Μεζάρος,
Φερρέρι, Ροζέ Βαντίμ, Όσιμα, Βάιντα, Πολάνσκι. Κυκλοφορεί.



Στά επόμενα τεύχη μας θά βρείτε:

Φεστιβάλ: Βενετίας, Θεσ/νίκης, Βαλκανικοῦ Κιν/φου.

Μελέτες γιά τούς: Χαϊνόφσκυ και Σώϊμαν, Α. Ρενάι, Τζ. Λιουίς, Ρότζερ Κόρμαν, Ζύμπεμπεργκ, Γκλά-
συμπερ Ρόσα.

Τό γουέστερν-σπαγγέτι. Ό Ιταλικός νεο-ρεαλισμός.

Εικόνες τοῦ ἑλληνικοῦ κιν/φου.

Άρθρα γιά τή Τεχνική και Αισθητική τοῦ κιν/φου.

Κριτικές δλων τών νέων ταινιῶν