

ΘΕΣΣΝΗ

ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΙΚΟ ΠΕΡΙΟΔΙΚΟ ΘΕΩΡΙΑΣ/ΚΡΙΤΙΚΗΣ/ΠΑΡΕΜΒΑΣΗΣ

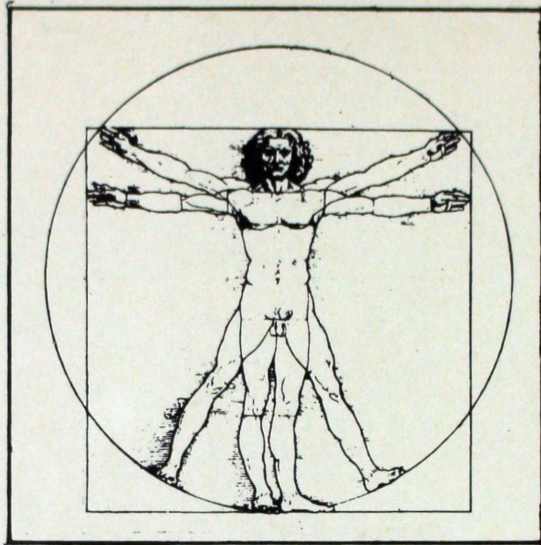
ΤΕΥΧΟΣ 12 ΙΟΥΛΙΟΣ-ΣΕΠΤΕΜΒΡΙΟΣ 1983

ΔΡΧ. 150

ΚΑΝΝΕΣ '83
ΓΟΥΕΣΤΕΡΝ
ΜΠΟΥΝΙΟΥΕΛ
ΤΑΤΙ



ΒΑΡ ΒΑΡΑ



προξ.κορομηλα 29 τ. 224345

Τρία μεγάλα βιβλιοπωλεία στην καρδιά της Θεσσαλονίκης σās περιμένουν:

ΜΠΑΡΜΠΟΥΝΑΚΗΣ

Ἄριστοτέλους 4 καί Ἐγνατία 150

ΤΟ ΚΑΤΩΙ ΤΟΥ ΒΙΒΛΙΟΥ

Ἄριστοτέλους 6

Π-000000004618

- Κάθε ἑβδομάδα καινούριες προσφορές βιβλίων σέ ἀφάνταστα χαμηλές τιμές.

ΟΘΟΝΗ: ΤΡΙΜΗΝΟ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΙΚΟ ΠΕΡΙΟΔΙΚΟ ΘΕΩΡΙΑΣ/ΚΡΙΤΙΚΗΣ

ΟΘΟΝΗ Νο 12
ΙΟΥΛΙΟΣ -
ΣΕΠΤΕΜΒΡΙΟΣ 1983

Στό εξώφυλλο ο Ντέιβιντ Μπούι από την ταινία *Καλά Χριστούγεννα* κ. Λώρενς

ΥΠΕΥΘΥΝΟΣ ΕΚΔΟΣΗΣ
Νότης Φόρσος
ΑΡΧΙΣΥΝΤΑΚΤΗΣ
Αλέξανδρος Μουμτζής

ΣΥΝΤΑΚΤΙΚΗ ΕΠΙΤΡΟΠΗ

Αλέξης Δερμεντζόγλου
Βασίλης Κεχαγιᾶς
Θωμᾶς Νέος
Γιώργος Τζιώτζιος
Νότης Φόρσος

ΣΥΝΤΑΞΗ

Δημήτρης Βεργέτης
Γιάννης Δεληολάνης
Περικλῆς Δεληολάνης
Παντελής Καρακάσης
Νίκος Κολοβός
Χρήστος Μήτσης
Θόδωρος Νάτσης
Νίκος Οικονομίδης

ΣΥΝΔΡΟΜΕΣ - ΓΡΑΜΜΑΤΑ

Άγγελος Βεζυρόπουλος
TAX. ΘΥΡΙΑΔΑ 868
Τηλ: 623 839

ΕΚΔΟΤΗΣ

Ζωή Ήλευθεριάδου
Θ. Σοφούλη 38, 427291

ΦΩΤΟΣΤΟΙΧΕΙΟΘΕΣΙΑ

Σύγχρονη Γραφή
Μητροπόλεως 82
τηλ. 266-586

ΥΠΕΥΘΥΝΟΣ ΕΚΤΥΠΩΣΗΣ

A. Ήλευθερος
Νιρβάνα 80, τηλ. 8328330
Αθήνα

ΝΟΜΙΚΟΣ ΣΥΜΒΟΥΛΟΣ

Μαρία Τσιουτάνη
Τσιμισκή 54, τηλ. 284987

Έτήσια συνδρομή
(τέσσερα τεύχη)
έσωτερικού: 500 δρχ.
έξωτερικού: 10 δολάρια

ΣΧΟΛΙΑ

σελ. 2

Αμερικάνοι σκηνοθέτες τῆς μικρῆς καὶ τῆς μεγάλης ὀθόνης, τῶν <i>Θ.Να</i> καὶ <i>Ν.Φ.</i>	2
<i>Star Trek II</i> ἢ ἔξοδος γιὰ τὸν κύριο <i>Sprock</i> , τοῦ <i>Περικλῆ Δεληολάνη</i> ..	4
Βασιλικότεροι τοῦ Βασιλικοῦ, τοῦ <i>Γ.Τ.</i> , <i>Κίνα</i> , τοῦ <i>Θ.Ν.</i>	5
Εἰδήσεις	6
Παροράματα	7

ΚΑΝΝΕΣ '83

8

Τὰ κείμενα συντάξαν οἱ: *Θωμᾶς Νέος, Γιώργος Τζιώτζιος, Νότης Φόρσος*

ΑΦΙΕΡΩΜΑ ΣΤΟ ΓΟΥΕΣΤΕΡΝ

24

Οἱ ἰδεολογικές ρίζες τοῦ γουέστερν, τοῦ <i>Νότη Φόρσου</i>	25
<i>Western</i> : Τό ξεκίνημα, τοῦ <i>Θωμᾶ Νέου</i>	31
Ἡ χαμένη γραμμὴ φυγῆς, τοῦ <i>Ὀλιβιέ Ἀσαγιάς</i>	38
Σημασία ἔχει νὰ σκοτώνεις, τοῦ <i>Βασίλη Κεχαγιᾶ</i>	42
Παρεκκλίσεις ἑνὸς μύθου καὶ ἑνὸς μοντέλου: Ἡ «Ὀδύσσεια» τοῦ γουέστερν- σπαγγέτι, τοῦ <i>Ἀλέξη Ν. Δερμεντζόγλου</i>	48
Μερικὲς συμπληρωματικὲς παρατηρήσεις γιὰ τὸ Ἴταλικό γουέστερν, τοῦ <i>Νότη Φόρσου</i>	51

ΑΦΙΕΡΩΜΑ ΣΤΟ ΖΑΚ ΤΑΤΙ

54

Ἀπὸ τίς Διακοπὲς τοῦ κυρίου Ἰγλώ..., τοῦ <i>Ἀλέξαντρου Μουμτζῆ</i>	55
...στὸ <i>Playtime</i> , τοῦ <i>Γιώργου Τζιώτζιου</i>	59
Ἡ κωμικὴ φιγούρα τοῦ Τατί, τοῦ <i>Νίκου Κολοβοῦ</i>	62
Ὁ καθέννας μὲ τὸ γούστο του (ἀποσπάσματα ἀπὸ συνεντεύξεις τοῦ <i>Ζάκ Τατί</i>)	66
Βιοφιλμογραφία	68

ΛΟΥΙΣ ΜΠΟΥΝΙΟΥΕΛ

69

Θραύσματα, τοῦ <i>Βασίλη Κεχαγιᾶ</i>	69
Ἡ κρυφὴ γοητεία τοῦ Λουίς Μπουνιουέλ, τοῦ <i>Κάρλος Φουνέντες</i>	72
Αὐτὸ τὸ σκοτεινὸ ἀντικείμενο τοῦ πόθου, τοῦ <i>Νίκου Κολοβοῦ</i>	73

ΚΡΙΤΙΚΕΣ

76

Δαντόν, τοῦ <i>Βασίλη Κεχαγιᾶ</i>	76
Ἐτυμηγορία, τοῦ <i>Ἀλέξη Ν. Δερμεντζόγλου</i>	81
Τὸ σύνδρομο τῆς Κίνας (<i>Κίνα</i>), τοῦ <i>Γιώργου Τζιώτζιου</i>	83
Δυὸ ταινίες (<i>Οἱ ἄνθρωποι τῆς βροχῆς</i> καὶ <i>Γκρήτινγκς</i>) τοῦ <i>Περικλῆ Δεληολάνη</i>	85

ΚΡΙΤΙΚΑ ΣΗΜΕΙΩΜΑΤΑ

91

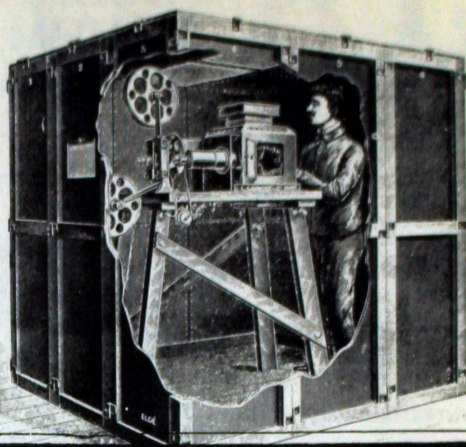
Ἡ πέστροφα, <i>Κολλάζ</i> , Ἡ ἀπόδραση ἀπὸ τῆ φωλιά τοῦ κούκου, <i>Πιπί</i> , κακὰ καὶ νάνι, <i>Γκάντι</i> , Ἡ ἀπειλή, <i>Οἱ ἄμπρέλες τοῦ Χερβούργου</i>	91
---	----

ΜΙΚΡΗ ΟΘΟΝΗ

99

<i>Σαλαμάνδρα</i> , Ἡ ὥραία, Ὁ μικρὸς καίσαρας, <i>Εἶμαι ἕνας δραπέτης</i> , <i>Πρῶτα τὸ ἀπολυτήριο</i> , Ὁ σσεσιόνε, <i>Βιασμός</i> στὴν πρώτη σελίδα <i>ΤΗΧ 1138</i>	99
--	----

Ειδήσεις Σχόλια



ΑΜΕΡΙΚΑΝΟΙ ΣΚΗΝΟΘΕΤΕΣ

ΤΗΣ ΜΙΚΡΗΣ ΚΑΙ ΤΗΣ ΜΕΓΑΛΗΣ ΟΘΟΝΗΣ

Είναι έντυπωσιακά μεγάλος ο αριθμός των σκηνοθετών που είτε ξεκίνησαν από την τηλεόραση για να κάνουν, στη συνέχεια, καριέρα στη μεγάλη οθόνη είτε ακολούθησαν την αντίθετη πορεία. Χωρίς να υπολογισθούν και εκείνοι οι όποιοι ακολουθούν παράλληλα τούς δρόμους και των δύο μέσων. Αυτή η αμφίδρομη δσμωση παρατηρείται τόσο στην Ευρώπη όσο και στην Αμερική. Όμως, ενώ στην Ευρώπη η τηλεόραση χρησιμοποιεί καταξιωμένους στον κινηματογράφο σκηνοθέτες για να αποκτήσει ένα κύρος που έτσι κι αλλιώς δε χρειάζεται, στην Αμερική συμβαίνει μάλλον το αντίθετο.

Ο κατάλογος που ακολουθεί αναφέρεται μόνο στους Αμερικανούς σκηνοθέτες και συν-

τάχτηκε με βάση τό βιβλίο των Cristofer Wicking και Tise Valimagi *The American vein*, εκδόσεις Talisman Books. Τά σήριαλ που ακολουθούν είναι τά πιό γνωστά απ' όσα παίχτηκαν στην Ελλάδα.

1. Τηλεοπτικές σειρές και σκηνοθέτες

○ Alfred Hitchcock presents (1955-1962)

Σκηνοθέτες: Ρόμπερτ Ντάγκλας, Ρόμπερτ Στήβενς, Άλφρεντ Χίτσκοκ

○ Ben Casey (1961-1964)

Σκην.: Σίντνεϋ Πόλλακ

○ Bonanza (1959-1973)

Σκην.: Τέυ Γκάρνερ, Τζότζεφ Σάρτζεντ

○ Columbo (1971-)

Σκην.: Μπέν Γκαζάρα, Στήβεν Σπύλμπεργκ, Τζέιμς Φρώλεϋ, Πήτερ Φώλκ

○ Combat (1962-1967) ('Ελλ. τίτλος: *Η μάχη*)

Σκην.: Ρόμπερτ Άλτμαν, Μπάρτ Κέννεντυ

○ The defenders (1961-1965) ('Ελλ. τίτλος: *Οί συνήγοροι*)

Σκην.: Ντέιβιντ Γκρήην, Μπάξ Κιούλικ, Πώλ Μπόγκαρτ, Μάικλ Πάουελ, Στιούαρτ Ρόζενμπεργκ, Φράνκλιν Σάφφνερ, Έλλιοτ Σιλβερστάιν

○ Dick Powel Theatre (1961-1963)

Σκην.: Μπάξ Κιούλικ, Σάμ Πέκινπα, Σάμουελ Φούλλερ, Άρθουρ Χίλλερ

○ Dr. Kildair (1961-1966)

Σκην.: Τζέιμς Γκόλντστοουν, Μάικλ Ρίτσι

○ The fugitive (1963-1967) ('Ελλ. τίτλος: *Ο φυγάς*)

Σκην.: Τζέιμς Γκόλντστόουν, Μάρκ Ράϋντελ

○ Gunsmoke (1955-1975)

Σκην.: Σάμ Πέκινπα, Μάρκ Ράϋντελ, Μάρβιν Τσόμσκυ, Άρθουρ Χίλλερ κ.ά.



* Ο Ρόμπερτ Βόν στον *Άνθρωπο της U.N.C.L.E.*

○ *Hawaii five-0* (1968-) ('Ελλ. τίτλος: **Χαβιά 5-0**)

Σκην.: Φίλιπ Λήκοκ, Έρνεστ Πίντοφ, Μάρβιν Τσόμσκυ

○ *Starsky and Hutch* (1975-) ('Ελλ. τίτλος: **Χαμογελαστοί ντέκτιβς**)

Σκην.: Μπάρρυ Σήαρ, Τζάκ Στάρρετ

○ *High chapparral* (1967-1971)

Σκην.: Ρίτσαρντ Σάραφιαν

○ *I spy* (1965-1968)

Σκην.: Πόλ Βέντκος, Τόμ Γκρής, Μάρκ Ράυντελ, Ρίτσαρντ Σάραφιαν

○ *Kojak* (1973-1978)

Σκην.: Έρνεστ Πίντοφ, Τέλης Σαβάλας

○ *Long hot summer* ('Ελλ. τίτλος: **Μακρύ καυτό καλοκαίρι**)

Σκην.: Ρόμπερτ Άλτμαν

○ *A man from UNCLE* (1964-1968) ('Ελλ. τίτλος: **Ο άνθρωπος της UNCLE**)

Σκην.: Ρίτσαρντ Ντόννερ

○ *Mission impossible* (1960-1973) ('Ελλ. τίτλος: **Επικίνδυνες αποστολές**)

Σκην.: Μπρούς Τζέλλερ, Άλεξάντερ Σίνγκερ

○ *Rich man, poor man* (1976) ('Ελλ. τίτλος: **Πλούσιος και φτωχός**)

Σκην.: Ντέιβιντ Γκρήην, Μπόρις Σαγκάλ

○ *Star Trek* (1966-1969) ('Ελλ. τίτλος: **Ταξίδι στ' άστέρια**)

Σκην.: Τζέιμς Γκόλντστόουν, Μάρβιν Τσόμσκυ

○ *The untouchables* (1959-1963) ('Ελλ. τίτλος: **Οι αδιάφοροι**)

Σκην.: Τέυ Γκάρντετ, Φίλ Κάρλσον

○ *The Virginian* (1962-1970)

Σκην.: Μπάρτ Κέννεντυ, Ρίτσαρντ Κόλλα, Σάμουελ Φούλλερ

○ *The Westerner* (1960-1961) ('Ελλ. τίτλος: **Ο άνθρωπος της Δύσης**)

Σκην.: Τόμ Γκρής, Σάμ Πέκινπα, Μπρούς Τζέλλερ, Άντρέ ντέ Τόθ

2. Διάσημοι σκηνοθέτες που ξεκίνησαν απ' τή μικρή οθόνη

- Ρόμπερτ Άλτμαν (*Bonanza*, *Combat*, *Alfred Hitchcock*, *Long hot summer* κ.ά.)

- Μπλέηκ Έντουαρντς (*Dick Powel theatre*)

- Άντριου Μάκ Λάγκλεν (*Virginian*, *Gunsmoke*)

- Ρίτσαρντ Ντόννερ (*Fugitive*, *The man from UN CLE*, *Kojak*)

- Σάμ Πέκινπα (*Gunsmoke*, *Dick Powel theatre*)

- Σίντνεϊ Πόλλακ (*Alfred Hitchcock*, *Ben Casey*)

- Μάικλ Ρίτσι (*Doctor Kildair*)

- Στιούαρτ Ρόζενμπεργκ (*Alfred Hitchcock*, *Untouchables*)

- Φράνκλιν Σάφνερ (*Defenders*)

- Στήβεν Σπήμεργκ (*Columbo*)

- Γιουίλλιαμ Φρήντικιν (*Alfred Hitchcock*)

- Άρθουρ Χίλλερ (*Alfred Hitchcock*, *Gunsmoke*, *Ben Casey*)



Kojak

3. Κλασικοί σκηνοθέτες που τέλειωσαν τήν καριέρα τους στην τηλεόραση

* Τζάκ Άρνολτ (*Dr. Kildair*)

* Τέυ Γκάρντετ (*Untouchables*, *Gunsmoke*, *Bonanza*)

* Φίλιπ Λήκοκ (*Alfred Hitchcock*, *Defenders*, *Gunsmoke*, *Hawaii Five-0*)

* Τζότζεφ Λιούις (*Gunsmoke*)

* Λιούις Μάιλστον

* Λάζλο Μπένετεκ (*Untouchables*, *Fugitive*, *Alfred Hitchcock*)

* Βίνσεντ Σέρμαν

* Ζάκ Τουρνέρ



* Από τό σήριαλ *Κολόμπο*

4. Σκηνοθέτες «περαστικοί» απ' τήν τηλεόραση

Φίλ Κάρλσον, Τζών Κασσαβέτης, Φράνσις Φόρντ Κόππολα, Τζέριμυ Λιούις, Άλεξάντερ Μακέντρικ, Μάικλ Μίλλερ, Μπάντ Μπάττιτσερ, Μάικλ Πάουελ, Έρνεστ Πίντοφ, Άμπραχαμ Πολόνσκι, Ντόν Σήγκελ, Ρόμπερτ Σιόντμαρκ, Τζάκ Στάρρετ, Άντρέ ντέ Τόθ, Σάμουελ Φούλλερ, Άντονι Χάρβεϋ, Άλφρεντ Χίτσκοκ

5. Ήθοποιόι που σκηνοθέτησαν στήν τηλεόραση

Μπέν Γκαζάρα, Τζέιμς Γκάρντετ, Σάμ Γουάναμείκερ, Τζάκι Κουπερ, Φερνάντο Λάμας, Ίντα Λούπινο, Πάτρικ Μακ Κούαν, Ρίτσαρντ Μπούν, Λέοναρντ Νιμού, Πόλ Ντιούμαν, Τέλης Σαβάλας, Πήτερ Φώλκ.

Θ.Να. - Ν.Φ.

Star Trek II ή Ξεδοδος για τόν κύριο Spock



Από τό γύρισμα τοῦ *Στάρ Τρέκ*

Αν ὑπῆρχαν τρία πράγματα στόν κόσμο πού θά ἀναγνώριζε χωρίς δισταγμό ὁ μέσος Ἀμερικάνος, αὐτά δέ θά ἦταν ὁ Πρόεδρος, ἡ γυναίκα του ἢ τό ἀγαπημένο του οὐίσκυ. Μιά πολύ πιθανή τριάδα, ὅμως, θά ἦταν τό σῆμα τῆς Coca Cola, ἡ σβάστικα καί ὁ κύριος Σπόκ. Στό πρόσωπο τοῦ Λέοναρντ Νιμόν ἀναγνώριζει μία ἀπό τίς πλιό οἰκτεῖες φυσιογνωμίες τῶν τελευταίων 17 χρόνων.

Ἡ ἱστορία ἔχει ὡς ἐξῆς: Στίς ἀρχές τῆς δεκαετίας τοῦ '60, ὁ συγγραφέας καί τηλεοπτικός παραγωγός Τζήν Ρόντενμπερρυ ἔπεισε τό NBC γιά ἕναν τηλεοπτικό «πιλότο» μιάς σειρᾶς ἐπεισοδίων ἐπιστημονικῆς φαντασίας. Μετά ἀπό πολλές περιπέτειες, ἐτοιμάστηκε τό πρῶτο ἐπεισόδιο μέ τίτλο *The Cage* πού ἄρρεσε στό NBC μόνο πού τοῦ φάνηκε λιγάκι διανοουμνιστικό. Ἀκόμη θάπρεπε νά μειωθεί ὁ ἀριθμός τῶν γυναικῶν τοῦ προγράμματος καί νά φύγει ἕνας παράξενος τύπος μέ μυτερά αὐτιά. Ὁ Ρόντενμπερρυ γυρίζει δεύτερο πιλότο, μέ πρωταγωνιστή τόν Γουίλλιαμ Σάτνερ στό ρόλο τοῦ Κάπταιν Τζέημς Τ. Κέρκ, καθώς ὁ Τζέφφ Χάντερ πού ἔπαιζε τόν Κάπταιν Ρίκε στόν πρῶτο πιλότο, ἀποφάσισε νά ἀποχωρήσει. Ἐκα-

νε ἀκόμη ἀρκετές ἀνακατατάξεις στό πλήρωμα, πού ἀπογειώθηκε στό δεύτερο αὐτό ἐπεισόδιο μέ τίτλο *Where No Man Gone Before*. Τό NBC τό δέχτηκε καί βγήκε στόν ἀέρα. Ὁ τύπος μέ τά μυτερά αὐτιά ἦταν ἀκόμη ἐκεῖ. Τό τρίτο ἐπεισόδιο βγήκε μέ τό πλήρωμα πού ἔμελλε νά μείνει στήν ἱστορία, ὄχι βέβαια τῆς κατάκτησης τοῦ διαστήματος, ἀλλά ὡς τό πλιό δημοφιλές τηλεοπτικό πλήρωμα ὄλων τῶν ἐποχῶν. Ὁ τίτλος τῆς σειρᾶς ἦταν βέβαια *Star Trek* καί γρήγορα ξεχώρισε σ' αὐτήν ἕνας στωϊκός ἐξωγήινος ἀπό τόν πλανήτη Βούλκαν, ὁ κύριος Σπόκ, παιγμένος ἀπό τόν Λέοναρντ Νιμόν.

Στά ἐπόμενα δύο χρόνια (1966, 67), τό σῶμα γνωρίζει τρομερή ἐπιτυχία, πού ὅμως πέρασε ἀπαρατήρητη ἀπό τό NBC, πού ἀποφασίζει τή ματαίωσή του. Τά ἑκατομμύρια γράμματα ὅμως τῶν ἐξοργισμένων τηλεθεατῶν κρατοῦν τό *Star Trek* γιά μία ἀκόμη περίοδο (1969), πού εἶναι καί ἡ τελευταία.

Τή μεγάλη ὅμως δημοτικότητα γνώρισε τό *Star Trek* μέσα στή δεκαετία τοῦ '70, ὅταν ἐπεισοδία του ἀρχισαν νά βγαίνουν σέ ἐπανάληψη ἀπό τά τοπικά δίκτυα. Γρήγορα ἔφτασε σ' ἕνα κοινό ἑκα-

τοντάδων ἑκατομμυρίων σ' ὄλο τόν κόσμο, γιά νά γίνει ἕνα κάλτσόου, μέ φανατικούς ὁπαδοῦς. Ἔτσι, στά μέσα τῆς δεκαετίας τοῦ '70, ὑπάρχει μιά τεράστια κίνηση γύρω ἀπό τό *Star Trek*, πού γίνεται κόμικς, βιβλία, μπλουζάκια, κουκλάκια, χαρτοπετσέτες, κι ἄλλα πολλά. Κεντρική μορφή, πάντα, ὁ cool Βουλκανός Μίστερ Σπόκ, πού γίνεται ἀντικείμενο λατρείας, κυρίως ἀπό τά παιδιά (κάθε ἡλικίας).

Ὅλα αὐτά ὁδηγοῦν τήν δικαιοῦχο ἑταιρεία Paramount στό *Star Trek - The Motion Picture*, πού γύρισε ὁ Ρόμπερτ Γουάιζ. Ὅλοι οἱ παλιοί γνωστοί εἶναι παρόντες, σὺν τήν Δελτανή Ιλία (Persis Khambatta). Ἡ ταινία βγαίνει τό 1979 καί σημειώνει μία ἀπό τίς μεγαλύτερες ταμειακές ἐπιτυχίες ὄλων τῶν ἐποχῶν. Ἡ συνέχεια φυσικά ἦταν ἤδη στά σκαριά.

Αὐτή τή φορά ἡ ἀνάθεση ἔγινε στό μέτριο σκηνοθέτη Νικόλας Μέγιερ, πού ἔχει δουλέψει καί ὡς σεναρίστας στό χῶρο τῶν Β-Movies. Ἐκτός τῶν ἄλλων, ὁ Μέγιερ ἔχει νά ἀντιμετωπίσει τήν ἀπόφαση τοῦ Νιμόν, νά ἐγκαταλείψει τό ρόλο τοῦ Μίστερ Σπόκ. Τό ἀποτέλεσμα εἶναι ὁ θάνατος τοῦ Σπόκ ἀπό ραδιενέργεια, πού βυθίζει στό πένθος ἑκατομμύρια Τρεκοπαδοῦς. Γράμματα, ἔκτακτες συνεδριάσεις τῶν fan clubs καί πραγματικά «ἀναζωογονητικές» εἰσπράξεις συνοδεῦουν τόν Σπόκ στήν τελευταία του κατοικία.

Κανείς δέν ἀμφιβάλει ὅτι τό *Enterprise* θά συνεχίσει τά ταξίδια του μέ σημαντική ἐπιτυχία, πού ὅμως πιθανότατα θά ὑποστῆι τό ἀντίκτυπο τῆς ἀπώλειας τοῦ Σπόκ.

Ἐλεγεία, λοιπόν, γιά τά πλιό διάσημα αὐτιά στόν κόσμο.

Ὁ Σπόκ πέθανε, ζήτω ὁ Λέοναρντ Νιμόν.

Περικλῆς ΔΕΛΗΟΛΑΝΗΣ

Βασιλικότεροι του Βασιλικού ή Στόν καθένα τό ὄπιό του

Τό πολιτιστικό(;) γεγονός του 'Ιουνίου ήταν τό συνέδριο πού ὀργάνωσε ἡ Π.Ο.Θ.Α καί τό 'Υπουργεῖο Πολιτισμοῦ μέ θέμα τήν Τηλεόραση. Δέν ἤμουν βέβαια ἐκεῖ, δέν εἶχα κανένα λόγο νά εἶμαι. Τί γυρεύει κάποιος πού βλέπει τηλεόραση, πού ἀγαπάει τήν τηλεόραση, πού ἔχει σπουδάσει τηλεόραση, σ' ἕνα συνέδριο ἀνύποπτων βουλευτῶν, μαινόμενων ἰνστρουχτῶρων καί ἀποβλακωμένων ὑπαλλήλων; "Ερριχνα ὁμως κάθε μέρα μιά ματιά στά πεπραγμένα (ἄκουσα μάλιστα πῶς αὐτό τό μνημεῖο ἠλιθιότητος θά ἐκδοθεῖ καί σέ βιβλίο!). "Εκσταση! 'Η βία, ἡ τρυφερή παιδική ἡλικία, ὁ ἀμερικάνικος τρόπος ζωῆς, τά πο-

σοστά ἑλληνικότητος, οἱ ἐπικίνδυνες διαφημίσεις, τά ὄπια τοῦ λαοῦ καί ἑκατοντάδες ἀκόμα ἀνοησίες... "Ὅπως ἀκριβῶς στήν τηλεόραση: ἄνθρωποι πού διαδέχονταν ὁ ἕνας τόν ἄλλον μέσα σέ μιά σχέση ἀπολύτως ἐκστατική δηλαδή ἀνάμεσα σέ παῦλες ἰλιγιώδεις καί στερεότευτες, πού ἐξασφαλίζουν ἕνα σύνδεσμο ἀ-νόητο καί ἀ-διάκοπο. Θά τοὺς παραπέμπουμε στό ἀφέρωμα τῆς ΟΘΟΝΗΣ στήν Τηλεόραση ἂν δέν ὑπῆρχαν δύο προβλήματα: 1) πῶς νά τοὺς παραπέμψουμε μιάς καί δέ θά διαβάσουν ποτέ αὐτές ἐδῶ τίς γραμμές; καί 2) τί θά καταλάβουν οἱ φτωχοί;

Γ.Τ.

ΚΙΝΑ ΚΑΙ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ



Ἀπό τό γύρισμα τῆς ταινίας *Boat people*

ΚΙΝΑ 1. Ἀρκετές ταινίες τοῦ Χόνγκ-Κόνγκ ἔχουν γυριστεῖ ἀπό τή δεκαετία τοῦ '50 καί μετά. Πάντοτε ἀπό τίς τρεῖς παλιές ἐταιρεῖες παραγωγῆς τοῦ Χόνγκ-Κόνγκ. Τελευταία παρατηρήθηκε μιά διευρυνση. Ἀνεξάρτητοι παραγωγοί, ὅπως ἡ Χία Μένγκ, πρῶην ἠθοποιός, καί μάλιστα πολύ δημοφιλῆς, τῶν ταινιῶν τῶν δεκαετιῶν '50 καί '60, πέτυχαν καί αὐτοί παρόμοια ἀδεια. Οἱ Κινέζικες ἀρχές σ' αὐτές τίς ταινίες προσφέρουν διευκολύνσεις στοὺς τόπους γυρί-

σματος, μέρος τοῦ τεχνικοῦ συνεργείου, μερικούς ἠθοποιούς (κυρίως σέ δευτερευόντες ρόλους) καί ὁλους τοὺς κομπάρσους. Σ' ἀντάλλαγμα κρατοῦν τά δικαιώματα διανομῆς σ' ὅλη τήν Κίνα. Καί ὅλοι φαίνονται εὐχαριστημένοι. Οἱ Κινέζοι πού μ' ἐλάχιστα ἔξοδα (καὶ αὐτά ὄχι σέ ξένο νόμισμα) ἐξασφαλίζουν μιά ταινία. Καί οἱ καλλιτέχνες τοῦ Χόνγκ-Κόνγκ πού ἐπωφελοῦνται ἀπό τό κινέζικο ἔδαφος, τήν τοπογραφία του καί τά τοπία του.

ΚΙΝΑ 2. Ἡ "Ἀν Χούι εἶναι μιά νεαρή σκηνοθέτης τοῦ Χόνγκ-Κόνγκ. Ἐκανε ὡς τώρα τρεῖς ταινίες: *Τό μυστικό*, *Ἡ σκανδαλιάρικη συμμορία* καί ἡ *Ἱστορία τοῦ Βῶο Βιέτ*. Ἡ τελευταία μάλιστα εἶχε προβληθεῖ στό Φεστιβάλ Καννῶν τοῦ 1982, στό πρόγραμμα «Δεκαπενθήμερο τῶν Σκηνοθετῶν». Τά πιό σοβαρά προβλήματα περιμέναν ὁμως τήν "Ἀν Χούι στήν τέταρτη ταινία της, αὐτήν πού μόλις γύρισε. Οἱ περιπλοκές ἦταν ἀρχικά θεματικές. Ἡ ἀρχική της ἰδέα ἦταν νά ἀφηγηθεῖ τήν ἱστορία κάποιων προσφύγων τοῦ Βιετνάμ (τό Χόνγκ-Κόνγκ ἰσχυρίζεται πῶς δέχτηκε τό μεγαλύτερο ἀριθμό ἀπό τοὺς «ἀνθρώπους - βάρκες» ἀπ' ὅποιαδήποτε ἄλλη χώρα). Στή συνέχεια τό θέμα τῆς ταινίας ἔγινε πιό φιλόδοξο, μιά πανοραμική ἀποψη τῆς κατάληψης τοῦ Ν. Βιετνάμ μετά τήν ἀποχώρηση - ἐκδίωξη τῶν Ἀμερικανῶν. Τίτλος τῆς ταινίας *Boat people* καί θέμα της ὁ χαρακτήρας τοῦ πρωταγωνιστή της, ἐνός Γιαπωνέζου πού ἐπιστρέφει στό Βιετνάμ τρία χρόνια μετά, γιά νά καταγράψει τίς προόδους τῆς Ἐπανάστασης. Ἐπόμενο πρόβλημα γιά τήν "Ἀν Χούι ἦταν ὁ τόπος γυρίσματος. Τό ἴδιο τό Βιετνάμ ἀποκλειόταν, ὁμοίως καί τό Χόνγκ-Κόνγκ (ὄλο τό ἔδαφος του σχεδόν εἶναι μιά πόλη - κράτος, δέν ἔχει καθόλου ἔξοχή), ἡ Ταϊβάν ἀποκλείστηκε λόγω διαφόρων προβλημάτων (ἕνα ἦταν ὅτι τὰ κτήρια της διέφεραν σημαντικά ἀπό τά ἀντίστοιχα τοῦ Βιετνάμ) καί τέλος ἀπέμεινε μόνη ἐκλογή ἡ Κίνα, τό νοτιοδυτικό της τμήμα πού μοιάζει μέ αὐτό τοῦ Βιετνάμ (γαλκική ἐπίδραση). Τελευταῖο ἀλλά καί σημαντικότερο πρόβλημα. Ἡ (γνωστή) πρόθεση τῆς Ταϊβάν (κυριότερης ἐξαγωγικῆς ἀγορᾶς γιά τίς ταινίες τοῦ Χόνγκ-Κόνγκ) νά ἀπαγορεύσει τήν ταινία (ὅπως ἔκανε καί γιά ἄλλες στό παρελθόν) γιατί γυρίστηκε στήν Κίνα. Κάτι τέτοιο θά σημαίνει χρεωκοπία καί παρατεταμένη ἀνεργία γιά τήν "Ἀν Χούι.

Ἡ ἐπιτυχημένη προβολή τῆς ταινίας στίς Κάννες φαίνεται πάντως νά ἀνοίγει αἰσιόδοξες προοπτικές.

Θ.Ν.

**** ΠΡΟΥΣΤ.** "Ο,τι δέν τόλμησε ό Βισκόντι και ό Λόουζυ τό τόλμησε ό Σλέντορφ πού γυρίζει τώρα σέ ταινία ένα κεφάλαιο από τό έργο του Μαρσέλ Προύστ «'Αναζητώντας τόν χαμένο χρόνο», τό «'Ενας έρωτας του Σουάν». Τό ρόλο της 'Οντέτ ύποδύεται ή 'Ορνέλα Μούτι και τό ρόλο του κ. Σουάν ό Τζέρεμυ Άιρως ('Η έρωμένη του Γάλλου λοχαγού). Σέ έκτακτη συμμετοχή ό 'Αλαίν Ντελόν ένσαρκώνει τό βαρβάνο ντέ Σαρλός. 'Η ταινία θά προβληθεί στή Γαλλία τά Χριστούγεννα.

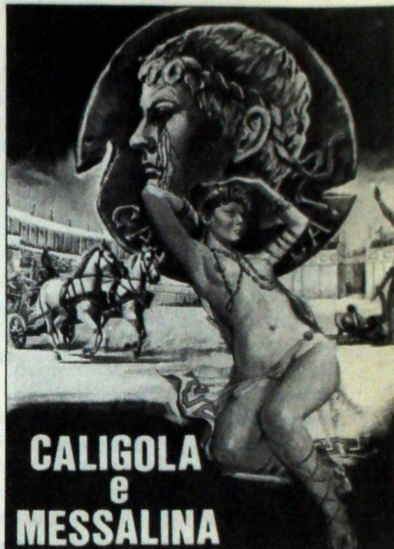
**** ΡΟΜΕΡ.** 'Η τελευταία ταινία του 'Ερίκ Ρομέρ είχε πολύ καλές εισπρακτικές επιδόσεις στή Γαλλία (37 χιλιάδες περίπου εισιτήρια στό Παρίσι τήν πρώτη εβδομάδα της προβολής της). 'Η έμπορικότητά της εξασφαλίζει στόν Ρομέρ τή δυνατότητα νά γυρίζει ταινίες μέ ρυθμούς πίο γρήγορους από αυτούς πού μās είχε συνηθίσει (ρυθμούς πού ύποψιαζόμαστε ότι επιβállονταν από προβλήματα χρηματοδότησης).

**** ΖΑΓΚΡΕΜΠ.** Τό φεστιβάλ κινουμένων σχεδίων στό Ζάγκρεμπ τό 1982 μάλλον άπογοήτευσε όλους όσοι τό παρακολούθησαν. Στόν οργανωτικό τομέα ύστεροϋσε σέ σχέση με άλλες χρονιές και ύπήρχαν πολλές έλλείψεις και προχειρότητες, συνέπεια δραστικών οικονομικών περικοπών. 'Αλλά τό κυρίως πρόβλημα ήταν οι διαγωνιζόμενες ταινίες. "Όλες χωρίς μεγάλες έκπληξεις, όλες λίγο πολύ προβλέψιμες. 'Η άπονομή τών βραβείων άντανακλόυσε τήν άπογοήτευση τών μελών τής κριτικής επιτροπής. Βραβεύθηκαν όλοι όσοι προσπάθησαν κάτι καινούριο, εύνοήθηκαν οι ταινίες μέ χιούμορ, ένω τό μεγάλο βραβείο δέ δόθηκε κόν. Οι καλύτερες στιγμές πάντως του Φεστιβάλ συνδέθηκαν με τήν άναδρομική προβολή όλων τών ταινιών του Πολωνού ποιητή και φιλόσοφου τών κινουμένων σχεδίων Γέρζυ Κούσια.

**** ΟΥΡΕΣ.** 'Η πίο πετυχημένη, ίσως ρετροσπεκτίβα ταινιών τά τελευταία χρόνια στίς ΗΠΑ είναι αυτή πού γίνεται τώρα για τόν Ζάκ Τατί. Σέ αρκετές πόλεις χιλιάδες 'Αμερικανοί άνακαλύπτουν τόν ιδιοφυή δημιουργό. 'Η διοργάνωση της εκδήλωσης έγινε με άφορμή τόν σχετικά πρόσφατο θάνατό του.

**** ΒΟΥΒΟΣ.** Τό ιδιωτικό κανάλι της Βρετανίας (ή Thames Television) σέ συνεργασία με τό καινούριο κανάλι 4 του BBC σχεδιάζουν μία έντονη προώθηση τών βουβών ταινιών μέ σωστές συνθήκες προβολής (καινούριες κόπιες, σωστή ταχύτητα για τίς ταινίες, πλήρη όρχήστρα). Κάτι τέτοιο έγινε δυνατό μετά τήν επιτυχία του Ναπολέοντα του 'Αμπέλ Γκάνς και του Πλήθους του Κίνγκ Βίντορ. 'Ετσι, κάθε χρόνο στό Φεστιβάλ του Λονδίνου ή Thames θά παρουσιάζει βουβές ταινίες μέ συνοδεία ζωντανής μουσικής από όρχήστρα. 'Η άρχή έγινε πέρυσι με τίς ταινίες 'Η σάρκα και ό διάβολος (1926) του Κλάρενς Μπράουν μέτίν Γκάρμπο και οι 'Ανθρωποι του θεάματος (Show people - 1928) του Κίνγκ Βίντορ. 'Η προσπάθεια δέ θά περιορίζεται στό Φεστιβάλ του Λονδίνου μόνο. Τό κανάλι 4 θά μεταδώει στή συνέχεια όλες αυτές τίς βουβές ταινίες. Και τά δύο τηλεοπτικά δίκτυα τόνισαν τό αιώσιο πρόβλημα: τήν παλαιώση μέχρι καταστροφής πολλών ταινιών άρχείου και τήν (άρκετά δαπανηρή είναι αλήθεια) άμεση άνάγκη «άναστήλωσης» τους.

**** ΡΗΜΕΙ'Κ.** 'Ο άκούραστος Μπλέικ 'Εντουαρντς άρχισε τήν άνοιξη τό γύρισμα της επόμενης ταινίας του. 'Ο τίτλος της είναι 'Ο άντρας πού άγαποϋσε τίς γυναίκες και είναι ρημείκ της όμότιτλης ταινίας του Φρ. Τρυφώφ. Πρωταγωνιστεί ή γυναίκα του Τζούλι 'Αντριους στό ρόλο της ψυχιάτρου του Μπάρτ Ρένουλντς.



**** ΡΩΜΑΙ'ΚΑ.** 'Η μεγάλη εισπρακτική επιτυχία του Καλιγούλα του Τίντο Μπράς (ή άν προτιμάτε, τόν Μπόμπ Γκουτσίονε πού άποτέλειωσε τό φίλμ) είχε για άποτέλεσμα τό γύρισμα μιās όλόκληρης σειράς ταινιών σχετικών με τό ίδιο θέμα. 'Ανάμεσά τους σημειώνουμε: Μεσσαλίνα, αυτοκράτειρα και πουτάνα, Οι τρελές νύχτες του Καλιγούλα, Καλιγούλας και Μεσσαλίνα και Καλιγούλας, ή Ιστορία όπως δέν ειπώθηκε ως τώρα με τή γνωστή «Μαύρη 'Εμμανουέλλα» Λάουρα Γκέμσερ.

**** STOP.** 'Ο 'Αντρεί Βάιντα παύθηκε (μαζί με δύο συνεργάτες του) από διευθυντής της κινηματογραφικής μονάδας «X» της Βαρσοβίας. 'Ο λόγος σύμφωνα με τήν πολωνική κυβέρνηση: «συγκεντρωμένη δραστηριότητα κατά του Κράτους στό τομέα του Κινηματογράφου».

Πέρυσι επίσης οι άρχές είχαν άναστείλει τή δραστηριότητα της 'Ενωσης Πολωνών Σκηνοθετών (της όποίας ό Βάιντα ήταν Πρόεδρος), ζητώντας ένα είδος δήλωσης ύποταγής πριν της επιτρέψουν νά ξαναλειτουργήσει.

**** ΔΙΑΣΤΗΜΙΚΑ.** 'Η διαφημιστική καμπάνια για τό τρίτο μέρος τής σειράς *Πόλεμος τών 'Αστρων*, 'Η επιστροφή τού Τζέντι ξεκίνησε με μιιά έκθεση, στό μεγαλύτερο (καί άριστοκρατικότερο) σουπερ μάρκετ τού Λονδίνου, τό Harrods. Μιά ειδικά σχεδιασμένη αίθουσα φιλοξένησε μεγάλα ταμπλώ με φωτογραφίες ήθοποιών και σκη- νές τής ταινίας, καθώς επίσης και κουστούμια σύν ένα διαστημικό δχημα. Μιά άλλη άποψη τής δια- φημισης.

**** ΔΙΑΦΗΜΙΣΗΣ ΣΥΝΕΧΕΙΑ.** Είναι έντυπωσιακά μεγάλος ό άρι- θμός τών διάσημων σκηνοθετών του κινηματογράφου που έχουν άσχο- ληθεί με τή διαφήμιση. 'Από τά πιό πρόσφατα παραδείγματα: ό Μικελάντζελο 'Αντονιόνι (Ρενώ 9), ό Σέρτζιο Λεόνε (Ρενώ 18), ό Πάολο Ταβιάνι (Ρενώ 18), ό Κλώντ Σαμπρόλ, ό Ζάκ Ντεμύ, ό Πιέρ 'Εταίξ, ό Λύκ Μπερώ (σουτιέν Ντίμ), ό Ζάκ Ντεραί. "Όμως, άπ' ό,τι φαίνεται, όλοι οι όνομαστοί δημιουργοί θεωρούν αυτή τήν πλευ- ρά τής δραστηριότητάς τους πολύ λίγο τιμητική, άποφεύγοντας νά ύπογράφουν τά διαφημιστικά τους φίλμ. 'Εξαιτίας ό Σέρζ Γκαινζ- μπουργκ, «παλιά καρβάνα» τής διαφήμισης, ό όποιος στό τέλος ενός πρόσφατου δικού σπότ ση- μειώνει: «Κινηματογράφισα τό Gi- πι και τό φχαριστήθηκα» βάζοντας από κάτω φαρδειά πλατεία τήν ύπογραφή του.

**** ΟΙΚΟΓΕΝΕΙΑΚΗ ΥΠΟΘΕΣΗ.** 'Ο Πάλ Νιούμαν σκηνοθετεί, κά- νει τήν παραγωγή και πρωταγωνι- στεί (για πρώτη φορά στη ζωή όλ' αυτά μαζί) στην ταινία *Χάρρυ και υίός*. Συμπρωταγωνιστεί ή γυ- ναίκα του Τζόαν Γούντγουόρντ.

**** ΜΟΥΣΙΚΗ.** 'Η κλασική μου- σική φαίνεται νά εμπνέει ιδιαίτερα τούς σκηνοθέτες τού κινηματογρά- φου. Τώρα είναι ή σειρά τού *Μπολερό* τού Ραβέλ για ν' άποτελέ- σει τή βάση τής νέας ταινίας τού Τζών Ντέρεκ με τόν ίδιο τίτλο και με πρωταγωνίστρια, φυσικά, τή γυναίκα του Μπό (ή όποια είχε άρχισει τούς λογαριασμούς της με τό πασίγνωστο κομμάτι ήδη άπότό *Δέκα* τού 'Εντουαρντέ).

('Επιμέλεια: Α.Μ., Θ.Ν.)

Παροράματα τεύχος Νο 10

Σημειώνονται εδώ τά κυριότε- ρα παροράματα στό κείμενο τού Σωτήρη Ζήκου. *Τό πραγματικό και ή μυθοπλασία.* 'Ο πρώτος αριθμός είναι τής σελίδας, ό δεύτερος τής στήλης και ό τρίτος τής άράδας. Δίνεται μόνο ή σωστή γραφή.

(70, 2, 44) (...) τό είναι τού φιλικού κόσμου δέν είναι παρά- γωγο τού είναι τού πραγματικού κόσμου, αλλά ός είναι(...)

(73, 2, 2) (...) άτέρμονη συσχέ- τιση πού μεσεύεται από τή φαντα- σμάτευση, τήν πρόθεση και τό αίσθημα τού θεατή.

(73, 2, 18) (...) «ό άνθρωπος είναι αυτό πού δέν είναι αυτό πού είναι και είναι αυτό πού δέν είναι» (...)

(73, 2, 27) (...) ώς πρακτικό τού ισοδύναμο (...)

(73, 2, 51) Στην πραγμάτωση τού φαντάσματος (...)

'Από παραδρομή, επίσης, στό κείμενο τού Βασίλη Κεχαγιά *Νύχτα είναι θά περάσει*, ή μικρή πρωταγωνίστρια γράφτηκε *Τσερλί- να* αντί για *Τσετσίλια*.

Τέλος στό κείμενο τού Δ. Βεργέτι *Τό κείμενο, ό κριτικός και ό άναγνώστης τους*, ό δαίμων τής φωτοσύνθεσης έμφιλοχώρησε στην εισαγωγική άφιέρωση στόν Μπουνουέλ, αλλάζοντας ένα σοϋ με ένα τού. Διορθώνουμε λοιπόν: στόν Μπουνουέλ και στόν 'Ανδα- λουσιανό σκύλο μέτη γλυκιά μουσι- κή του (αυτή πού σοϋ άρεσε, τήν «καλή»).

ΑΙΓΟΚΕΡΩΣ

Ζωοδόχου Πηγής 17 τηλ. 36.18.721

ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ

1. Σ.Μ. ΑΪΖΕΝΣΤΑΪΝ: Έργα 1: Η Μορφή του Φίλμ Α'

Μετάφραση: Νίκος Παναγιωτόπουλος

2. Σ.Μ. ΑΪΖΕΝΣΤΑΪΝ: Έργα 2: Η Μορφή του Φίλμ Β'

Μετάφραση: Κώστας Σφήκας

3. Σ.Μ. ΑΪΖΕΝΣΤΑΪΝ: Έργα 3~ Πέρα απ' τούς Αστéρες

Μετάφραση: Κώστας Σφήκας

5. ΓΙΑΝΝΗΣ ΣΟΛΔΑΤΟΣ: Ιστορία του Ελληνικού Κινηματογράφου

6. ΔΗΜΟΣ ΘΕΟΣ: Φορμαλισμός (Γλώσσα, Λογο- τεχνία, Κινηματογράφος)

7. ΒΑΣΙΛΗΣ ΡΑΦΑΗΛΙΔΗΣ: Λεξικό Ταινιών Α'

8. ΒΑΣΙΛΗΣ ΡΑΦΑΗΛΙΔΗΣ: Λεξικό Ταινιών Β'

9. ΒΑΣΙΛΗΣ ΡΑΦΑΗΛΙΔΗΣ: Λεξικό Ταινιών Γ'

10. ΒΑΣΙΛΗΣ ΡΑΦΑΗΛΙΔΗΣ: Λεξικό Ταινιών Δ'

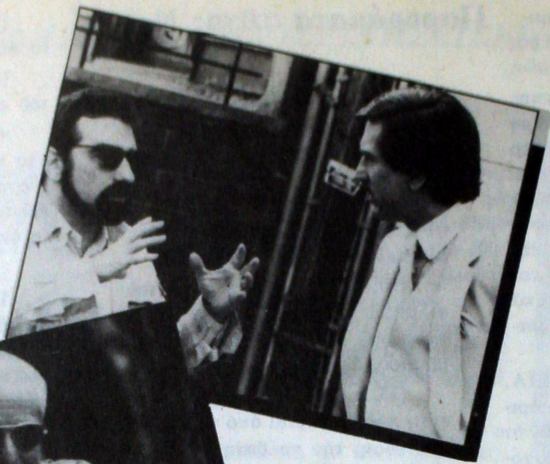
11. ΛΕΒ ΚΟΥΛΕΣΟΦ: Η Τέχνη του Κινηματογρά- φου

Μετάφραση: 'Ικαρος Μπαμπασάκης, Πρόλογος Ρ. Λεδάκο

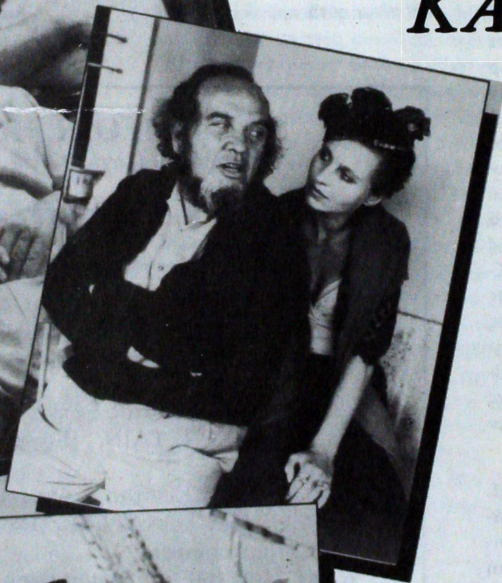
12. ΑΝΤΡΕ ΜΠΑΖΕΝ - ΜΠΕΡΝΑΡ ΝΤΟΡ - ΑΝ- ΤΡΕ ΓΚΛΥΕΜΑΝ - ΜΠΑΜΠΗΣ ΑΚΤΣΟ- ΓΛΟΥ: Το Γουέστερν

Μεταφράσεις: Μπάμπης Αχτσόγλου

13. ΘΟΔΩΡΟΣ ΣΟΥΜΑΣ - ΜΑΡΙΑ ΓΑΒΑΛΑ: Κι- νηματογράφος και Σεξουαλικότητα - Ερωτισμός.



KANNEΣ '83



Ο Μάρτιν Σκορτσέζε (με τόν Ρόμπερτ Ντέ Νίρο δεξιά): Ο βασιλιάς της κωμωδίας

Ο Μάρτιν Ρίττ και ο παραγωγός της ταινίας *Cross Creek*

Ο Μάρκο Φερρέρι με τή Χάνα Συγκούλλα στο *Ιστορία της Πιέρα*

Ο Πήτερ Γουέιρ (με τόν Μέλ Γκίμπσον άριστερά) στο *Η χρονιά τού ζέιν επικινδύνως*

Μπρός, πίσω και πλάγια

Λένε πώς τό Φεστιβάλ Καννών είναι ο καθρέφτης τής ετήσιας παραγωγής. Κάτι πού θά μās επέτρεπε μιά διάγνωση γιά τήν πορεία του σινεμά. Πώς πάει λοιπόν τό σινεμά;

΄Ασχημα. Οί πίο άπαισιόδοξοι Ισχυρίζονται πώς ήδη πέθανε. Οί πίο αισιόδοξοι πώς δέν άρχισε άκόμα. ΄Ανάμεσα, ύπάρχουν οί ταινίες. Ταινίες πού κινούνται πρós όλες τίς κατευθύνσεις: μπρός, πίσω και πλάγια. Τό σινεμά προσπαθεί ν' άποδείξει πώς έχει άκόμα κάποια μοντέλα νά προτείνει (μοντέλο - Μπρεσσόν, μοντέλο - Μπενέξ, Ταρκόφσκι, Ρουίζ, Ντεπαρντόν...). Ζήτημα μοντέλων, επομένως ζήτημα γούστου. ΄Ακόμα και μεταξύ μας στην ΟΘΟΝΗ, σπάνια ύπήρξε όμοφωνία. ΄Υπήρξε όμως ένα σημείο στό όποιο όλοι συμφωνήσαμε: οί περισσότερες ταινίες του Φεστιβάλ δέν ήταν ούτε καλές ούτε κακές (κάτι πού θά επέτρεπε κάποια έπιθυμία «κριτικής»). ΄Ηταν άδιάφορες (κάτι πού δέν επιτρέπει παρά μερικές πληροφορίες, έξ'ίσου άδιάφορες και μακριά από δώ). Μερικές —έστω— συμπαθητικές (άλλά μέ τίς συμπαθητικές ταινίες συμπάσχεις, δέν παθιάζεσαι). Δέν περισσεύουν παρά ελάχιστα ταινίες. Πώς νά μιλήσεις γι' αυτές;

΄Υπάρχει μιά φεστιβαλική σκηνοθεσία, μιά σκηνοθεσία τής Ιεραρχίας, άς πούμε, μέ πρώτο και δεύτερο πλάνο, μέ πρώτο και δεύτερο πιάτο, μέ πρώτο και δεύτερο επίπεδο, μέ πρώτο και δεύτερο όνομα... "Ένα πρόγραμμα «έπίσημο» ένα πρόγραμμα «άνεπισημως επίσημο» (όπως τό «Ένα κάποιο βλέμμα», πού είναι συνήθως ένα βλέμμα πρós τό... «έπίσημο» πρόγραμμα, μέ άλλα λόγια ταινίες «δημιουργών» πού δέν είναι άκόμα «ώριμοι» γιά τή μεγάλη αίθουσα), ένα πρόγραμμα «επίσημως άνεπίσημο» (όπως τό «Δεκαπενθήμερο των σκηνοθετών», στό όποιο προβάλλονται συνήθως οί ταινίες πού προτάθηκαν χωρίς έπιτυχία γιά τό «έπίσημο»!), ένα πρόγραμμα «άνεπίσημο» (όπως ή «άγορά του φίλμ» όπου ανακαλύπτει κανείς μικρά θαμένα διαμάντια σαν τόν *Μπαλαμό* (ταινία - όρυχείο), τό *Ρεπό* (ταινία - ξεφωτο), τό *Lift* (ταινία - άσανσέρ), τό *Devil in Misses Jones* (πειραματικό πορνό μέ ειδικά εφέ και —κυρίως— ήθοποιούς), τό *Liquid Sky* (τή μόνη ταινία πού... δέ λείει τήν άλήθεια γιά τά ναρκωτικά), τό *Territory* (ταινία - χάρτη) και άλλα άξιοθαύμαστα.

Ξαναγυρνάω στις ταινίες πού «περισσεύουν», πού αισθάνονται άβολα μέσα στό μάρκετινγκ του Φεστιβάλ, πού ένοχλούν, μαγεύουν, σφυρίζονται, κοπιάζουν...: *Καλά Χριστούγεννα κ. Λώρενς*, *Τό φεγγάρι στον ύπνομο*... Ταινίες πολύ διαφορετικές ή μιά άπ' τήν άλλη, άλλά όλες μοντέρνες ταινίες πού κρύβουν μιά ή περισσότερες ιδέες γιά τό σινεμά, επομένως, αναγκαστικά, μιά ή περισσότερες ιδέες γιά τόν κόσμο. ΄Αντίθετα από τίς ταινίες «πάνω» (πάνω στά ναρκωτικά, πάνω στην όμοφυλοφιλία, πάνω στις φυλακές), όπου είναι οί ιδέες γιά τόν κόσμο πού κατευθύνουν τίς ιδέες γιά τό σινεμά(;)

Κατά τ' άλλα, όπως σε κάθε φεστιβάλ, όλες οί ταινίες συνωθούνται. Μιά άπεγνωσμένη κούρσα γιά τή συνάντηση κάποιου βραβείου, κάποιου διανομέα, κάποιου κοινού. Μέ άπλή διαίρεση διαπιστώνει κανείς ότι δέν αναλογούν σε κάθε ταινία παρά λίγα τετραγωνικά. ΄Ο χώρος μιάς ΟΘΟΝΗΣ, γιά παράδειγμα. Σκεφτήκαμε λοιπόν ν' άφιερώσουμε μερικές σελίδες στις ταινίες. Γιά τίς πίο σημαντικές θά ξαναμιλήσουμε σύντομα και έκτενέστερα².

1. Στο «Δεκαπενθήμερο» προβλήθηκε και ό *Άγγελος* του Κατακουζηνού, ξερέτε, αυτό του Ιερού τέρατος του ελληνικού κινηματογράφου πού μιλάει έξη γλώσσες και έχει διευθύνει ως και τρεις χιλιάδες κομπάρσους (μέ άλλες 297.000 κερδίζει Όσκαρ —βλέπε περίπτωσηση 'Αττέμπορω).

2. Αυτές οί ταινίες, πού θά προβληθούν στην επόμενη περίοδο και στην Ελλάδα, είναι: *΄Η χρονιά του ζείν επικινδύνως*. *Καλά Χριστούγεννα κ. Λώρενς*. *΄Ο Βασίλειάς τής κωμωδίας*. *Τό φεγγάρι στον ύπνομο*. *Νοσταλγία* (ή μεγαλύτερη άπογοήτευση του Φεστιβάλ, όσο μέ άφορά). Γιά τό *Χρήμα* του Μπρεσσόν έτοιμάζουμε ένα μικρό άφιέρωμα γιά τό επόμενο τεύχος.



Ἐπίσημο Πρόγραμμα

Τό Χρήμα (*L'argent*) τοῦ Ρομπέρ Μπρεσσόν

Δέν ξέρω γιατί τό σινεμά τοῦ Μπρεσσόν δημιουργεῖ σέ μερικούς μιὰ ἀγωνιστική διάθεση, τήν ἀνάγκη νά τό ὑπερασπιστοῦν πάση θυσία. Ἴσως γιατί εἶναι ἕνα σινεμά ἐμμονοληπτικό, μοναδικό, ἀπόμακρο, οὔτε τῶν συναισθημάτων, οὔτε τῶν μηνυμάτων, ἀλλά τῶν ἐντυπώσεων, τῶν ἐπιφανειῶν. Καί οἱ ἐπιφάνειες, τό ξέρουμα, ἐνοχλοῦν. Ἐν πάση περιπτώσει, σπάνια ἀποδίδουν θεατές (καί, ἐπομένως, χρήμα). Γιατί οἱ σημερινοί θεατές τοῦ κινηματογράφου ξέρουν καλά γιατί βρίσκονται ἐκεῖ: γιά νά διαβάσουν, νά καταλάβουν, νά μάθουν, νά γελάσουν, νά κλάψουν, ἀλλά ποτέ γιά νά δοῦν. Τό σινεμά τοῦ Μπρεσσόν βρίσκεται στή δυσάρεστη θέση νά ἀφήνει -νά-δεῖς. Ἐγκλημα. Ἡ ταινία λοιπόν σφουρίχτηκε. Ὅμως ὁ Μπρεσσόν ξέρεي πῶς τό χρήμα δέν φέρνει τήν εὐτυχία. Ξέρει ἀκόμα πῶς ὅλα (καί κυρίως αὐτά πού «φαίνονται») ἔχουν ἕνα τίμημα. Ἡ ταινία ἄλλωστε δέ λείει παρά αὐτό. Περισσότερα στό ἐπόμενο.

Γ.Τ.

Καλά Χριστούγεννα κ. Λῶρενς (*Merry Christmas Mr Lawrence*) τοῦ Ναγκίσα Ὅσιμα

Ὁμολογῶ πῶς μῆκα προκατειλημμένος στόν Λῶρενς. Θές λίγο μιὰ ἱστορία μέ κάτι γιαπωνέζους στό ἀεροδρόμιο, θές ὁ Νότης πού εἶχε δεῖ τήν ταινία τό πρῶ κι ἐμφανίστηκε μέ κάτι ἀπογοητευμένα μούτρα ἄλλο πράμα, θές πού γινότανε χαμός γιά μιὰ θέση καί κάθισα(;) νά δῶ τήν ταινία πάνω σ' ἕνα παλούκι (σκεφτόμενος ὅτι ὅποιος πηδαίει πολλά παλούκια...), ἐν πάση περιπτώσει (μπορεῖ νά συμβεῖ στόν καθένα), δέν εἶχα ὄρεξη νά δῶ γιαπωνέζους καί οὔτε κἄν σινεμά. Ἔλα ὅμως πού ὁ Ὅσιμα εἶχε διαφορετική γνώμη. Σέ τρία λεπτά, εἶχα ξεχάσει τό παλούκι μου καί εἶχα βυθιστεῖ στήν περίεργη ἄλγεβρα τῆς ταινίας: ἕνας πόλεμος, δύο κόσμοι, ἕνα στρατόπεδο, τέσσερις ἥρωες, δύο γιαπωνέζοι καί δύο ἄγγλοι, δύο ἀνώτεροι καί δύο κατώτεροι, δύο ρόκ-στάρ καί δύο ἠθοποιοί... Καί κυρίως: ἕνας πολύ μέγανος σκηνοθέτης. Θά ἐπανέλθουμε.

Γ.Τ.

Camina - camina τοῦ Ἑρμάνο Ὀλμι

Ὁ Ἑρμάνο Ὀλμι ἔκανε τήν ἐκπληξη τοῦ φεστιβάλ μέ τό *Camina - camina*. Ταινία ἀσυνήθιστη, μέ θέμα παρμένο ἀπό τήν κλασική μυθολογία. Ἡ πορεία τῶν

μάγων πρὸς τή Βηθλεέμ. Ταινία εἰκονοκλαστική, ἀνθρώπινη, σκανδαλώδης, καθόλου ἐκκλησιαστική, μέ ἐρασιτέχνες ἠθοποιοὺς ἐπιχειρεῖ ἕνα ὁδοιπορικό πρὸς τήν ἀλήθεια. Μιά ἀλήθεια ὅμως πού ἀπέχει ἀπ' αὐτή πού ἐπιθυμοῦμε. Ὅποτε πρέπει νά τήν τροποποιήσουμε.

Ἡ ταινία εἶναι μιὰ σύγκρουση τοῦ φιλοσοφικοῦ Λόγου, πομπώδους καί προφητικοῦ μέ τήν καθημερινότητα. Ἡ Ἀποκάλυψη τοῦ ἀνθρώπινου καί ὁ ἐξοστρακισμός τοῦ ὑπερφυσικοῦ. Καί ὅλ' αὐτά βγαλμένα ἀπό μιὰ κινηματογραφική ἀφήγηση ζωντανή, λιτή ἀλλά καί πλούσια. Δύσκολο τό ἐγγεῖρημα, ὄχι μόνο γιατί ἀναφέρεται σ' ἕνα θρησκευτικό θέμα μέ τέτοιο τρόπο ἀλλά γιατί πρέπει ν' ἀποφύγει τίς κακοτοπιές τοῦ στόμου καί τῆς ἐπαρσης. Κάτι ὅμως πού καταφέρνει.

Ν.Φ.

Κάρμεν (*Carmen*) τοῦ Κάρλος Σάουρα

Μιά ταινία γιά τό Ἔρωτα. Καί γιά τό Χορό. Γιά τό χορό τοῦ ἔρωτα. Καί γιά τόν ἔρωτα τοῦ χοροῦ. Ἐπίσης μιὰ παραλλαγή τοῦ μύθου τοῦ Πηνυγαλίου. Καί μιὰ ἱστορία ζηλοτυπίας καί πάθους. Μιά ἀπ' τίς πιό ὀραίες ταινίες τοῦ Φεστιβάλ. Ἡ πιό εὐχάριστη. Ἡ πρώτη ἴσως ταινία πού θά θέλαμε νά ξαναδοῦμε στήν Ἑλλάδα (ἂν καί ὅταν παιχθεῖ).

Θ.Ν.

Τό Φεγγάρι στόν ὑπόνομο (*La lune dans le caniveau*) τοῦ Ζάν Ζάκ Μπενέξ

Πετυχημένο ἢ ἀποτυχημένο, τό *Φεγγάρι* τοῦ Μπενέξ εἶναι ἕνα φίλμ πού θέτει μιὰ ἐρώτηση στό σινεμά. Μιά ἐρώτηση, ὄχι μιὰ ἀπάντηση. Ἐξ οὗ καί τὰ προβλήματα πού ἡ ταινία δημιουργεῖ. Θέλω νά πῶ πῶς σήμερα ὄλοι ζητᾶνε ἀπαντήσεις. Ἀπό κεῖ προέρχεται ὁ φόβος τους γιά τήν εἰκόνα, ἡ ἀνάγκη τους νά δοῦνε μέ ἀφορμή κάποιο σενάριο. Σ' αὐτή τήν ἀποθαρρυντική συγκυρία, ὁ Μπενέξ ἀποφασίζει νά πάει πρὸς τήν εἰκόνα γιά νά ξαναβρεῖ τό σενάριο, νά πάει πρὸς τήν περιφέρεια γιά νά ξαναβρεῖ τό κέντρο (του). Σάν κάποιον ἀνέκαθεν κάτοικο μιᾶς πόλης πού φεύγει στήν ἐξοχή γιά νά μάθει πού εἶναι.

Τό *Φεγγάρι* εἶναι λοιπόν μιὰ ταινία πού ψάχνει μιὰ εἰκόνα τοῦ σινεμά. Ὅχι πῶς πειραματίζεται ἡ ἐφευρίσκει. Ἀπλά, ὠθεῖ σά ὀριά της μιὰ αἰσθητική καταραμένη (ἄδικα) πού εἶναι αὐτή τῶν διαφημίσεων,



Η σημασία της ζωής του Τζόουνς



Νοστιχία του Α. Τρακόφοσι



Τό φαγιόφι στον ύκνολομο του Μεννές



Ζέστη και σκόνη του Τζ. Άλμπου



Καλά Χριστουγέννα κ. αδερφς του Ν. Όρημα





των video-clips, των κόμικς, της πόπ-άρτ... Δεύτερη παρεξήγηση. Δεν ξέρω γιατί, αλλά πολλοί συγχέουν περίεργα την αισθητική της διαφήμισης με την ήθική της. 'Η ήθική είναι ένα πράγμα και η αισθητική ένα άλλο, ότι κι αν πιστεύουν οι «κυριακάτικοι μαρξιστές». Καμμία αντίρρηση λοιπόν: ο Μπενέξ χρησιμοποιεί την αισθητική της διαφήμισης. 'Ακόμα περισσότερο: την αποθεώνει. Σινεμά της εικόνας χωρίς κανένα «μήνυμα» (αντίθετα από τις διαφημίσεις), σινεμά του φετίχ όπου ο καθένας διαλέγει τα είδωλά του. Είπα «φετίχ». 'Εδώ υπάρχει μιá τρίτη παρεξήγηση. Μερικοί κινηματογραφιστές κινούν την κάμερα με έναν τρόπο προβλέψιμο, σταματούν δηλαδή μόλις συναντήσουν ένα φετίχ (είναι ο τρόπος που καταμαρτυρούν πολλοί στον Μπενέξ). Μερικοί, προσπερνούν τό φετίχ σάν νά μη συμβαίνει τίποτα κι ύστερα, ώπ, κάνουν ξαφνικά πρὸς τὰ πίσω γιά νά καθάρουν (είναι ο τρόπος του Φερρέρι, του αγαπημένου σκηνοθέτη των κομπλεξικών - διανοουμένων - της άριστεράς - σέ άναζήτηση - μόνιμως - άπωλεσθείσας - ταυτότητας). Μερικοί... τό προτιμούν καυτό, κινώντας διαρκώς την κάμερα πάνω σέ φετίχ. Είναι η περίπτωση του Μπενέξ και είναι ζήτημα διαστροφής.

Τά πρόσωπα του Φεγγαριού μοιάζουν όλα μεταξύ τους σάν νά προέρχονται άπ' τήν ίδια οικογένεια. Συναντιούνται μπροστά σ' ένα φόντο πού τά ενώνει, σάν φιγοῦρες πού προβάλλονται σ' ένα ντεκόρ-όφθαλμαπάτη. 'Η τοπογραφία της ταινίας είναι άπλή: υπάρχει τό φεγγάρι και υπάρχει ο ύπόνομος, υπάρχει τό πάνω και τό κάτω, ή άριστοκρατική άνω πόλη και τό βρώμικο λμάνι, ή Κίνσκι-Λορέτα κι ο Ζεράρ-Ντεπαρντιέ. Παρ' όλα αυτά, συνήθως δεν καταλαβαίνουμε καλά τί κάνουν τά πρόσωπα, και, κάποιες στιγμές, σέ σχέση με τή λογική πού νομίζουμε πώς είχαν, δεν καταλαβαίνουμε καθόλου. 'Εστω κι αν υποψιαζόμαστε πώς «ξέρουν» τί κάνουν, όδηγούμενα από κάποια άγνωστη δύναμη. Γιατί, αν δεν είμαστε μέσα στην ψυχολογία, αυτό δεν πάει νά πεί ότι έχουμε νά κάνουμε με σώματα πού δέ «σκεφτονται». Αυτά τά λεία σώματα κρύβουν κάτι μέσα τους (αντίθετα από τίς ταινίες με «σώματα» δίχως έσωτερικό). 'Απ' αυτή τήν άποψη, τό Φεγγάρι βρίσκεται στον αντίποδα της πορνογραφίας πού καταλογίζουν στό δημιουργό του.

'Η ταινία δεν κλίνει λοιπόν πρὸς τή μεριά της γνώσης (δέ θά μάθουμε ποτέ πολλά πράγματα), αλλά πρὸς τή μεριά της γοητείας. Γοητείας των εικόνων και των στιγμών, είτε πρόκειται γιά έρωτα είτε γιά σιωπή. Γιά μιá γυναίκα ή γιά τόν ουρανό. Γιά ένα φεγγάρι ή γιά έναν ύπόνομο. 'Η γοητεία αυτή τυλίγει δλη τήν ταινία καταστρέφοντας μιá φυσιολογική αφήγηση του τύπου: θέλοντας νά ανακαλύψει τό δολοφόνο της άδελφής του, ο Ζεράρ παγιδεύεται σέ μιá έμμονη ιδέα από τήν όποία ούτε ο έρωτας της Λορέτας μπορεί νά άποτραβήξει...

'Από τήν ταινία του Μπενέξ, δέ θά μείνει κάποια ιστορία, αλλά ένα φως, ένα έσωτερικό διάστημα, κάποια βλέμματα, μιá λάμψη. Δεν είναι λίγο.

Γ.Τ.

'Ο θάνατος του Μάριο Ρίτσι (*La mort de Mario Ricci*) του Κλώντ Γκορεττά

Τρεις κλίμακες προβλημάτων:

— Τό παγκόσμιο πρόβλημα: ή πείνα (λιμός) στην 'Αφρική.

— Τό τοπικό πρόβλημα: ο θάνατος του Μάριο Ρίτσι, 'Ιταλού εργάτη σ' ένα (υποθετικό) χωριό της γαλλόφωνης 'Ελβετίας.

— Τό προσωπικό, τέλος, πρόβλημα.

'Η άλληλουχία των τριών κλιμάκων, ή άντανάκλαση της μιás στην άλλη, ή ύποκειμενική εκτίμηση της σπουδαιότητας της κάθε μιás. 'Επίσης ή βία (και οι εκφάνσεις της) στό ήρεμο έπαρχιακό τοπίο. 'Η επίδραση (κυρίως ή άδυναμία επίδρασης) των μαζικών μέσων επικοινωνίας.

'Αν όλα αυτά φαίνονται υπερβολικά, πρέπει νά προσθέσουμε ότι δέ δημιουργούν πρόβλημα φορτίου στην ταινία, πού κυλά ήρεμα (μ' ένα μικρό λαχάνιασμα ίσως σέ μιá σεκάνς). 'Η δύναμή της είναι, ως ένα σημείο, ύπόγεια' γι' αυτό και πιό επιβλητική και πετυχημένη.

Θ.Ν.

'Ο βασιλιάς της κωμωδίας (*The king of comedy*) του Μάρτιν Σκορτσέζε

Μιά άπρόσμενη, ίσως λόγω όνομάτων, μαύρη κωμωδία άνοιξε τήν αυλαία του Φεστιβάλ. 'Ο αιφνιδιασμός της βρισκόταν στή διανομή των ρόλων. Με τόν Τζέρρυ Λούις έκτοπισμένο σ' ένα ρόλο κάθε άλλο παρά κωμικό και τόν ντέ Νίρο στό ρόλο ενός σχεδόν ψυχοπαθούς κωμικού πού θέλει ν' άνέβει στό σώουμπίζνες, ο σκηνοθέτης σπάζει τά πιθανά κλισιαρίσματα και μάς πάει πίσω από τή βιτρίνα του σώουμπίζνες. 'Η πρόθεσή του όμως δεν είναι νά κάνει μιá ταινία σάν τό *Δικτυο*. Δεν άσχολείται τόσο με τά ίδια τά μέσα όσο με τήν ψυχοπαθολογία αυτών των ανθρώπων πού γίνονται στάρ.

Τό σατυρικό στοιχείο της ταινίας δέ βρίσκεται στους διαλόγους, αλλά στις καταστάσεις, στους χαρακτήρες ακόμα και στα χρώματα. 'Ολα δουλεμένα προσεκτικά. 'Η καρικατούρα μιás άπαγωγής, ο χαρακτήρας του ντέ Νίρο παρμένος από τό γκάνγκστερ φίλμ τό όνομα του ήρωα πού παραλάσσει συνεχώς μαζί με σχεδόν μονοχρωματικά έντονα χρώματα και τή «πεσιμιστική» μουσική άποτελούν τή βάση της σκηνοθετικής δουλειάς πού ύπηρετείται σημαντικά και από τό κάστ.

Ν.Φ.

'Η χρονιά του ζειν επικινδύνως (*The year of living dangerously*) του Πήτερ Γουέιρ

'Ο Πήτερ Γουέιρ είναι ένας άυστραλός σκηνοθέτης πού παίρνει τό ρίσκο νά κάνει μιá χολλυγουντιανή ταινία. Μιά άμερικάνικη Major παίρνει τό ρίσκο νά χρηματοδοτήσει γενναϊόδωρα τήν άπόπειρα. 'Ο Μέλ



Επέτιμα του Ρ. Γκουέππα
Το χρίσμα του Ρ. Μπερσοάν



Ο τοίχος του Γ. Γκιουβέτι



Κάμμεν του Κ. Σάουρα

Ο θήνας του Μάριο Πικκι του Γκοπετά



Canina - canina του Ε. Όλμι



Γκίμπσον παίρνει τό ρίσκο νά ἐγκαταλείψει τόν Μάντ Μάξ γιά νά γίνει ἕνας στάρ, δηλαδή ὁ... Μέλ Γκίμπσον. Ἐγώ, παίρνω τό ρίσκο νά πῶ ὅτι ἡ ταινία εἶναι πάντα «αὐστραλέζικη», ὅτι ἡ Major θά χάσει λίγα χρήματα, ὅτι ὁ Μάντ Μάξ θά μείνει πάντα Μάντ Μάξ (ἀλλοιῶς κινδυνεύει νά γίνει Τέν-Τέν) κι ὅτι ὁ Γουέιρ εἶναι ἔτοιμος γιά τή μεγάλη ταινία, ἀρκεῖ ν' ἀποφασίσει μέ ποιό σινεμά εἶναι. Μέ δύο λόγια: *filmere pericolosamente*.

Εἶπα «παίρνω τό ρίσκο». Τό ἐννοῶ, γιατί ἔχω τήν ἐντύπωση ὅτι κάτι μοῦ διαφεύγει. Ἡ ταινία εἶναι ἴσως πιο ἐπικίνδυνη ἀπ' ὅ,τι φαίνεται, ἀπόδειξη πῶς ἐξακολουθεῖ νά μέ κυνηγάει ὡς σήμερα. Ὑποθέτω λοιπόν βάσιμα πῶς θά τά ξαναποῦμε μέ τήν ἐξοδό της στήν Ἑλλάδα.

Γ.Τ.

Τό νόημα τῆς ζωῆς (*The meaning of life*) Τέρρυ Τζόουνς

Τίς ταινίες τῶν Μόντυ Πάουθονς ἢ τίς δέχεσαι ἢ τίς ἀπορρίπτεις ἀπό τήν ἀρχή. Καί αὐτό γιατί ὄχι μόνο δέν ἀκολουθοῦν τήν κλασική γραμμὴ τοῦ εἶδους τους, ἀλλά καί γιατί προχωροῦν σέ ἀκρότητες πού σοκάρουν. Αἵματα, ξερατά, παραλογισμοὶ ἐπιστρατεύονται στό στήσιμο τοῦ κωμικοῦ περιχομένου.

Τά ἴδια συμβαίνουν καί στό *Νόημα τῆς ζωῆς*. Γιά ὄσους ὅμως ἀγαποῦν τό εἰκονοκλαστικό καί ἀναρχίζον χιοῦμορ τους ἡ ταινία ἦταν ἴσως ἡ πιο εὐχάριστη τοῦ φεστιβάλ.

Χρησιμοποιοῦντας τήν ὑπερβολή, τήν ἀντιστροφή, τήν ἀντιδιαφήμιση, τό μιούζικαλ, στοιχεῖα ἀπό ἄλλα κινηματογραφικά εἶδη, ἐπιτίθενται κατά μέτωπο στίς σχεδόν «παραδοσιακές» διαστροφές τῆς ἀγγλικῆς κοινωνίας. Ὑποθετόντας ὅμως, ἕναν ἐπεισοδιακό χαρακτήρα ἡ ταινία πάσχει ἀπό τήν ἴδια της τῆ φύση. Ἐχει δηλαδή μιὰ κοιλιά πρὸς τῆ μέση τῆς ταινίας ὅπου τά ἐπεισόδια εἶναι πιο χαλαρά.

Ν.Φ.

Ζέστη καί σκόνη (*Heat and dust*) τοῦ Τζαίημς Ἄιβορ

Ἀρχικά πιστεύουμε πῶς θά πρέπει νά σημειώσουμε κάτι ἔξω ἀπ' τήν ταινία: μιὰ σχέση-συνάντηση τριῶν ἀτόμων-πολιτισμῶν, ἀξιοσημείωτη στό χῶρο τοῦ κινηματογράφου. Μιά συνεργασία ἀνάμεσα στόν Ἰνδὸ παραγωγὸ Ἰσμαήλ Μερσέντ (Μουσουλμάνο), τόν Ἀμερικανὸ σκηνοθέτη Τζαίημς Ἄιβορ (Ἰρλανδέζικης καταγωγῆς) καί τῆ συνεργιογράφο Ρούθ Πάουερ - Τζαμπάλα (γεννήθηκε στή Γερμανία ἀπό γονεῖς Ἑβραϊοπολωνοῦς, μεγάλωσε στή Βρετανία καί ζεῖ στό Νέο Δελχί ἐδῶ καί 25 χρόνια παντρεμένη μέ Ἰνδὸ). Ἡ ταινία αὐτή ἦταν ἡ 18η τῶν Μερσέντ-Ἄιβορ (ὁ Μερσέντ χρηματοδοτεῖ μόνο ταινίες γιά τόν Ἄιβορ) καί ἡ 11η τῶν Μερσέντ-Ἄιβορ-Τζαμπάλα σέ διάστημα 21 ἐτῶν.

Σ' ὄλες τίς ταινίες τοῦ Ἄιβορ κυριαρχεῖ (ἢ, σέ ὀρισμένες, ἀπλῶς ὑπάρχει) ἡ Ἰνδία. Στὴ συγκεκριμένη ταινία ὑπάρχουν δύο Ἰνδίες: αὐτὴ τοῦ 1920 τῆς βρετανικῆς κατοχῆς καί ἡ σημερινή. Αὐτές οἱ δύο χρονικά διαφορετικὲς ὄψεις τῆς Ἰνδίας παρατίθενται ἐνῶ ἡ μυθοπλασία ἀσχολεῖται μέ τόν ἔρωτα δύο Ἀγγλίδων (μιὰ σέ κάθε ἐποχῆ) μέ δύο Ἰνδοῦς. Σὺγκρουση (καί σύγκριση) παρόντος-παρελθόντος, Ἀνατολῆς-Δύσης. Κάπου ὁ Ἄιβορ δέν κρύβεται: φαίνεται νά ἐπιλέγει τήν Ἰνδία τοῦ 1920. Ἡ ταινία ἔχει μερικές ὁμορφες στιγμές. Ἀρκετές.

Θ.Ν.

Ἡ Μπαλάντα τοῦ Ναγαγιάμα τοῦ Σοχέι Ἰμαμούρα

Ἡ βραβευμένη ὡς καλύτερη ταινία τοῦ Φεστιβάλ ἦταν ἴσως ἡ πιο βολικὴ λύση γιά τήν κριτικὴ ἐπιτροπή. Ἦταν μιὰ ταινία πού ἄρεσε, δέ δημιούργησε προβλήματα μέ τό κοινό, χωρὶς βέβαια νά συνάψει καί φανατικὲς φιλίες.

Τό φίλμ εἶναι αὐτό πού δηλώνει καί ὁ τίτλος του: μιὰ μπαλάντα. Νατουραλιστικὴ ἀπεικόνιση μέ συμβολικά στοιχεῖα τῆς ζωῆς ἐνός ἀπομονωμένου χωριοῦ πού εἶχε τῆ συνήθεια νά στέλνει τούς γέρους στό βουνό γιά νά πεθάνουν. Πολλές φορές σκληρό, ὅπως καί ἡ ζωὴ τοῦ χωριοῦ, ἀλλά καί μέ μιὰ ὑποδόκουσα τρυφερότητα στό πρόσωπο τῆς μητέρας, μέ δυνατοὺς χρωματισμούς καί ἕνα θαυμάσιο ὁδοιπορικό στό τέλος πάνω στίς πλαγιές τοῦ βουνοῦ, ἴσως τό καλύτερο σημεῖο τῆς ταινίας.

Ν.Φ.

Ἐρέντιρα (*Erendida*) τοῦ Ρόυ Γκουέρρα

Μιὰ ταινία σύμπτωμα μιᾶς ἀντίληψης γιά τόν κινηματογράφο. Αὐτὴς πού θέλει τό κινηματογραφικό κείμενο ἀπλὸ ὑπηρετὴ τοῦ λογοτεχνικοῦ κειμένου. Ὁ Γκουέρρα (τά ὄπλα του τά θυμόμαστε ἀκόμα) δέν τολμᾷ νά μετασηματίσει τῆ νουβέλα «Ἐρέντιρα». Διαλέγει τόν εὐκολο δρόμο καί προτιμᾷ νά τὴν εἰκονογραφήσει. Ὡς ἀποτέλεσμα ἔχουμε μιὰ ἐντυπωσιακὴ σαπουνόφουσκα. Ἄψογα σκηνικά, μιὰ πολὺ καλὴ Εἰρήνη Παπᾶ, ἀλλά ἡ ταινία πάσχει. Γιά μᾶς ἦταν ἀκόμη καί βαρετὴ.

Θ.Ν.

Θανάσιμο καλοκαίρι (*L'été meurtrier*) τοῦ Ζάν Μπεκέρ

Ἀδύνατη, ἂν καί μέ καλὰ στοιχεῖα, ἡ ταινία τοῦ Ζάν Μπεκέρ *Θανάσιμο καλοκαίρι*. Ἡ κύρια ἀδυναμία της πηγάζει ἀπό τήν προσπάθεια τοῦ σκηνοθέτη νά χωρέσει μέσα σέ μιὰ μόνο ταινία διαφορετικὰ μεταξύ τους εἶδη πού θά μπορούσαν νά ἀποτελέσουν ἀπὸ μόνα τους θέματα ἄλλων φίλμ. Ἐτσι, ἐνῶ τό φίλμ ξεκινᾷ ὡς κωμωδία, εἰσάγονται στοιχεῖα μυστηρίου μέσα ἀπὸ



φλάς-μπάκ για νά περάσουμε στή συνέχεια σέ μιά ιστορία εκδίκησης και νά καταλήξουμε σ' ένα δράμα.

Αυτές οί ἀλλεπάλληλες ἀλλαγές τῆς πλοκῆς, πού συνοδεύονται μέ ἀλλαγές και στά πρόσωπα τῶν κύριων ἀφηγητῶν, χαλαρώνουν τό δέσιμο τῆς ταινίας, τῆς ἀφαιροῦν τή στυλιστική της ὁμοιογένεια και κυρίως, δέν τῆς ἐπιτρέπουν νά ὀλοκληρώσει κανένα ἀπό τά ἐπί μέρους στοιχεῖα της.

Ὁ Μπεκέρ ἔχει ἐξυπνες ιδέες και ἰκανότητα νά-τίς δουλέψει, ὅμως ἕνα σύν ἕνα δέ μᾶς κάνουν ἕνα. Τό φιλμ φαίνεται νά σκοπεύει μᾶλλον στή δημιουργία μιᾶς ἐπιτυχημένης ἐμπορικῆς συνταγῆς, μέ κατάλληλες δόσεις γυμνοῦ ('Ιζαμπέλ 'Αντζανί) πού ἴσως ἐπιτύχει.

Ν.Φ.

Ὁ πηλωμένος ἄνθρωπος (L' homme blessé) τοῦ Πατρίς Σερώ

Ὁ πηλωμένος ἄνθρωπος εἶναι μιά ἀποτυχημένη ταινία. Καί εἶναι ἀποτυχημένη γιατί δέν εἶναι ἀκριβῶς... ταινία. Εἶναι μᾶλλον ἡ θεατρική μεταφορά μιᾶς κινηματογραφικῆς ταινίας πού δέν ἔγινε ποτέ, ἀπό ἕνα θεατρικό σκηνοθέτη και μέ ἕνα θεατρικό πρωταγωνιστή. Ἴσως ἔτσι νά ἐξηγεῖται πῶς ἡ τόσο ἐπιτυχημένη κίνηση τοῦ ἥρωα γιά δέκα μέτρα ἐξαφανίζεται στό ἐνδέκατο, μόλις δηλαδή διασχίσει μιά ὑποτιθέμενη θεατρική σκηνή και περάσει στά παρασκήνια. Ἴσως ἔτσι νά ἐξηγεῖται και ἡ σκηνή τῆς «ψεύτικης πίπας». Ὁ Σερώ ἔχει ἀνάγκη ν' ἀπευθυνθεῖ κατά μέτωπο στό θεατή, ὅπως κάθε θεατρᾶνθρωπος πού σέβεται τόν ἑαυτό του, λέγοντας: «αὐτό ἐδῶ δέν εἶναι μιά πίπα». Οὔτε ὅμως μιά ταινία.

Γ.Τ.

Οἱ ὑπότροποι τοῦ Ζόλτ Κέζντι-Κόβακς

Ὅταν πολλές παράμετροι μιᾶς ταινίας εἶναι (και παραμένουν) λίγο ἢ πολύ (ἀδιάφορο) προσδιορισμένοι και ἀμετακίνητοι, τότε ἡ μόνη ἐπιτρεπόμενη τόλμη εἶναι ἡ θεματική (και ὄχι γιά ὅλα τά θέματα, ἀλλά αὐτό εἶναι μιά ἄλλη ἱστορία). Ἔτσι πέρυσι οἱ Οὐγγροὶ ἀσχολήθηκαν μέ τήν ὁμοφυλοφυλία, φέτος μέ τήν αἰμομιξία (ἐτεροθαλῶν μάλιστα ἀδελφῶν, στάδιο πρῶτο δηλαδή). Πέραν αὐτοῦ (τῆς αἰμομικτικῆς σχέσης) οὐδέν. Τώρα ἂν ἡ ταινία εἶχε εὐπρεπή κινηματογράφιση και σωστοῦς ρυθμούς, αὐτό τελικά δέ σημαίνει τίποτα.

Θ.Ν.

Cross creek τοῦ Μάρτιν Ρίττ

Ὁ Μάρτιν Ρίττ δέν ἦταν, νομίζω, ποτέ ἕνας μεγάλος σκηνοθέτης. Μᾶς ἔδωσε κάποιες εὐπρόσωπες δουλειές, ἕνα-δύο φιλμ ἀξιόλογα, ἀλλά κινήθηκε μᾶλλον στό χῶρο τῆς ἐμπορικῆς μετριότητας. Στό χῶρο αὐτό ἀνήκει και τό *Cross creek*. Ἐπιστροφή στή φύση, στήν ἀγνότητα και ἀληθινῆ ἐκφραση, ἀφηγημένα μέ ἐπαγγελματική εὐσυνειδησία ἀλλά τελείως ἀδιάφορα.

Ν.Φ.

Ἔνας σταθμός γιά δύο τοῦ Ἑλντάρ Ριαζάνοβ

Στά πρῶτα πέντε λεπτά ἔχουμε γνωρίσει τόν ἄνδρα, τή γυναίκα (τοῦς δύο τοῦ τίτλου δηλαδή) καθώς ἐπίσης και τό σταθμό... (σιδηροδρομικό γιά δσους ἐνδιαφέρονται). Δέ μένει τίποτα ἄλλο παρά νά ὑποστοῦμε τά ὑπόλοιπα ἑκατόν εἴκοσι δύο λεπτά τῆς ταινίας. Πράγμα πού τά καταφέραμε μόνο γιατί ἦταν ἡ πρώτη μέρα τοῦ Φεστιβάλ (και μεις ξεκούραστοι). Ἡ ταινία θά μπορούσε νά ἦταν χρήσιμη σέ μιά σχολή σκηνοθετῶν, ἄς πούμε, ὡς πρότυπο ἀποφυγῆς: «Δεῖτε τί δέν πρέπει νά κάνετε». Μιά ἀπό τίς «ἐκπλήξεις» τῆς ταινίας, ἔτσι δειγματοληπτικά: ὁ πρωταγωνιστής ἐμφανίζεται ἀρχικά ἐχθρικός πρὸς τήν πρωταγωνίστρια· ξαφνικά γίνεται φιλικός· ἔτσι χωρίς κανένα λόγο· ἐπειδή τό ἤθελε τό σενάριο.

Θ.Ν.



Cross creek

Τρυφερές εὐχαριστίες (Tender mercies) τοῦ Μπρούς Μπέρεσφορντ

Ἄνεκδιήγητη ἡ ταινία τοῦ Μπρούς Μπέρεσφορντ.. και νά σκεφτεῖ κανεῖς ὅτι ἦταν προσκεκλημένη στό φεστιβάλ. Τό μόνο ἐνδιαφέρον στοιχεῖο της εἶναι ὅτι ἀποτελεῖ μέρος μιᾶς εὐρύτερης προσπάθειας νά ξεπεραστεῖ τό βιετναμικό τραῦμα μέ μιά στροφή πρὸς τόν «ἀγνό» ἀμερικάνικο λαϊκό τρόπο ζωῆς, στήν οἰκογένεια και τή θρησκεία. Ταινία ρουτινιέρικη, φτωχή και παιγμένη ἄκεφα.

Ν.Φ.

Ένα κάποιο βλέμμα

Faits Divers του Ρεημόν Ντεπαρντόν

Τό *Faits Divers* είναι μιά από κείνες τίς ταινίες, στή διαφήμιση τών όποιων θά γραφόταν: «Μιά ταινία πού κάνει τήν πραγματικότητα πιά συναρπαστική κι' άπ' τή μυθοπλασία». Μέ τή διαφορά πώς ατή τή φορά θά ήταν άλήθεια.

Ένας άνθρωπος άποφασίζει νά χαθεί μέσα σ' ένα τοπίο. Μία κάμερα νά γίνει πολύ μικρή. Ένα μάτι νά μετατραπεί σέ μικροσκόπιο. Όλα αυτά μās δίνουν τό *Faits Divers*.

Ό άνθρωπος είναι ό Ρεημόν Ντεπαρντόν. Τό τοπίο δέν είναι άπ' αυτά πού αγαπάμε πολύ εκ τών προτέρων: ένα άστυνομικό τμήμα. Τό μάτι όμως γιά τό όποιο μίλαγα προηγουμένως έχει δει πολλά.

Γιά εύκολία, λέμε άκόμα πώς ό Ντεπαρντόν είναι «ντοκουμανταρίστας». Μέ τό *Faits Divers* όλος ό κόσμος βλέπει πώς ή λέξη είναι φτωχή γιά ένα μεγάλο κινηματογραφιστή. Άν ή σκηνή τών *Ρεπόρτερς* ήταν ή πολιτική... σκηνή και ή σκηνή τού *San Clemente* ένα ψυχιατρείο, στό *Faits Divers*, ή σκηνή είναι ένα άστυνομικό Τμήμα τού Παρισιού. Ένα άστυνομικό Τμήμα φέρνει στό νοú κάποιες εύκολες ιδέες. Έ ή ταινία μās ζητάει νά κάνουμε άκριβώς όπως κι ατή: νά περιμένουμε. Νά περιμένουμε πρίν νά συμπεράνουμε. Νά δούμε πρwτα αυτό τό μαύρο Παρίσι, ατή τήν κατοικημένη σκιά, νά ύποστούμε τό χρόνο, νά κολλήσουμε στό χwρο.

Ό Ντεπαρντόν προτιμάει θέματα πού προξενούν φόβο, πού τού προξενούν φόβο. «Τό φόβο τών μπάτσων», γιά παράδειγμα. Ένα φόβο άπ' τούς πιά βαθιά ριζωμένους (ό φόβος τού άστυνομικού όταν είμαστε μικροί, ό φόβος τών ΜΑΤ όταν είμαστε άριστεροί...). Σάν ό φόβος νά ήταν ένα καταφύγιο πιά σίγουρο από τήν παρανομία. Καί τό σινεμά ένας μάρτυρας πιά άξίόπιστος από τίς δοξασίες.

Γ.Τ.

Τό άγριο άλογο τού Γιοακίν Κορτές

Έ ή πρώτη ταινία τού Γιοακίν Κορτές. Ός τώρα έκανε ταινίες μικρού μήκους (άρκετά πετυχημένες μάλιστα). Μέ τήν ταινία ατή επιχειρεί τή μετάβαση. Τά ίχνη ατήσ τής μετάβασης έγγραφονται στήν ταινία. Άποδυναμωμένο τό πρwτο μέρος (ίσως γιά νά μεγαλώσει σέ διάρκεια ή ταινία) και μόνο πρwς τό τέλος παρουσία κάποιου ρυθμού. Ό Κορτές θέλει νά μιλήσει γιά τήν πατρίδα του τή Βενεζουέλα και κάποια προβλήματά της. Δέ θά ύπήρχε καμιά αντίρρηση, αν αυτό δέ γινόταν εις βάρος τού κινηματογράφου. Μιά ταινία πού θύμιζε λίγο κάποιες αντίστοιχες έλληνικές.

Θ.Ν.

Μισό σύκο, μισό σταφύλι (*Mi figue, mi raisin*) τού Σρντζιάν Καράνοβικ

Μιά Άμερικανίδα βρίσκεται στό Βελιγράδι. Έ ή ταινία παρακολουθεί τίς σχέσεις της μέ δύο Γιουγκοσλάβους.

Έ ή Άμερική τού σήμερα (μέ ρίζες στό χθές!) συναντά τή Γιουγκοσλαβία τού σήμερα ή, καλύτερα, τίς δύο όψεις τής Γιουγκοσλαβίας τού σήμερα: ατήσ πού έχει συνείδηση τού παραλθόντος (κάπου όμως φαίνεται νά λυγίζει κάτω άπ' τό βάρος του) και τής άλλης πού θέλει νά τό άγνοεί (χωρίς όμως νά μπορεί νά βρει έρεισματα πουθενά).

Έπίσης ή Γιουγκοσλαβία τών τριών ταχυτήτων, τών τριών όψεων και τών τριών (συγκρουόμενων) νοοτροπιών.

Μετά τήν άρχική συνάντηση, όμως, τά νήματα χάνονται ή μπλέκονται. Έ ή Άμερική ξεχνιέται (παύει νά άποτελεί τόν ένα όρο τής σύγκρισης) και ή ταινία εκφυλίζεται σέ έρωτική ιστορία. Κρίμα γιάτί ήταν από τίς πιά φιλόδοξες.

Θ.Ν.



Ζάππα (*Zappa*) τού Μπίλ Όγκουστ

Τό *Ζάππα* είναι άκριβώς τό αντίθετο τής *Γρανίτας*. Καί πάλι τό θέμα τής εφηβείας τών πρώτων έρωτικών σχέσεων και κυρίως τής νεανικής βίας, χωρίς νά ξεπέφτει στή γραφικότητα και τό γελοίο, αλλά και χωρίς νά παίρνει τό χαρακτήρα κοινωνιολογικής έρευνας.

Ν.Φ.



‘Οδυσσέας (Ulysse) της ‘Ανιές Βαρντά

‘Η Βαρντά είχε ασχοληθεί με τή φωτογραφία στην άρχή τής καριέρας της. ‘Η ταινία αυτή αναπολεί μία συγκεκριμένη φωτογραφία πού ή σκηνοθέτιδα είχε τραβήξει τό 1954. Μιά άκτή με πέτρες, μία κασίκα νεκρή, ένας γυμνός άνδρας κι ένα παιδί. Μιά ταινία ανάμνηση λοιπόν, αλλά επίσης μία ταινία πού αναζητά τούς πρωταγωνιστές τής φωτογραφίας σήμερα, μία ταινία πάνω στό τότε και στό τώρα. ‘Επίσης μία ταινία πάνω στό πραγματικό και τό φανταστικό, τό ασπρόμαυρο και τό έγχρωμο. Μιά ταινία-συνάντηση κινηματογράφου και φωτογραφίας. Σέ συντομία μία άποψη τού μοντέρνου στόν κινηματογράφο σήμερα.

Θ.Ν.

Τά χρόνια τού ‘80 (Les années ‘80) της Σαντάλ ‘Ακερμαν

Δύο μέρη. Τό πρώτο (και μεγαλύτερο σέ διάρκεια) τραβήχτηκε σέ βίντεο, έγινε 16 mm και στή συνέχεια 35 mm. ‘Εμφανής ή προέλευσή του· ενόχλησε άρκετούς. Τό δεύτερο κινηματογραφήθηκε άπ’ εϋθείας σέ 35mm.

Στό πρώτο μέρος: δοκιμές και πρόβες: μουσική και λόγος· κινήσεις.

Στό δεύτερο μέρος: σκηνές όλοκληρωμένες (άσυνδετες όμως μεταξύ τους).

‘Από τό σενάριο, στό τελικό προϊόν. ‘Ο χϋρος άνάμεσά τους, ό κόπος, ή επανάληψη, ή τελική επιλογή. Διαφορετικές όψεις τού ίδιου(;) πράγματος.

‘Αλλη μία άποψη τού μοντέρνου στόν κινηματογράφο σήμερα.

Θ.Ν.

‘Η κάμερα τής ‘Αφρικής (Camera d’ Afrique) τού Φερίντ Μπουγκεντίρ

Μιά ταινία ενημερωτική γιά τόν αφρικάνικο κινηματογράφο, ή, σαστότερα, γιά τόν μαυρο ‘Αφρικάνικο κινηματογράφο. ‘Η ταινία εντοπίζει τό ξεκίνημά του, τίς δυσκολίες του, τά προβλήματα διανομής τών ταινιών του. ‘Επίσης ασχολείται με όσους μαύρους σκηνοθέτες θεωρεί αξιόλογους ό δημιουργός τής ταινίας (κάπου υπάρχει ή εντύπωση ότι αυτοί είναι όλοι



κι όλοι) και παραθέτει μάλιστα άποσπάσματα από τίς ταινίες τους. ‘Η προσωπική άποψη τού Μπουγκεντίρ γιά τόν μαυρο ‘Αφρικάνικο κινηματογράφο είναι μάλλον άπλοϊκή. Πιστεύει ότι είναι ενιαίος και άδιαίρετος και ότι άποτελεί τή φωνή τής ‘Αφρικής. ‘Απόψεις ενωτικές, μεταφυσικές πού θέλουν τόν κινηματογράφο εργαλείο γιά κάτι άλλο (κοινωνικής ή πολιτικής τάξης). ‘Από τήν ταινία κρατάμε τό ενημερωτικό της μέρος.

Θ.Ν.



Μπορεί νά ψήσει μία κερασόπιτα; (Can she bake a cherry pie?)

Μιά από τίς τυπικές νεοουρκέζικες «σοβαρές» κωμωδίες φτιαγμένες με λίγα άτομα, αλλά άρκετά συμπαθητικά. Οί σεξουαλικές σχέσεις και ό έρωτας στίς μέσες ηλικίες, αλλά όχι και τόσο άπλά. ‘Ενας κουλτουριάρης και μία «χαζούλα» σ’ ένα πολλές φορές παρανοϊκό παιχνίδι, πού χωρίς νά σέ κάνει νά λύνεσαι στό γέλιο σου άφήνει μία ευχάριστη αίσθηση στό τέλος.

Ν.Φ.

Προοπτικές του Γαλλικού Κινηματογράφου

Γ.Τ.

Οι τρεις κορώνες του ναύτη (*Les trois couronnes du matelot*) του Ράουλ Ρουίξ

“Αν σās διηγούμαι (μέ δύο λόγια) τήν ιστορία τής ταινίας, είναι γιατί οι περισσότεροι δέ θά τή δείτε ποτέ. Δέν είναι, ὅπως λένε, ἀπό τίς ταινίες πού «δουλεύουν» στήν Ἑλλάδα (οὔτε ἄλλοῦ, ἄλλωστε). Γιά δύο λόγους: εἶναι πολύ ἀπλή, τόσο ὥστε νά μοιάζει ἀκατανόητη καί εἶναι πολύ ὁμορφή, τόσο ὥστε νά μοιάζει... ὑποπτη (ὑποπτος: λέξη μέ μεγάλη πέραση στίς κομματικές ὀργανώσεις).

Πολύ ἀπλή: μιά μυθοπλασία ἐξορίας, ἕνα φανταστικό παραμῦθι πού θυμίζει τίς παιδικές ἀναγνώσεις μας: Στήβενσον, Ἄντερσεν, Σουίφτ, Μελβίλ...

Πολύ ὁμορφή: μιά νύχτα ὀμίχλης πού μυρίζει ἐγκλημα, κάποιος φοιτητής συναντᾷ ἕνα ναύτη πού δέχεται, μέ τρεῖς δανέζικες κορώνες, νά τοῦ διηγηθεῖ τή ζωή του, τήν ιστορία πού τοῦ συνέβη καί ἄλλες ἀκόμη. Τήν ἀθάνατη ιστορία ἐνός καταραμένου караβιῶδ μέ πλήρωμα ἀπό φαντάσματα πού ζοῦν ὅπως ὁλος ὁ κόσμος. Πάνω σ' αὐτό τό πλοῖο τῶν νεκρῶν, ἕνας ζωντανός πρέπει πάντα νά μπαρκάει. Ὁ τελευταῖος εἶναι ὁ ναύτης καί ψάχνει κάποιον νά τόν ἀντικαταστήσει. Στίς τέσσερις ἄκρες τοῦ κόσμου, ἀπ' τό Βαλπαράϊζο ὡς τή Σιγκαπούρη, ἡ ἀφήγηση μετατρέπεται σέ περιπετειώδη ταινία (κάτι ἀνάμεσα σέ Ὁρσον Οὐέλς, Ρίτσαρντ Θόρπ, καί Μαρσέλ Καννέ). Ὡσπου στό τέλος ὁ φοιτητής σκοτώνει τό ναύτη καί...

Ὁ Ρουίξ δέν εἶναι ἀπλά ἕνας ἐξόριστος, ἀλλά ἕνα ἐξόριστος κινηματογραφιστής (πού σημαίνει πώς ἀναζητᾷ μέ μανία κάποιες εἰκόνες γιά νά γαντζωθεῖ), ἕνα τέρας πού κινηματογραφεῖ μέ ὅλους τους δυνατούς

τρόπους, ταξιδεύοντας μέσα στήν ἱστορία τοῦ σινεμά. Εὐτυχῶς, ὁ ναύτης του ἔκανε σκάλα στίς Κάννες.

Liberty Belle τοῦ Πασκάλ Καννέ

“Ἐνας κριτικός κινηματογράφου πού φτιάχνει μέ ἐντελῶς πετυχημένη ταινία εἶναι πράγμα σπάνιο. Ἡ περίπτωση τοῦ Πασκάλ Καννέ, συντάκτη τῶν *Cahiers du Cinéma*, εἶναι ἀκριβῶς αὐτή.

Βρισκόμαστε στήν ἀρχή τής δεκαετίας τοῦ '60. Ὁ Ζυλιέν εἶναι φοιτητής. Ὁ Ζυλιέν παρακολουθεῖ μέ μανία σινεμά: Φελλίни, Ἄντονιόνι... Ὁ Ζυλιέν ἐνδιαφέρεται γιά τήν πολιτική, ἀλλά ὄχι μέ πάθος. Προτιμᾷ τό ρόκ, τό ἀγγλικό ντύσιμο καί τά κορίτσια. Ὁ Ζυλιέν συναντᾷ τόν Ζίλ. Ὁ Ζίλ εἶναι συμφοιτητής του. Ὁ Ζίλ παρακολουθεῖ μέ μανία σινεμά. Λατρεύει τόν Γουάλς καί τούς Ἀμερικάνους τής περιπέτειας. Κυκλοφορεῖ μέ σπόρ αὐτοκίνητο καί εἶναι αὐτό πού λένε «δικτυωμένος». Ὁ Ζυλιέν κι ὁ Ζύλ γίνονται φίλοι.

Ἐντάξει, δέ θά σās διηγηθῶ ὅλη τήν ιστορία, σās λέω μονάχα πώς στό τέλος τής ταινίας ὁ Ζυλιέν (πού στό μεταξύ ἔγινε «συμπτωματικά» ἀριστεριστής) καί ὁ Ζίλ (πού στό μεταξύ ἀποδείχθηκε «συμπτωματικά» φασίστας) θά ξαναβρεθοῦν σέ μιά προβολή τοῦ *Τρελοῦ Πιερρό* τοῦ Γκοντάρ καί θ' ἀνταλλάξουν δύο λόγια γιά τήν ταινία.

Παρ' ὅλη τήν κινηματογραφοφιλία πού μεταφέρει, (ίσως μάλιστα ἐξ αἰτίας τής) τοῦ *Liberty Belle* εἶναι ἕνα ὁμορφο φίλμ. Ὅσο καί τό φλίππερ ἀπ' τό ὁποῖο δανεῖζεται τό ὄνομά του. Τίλτ.

Δεκαπενθήμερο σκηνοθετῶν

Ο.Ν.

Bolwieser τοῦ Ράινερ Βέρνερ Φασμπίντερ

Ταινία χαρακτηριστική μιᾶς ἐποχῆς τοῦ Φασμπίντερ. Θεατρικό ἔργο πού κινηματογραφεῖται κυρίως σέ κλειστοῦς χώρους, ὅπου ὁ διάλογος κυριαρχεῖ ἀπόλυτα. Μιά τέτοια ταινία γιά νή μή γίνει βαρετή χρειάζεται τούς ἀνάλογους ἠθοποιούς. Ὁ Φασμπίντερ τούς ἔχει διαλέξει σωστά καί ἐδῶ. Σίγουρα πάντως δέν εἶναι αὐτή ἡ περίοδος πού προτιμᾷμε στόν Φασμπίντερ.

Στή σκιά τοῦ ψαριοῦ (*Sem sombra de pecado*) τοῦ Χοζέ Φονσέκα ἔ Κόστα

Αὐτή ἡ ταινία, ἴσως περισσότερο ἀπό κάθε ἄλλη, θά μπορούσε νά ἦταν ἐλληνική. Ἐίχε πολλές ἀπ' τίς ἀδυναμίες ἀρκετῶν ἐλληνικῶν ταινιῶν. Ὁλόκληρη στηριζόταν στήν οὐσία πάνω σ' ἕνα θέμα (ἡ κόρη ἐκδικεῖται τόν πατέρα τής πού τής σκότωσε τόν ἑραστή τής). Καί ἐξαντλεῖται σ' αὐτό. Τά ὑπόλοιπα ἀπλῶς γεμίζουν τίς δύο ὥρες. Αὐτά τά ὑπόλοιπα θά ἤθελαν νά

ἀποτελοῦν σχόλια πάνω στήν Πορτογαλία (τοῦ Σαλαζάρ μάλιστα). Δέν τό κατωρθῶνουν.

Ὁ σκηνοθέτης φαίνεται νά πιστεύει ὅτι τό κοινό τής ταινίας θά ἀπαρτίξεται ἀπό ἠλίθιους καί μόνο. Γι' αὐτό ἀναλαμβάνει νά ἐξηγήσει τό κάθε τι μέ τή μεγαλύτερη δυνατή λεπτομέρεια. Δυστυχῶς.

Δαιμόνια στόν κήπο, (*Demonios en el jardin*) τοῦ Μανουέλ Γκουτιέρρεζ Ἄραγκόν

Ἡ νέα Ἰσπανία παρακολουθεῖ τίς δύο ὄψεις τής παλιάς τῆ φρανκική καί τήν ἠττημένη. Ἐκμεταλλεύεται καί τίς δύο.

Καί ὅταν θά ὀδηγηθεῖ (ἀναγκαστικά) στήν ἐπιλογή, προκαλεῖ τό ξεπέρασμά τους (συμφιλίωση, λήθη στό παρελθόν, κουκούλωμα).

Παρά τό ὅτι ἡ πολιτική φαίνεται νά δεσπόζει, ἡ ταινία εἶναι πάνω ἀπ' ὅλα κινηματογράφος. Διαθέτει δέ καί κάτι σπάνιο: χιοῦμορ.

Εβδομάδα κριτικών

Ν.Φ.

Η μοίρα της Ζυλιέτ (*Le destin de Juliette*) της Άλιν Σερμάν

Μιά ταινία, θά έλεγα, γυναικεία. Αφιερωμένη σ' όλες αυτές τις χιλιάδες τών γυναικών που έκλεισαν τη ζωή τους για να κρατηθούν ψηλά τὰ άστικά ιδανικά. Γυναίκες που θάφτηκαν στο γάμο τους με άνδρες που δέν τις καταλαβαίνουν και δέν τούς κατάλαβαν.

Μόνο που ή Σερμάν βλέπει και τόν άνδρα, τó άλλο θύμα αυτής της μιζέριας, ταγμένου να παίζει ένα ρόλο κι αυτός. Τό ίδιο θύματα και οι δυό ξεγυμνώνονται από τό διεισδυτικό φακό της σκηνοθέτριας για να μās μείνει στο τέλος μιά πικρία για όλα αυτά που χάθηκαν με τό χρόνο οριστικά και άμετάκλητα. Νειάτα που δέν άνθισαν, αίσθήματα που δέν δλοκληρώθηκαν, λόγια που δέν είπώθηκαν ποτέ.

Τό καρναβάλι της νύχτας του Μασάμι Γιαμαμότο

Δυνατή και σκληρή ή ταινία του Μασάμι Γιαμαμότο είναι ένα βραδυνό όδοιπορικό στο Σιντζούκο (από τὰ πόζ ζωντανά κέντρα του Τόκυο).

Τό φίλμ, χωρισμένο σε έγχρωμες εικόνες της μέρας και σε άσπρόμαυρες τίς νύχτας, μās εισάγει σ' έναν κόσμο άγνωστο, σκληρό, παράλογο και έντονο όσο και οι εικόνες του, που πολλές φορές χάνουν τούς ενδιάμεσους τόνους για να μείνει ένα μελανί μαύρο και ένα χλωμό άσπρο. Αυτό τό *tour de force* στα σπλάχνα του γιαπωνέζικου μικρόκοσμου, περιθωριακού, ξεκομμένου από τήν κουλτούρα του (πέτσεινο ντύσιμο, ρόκ μουσική και χορός) μās οδηγεί στο χώρο της άπελπισίας, της χαμένης ταυτότητας και της σκληρότητας μ' έναν τρόπο που άγγίζει στιγμές τήν ποίηση ή τήν ιεροτελεστία.

Λιάνα (*Liana*) του Τζών Ζέιλς

Η ταινία Λιάνα του άγνωστου μας, όπως και οι υπόλοποι δημιουργοί της εβδομάδας κριτικής, Τζών Ζέιλς, είχε ένα «δύσκολο» θέμα: τήν όμοφυλοφιλία και συγκεκριμένα τή γυναικεία. Δύσκολο με τήν έννοια ότι οι ταινίες αυτού του είδους είτε ξεπέφτουν στην γραφικότητα, είτε υίοθετούν μιά κοινωνιολογίχουσα προσέγγιση, είτε στη χειρότερη περίπτωση καταφεύγουν σε φεμινιστικές ύστεριες του τύπου: «Οί γυναίκες μόνες μας να κτίσουμε μιά νέα σεξουαλική κοινωμία».

Η Λιάνα άποφύγει αυτούς τούς σκόπελους, χρησιμοποιώντας μιά κλασική άφηγηματική γραμμή, έχει χιούμορ κι ευαισθησία, έντοπίζει κάποια προβλήματα στις σχέσεις και τὰ άντιμετωπίζει με τόν ίδιο τρόπο που θά τὰ έβλεπε στην έξελικτική διαδικασία όποιασδήποτε σχέσης. Αύτη του ή ματιά είναι και τό κύριο προσόν της ταινίας. Σίγουρα οι όμοφυλόφιλες σχέσεις δέν είναι εύκολες, ούτε άνετα άποδεκτές. Πράγματα που ή ταινία δέν παραβλέπει, χωρίς, βέβαια, να φιλοδοξεί να γίνει τό κοινωνικό νυστέρι που θά τμήσει τό πρόβλημα.



Μενουέτο (*Menuet*) της Λίλυ Ράντεμάκερς

Φιλόδοξο αλλά τελικά άποτυχημένο τό *Μενουέτο* της Λίλυ Ράντεμάκερς προσπαθεί να περιγράψει κάποιες πολύπλοκες σχέσεις ανάμεσα σ' ένα άταιριαστο ζευγάρι, σε μιά μικρή βοηθό που ποθει ό άντρας και στον «κόκορα» έραστή της γυναίκας που είναι συγγενικό πρόσωπο. Η ταινία ψυχρή και πολλές φορές δυσκίνητη καταφεύγει σε παραδοξότητες για να μπορέσει να σταθεί.

Η προδοσία του Βιμπέκε Λόκεμπεργκ

Πολύ ενδιαφέρουσα ή ταινία του Νορβηγέζου Βιμπέκε Λόκεμπεργκ, που υίοθετώντας τή ματιά μιάς μικρής «βλέπει» ν' αναδύεται ένας κόσμος σκληρός, άστοργος, χαμένος στα δικά του προβλήματα, όπως αυτά εμφανίζονται μετά τήν άπελευθέρωση της Νορβηγίας από τούς Ναζί. Άνέφικτο όνειρο ό Καναδός που χρησιμοποιείται ως άντιστάθμισμα τύπων συμπεριφοράς Τό φίλμ διαθέτει ευαισθησία κι ενδιαφέρουσες ιδέες, που τίς υλοποιεί κινηματογραφικά με άψογο τρόπο, βοηθούμενη και από τίς καλές έρμηνείες τόσο τών μεγάλων, όσο και τών μικρών πρωταγωνιστών.

Πριγκήπισσα του Πάλ Έρντόζ

Όλες οι ταινίες από τίς Άνατολικές χώρες που μιλάνε για σύγχρονα προβλήματα μās δημιουργούν ένα πρόβλημα. Δέν ξέρω πώς να τίς άντιμετωπίσω γιατί συνεχώς άμφισβητούν τό μοντέλο που υιοτίθεται ότι εκφράζουν οι κοινωμίες τους. Δηλαδή τό περιεχόμενο τους συχνά με οδηγεί να τίς βλέπω σχεδόν σαν επίκαιρα ή σαν ντοκουμανταίρ. Έτσι και ή άσπρόμαυρη *Πριγκήπισσα* του Πάλ Έρντόζ, μήν έχοντας τίποτε περισσότερο να μου πει από κάποια στοιχεία για τή σύγχρονη Ούγγαρία πολλές φορές μάλιστα μ' έναν τρόπο στομφώδη, με άφησε στο τέλος με κάποιες πληροφορίες και τίποτα παραπάνω.



A. Κάννες

1. Στη διάρκεια του Φεστιβάλ ή πόλη των Καννών φαίνεται να ζει στο ρυθμό εκείνου (ενώ κάτι τέτοιο δεν μπορούμε να πούμε ότι συμβαίνει με τη Βενετία). Τα ξενοδοχεία είναι όλα γεμάτα, ο κόσμος που πήγε εκεί για το Φεστιβάλ πλημμυρίζει τήν, μικρή άλλωστε, πόλη. Σ' όλη τήν πόλη, αλλά κυρίως στη μεγάλη παραλία της, τήν Κρουαζέτ, κυριαρχούν οι άφισσες για ταινίες του Φεστιβάλ, αλλά και για ταινίες εκτός Φεστιβάλ. Τετρακόσιες περίπου πόρνες πολυτελείας πηγαίνουν απ' το Παρίσι στις Κάννες (πίατσα εποχής), ενώ η αστυνομική δύναμη της πόλης ενισχύεται σημαντικά (κυρίως με δυνάμεις αντίστοιχες των Έλληνικών ΜΑΤ). Οι στάρλετ ποζάρουν προκλητικά στην παραλία, αλλά συνωστισμός από φωτογράφους γύρω τους δεν υπάρχει, φυσικό άλλωστε όταν όλες σχεδόν οι γυναίκες εμφανίζονται εκεί γυμνόστηθες. Τά βιβλιοπωλεία γεμίζουν τις βιτρίνες τους με βιβλία, κάρτες, άφισσες κινηματογραφικού περιεχομένου και τό Μπορνίχ της πόλης (σούπερ-μάρκετ που ανήκει σε άλυσίδα καταστημάτων, πολύ γνωστό στη Γαλλία) βρίσκει χώρο, κάπου ανάμεσα στα ρούχα, τρόφιμα και άπορηπαντικά που πουλάει, για μία έκθεση κινηματογραφικής άφισσας. Γενικά, όλα θέλουν να θυμίζουν γιορτή. Οι μόνοι που δε φαίνονται να συμμετέχουν ήταν όλοι (μελαμψοί οι περισσότεροι) όσους συναντήσαμε μία Δευτέρα πρωί να περιμένουν ύπομονετικά στην ούρα, ν' άνοιξει τό γραφείο ερέσεως εργασίας. Πάντως τό γραφείο βρισκόταν άρκετά μακρι ά απ' τούς χώρους του Φεστιβάλ και φυσικά σε έσωτερικό δρόμο, όχι πάνω στην Κρουαζέτ.

2. Οι Κάννες επιτρέπουν ίσως τή χρησιμοποίηση έντονων εκφράσεων και υπερθετικών. Έτσι, για τά μιλήσουμε για τήν ποσότητα της διαφήμισης των ταινιών θά πρέπει να χρησιμοποιήσουμε σεμνές εκφράσεις όπως όργιο διαφήμισης, τόνοι χαρτιού, και άλλες παρεμφερείς. Προτιμάμε, αντίθετα, τά σημειώσουμε δύο

διαφημιστικές αιχμές. Η είσοδος του άριστοκρατικότερου ξενοδοχείου της Κρουαζέτ, του Κάρλτον, είχε διαμορφωθεί σε τούνελ όπου δέσποζε ένας τεράστιος χάρτινος Ρότζερ Μούρ. Υπήρχαν οι άπαραίτητες (χάρτινες) κοπέλες, ενώ δεν έλειπε βέβαια ό τίτλος της διαφημιζόμενης ταινίας *Ociarpussy*. Η εταιρεία μάλιστα που γύριζε τό *Ociarpussy* δεν περιορίστηκε σ' αυτό (ίσως εν όψει της γνώσης ότι κυκλοφορεί και ένας Μπόντ με τόν Σήν Κόνερν), αλλά έφερε τίς τέσσερις πρωταγωνίστριες της ταινίας στίς Κάννες, τίς έντυσε (τρόπος του λέγειν) με κόκκινες πλαστικές εφαρμοστές φόρμες-κολάν και τίς έστειλε τά κάνουν βόλτα στην άμμο (σε προκαθορισμένη ώρα βέβαια γνωστή εκ των προτέρων στο τηλεοπτικά συνεργεία και στούς φωτογράφους). Ο αντίποδας ήταν ένας χαμογελαστός Σήν Κόνερν τά ισχυρίζεται *Ποτέ μήν λές ποτέ ζανά*, ή διαφήμιση που δέσποζε δίπλα στο κτίριο του Φεστιβάλ, τό καινούριο Παλάι.

B. Τό πρόγραμμα

1. Πρόβλημα μεγάλο οι πολλές εκδηλώσεις του Φεστιβάλ. Πρόβλημα έπιλογής, προβλήματα κούρασης (έξαντλητικής). Συνολικά ύπολογίζεται ότι προβλήθηκαν φέτος πάνω από 500 ταινίες.

2. Κυριαρχεί τό επίσημο πρόγραμμα. Φέτος είχε 22 ταινίες διαγωνιζόμενες και 6 εκτός συναγωνισμού. Τήν έπιλογή αυτών των ταινιών κάνει έπιτελείο, με έπικεφαλής έναν από τούς διευθυντές του Φεστιβάλ κάποιον Ζύλ Ζακόμπ, πρώην δημοσιογράφο.

3. Τίς 22 ταινίες έκρινε 10μελής κριτική έπιτροπή. Πρόεδρος της ήταν ό Ούίλιαμ Στάυρον σεναριογράφος (πρόσφατη δουλειά του ή *Έκλογή της Σόφης*) και μέλη της ή Υβόν Μπαμπύ, δημοσιογράφος, ή Λία βάν Αλή διευθύντρια του Ισραηλινού κέντρου κινηματογράφου της Ίερουσαλήμ, ή Μαριάντζελα Μελάτο, ό Ανρύ Άλεκάν (ό φωτογράφος,μεταξύ άλλων, της *Κατάστασης των Πραγμάτων* του Β. Βέντερς), ό Κάρελ Ράιζ, ό Σεργκέι Μπονταρτσούκ, ό Αιγύπτιος σκηνοθέτης Γιουσέφ Σαχίνε, ό Σουλεϊμάν Κίσε, Άφρικανός σκηνοθέτης και ό Ζιλμπέρ ντέ Γκολντσμύτ, Γάλλος παραγωγός.

4. Η έπιτροπή αυτή έδωσε στο τέλος τά βραβεία. Η βράβευση άκολούθησε κάπως τό λαμπρό παράδειγμα του Φεστιβάλ Θεσ/νίκης - μοίρασμα των βραβείων ώστε τά μείνουν όλοι εύχαριστημένοι. Τά βραβεία ήταν:

- Χρυσός Φοίνικας: *Η μπαλάντα του Ναγαίμα* του Σοχέι Ίμαμούρα (Ίαπωνία).
- Μεγάλο βραβείο κινηματογραφικής δημιουργίας: *Τό χρήμα* του Ρομπέρ Μπρεσσόν (Γαλλία) και ή *Νοσταλγία* Αντρέι Ταρκόφσκι (Ίταλία).
- Βραβείο καλλιτεχνικής προσφοράς: *Κάρμεν* του Κάρλος Σάουρα (Ίσπανία).
- Εϊδικό μεγάλο βραβείο της έπιτροπής: *Τό νόημα της ζωής* του Τέρν Τζόουνς (Άγγλία).

- Βραβείο επιτροπής: Τελειωμένη υπόθεση του Μρινάλ Σέν ('Ινδία).
- Γυναικείου ρόλου: Χάννα Σηγκούλα ('Η Ίστορία της Πιέρα του Φερρέρι- Ιταλία).
- Ανδρικού ρόλου: Τζιάν Μαριά Βολοντέ ('Ο θάνατος του Μάριο Ρίτσι του Κλώντ Γκορεττά - 'Ελβετία).
- Μικρού μήκους ταινία: Ξέρω πώς έχω άδικο αλλά ρωτήστε και τους συμμαθητές μου θά σās ποὺν τό ἴδιο Πιέρ Λεβύ (Γαλλία).
- Βραβείο επιτροπής μικρού μήκους: Πολύ ρίγανη του Κέρρου Φέλτμαν, Τά παραλειπόμενα του Τσάρλι Γουέλερ.



Η μπαλάντα του Ναραγιάμα

Γ. Τό κτίριο του Φεστιβάλ.

Κανονικά θά πρέπει νά μιλήσουμε γιά τά δύο κτίρια του Φεστιβάλ τή στιγμή πού φέτος νάί μέν μεταφέρθηκε τό Φεστιβάλ στό καινούριο Παλαί δέν έπαψε όμως νά χρησιμοποιεί και τό παλιό, πού άλλαξε τό όνομά του (γιά νά διακρίνεται άπ' τό καινούριο Παλαί) και λεγόταν Παλαί Κρουαζέτ. Στο Παλαί Κρουαζέτ (μέ δύο αίθουσες, τή μεγάλη και τήν αίθουσα Κοκτώ) στεγάστηκε φέτος τό «15νθήμερο τών Σκηνοθετών» και έν μέρει τό «Ένα Κάποιο Βλέμμα». Οί υπόλοιπες προβολές (πλήν τής 'Αγοράς βέβαιε) γίνονταν στό καινούριο Παλαί.

Τό καινούριο Παλαί στόχευε στόν έντυπωσιασμό και ως ένα κάποιο σημείο τό πετύχαινε: πάνω άπό 10 αίθουσες προβολών άπ' τίς όποιές οί 2 πολύ μεγάλες (ή αίθουσα Λυμέρ χωρητικότητας 2.500 άτόμων και ή αίθουσα Ντεμπυσύ γιά πάνω άπό 1.000 άτομα), χώρος γιά τόν Τύπο (θυρίδες, τηλέφωνα, γραφομηχανές, τέλεξ και τά τοιαύτα), αίθουσα συνεντεύξεων (πού άρκετές φορές, όμως, άποδείχθηκε μικρή γιά φωτογράφους, δημοσιογράφους και συνεργεία τηλεόρασης ταυτόχρονα), αίθουσα δεξιώσεων (μέ βεράντες γύρω-γύρω), χώροι έκθέσεων, άσανσέρ, κυλιόμενες σκάλες (πού ποτέ όμως δέν κατάφεραν νά λειτουργήσουν κανονικά) και τέλος ένας χώρος 14.000 m² περίπου στό υπόγειο, προορισμένος γιά τήν 'Αγορά του Φίλμ. 'Εκει ύπήρχαν τά διάφορα έκθετήρια έταιρειών ή χωρών (ύπήρχε και έλληνικό). Στο χώρο αυτό, πού, μπορούσε κανείς εύκολα νά χυθεί, οί άλές, οί διάδρομοι και οί πλατείες είχαν όνόματα ανθρώπων του κινηματογράφου.

6. Μιά πού τελειώσαμε μέ έπίσημο πρόγραμμα, έπιτροπές και βραβεία μπορούμε ν' αναφέρουμε τίς άρκετά ένδιαφέρουσες παράλληλες έκδηλώσεις. 'Η πόσοβαρή θεωρείται αυτή μέ τίτλο 'Ένα Κάποιο Βλέμμα. 'Ο κύκλος αυτός προβολών ξεκίνησε πριν άπό πέντε χρόνια. Φέτος προβλήθηκαν 15 ταινίες.

7. 'Η 'Εβδομάδα τής Κριτικής. Φέτος ήταν ή 22η και προβλήθηκαν σ' αυτήν 7 ταινίες. Τίς ταινίες διάλεξαν 7 Γάλλοι κριτικοί κινηματογράφου.

8. Τό 15νθήμερο τών Σκηνοθετών. 'Αρχισε τό 1969 και φέτος ήταν άφιερωμένο στόν Ράινερ Βέρνερ Φασμπίντερ. Διοργανώνεται άπό τήν 'Ένωση Γάλλων Σκηνοθετών και φέτος είχε 19 ταινίες.

9. Οί Προοπτικές του Γαλλικού Κινηματογράφου. Διοργανώνεται έπίσης άπό τήν 'Ένωση Γάλλων Σκηνοθετών. 'Αρχισε πριν άπό 15 χρόνια και φέτος προβλήθηκαν 11 ταινίες μεγάλου μήκους, 4 ταινίες ντοκουμέντα, άρκετές μικρού μήκους και άρκετές ταινίες προσκαλεσμένες τών Προοπτικών.

10. Τέλος ύπήρχε και ή 'Αγορά του Φίλμ. Πληθώρα ταινιών γιά όλα τά γούστα και άπαιτήσεις (άπό τόν Ναπολέοντα του 'Αμπέλ Γκάνς έως στοιχειωδώς μεταμφιεσμένα σκληρά πορνό). Οί προβολές γίνονταν είτε σε μερικές αίθουσες του Καινούριου Παλαί, είτε σε 3 πολυκινηματογράφους τών Καννών.



Γιά όποιον δέν πολυενδιαφερόταν γιά ταινίες πάντως ύπήρχε πρόβλεψη. Τό ίδιο τό κτίριο του Παλαί στόγαζε ένα καζίνο, ένα κλάμπ και ένα έστιατόριο. 'Ο γύρω χώρος του Παλαί ήταν διαμορφωμένος μέ συντριβάνια, νερά, παρτέρια και λουλούδια και ύπογειως ύπήρχε ένα πάρκιγκ 900 όχημάτων.

Τό Παλαί έντυπωσίαζε κάπως τόν έπισκέπτη, γρήγορα όμως άποδεικνύονταν οί άδυναμίες του. 'Ο χώρος γιά τόν Τύπο δέν ήταν καθόλου λειτουργικός (συνωστισμός, φασαρία, άδυναμία τηλεφωνικής έπικοινωνίας). 'Υπήρξαν πολλά τεχνικά προβλήματα κυρίως στην αίθουσα Ντεμπυσύ (άρχισε κάποια προβολή ταινίας χωρίς καθόλου ήχο, κάποια φάτα έσβυσαν σε μία προβολή μετά ένα 5λεπτό άπό τήν έναρξη τής

ταινίας, ή αλλαία δέν άνοιγε σέ μιά άλλη προβολή ενώ ή ταινία είχε άρχισει, κάποτε άνοιξε γιά νά ξανακλείσει μετά άπό 2-3 λεπτά, ή έναρκτήρια ταινία του προγράμματος « Ένα Κάποιο Βλέμμα» δέν μπόρεσε νά προβληθεί παρά τίς προσπάθειες μιās όλόκληρης μέρας, προβλήθηκε τελικά άλλου, ενώ ή διακοπή μιās προβολής γιά κάποιο λόγο κινδύνευε νά γίνει κανόνας). Όλα αυτά άποδόθηκαν στήν πρώτη χρονιά και στό ότι τό Παλαί είχε μείνει ελεύθερο μόλις μιά εβδομάδα πρίν τό Φεστιβάλ (προηγουμένως ύπήρχε ή ΜΙΡ-ΤV γιά τήν τηλεόραση). Η Άγορά του Φίλμ στο ύπόγειο τίς πρώτες 2-3 μέρες θύμιζε περισσότερο έργαστήριο παρά έκθετήριο.

Δ. Οί προβολές

1. Υπήρχαν οί επίσημες προβολές και οί δημοσιογραφικές. Στίς προβολές γιά τούς δημοσιογράφους ή ταινία πού κατά τήν εκτίμησή μας χειροκροτήθηκε περισσότερο ήταν ή *Κάρμεν* του Σάουρα, ενώ τίς πιό άντιφατικές αντιδράσεις συγκέντρωσε τό *Φεγγάρι στόν ύπόνομο* του Ζ.Ζ. Μπενέξ. (Άποδοκιμασίες άπό όρισμένους, αλλά και έντονες επεφημίες άπό άλλους). Τό λιγότερο κόσμο είχε ή ταινία *Τελειωμένη ύπόθεση* του Μρινάλ Σέν και τόν περισσότερο τό *Καλά Χριστούγεννα κύριε Άδρεν* του Ν. Όσιμα.

2. Στίς επίσημες προβολές άπό ένδυματολογική άποψη κυριαρχούσε τό παπιγιόν στους άνδρες και οί άκριβές (και συνήθως κακόγουστες) τουαλέτες στίς γυναίκες. Λίγο πρίν τήν προβολή έρχόταν ό σκηνοθέτης και οί πρωταγωνιστές τής ταινίας φλάς, άστυνομική προστασία και όλα τά σχετικά. Στο τέλος τής προβολής, οί στάρ (ήθοποιοί ή και σκηνοθέτες) φυγαδεύονταν συνήθως άπό πλάγια έξοδο, όπου περίμενε τό άπαραίτητο μαύρο αυτοκίνητο. Τίς πρώτες μέρες τό δρομολόγιο αυτό δέν ήταν καλά γνωστό, μέ άποτέλεσμα τό αυτοκίνητο μέ τήν Κατρίν Ντενέβ νά μπλέξει άνάμεσα σ' άλλα αυτοκίνητα και ν' άναγκαστεί νά κάνει άρκετούς κύκλους μπροστά στό Παλαί (πρός μεγάλη χαρά των παρευρισκομένων) πρίν ελευθερωθεί.

3. Η τελετή τής έναρξης είχε ιδιαίτερη προσέλευση. Υπήρχαν όλοι αυτοί πού τιμήθηκαν τήν πρώτη μέρα, οί διάφοροι προσκαλεσμένοι (όπως ή Δήμαρχος των Κανών) και τελικά ή καθυστέρηση έναρξης τής προβολής ξεπέρασε τή μιά ώρα. Τήν παράσταση πάντως (στήν προσέλευση) έκλεψε ό Τζέρρυ Λιούις («Χρειάζομαι εισητήριο γιά νά μπώ έδώ μέσα»). Ζωηρότατο χειροκρότημα επίσης γιά τήν Μισέλ Μοργκάν.

4. Άπό τίς υπόλοιπες προβολές σημειώνουμε τήν κοσμοσυρροή πού παρατηρήθηκε γιά τίς «Προοπτικές του Γαλλικού Κινηματογράφου». Κάθε μέρα έξω άπό τήν αίθουσα Άντρέ Μπαζέν ύπήρχε πολύωρη άναμονή, σπρώξιμο και μιά δυό φορές μικροπανικός.

5. Στήν «Άγορά του Φίλμ» τό άδιαχώρητο δημιουργήθηκε στήν προβολή τής ταινίας του Π.Α. Πενεμπάκερ ό *Ζίγκι Στάρνταστ και οί άράχνες άπ' τόν Άρη*. Υλικό άπό παλιότερα κονσέρτα του Ντ. Μπούι πού ύποδούταν τόν Ζίγκι Στάρνταστ.



Ό Ντ. Μπούι και ή Κ. Ντενέβ στήν *Πείνα* του Τόνυ Σκότ

6. Προβλήματα πανικού στή μία και μοναδική εκτός συναγωνισμού προβολή (στίς 12 και 15' κάποιο βράδυ) τής ταινίας *Πείνα* του Τόνυ Σκότ (άδελφου του Ρίντλεϋ του *Άλιεν* και των *Μπλέηντ Ράνερς*). Πολλοί μέ εισιτήριο δέν μπήκαν μέσα και όλοι σχεδόν αγανάκτησαν (ήταν ή νύχτα πού άκούστηκαν οί περισσότερες βρισιές σέ πολλές μάλιστα γλώσσες).

Ε. Οί Συνεντεύξεις.

1. Κάθε μέρα τό πρωί στίς 11 και στίς 13 δίνονταν οί συνεντεύξεις τύπου γιά τίς 2 ταινίες πού προβάλλονταν τό άπόγευμα. Σ' αυτές ήσαν παρόντες ό σκηνοθέτης τής ταινίας, οί πρωταγωνιστές και (σπανιότερα) ό σεναριογράφος και ό παραγωγός. Στήν αρχή χαμόγελα και φλάς γιά 5-10 όλόκληρα λεπτά. Στή συνέχεια (και μετά άπό ίσχυρές παρακλήσεις, καλυμμένες ή και όχι, άπειλές του παρουσιαστή) ήσυχάζαν οί φωτογράφοι και άκολουθούσε ή συνέντευξη. Αιτή συνήθως χανόταν κάπου άνάμεσα στίς 2 ή 3 μεταφράσεις (Γαλλικά, Άγγλικά και γλώσσα του Σκηνοθέτη) και στό ετερόκλητο πλήθος των έρωτούντων. Σπανίως άκούγόταν κάτι τό ενδιαφέρον. Αιτά τά λίγα ενδιαφέροντα σημεία, πάντως, θά τά δημοσιεύσουμε στήν *Όθόνη*, όταν θά άσχοληθούμε μέ κάθε (σημαντική) ταινία χωριστά μετά τήν προβολή της έδώ στήν Έλλάδα.

2. Αυτοί πού έπρεπε νά ύποστούν τή συνέντευξη είχαν διαφορετικές αντιδράσεις. Κάποιοι ήταν έμφανώς τρακαρισμένοι (ή Ναστάσια Κίνσκι συμπεριφερόταν σάν ύστερικό παιδάκι του νηπιαγωγείου, ενώ ή συμπρωταγωνιστριά της στήν ταινία *Φεγγάρι στόν ύπόνομο* είχε ένα έντελως χαμένο ύφος) κάποιοι κοπιάζαν άρκετά ώστε νά εμφανίζονται γοητευτικοί (όπως ή Γκρέτα Σκάσι πρωταγωνίστρια τής ταινίας *Ζέση και Σκόνη* του Τζέμς Άιβορν, άποκάλυψη του Φεστιβάλ κατά τόν παρουσιαστή) και κάποιοι έμφανίστηκαν σέ πλήρη συμφωνία μέ τή φιλική τους εικόνα. Αυτοί οί τελευταίοι συγκέντρωσαν τίς προτιμήσεις του άκροατη-



ριού τους (ο Τζέρρυ Λιούις έβγαλε μιά μικρή φωτογραφική μηχανή και «φωτογράφησε» τούς φωτογράφους που τόν φωτογράφιζαν, οι Μόντυ Πάυθονς που ήταν και πολλοί έδωσαν ένα ζωντανό δείγμα του χιούμορ τους). Ύπῆρχαν τέλος και αυτοί που προσπάθησαν ν' άπαντήσουν σοβαρά και με πληρότητα σέ κάποιες έρωτήσεις (ο Κλώντ Γκορεττά, ο Ζ.Ζ. Μπενξέ).

3. Δύο συνεντεύξεις ξεχώρισαν γιά διαφορετικούς λόγους ή κάθε μία.

Ή πρώτη ήταν ή συνέντευξη τών Ναγκίσα Όσιμα, Νταίβιντ Μπούι και Ριονίτου Σακαμότου (δημοφιλέστατος τραγουδιστής ρόκ στην Ίαπωνία, κάτι σάν Γιαπωνέζος Μπούι). Τό άδιαχώρητο στην αίθουσα τών συνεντεύξεων ήταν δεδομένο και ή συνέντευξη αυτή (ήταν ή μόνη που δόθηκε στη μεγάλη αίθουσα δεξιώσεων. Ο Μπούι (ο σούπερ στάρ του Φεστιβάλ όπως άποδείχθηκε) μαγνήτης γιά όλους. Ή συνέντευξη αυτή καθ' αυτή κακή, παρά τίς έξυπνες άπαντήσεις.

Ή άλλη συνέντευξη ήταν αυτή του σκηνοθέτη και τών πρωταγωνιστών τής σοβιετικής ταινίας *Σταθμός γιά δύο*. Στη συνέντευξη (που τήν παρακολούθησε λίγος κόσμος) παραβρέθηκαν και 2 εκπρόσωποι τής Μόσφυλμ: ο γενικός διευθυντής Δυτικής Εύρώπης και ο όμολόγός του του Παρισίου. Άφου άκούστηκαν όρισμένα σεμνά (κυρίως άπ' αυτούς τούς 2) όπως «εμείς δέν ενδιαφερόμαστε τόσο γιά τό οικονομικό όφελος, αλλά γιά τό νά γίνει γνωστός ο κινηματογράφος μας», όλοι προσκλήθηκαν στη διπλανή βεράντα νά πιούν ένα ποτήρι βότκα (και νά γευθούν τά άνάλογα συνοδεύοντα). Οί περισσότεροι πήγαν (και μάλιστα ήπιαν περισσότερο του ένός ποτηριού). Δυστυχώς αυτό τό λαμπρό παράδειγμα δέ βρήκε μιμητές.

Σ. Διάφορα

1. Τήν πρεμιέρα του Φεστιβάλ, πριν άπό τήν προβολή τής ταινίας του Μ. Σκορσέζε *Βασιλιάς τής Κωμωδίας* ένα βραβείο-άγαλματάκι άπονεμήθηκε στους παρακάτω: Σαρλότ Ράμπλινγκ, Φερνάντο Ρέν, Μαρί Τόροτσικ, Ντέρκ Μπόγκαρτ, Γκλέντα Τζάκσον, Ίγκριντ Τούλιν, Βιτόριο Γκάσμαν, Χάννα Συγκούλα, Ρόμπερτ ντέ Νίρο, Λάιζα Μινέλλι, Σοφία Λάωρεν, Ζεράρ Ντεπαρτιέ, Μπέτυ Νταίηβις και Μισέλ Μοργκάν. Οί περισσότεροι άπ' αυτούς ήταν παρόντες.

2. Τό Φεστιβάλ είχε τό δικό του κανάλι τηλεόρασης. Λεγόταν Στάρ '83 και λειτουργούσε άπ' τίς 7.30 τό πρωί ως τίς 12 τό βράδυ. 2.000 συσκευές, οί περισσότερες στό ίδιο τό Παλαί, αλλά και σέ 7 μεγάλα ξενοδοχεία τής περιοχής, μετάδιδαν (με καλωδιακή σύνδεση) τίς συνεντεύξεις Τύπου, άποσπάσματα άπό ταινίες, τίς προσελεύσεις στίς επίσημες προβολές και ό,τι άλλο ένδιέφερε λίγο ή πολύ (σέ σχέση πάντα με τό Φεστιβάλ.

3. Στόν 3ο όροφο του Παλαί ύπῆρχε μιά άρκετά ένδιαφέρουσα έκθεση άφισσών παλιών ταινιών. Στό Παλαί Κρουαζέτ ύπῆρχε ή έκθεση "Άσπρο και Μαύρο, Κόκκινο και Πράσινο με 1.600 φωτογραφίες του Ίταλικού κινηματογράφου τών χρόνων 1910-1980. Στόν 5ο και τελευταίο όροφο του Παλαί ύπῆρχε τέλος έκθεση φωτογραφίας του σκηνοθέτη Τζέρρυ Σάτζμπεργκ που είχε ξεκινήσει τήν καριέρα του ως φωτογράφος.

4. Άύστηρός ήταν ο έλεγχος στην είσοδο στό Παλαί. Έπρεπε νά δείχνεις κάρτα ή εισιτήριο, άλλως δέν έμπαινες. Ένας άπ' τούς Μόντυ Πάυκονς άργησε, περίπου μισή ώρα στη συνέντευξη Τύπου και δέν μπόρεσε νά μπει στό Παλαί.

5. Πολλοί υπεύθυνοι του Φεστιβάλ δήλωναν ότι τούς ένδιαφέρει και ότι στόχος τους είναι νά μήν επισκιάσει ή Άγορά τό Φεστιβάλ. Φοβόμαστε πώς κάτι τέτοιο τελικά συνέβη. Ή Άγορά φάνηκε νά κυριαρχεί. Συνεχώς συζητήσεις γιά άφορές κλεισίματα και συμφωνίες. Τό σημείο ίσοροπίας δέ βρέθηκε.

Θωμάς ΝΕΟΣ

Κυκλοφορησε το καινούριο τευχος της δαδέλ



ΚΑΘΕ ΜΗΝΑ; ΚΑΘΕ ΜΗΝΑ



1. *Band of the river*, 2. *Shane*, 3. *The virginian* (Γκάρυ Κοδπερ και Μαίρη Μπράιαν), 4. *Union pacific*
5. *Stagecoach* (Τζών Γουαίην), 6. *The balland of Cable Hogue* (Στέλλα Στήβενς και Τζέησον Ρόμπαρντς)

ΟΙ ΙΔΕΟΛΟΓΙΚΕΣ ΡΙΖΕΣ ΤΟΥ ΓΟΥΕΣΤΕΡΝ

Τό γουέστερν εμφανίστηκε στή γέννηση τοῦ ἀμερικάνικου κινηματογράφου καί πέθανε ὅταν ξεφούσκωσαν οἱ μῦθοι πού τό στήριζαν. Αὐτοί δηλαδή πού τροφοδοτοῦσαν τήν ἰμπεριαλιστική ἐξάπλωση τῶν Η.Π.Α καί πού συρρικνώθηκαν μέ τήν ἥττα στό Βιετνάμ. "Ὅταν πλέον ἡ ἀμερικάνικη κοινωνική ζωὴ ἄρχισε νά ἀλλάζει κάτω ἀπό τό βάρος τῆς ἀμφισβήτησης τῶν παραδοσιακῶν ἀξιών καί τήν ἔντονη ἐμφάνιση τῶν ἀντιφάσεων τοῦ συστήματος. "Ὅχι βέβαια ὅτι σταμάτησαν νά γυρίζονται γουέστερν. Ἡ φόρμα ἐμπλουτίστηκε, μάλιστα εἶχε ἐξαχθεῖ καί σ' ἄλλες χῶρες πολιτιστικῆς ἐπιρροῆς, ὅπως στήν Ἰταλία, στήν Ἰαπωνία, στήν Ἀγγλία, ἀκόμα καί στήν Ἑλλάδα (μέ ταινίες ὅπως τό *Οἱ σφαῖρες δέν γυρίζουν πίσω*). Ἐξαφανίστηκαν ὁμως ὅλα ἐκεῖνα τά μυθολογικά στοιχεῖα πού τό χαρακτήριζαν. Τό εἶδος ἔχασε τή λαϊκότητά του. *Τό τραῖνο θά σφυρίζει τρεῖς φορές* καί τό *Ὁ ἄνθρωπος τῆς πεθαμένης κοιλάδας* ἀντικαταστάθηκαν ἀπό τήν *Ἄγρια συμμορία* καί τό *Σούτινγκ*.

1. Ὁ ἐπηρεασμός τοῦ γουέστερν ἔφτασε ὡς τή Ρουμανία, μέ τήν παραγωγή μιᾶς σειρᾶς ταινιῶν πού ὀνομάζονται «Τρανσυλβανικά γουέστερν».

Τό γουέστερν πέθανε μέ τόν Γουέην, τόν Φόντα, τόν Φόρντ, τόν Χώουκς. Ἀκόμα καί οἱ νέοι σκηνοθέτες ἔχουν παρατήσει τίς αἰσθητικές ἀναζητήσεις τους, καθὼς τό κοινό ἔχει στραφεῖ σέ ἄλλα εἶδη. Ὁ Ἄντριου Σάρρις ἀναφέρει χαρακτηριστικά: «*Ἀκόμα καί τό Κόκκινο ποτάμι τοῦ Χώουκς θά στέρευε στά ταμεία ἂν εἶχε γυριστεῖ τό '80*».

Τό γουέστερν, ἀπό τό *Κίτ Κάρσον* (1903) ὡς τήν *Πύλη τῆς Δύσης*, στάθηκε ὡς σύμβολο, ἀκόμα καί ὡς ντοκουμέντο τῆς ἱστορίας τῶν Η.Π.Α. Παρακολούθησε τήν ἐξάπλωση τῶν ἀποίκων μέσα στήν ἠπειρο, τήν ἐξόντωση τῶν Ἰνδιάνων, τόν ἐμφύλιο πόλεμο, τήν ἐπιβολή τῆς ἐννομης τάξης στίς νεοπροσαρτηθεῖσες περιοχές. Στηρίχθηκε πάνω στοὺς λαϊκοὺς μῦθους, δημιούργησε ἄλλους καί κουβάλησε μέσα του ὁλόκληρο τό ἰδεολογικό δυναμικό τῆς χώρας.

Πολλοὶ ἰσχυρίζονται ὅτι τό γουέστερν εἶναι ἀπολιτικό, παγκόσμιο, μυθικό. Χρησιμοποιοῦν ἐναλλακτικά τή λέξη ἱστορία καί μῦθος, λές καί ἡ τελευταία δέν εἶναι παρά ἓνα στυλιζάρισμα τῆς πρώτης. Ὅμως οἱ μῦθοι συνήθως εἶναι ἓνας ἀμυντικός μηχανισμός ἐνάντια στά λιγότερο εὐπρόσδεκτα γεγονότα τῆς ἱστορίας. Ὅχι μόνο ἐνισχύουν τά πῶ θετικά πιστεύω μιᾶς κουλτούρας, ἀλλά ἐπίσης ἐξηγοῦν ὀτιδήποτε φαίνεται ν' ἀπειλεῖ αὐτή τήν πίστη. Κλασικὴ περίπτωση ἡ μετάθεση τῶν αἰτίων τοῦ κακοῦ σέ κάποιο ἄτομο, κακό, παρανοϊκό ἢ σέ μιὰ κλίκα μέ ἀμφίβολη πίστη. Λίγοι εἶναι οἱ μῦθοι καί τά ἔπη πού τείνουν νά καταστρέψουν αὐτά τά πιστεύω.

Ἔτσι ἀκόμα καί ἂν δεχτοῦμε τήν ἀπολιτική καί μὴ ἱστορική φύση τῶν γουέστερν, αὐτά δέν παύουν νά εἶναι μῦθοι μέ τήν ἔννοια ὅτι δέονται μέ ἰδεολογίες καί συμπεράσματα. Ἄλλωστε τό εἶδος, μέ ἓνα συνειδητό τρόπο, συχνά πομπώδη, ἐμφανίζεται ν' ἀντιπροσωπεύει τήν οὐσία τῆς Ἀμερικῆς. Ἄν φαλκιδεύει τίς «μικρές

λεπτομέρειες» τῆς Ἱστορίας, εἶναι μόνο γιὰ νὰ δείξει πὺ καθαρά τίς οὐσιαστικές καί ὑποκειμένες ἀλήθειες. Αὐτὴ ἡ ἐθνικὴ «οὐσία» εἶναι μιὰ ἀπόσταξη ἀρκετῶν πολιτικῶν, φιλοσοφικῶν καί θρησκευτικῶν ἰδεολογιῶν. Στὴ μικρὴ ἱστορία τῶν ΗΠΑ ἔχουν ἐνοποιηθεῖ σὲ μιὰ σύνθεση φαινομενικὰ ἀσταθῆ. Πράγματι, οἱ συνεχεῖς ἀντιφάσεις ἐμπνέουν τίς περισσότερες δραματικές συγκρούσεις τοῦ γουέστερν καί, συχνά, τὸ διατρέχουν ἢ συσκοτίζονται καί θάβονται ἀπ' αὐτό.

Ὡς παράδειγμα μπορεῖ νὰ ἀναφερθεῖ ὁ τρόπος μὲ τὸν ὁποῖο ἀντιμετωπίζονται οἱ Ἰνδιάνοι καί, σπανιότερα, οἱ Μεξικάνοι ληστές στίς περισσότερες ταινίες. Ἐνας κίνδυνος σχεδόν φυσικός, δεμένος μὲ τὸ τοπίο, πού προωθεῖ τὸ στόρυ, ἐντείνει τὴ δράση καί φυσικὰ ἀπαλείφεται μ' ἕναν τρόπο γραφικὸ, πολλές φορές σχεδόν χορογραφικὸ ὅπως, γιὰ παράδειγμα, στὴ σκηνὴ τῆς ἐπίθεσης τῶν Ἰνδιάνων στὴν *Ταχυδρομικὴ ἄμαξα* τοῦ Φόρντ.

Ὁ τρόπος πού ἐνσωματώνεται στὴ δράση τὸ ἱστορικὸ γεγονός εἶναι ἐνδεικτικὸς τῆς ἰδεολογικῆς του θέσης. Μόνο πού ἐδῶ ἀποκτᾶ μιὰ σχεδόν αἰσθητικὴ ἀξία, συχνά φτιαγμένη μ' ἕνα θαυμαστὸ τρόπο. Τὴ θέση αὐτὴ τῶν Ἰνδιάνων, στίς πολεμικὲς ταινίες παίρνουν οἱ Γερμανοὶ ἢ οἱ Γιαπωνέζοι, ἀλλὰ ἀντιμετωπίζονται μὲ μεγαλύτερη βιαιότητα καί σαδισμό.

Τὸ γουέστερν ὡς εἶδος εἶχε τὴν τύχη νὰ τὸ ὑπηρετήσουν μεγάλοι σκηνοθέτες, γι' αὐτὸ ἄλλωστε καί ἔφτασε σὲ ψηλὰ ἐπίπεδα αἰσθητικῆς τελειότητας. Ἄς ἐπιστρέψουμε ὅμως στὸ ἀντικείμενό μας.

Τὰ πιστεύω τοῦ γουέστερν

Θὰ προσπαθήσουμε νὰ ἀνακαλύψουμε τὰ πιστεύω μὲ μιὰ λίγο-πολύ χρονολογικὴ σειρά ὡς πρὸς τὴν ἀφιξὴ τους στὴν Ἀμερικὴ, παρ' ὅλο πού ὁ χρόνος καί οἱ ἀφηγηματικὲς ἀνάγκες ἔχουν ἀνατρέψει αὐτὴ τὴ σειρά. Ἐτσι θὰ ἀποφύγουμε νὰ δοῦμε τὸ γουέστερν ὡς Ἱστορία ἢ ὡς ἀρχέτυπο μῦθο ἀλλὰ θὰ τὸ μελετήσουμε ὡς μιὰ πολιτιστικὴ δομὴ.

1. Θρησκευτικὲς καταβολές

Σ' ἕνα μεγάλο βαθμὸ, ὁ ἀμερικανὸς κάουμπου ἔλκει τὴν καταγωγὴ του ἀπὸ τοὺς πουριτανούς². Αὐτὸ πού εἶναι ἐνδιαφέρον εἶναι ὁ τρόπος μὲ τὸν ὁποῖο ὁ κάου-μπου διατηρεῖ αὐτὰ τὰ χαρακτηριστικὰ καθὼς ἐνσωματώνει μιὰ τάση γιὰ ἐσωστρέφεια πού ἦταν ἰδανικὸ γιὰ κάθε πουριτανό. Ἡ φυσικὴ κατάστασή του εἶναι ἡ μοναξιά. Ὑπάρχει μιὰ τάση γιὰ ἀπόρριψη τῆς δημοσιότητας. Αὐτὸ φαίνεται σὲ ὄλες σχεδόν τίς ταινίες πού καταπιάνονται μὲ τὸ θέμα τοῦ «φτωχοῦ καί μόνου κάου-μπου» πού θὰ ἔλεγε καί ὁ Λούκυ Λούκ.

Ὁ κάου-μπου διατρέχει ἕνα ζοφερὸ κόσμο γεμᾶτο μὲ θανάσιμου; κινδύνους. Τὸ γεγονός ὅτι ἐπιβιώνει ὀφείλεται στὸ ὅτι τὸ ξέρει.

Ἡ ἐξωτερικὴ γαλήνη πού ἐπιδεικνύει ὁ κάου-μπου ἔρχεται σὲ ἀντίθεση μὲ τὴν νευρικότητα τῶν «κακῶν». Ἄν καί μοναχικός, ὁ κάου-μπου ἀποδεικνύει τὴν ἀνωτερότητά του στοὺς δημόσιους χώρους μὲ τὴν ἐπιτυχημένη ἐργασία. Δὲν ἐπιδεικνύεται, σ' ἀντίθεση μὲ τοὺς ἀντιπάλους του, καί ὑποχρεώνεται ν' ἀμυνθεῖ. Σὲ πολλὰ γουέστερν, οἱ συμπλοκὲς προέρχονται ἀπὸ τὴν ἐριστικότητα καί τὴν ὑπεροψία τῶν κακῶν πού προκαλοῦν τὸν ἥρωα ὅταν πάει νὰ ψωνίσει γιὰ τὸ κτήμα του. Τὸ γουέστερν εἶναι ἀδυσώπητο μὲ τοὺς ἠττημένους. Ἰσχύει ἡ καλβινιστικὴ πίστη ὅτι



‘Ο άνθρωπος της χαμένης κοιλάδας: ‘Ο Έλαίζα Κούκ πέφτει στην παγίδα της πρόκλησης του πιστολέρο. ‘Αποτυχία = ήθικη άποτυχία. Στόν *Άνθρωπο της χαμένης κοιλάδας*, ό Έλαίζα Κούκ σκοτώνεται γιατί δέν κατάλαβε τούς κανόνες τού κακού. Τό νά παίξεις τό βλάκα είναι ένα άμάρτημα πού τιμωρείται μέ θάνατο.

Τό γουέστερν, ή έμμονη ιδέα τού Πουριτανισμού γιά ψυχική σωτηρία, επεκτείνεται και στή σωματική. Στο *κόκκινο ποτάμι*, ή επιθυμία ενός ανθρώπου γιά ζάχαρι προκαλεί τό θάνατο ενός άλλου καθώς τό κοπάδι άφηνιάζει εξαιτίας του. ‘Η καλβινιστική άρχή: ή απόλαυση προκαλεί θάνατο, όδηγεί τόν Γουέην νά έγκαταλείψει τή γυναίκα του στήν ίδια ταινία. Γιατί ή γυναίκα είναι ή πιά επικίνδυνη μορφή τού κακού. ‘Ο μεγαλύτερος κίνδυνος γιά τόν κάου-μπόυ είναι ή εύκολη απόλαυση, ιδιαίτερα αυτή πού παρέχει ή γυναίκα. Δόγματα τού τύπου «Οί γυναίκες δέν είναι έμπιστες, οί άγελάδες είναι» διατρέχουν τήν ‘Αμερική τού 1925. Οί γυναίκες άποτελούν τροχοπέδη γιά τήν εκτέλεση τών ήθικών και άνδρικών καθηκόντων. Παράδειγμα τό *Τραίνο θά σφυρίξει τρείς φορές*.

Βέβαια τό Χόλλυγουντ δέν ενέδωσε πλήρως στά δόγματα τού Πουριτανισμού. ‘Αφησε χώρο γιά τήν απόλαυση και γιά τήν άγάπη τής καλής γυναίκας, αλλά ακόμα και γιά τή συγχώρεση (*Πίο Μπράβο*).

2. ‘Η έννοια τής φύσης

Δυό κύριες αντίληψεις κυριαρχούν στό γουέστερν· ή μία περισσότερο, αυτή τού Χόμπς³ πού έναρμονίστηκε μέ τόν πουριτανισμό και τόν καλβινισμό και, σέ μικρότερο βαθμό, αυτή τού Ρουσό⁴. Σύμφωνα μέ τόν Χόμπς όλοι οί άνθρωποι έχουν επιθυμία νά πληγώσουν, πράγμα πού προέρχεται από τίς πρώτες τους ανάγκες: έλευθερία και ίσχύς πάνω στους άλλους. ‘Ετσι ό πόλεμος είναι ή φυσική κατάσταση τού ανθρώπου και ή ζωή του μοναχική, φτωχή, άσημη, βίαιη και σύντομη. Τέτοιος είναι ό κόσμος τού *Κάποτε στή Δύση* και τής *Άγριας συμμορίας*.



1. Μονομαχία στό *O.K. Κορράλ*: Οί εκπρόσωποι του νόμου πᾶνε νά συγκρουστοῦν μέ τήν οἰκογένεια Κλάντον.
2. Ὁ ἄνθρωπος ἀπό τήν Ἄνατολή εἰσάγεται στόν προ-κοινωνικό τρόπο ζωῆς.

Ἄκόμα ὅμως καί στό κλασικό Γουέστερν, ὅταν ἡ Χομπσιανή φύση δέν ὀρίζει τόν κόσμο τοῦ ἀνθρώπου τῆς Δύσης, εἶναι τελικά αὐτός ὁ κόσμος πού πρέπει νά νικήσει. Ἡ εἰσβολή τοῦ ἀρχαϊκοῦ, προσωπικοῦ κακοῦ εἶναι ὁ κύριος Χάυντ τοῦ κλασικοῦ γουέστερν. Ὁ Τζών Φόρντ ἐπιφέρει σοκαριστικές ἀλλαγές ὅταν ὀλόκληρες οἰκογένειες ἐμφανίζονται ὡς «κακές», προ-κοινωνικές μονάδες ὅπως οἱ Κλάντον στό *Ἀγαπήμένη μου Κλημεντίνη* καί οἱ Πλάμερς στήν *Ταχυδρομική ἄμαξα*.

Τά γουέστερν τοποθετοῦνται σ' ἕναν κόσμο ὅπου ἕνα ἀπαθές κοινωνικό συμβόλαιο πρόκειται νά στηθεῖ ἢ ἔχει ἤδη καταπατηθεῖ. Ὁ πιστολάς, ὡς ὁ Χομπσιανός ἀτομιστής πού πολεμáει γιά ἐπιβίωση, στέκεται πάνω ἀπό τό κοινωνικό συμβόλαιο. Ὅμως ὁ Πιστολάς ὀρίζεται ἀπό ἀντιφατικούς κώδικες γιατί ἐξαρτᾶται ἀπό τίς δύο πρωτεύουσες ἀξίες τοῦ Χόμπς ὡς πρὸς τή φύση: τή δύναμη καί τό δόλο. Ἔτσι λοιπόν ὁ πραγματικός χομπσιανός ἀτομιστής εἶναι ὁ ἐκτός νόμου.

Τά περισσότερα γουέστερν τοποθετοῦν κάπου στήν Ἄνατολή ἕναν πολιτισμό ἔξω ἀπό τόν χομπσιανό κόσμο. Ὅταν ὁ Λίμπερτ Βάλανς στήν ταινία *Ὁ ἄνθρωπος πού σκότωσε τόν Λίμπερτ Βάλανς* ληστεύει τήν ἄμαξα τοῦ Τζαίημς Στιούαρτ πού ἔρχεται ἀπό τήν Ἄνατολή ὁ τελευταῖος δέν μπορεῖ νά κατανοήσῃ τή βιαιότητα τοῦ πρώτου οὔτε νά ἀποδεχτεῖ τό ἴδιο τό γεγονός τῆς ληστείας. Ἡ κατάσταση τοῦ Βάλανς, πού βρίσκεται σέ μιά περίοδο προ-κοινωνικοῦ συμβολαίου, ὑπογραμμίζεται μέ τήν καταστροφή τῶν νομικῶν βιβλίων τοῦ Στιούαρτ.

Τό γουέστερν, ὅμως, ἔχει καί τήν εἰδυλιακή του ὄψη, στήν ὁποία ἡ ἀγριότητα μετατρέπεται σέ ἕναν ρουσικό βουκολικό κῆπο ὅπου οἱ ἄνθρωποι συναγωνίζονται ἀρμονικά. Γιά τόν Ρουσώ, ἡ σύγκρουση πηγάζει ἀπό τήν ἀνισότητα τῆς ἰδιοκτησίας. Στήν καθαρὴ κατάσταση τῆς φύσης ὁ ἄνθρωπος εἶναι αὐτάρκης.

Τό γουέστερν βλέπει τούς ἀνοιχτούς χώρους τῆς Δύσης σάν μιά ἠθική δύναμη πού πλάθει χαρακτήρες, σέ ἀντίθεση μέ τή δολιότητα καί τίς ὑποπτες τέχνες τῆς Ἄνατολῆς.

6. Πρόεδρος τῶν Η.Π.Α (1828-1836), εἰσηγητὴς τοῦ συστήματος πού παύει τοὺς δημοσίους ὑπάλ- ληλους μετὰ τίς ἐκλογές καί στή θέση τους διορίζονται ἄλλοι ἀπὸ τὸ κυβερνῶν κόμμα.

7. Ὅρος τῆς οἰκονομίας, ὁ ὁποῖος σημαίνει τὸν ἐλεύθερο συναγωνισμό καί τὴν κατάργηση δεσμευτικῶν ἀπαγορεύσεων σὸ ἐμπόριο.

8. Χρησιμο- ποιεῖται μὲ τὴν ἔννοια τῆς ἐ- φαρμογῆς τῶν ἀπόψεων τοῦ Δαρβίνου στὸν κοινωνικό το- μέα καί συγκε- κριμένα τοῦ νό- μου τῆς «φυσι- κῆς ἐπιλογῆς». (ἐπιβίωση τοῦ ἰσχυρότερου καί

Οἱ πολιτικές βάσεις

Δύο ἀντιλήψεις πάνω στὴ δημοκρατία καί στὴν κοινωνικὴ τῆς ἔκφραση κυριαρ- χοῦν στὸ γουέστερν τοῦ Τζέφερσον⁵ καί τοῦ Τζάκσον⁶.

Ἀπὸ τὸν Τζέφερσον τὸ γουέστερν παίρνει τὸ στοιχεῖο τῆς θετικῆς ἀποτίμησης τοῦ κτηματία γεωργοῦ, τοῦ ἰδιοκτῆτῆ γῆς. Καί αὐτὴ ἀκόμα ἢ μετακίνηση πρὸς τὴ Δύση, πηγάζει ἀπ' αὐτὴν τὴν ἀντίληψη.

Ἀπὸ τὴν ἄλλη, ἡ ἀντίληψη τοῦ «ἀριστοκράτη ὡς δημοκράτη» πού εἶναι ἐνδεικτικό στοιχεῖο τῆς τζεφερσονικῆς δημοκρατίας μπορεῖ νὰ βρεθεῖ στὰ φίλμ τοῦ Φόρντ *Ἀγαπημένη μου Κλημεντίνη* καί *Ὁ ἥλιος ἀνατέλλει ξανά*. Στὴν πρώτη, ὁ Γουάιατ Ἔρπ τὴν ἐκφράζει ἔμμεσα μὲ τὸ στυλ του καί στὴ δευτέρη ὁ Τζάτζ Πρήστ μὲ τὴν εὐγένειά του καί τὴ νότια ἀριστοκρατικὴ καταγωγή του. Ἔτσι ἔχουμε τὸν ἡγέτη πού δέν μοιάζει μὲ τὸ πλῆθος.

Ἀντίθετα, ὁ Τζάκσον θέλει τὸν ἡγέτη νὰ «μοιάζει μὲ τὸ πλῆθος». Μάλιστα ἐξορίζει τὴν ἰδέα τῶν τάξεων μὲ τὴν ἰδέα μιᾶς τάξης ἡγετῶν πού προέρχονται ἀπὸ τὸ πλῆθος.

Ὁ πιστολάς στέκεται στὴ θέση τοῦ ἀριστοκράτη τῆς ἐργασίας στὸ γουέστερν. Ἡ ἐλευθερία του καί ἡ ἰκανότητά του νὰ πυροβολεῖ ἀποτελοῦν μιὰ παράφραση τῆς χειρομαντικῆς ἐργασίας. Εἶναι τεχνίτες πού δουλεύουν ἐκεῖνα τὰ ἐλάχιστα δευτερό- λεπτα πού χρειάζεται νὰ τραβήξουν τὸ πιστόλι τους.

Ἡ «τζακσονικὴ ἐπανάσταση» ὑποστήριξε ὅτι ἔφερε τὴ δημοκρατία στὸν «κοινὸ θνητό». Στὴν πραγματικότητα αὐτὸ πού ἔκανε ἦταν νὰ ἐπεκτείνει τὸ *laisser-faire*⁷ σὲ μιὰ ἀνερχόμενη μεσαία τάξη ἀπὸ ἐπιχειρηματίες καί ἰδιαίτερα μὲ τὸν τραπεζικό κλάδο. Ἀπὸ κεῖ πηγάζει καί μιὰ ἀντιπάθεια ὀρισμένων γουέστερν γιὰ τοὺς τραπεζίτες, καθὼς καί μιὰ μεταφορὰ τῆς παντοδυναμίας τοῦ «κοινοῦ θνητοῦ» ὡς πλειοψηφία πλέον πού τόσο ἐξυπνα στιλιτεῦει ἢ ταινία *Ἐπεισόδιο στὴ Δύση*. Ἐκεῖ ἡ πλειοψηφία ἀποφασίζει γιὰ τὸ κρέμασμα τοῦ ἀθῶου παραβιάζοντας τὴ δικαιοσύνη.



1. Τὰ ἀθῶα θῆματα τῆς ταινίας *Ἐπεισόδιο στὴ Δύση*

τόμου σ' ἓνα εἶδος).

9. Πρόεδρος τῶν Η.Π.Α (1901-1909), μὲ ἱμπεριαλιστικὴ ἔξωτερικὴ καί ρατσιστικὴ ἐ- σωτερικὴ πολι- τικὴ.



2. *Ἀγαπημένη μου Κλημεντίνη*: Ὁ ἀριστοκράτης ὡς δημοκράτης

Δύο χαρακτηριστικὰ παραδειγματα τῶν διαφορετικῶν τύπων γουέστερν: Τὸ τζεφερσονικό γουέστερν *Ὁ ἄνθρωπος πού σκότωσε τὸν Λίμπερτ Βάλανς* στηρίζεται σὲ δύο χαρακτηριστικὲς συγκρούσεις. Ὁ προερχόμενος ἀπὸ τὴν Ἀνατολὴ Τζαίημς Στιούαρτ ἐκφραστὴς τοῦ «ἀριστοκράτη ὡς δημοκράτη» ἐνάντια στὸν Τζῶν Γουέην, ἐκφραστὴ τοῦ ἀτομισμού. Οἱ πολῖτες μὲ τοὺς μικροκτηματίες ἐνάντια στοὺς μεγαλοκτηματίες γελαδάρηδες. Τὸ τζακσονικό γουέστερν *Ἡ ταχυδρομικὴ ἄμαξα* μὲ τὴν ἀγάπη στὸν κοινὸ θνητό καί τὸ διαβολικὸ χαρακτῆρα τοῦ τραπεζίτη σὲ ἀντίθεση μὲ τοὺς ὑπόλοιπους ἐπιβάτες.

Ίδιοκτησία και κοινωνικός δαρβινισμός

Παρ' όλο πού τό κλασικό γουέστερν φαίνεται νά έπαινει τόν νομάδα, δέν έγκαταλείπει γιά πολύ τήν ιδέα τής ιδιοκτησίας. ΊΟρίζει τήν κοινωνία ώς μιά σειρά σχέσεων άγοράς μέ τήν έργασία και τήν πείρα ώς τό πρώτο είδος πρós πώληση.

Ή οικογένεια είναι ή πρώτη οικονομική μονάδα, πίο παλιά και άπό τό άτομο. Ήκόμα και ό Σαίην, ό μοναχικός πιστολέρο στό *Ή άνθρωπος τής ξεχασμένης κοιλάδας* δείχνει σεβασμό γιά τόν κόσμο τής οικογένειας.

Ή κοινωνικός δαρβινισμός είναι ένα χρήσιμο πιστεύω γιά τό γουέστερν γιατί και τά δυό παίρνουν ώς βάση έναν προοδεύοντα κόσμο, τόσο εξελικτικά όσο και έπεκτατικά. Βέβαια ό κοινωνικός δαρβινισμός έμπεριέχει και τό ρατσισμό. Ή άμερικάνικη όμως ιδεολογία κάλυψε τήν κτηνωδία και τόν πεσιμισμό πού είναι φανερός στόν κοινωνικό δαρβινισμό μέ τήν πίστη στην πρόοδο και τή μοντέρνα λογική. Ήντί γιά τήν «τελική λύση γιά τόν άκατάλληλο» οί όροι είναι «πρός τά μπρός και πρós τά πάνω». Όμως ό κοινωνικός δαρβινισμός ύπήρξε τό ύποβαθρο του έπιθετικού ρατσισμού του Ρούσβελτ μέ τίς δρακόντειες λύσεις στό Ήνδιάνικο πρόβλημα.

Ή κλασικός ήρωας του γουέστερν συνδυάζει τόν πουριτανισμό μέ τόν κοινωνικό δαρβινισμό μέ τό νά είναι ήθικά άψογος και ό καλύτερος στή μάχη. Ή κακός δέν μπορεί παρά νά είναι ό δεύτερος καλύτερος.



Τό ίππικό στό φόντο τής Ήστορίας

Ή Θεόδωρος Ρούσβελτ και τό «έκδηλο πεπρωμένο»

Μιά άπό τίς πίο προφανείς ιδεολογίες πού διαπερνούν τό γουέστερν μπορεί νά συμπυκνωθεί στην έκφραση «έκδηλο πεπρωμένο» πού χαρακτηρίζει τήν πολιτική του Θ. Ρούσβελτ και πού εκφράζει τήν ψευδο-θρησκευτική πίστη ότι ή επέκταση τής Ήμερικης άπαιτείται άπό τήν Ήστορία και τή Θεία Πρόνοια.

Τό «έκδηλο πεπρωμένο» στόχευε κάθε ομάδα πού στεκόταν έμπόδιο στόν έπεκτατισμό: έξόντωση των Ήνδιάνων, διάξιμο των Μεξικάνων άπό τό Τέξας και τή Δύση και άκόμα των Ήγγλων (άνεπιτυχώς) άπό τόν Καναδά. Στο *Κόκκινο ποτάμι* ό Γουέην δώχνει τούς Μεξικάνους άπό τή γή τους, γιατί τήν εκλεψαν άπό τούς Ήνδιάνους!

Πολλοί κριτικοί μιλούν γιά τό γουέστερν μέσα άπό τή διχοτομία φύση-πολιτισμός δίνοντάς του μιά *περιβαλλοντολογική* χροιά. Όμως τό Γουέστερν είναι περισσότερο μιά άντανάκλαση τής πίστης του Ρούσβελτ γιά τή φυλετική άνωτερότητα των άποίκων πού τούς κίνησε νά άπεκταθούν στην Δύση. Στο *Μεγάλο μονοπάτι* ό Τζών Γουέην λέει: «*Συνεχίζουμε ένα μονοπάτι πού ξεκίνησε άπό τήν Ήγγλία*».

Γιά τό κείμενο αυτό χρησιμοποιήθηκε ώς βάση τό άρθρο των Raymond Durgnat και Scott Simmon: *The western's six Creeds* πού δημοσιεύτηκε στό περιοδικό *Film Comment*, Σεπτ. - Ήκτ. 1980.

Νότης ΦΟΡΣΟΣ

WESTERN: ΤΟ ΞΕΚΙΝΗΜΑ

του Θωμά Νέου

1. Ἡ γέννηση ἑνὸς εἶδους

Τό Western εἶναι τὸ πρῶτο κινηματογραφικὸ εἶδος ποῦ πέτυχε αὐτὴ τὴ διάκριση (νά χαρακτηρισθεῖ εἶδος) καὶ μάλιστα ἀπὸ πολὺ νωρίς, ὅταν ἀκόμα στοιχειώδεις παράμετροι μιᾶς κινηματογραφικῆς ταινίας δὲν εἶχαν ἀποσαφηνιστεῖ. Συνδέθηκε (ἔως πρὶν ἀπὸ 10-20 χρόνια, τουλάχιστον) μὲ μιὰ συγκεκριμένη χώρα, τὴν Ἀμερικὴ, καὶ ἀποτελέσει τὸ πλέον ἰδιότυπο κινηματογραφικὸ προϊόν τῆς.

2. Τὰ γνωρίσματα

Τὰ γνωρίσματα τοῦ Western ὡς εἶδους δὲν εἶναι (ὅσο κι ἂν φαίνεται παράξενο) εὐκολο νά ταξινομηθοῦν. Θὰ μπορούσαμε (σὲ πρώτη προσέγγιση) νά ποῦμε ὅτι τὸ Western χαρακτηρίζεται ἀπὸ μιὰ *τοπικὴ* ἀναφορά (ἢ ἀνεξερεύνητη Ἀμερικὴ τῶν ἀτέλειωτων πεδιάδων, τῶν βουνῶν, τῶν ποταμῶν, ἀλλὰ καὶ οἱ πρῶτες πόλεις τῶν πιονέρων, τὸ μεγάλωμά τους καὶ ἡ ἐξέλιξή τους, ὁ σιδηρόδρομος), ἀπὸ μιὰ *χρονολογικὴ* ἀναφορά (τέλη 19ου, ἀρχές 20ου αἰῶνα) καὶ μιὰ *θεματικὴ* ἀναφορά (συνήθως τὸ τρίπτυχο ἥρωας, περιπέτεια, νόμος). Φιγούρες χαρακτηριστικὲς (ποῦ ἡ ἐξέλιξή τους μὲ τὸ πέρασμα τῶν χρόνων σημαδεύει τὶς διαφορὲς περιόδους τοῦ Western) εἶναι ὁ κακός, ἡ γυναίκα, ὁ Ἰνδιάνος.

3. Τὸ σκηنيκὸ¹

Στὰ χρόνια τῆς Ἀμερικάνικης ἐπανάστασης (ἐναντίον τῶν στρατευμάτων τοῦ βασιλιᾶ Γεωργίου τοῦ 3ου τῆς Ἀγγλίας) ἐμφανίζεται γιὰ πρώτη φορὰ ὁ ὄρος *κάουμπου*. Ἀναφέρεται ὡς χαρακτηρισμὸς τῶν μὴ τακτικῶν στρατιωτῶν ποῦ πολεμοῦσαν τοὺς ἐπαναστάτες (μὲ τὴν ὑποστήριξη τῶν Ἀγγλῶν βέβαια). Στὴν Ἀγγλία *κάουμπου* ἦταν αὐτὸς ποῦ φρόντιζε τὰ ζῶα στὶς φάρμες τοῦ Σάρρεν καὶ τοῦ Ἔσσεξ. Μόνο ὅμως μερικὲς δεκαετίες μετὰ τὴν ἀνεξαρτησία τῆς ἀποικίας, ὁ *κάουμπου* γίνεται Ἀμερικανός. Μέσα σὲ λίγα χρόνια πέτυχε νά ἀποκτήσει τὴν ἀπαιτούμενη ὠριμότητα γιὰ νά βυθιστεῖ στὴ συνέχεια στὴν κολυμπήθρα τοῦ φολκλόρ καὶ τοῦ μύθου ὅπου θὰ χριστεῖ κάτι ἀνάμεσα σὲ ζωντανὸ σύμβολο καὶ σῆμα κατατεθέν τῆς Ἀγρίας Δύσης. Ἡ μεταφορὰ του ἀπὸ τὴ βουκολικὴ ἀτμόσφαιρα τῆς βρετανικῆς φάρμας στὴν ἄγρια ἀπεραντοσύνη τῆς Δύσης ὑπῆρξε ὀριστικὰ μονόδρομη, ἔτσι ὥστε ὁ ὄρος *κάουμπου*, στενὰ δεμένος μὲ ἀξίες ὅπως ἡ ἀφοσίωση στὸ καθῆκον, ὁ ἥρωισμὸς καὶ τὸ μεγαλεῖο, νά γίνει ἡ ἐμβληματικὴ μορφή τῆς ἐποποιίας τῆς κατάκτησης τοῦ West.

Τὸ τέλος τοῦ 19ου αἰῶνα εἶναι ἡ ἐποχὴ τῶν πιονέρων, τῶν ἀνακαλύψεων, τοῦ χρυσοῦ, τῶν караβανιῶν καὶ τῶν συνόρων ποῦ μόνιμα μετακινοῦνται. Οἱ πρῶτες ταινίες Western ἀρκοῦνταν νά καταγράφουν (μὲ μιὰ ἡμι-γτοκυμαντερίστικη διάθεση, θὰ λέγαμε) αὐτὸ τὸ προσφερόμενο ἀρχικὸ ὕλικό. Στὴ συνέχεια ἀρχίζει μιὰ συνειδητὴ ἀπόκλιση ἀπὸ τὸ φυσικὸ ντεκόρ. Πόλεις «κινηματογραφικὲς» κατασκευάζονται, ἀλλὰ καὶ οἱ αὐθεντικὲς συνθήκες ζωῆς στὸ West ἀναπαριστάνονται ἀλλαγμένες πρὸς τὴν κατεύθυνση τῆς ὑπερβολῆς καὶ τῆς μυθοποίησης (καὶ δὲν πιστεύουμε ὅτι κάτι τέτοιο εἶναι ἀναγκαστικὰ ἀρνητικό). Ἔτσι βλέπουμε σὲ ταινίες συχνοῦς καυγάδες, πυροβολισμούς, μεθύσια, ἐνῶ στὶς πραγματικὲς πόλεις τῶν συνόρων ἡ ἀτμόσφαιρα (σύμφωνα μὲ μαρτυρίες) ἦταν πολὺ πιὸ ἥρεμη.

Τὸ Western ἔχει πιά ξεκινήσει τὸ δικὸ του δρόμο.

4. Τό λογοτεχνικό είδος *Western*

Ἡ Ἀμερικανική λογοτεχνία τοῦ *Western* θά εἶχε μείνει περιορισμένη στό φολκλόρ ἢ στήν καλύτερη περίπτωση (ὅπως σημειώνει κι ὁ Ἀντρέ Μπαζέν) θά ἀποτελοῦσε ἓνα δευτερεύοντα κλάδο, ἂν δέν ἐμφανίζονταν ὁ κινηματογράφος. Συγγραφεῖς τῆς ἐποχῆς (τούς σημειώνουμε γιά τήν ἱστορία) ἦταν οἱ Ἔρνεστ Χάικοξ, Λούκ Τσόρτ, Μάξ Μπράντ, Γουίλ Ἐρμάν, Τσάρλς Γουέμπερ, Ε. Σ. Μάν. Τά ἔργα τους χαρακτηρίζονταν ἀπό μιά εἰδική (λίγο ἢ πολύ) «western» ἀφήγηση καί μπορεί νά μήν ἄσκησαν σημαντική ἐπίδραση στήν Ἀμερικάνικη κουλτούρα, ἐβαλαν ὅμως τά θεμέλια γιά τή δημιουργία τοῦ μύθου τοῦ *West*.

Στή συνέχεια, οἱ πρῶτοι αὐτοί μάστορες τοῦ εἴδους παραμερίζονται καί στή θέση τους ἔρχεται κάτι ἀνάλογο μέ τή γραμμή παραγωγῆς πού πλημμυρίζει (ἀκόμα καί σήμερα) μέ χιλιάδες ἀνούσιες νουβέλες τήν ἀγορά.

Ἄν θά ἄξιζε νά ξεχωρίσουμε κάποιον ἀπό τούς πρῶτους συγγραφεῖς *Western* αὐτός θά ἦταν ὁ Ζέιν Γκρέν. Σ' αὐτόν τό θεμελιωτή τοῦ ρομαντικοῦ *Western* τῆς δεκαετίας τοῦ '20 ὀφείλει τό λογοτεχνικό *Western* ἓνα μεγάλο μέρος τῆς δημοτικότητάς του. Τά ἔργα τοῦ Γκρέν κρατήθηκαν μόνιμα γιά μιά δεκαετία στά δέκα πρῶτα μπέστ σέλλερ κάθε χρονιάς. Πέρα ἀπ' τίς ἐκδοτικές ἐπιδόσεις του ὁ Γκρέν διατήρησε μιά ὁμοιογένεια στά ἔργα του. Γι' αὐτόν ἡ Δύση ἦταν ἓνα συγκεκριμένο ἠθικό καί συμβολικό τοπίο μέ ἔντονη τήν ἰκανότητα νά ἐξαγνίζει καί νά ἀναγεννᾷ ὄλους ὅσοι μπορούσαν νά ἀνταποκριθοῦν στό κάλεσμά της, ἀνακαλύπτοντας βασικές ἀνθρώπινες καί ἀμερικάνικες ἀξίες. Παρούσα σ' ὅλα του τά ἔργα ἡ ἀντίθεση μιάς καλλιεργημένης ἀλλά ἀδύναμης Ἀνατολῆς καί μιάς τραχειᾶς, ζωντανῆς, δημοκρατικῆς Δύσης.

5. Οἱ πρῶτοι σκηνοθέτες *Western*

5.1. Ἔντουιν Σ. Πόρτερ

Ἄν ὁ Πόρτερ προσλήφθηκε ἀπό τήν ἐταιρία τοῦ Ἔντισον στά 1896 ὡς μηχανικός μ' ἓνα σπάνιο ἐνθουσιασμό γιά πειραματισμούς. Ἀπασχολήθηκε στό τμήμα κινηματογράφου στή θέση τοῦ ἀνθρώπου γιά ὄλες τίς δουλειές καί δούλεψε σέ ταινίες γιά δεκαεπτὰ χρόνια. Ἡ μεγάλη του ἐπιτυχία ἦταν ἓνα ἀπό τά πρῶτα *Western* ἢ *Μεγάλη Ληστεία τοῦ τραίνου* πού γυρίστηκε στά 1903. Ἡ ταινία ἀφηγεῖται μιά ληστεία τραίνου, τίς διαμάχες τῶν ληστῶν, τήν τελική καταδίωξη. Ἀποτελεῖ μιά ἀξιοπρόσεκτη καλοφτιαγμένη ταινία γιά τό 1903. Ἀφηγεῖται μιά δραματική ἱστορία ὀπτικά, χωρίς ὑπότιτλους. Τό πέρασμα ἀπό ἐσωτερικούς σέ ἐξωτερικούς χώρους γίνεται χωρίς νά ἐνοχλεῖται κανεῖς σήμερα (κατόρθωμα γιά τήν ἐποχή). Χρησιμοποιεῖ ὠραίες ὀπτικές συνθέσεις, ἐνῶ ἡ ἔνταση καί ἡ ἀγωνία αὐξάνονται μέ ἐκπληκτική ἐπιτυχία.

Πολλοί ἐγκωμίασαν τήν ταινία λέγοντας ὅτι πρόκειται γιά «τό πρῶτο *Western*» ἢ «τήν ταινία πού εἰσήγαγε τήν ἀφήγηση στήν ὀθόνη» ἢ «τήν πρώτη ταινία μέ ὑπόθεση». Ὁ ἴδιος ὁ Πόρτερ (πού σημειώτεον ἔγραψε, σκηνοθέτησε καί φωτογράφησε τήν ταινία) χαρακτηρίστηκε ἀκόμη «πατέρας τοῦ ἀμερικάνικου κινηματογράφου». Γεγονός πάντως παραμένει ὅτι ἡ ταινία ἀπέτελεσε πρότυπο γιά δεκάδες ἄλλα *Western* πού ἀκολούθησαν καί πρώτη αὐτή ἔθεσε τό σχῆμα ληστεία, καταδίωξη, τιμωρία.

Ἄν ὁ Πόρτερ γύρισε πολλές ἄλλες ταινίες μέ ἀξιωματιμῶντες ἴσως μόνος πέντε ἢ ἕξι ἀπ' αὐτές. Ὄταν ἡ αὐτοκρατορία Ἔντισον κατάρρευε ὁ Πόρτερ ἀρνήθηκε νά τήν ἐγκαταλείψει μέ ἀποτέλεσμα νά περάσει στήν ἀφάνεια. Ὄταν πέθανε τό 1941 εἶχε ξεχαστεῖ τόσο πολύ πού τό ἀμερικάνικο κοινό αἰσθάνθηκε ἐκπληξη μαθαίνοντας ὅτι ζοῦσε ὡς τότε αὐτός ὁ πιονέρος τοῦ κινηματογράφου.



Από την ταινία του Γκρίφιθ *Αμέρικα* (1924): Επίθεση Ινδιάνων σε φάρμα.

5.2. Ντ. Γ. Γκρίφιθ

Η συνεισφορά του Γκρίφιθ στην υπόθεση κινηματογράφος είναι τεράστια, και σε κάποιο βαθμό, ίσως, γνωστή. Έδω θά αναφερθεί σύντομα ή ειδικότερη συνεισφορά του στο Western.

Αν ο Πόρτερ καθιέρωσε τό σχέδιο και τή στοιχειώδη τεχνική τών Western, ο Γκρίφιθ (και ο Τόμας Άινς πού αναφέρουμε παρακάτω) τούς έδωσε τήν όρμη τους.

Ο Γκρίφιθ συμμετείχε ως ήθοποιός στην ταινία του Πόρτερ *Σωτηρία από μιά φωλιά άετοϋ*, τού 1907. Σύντομα πήγε στην εταιρία Μπάιογκράφ ως συγγραφέας-ήθοποιός και τό 1908 γύρισε τήν πρώτη του ταινία τίς *Περιπέτειες τής Ντόλυ*, ένα σχετικά γρήγορο μελόδραμα. Η ταινία είχε επιτυχία και ο Γκρίφιθ άρχισε νά γυρίζει ταινίες μέ ρυθμό όκτώ τό μήνα. Συνεχώς πειραματιζόταν μέ καινούριες μορφές έκφρασης και κινηματογραφικής «γραμματικής» και κυρίως μέ τή δυνατότητα αύξησης τής έντασης και τής άγωνίας τού θεατή μέσω τού μοντάζ. Ένώ κάποιες τεχνικές (όπως τό γκρό πλάνο) είχαν πρωτοεφαρμοσθεί άπό άλλους, τελειοποιήθηκαν άπό τόν Γκρίφιθ πού μέ τή σειρά του βρήκε και άνέπτυξε δικές του μεθόδους. Κυρίαρχη θέση έχει αυτό πού όνομάζουμε παράλληλο μοντάζ. (Οί Ινδιάνοι πολιορκούν τούς λευκούς και ξαφνικά βλέπουμε τό ίππικό, χιλιόμετρα μακριά, νά καλπάζει γιά τή σωτηρία τους. Ξανά ή πολιορκία, τά πολεμοφόδια λιγοστεύουν, τό ίππικό νά καλπάζει, και στό τέλος ή λύτρωση μέ τήν άφιξη του).

Ο Γκρίφιθ άγαπούσε τά Western γιά τό θέαμα πού προσέφεραν γιά τίς δυνατότητες γιά χρησιμοποίηση τού παράλληλου μοντάζ. Άσχολούνταν πάντα και μέ άλλα κινηματογραφικά είδη έτσι ώστε τά Western νά καταλαμβάνουν ένα σπουδαίο, αλλά όχι κυρίαρχο ρόλο στό πρόγραμμά του. Άπ' όλα τά Western του άξίζουν γιά ειδικότερη άναφορά τρία: *Η τελευταία σταγόνα νεροϋ* (1911), *Η αίματηρή Μάχη* (1911) και *Η Μάχη στό Έλντερμπας Γκάλς* (1913).

Ο Γκρίφιθ ενδιαφερόταν περισσότερο για τις διάφορες καταστάσεις και τό πως θα τις χειριζόταν, παρά για τη μυθοπλασία της ταινίας. 'Αγαπημένο του μοτίβο σ' αυτές τις ταινίες είναι τό μικρό παιδί πού κινδυνεύει και στό τέλος σώζεται. Στή συνέχεια (μετά τό 1913) ό Γκρίφιθ σταματά νά ασχολείται μέ τό Western, χωρίς όμως νά ξεχάσει τά όσα ανακάλυψε όσον καιρό ασχολήθηκε μ' αυτό.

5.3. Τόμας Χ. Άινς

Ο Άινς σάν τόν Γκρίφιθ ήταν κι αυτός πρώην ήθοποιός. Έφτασε στό Χόλλυγουντ στά 1911. Προσλήφθηκε στήν κινηματογραφική εταιρία «'Η Νέα 'Υόρκη» μέ σκοπό νά ασχοληθεί κυρίως μέ τό Western. Γρήγορα βαρέθηκε τις άπλοϊκές φτηνές ταινίες «μέ άλογα» πού γυρίζονταν τότε και έπεισε τούς προϊσταμένους του νά συμφωνήσουν για τό γύρισμα μιās ταινίας μέ τούς άδελφούς Μίλερ πού είχαν ένα «Wild West Show» μέ πολύ προσωπικό, άλογα, άμαξες, βουβάλια και όλα τά απαραίτητα. Τό άποτέλεσμα ήταν ή αξιόλογη ταινία *Πόλεμος στις Πεδιάδες* (1911) πού διακρίθηκε και έμπορικά. Μέ τις δυό επόμενες ταινίες *'Η τελευταία Μάχη του Κάστερ* και ή *Μάχη του Γκέττυσμπουργκ*, ό Άινς φτάνει στό ζενίθ της καλλιτεχνικής του καριέρας, πού τήν εγκαταλείπει για νά γίνει στή συνέχεια υπεύθυνος παραγωγής και νά επιβλέπει άλλους σκηνοθέτες.

Ο Άινς διακρίθηκε για τη «μελωδικότητά» των ταινιών του και τήν ανάπτυξη των μεθόδων κινηματογράφησης. Ήταν ένας άνθρωπος του κινηματογράφου, ρουτινιέρης σκηνοθέτης και μέτριος μοντέρ. Δέν ήξερε (σ' αντίθεση μέ τόν Γκρίφιθ) νά δημιουργεί ένταση. Οι ταινίες του είχαν ιστορίες έντονες, ήταν γεμάτες δράματα και επιπλοκές. Ίσως σήμερα φαίνονται πιό ώριμες από αυτές του Γκρίφιθ. Δέν μπόρεσε όμως ν' άποφύγει (στήν προσπάθειά του ίσως νά διαφοροποιηθεί) μία δόση νοσηρότητας στις ταινίες του, πού πάρα πολλές φορές έχουν τραγικό τέλος (χωρίς νά χρειάζεται ή νά προετοιμάζουν για κάτι τέτοιο).

Τό θέμα μιās ταινίας είχε για τόν Άινς μεγαλύτερη σημασία από τη δράση. Ένας προσφιλής του διαχωρισμός ήταν νά συνδέει τούς καλούς μέ τήν εκκλησία και τούς κακούς μέ τό σαλόνι. Στις ταινίες του (όπως και στού Γκρίφιθ) υπήρχε πολύ σκόνη. Στό δρόμο, στά ρούχα, στά δωμάτια παντού υπήρχε σκόνη, μόνιμος δείκτης των άσχημων συνθηκών κάτω άπ' τις όποιες κερδήθηκε ή Δύση. 'Η σκόνη αυτή υπήρχε από μόνη της, ό Γκρίφιθ και ό Άινς άπλως τήν κινηματογράφευσαν. Οι έπίγονοί τους έβρεχαν τό δρόμο και τά επόμενα Western βγήκαν πιό στιλπνά και καθόλου σκονισμένα.

6. Οι πρώτοι Στάρ του Western

6.1. Μπρόντσο Μπίλλυ Άντερσον

Ο Τζ. Μ. Άντερσον (αργότερα Μπρόντσο Μπίλλυ) ξεκίνησε τήν καριέρα του μ' ένα ρόλο (πού πήρε έντελώς τυχαία) στή *Μεγάλη Αησεία του Τραίνου*. Βεβαίωσε τόν Πόρτερ ότι μπορούσε νά ήπνευει σάν ράντσερ του Τέξας, του δόθηκε ένας από τούς δευτερεύοντες ρόλους των κακών, για νά άποδειχθεί στή συνέχεια ότι δέν μπορούσε καν νά άνεβεί σε άλογο, πόσο μάλιστα νά καλπάζει πάνω σ' αυτό. 'Η ύποδοχή και ή επιτυχία της ταινίας τόν έπεισαν πάντως ότι αυτή ήταν ή δουλειά γι' αυτόν. Πήγε στό Σικάγο (μεγάλο κινηματογραφικό κέντρο της εποχής) και έκανε μερικά Western μέ μία από τις δυό μεγάλες εταιρίες της πόλης. Αυτές οι ταινίες άποδείχθηκαν άδιάφορες. Χωρίς νά άπογοητευθεί δημιουργεί μέ τόν παλιό του φίλο Τζώρτζ Σπούρ μία από τις πιό ένδοξες κινηματογραφικές εταιρίες τήν Έσσενέυ (τήν εταιρία των πρώτων ταινιών του Τσάπλιν, της Γκλόριας Σβάνσον και άλλων).



Σκηνή από την ταινία *‘Ο δρκος του Μπρόντσο Μπίλλυ*.

Τήν άποτυχία τών πρώτων του ταινιών ο Άντερσον τήν απέδωσε στην έλλειψη πρωταγωνιστή. Δοκίμασε αρκετούς χωρίς έπιτυχία, έως ότου νά αποφασίσει ν’ αναλάβει τό ρόλο ο ίδιος. Είχε μάθει τώρα πιά νά ίππεύει, ήταν σωματώδης, χοντροκομμένος και σίγουρα μέ όχι όμορφα χαρακτηριστικά. Δέν είχε όμως νά στεναχωρηθεί για τίποτα τή στιγμή πού αυτός δημιούργουσε τό πρότυπο.

‘Η πρώτη του ταινία *‘Ο Μπρόντσο Μπίλλυ και τό μαρό* είχε τεράστια έπιτυχία και έπεισε τόν Άντερσον ότι όχι μόνο μπορούσε ν’ αποδώσει στό Western, αλλά και ότι έπρεπε νά συνεχίσει τό χαρακτήρα του Μπρόντσο Μπίλλυ, πράγμα πού έκανε, στό σημείο μάλιστα νά χρησιμοποιεί τελικά τό Μπρόντσο Μπίλλυ ως όνομά του.

Κάθε μεταγενέστερη ταινία ήταν άυτοτελής, χωρίς κανείς νά νοιάζεται άν ο Μπρόντσο Μπίλλυ παντρευόταν, έρχόταν στό σωστό δρόμο ή σκοτωνόταν. Γύρισε τά έπόμενα χρόνια 500 περίπου ταινίες πού άποτελούν τήν πρώτη «σειρά» ταινιών μέ ένα καθιερωμένο στάρ στον ίδιο πάντα ρόλο. Οί ταινίες του είναι άπλοϊκές ιστορίες συνήθως (ο ίδιος ο Άντερσον δέν ήταν μέρος του West και έπρεπε νά στηριχτεί κάπου, στην προκειμένη περίπτωση στις νουβέλες West του σωρού) αλλά είχαν έντονη δράση και άπόλυτα πειστικά σκηνικά Western.

‘Ο Άντερσον στή συνέχεια προσπάθησε ν’ ασχοληθεί μέ τίς ταινίες μεγάλο μήκους (χωρίς έπιτυχία). Παρήγαγε τά πρώτα χρόνια του ’20 μιά καλή σειρά κωμωδιών για τόν μετέπειτα «Λιγνό» Στάν Λώρελ για λογαριασμό τής Μέτρο, αισθάνθηκε νά μήν έχει τή σωστή μεταχείριση από τό άφεντικό τής Μέτρο τόν Λίους Μάγιερ και άποχώρησε. Πέθανε τό 1971. Στά τελευταία του χρόνια χαιρόταν νά θυμάται και νά μιλά για τίς παλιές καλές μέρες του Western.

6.2. Γουίλλιαμ Σ. Χάρτ

‘Ο Χάρτ εμφανίστηκε σέ μιά έποχή πού ή μετριότητα ήταν τό κύριο χαρακτηριστικό τών Western. Χάρις σ’ αυτόν, τό Western άπόκτησε κύρος. ‘Η καριέρα του στις ταινίες (σέ διάστημα περίπου 10 χρόνων) δημιούργησε αυτό πού άργότερα όνομάστηκε «Χολλυγουντιανή παράδοση» σέ σχέση μέ τό Western.

‘Αν και άσχολήθηκε μέ τό Western μετά τόν Μπρόντσο Μπίλλυ Άντερσον και τόν Τόμ Μίξ, και άποσύρθηκε ενώ ο Τόμ Μίξ μεσουρανούσε ακόμα, ή συνεισφορά του στό western ήταν μεγαλύτερης σπουδαιότητας από τούς άλλους δύο.

‘Ο Γ. Χάρτ γεννήθηκε στή Νέα Ύόρκη (τό 1870), αλλά έζησε τά περισσότερα χρόνια του στό West κοντά σέ καταυλισμούς Ίνδιάνων (λόγω εργασίας του πατέρα του).



Σκηνή από την ταινία του Χάρτ *‘Ο σωσίας του διαβόλου*.

‘Απ’ αυτήν τήν εποχή απέκτησε ένα σεβασμό για τους ‘Ινδιάνους (τους Σιού ειδικότερα) που ποτέ δέν έχασε. ‘Αργότερα δούλεψε ως κάουμπου και μία φορά συμμετείχε σε μία πραγματική ανταλλαγή πυροβολισμών μεταξύ ενός σερίφη και δύο πιστολάδων. Στην αρχή άσχολήθηκε με τό θέατρο με σχετική επιτυχία. Στο Κλήβελαντ είδε τήν πρώτη του ταινία Western και, γνωρίζοντας καλά τό West, έκνευρίστηκε με τίς άνακρίβειες που έβλεπε. Ταυτόχρονα γοητεύτηκε άπ’ τόν κινηματογράφο. Είδε όσα Western μπορούσε πρίν πλησιάσει τόν παλιό του φίλο Τόμας ‘Αινς, διευθυντή στούντιο τότε. Γύρισε αρχικά δύο ταινίες όπου έπαιζε τό ρόλο του κακού, πράγμα που δέν τόν ευχαρίστησε. Με τή μεσολάβηση του ‘Αινς γύρισε άλλες δύο ταινίες (σχεδόν ταυτόχρονα) τό *Παζάρεμα* και τόν *Κακοποιό* και τόν *‘Ιεροκήρυκα*, και τίς δύο τό 1914.

Φεύγει για τή Νέα ‘Υόρκη πιστεύοντας ότι τελειώνει ή κινηματογραφική του καριέρα. Τό *Παζάρεμα* όμως γίνεται τεράστια επιτυχία, ό ‘Αινς τόν καλεϊ έπειγόντως και τόν προσλαμβάνει ως σκηνοθέτη-πρωταγωνιστή, αφήνοντάς τον άπολύτως ελεύθερο να γυρίσει ό,τι ταινίες αυτός ήθελε. Έτσι γυρίζει 20 περίπου ταινίες με διάρκεια μία ή δύο μπομπίνες που τόν καθιερώνουν όριστικά. Σ’ όλες σχεδόν αυτές τίς ταινίες ό Χάρτ είναι ό κακός με τήν καλή καρδιά που μετανοιώνει, σώζει ό,τι χρειάζεται να σωθεί (τήν πόλη, τή φάρμα, τήν κοπέλα, τό κοπάδι) και στο τέλος παίρνει τήν ήρωίδα και φεύγει.

Τό έπόμενο βήμα του Χάρτ ήταν οί μεγάλοι μήκους ταινίες. ‘Αφοσιώθηκε άποκλειστικά σ’ αυτές και γύρισε αρκετές με χαρακτηριστικότερες τίς *Hell's Hinges* (ή καλύτερή του, ένα κλασικό πλέον Western), *Στενό Μονοπάτι*, *‘Ο ‘Ανθρωπος τήγρης*, *‘Ο άγριος Μπίλ Χίκοκ*, *‘Ο τραγουδιστής Τζίμ Μακή κ.ά.*

Στίς ταινίες του Χάρτ δίνεται μεγάλη έμφαση στον άγραφο κώδικα του West. Όλα σ’ αυτές τίς ταινίες τείνουν να κορυφώσουν τή βία που καταλύεται με τήν κλασική άναμέτρηση μεταξύ του καλού και του κακού. Τό West εκτός των άλλων είναι ένας τόπος δοκιμής χαρακτήρων και ιδεών. ‘Η σχέση τέλος του Χάρτ με τίς ήρωίδες του άνταντακλά ένα μείγμα σεξουαλικότητας, ρομάντσου, θρησκευτικότητας και παραδοσιακών κοινωνικών αξιών των μεσαιών τάξεων. ‘Επίσης κατά περιεργο τρόπο τό σέξ και ή θρησκεία φαίνεται να συμβαδίζουν.

Ο Χάρτ αποσύρθηκε αρκετά νωρίς, μόλις διαπίστωσε μία μείωση του ενδιαφέροντος του κοινού για τις ταινίες του. Έζησε στο κτήμα του περίπου όπως στις ταινίες του, κοντά στα ζώα και δουλεύοντας σκληρά, σύμφωνα με ό,τι συχνά διακήρυττε: «*η αλήθεια του West είναι για μένα κάτι πολύ περισσότερο από μία απλή δουλειά*». Έγιναν προσπάθειες αργότερα (στά '30) να ξαναγυρίσει ταινίες. Πάντα σκόνταφταν στην απαίτησή του για αποκλειστικό έλεγχο (μεταξύ των άλλων να παίζει το παλικάρι που θα κερδίζει στο τέλος την ήρωίδα).

6.3. Τόμ Μίξ

Αν ο Χάρτ έφερε κύρος, ποίηση και ρεαλισμό στο Western, ο Τόμ Μίξ του έδωσε θέαμα και επιδεξιότητα.

Μικρός προσπάθησε να καταταγεί στο Ναυτικό, απέτυχε και κατατάχτηκε στο στρατό. Εκεί ασχολούνταν κυρίως με άλογα (μεταφορικό μέσο της εποχής για ανθρώπους, κανόνια και άμαξες) και έλαβε μέρος στον ισπανο-αμερικάνικο πόλεμο. Ασχολήθηκε με διάφορες δουλειές (σχετικές πάντα με άλογα) πριν αγοράσει ένα ράντς για να εγκατασταθεί. Ο παραγωγός Στέλιγκ απ' το Σικάγο (συνεταιρος του Σπούρ και του Άντερσον) ζήτησε το ράντς για το γύρισμα ταινιών. Ο Τόμ Μίξ βρέθηκε τεχνικός σύμβουλος πριν αρχίσει να πρωταγωνιστεί σε ταινίες. Μεταξύ του 1911 και του 1917 έκανε 171 ταινίες της μιάς ή δύο μπομπινών. Στις ταινίες αυτές (τουλάχιστον στις περισσότερες) ο Μίξ ήταν στάρ, συγγραφέας και σκηνοθέτης. Οι ταινίες μοιάζουν να έχουν γίνει χωρίς καθόλου προετοιμασία, ή βελτίωση όμως από ταινία σε ταινία είναι εμφανής. Η αναγνώρισή του άρχισε. Μόνο όταν εγκατέλειψε τον Στέλιγκ και πήγε στη Φόξ διαπιστώθηκε ότι ήταν πράγματι ένας στάρ (ο Στέλιγκ μάλιστα ξανακυκλοφόρησε τότε, με μεγάλη επιτυχία, πολλές απ' τις 171 ταινίες του). Στη Φόξ γύρισε τις πιο γνωστές του ταινίες (60 περίπου, οι οποίες βοήθησαν την εταιρία να σταθεί στα πόδια της), όχι πιά μόνο ως πρωταγωνιστής αλλά και ως σκηνοθέτης. Χαρακτηριστικές ταινίες του *Απλώς ο Τόνη* (μέ θέμα το άλογο του), *Τό Γεράκι της θάλασσας*, *Καβαλάρηδες στην Κοιλάδα του θανάτου*, *Ο Τόμ Μίξ στην Αραβία*, *Σκληροτράχηλο Ρομάντζο*, κ.ά.

Ο Τόμ Μίξ ήταν αρκετά σταθερός στους ρόλους του. Ο ίδιος τους περιγράφει αρκετά καλά. «*Πάω σ' έναν τόπο καβάλα στο δικό μου άλογο. Δεν πρόκειται για δικό μου καυγά, αλλά μπλέκω και κάνω το σωστό για λογαριασμό κάποιου άλλου. Όταν όλα ξεκαθαρίσουν, ποτέ δεν παίρνω χρήματα για άμοιβή. Μπορεί να γίνω επιστάτης στο ράντς ή να πάρω το κορίτσι, αλλά χωρίς να υπάρχει καμιά έντονη ερωτική σκηνή*».

Έζησε τα τελευταία του χρόνια έντονα (γάμος, όμιλοσες ταινίες για την Γιουνίβερσαλ, το τσίρκο αγρίων ζώων του Τόμ Μίξ) έως ότου έσπασε το λαιμό του σε αυτοκινητιστικό δυστύχημα στην Αριζόνα το 1940. Στόν τόπο του δυστυχήματος υπάρχει το άγαλμα ενός αλόγου που καλπάζει μόνο του.

7. Η εξέλιξη

Από τα πρώτα χρόνια το Western γνώρισε περιόδους άκμης και πτώσης. Γυρίστηκαν τα επικά Western του Φόρντ, τα ψυχολογικά Western της εποχής του '30 και '40, τα κοινωνικά Western του '40 και '50. Το είδος εμπλουτίστηκε και ίσως εξαντλήθηκε (όπως ισχυρίζονται οι περισσότεροι σήμερα). Το αν πράγματι στις μέρες μας παρακολουθούμε τους νεκρικούς σπασμούς του ή απλώς διερχόμαστε μία περίοδο πτώσης του (αρκετά έντονης είναι αλήθεια) μόνο μετά από αρκετά χρόνια θά το ξέρουμε.

Η ΧΑΜΕΝΗ ΓΡΑΜΜΗ ΦΥΓΗΣ

τού 'Ολιβιέ 'Ασαγιάς

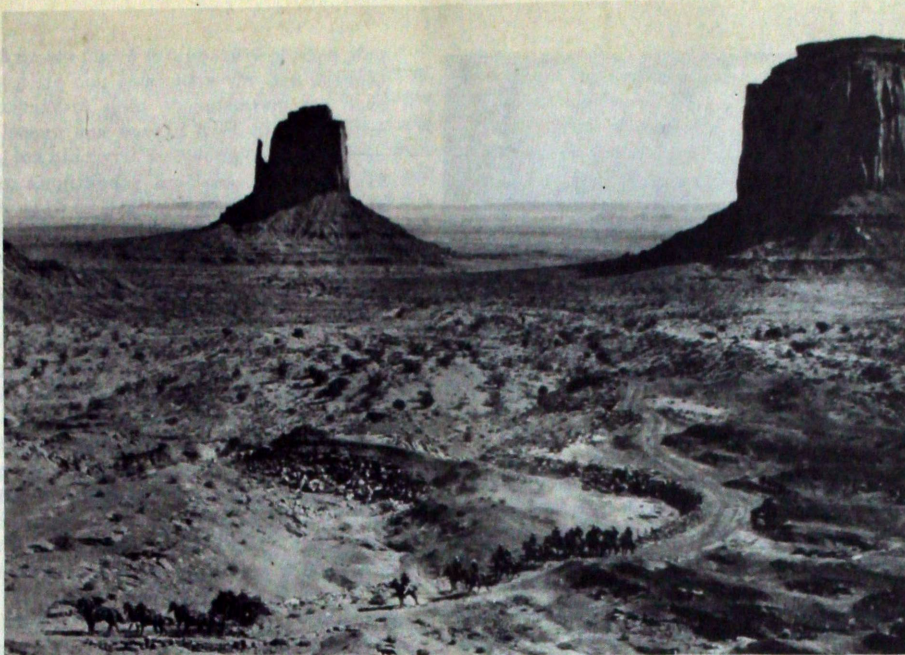
Δέν έχω αληθινή προτίμηση για τό γουέστερν. Βρισκόταν ήδη σέ παρακμή πρίν πατήσω τό πόδι μου σέ κινηματογραφική αίθουσα. "Όλο κι όλο που γνώρισα ήταν ή ούρά του κομήτη, οί ιστορίες των γουέστερν πού γυρίστηκαν από κεκτημένη ταχύτητα ή, άκόμη, τόν Ιταλικό επιτάφιο στό εΐδος, τό όποιο έσβηνε εξόριστο κάπου στά περίχωρα της 'Αμερίας ενώ χάραζε μιά καινούρια δεκαετία. "Αργησα νά νιώσω άκόμη και τήν ιδιομορφία της μεγαλοφυΐας του Τζών Φόρντ. "Η έλξη πού αισθάνομαι σήμερα όλο και πίο πολύ για τό γουέστερν είναι λοιπόν μιά έπίκτητη προτίμηση πού βαστάει από εκείνη τήν έπίπεδη εύτελή αίσθηση — πού εγώ άπλως άποκαλύπτω— τήν όποία έμπεριέχει σέ έξαιρετικά λεπτή κατάσταση όλος ό χώρος του άμερικανικού σινεμά.

Τό έγγραφον χωρίς άμφιβολία πρίν από μένα, τό γουέστερν είναι ό καρπός μιάς τόσο έξαιρετικής ιστορικής σύζευξης όστε νά μή γίνεται παρά νά είναι ένα εκλεπτυσμένο είδος. Βρίσκεται στό σημείο όπου ένα έθνος συγγείει τόν εαυτό του μέ μιά τέχνη· όπου από τήν άνακάλυψη μιάς παρθένας μυθολογικής διαδρομής από μιά παρθένα τέχνη γεννήθηκε ή μόνη εθνική έποποιία των ΗΠΑ. Οί πιονέροι του κινηματογράφου διέπλαναν για πρώτη φορά τούς πιονέρους μιάς ήπειρου μέσα από μιά μεταφορά πού ήταν τόσο μεγαλόπρεπη όσο και τέλεια. "Η *Γέννηση ενός Έθνους* είναι κυρίως ή Γέννηση του Κινηματογράφου. "Ο χώρος του άμερικανικού κινηματογράφου κατάγεται άμεσα από τήν ιστορική πνοή της κατάκτησης της γής από ένα λαό μεταναστών. Μέ δυό λόγια, ή δύναμη του Χολλυγουντιανού κινηματογράφου εκείνη τήν κομβική περίοδο της "Εβδομης Τέχνης βρίσκεται σέ θεμελιώδη συνάρτηση μέ τήν προνομιούχα σχέση του μέ τόν πρίν-κινηματογράφο. Τό γουέστερν είναι λοιπόν ό τόπος πού συναντιέται τό πρίν-σινεμά και ή μετά-τηλεόραση, μ' αυτή τήν έννοια είναι ένας καθαρός κινηματογραφικός τόπος, ένας τόπος καθαρού κινηματογράφου.

"Η έννοια του Συνόρου είναι στοιχειώδης. "Όσο ή διαδρομή δέν ήταν κλειστή, όσο όλη ή ενέργεια ενός έθνους έτεινε νά ξαναενώσει τήν "Ανατολή μέ τή Δύση, νά κερδίσει σπιθαμή πρός σπιθαμή τή γή από τήν άγριότητα, ή ιδέα του άπειρου παρέμενε ζωντανή. "Η έκσταση του εύρωπαϊου μπροστά στίς χωρίς όρια άποστάσεις, μπροστά στό γιγαντισμό των άναλογίων βρήκε τήν έκφρασή της στό χώρο του γουέστερν. Στούς

πελώριους ούρανοίς των γουέστερν· στή σχέση τους μέ τήν τοπογραφία, στή σχέση τους μέ τή μετεωρολογία. Αύτή ή άρχική γή χωρίς όρια, ταυτόχρονα κοινή και άμφισβητούμενη έχει έναν παγκόσμιο χαρακτήρα πού είναι ό χαρακτήρας του άμερικανικού κινηματογράφου. Του δίνει τό μύθο της. "Η δραματουργία του γουέστερν είναι μιά στοιχειακή δραματουργία όπου ό ρυθμός της διαδρομής άποκτά μιά σχεδόν μουσική αξία. "Ο όρίζοντας είναι παρήγορος διότι συναρτάται μέ τήν πεδιάδα πού άποτελεί άντικείμενο επιθυμίας: είτε ως βοσκοτόπι είτε ως άρδευσίμη γή είναι θεμελιακά ευεργετική. Τό χερσαίο άτύχημα, όποιο κι άν είναι, άποτελεί άντίθετα τόν τόπο έστιάσεως όλων των φόβων ως πρός τό άγνωστο. Θά λέγαμε ότι οί όλοφι γεννούν φυλές ινδιάνων πού ξεπροβάλλουν στίς κορφές τους σάν Νέμεση για ένα συγκεχυμένο συναίσθημα παράβασης από τό σφετερισμό των παρθένων έδαφών. Μέ άνάλογο τρόπο, ή γόνιμη κοιλάδα άντιτίθεται στό φαράγγι, στίς πρόσφορες σέ λογής παγίδες επικίνδυνες διόδους. "Ως πρός τό ρόλο του νερού, είναι κεφαλαιώδης διότι τό νερό συνδέει τόν ούρανό μέ τό έδαφος. Μέ τήν ευεργετική του πλευρά, τό νερό κάνει τόν όρίζοντα γόνιμη γή, ενώ, στήν άλλη του όψη, αυτή πού φουσκώνει τά ποτάμια και καταστρέφει τίς σοδειές, τό νερό είναι ή έκφραση της θεϊκής δύναμης, έργαλειό του ούρανού για τόν άναπροσανατολισμό του δρομολογίου. "Ενώ ή έρημος άνήκει στό θάνατο, ενώ τό κενό ζωής πού κυριαρχεί σ' αυτή γεννά τήν άπουσία τόπου και κάνει τήν έρημο έναν άρνητικό χώρο, ό άντίστροφος πόλος της, τό έλος, τό μαγαϊού, πού βρίθει από ζωή άλλά και σημαδεύεται από τό Ταμπού, είναι τό άδιέξοδο, εκεί άπ' όπου άναμφίβολα ξεκίνησαν όλα και όπου σίγουρα όλα θά καταλήξουν. "Η μητρική γή άνακατεύεται εκεί μέ τό νερό, μέ τόν άέρα, (μέ τή μορφή όμίχλης), μέ τή σάπια βλάστηση σ' ένα άρχέγονο μάγμα. Τό έλος είναι ή επαναστροφή, ή άποτυχία της δράσης, ή επιθυμία της παθητικότητας, ό γυρισμός στήν κοιλιά, ή "κατάλειψη της ταυτότητας.

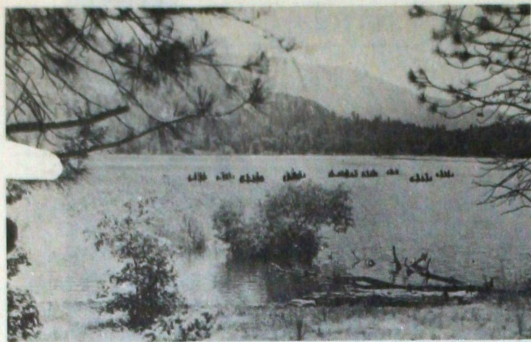
Συνέχεια ως έδώ θεληματικά τό γουέστερν και τόν άμερικανικό κινηματογράφο· διότι έτούτη ή κοσμογονία του γουέστερν είναι ταυτόχρονα τό στέρεο ύπόβαθρο αυτού του κινηματογράφου και ή άνάσα του. Είναι ό χώρος πού ξαναβρίσκουμε σ' όλο τόν κλασικό κινηματογράφο μέσα από τήν άρνητική του μορφή, όπως, για παράδειγμα, στό φίλμ νουάρ. Είναι ό χώρος ό



Ταχυδρομική άμαξα

όποιος, με τήν αναγωγή του σέ θέαμα κενώθηκε από τήν πραγματικότητα του καί έχασε τήν εξουσία τής συλλογικής επίκλησης πού τόν έκανε τέχνη ενός λαού. Τό θαύμα του γουέστερν δέν μπορούσε νά κρατήσει παρά μόνο μιά γενεά. Ήδη τά γουέστερν τής δεκαετίας του πενήντα χάνουν τήν πρόσβαση στό γενέθλιο ύλικό γιά νά συγκρατήσουν μόνο τόν κινηματογραφικό μύθο. 'Ο δακτύλιος κλείνει, τό μόνο πού μένει είναι οί ρητορικές μορφές μιάς τέχνης πού βρίσκεται στήν αναζήτηση τής γλώσσας της. 'Η ιστορία του άμερικανικού κινηματογράφου σημαδεύεται έκτοτε άνεξήγητα από τήν αναζήτηση ενός χώρου πού είναι όμοιος έξ όρισμού χαμένος. Κανένα συλλογικό γεγονός δέ θά μπορούσε ποτέ πιά νά ισχυριστεί ότι παράγει έναν καινούριο χώρο ή, ακόμη περισσότερο, ένα θετικό όριζοντα. 'Ο Δεύτερος Παγκόσμιος Πόλεμος ύπήρξε μιά άνεξάντηλη παρακαταθήκη μυθοπλασιών, αλλά ό χώρος του ήταν φραγμένος. 'Η δραματολογία του είναι στήν ουσία της κλειστοφοβική. Δέν μπορούμε νά δούμε τόν πόλεμο παρά μέσα από τίς τάφρους, δέν μπορούμε νά τόν νιώσουμε παρά στό ύψος του ανθρώπου καί τό χαρακτηριστικό στοιχείο των σύγχρονων συγκρούσεων είναι άκριβώς τό ότι ό κίνδυνος έρχεται από τό χώρο, από ψηλά, από παντού. 'Ο εύρηγτικός όριζοντας του γουέστερν, ή θετική γραμμή φυγής είναι πράγματα άδύνατα στό πολεμικό φίλμ. 'Ο χώρος ύπάρχει όταν έχει *ανακαλυφθεί*. 'Ο όριζοντας δέν είναι πλέον άπειρος διότι σταματά στις αντίπαλες γραμμές. Τό κενό είναι πάντα άνησυχητικό. Γιαυτό τό λόγο τά μεγάλα πολεμικά φίλμ, του Φούλλερ, του Γουάιλ, του Φόρντ, δέν μπορούν νά είναι παρά φίλμ του γκρό πλάνου, φίλμ κλεισμένα στον εαυτό τους καί έκτυλισσόμενα σ' ένα μοναδικό τόπο πού είναι ό ψυχολογικός χώρος μιάς ομάδας, μέ άλλα λόγια ένας πολιτισμικός τόπος.

Τό μυθιστόρημα είναι αυτό πού πρώτο επέτρεψε έναν επαναπροσδιορισμό των σχέσεων άνάμεσα στον άνθρωπο καί τή χώρα. 'Ο Τζάκ Κέρουακ ύπήρξε ό πρόδρομος μιάς καινούριας αντίληψης, μέ τή διαρκή αναζήτηση νέων γραμμών φυγής τίς όποιες έβρισκε στους αυτοκινητόδρομους, στίς άνατολικές θρησκείες ή, ακόμη, στίς ενέδρες τής φωτιάς στά Βραχώδη 'Ορη, όπως τίς άφηγείται στό *"The Dharma Bums"*. Μανιακός μέ τήν άπουσία των παρθένων χώρων, κατασκεύασε όλο τό έργο του πάνω στό μετασχηματισμό τής χαρτογραφημένης χώρας σέ τόπο άτομικής εξερεύνησης. Τό *"On the Road"* είναι ή τελευταία δυνατή δίοδος κατά μήκος τής 'Αμερικής ή όποία έχει συλληφθεί ως μία περιπέτεια όπου ή παρθενία του βλέμματος διαφεντεύει ξανά έναν άπειρο τόπο. 'Ο συλλογικός χώρος γίνεται ό χώρος του άτόμου, τό τοπίο γίνεται έσωτερική εμπειρία. 'Ο Νέος Κόσμος άνακαλύπτει τό ρομαντικό τοπίο. Ταξιδιώτης χωρίς χάρτη, ό Κέρουακ μετασχηματίζει σύμφωνα μέ τό γούστο του όλα όσα άποτελούν όργάνωση τής επικράτειας σέ στοιχεία του ντεκόρ. Αυτοκινητόδρομοι, σιδηροτροχιές, έμπορικά τραίνα, καμiónια, όλα γίνονται τοπίο· ή κίνηση όλοκληρώνεται σ' έναν όριζόντιο χώρο του όποιου ή θέαση γίνεται στό ύψος του ανθρώπου. 'Η μοναδική συλλογική εμπειρία του χώρου πού μένει είναι μιά προσέγγιση, πολλαπλασιασμένη ως τό άπειρο, τής ένδοσκοπησης όπου άναμειγνύονται ισότιμα τό ταξίδι θεωρούμενο ως σκοπός καθαυτόν, ή αναζήτηση του Συνόρου στήν καθαρή του έννοια καί ή έγωκεντρική εξερεύνηση άλλων πολιτισμών. 'Ο χώρος των πονέρων γινόταν αυτός των μεταναστών πού ρίζωσαν, γίνονταν ό χώρος του μυθιστορήματος. Αυτή ή κίνηση χρειάστηκε καμιά δεκαριά χρόνια νά όλοκληρωθεί, ό χρόνος γιά νά περάσει κανείς από τόν Κέρουακ στό *credo* μιάς γενεάς.



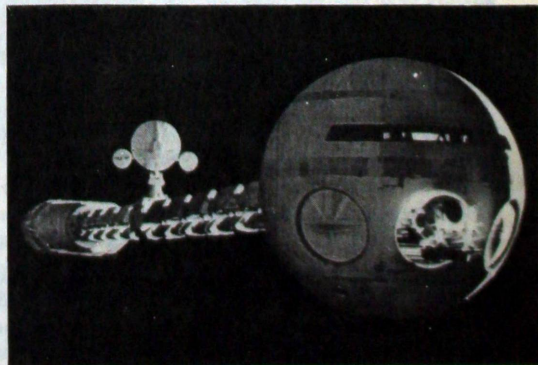
Hiwatha (1952)

Ο Αντρέ Μπαζέν τό σημείωνε ήδη τό 1955 στό κείμενό του γιά τήν εξέλιξη τοῦ Γουέστερν: «*Ἄς πούμε ὅτι τό «ὑπερ-γουέστερν» εἶναι ἕνα γουέστερν τό ὁποῖο ἔπαιρνε γιά ντροπή νάμην εἶναι τίποτε περισσότερο ἀπό τόν ἑαυτό του καί πάσχισε νά δικαιώσει τήν ὑπαρξή του μέσα σέ ἄλλα συμπληρωματικά ἐνδιαφέροντα: αἰσθητικῆς, κοινωνιολογικῆς, ψυχολογικῆς, πολιτικῆς, ἐρωτικῆς τάξεως... μέ δύο λόγια μέ κάποια ἀξία ἐξωτερική ὡς πρὸς τό εἶδος ἢ ὁποῖα ὑποτίθεται ὅτι θά τό ἐμπλούτιζε». Βλέπουμε ἐδῶ καθαρά ὡς ποιό σημείο, στόν κινηματογράφο, ἡ ψυχολογική προσέγγιση καί ἡ ἔννοια τοῦ χώρου εἶναι ἀσθητικά ἀνταγωνιστικές. Ὅσο ἡ παρακμή τοῦ γουέστερν σημαδεύτηκε ἀπό τά συμπώματα πού περιέγραφε ὁ Μπαζέν, ἄλλο τόσο ἡ προοδευτικῆ ἐξαφάνιση, κατά τή διάρκεια τῆς ἴδιας περιόδου, τοῦ παραδοσιακοῦ χώρου τοῦ ἀμερικανικοῦ κινηματογράφου ἄφησε τήν πόρτα ἀνοιχτή σέ ἕνα ψυχαναλυτικό σινεμά σέ στυλ Τέννεσσυ Γουίλλιαμς πού βυθιζόταν εὐάρεσκα στά σκοτεινά — ἢ θεωρούμενα ὡς τέτοια — μύχια τῆς ψυχῆς. Μέ δύο λόγια, χρειάστηκε ἡ ὀπισθοδρόμηση αὐτῆς τῆς φλέβας ὥστε νά ἀποκτήσει ὁ κινηματογράφος τό δικό του «*On the Road*», ἦταν τό *Easy Rider* (ἑλλ. τίτλος: *Ξένοιαστος βαβαλάρης*). Ὁ χολλυγουντιανός κινηματογράφος, ὡς τά μισά τῆς δεκαετίας τοῦ '60, ὡς τό σημείο πού αισθανόταν τό χτύπημα τῆς Νουβέλ Βάγκ, δέν μπορούσε νά συλλάβει τόν πραγματικό σύγχρονο χώρο μέ τή μορφή πού ἤδη ὑπῆρχε, ἀρκετό χρόνο πρὶν, μέσα στό συλλογικό ἀσυνείδητο, ἀπό ἔλλειψη τόλμης νά κινηματογραφήσει σέ ἐξωτερικό χώρο. Εἶναι ἐπίσης ἐντυπωσιακό τό ὅτι τῆ χρυσῆ ἐποχῆ τῶν στούντιο, τό γουέστερν παρέμεινε τό μόνο εἶδος πού στάθηκε πιστό στό φυσικό ντεκόρ καί ὅτι χρειάστηκε νά βγεῖ ξανά, αὐτῆ τῆ φορά στό δρόμο, γιά νά μπορέσει νά συλλάβει ἕναν καινούριοφερμένο τοῦ χώρου. Ἡ πλούσια σοδειά ταινιῶν πού ἀπέφερε τό *Easy Rider* ἀποδεικνύει, ἂν χρειάζεται, τήν ὀρθότητα τῆς προσέγγισής του, μέ τόν ἴδιο τρόπο πού ἡ ἔξαιρητική βραχύτητα τῆς ἐπιρροῆς του φανερώνει τά ὄριά του. Βέβαια, στήν ταινία τοῦ Ντέννις Χόλπερ ἔχουμε νά κάνουμε μέ τήν ποίηση τῆς κίνησης, τῆς γραμμῆς φυγῆς πού ξαναβρέθηκε στους μεγάλους δρόμους, ἀλλά τό μεγαλύτερο ἀτού τοῦ *Easy Rider* εἶναι ὁ ὀρίζοντάς του. Ὁ κλασικός χώρος στό φίλμ αὐτό, ἀφοῦ ξαναβρέθηκε γιά μιά στιγμῆ, δέν ὑφίσταται παρά σέ λειτουργία*

μιάς σχέσης ἀνάμεσα στό ἄτομο καί τό ἄπειρο. Ἄλλά ξέρομε ἀπό τήν κουλτούρα μας ὅτι ἡ γραμμῆ φυγῆς αὐτοκινητόδρομου εἶναι ὀτιδήποτε ἔξω ἀπό τό ἄπειρο, καί τό ἀγνό βλέμμα πού μπορεῖ νά συλλάβει αὐτό τό ἄπειρο μπορεῖ νά ριχτεῖ μιά καί μόνη φορά. Σέ ἕνα μόνο φίλμ. Αὐτό πού χαρακτηρίζει τά *road movies*, τά ὁποῖα διαδέχονταν τό ἕνα τό ἄλλο στό τέλος τῆς δεκαετίας τοῦ '60, ἦταν τό ὅτι δέν μπορούσαν πλέον νά ἀντιμετωπίζουν τό χώρο παρά μόνο ὡς πεπερασμένο.

Τό ζητούμενο πρόβλημα εἶναι νά διασχίσεις τή χώρα, νά συνδέσεις τό ἕνα ἄκρο μέ τό ἄλλο. Τό *Two-Lane Blacktop* καί τό *Vanishing Point* (ἑλλ. τίτλος: *Σάν Φραντζίσκο ὥρα 0*), σέ πρώτη φάση, ἐγκατέλειπαν τήν ποίηση τῆς κίνησης ἀντίκρυ στόν ὀρίζοντα γιά νά ἐξερευνήσουν τό χώρο τῆς ταχύτητας πού εἶναι ὁ χώρος τοῦ κυνηγοῦ τοῦ χρόνου πάνω στό ἔδαφος. Ἄλλά αὐτές οἱ δύο ταινίες ἦταν προσπάθειες τόσο ἀπελπισμένες ὅσο καί τά τελευταῖα γουέστερν, ἀφοῦ τό εἶδος τους ἦταν ἤδη ἀπό τή στιγμῆ τῆς γέννησής της ἀναχρονιστικό. Ὅσο ἔγραφε ἀκόμη ὁ Κέρουακ, ἦταν δυνατό νά παραβλέψει κανεῖς τήν παραμόρφωση τοῦ χωροχρόνου πού προκλήθηκε ἀπό τήν ἐπέκταση τῶν ἀεροπορικῶν συνδέσεων, ὄχι ὅμως καί μετά τό 1970. Ὁ Μόντε Χέλλμαν καί ὁ Ρίτσαρντ Σάραφιαν πετοῦσαν μέ τά τζέτ ἔχοντας ἀποδεχτεῖ ὅτι εἶχαν χάσει τό παιχνίδι ἀπό τά πρὶν. Εἶναι φανερό ὅτι αὐτά τά σενάρια ἦταν ἡ μεταφορά τῆς σχέσης μέ τό σύστημα πού διατηροῦσαν δύο σκηνοθέτες διαμορφωμένοι ἀπό τό γουέστερν. Τό *Conroy* τοῦ Σάμ Πέκινπα, κινηματοφιστῆ τῆς ἴδιας οἰκογένειας, ὑπάκουσε στίς ἴδιες ἀρχές. Ὅταν τό 1975, ὁ Πῶλ Μπάρτελ γυρίζει τό *Death Race 2000* (ἑλλ. τίτλος: *Κούρσα θανάτου 2000*), ἡ σχέση τοῦ *road movie* μέ τόν κλασικό χώρο εἶναι ὅλη κι ὅλη μιά ἀνάμνηση, τό μόνο πού μένει εἶναι ὁ ὑπερθεματισμός στήν ταχύτητα ἢ ὁποῖα ὀδηγεῖ πολύ γρήγορα στήν παρωδία, ὅπως τό εἶδαμε καί στό ρημείκ τοῦ τελευταίου φίλμ, τό *The Cannonball Run* τοῦ Χῶλ Νήντχαμ (ἑλλ. τίτλος: *Κάνονμπωλ*).

Ὁ κινηματογραφιστῆς πού ὄθησε τόν σύγχρονο κινηματογράφο πῶ μπροστά ἀπό κάθε ἄλλον στό πρόβλημα τοῦ χώρου εἶναι χωρίς ἀμφιβολία ὁ Στάνλεϋ Κιοῦμπρικ· εἶναι σίγουρα ὁ μόνος σκηνοθέτης πού τό προσέβαλε πρόσφατα κατά μέτωπο. Σέ ὄλες τίς τελευταῖες του ταινίες (*2.001*, *Μπάρν Λύντον*, *Λάμψη*) εἶναι φανερό ὅτι ὁ στοχασμός πάνω στό χώρο προηγείται



2001

από την κυρίως αφήγηση όταν δεν την υπερκαλύπτει. 'Απ' αυτή την άποψη, το *Μπάρρυ Λύντον*, που φάνηκε να είναι η πιο παραδοσιακή του ταινία, είναι χωρίς αμφιβολία το πιο παραγνωρισμένο έργο του, όπου αναζητήσε να ξαναβρεί στον κλασικό χώρο του εικαστικού τοπίου έναν καινούργιο ορίζοντα για τον κινηματογράφο του. 'Εμπνεόμενος από τους 'Ολλανδούς του 17ου και τους 'Αγγλους του 18ου αιώνα, περιορίζεται συστηματικά στους ζωγράφους της σχέσης ανάμεσα σε γη και ουρανό, τόν Γκαϊνσμπορω και όχι τον Κόνσταμπλ, τόν ειρηνικό Ρούσναλ' και όχι αυτόν τών βορεινών τοπίων, τόν Φίλιππο Κόνινκ και όχι τη γενιά τών Ιταλιζόντων. Τό *Μπάρρυ Λύντον* είναι παράδειγμα μιάς ιστορικής ανάστασης στην όποια τό κύριο μέλημα ήταν ή άποκατάσταση τού ορίζοντα μιάς εποχής: πράγμα πού δεν είναι απόλυτα συνώνυμο μέ τό χώρο άφού δεν μπορούμε, από τήν ίδια τή φύση τής προσέγγισης, παρά να μείνουμε στή μονοδιάστατη έκταση τής ζωγραφικής. 'Η γραμμή φυγής τού *Μπάρρυ Λύντον*, καθώς δεν εγγράφεται στό πλαίσιο μιάς κοσμογονίας, παραμένει πίνακας στό βάθος τής αφήγησης, ένα είδος ύλικού εποχής.

'Αλλά ό Στάνλεϋ Κιοϋμπρικ είναι πρίν άπ' όλα ό έφευρέτης τού τελευταίου χώρου εξερεύνησης τού άμερικανικού κινηματογράφου, τού διαστήματος. Κανείς, πρίν από τό 2001, δεν είχε πλησιάσει καν σ' έναν προσδιορισμό αυτού τού χώρου, τόν όποιο ό Κιοϋμπρικ ανέλυσε στιγμιαία μέ άξεπέραστους όρους. Τό διάστημα γεννιέται, στόν κινηματογράφο, από τήν επιστημονική φαντασία, καταγόμενο και αυτό όπως και τό λογοτεχνικό είδος από τήν παράδοση τής Ουτοπίας. Τό φανταστικό ταξίδι καθώς τοποθετείται έξαρχής πέρα από τά όρια τού πολιτισμού, έξω από τούς εξερευνημένους χώρους, είναι πρίν άπ' όλα ό γεννητορας ιδεολογικών έδαφών, τόπων συμβόλων ή άφηρημένων συλλήψεων. Πρόκειται για τή μεταγραφή σε μυθιστορηματικούς όρους ενός καθαρά θεωρητικού διανοητικού χώρου, είναι μιά φωτογράφιση τής σκέψης σε κίνηση τό εκλεκτό τού έδαφος είναι τό νησί, ό κόσμος του είναι ό κόσμος τού 'Ωκεανού. "Όλα εκεί είναι τετηγμένα σ' έναν αιώσιο άπειρο χώρο, αλλά αυτός ό χώρος είναι πρίν από κάθε τι ένα κενό—διότι στή μετα-γραμμή φυγής τού διαστήματος δεν υπάρχει πλέον πραγματική γη, μόνο πλανήτες, επιπλέουσες συλλήψεις άπέναντι σ' έναν ορίζοντα ταυτοχρονα πανταχού παρόντα και άνώπαρκτο. 'Ο διαστρικός χώρος είναι σε πολύ μεγάλο βαθμό ύδάτινος, δεν μπορεί να θεωρηθεί παρά σάν νέος όκεανός, αλλά όκεανός αντιστραμμένος τού όποιου ή επιφάνεια είναι ό ουρανός μα' όπου επιπλέουν και εξερευνοούν (όπως εξερευνᾶ δ Ζάκ Κουστᾶ) ύποθαλάσσιες εκτάσεις. 'Η εϋφορία πού χάραξε τό ξεκίνημα τής εξερεύνησης τού Διαστήματος μᾶς έκανε να πιστέψουμε για μιά στιγμή ότι επιτέλους ή Ουτοπία πραγματοποιήθηκε, ένας καινούριος χώρος ανακαλύψεων άνοιγόταν μπροστά στόν άνθρωπο. Περισσότερο από κάθε άλλο μέσο μαζικής επικοινωνίας—συμπεριλαμβανομένης και τής τηλεόρασης—ό κινηματογράφος συνέβαλε στήν αύξηση αυτής τής αταπάτης τού συλλογικού άσυνειδητου. Δίκαια ή άδικα, έβλεπε σ' αυτήν τό

τίμημα τής επιβίωσής του. 'Αλλά, από τή στιγμή πού έγινε παραδεκτό ότι τό διάστημα ήταν έρημος και άπογοήτευση—και αυτό συνέβη γρήγορα—δεν έμεινε πιά παρά τό έιδωλο αυτού τού άνεξερεύνητου άπειρου. Τό διάστημα ως γη τών πονέρων, ως ήπειρος προς ανακάλυψη δεν είναι παρά ή μετατροπή σε θέμα τής άποστέρησης ενός λαού, ένα γελοίο ύποκατάστατο: ένας χώρος παιχνιδιού. Διότι από τή στιγμή πού ό διαπλανητικός χώρος δέ θεωρείται πλέον χώρος διανοητικός, άφαιρετικός αλλά όμοιομα γής, δεν μπορούν να ζήσουν παρά μόνο τό παιχνίδι και ή παιδικότητα, έννοιες μέσα στις όποιες κολυμπούν από τή φύση τους οι άφηγήσεις επιστημονικής φαντασίας. 'Ο χώρος αυτού τού είδους, τού όποίου ή μόδα κατάγεται εϋθέως από τήν έσωτερική εξερεύνηση τής δεκαετίας τού '60, συνέδεσε τό άπειρος μεγάλο μέ τό άπειρος μικρό, εφαρμόζοντας αυτή τήν παραδοσιακή ιδέα τής φιλοσοφίας, σύμφωνα μέ τήν όποια κοιτάζοντας τό διάστημα παρατηρείς τόν εαυτό σου. Τό *Φανταστικό ταξίδι* τού Ρίτσαρντ Φλάισερ (1966!), πού ήταν όσο και τό 2001 ή μεγάλη ταινία τής ψυχεδελικής περιόδου, άφηγείται τήν εξερεύνηση, μέσα από άστροναύτες-μνιατοϋρες, τού έσωτερικού τού ανθρώπινου σώματος. 'Η ιδέα ήταν άπλά και καθαρά μεγαλοφυής έπειδή όδηγοϋσε ένα βήμα πίο πέρα τίς ψυχαναλυτικές μυθοπλασίες, δημιουργώντας τό δεσμό ανάμεσα σ' αυτές και τήν επιστημονική φαντασία μέσα τού σώματος. Αυτό πού ως τότε θεωρούταν ένα άπλό φυσικό περίβλημα, γινόταν για τόν κινηματογράφο—έναντιον τής ψυχής—ό προνομιούχος μεταφυσικός τόπος. Αυτόπού τό *Φανταστικό ταξίδι* ένστικτικά ανακάλυψε, ό Στάνλεϋ Κιοϋμπρικ έπρεπε να τό θεωρητικέϋσει δύο χρόνια άργότερα, τό 1968, στό μόνο μεγάλο φίλμ επιστημονικής φαντασίας, έπειδή άποκτοϋσε τή συνείδηση ότι ό ίδιος του ό χώρος ήταν τό κεντρικό θέμα. Διαπιστώνουμε έδω τό πέρασμα από τήν άπλή ύδάτινη έκταση τού διαστήματος, όπως διαγράφεται ως τό έντεϋθεν, ως τό χωρίς όνομα άγνωστο, ή όποία γίνεται όχι πλέον Ουτοπία αλλά καθαρός μεταφυσικός τόπος: ή εξερεύνηση τού διαστήματος είναι ή εξερεύνηση τού εαυτού μας. Στήν άκρη τού κόσμου' δεν μπορούμε παρά να ξαναβρεθούμε άπέναντι σ' έναν καθρέφτη. 'Η περιπλάνηση τού διαστημόπλοιου στόν άπειρο χώρο τού σύμπαντος, στήν αναζήτηση ενός νέου όριζοντα δέ λύνεται παρά στή σεκάνς τών ειδικών εφέ, όπου μόνο ό έσωτερικός χώρος μᾶς έπιτρέπει να βρούμε μιά γραμμή φυγής, μιά προοπτική και ένα άπειρο. "Όσο για τήν τελική κλειδα αυτού τού χώρου, ταυτοχρονα μεταφυσικού και ενάλιου, δεν μπορεί παρά να βρίσκεται στήν τελική εμφάνιση τού έμβρύου: ό κινηματογράφος ξαναγύρισε στήν κοιλιά. Ξαναγύρισε στό τέλμα, στό μαγαλιό.

(Τό κείμενο αυτό πρωτοδημοσιεύτηκε στα *Cahiers du Cinéma*, no special 337· μετάφραση

'Αλέξανδρος Μουμτζής.)

ΣΗΜΑΣΙΑ ΕΧΕΙ ΝΑ ΣΚΟΤΩΝΕΙΣ¹

Ποτέ μου δέν κατάλαβα σέ τί άλλο χρησίμευαν, έξω από τή βοήθεια πού παρείχαν στίς ταξινομήσεις τών στατιστικῶν, ὀρισμένοι διαχωρισμοί τοῦ εἴδους: δέκα, δεκάδα, δεκαετία, μέ τά πολλαπλάσια καί τά συνακόλουθά τους; Δέκα κριτικοί προτείνουν τή δεκάδα τών καλύτερων ταινιῶν τῆς δεκαετίας. Γιατί δέκα κι ὄχι ἔντεκα ἢ ἐννιά; (ἐξαιροῦνται οἱ κατασκευαστές πλυντηριῶν, πού παραμένουν 29). Γιατί τό '70 κι ὄχι τό '72; Ποιό ἦταν τό κριτήριο μέ τό ὁποῖο ξεχωρίζαμε αὐτές τίς τόσο δυσάποσπαστες περιοχές; Παρ' ὅλα αὐτά, βρήκα μιά δεκαετία πού θά μπορούσε δίκαια νά ἐξαιρεθεῖ ἀπό τήν παραπάνω ἀπορία μου. Πρόκειται γι' αὐτήν τοῦ '50, πού ὀριοθετεῖται πλήρως ὅσον ἀφορᾷ στά westerns.

Ὅταν ὁ Bazin ὀνόμαζε τά westerns κατεξοχὴν ἀμερικάνικο κινηματογράφο, ἀσφαλῶς εἶχε δύο πράγματα ὑπ' ὄψη του. Ὅτι ἐπρόκειτο γιά κατ' ἐξοχὴν κινηματογράφο, ἀφοῦ ὁ στόχος τοῦ «καταγράφειν τήν κίνηση» ἐκπληρωνόταν μέ τό παραπάνω. Ἀλλά καί ὅτι ἐπρόκειτο γιά κατ' ἐξοχὴν «ἀμερικάνικο», ἀφοῦ τά westerns εἶναι ἡ ἴδια ἡ μυθολογία τοῦ ἀμερικάνικου ἔθνους. Αὐτό, ὅμως, μᾶς γεννάει εὐλογα δύο ἐρωτήματα. Τί σημαίνει ἡ μυθολογία γιά ἕνα ἔθνος, ἀλλά καί πῶς ἕνα τόσο στενά, ἔθνικό καί παραδοσιακό προϊόν κατάφερε, ὄχι ἀπλῶς νά περάσει τά σύνορα, μά καί νά ἐγκατασταθεῖ στίς συνειδήσεις ὅλων μας, χιλιάδες χιλιόμετρα μακριά ἀπό τόν τόπο ὅπου ἀνδρώθηκε.

Οἱ μῦθοι, σύμφωνα μέ τόν Diel, μιλοῦν γιά τήν ὁδύνη, ἡ ὁποία προκύπτει ἀπό τή διαστρέβλωση τών αἰτίων πού ὀδηγοῦν σέ ὀρισμένες πράξεις καί τήν ἀνάγκη νά ὑπερνικηθεῖ². Βλέπουμε, συνεπῶς, πόσο ἄρρηκτα εἶναι δεμένοι μέ τήν ἱστορία, ὅταν ἰδίως πρόκειται γιά τούς μῦθους ἑνός ὀλόκληρου ἔθνους, μέσα ἀπό τούς ὁποίους, μέ κύριο πρόσωπο τόν «ἥρωα», ἀντικατοπτρίζεται ἡ ἐξελικτική ὁρμή της. Ἀπό τήν ἄλλη πλευρά, ἡ μυθολογία αὐτή δίνεται μέσα ἀπό τίς διάφορες μορφές τέχνης. Ἔτσι, οἱ Ἀμερικάνοι δέν ἔχασαν τήν εὐκαιρία πού τούς ἔδινε ἡ καινούρια τέχνη, τήν ἀρπαξαν καί δημιούργησαν τή δικιά τους παράδοση, ὄντας κι αὐτοί «καινούριοι», χωρίς βαθιές ρίζες. Ἐκμεταλλεύομενοι τό γεγονός ὅτι δέν εἶχε παρουσιαστεῖ ὡς τότε τέχνη πού ν' ἀσχοληθεῖ μέ τά προβλήματα τῆς καταγωγῆς τους, βρήκαν στόν κινηματογράφο αὐτό πού τούς ἔλειπε κι ἔτσι, μέσα ἀπό τή σύγκρουση ἔννομων-παράνομων, δόθηκε ἡ προοπτική τῆς γέννησής τους: "Ὅσο γιά τήν παγκοσμιότητα τών μύθων τους...μά ὅπως ἢ ἄλλως οἱ μῦθοι εἶναι παγκόσμιοι (Ptoorr).

Κι αὐτό γιατί ἀφ' ἑνός θίγουν προβλήματα πανανθρώπινα (ὅπως αὐτό τῆς ἠθικῆς μοίρας καί τών πρωταρχικῶν αἰτίων τῆς ζωῆς), ἀφ' ἑτέρου γιατί εἶναι στή βάση τους ὅμοιοι, ὅσον ἀφορᾷ στοῦς «ἥρωες» καί τίς πράξεις τους. Ὅλα αὐτά σέ πλήρη ἑναρμόνιση μέ τόν κινηματογράφο, πού δημιουργεῖ μῦθους γιά νά ἐξισορροπήσει τήν ἔξαρση τῆς λογικῆς, χωρίς ἀκολουθία ἀνάλογης ψυχικῆς ἔξαρσης καί ...ἔτοιμη ἢ νέα μυθολογία. Τό western. Οἱ πηγές του στό ἀρχαιοελληνικό ἔπος, περνάει ἀπό τήν τραγωδία, συναντιέται μέ τά μεσαιωνικά μυθιστορήματα (ἀναλογιστεῖτε τά ἀπέραντα μεσαιωνικά λειβάδια, σέ λήψεις παρμένες μέ τόν εὐρυγώνιο, τών ἀνοιχτῶν ὀριζώντων τοῦ Οὐδέστ) καί καταλήγει στίς ἀρχές τοῦ αἰῶνα μας καί τίς δύο ταγκόσμιες συρράξεις του.

Ἀπό 'κεῖ κάπου ἀναδύεται καί τό πρῶτο σημαντικό ἔργο τοῦ '50³, μέ ὅλα τά προβλήματα φορτωμένα στήν πλάτη του. Μιά χώρα πού μόλις βγήκε ἀπό ἕναν πόλεμο μέ ἄρκετές ἀπώλειες, μ' ἕνα καινούριο, καταστρεπτικότερο ὄπλο στά χέρια της καί μέ ἔντονα διαγραφόμενη τήν προοπτική τών ἀπειλῶν τῆς τεχνολογικῆς ἐξέλιξης. Ἀποτελεσμα αὐτῶν, ὁ γνωστός Jimmy Ringo (Gregory Peck), στό *Gunfighter* (ἔ.τ. *Μονομαχία τήν αὐγή*, σκηνοθετημένο τό 1950, ἀπό τόν Henry King), κουρασμένος πιά, ἀπογοητευμένος, νά μήν ἔχει τή δύναμη νά τρσβήξει τό πιστόλι ἀπό τή θήκη του καί νά ἐτοιμάζεται ν' ἀποσυρθεῖ ἀπό τήν ἐνεργό δράση. Οἱ παλαιότερες πράξεις του, ὅμως, τόν ἔχουν καταδικάσει. Ἡ καταστροφή του εἶναι ἀναπόφευκτη. Νά ἐλπίζουμε στούς νέους; Στήν ταινία αὐτή ἐγκαταλείπεται ἡ ἥσυχη συνείδηση τών κατακτητῶν-ἐκπολιτιστῶν πού ξεπήδησε μέσα ἀπό τά φίλμ τοῦ Ford καί τό «παλικαράκι» ἀρχίζει νά ἔχει πιά ὑπαρξιακά καί ψυχολογικά προβλήματα (πόσο παράξενο ἠχεῖ!). Κάνει ἀνασκόπηση τών πράξεῶν του καί τοῦ νοήματός τους. Ἐλάχιστοι — δύο, ἂν θυμᾶμαι καλά — πυροβολισμοί ρίχνονται. Ὁ ἕνας γιά νά σκοτωθεῖ ἕνας νεαρός ἐπίδοξος πιστολάς κι ὁ ἄλλος ἀπό ἕναν ἄλλο ἀνάλογο νεαρό, γιά νά σκοτωθεῖ ὁ Ringo, πού φαίνεται νά παίρνει, ἔτσι, ὀριστική ἀπάντηση στά προβλήματά του. Χαρακτηριστική εἶναι ἡ γιά πρώτη φορά ἄρκετά ἑμφανῆς ὁμοιότητα μέ τήν ἀρχαιοελληνική τραγωδία (δραματική περιγραφή τών τελευταίων ὥρων ἑνός παράνομου), πράγμα πού θά γίνε ἐμμονή σ'αυτούς πού ἀκολούθησαν. Αὐτό τό «ψυχολογικό» western τάραξε τά λιμνάζοντα νερά, πετυχαίνοντας μιά θεματική στροφή χωρίς ἀνάλογο μορφική, ἀφοῦ οἱ ρυθμοί καί τά



Τζόννο Γκίταρ.

ντεκόρ παραμένουν κλασικά και μόνον ο «ήρωας» φαίνεται να μην είναι τόσο ένθουσιασμένος με την κατάσταση, όπως τόν είχαμε συνηθίσει. Τό πράγμα αυτό συνάντησε έντονη αντίδραση, σχετικά με τό πόσο είχαν θέση στό Ουέστ «διανοούμενοι καμπόυδες», πού έκαναν κάτι σάν διαλέξεις στά σαλούν κι έτσι οί άκραίες θέσεις του *Gunfighter*, άφου μόλιασαν τίς ύπολοιπες ταινίες τής δεκαετίας, ξεψύχησαν.

Όμως ό μεγάλος νεκρός, πού ξεψύχησε στό τέλος τής δεκαετίας του '50, συγκεκριμένα τό 1959, ήταν τό κλασικό-έπικό western. Κύκνειο άσμα στό είδος αυτό τό *Rio Bravo* του «μαίτρ» H. Hawks.

Μάλιστα, φρόντισε να επενδύσει και μουσικά την «κηδεία», άφου στην καλύτερη, ίσως, σκηνή του έργου άκούγεται τό περίφημο μήνυμα θανάτου, τό *Ντέ γκουέλο* του D. Tiomkin. Μιά σειρά ταινιών, πού βρήκε τό κορύφωμά της στό *Stagecoach* (έ.τ. *Ταχυδρομική άμαξα*, τό 1939, άπό τόν John Ford), άφηνε την τελευταία της πνοή, ένδοξα όμως, όπως τίς έπρεπε. (Όχι! Δέν ξεχνά τό *Rio Lobo*, πάλι του Hawks, αλλά αυτό ήταν, μάλλον, ό «επικήδειος».) Πρίν άπ' αυτό όμως, φρόντισε ν' άφήσει την κληρονομιά του στό κλασικό πιά *High noon*. (έ.τ. *Τό τραίνο θά σφυρίζει τρεις φορές* του Fred Zinneman). Κι αυτή, δυστυχώς, σπαταλήθηκε γρήγορα. Πολλές οί αναλογίες των δύο αυτών έργων (ή άριθμητική ύπεροχή των «έκτός έδρας κακών» εναντίον των

«έντός έδρας καλών», ή δικαίωση των δεύτερων μετά άπό σκληρό άμυντικό άγώνα, οί συνταρακτικές άφες τής άναμονής, ό άνίκανος να βοηθήσει περίγυρος, ή κινητήρια δύναμη τής γυναίκας κ.ά.). Τό *Rio Bravo* πρόλαβε να περιλάβει μέσα του σέ μίγμα έξοχων άναλογιών, τά διδάγματα πού προέκυψαν άπό τά τόσο άξιόλογα φίλμ τής δεκαετίας πού έφευγε και τίς σταθερές του Hawks. Τόν ψυχολογισμό του *Gunfighter*, τόν «έξωθεν κίνδυνο» του *High noon*, αλλά και την ύπεροχή τής «έλιτιστικής» ομάδας, πού έχει για άρχή της τό «ζω = κινδυνεύω να χάσω τή ζωή μου», τόν κίνδυνο πού διατρέχει ή ομάδα άπό ένα μη ισάξιο μέλος (μέθυσος — βοηθός του σερίφη), και τή σκληροτραχηλή — «έγκληματική» είναι πολύ βαρύ — δικαιοσύνη, πού πρέπει να ταυτίσει τή νοοτροπία της με τούς κακούργους, προκειμένου να τούς πατάξει. Τό *High noon*, άπ' την άλλη, περισσότερο μιά πολιτική, αντιμακαρθική⁴ άλληγορία, με λίγες ιστορικές αναλογίες, τονίζει την ύποχρέωση του ύπαρξιστή να πολεμήσει τούς έξωτερικούς έχθρούς (Mc Curthy), παρ' όλο πού μπορεί να δραπετεύσει. Όλα αυτά άποκτούν άξία μέσα άπό την πρωτότυπη — τραγωδική, θά έλεγα, χωρίς να κινδυνεύω να γίνω μεγάλοςτομος — χρήση του χρόνου. Ή ταύτιση προσωπικού και αντικειμενικού χρόνου, ένδειξη κυριαρχίας πάνω στό χώρο και ή πίεση πού δημιουργεί καθώς πλησιάζουμε στην λύση του δράματος, πού συγκεκριμενοποιείται άπό τόν έρχομό του τραίνου - μεταφορά του μύθου, οδηγεί στην κορύφωση, καθώς άποκλείονται μία-μία οί άρχικές πολλαπλές λύσεις.

Την αντιμακαρθική άλληγορία, πάντως, θά τη βρούμε, λίγο άργότερα, έντονότερα σχηματοποιημένη, στό περίφημο *Johnny Guitar* του N. Ray (1954). Έδώ οί «καλοί» φοράνε άσπρα και οί «κακοί» μαύρα ή σκούρα ρούχα. Ό Johnny είναι κι αυτός κουρασμένος. Παραείναι μάλιστα, άφου δέν έχει ούτε πιστόλι αλλά κιθάρα, πού κι αυτή δύσκολα χρησιμοποιεί (άσχετο αν πιάνοντας τό πιστόλι, πολλοί είν' αυτοί πού παρακαλούν να ξαναπαίσει την κιθάρα). Οί διάλογοι χαρακτηρίζονται άπό πομπώδεις εκφράσεις-δηλώσεις. Τίποτα, όμως, άπό τά παραπάνω, συνοδευόμενα άπό τά κραυγαλέα ψεύτικα ντεκόρ — κατάδειξη του περιορισμού των «ηρώων» μά και τής πλαστότητας του μύθου — δέ στέκεται ικανό ν' άποδυναμώσει τό λόγο τής ταινίας. Ή προσεκτική συμβολοποίηση των αντικειμένων κεντρώνεται γύρω άπό δύο σύμβολα-όδηγούς. Τή ρουλέττα και τό νερό, ύλοποίηση του ρευστού χωροχρόνου των westerns, όπου τά πάντα μεταβάλλονται και μόνοι οί τραγικοί πρωταγωνιστές — κυριολεκτικά — άντιστέκονται, τελευταίοι αυτοί, τίς μεταβολές πού συμβαίνουν, έχοντας για γνώμονα τόν έρωτα, αντίβαρο στις άγχώδεις διεκδικήσεις των ύπολοίπων πού βρίσκονται μακριά άπό τόν πραγματικό, ύγιή «πόθο».

Άν όλα ως έδώ είναι στοιχεία άνανέωσης του είδους, άπαλλαγή άπό νοσηρές αντίληψεις -έμμονές, εκεί πού όριζουν συνάντηση και ολοκληρώνουν τίς προθέσεις τους, είναι στό παραγνωρισμένο την εποχή του *The left-handed gun*⁵, του 1958. Ό Penn κατορθώνει να κάνει Ήστορία μ' έναν πολύ πρωτότυπο και συνάμα



High noon

ουσιαστικό τρόπο. Κινούμενος από την αρχή ότι «η φύση είναι 'Ιστορική»⁶, αφού προσπαθεί να ξεσιώσει τις κοινωνικές αδικίες, όπως ακριβώς και η 'Ιστορία, τοποθετεί τον Billy the Kid να δρώ σύμφωνα με τους φυσικούς - 'Ιστορικούς νόμους. Έχει έντονο τό ένστικτο της επιβίωσης, που τον οδηγεί αναπόφευκτα στην ένδοκότητα, ένστικτο κι αυτή. Προσπαθεί να διορθώσει τις ανισότητες που παρουσιάζονται από τη σύμπραξη οικονομικής ολιγαρχίας-νόμου και που έχει για σκοπό ν' αλλάξει τη ροή της 'Ιστορίας. Χαρακτηριστική, λοιπόν, είναι η απομόνωσή του (θυμηθείτε το καταφύγιο, γεμάτο με άφισες στις οποίες υπάρχει η επιγραφή «Wanted») στην υπό εξέλιξη κοινωνία του Ούέστ. Αυτός και η Βιέννα (θυμηθείτε το απομονωμένο σαλόνι της), θά περιμένουν την δικαίωσή τους έξω από το μύθο, μέσα από τη φύση και την 'Ιστορία, εκεί δηλαδή όπου ανήκουν πραγματικά. Οί χώροι κρύβουν πίσω τους μιά διπλή σημασία. Είναι καθρέφτες του έσωτερικού των ατόμων και δραματοποιούν την εξέλιξη. Τό χρώμα που κυριαρχεί στην ταινία είναι τό γκριζο. Πώς προκύπτει αυτό; Στην αρχή της ταινίας ο Billy the Kid είναι σέ άσπρο άλογο και Pat Garrett σέ μαύρο. Στο τέλος της ταινίας, ο Pat Garrett είναι σέ άσπρο και ο Billy the Kid σέ μαύρο. 'Αναμειγνύετε καλά και τό αποτέλεσμα είναι ...γκρίζο. Τό καλό και τό κακό συνυπάρχουν, όπως ακριβώς και στή φύση. Είμαστε έμεις που προσπαθούμε ντε και καλά νά τά ξεχωρίσουμε (δπως και τίς ταινίες και τίς δεκαετίες).

*«Γιά τούς μεγάλους, γιά τούς ελεύθερους,
τούς γενναίους, τούς δυνατούς...».*

Ποιός είν' αυτός που στην παιδική του ηλικία δέ συγκινήθηκε από τά «παλικαράκια» των westerns; 'Αν ό «ήρωας» σ' ένα μύθο είναι αυτός που επιτίθεται στο

Gunfighter

«τέρας» της ματαιοδοξίας που έχει σκοπό νά εξαφανίσει τίς ένοχές, μόνο στοιχείο πνευματικής διαύγειας⁷, τότε τό φαινόμενο εξηγείται εύκολα: Μόλις μεγαλώσει κάποιος, επικρατεί τό «τέρας» κι εξαφανίζονται μονομιάς οί ένοχές. Έτσι, ό Billy the kid (παιδί ακόμα βλέπετε) είν' ένας «ήρωας» στην κυριολεξία. Τραγικός, μάλιστα —πάλι στην κυριολεξία—. Προσπαθεί ν' άπονείμει ήθικη δικαιοσύνη, ή όποια πρός μεγάλη του άπορία, άπέχει πολύ από την κοινωνική. Συνεπώς, είναι «κλινικά νεκρός» (τό συμπέρασμα τό άντλούμε από την 'Αντιγόνη, πρώτη που προσπάθησε νά κάνει κάτι ανάλογο). Τόν περιμένει τό «άδελφοκτόνο» χέρι του Pat Garrett (την 'Αντιγόνη την περιμένει ό συγγενής της, ό Κρέων), γιά νά διαπιστωθεί κι ό ουσιαστικός του θάνατος. 'Ο Johnny Guitar, έχει καλύτερο τέλος γιατί έχει χάσει τόν ένθουσιασμό του (έχει και τά χρονάκια του) κι έτσι σώζει στο τέλος τό τομάρι του. 'Ο Ringo παραείναι ιδεολόγος γιά νά ζήσει. Συμπεριφέρεται, λές και κυκλοφορεί σέ «σαλόνια διανοουμένων». Και στο κάτω-κάτω δέ χρωστάνε τίποτα οί άλλοι ν' αναταράζονται οί ένοχές τους γιά χάρη του. Τόν «καθαρίζουν» και τέρμα ή υπόθεση. Κάπου άλλοι όμως τά πράγματα αρχίζουν ν' άχνοφαίνονται πιο ευχάριστα. 'Ο Kane (G. Cooper), στο *High noon*, θά επιζηήσει, σκοτώνοντας κιόλας μερικούς που δέ λένε νά καταλάβουν ότι ή δικαιοσύνη δέν είναι προνόμιο των λίγων. Άλλά παίρνει δρόμο γιά τό σπιτάκι του, αφήνοντας στα «κρύα του λουτρού», όσους σκέφτηκαν γιά λίγο ότι υπάρχουν και καλοί «μπάτσοι» (τόρα μόλις θυμήθηκα τό *Adieu poulet*, του Defaire). 'Αλλά άς πάρουμε όλοι μιά βαθειά ανάσα. Έμεινε ό J. Wayne (σερίφης στο *Rio Bravo*), όπως ακριβώς τόν ξέραμε και τόν θέλαμε. 'Ανθρωπος της «γροθιάς και του αίματος», άγροίκος στους τρόπους, άποφασιστικότατος, μέ επιτυχία στις γυναίκες. Δυστυχώς γι' αυτόν —και γιά μās— πεθαίνει έξω από τό μύθο και είναι χειρότερα.



Ἡ γοητευτικὴ γυναίκα ὡς καταστροφικὴ δύναμη στὸ *Ρίο Μπράβο*



Τζώνν Γκιτάρ

Γιά τά μάτια τους μόνο

Ἡ γυναίκα πού εἶναι μέσα σ' ὄλα αὐτά; Ἄν ἡ γυναίκα εἶναι μοιραία ὑποβλητικό στοιχείο τῶν μύθων, τὸ μόνο ἴσως, γιὰ τόν Baudelaire, τότε κάπως ἔτσι εἶναι καί γιὰ τοὺς δημιουργοὺς τῶν westerns. Πίσω ἀπὸ κάθε μῦθο βρίσκεται τὸ θηλυκὸ στοιχείο πού τόν τρέφει καί τόν δυναμώνει. Ὅσο κι ἂν ἡ ὑποθετικὴ θέση τῆς γυναίκας εἶναι στὸ περιθώριο τῶν κοινωνικο-οικονομικῶν μεταβολῶν (ἡγέτης τῆς ἀποψῆς ὁ John Ford), κατορθώνει νά δραπετεύσει καί μέ διάφορα προσώπεια νά γίνε κρυφὸς χειριστὴς τῶν νημάτων⁸. Πιὸ κλασικὰ παραδείγματα τὸ *High noon* καί τὸ *Rio Bravo*. Στὸ δεύτερο, ἡ Angie Dickinson παρουσιάζεται ἄλλοτε καταστροφικὴ κι ἄλλοτε κινητήρια δύναμη. Ἄλλοτε πάλι ἡ γυναίκα ἐμφανίζεται προστάτιδα - «μητρικὴ». Τέτοια ἐμφάνιση κάνει στὸ *Gunfighter*, στὸ *Left-handed gun*, ἀλλὰ κυρίως στὸ *Johnny Guitar*, ὅπου περνáει ἀπὸ τὰ παρασκήνια στὴ σκηνή, κέντρο τῶν «πόθων» καί τῶν διεκδικήσεων, διεκδικήτρια κι ἡ ἴδια, παίρνε ἐπιτέλους τὴ θέση πού τῆς ἀρμόζει (οἱ Ἰνδιάνοι — ἄλλη καταπιεσμένη μειονότητα — θά περάσει ἀρκετὸς καιρὸς, περιμένοντας κι αὐτοὶ τόν Penn γιὰ ν' ἀποκα-

τασταθοῦν. Πρὸς τὸ παρόν, τὸ '50, εἶχαν τουλάχιστον ξεχαστεῖ). Ἡ Βιέννα εἶναι ἡ ἄλλη μορφή τοῦ Billy the Kid. Τραγικὴ κι αὐτὴ, ἐπιμένει νά ἔρθε σέ σύγκρουση μέ τὴ μοῖρα τῆς (βλ. καί τὴ συνεχὴ προτροπὴ τῆς γιὰ γύρισμα τῆς ρουλέτας), μά τὴν περιμένει στὸ τέλος μιά σφαῖρα (μὴ μοῦ πεῖτε ὅτι δέ σκεφτήκατε τὴν Ἀντιγόνη, πάλι). Ἡ σφαῖρα προέρχεται ἀπὸ τὸ πιστόλι μιᾶς ἄλλης γυναίκας, πού ὅσο κι ἂν σηματοδοτεῖται ὡς προπύργιο τοῦ συντηρητισμοῦ, ἔχει τὸ θάρρος νά βγεῖ, νά πολεμήσει καί νά κινδυνέψει γι' αὐτὸ πού θέλει. Αὐτὸ εἶναι, ὅπωςδὴποτε, κάτι. Ἡ Βιέννα, «πόθος» τοῦ κουρασμένου Johnny, εἶναι ἡ ἴδια ἡ μητέρα - φύση, ἀηθικὴ, γι' αὐτὸ βρίσκει καταφύγιο στὸ νερό - ποταμὸ - καταρράκτη, ἐξέχον σύμβολο τῆς ζωῆς, ρευστῆς καί ἀκατάλυτης.

Γιά σὰς παιδιά

Ἡ νέα γενιά ἀποτελεῖ σήμερα τὴν ἐλπίδα πολλῶν Ἀμερικάνων σκηνοθετῶν. Φαίνεται ὅτι εἶναι κάπως παλιὰ ἡ συνταγή — ἀρα διαψευσμένη ἤδη —, ἀφοῦ τὴ βρίσκουμε σέ πολλές ἀπὸ τίς παλιότερες ταινίες. Ἔτσι,

ο γιός του Ringo μοιάζει να είναι ο άξιος διάδοχος του πατέρα του κι όχι αυτοί οι άνοητοι, που σκοτώνουν «για να πάρουν όνομα». Πάνω του εξυπηρετείται ο σκοπός της διδακτικότητας των westerns, πίο έντονος μετά τις τραγικές εμπειρίες του Β' παγκόσμιου πόλεμου. Αντίθετα, λίγο μετά, ο Penn αντιλήφθηκε την «απόρριψη των μοσχευμάτων» της νέας γενιάς, ή οποία κυνηγήθηκε και εξωθήθηκε, μιά που ήταν φορέας προοδευτικών μηνυμάτων. Περίπου τό ίδιο συμβαίνει και στά westerns του Ray (περιλαμβάνεται εδώ και τό Colorado), όπου οι νέοι είναι «επαναστάτες χωρίς αίτια» και βρίσκουν ένα βίαιο θάνατο, πράγμα που μάς δίνουν τήν εντύπωση ότι τό επιδιώκουν. Αμφισβητούν τά ήθικά σταθμά της εποχής τους, χάνονται ψάχνοντας ανάμεσα στίς έννοιες καλού και κακού και αυτοκτονούν — γιατί οι πράξεις που τούς οδηγούν στό θάνατο μόνο ως αυτοκτονίες μπορούν να χαρακτηριστούν.

Πρωτότυπη σίγουρα είναι ή θέση των παιδιών στό High noon, όπου έχουν τό ρόλο κορυφαίου του χορού (άποτελείται από τούς υπόλοιπους άνεργούς κατοίκους του χωριού, οι όποιοι άπλως συμπάσχουν) και άπευθύνουν, παίζοντας ειρωνικά, στόν G. Κοορερ τή φράση «Bang, bang, you're dead Kane»⁹. Έξω από τή δραματοποίηση στήν όποία συντείνει τό προηγούμενο, ύποδεικνύει τόν Kane ως ζωντανό-νεκρό, όσο ήρωϊκές κι άν είναι οι πράξεις του, μέ μόνη ουσιαστικά ζωντανή λύση τά ίδια τά παιδιά. Πάντως, τό ρόλο του χορού (μή διαμαρτύρεστε: τελειώω μέ τό κούραστικά παραδείγματα από τήν άρχαία τραγωδία) έχουν και οι κάτοικοι στό Rio Bravo κι εκεί λόγω μιās άνικανότητας για δράση, προσόν μόνο όρισμένων «τρελών»¹⁰ του Hawks, πράγμα που δηλώνει, κατά κάποιο τρόπο, και τή δική μας άνικανότητα (διάβαζε έννοιισμό), αφού είμαστε κι έμεις τό ίδιο θεατές των πεπραγμένων μιās όλιγομελούς, μη άντιπροσωπευτικής όμάδας. Και είναι στό Rio Bravo, πάλι, που ό νεαρός «δίνει ξετάσεις» για να μπει σ' αυτή τήν όμάδα και πετυχαίνει, για να μην μπορέσει μάλλον ποτέ ν' άποφοιτήσει.

Κι όλα αυτά γιατί...

“ Αν ό Α. Sarris όνόμασε τό western τής δεκαετίας του '50 «ένηλικιωμένο» (adult), τή δεκαετία του '70 θά τό όνομάσουμε μάλλον «πεθαμένο» (dead). “ Αν τό 1967 ό Guy Gauthier¹¹ πρόβλεψε τήν εξαφάνιση του είδους του western, παίρνοντας άφορμή για τά λόγια του από τό Left-handed gun, άν ό Zimmer¹² και ό Barthes¹³ συμφωνούν ότι οι άμερικάνικες παραδοσιακές, προοδευτικές ταινίες (συμπεριλαμβάνεται εδώ και τό φίλμ-νουάρ) είναι άυτοσκοπός, μεμονωμένη δράση, φολκλόρ χωρίς νόημα, άν ή τεχνοκρατούμενη εποχή μας έξοβελίζει τούς μύθους, κατ' έξοχήν ύπόθεση του πνεύματος, άν ή παραγωγή των westerns όλο και περισσότερο μειώνεται, τότε δέν μπορώ ν' άντισταθώ στόν πειρασμό να παραφράσω τόν καθαφικό στίχο: «Και τώρα τί θ' γένουμε χωρίς westerns; τά φίλμ αυτά ήσαν μιά κάποια λύσις.»

Βασίλης ΚΕΧΑΓΙΑΣ

Σημειώσεις

¹ Ο τίτλος αυτός, παράφραση εκείνου τής γνωστής ταινίας του Ζουλάφσκυ *Σημασία έχει ν' αγαπάς*, άποτελεί τό βασικό νόμο του Ούέστ. Διατυπωμένη περίπου έτσι, λιτά (χαρακτηριστικό των διαλόγων των «καμπόδων») από τόν Ringo στό *Gunfighter* εκφράζει μιά βασική άλήθεια. “ Ότι τό να σκοτώνεις είναι αναγκαίο για να επιβιώσεις. Άπόδειξη ή σφαίρα που περιμένει τόν ίδιο, μόλις αποφασίζει να εγκαταλείψει τό «επάγγελμα» του πιστολέρο. “ Η Βιέννα στό *Johnny Guitar*, που άρνείται κατηγορηματικά να σκοτώσει, αναγκάζεται να τό κάνει όταν είναι να προασπίσει αυτά που αγαπάει, όπως κι ό ίδιος ό Johnny, που έχει άντικαταστήσει τό πιστόλι μέ μιά κιθάρα. “ Ο Billy the kid τρώει μιά σφαίρα τή στιγμή που έχει αποφασίσει να βγει άοπλος, για να παράδοθει.

² Βλ. και Ρ. Diel, *Ο συμβολισμός στήν άρχαία ελληνική μυθολογία*, εκδ. Χατζηνικολή.

³ Είναι αυτή ή ταινία έξ αιτίας τής όποίας Γάλλος κριτικός έγραψε ότι τό 1950 άπέτέλεσε τό 1789(!) τής Ιστορίας του western.

⁴ Χαρακτηριστικό των παθημάτων των κριτικών — ή μήπως των σκηνοθετών; — είναι ή παρακάτω έρμηνεία Σουηδών κριτικών για τήν ταινία, που θεωρώ χρήσιμο ν' αναφέρω: “ Ο σερίφης (ΗΠΑ) ζήτησε να ξεκουραστεί μετά τό επί πέντε χρόνια ξεκαθάρισμα τής πόλης (Β' παγκ. πόλεμος). Άλλά αναγκάστηκε να επανέλθει στήν ενεργό δράση έξ αιτίας των νέων άπειλών (Κορέα) και ή ειρηνόφιλη γυναίκα του (φωτισμένοι Αμερικάνοι), πρέπει να καταλάβει τό καθήκον τής και να τόν ύποστηρίξει. “ Αντιπαραθέτω τή δήλωση του Carl Foreman (σεναριογράφου τής ταινίας), από τό *Positif* no 102, όπου δηλώνει πως ή ταινία είναι άντιμακαρθικό σχόλιο, έμπνευσμένο από φωτογραφία του McCurthy στήν Washington Post να κατεβαίνει τό τραίνο (άλλωστε ό C. Foreman ήταν στή μούρη λίστα).

⁵ Έδώ δέν μόρεσα να συγκρατήσω τό θαυμασμό μου για τούς Έλληνες εισαγωγείς, που είχαν τό κουράγιο να μετρήσουν τς πολιτείες, όπου καταδικώταν ό Billy και να πάρει τό έργο τόν πρωτοφανή τίτλο *Δραπέτης των 7 πολιτειών*.

⁶ R. Barthes: *Mythologies* éd. Seuil, (έλλ. μετ. *Μυθολογίες*, εκδ. Ράπα).

⁷ Ρ. Diel: δ. π.

⁸ Υπάρχουν, βέβαια, και οι ύστερικές άβουλες γυναικοϋλες, που τρέμουν τόν Ringo, αλλά ό ρόλος τους είναι μάλλον να κάνουν αισθητή τήν άντίθεση μέ τή θαρραλέα δασκάλα, γυναίκα του Ringo.

⁹ «Μπάνγκ, μάνγκ, είσαι νεκρός Kane»

¹⁰ Παρμένο από τή δήλωση του Φηδερς στήν ταινία: «Είμαστε όλοι τρελοί» (όχι ψυχοπαθολογικά, φυσικά, αλλά λόγω των έπικίνδυνων πράξεών τους).

¹¹ Guy Gauthier, *Mort et resurrection du western, Image et Son*, no 258.

¹² Chr. Zimmer, *Κινηματογράφος και πολιτική*, εκδ. Έξάντας.

¹³ R. Barthes, δ. π.

Αναφέρονται στό κείμενο:

Jeun Louis Leutrat: *Le western*, éd. Prisme.

Philip French: *The westerns*, ed. Secker and Warburg.

G.N. Fenin, W.K. Everson: *The Westerns*, ed. Penguin.

P. Wollen: *Signs and meaning in the cinema*, ed. S and W (έλλ. μετ. μέ τόν παραπλανητικό τίτλο: *Η σημειολογία στον κινηματογράφο*, εκδ. Κάλβος).

A. Μπαζέν: *Τό western, ή ό κατ' έξοχήν άμερικάνικος κινηματογράφος*, περ. *Σύγχρονος Κινηματογράφος*, no 7, Ιούλιος-Ιούλιος '70.

Άχ. Κυριακίδη: *Άνθρωποι και σκορπιοί*, περ. *Έποπεία* no 27.

Παρεκκλίσεις ενός μύθου καί ενός μοντέλου: 'Η «'Οδύσσεια» τοῦ γουέστερν-σπαγγέτι



Μέ ἀφορμή τήν 'Επιστροφή τοῦ Ρίνγκο

'Η *Επιστροφή τοῦ Ρίνγκο* τοῦ Ντούτσιο Τσέζαρε, ἀν ἐξεταστῆ καθαρά δειγματοληπτικά ὡς ἓνα χαρακτηριστικό φιλμ γουέστερν-σπαγγέτι μᾶς ἀνοίγει διαδρόμους γιά ἀναγνώριση τῶν ἐξαλλαγῶν, τῶν ἀποδιαθρώσεων καί τῶν ἐπαναπροσδιορισμῶν πού ὑπέστη κάποιος μῦθος καί πάνω ἀπ' ὄλα τό ἴδιο τό εἶδος στή μεσογειακή του μετανάστευση.

'Η *Επιστροφή τοῦ Ρίνγκο* εἶναι τό «νόστιμον ἡμᾶρ», τό «coming back» τοῦ ἐκδικητῆ καί τοῦ χαμένου, γνωστή σύμβαση τοῦ γουέστερν. 'Ωστόσο, ἐδῶ, τό μυθολογικό μοντέλο τοῦ πλάνητα συναντᾶί τόν κλασικό μῦθο τοῦ 'Οδυσσεᾶ, πού τόν ἀποδίδει λαϊκά, ἐνσωματώνοντας παράλληλες ἀνατροπές καί διαφορετικές ἀπόψεις: 'Αρχαιολογικά στοιχεῖα, γαπωνέζικη παράδοση, ψυχαναλυτική ὀργάνωση, ἔμφαση στό βλέμμα, εἰδική χρήση τῆς μουσικῆς καί πάνω ἀπ' ὄλα ντρεσάρισμα καί ὀργάνωση τῆς κατασκευῆς μέσα σ' ἓνα τρομερό κλίμα βίας καί κυνισμοῦ, ἀντανακλάσεις μιᾶς κοινωνικῆς ἀντιμετώπισης τῶν δεδομένων. Πάνω ἀπ' ὄλα, ὁμως, αὐτά τά «τρέ γκρό-πλάν», οἱ ἄνθρωποι, οἱ καταστάσεις, τό παράλογο καί ἡ ἀνασφάλεια ἔχουν τέτοια τακτοποίηση σέ εἰκόνας ὥστε θυμίζουν ἔντονα τό παρόν. Τό

γουέστερν-σπαγγέτι μ' αὐτά τά ἀναληθοφανῆ κρεσέντι τῆς δράσης, μ' αὐτές τίς τεράστιες δόσεις ἀπελπισίας καί φονικῶν πρόλαβε τό «χέβυ-μέταλ», τουλάχιστον ὅπως τό ἀντιμετωπίζει ὁ γράφων, πού λειτούργησε «ἀντιρετρό» καί καθοριστικά γιά ἓνα ἀνησυχητικό σῆμερα.

Δέκα καθοριστικά σημεία

Τά στοιχεῖα πού καθορίζουν τήν *Επιστροφή τοῦ Ρίνγκο* καί κατ' ἐπέκταση ἓνα μεγάλο εὔρος τοῦ ἰταλικοῦ γουέστερν εἶναι περίπου τά ἀκόλουθα: 1. 'Η *περιπλάνηση τοῦ ἥρωα* πού φεύγει γιά κάποιον πόλεμο. 'Από τόν τρωικό φτάνουμε στόν ἐμφύλιο ἀμερικάνικο, γιά νά ἐξασφαλιστῆ ἔτσι ἡ διαχρονικότητα τοῦ μύθου τοῦ 'Οδυσσεᾶ. 2. 'Η *παλινοστήση*: 'Ο Μοντγκόμερου Μπράουν ἐπιστρέφει μέ τή στολή τοῦ λοχαγοῦ, ἀλλά στόν τόπο του ἔχει καταργηθεῖ κάθε ἐξουσία, κάθε ἀρχή

και επικρατει α-ταξια. 'Ο πρωτος που εχει σκοτωθει εκει ειναι ο γερουσιαστης πατερας του και ο τελευταιος ο δικαστης, συμβολα του νομου και της εξουσιας. 3. **Η μεταμφιεση:** 'Ο 'Οδυσσεας δεν εχει δικαίωμα να εμφανιστει παρα μονον ως «αλλος». 'Η αποποιηση της στολης της εξουσιας και του εαυτου του εγγράφονται ως τιμωρια για την περιπλάνησή του, που εγινε υπευθυνη για την αταξια που επικράτησε στον τοπο του. Παράλληλα, η ενδυματολογική και η συνακόλουθη χαρακτηρισολογική υποβάθμισή του τον εισάγει σε διαδικασίες και γνωριμιές με πρόσωπα άλλου επιπέδου κουλτούρας, όπως π.χ. με τον Ιδιόρρυθμο καταφρονέμενο λουλουδά, τόν Ζουμπούλη. 4. **Η γαπωνέζικη παράδοση** συναντάει τό μύθο του 'Οδυσσεα. "Ενας ανθρωπος φαίνεται πως ερχεται από τό πουθενά. 'Αέρας και σκόνη, τά στοιχειά της φύσης, τόν υποδέχονται αλλά και ταυτίζονται μαζί του. 'Η μνήμη του *Γιοζίμπο* ειναι κοντά. 5. Ειναι όμως νόμιμο και λογικό και τό **άρχέτυπο αμερικάνικο μοντέλο** να διεκδικήσει τά δικαιώματά του. 'Η εύκολη, δημοφιλής γυναίκα, ή χαρτορίχτρα, δεν ξεγελιέται. Ειναι ό ίδιος ό μύθος, ή λαϊκή συνειδηση και ή μνήμη, τό ένστικτο αλλά και τό alter-ego της γυναίκας του Ρίνγκο, της «Πηνελόπης». Τά χαρτιά φτάνονται, ρίχνονται και λένε τήν αλήθεια, ή γυναίκα χρησιμοποιεί τήν ήδονή και τό σώμα της για ν' αφήσει ελεύθερο τό μύθο και τόν εκδικητή να κινηθούν. 6. **Ο ενούχισμός:** 'Η «Πηνελόπη» άπίστησε' ειναι μαζί με τόν έντυπιακότερο εμφανισιακά από τούς μνηστήρες, ειναι πάλι δίπλα στη νέα εξουσία, σύμβολο και στολίδι της. 'Ο ενούχιστικός φαλλός της εξουσίας σημαίνεται με τό επιδέξιο ριζιμο των μαχαιριών από τόν άρχμνηστήρα. Αυτός ό ενούχισμός εγγράφεται στό σώμα του Ρίνγκο- 'Οδυσσεα ως πολλαπλός κατακερματισμός και ως στίγμα. Ειναι αρχικά ή τροφή: 'Ο άρχμνηστήρας ρίχνει στό χώμα ένα κομμάτι ώμο κρέας και υποχρεώνει τόν Ρίνγκο να τό φάει. Ειναι ένα είδος σεξουαλικής ταπείνωσης του 'Οδυσσεα. Τό τσάκιμα του χεριού του πάλι από τόν άρχμνηστήρα ειναι ένδειχτικό αυτής της αντίληψης. Πάνω άπ' όλα, όμως, ή επικαρπία της γυναίκας μεταβιβάζεται στόν εκδικητή. 7. **Η γλώσσα:** Κυκλοφορεί και σ' αυτό τό φίλμ πολύ ή παροιμία και τό άπόφθεγμα για να χαρακτηρίσει τήν πρόγνωση του μέλλοντος: «'Οποιος φοβάται συνέχεια ειναι σαν να πεθαίνει πολλές φορές. 'Ο άντρας που δε φοβάται, πεθαίνει μόνο μία φορά». (Φράση του Ρίνγκο στό σερίφη, που τά χέρια του τρέμαν από τήν ύπερχρήση του αλκοόλ. "Όταν ό σερίφης πάψει να πίνει, παύει και να φοβάται, θεραπεύεται από τό τρεούλιασμα και πεθαίνει ήρωικά). «'Οποιος αρνιέται μία γυναίκα ή δεν ειναι άντρας ή θέλει κάποια άλλη». ('Η χαρτορίχτρα στόν Ρίνγκο). «'Οποιος δε φοβάται, δεν ελπίζει σε τίποτα. "Όταν αρχίζει να ελπίζει αρχίζει και να φοβάται» (και πάλι ή χαρτορίχτρα στόν Ρίνγκο). 8. **Ο θάνατος και ή άνα-γέννηση:** 'Υστατη μορφή δοκιμασίας ή ανάγκη του Ρίνγκο να άναγνωρίσει τόν εαυτό του και ως «νεκρό», να δει τό φέρετρό του, τό δνομά του να χαράσσεται σε μία μαρμάρινη πλάκα τάφου. 'Από τό σημείο μηδέν της εξαφάνισής του (κόλπο της συμμορίας για να πειστεί ή «Πηνελόπη» να παντρευτεί τόν άρχμνηστήρα) ως τήν επανεμφάνισή του, ή διαδικασία ολοκληρώνεται και ό

Ρίνγκο μπορεί να βγει και πάλι στό προσκήνιο, αλλά χωρίς ποτέ να ειναι ό ίδιος. 9. **Ο επαναπροσδιορισμός της εξουσιας:** 'Ο Ρίνγκο επανεμφανίζεται φορώντας τή στολή του λοχαγού. Στη συνέχεια, στό σπίτι του θά άγγίξει σαν φετίχ τά σύμβολα του νόμου και της οικογένειας. "Ενα παλιό σπαθί, τό κοριτσάκι του (ή 'Ελιζαμπεθ στη θέση του Τηλέμαχου) παίρνει τό πιστόλι από τά χέρια του και ένα παλιό φόρεμα της γιαγιάς της. 'Ο Ρίνγκο ψάχνει για ένα συνεχιστή της παράδοσης και της οικογένειας και εκφράζοντας τόν κρυφό του πόθο για ένα άγόρι, που δεν εχει, μεταβιβάζει όλα τά χαρακτηριστικά που δεν είχε ή «Πηνελόπη» του (δύναμη, άρχές) στό κοριτσι. 10. **Η άνταπόδοση του ενούχισμού:** 'Ο Ρίνγκο τσακίζει τά χέρια του άρχμνηστήρα που εριχναν τά μαχαιρια. 'Η τάξη επανέρχεται στη μικρή πόλη από τό συνεχιστή της παράδοσης, τόν εκπρόσωπο του στρατου (λοχαγός) και ή ήθική αποκαθίσταται με τήν ένιστροφή της «Πηνελόπης» άγκαλιά του «'Οδυσσεα».

'Ισορροπίες που διαταράσσονται

'Ωστόσο, χαρακτηριστικές ισορροπίες φαίνεται πως έχουν τελικά διαταραχθεί: Νέες κυρίαρχες δυνάμεις και φιγούρες γεννιούνται και κινούνται παραγωγικά. Οι υποπρονομιούχοι και οι εγχρωμες μειοψηφίες βγαίνουν στη σκηνή, περνάνε στη δράση, ξεφεύγουν από τήν αφάνεια, τόν παραμερισμό και τόν ενούχισμό τους, αλλά και τήν αδράνεια που τούς είχε για χρόνια επιβάλλει τόσο τό παρακράτος των μνηστήρων, όσο και ή δημοκρατική ήθική εξουσία (μαρμπαν, ερυθρόδερμο, λουλουδάς τό τριό των νέων δυνάμεων). 'Από τό χωριό θά φύγει ή χαρτορίχτρα, περιττή από κάθε πλευρά, με τίς μαντείες εκπληρωμένες, με τήν άποστολή της διαφύλαξης της ελπίδας τελειωμένη. Τό κοριτσάκι του Ρίνγκο εμφανίζεται με τά πατρογονικά ρούχα. 'Η οικογένεια φεύγει κι αυτή αφήνοντας τό άρχοντικό και τήν εξουσία. 'Αν βιαστούμε να μιλήσουμε για happy ending, θάταν σκόπιμο να εξηγήσουμε τά σημεία στά δεξιά του τελευταίου σινεμασκοπικού κάδρου σε «φίκαρέ». 'Ο ξύλινο τοίχος, μία καρδιά με δύο μαχαιρια καθωφωμένα άπάνω της, τό σημείο σκοποβολής και άσκησης του άρχμνηστήρα. 'Ο Τσέζαρε νοιάζεται να μäs υπενθυμίσει πως τό στίγμα δε θά φύγει ποτέ, πως ή οικογένεια θά φέρνει πάντα στη μνήμη της αυτήν τή «Μελωδία της ραγισμένης καρδιάς», για να θυμηθούμε τό τραγούδι της Σάρα Βών. "Άλλη μία ίσορροπία διαταράχθηκε όριστικά

Δύο τρία πράγματα που ξέρω για 'αυτό

Πέρα άπ' όλα αυτά (και τόσα άλλα άκόμη) ή επισήμανση των παρεκκλίσεων από τό μυθολογικό γουέστερν, αλλά και από τόν μύθο του 'Οδυσσεα, οδηγεί και σ' άλλες άταξιόμητες σκέψεις, που τίς



φίσεως και της παλινόστησης. 'Ο φορμαλισμός ξεχωρίζει φτάνοντας στα όρια της καλλιγραφίας, αλλά γίνεται πολύ λειτουργικός όταν συνοδεύει τους χαρακτήρες της αποκάλυψης. 'Ο Ρίνγκο βγαίνει από τό θερμοκήπιο του λουλουδιού και ή φιογούρα του φιλτράρεται από τά διάφορα χρώματα τών πολύχρωμων τζαμιών πού τόν περιστοιχίζουν.

Πάνω άπ' όλα, αυτή είναι ή ιστορία ανθρώπων άγνωστων σέ μάς, αλλά πού τούς αγαπάμε, τούς νιώθουμε δικούς μας, τούς αναγνωρίζουμε δίπλα μας κι άς μήν υπάρχουν. Είναι έντυπώσεις αναπόδειχτες, μονομερείς, όπως θάλεγαν αυτοί πού κάνουν κριτική κινηματογράφου μέ μία μεζούρα πάντα στό χέρι, αυθαίρετες ίσως. Είναι όμως ισχυρές έντυπώσεις πραγματικού πού μάς κινητοποιούν και, γιατί όχι, μάς συγκινούν, μάς καθαιρούν σύμφωνα μέ τόν άρχαίο δρο. Νά μήν είμαστε μανιχειστές; μία κιμωλία, μία γραμμή από εδω είναι τό παρακράτος κι από εδω ή αντίσταση τών παντοπινα έλευθερων ανθρώπων. Σύμφωνα, τό φίλμ, όπως και πολλά άλλα, εκφράζει τήν άνησυχία του γιά τήν παλινόστηση τού φασισμού, βασικά στήν 'Ιταλία. Ναι, αλλά αυτό πού επιστρέφει είναι τό θετικό(;) σύστημα αναφοράς, ό Μ.Μ. 'Η όμορφιά τού γουέστερν-σπαγγέτι είναι ότι ως ένα σημείο ακολουθεί τόν όρθολογικό δρόμο τών εξηγήσεων: αυτός είναι αυτός, τό τάδε σημαίνει εκείνο. "Ελα όμως πού ή εύθύγραμμη ανάπτυξη και κυκλοφορία συναντάει πολλές φορές παρακαμπτήριους δρόμους και εμπόδια. Στή σκέψη πού στηρίζεται μόνο στις ξεκάθαρες αναλογίες γίνεται φανερή ή έλλειψη ευαισθησίας. Εύκολα χειριζόμαστε τόν τελευταίο καιρό αυτήν τή λέξη. "Αν θάθελα νά δώσω τόν κινηματογραφικό όρισμό της, ένσωματωμένο στόν κριτικό λόγο, θάλεγα πώς είναι ή ικανότητα νά αποδομείς τίς εικόνες και νά τίς ανακαλέεις μέ μία άλλ μορφή. Νά τίς μετασχηματίζεις σέ μνήμες πού δέν καθορίζονται, αλλά είναι σίγουρες. Νά ρισκοκινδυνεύεις νά προβλέψεις μέσα από τήν όμίχλη!... Κι ακόμα νά δίνεις βάση στήν πλανοθεσία, άρκεί νά μή νεκροτομείς τό φιλικό σωμα. Πολλά πράγματα δέν εξηγούνται. "Η μπαινεις στό νόημά τους ή όχι. Κάπως έτσι παραξηγήθηκε ό Τζάνγκο τού Σέρτζιο Κορμπούτσι. Οί κουκουλόφοροι τού παρακράτους παρέπεμψαν στους Κού-Κλουξ-Κλάν σαφέστατα, αλλά οί κουκούλες τους ήταν κόκκινες... Μ' αυτές τίς προδιαγραφές, στήν 'Επιστροφή τού Ρίνγκο δέν μπορείς νά μήν ανακαλέσεις κάτι δικό σου, σ' εκείνη τήν τόσο όμορφη νυχτερινή συνάντηση τού άντρα με τή γυναίκα στήν κούνια τού μωρού, όταν άποκαλύπτεται ή ταυτότητά του. 'Ακόμα, τά βλέμματα τά γεμάτα νοσταλγία, τό άγγιγμα τών αντικειμένων φετίχ, ό σερίφης πού ξαναμπάνει στήν δράση: κλισέ, αλλά όμορφα ταχτοποιημένα. 'Ο Ντούτσιο Τσέζαρε όχι μόνο θυμίζει και «ξαναδιαβάξες» τήν 'Οδύσσεια, όχι μόνο στοχεύει κοινωνικά και πολιτικά, όχι μόνο δείχνει μία εποχή βίας, τρόμου και παραλόγου, αλλά μάς θυμίζει και μερικά πολύ δικά μας πράγματα: τή χαμένη υπερηφάνεια, τή χαμένη γυναίκα, τήν πίκρα τού άποτυχημένου, τήν δύναμη τής έλπίδας, αλλά και τήν πικρή άνάμνηση, πού ποτέ δέ σ' άφήνει, ένα «τραύμα» πού ποτέ δέ θά κλείσει!..

Οί παλιές πατριαρχικές δομές έξουσίας, ύποχωρούν, οί περιθωριακοί στό προσκήνιο

αγαπώ πολύ, όπως και τό γουέστερν-σπαγγέτι αλλά και τήν 'Επιστροφή τού Ρίνγκο. Νά τίς σημειώσω πρόχειρα. Αυτή ή περιπλάνηση και ή μεταμφίεση οδηγούν πολλές φορές σέ μία παραπλάνηση πού έχει περισσότερο σχέση μέ τό κυνικό και αυθάδικο καλαμπούρι, παρά μέ μία ιδεολογική «πονηριά» ή μέρδεμα. Ίσως νάναί τυχαίο, αλλά θάθελα νά σταματήσω σέ μερικά όνόματα, πού άλλα οδηγούν κάπου, άλλα πουθενά.

Νά πούμε λοιπόν: Μοντγκόμερ Μπράουν, όπως Μοντγκόμερ Γούντ όπως Μ-πενίτο Μ-ουσουλίτι. Χόλυ (ή γυναίκα του), όπως «άγια» όπως άπιστη... Και μία γλωσσική άντιστροφή. Θά πεί ό σερίφης: "Όποιος δέν είναι Μεξικάνος θεωρείται κατώτερη φυλή, άρα δέν μπορεί νά έπιβίσει».

Στό τέλος, όμως, οί Μεξικάνοι έξολοθρεύονται σάν τίς μύγες κι ό ρατσισμός τους άπέναντι στους λευκούς φαίνεται νά θυμίζει μάλλον τό λευκό ρατσισμό. Τό φίλμ λοιπόν παίξει όλο πάνω στήν αποκάλυψη και στις σημασίες τών βλεμμάτων, τών νοημάτων, τών μεταμφίσεων, τών άλλων έκδοχών. Συνέχεια μετασχηματίζεται, αλλά και σταδιακά δείχνει τά μυστικά του. Και βέβαια ή σκηνοθετική του γραμμή είναι ένδεικτική τού γουέστερν-σπαγγέτι. Τά «τρέ γκρό-πλάν» χαρακτηρίζουν τίς ψυχολογικές διαβαθμίσεις και ή μουσική τού Έννιο Μορρικόνε είναι ίσως ή καλύτερη μελωδία πούχει κάνει σέ τέτοιο φίλμ. Παράλληλα βαδίζει μέ τούς μυθοπλαστικούς χαρακτήρες τής άναγνώρισης και τής αποκάλυψης, μέ εκείνους τής άρνησης, τής μεταμ-

Άλέξης Ν. ΔΕΡΜΕΝΤΖΟΓΛΟΥ

Μερικές συμπληρωματικές παρατηρήσεις για τὸ Ἴταλικό γουέστερν



Ἡ τριαδική μονομαχία μετὴν εἰσαγωγή τοῦ χαρακτήρα τοῦ ἄσχημου.

α. Ὁ ἐξοστρακισμός τοῦ καλοῦ. Στὸ γουέστερν-σαγγέτι οἱ ἔννοιες καλός - κακός, μετὴν ἠθική διάσταση ποὺ παίρνουν στὸ ἀμερικάνικο γουέστερν, χάνονται, καθὼς ὄχι μόνο καὶ οἱ δύο πλευρές χρησιμοποιοῦν τὰ ἴδια μέσα γιὰ τὴν ἐπιτυχία τοῦ σκοποῦ τους, ἀλλὰ πολλές φορές ὁ λόγος τῆς σύγκρουσής τους εἶναι ὁ ἴδιος: ἡ ἀναζήτηση τοῦ χρήματος. Ἐπιπλέον, ὁ «καλός» τυχαίως νὰ μὴν εἶναι τυπικὰ παράνομος. Μπορεῖ νὰ εἶναι κυνηγὸς ἐπικυρηγμένων, ὅπως ὁ Ἡστυγουντ στὸ *Μονομαχία στὸ Ἐλ Πάσσο* ἢ νὰ βρίσκεται σ' ἐκεῖνο τὸ μεσοβέζικο στάδιο μεταξύ νόμου καὶ παρανομίας, ὅπως ὁ Μπρόνσον στὸ *Μονομαχία στὸν κόκκινο ἥλιο*. Συνήθως μοιάζουν ἀκόμα καὶ μορφικά. Μετὴν διαφορά ὅτι ὁ «καλός» εἶναι σχεδὸν πάντα μόνος, ἐνῶ οἱ κακοὶ πολλοί.

Τὰ κίνητρα τοῦ «καλοῦ» εἶναι συνήθως ἡ ἐκδίκηση ἢ ἡ ἀναζήτηση τοῦ χρήματος. Ἀλλὰ ἀκόμη καὶ αὐτὸ τὸ τελευταῖο δὲ φαίνεται νὰ ἔχει κάποια χρησιμότητα οὔτε νὰ ἐξυπηρετεῖ κάποιο σκοπὸ. Ὁ «καλός», συχνά καὶ ὁ «κακός», ὅταν εἶναι ἕνα μόνο ἄτομο, ἐνδιαφέρεται νὰ ζήσει σύμφωνα μ' ἕνα κάποιο στυλ (ὑπερτονισμένο αἰσθητικά). Γι' αὐτὸ καὶ δέν ἔχει παρελθόν. Ὁ τύπος αὐτὸς δουλεύτηκε κυρίως ἀπὸ τὸν Λέονε, μετὰ ἐκφραστικὰ χαρακτήρα τὸν Ἡστυγουντ.

β. Ἡ βία καὶ τὸ σέξ. Ἡ στυλιστικὴ ὑπερβολὴ τῆς βίας κυριαρχεῖ στὸ σαγγέτι. Ἀκόμη καὶ τὰ ζενερικὰ πολλῶν ταινιῶν συνοδεύονται ἀπὸ τοὺς ἤχους πυροβολισμῶν, καθὼς ἕνα ἔντονο κόκκινο χρῶμα (τοῦ αἵματος) κατακλύζει τὴν ὀθόνη. Ἡ βία αὐτὴ πολλές φορές εἶναι χωρὶς νόημα καὶ ἐξυπηρετεῖ τίς σαδιστικὰ τάσεις τοῦ εἶδους. Κλασικὴ εἶναι ἡ σκηνὴ πού μιὰ ομάδα κακῶν δέρνει ἀνελέητα τὸ παλικαράκι.

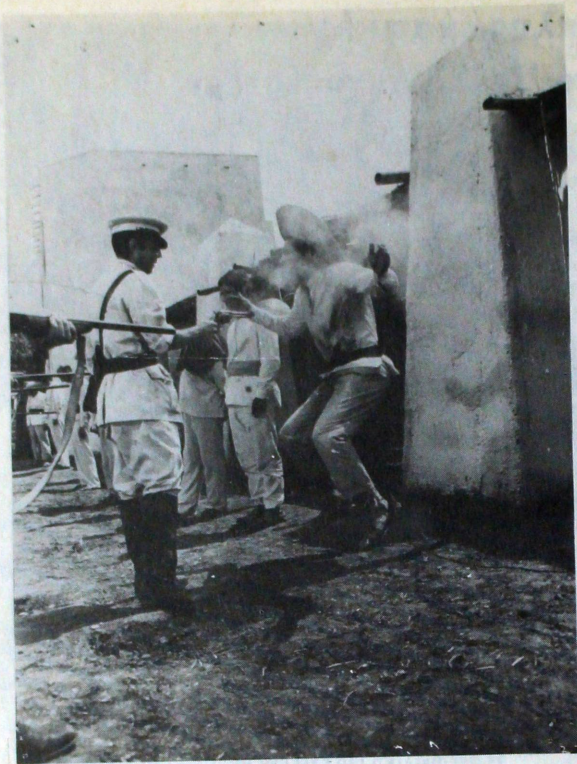
Ἡ σεξουαλικὴ βία ἔχει ἕνα ἰδιαίτερο χαρακτηριστικό. Πρόβερχεται ἀπὸ μιὰ ψυχρὴ ἱκανοποίηση τῶν ὀρέξεων τοῦ κακοῦ. Οἱ σεξουαλικές του ὅμως ἀντιδράσεις εἶναι σχεδὸν κλινικές, πράξεις μιᾶς διαφθορᾶς, παρὰ ἢ ἐκπλήρωση μιᾶς ἐπιθυμίας. Τόσο ὁ βιασμός τῆς Καρντινάλε ἀπὸ τὸν Φόντα στὸ *Κάποτε στὴ Λύση*, ὅσο καὶ τῆς Ἴντα Γκιούλι ἀπὸ τρεῖς κακοποιούς στὸ *Ἀντίος Γκρίγκο* ἀνήκουν στὸ παραπάνω σχῆμα.

Ἀκόμη, ἡ σεξουαλικὴ ἐπιθυμία τοῦ καλοῦ εἶναι ἀνύπαρκτη. Τὸ μόνο πράγμα πού τοῦ προκαλεῖ συγκίνηση εἶναι ἡ ἀπειλὴ τῆς οἰκογένειας. Γι' αὐτὸ καὶ στὰ σαγγέτι ὁ ρόλος τῶν γυναικῶν εἶναι σχεδὸν μηδενικός. Ὑπάρχουν ὡς ἀντικείμενα πού ὑπόκεινται σὲ πράξεις βίας γιὰ νὰ κινηθεῖ ἡ πλοκή, ὅπως στὸ *Μονομαχία στὸ Ἐλ Πάσσο* ἢ ἀπλῶς ἐπιβεβαιώνουν τὴ διαφθορὰ τοῦ κακοῦ.

γ. Ἡ εἰσαγωγή τοῦ «ἄσχημου». Ὁ ἄσχημος ἀποτελεῖ τὴν τρίτη πλευρὰ στὸ τρίγωνο τῶν χαρακτήρων. Εἶναι τὸ χιουμοριστικὸ στοιχεῖο καὶ γενικὰ ὁ πιὸ ἀνθρώπινος τύπος σὲ σύγκριση μετὰ τοὺς ἄλλους. Κατὰ μιὰ ἔννοια ἀποτελεῖ καὶ μιὰ ἀπειλὴ γι' αὐτούς, γιατί δὲ χρειάζεται κάποιο στυλ γιὰ νὰ ἐπιβεβαιωθεῖ. Εἶναι ψεύτης, ἀνήθικος, βρωμιάρης, γυναικάς, μέθυσος, φαγάς καὶ συνήθως εἶναι αὐτὸς πού κερδίζει τὴ συμπάθεια τοῦ κοινοῦ. Ἄν εἶναι φοιτίας, εἶναι μόνο γιὰ λόγους αὐτοσυνητήρησης ἢ ἐξαιτίας συναισθηματικοῦ ξεσπάσματος.

Αὐτὸν τὸ χαρακτήρα ἐνσάρκωσαν μετὰ ἐπιτυχία ὁ Ἐλαί Γουάλας, ὁ Φερνάντο Σάντσο, ὁ Ρόντ Στάιγκερ, ὁ Μπᾶντ Σπένσερ κ.ἄ.

δ. Τὸ σκωπτικὸ γουέστερν. Ἡ παρωδία τοῦ κλασικοῦ γουέστερν ἐμφανίστηκε σὲ μιὰ σειρά ταινιῶν, ἀπὸ τοὺς



Τρίντα ως *Τό όνομά μας είναι κανένας*. Στόχος τών ταινιών αυτών ήταν ή διακομώδηση τών συμβάσεων μέ τήν ύπερβολή και τή διαστρέβλωση ή, πίο σπάνια, μέ τήν άνατροπή τών συμβάσεων.

Ή πίο αξιόλογη δουλειά στόν τομέα αυτό είναι ή ταινία τού Κορμπούτσι *Τό όνομά μου είναι κανένας*, όπου, άφου στήνει τό μνημείο τού κλασικού γουέστερν, δίνει τή θέση του στό νέο. Τόν Χένρυ Φόντα διαδέχεται ό Τέρενς Χίλλ.

ε. Αισθητικά μοτίβα. Τό ύπερβολικό γκρό πλάν μαζί μέ τούς τεράστιους άδειους χώρους άποτελοϋν τά κύρια αισθητικά χαρακτηριστικά τού γουέστερν. Πολλές φορές έντονες χρωματικές αντίθεσεις έρχονται νά βοηθήσουν αυτή τή δισυτική αντιμετώπιση: γκρό-πλάν πάνω στούς χαρακτήρες, σχεδόν γκροτέσκες σέ μέγεθος άδειες επιφάνειες.

Τά φίλμ μοιάζουν σάν νά είναι μιά σειρά τυχαίων συμβάντων όπου οί θεατές άπλά παρακολουθοϋν τίς αντίδράσεις διαφορετικού τύπου ανθρώπων. Οί συγκρούσεις είναι ύπερτονισμένες, σχεδόν χορογραφικές. Ή όπτική έντύπωση τού νερού πού στάζει στό καπέλο τού Γούντυ Στρόντ ή ή μύγα πού ένοχλεί τόν Τζάκ Έλαμ στό *Κάποτε στή Δύση* φαίνεται νά ένδιαφέρουν περισσότερο τόν Λεόνε άπό τή μάχη πού άκολουθεί.

Οί σκηνές άπό μάχες άποδεικνύουν τίς ικανότητες τών Ίταλων νά κινούν πλήθη. Ίκανότητες ισάξιες μ' αυτές τού ντέ Μίλλ και τού Λήν. Συχνά οί μάχες αυτές αντιμετωπίζονται ως μιά άνόητη καταστροφή έκατοντάδων ανθρώπων πίο σοκαριστικά και άπό πολλές συνειδητά άντι-πολεμικές ταινίες.

Ή προφανής εϋχαρίστηση, άκόμα και ή διακομώδηση τής καταστροφής συχνά άκολουθείται άμέσως άπό κάποιο προσωπικό τρόπο, κάτι πού ύπογραμμίζει τήν πραγματική σημασία αυτού πού πρίν φαινόταν διασκεδαστικό.

Άπό τήν άλλη ύπάρχει ένας γραφικός τρόπος άπεικόνισης τών μικροαπασχολήσεων τής ζωής. Τό φαγητό γιά παράδειγμα είναι συνήθως πλούσιο, όρεκτικό, όπτικά έντυπωσιακό και τρώγεται μέ βουλημία άκόμα και μέ τά δάκτυλα.

Στόν τομέα τής άπεικόνισης τής τελικής μονομαχίας εισάγεται ή έννοια τού κύκλου και τής τριαδικότητας, όπου οί τρείς τουλάχιστο μονομάχοι άυτοορίζονται σέ μιά φανταστική άρένα χωρίς κοινό. "Ας θυμηθοϋμε

Τυχοδιώκτες τού Νταμιάνο Νταμιάνι: Ή φυλετική άνάμειξη στό Ιταλικό γουέστερν

Τό σκωπτικό γουέστερν: *Ή άσπρος, ό μαύρος κι ό κίτρινος* τού Σέρτζιο Κορμπούτσι

Κομπανιέρος τού Σέρτζιο Κορμπούτσι: Ή γραφικότητα τής βίας στό Ιταλικό γουέστερν

Τζάγκο τού Σέρτζιο Κορμπούτσι: Τά σπασμένα χέρια ως σημείο ένουχιισμού

τό τέλος τόσο στό *Ή καλός, ό κακός και ό άσχημος* όσο και στό *Μονομαχία στό Έλ Πάσσο*. Έδώ, θά πεθάνει ό κακός, πού στόν Λεόνε ζει μέ τούς δικούς του κώδικες και κανόνες και πού στήν οϋσία είναι ή στυλιστική του διαφθορά μέ τόν καλό πού όδηγεί σ' αυτή τή σύγκρουση.

στ. Θρησκεία και πολιτική. Άν και οί άναφορές δέν είναι συχνές στήν έκκλησία παρά μόνο μέ τήν παρουσία κάποιων ρασοφόρων, τά γουέστερν, κυρίως τού Λεόνε, μεταφέρουν στοιχειά μιås Χριστιανικής άπεικόνισης. Τό κήρυγμα τού Βολοντέ στό καταστραμμένο μοναστήρι στό *Γιά μιά χούφτα δολλάρια*, ή "άνάσταση" τού Ήστγουντ στήν ίδια ταινία, ή βιβλική γλώσσα στήν κηδεία στό *Κάποτε στή Δύση*, κ.ά.

Οί Ίταλοί, όπωσδήποτε λιγώτερο ρατσιστές άπό τούς Άμερικάνους, έξίσωσαν τίς φυλές, άδιαφόρησαν γιά τούς Ίνδιάνους και εισήγαγαν τούς Μεξικάνους. Οί συγκρούσεις δέν έχουν σκοπό νά έπιβεβαιώσουν κάποια φυλετικά χαρακτηριστικά και οί πολιτισμικές τους καταβολές τούς σπρώχνουν σέ διαφορετικούς ήρωες. Ή ταινία *Ναβάχο Τζό* άνήκει σ' αυτή τήν κατηγορία.

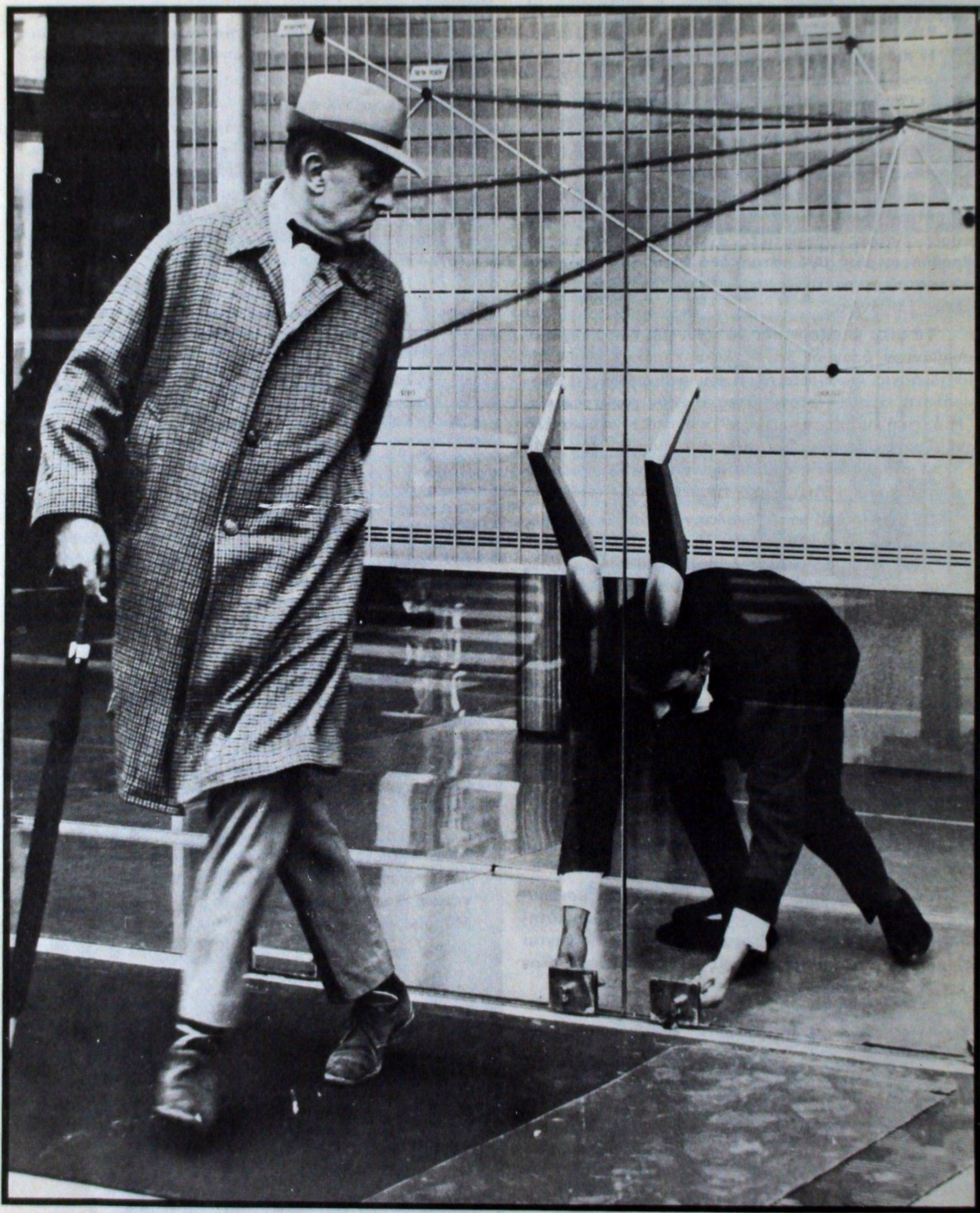
Άλλά και ή έμμονή τών πρωταγωνιστών τού Ιταλικού γουέστερν γιά τήν άπόκτηση ύλικών αγαθών (χρυσάφι κυρίως), άν και φαίνεται νά είναι παρμένη άπό τήν Άμερική, συχνά ένέχει μιά άντι-καπιταλιστική χροιά, μέ τόν τρόπο πού σκιαγραφείται ό χαρακτήρας τού πλούσιου καπιταλιστή. Σέ μερικά σπαγγέτι μπορεί κανείς νά διαπιστώσει μιά μαρξίζουσα όπτική μέ πίο χαρακτηριστική τή σκηνή τής ταινίας τού Λεόνε *Ή καλός, ό κακός και ό άσχημος*, πού ό θησαυρός θάβεται και έγκαταλείπεται σ' ένα νεκροταφείο.

Τά Ιταλικά γουέστερν είναι έξερευνήσεις ένός μυθικού κόσμου. Δέν επαναλβάνουν άπλως μιά πεποίθηση μέ διαφορετικούς τρόπους. Έμβαθύνουν όλο και περισσότερο στούς ίδιους χαρακτήρες. Οί μυθικές αυτές έξερευνήσεις γιά τήν προσπάθεια τού ανθρώπου νά βρει κάποιο νόημα στή ζωή του γίνονται μέσα σέ μιά κόλαση. Είναι μιά κατάβαση στά Τάρταρα, ίσως χωρίς έπιστροφή. Και υίοθετοϋν μιά γκροτέσκα όπτική. Γιά τούς Ίταλούς τό γουέστερν είναι ένα φόντο γιά μιά λαϊκή όπερα χωρίς μουσική, μάλλον χωρίς τραγούδι, γιατί ή μουσική κυριαρχεί. "Ας μή ξεχνάμε τόν Έννιο Μορρικόνε.

Νότης ΦΟΡΞΟΣ

Ή βία τής έξουσίας, νόμιμης ή παράνομης πάνω στούς χωρικούς

Ο Κλίντ Ήστγουντ ένσαρκωτής τού «καλού»



Playtime.

ἀπό τῆς ΔΙΑΚΟΠΕΣ ΤΟΥ ΚΥΡΙΟΥ ΥΛΩ...

τοῦ Ἀλέξανδρου Μουμτζή

Ἔχουν περάσει, θαρρῶ, ἑπτὰ χρόνια ἀπό τότε πού πρωτοεἶδα τῆς *Διακοπές*. Ἦταν μιὰ προβολή τῶν φοιτητῶν στό ἀμφιθέατρο τῆς Φυσικομαθηματικῆς, στή Θεσσαλονίκη γιά τήν ἀκρίβεια ὄχι προβολή, «ἐκδήλωση». Πράγμα πού σημαίνει φυλλάδια, εἰσηγήσεις καί συζήτηση μετά τήν ταινία. Θυμᾶμαι ἀκόμη πῶς ὄλ' αὐτά τά εἶχα ἀναλάβει προσωπικά. Πράγμα πού συνήθως σημαίνει νά μήν μορεῖς νά δεῖς τήν ταινία μέ τήν ἡσυχία του διότι σκέφτεσαι... τί θά πεῖς μετά. Θυμᾶμαι, τέλος, ὅτι ἤμουνα συναχωμένος καί ὅτι γέλασα πολύ (ἔσπασα μάλιστα καί μιὰ ἀπό τῆς θέσεις τῆς αἴθουσας). Ἐδῶ τελειώνουν οἱ ἀναμνήσεις. Ἔτσι κι ἄλλοιῶς στίς ταινίες τοῦ Τατί οἱ ἥρωες δέν ἔχουν πολλά πάρε δῶσε μέ τή μνήμη. Ὁ κόσμος τους μᾶς ἀποκαλύπτεται διαρκῶς σέ ἐνεστώτα χρόνο· γι'αυτό, ἴσως, καί διαρκῶς μᾶς ἐκπλήσσει. Ἡ μόνη σκηνή τῶν *Διακοπῶν* στήν ὁποία εἰσρέει ἡ ἀνάμνηση, ἂν δέ λαθεύω, εἶναι ἡ σκηνή τοῦ τέλους. Ἡ εἰσοδός της γίνεται μέ τρόπο πλάγιο, «ἐξωκινηματογραφικό», μέσα ἀπό τήν ἀκίνησία (πού ἀντιτίθεται στή διαρκή κίνηση τοῦ κόσμου τοῦ Τατί) κάποιων φωτογραφικῶν ἐνθυμημάτων (ὁ τουρίστας, ἐξάλλου, ἀρέσκεται νά ἀπαθανατίζει φωτογραφικά τῆς διακοπές του, ἡ φωτογράφιση περιέχεται στίς στερεότυπες συμπεριφορές του καί ὡς τέτοια ἐνδιαφέρει τόν Τατί).

Πῶς ἐξηγεῖται αὐτός ὁ ἀποκλεισμός τῆς ἀνάμνησης; (Ἀπό τήν ἄποψη, βέβαια, τῶν δρωμένων τῆς μυθοπλασίας καί ὄχι ἀπό ἐκείνη τῆς σκηνοθετικῆς τους πραγμάτωσης· σχετικά μέ τή δεύτερη βλέπε τό παρακείμενο ἄρθρο τοῦ Γιώργου Τζιῶτζιου). Στόν κόσμο τοῦ Τατί ὑπάρχει (στίς *Διακοπές* ὅπως καί σέ ἄλλες του ταινίες, μά ὄχι πάντα μέ τήν ἴδια ἐνταση — θά ἐπανεέλθω σ' αὐτό τό θέμα) ἕνα κεντρικό, προνομιοῦχο βλέμμα (προνομιοῦχο ὄχι ἐπειδή αὐτό ὀργανώνει τό γύρω του χῶρο, ἀλλά ἐπειδή ὁ φορέας του ἔχει τήν τύχη νά παραβρίσκεται — ὅταν δέν τό προκαλεῖ — ἐκεῖ ὅπου ἀναβρῦζει τό κωμικό στοιχεῖο): τό βλέμμα τοῦ κυρίου Ἰγλώ· ἕνα *μη ἐνήλικο* (ἢ ἀκόμη *μη ἀνθρώπινο*) βλέμμα. Ὁ κύριος Ἰγλώ δέν εἶναι ἀκριβῶς ἕνας ἄνθρωπος ἀνάμεσα στούς ἄλλους. Ἡ φιγούρα του, ἡ κίνησή του, ἡ ὁμιλία του (πιό σωστά ἡ ἀπουσία ὁμιλίας), ἡ συμπεριφορά του συναιροῦνται σέ ἕνα πλάσμα πού κοιτάζει τόν κόσμο σάν νά βρίσκεται δίπλα του, οὔτε ἀκριβῶς ἔξω οὔτε μέσα σ' αὐτόν. Μέ δύο λόγια, στήν καίρια ἀπόσταση πού θά ἐπιτρέψει τήν ἐλεύθερη ἀνάπτυξη τῶν κωμικῶν δρωμένων. Αὐτό τό περιεργό, ἀθῶο, ἐκπληκτο καί ἐνίοτε ὑπερβολικά ἀπαθές βλέμμα (σκέφτομαι κυρίως τῆς *Διακοπές*) συγγενεῖ περισσότερο μέ τό βλέμμα ἐνός μικροῦ παιδιοῦ ἢ κάποιου κατοικίδιου ζώου. Καί φυσικά οὔτε τά ζῶα ἔχουν ἀναμνήσεις οὔτε τά παιδιά ζοῦνε μ' αὐτές.



Playtime

Είπα παιδιά. Τά παιδιά γιά τόν κόσμο τού 'Υλώ είναι κάτι σάν γέφυρα: ένας τρόπος ἄρθρωσης τού κ. 'Υλώ μέ τήν κοινωνία, μέ τίς διάφορες μικροκοινωνίες στίς ὁποῖες βρίσκεται ριγμένους: στίς *Διακοπές* είναι ὁ μικρόκοσμος της παραθεριστῶν, στό *Playtime* ὁ μικρόκοσμος τῶν τουριστικῶν γκρουπ (ὁ ἄνθρωπος ἐν διακοπαῖς ἀποδεικνύεται ἄριστο ὕλικό γιά τήν κωμική μηχανή τού Τατί). 'Ανάμεσα στούς λουόμενους τῶν *Διακοπῶν* τά πιό σοβαρά πρόσωπα είναι τά παιδιά: δέ γελοῦν, δέν κάνουν γκάφες, δέν παθαίνουν ἀτυχήματα, δέν «παιδιαρίζουν». Θυμηθεῖτε τή σκηνή μέ τό παγωγό: ὁ μικρός πρωταγωνιστής της κάνει μιά σειρά ἀπό σοβαρές πράξεις —ἀγορά παγωγού, ρέστα, προσφορά στό μικρό κορίτσι— μέ ἀπόλυτα πετυχημένο τρόπο σ' ἕναν κόσμο φτιαγμένο στά μέτρα τῶν μεγάλων —καροτσάκι παγωτῶν, χερούλι πόρτας, σκαλοπάτια— τή στιγμή πού οἱ ἴδιοι οἱ μεγάλοι ἀποδεικνύονται ἀδέξιοι, ἀτzaamήδες καί γελοῖοι.

Τά παιδιά στίς *Διακοπές* είναι τά μόνα ἄτομα πού μποροῦν καί «συνομιλοῦν» (ἔστω καί μέ ὄχι ρηματικό τρόπο) μαζί του, τόν μιμοῦνται (χωρίς νά τόν παρωδοῦν) καί ἀντιγράφουν τά καμώματά του. Μερικά παραδείγματα: παίζουν μαζί του μέ τό μπαλάκι τού πίνγκ πόνγκ (παραμένοντας ἐκτός πεδίου ὡς τό τέλος τῆς σκηνῆς), τού ρίχνουν ἄμμο στήν πλάξ (ὄχι ἐκδικητικά ἀλλά μέ τόν τρόπο πού θά τού ἀπέυθυναν κάποιο χαιρετισμό), ἀναστατώνουν τό ξενοδοχεῖο βάζοντας σέ μεγάλη ἔνταση τό γραμμόφωνο (μιμούμενα κάτι πού ὁ ἴδιος ὁ κ. 'Υλώ εἶχε κάνει λίγο πρίν), παίζουν πίνγκ πόνγκ ἀντιγράφοντας τίς κινήσεις τού κ. 'Υλώ στό τένις (θαυμάσιος ἀναδιπλασιασμός τῆς πρώτης παρῶδησης μέσα σέ μιά δεύτερη, παρεμφερή σκηνή).

'Αν, ὅμως, ὁ κόσμος πού ἀναπαριστάνεται στίς ταινίες τού Τατί είναι φτιαγμένος, καί είναι φυσικό, στά μέτρα τῶν μεγάλων, τό βεληνεκές τῶν ταινιῶν καθεαυτῶν πρέπει νά ἀναζητηθεῖ σέ ἄλλη κλίμακα. 'Εκεῖ ὅπου ἡ ἀντίθεση ἀνάμεσα στήν ψυχαγωγία γιά παιδιά καί τήν τέχνη γιά μεγάλους (ὄπως καί ἡ ἀντίθεση ἀνάμεσα στή λαϊκή τέχνη καί τήν καλλιτεχνική δημιουργία) τείνει νά ἀκυρωθεῖ ὡς ἀνυπόστατη. Δέ γνωρίζω πολλούς δημιουργούς πού νά τό ἔχουν κατορθώσει. 'Ο Τσάπλιν είναι ἕνας ἀπ' αὐτούς: ἀλλά ὁ Τατί είναι ἡ ἀπόλυτα ἀντίθετη περίπτωση.

Οι ταινίες του Τατί είναι εξαιρετικά *εθρύχωρες* στην κατασκευή τους (και δεν εννοώ μόνο την απουσία περίπλοκων κινήσεων της κάμερας ή την κυριαρχία των γενικών πλάνων). 'Υπάρχει σ' αυτές θέση για όλους, μικρούς και μεγάλους. «*Όταν άρχισε τό έργο, νόμισα πως ήμουν ακόμη έξω στό δρόμο. Όταν τελείωσε, σκεφτόμουνα πως είχε βγει κι αυτό μαζί μου στό δρόμο.*» Τό απόσπασμα είναι από γράμμα μικρού μαθητή στον Τατί. 'Ο σκηνοθέτης είχε ζητήσει από ένα δάσκαλο νά πάρει μιά τάξη παιδιών ηλικίας 13 και 14 χρονών νά δοϋνε τό *Playtime* και μετά νά βάλει παιδιά νά του γράψουν.

Βγαίνοντας μαζί του στό δρόμο

Χάνομαι εύκολα στους δρόμους. Οί μεγάλες πόλεις διατηρούν πάντα για μένα τό αϊνιγά τους· όσο και νά τις περπατήσω δεν παύουν νά μέ μπερδεύουν, νά άπειλοϋν τόν ετοιμόρροπο προσανατολισμό μου. Μέ δυό λόγια: ξεστρατίζω εύκολα· στους δρόμους, τά λόγια, τά γραψίματα. Έτσι και ή προκείμενη δοκιμή δεν είναι μιά κριτική των *Διακοπών του κυρίου 'Υλώ* (όπως και ή διπλανή δεν είναι κριτική του *Playtime*). Και είναι λογικό. Βγαίνοντας στην κεντρική λεωφόρο, τά πάντα είναι ζήτημα πινακίδων: μεθοριακό χωριό, τουριστικό θέρετρο, σύγχρονη μεγαλόπολη...· και μεταφορικών μέσων επίσης (συνήθως σέ καθυστέρηση): τό ποδήλατο του ταχυδρόμου, τό σαραβαλάκι των *Διακοπών*, τό αυτοκίνητο του *Trafic*, τό λεωφορείο του *Playtime*.

Ξεχνώντας (τό είπα από την άρχή: άναμνήσεις τέρμα) τις πινακίδες και τά μέσα μεταφοράς μένει τό ταξίδι· και αξίζει τόν κόπο. 'Ακόμη και στην περίπτωση του *Trafic*· εκεί ή διαδρομή έχει κάποιες τλαιπωρίες (και δέ μιλω, βέβαια, μόνο κυριολεκτικά)· άς μήν ξεχνάμε, όμως ότι πρόκειται για την λιγότερο αντιπροσωπευτική ταινία του Τατί, μέ όλλανδικά κεφάλαια, ισχνά μέσα και τό βάρος της τεράστιας εμπορικής άποτυχίας του *Playtime*.

Τό ταξίδι άφορά και στην περίπτωση του κ. 'Υλώ επίσης· και όπως όλα τά καλά ταξίδια δεν τόν άφήνει άμετάλλαχτο. Τόν μεταθέτει από τό κέντρο (ή περίπου) του κωμικού περιβάλλοντος όπου ζει (*Διακοπές*) στην περιφέρεια (*Playtime*). "Όσο ώριμάζει ό δημιουργός Τατί, τόσο εκχωρεί τά προνόμια του κ. 'Υλώ στον κόσμο που τόν περιβάλλει· τόσο μέ την ώσμωση του κωμικού στοιχείου προς τόν κόσμο αυτό όσο, *Διακοπές του Κου 'Υλώ*





Playtime

κυρίως, με τήν αναπαραγωγή τής κεντρικής μορφής σε δεκάδες κατοπτρικά είδωλα.

Ζάκ Τατί: «Τό στύλ μου επιτρέπει στους ανθρώπους νά συμμετέχουν λίγο περισσότερο, τούς επιτρέπει νά «αλλάζουν ταχύτητες» μόνοι τους, νά κάνουν τά πράγματα ατφοί οί ίδιοι».

Πού ταξιδεύει ό ήρωας, πού ταξιδεύουν οί θεατές; (ερώτημα άρχικό).

‘Ο κόσμος του Τατί είναι ένας κόσμος «πανοραμικός» και ταυτόχρονα στερημένος από βάθος και νόημα: έγγενως κωμικός και άμετάκλητα άγέλαστος: άπολιθωμένος και διαρκώς έκκρεμής, αίωρούμενος (τίποτε δέν μπορεί νά συμβεί άκριβώς, έλεγε ό Μπαζέν)· χαοτικός και άυστηρά όργανωμένος: βουβός και έξαιρετικά φλύαρος (πλήθος έτερόκλητοι άταξινόμητοι ήχοι). Όλα φαίνονται έτοιμα νά καταρρεύσουν και τίποτε δέν καταστρέφεται στην πραγματικότητα. Όλα ξεχειλίζουν από χρώμα (τουλάχιστον στά δσημα φίλμ), αντίμάχονται λογιής λογιής φράγματα από τά κρατικά σύνορα ως τά όρια τής όθόνης (τό *Playtime* γυρίστηκε τρίγλωσσο και σε 70mm).

Πού νά ταξιδέψει ό ήρωας; (ερώτημα τής ώριμότητας του *Playtime*)· όταν όλες οί πόλεις έχουν γίνει πανομοίωτα αντίγραφα του ίδιου μοντέλου (θυμηθείτε τίς τουριστικές άφίσες του *Playtime*, θυμηθείτε τί φωτογραφίζει ή τουρίστρια του γκρούπ).

Μερικά ερωτήματα μπορούν πράγματι νά προαχθούν σε ύψηλότατη τέχνη (για τούς άνορθόγραφους: ύψ-ύλώ-τατι).

A.M.

...στό *PLAYTIME*

του Γιώργου Τζιώτζιου

Ξέρετε βέβαια πώς κάθε αεροδρόμιο θυμίζει ένα άλλο. Ξέρετε ακόμα πώς οι λεπτομέρειες ενός αεροδρόμιου πάντα διαφεύγουν (αν όχι, πείτε μου τί χρώμα έχουν οι τοίχοι στην αίθουσα άναμονής του Έλληνικού). Βγαίνοντας από ένα αεροδρόμιο είναι σάν να μην έχεις μπει ποτέ. Μέ μία εξαίρεση: τό αεροδρόμιο του Playtime.

Συχνά, τό ίδιο συμβαίνει και στό σινεμά. Ποτέ πάντως στίς ταινίες του Τατί. Γιατί μετά απόμιά ταινία του Τατί μπορείς να βγαίνεις απ' τό σινεμά (πού σημαίνει πώς μπήκες για τά καλά στην ταινία). Νά βγαίνεις και να νιώθεις τό περίεργο συναίσθημα ότι βρίσκεσαι σ' ένα χώρο που ανήκει στην ταινία, πώς όλοι αυτοί που κινούνται γύρω σου είναι οι ίδιοι ήρωες (οί δεκάδες 'Υλώ του Playtime) και πώς μπορεί κι εσύ να γίνεις κάθε στιγμή αντικείμενο παρατήρησης.

* * *

Κάτι τέτοια σκεφτόμουνα παραμονή εθνικής γιορτής καθώς περίμενα στό ...αεροδρόμιο. Μετά, ήρθε ή ώρα τής επιβίβασης, ξέχασα τό χρώμα τών τοίχων, άρνήθηκα, ως συνήθως, τήν καραμέλα τής 'Ολυμπιακής και βυθίστηκα σε άλλες σκέψεις (του άέρα). "Όπως άς πούμε ότι πρέπει να υπάρχει κάποια ύπόγεια σχέση ανάμεσα στον Τατί, τόν ...Ουάιλερ και τόν ...Μιτζογκούτσι. Και στους τρεις, για παράδειγμα, τό μοντάζ ύποχωρεί μπροστά στη «σκηνοθεσία» και οι ήρωες κινούνται στό ίδιο πλάνο, στον ίδιο χώρο. Διαφορά; Στόν Ουάιλερ κανείς από τούς ήρωες δέ γυρίζει τήν πλάτη του στο θεατή, στόν Μιτζογκούτσι και στόν Τατί, ναί. Γι' αυτό και οι δυό τους, δέν ήταν άπλά στυλίστες, ήταν επιπλέον, εφευρέτες. Για να ξαναγυρίσω στό θέμα, αφήνω τόν καθένα στην κατηγορία του: ό Ουάιλερ είναι σκηνοθέτης τής ήθικης, ό Μιτζογκούτσι ένας σκηνοθέτης τής βίας, ό Τατί ένας σκηνοθέτης του έκτός-πεδίου (θά επανέλθω στό έκτός-πεδίου).

* * *

'Ο Τατί είναι μιά μνήμη του σινεμά. Πρώτο, γιατί δέ συγκαταλέγεται πιά στους «τελευταίους - επιζώντες - μεγάλους - κινηματογραφιστές». Δεύτερο, γιατί οι ταινίες του θά θυμίζουν πάντα όλο τό σινεμά που προηγήθηκε (χωρίς να πάσουν ποτέ να είναι μοντέρνες). Τρίτο και κυριότερο: έδω και μιά δεκαετία, ό Ζάκ Τατί, παραγωγός — διανομέας — μύθος — ήθοποιός και ευεργέτης τής ανθρωπότητας, βρισκόταν μάλλον «έκτός - πεδίου» (σας τό είπα πώς θά επανέλθω). Του είχε συμβεί παλιότερα να είναι δημοφιλής, αλλά τότε δέ θεωρούνταν σημαντικός: του είχε συμβεί άργότερα να θεωρείται σημαντικός, αλλά τότε δέν ήταν δημοφιλής. Τά παιδιά ήξεραν όλο και λιγότερο ποιός ήταν. Αναπόφευκτα, γερνούσε μέσα σ' ένα ρόλο μάλλον άβάσταχτο: ταριχευμένος από τούς μεγάλους και ξεχασμένος από τούς μικρούς, δέν του έμνε πιά παρά να κάνει τά παράπονά του. Παράδοξα, ό Τατί μίλησε ελάχιστα. Ίσως γιατί υπάρχει μιά «ήθική» τής κωμωδίας (περισσότερο από κάθε άλλο «είδος», ίσως γιατί



Playtime

υπάρχει μία περηφάνεια τών μεγάλων κωμικών πού δέ δέχονται νά κριθοῦν παρά ἀπό τό κοινό, πού σπαίρνουν ὅταν δέν ἔχουν τά μέσα νά τοῦ δείξουν κάτι (σκεφτομαί ἐπίσης τήν περίπτωση Τζέρυ Λιούις). Ὁ Τατί εἶναι ὁ ἀντιπροσωπευτικότερος καί ὁ μικρός ἀριθμός τών ταινιῶν του τό μαρτυράει: ἕξι ταινίες ὅλες κι ὅλες ὡς τό 1972. Κι ὕστερα, σέ μία ἡλικία πού ἄλλοι φοβοῦνται νά βγοῦν χωρίς ὀμπρέλα, ὁ Τατί πειραματιζόταν στό βίντεο (*Ἡ παρέλαση*).

* * *

Τό πρόβλημα εἶναι ἴσως πῶς ὁ Τατί πῆρε ἕνα μεγάλο ρίσκο. Τό ρίσκο νά χάσει τό κοινό του ὀδηγώντας το πολύ μακριά. Τόσο μακριά πού κανείς δέν κατάλαβε γιά τί ἐπρόκειτο. Ὅλοι μιλοῦσαν γιά ἕναν κωμικό πού μισοῦσε τά μέσα ἐπικοινωνίας, τίς πόλεις καί τήν τεχνολογία, ἐνῶ στήν πραγματικότητα ὁ Τατί ἔκανε... ἀκριβῶς τό ἀντίθετο. Τό θέμα του ἦταν πάντα τά μέσα ἐπικοινωνίας: ἀπό τήν πρώτη του ταινία, τή *Μέρα Γιορτῆς* ὅπου ἕνας ταχυδρομικός διανομέας χάνει τό μήνυμα πού μεταφέρει τή στιγμή πού ὁ θεατής καταλαβαίνει πῶς τό μήνυμα εἶναι ὁ ἴδιος ὁ ταχυδρόμος, ὡς τό θυρωρό τοῦ *Playtime* πού γίνεται ὁ ἴδιος πόρτα. Ἀκόμα, οἱ ταινίες τοῦ Τατί διέπονταν ὅλες ἀπό τήν ἴδια λογική, μία λογική πού ὀδηγοῦσε πάντα ἀπό τήν ἐξοχή στίς πόλεις. Ἡ ἰδιομορφία τοῦ Τατί δέ βρισκότανε λοιπόν ἐκεῖ πού ὅλοι νόμιζαν, ἀλλά κάπου ἄλλου. Ποῦ;

Στήν κωμωδία, ἀνέκαθεν, γελοῦσαμε μέ σώματα πού ἔφεταν, πού γελοιοποῦνταν πέφτοντας (ὁ Τσάπλιν εἶναι τό ἀρχέτυπο τοῦ κωμικοῦ πού πέφτει, ξανασηκώνεται καί προκαλεῖ τήν πτώση τών ἄλλων). Ὁ Τατί ἀνακάλυψε μία ἄλλη κωμωδία ὅπου αὐτό πού εἶναι ἀστεῖο εἶναι τό νά στέκεσαι ὀρθος μέσα σ' ἕνα κόσμο ὅπου ὅλοι κινδυνεύουν νά πέσουν. Ὁ Τατί ἀνακάλυψε, ἀκόμα, ἕνα μεγάλο ἄγνωστο πρωταγωνιστή: τόν ἦχο. Θέλω νά πῶ πῶς, κατά κάποιον τρόπο, τό θέμα τών ταινιῶν τοῦ Τατί, τό σενάριό τους ἦταν οἱ ἦχοι (γι' αὐτό ὁ Τατί διάλεγε τούς ἦχους ὅπως ἄλλοι κινηματογραφιστές τούς ἠθοποιούς τους: τό αὐτοκίνητο τοῦ Ὑλῶ στίς *Διακοπές*, ἡ πόρτα τοῦ ξενοδοχείου, τό γουργούρισμα τών κυμάτων). Τό περίεργο εἶναι πῶς ὅλη ἡ τέχνη τοῦ Τατί στόν ἦχο εἶχε νά κάνει μέ τήν καταστροφή τῆς καθαρότητας ἀπό τήν... καθαρότητα. Οἱ διάλογοι δέν εἶναι ἀκατανόητοι, ἀλλά χωρίς σημασία καί ἡ ἔλλειψη σημασίας τους ἀποκαλύπτεται



Playtime

ἀκριβῶς χάρη στὴν ἀκρίβειά τους: διαφορετικὲς ἠχητικὲς κλίμακες, φωνές καὶ θόρυβοι πού διαιροῦν τὸ χῶρο, καθαρὴ κάποιων φράσεων ἀπ' τὶς ὁποῖες, παρ' ὅλα αὐτά, δὲ διατηροῦνται παρὰ μερικὰ ἀποσπάσματα ἐδῶ κι ἐκεῖ ὥσπου νὰ ἐξατμιστοῦν τελείως. Μερικὲς φορές μάλιστα, ὁ Τατί παραμορφώνει τὸ συσχετισμὸ δυνάμεων ἀνάμεσα σὲ δύο πλάνα, φτάνοντας στὸ σημεῖο νὰ διατηρήσει τὸν ἤχο μιᾶς σκηνῆς ἐκτὸς πεδίου πάνω σ' ἓνα βουβὸ γεγονός. Ἔτσι, οἱ λέξεις μοιάζουνε μὲ τὸς ἤρωες: περιπλανιῶνται μόνες τους, ἀπογυμνωμένες ἀπὸ τὴν κοινωνικὴ συνομιλίαν πού τὶς ἐντυνε μὲ μιὰ ψεύτικη ἀξιοπρέπεια.

Τί ἀκόμα τὸ ξεχωριστὸ συμβαίνει στὸ σινεμά τοῦ Τατί; Οἱ ἄνθρωποι μοιάζουνε: τὰ ντεκόρ ἐπίσης. Οἱ καταστάσεις ἐπαναλαμβάνονται καὶ οἱ συμπτώσεις ἀναπαράγονται. Αὐτά τὰ πράγματα συμβαίνουν καὶ ἄλλοι. Ἡ διαφορὰ εἶναι πῶς ἡ ἄποψη τοῦ Τατί γιὰ ὅλα αὐτὰ εἶναι ἐκείνη κάποιου πού πάει σ' ἓνα ἀεροδρόμιο χωρὶς νάχει πρόθεση νὰ πάρει τὸ ἀεροπλάνο ἢ κάποιου πού μπαίνει σ' ἓνα ἐστιατόριο δίχως νὰ σκοπεύει νὰ φάει. Ὁχι πῶς ὁ χρόνος τῶν ἡρώων δέν εἶναι ὑπολογισμένος, ἀλλὰ ὁ Τατί ἐνδιαφέρεται περισσότερο γιὰ τὸ ἀξεσουάρ καὶ λιγότερο γιὰ τὴν «οὐσία» (τὴν κωμῶδιαν ἢ τὸ δράμα). Ὁ Τατί παρατηρεῖ τὴν πραγματικότηταν σάν ἓνα ὁποιοδήποτε θέαμα πίσω ἀπὸ μιὰ βιτρίνα (ίσως ἀλλῶστε νᾶναι γι' αὐτὸ πού τὰ τζάμια ἔχουν τόση σημασία στὶς ταινίες του). Τὸ διάστημα πού γοητεύει τὸν Τατί εἶναι κλειστὸ γιὰ νὰ μπορεῖ πιὸ εὐκολὰ νὰ διαχειριστεῖ καὶ νὰ ρυθμίσει τὴν ἐπικοινωνίαν. Ὅλοι ἐπικοινωνοῦν καὶ ὅλα εἶναι προορισμένα γι' αὐτὸ τὸ σκοπὸ. Ἡ καλύτερα: ὅλα παριστάνουν πῶς ἐπικοινωνοῦν. Γιατί, ξέχασαν νὰ σᾶς τὸ πῶ, ὁ κινηματογράφος τοῦ Τατί εἶναι πρὶν ἀπ' ὅλα ἓνας κινηματογράφος τοῦ *ὁμοιώματος* (σᾶς παραπέμπω καὶ πάλι στοὺς δεκάδες Ἔγλω τοῦ *Playtime*), ὁ χρόνος ἐνός παιχνιδιοῦ.

Ἀπὸ τὶς 5 τοῦ Νοέμβρη, ὁ Ζάκ Τατί βρίσκεται ὀριστικὰ «ἐκτὸς πεδίου» κι ὅλοι οἱ Ἔγλω τοῦ κόσμου μαζί του. Κυρίες καὶ κύριοι, *play-time is over*.

Γ.Τ.

Η ΚΩΜΙΚΗ ΦΙΓΟΥΡΑ ΤΟΥ ΤΑΤΙ

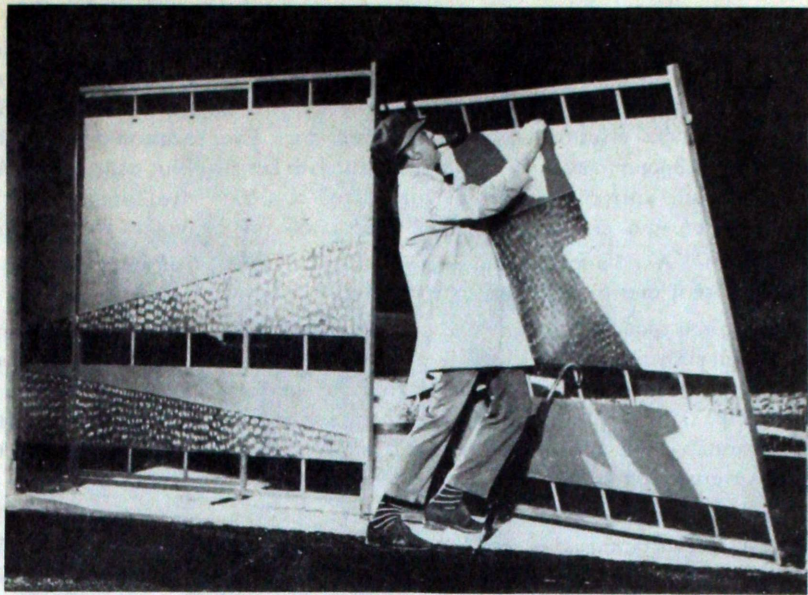
του Νίκου Κολοβού



‘Από τό χαρακτήρα του ταχυδρόμου στό ‘Ημέρα γιορτής...

‘Ως τή *Μέρα γιορτής* (1949) ό κωμικός Τατιτσέφ έψαχνε νά βρεί τήν κωμική του φιγούρα. ‘Ο ταχυδρόμος Φρανσουά αποτέλεσε ένα μεταβατικό χαρακτήρα, όπως και τό ίδιο εκείνο τό φιλικό κείμενο. ‘Απ’ τό μπουρλέσκ σ’ ένα κωμικό ρεαλισμό! Τό ψηλό σώμα, τό μακρουλό, παχύ, σοβαρό πρόσωπο, τά άρβυλα. Τά μακρυνά χέρια και πόδια. Οί μακρυνές, νωχελικές κινήσεις τους, πού θυμίζουν τίς χειρονομίες ενός σπόρτσμαν έξω άπ’ τό άθλητικό παιχνίδι, είναι τά μόνα στοιχεία πού προοιωνίζουν τήν κωμική φιγούρα του. ‘Ο κ. ‘Υλώ εμφανίζεται άπ’ τίς *Διακοπές του κ. ‘Υλώ* και κατοπινά. Τό ίδιο σώμα μεταμφιεσμένο πιά. Τό άνοιχτό πουκάμισο ή τό παπιγιόν, τό σπόρ σακάκι ή τό κοντό άδιάβροχο μέ τά κοντά μανίκια, τό κοντό πάνω άπ’ τόν άστράγαλο παντελόνι, ή ριγωτή κάλτσα, τά σπόρ παπούτσια και τό καπέλο, τό κοντό ή μακρύ τσιμπούκι, ή όμπρέλα. Τό ίδιο πρόσωπο χωρίς τό μουστάκι, μέ τήν άπορητική, άυστηρή ή σοβαρή άπλως έκφραση. Τό πηδηχτό βάδισμα. ‘Απ’ τή στοιχειώδη αυτή περιγραφή επιμένουν στή μνήμη μας δυό χαρακτηριστικές λέξεις: «σπόρ» και «κοντός». Τό πρώτο ως στοιχείο αντίθεσης μέ τήν ηλικία και τή φαινομενική σοβαρότητα του κ. ‘Υλώ και τό δεύτερο ως στοιχείο αντίθεσης μέ τό ύψος του. ‘Ο σοβαρός (ή σοβαροφανής) άστός μιάς προχωρημένης ηλικίας γίνεται κωμικός όταν ντύνεται (μεταμφιέζεται) άθλητικά.

1. Armand Caulliez, *Tati*, Seigners, p. 22.



... στο χαρακτήρα του Κου 'Υλώ στο *'Ο θεός μου*.

2. Αυτό που ζητάμε άρχικά από έναν κωμικό ήθοποιό είναι να έχει μία άθλητική formation» Cauliez, p. 80.

Φορώντας σπόρ ρούχα ή παίζοντας άντικανονικά μία παρτίδα τέννις. Κυκλοφορώντας μ' ένα πολυφορτωμένο ποδήλατο ή επιχειρώντας να ψαρέψει². 'Ο ψηλός και σοβαρός άστός τής ίδιας ηλικίας γίνεται κωμικός όταν φορά κοντά ρούχα. Τά χέρια έτσι γίνονται μακρύτερα, νομίζει κανένας, και τά πόδια εκτείνονται πέρα άπ' τήν κανονική τους διάσταση. 'Εξέχουν στόν άέρα. Τό σωμα του κ. 'Υλώ όλόκληρο γίνεται άνοικονόμητο μέσα στή μεταμφίεσή του. Τήν επιτείνει και τήν υπογραμμίζει. 'Ο Τατί ώστόσο δε χρησιμοποιεί έντατικά τό σωμα αυτό. Τό εκθέτει στο χωρο, τό ύπολειπουργεί (σε σχέση με τόν Τσάπλιν λ.χ. ή τόν Κήτον, τόν Λόυντ ή τόν Λιούις). 'Εκμεταλλεύεται τή φυσική άδεξιότητά του, όχι όμως τήν πιθανή ενεργητικότητά του. 'Αρκείται στήν κωμική φιγούρα πού διέπλασε και στή χαλαρή σύνδεσή της με τό ύπόλοιπο σύστημα του φιλικού του κειμένου. Μία κατάσταση πού τήν φέρνει σε πρόσθετη αντίθεση με τό άθλητικό πού προϋποθέτει ένα δυναμισμό. Αύτή ή μεταχείριση είναι δικαιολογημένη αν σκεφτούμε ότι ό 'Υλώ δέν κινεί τή διαδικασία παραγωγής του κωμικού μέσα στο φιλικό, αλλά συμμετέχει σ' αύτήν ως ένας άπ' τούς παράγοντές της.

'Η φυσιογνωμία του 'Υλώ είναι παχειά κι άδιαφανής. 'Η μάσκα της φέρνει τά ίχνη μιās άνεξήγητης κόπωσης και μιās λανθάνουσας ηλιθιότητας. 'Η σοβαρότητα κι ή άκαμψία της έχουν περισσότερη σχέση με τήν ιδιότητα αύτή παρά με τήν ήθική ή πνευματική βαρύτητα τής προσωπικότητας του κ. 'Υλώ. 'Ο κ. 'Υλώ τά έχει περισσότερο χαμένα με τό πραγματικό, παρά στέκεται άπέναντί του στοχαστικός. Δέν είναι σοβαρός, αλλά σοβαροφανής τελικά. Είναι άστός πού πιάνεται άπ' τό φαινόμενο για να μήν κλονιστεί άπ' τή μηδαμινή, αλλά πολύτιμη γι' αυτόν κοινωνική θέση. Οί αίφνιδιαστικές έγρηγόρσεις και ή στιγμιαία εύκινησία τής φιγούρας αύτης με σκοπό τάχα τήν παρακολούθηση ή τήν αντίληψη των συμβάντων τονίζουν ως εξαιρέσεις τή φυσική πιά άδυναμία της να επηρεάσει ή να επηρεασθεί άπ' τό πραγματικό. 'Ετσι ό κ. 'Υλώ επιδιώκει τή συμμετοχή, αλλά με τήν κωμική φιγούρα πού ένσαρκώνει μένει άμέτοχος κι άδέξιος ως τό τέλος.

'Η κωμική φιγούρα του κ. 'Υλώ δέν προήλθε από μία ιδεολογική άποψη του κ. Τατί, άλλ' από μία λεπτή παρατήρηση και μία έκφραστική καθαρα έπιλογή. «Είναι ένα σύνθεμα πραγματικών προσώπων»³. 'Ο Τατί δέν κρίνει τήν άστική τάξη πού βρίσκεται ό

3. «M' άρέσουν τά πλάνα συνόλου», Έλεγε ό Τατί, Cauliez, p. 83-4

κ. 'Υλώ, αλλά βρίσκει άπλά σ' αυτήν τά ύλικά γιά τήν κωμική του φιγούρα. Αύτή όμως ή καλλιτεχνική πράξη τού είναι τελικά μία κριτική μορφή τής παραστατικής ιδεολογίας τής εποχής μας. Λειτουργεί κριτικά ανεξάρτητα άπ' τήν πρόθεση τού ίδιου τού Τατί. 'Ο κ. 'Υλώ είναι ό «καθώς πρέπει» άνθρωπος. "Ένας ανάμεσα στους πολλούς όμοιους του τού δρόμου τών άστικών κέντρων. Κι είναι εκτεθειμένος στην όθόνη. Αυτό είναι κιόλας μία κριτική πράξη. 'Η σιωπή τού κ. 'Υλώ είναι μία ένδειξη τής άδεξιότητάς του, μία εκδήλωση τής άδυναμίας πού τού επιβάλλει ή λανθάνουσα ήλιθιότητά του. 'Αλλά μπορεί και μία άδυναμία επικοινωνίας, ή αυτοσυγκράτηση πού τού ύπαγορεύει ή συστολή, ή τρυφερότητα, ή ευγένειά του.

'Ο φόβος τού τραυματισμού του από μία επέκταση και διεύρυνση τής επικοινωνίας του μ' ένα άπειλητικό πραγματικό. 'Ιδιαίτερα αυτή ή λειτουργία του επισημαίνεται στις ταινίες τού *Πλαϊντάμ* και *Τραφίκ*. "Όταν χάνομε άκόμη και τό πρόσχημα τού ήρεμου περιβάλλοντος τής γαλλικής επαρχίας ή τού άπόμερου quartier τού Παρισιού πού δέ δικαιολογούσε άπόλυτα αυτή τήν επιφύλαξη. Καί περνούμε στή σύνθετη κι αιχμηρή κατάσταση τού σύγχρονου μεγάλου άστικού κέντρου.

Σ' αυτή τή φάση (μέ τό *Πλαϊντάμ* και τό *Τραφίκ*) ή κωμική φιγούρα τού κ. 'Υλώ όλοκληρώνεται γιατί πλέκεται ή τριπλή σχέση της μέ τό πραγματικό. 'Ο κ. 'Υλώ παρατηρεί τό πραγματικό. Δέν επιδιώκει τή σύγκρουση μ' αυτό, τήν καταστροφή ή τή μεταβολή ή τήν άπώθησή του. Τό παρατηρεί κι άνιχνεύει μέσα του τά στοιχεία τού κωμικού. Τήν κωμική άσημαντότητα τού πραγματικού. 'Αφήνει τά πλεονεκτικά θέματα κι επικεντρώνει τό ενδιαφέρον του στις λεπτομέρειες. Τό κωμικό αυτών τών λεπτομερειών μεγεθύνει, χωρίς νά τό άποσπά άπ' τό πλαίσιό του. Θά τό έλεγε κανένας μεταφορικά κωμικό τού gros plan, μέσα σ' ένα plan d' ensemble⁴. Κινείται στά έρείσματα, στά περιθώρια παρά στό κέντρο τής άρτηρίας. Τό κωμικό του δέ βυθίζεται στην καθημερινότητα, αλλά ξεμπλέκει μέ σχολαστικότητα τά «ξέφτια» της. 'Η γραμμή πού διαγράφεται είναι παλινδρομική. 'Η φιγούρα τού κ. 'Υλώ μπαίνει μέσα στό πραγματικό σιωπηλή, ευγενική κι άδέξια. 'Απειλείται νά συνθλιβεί από χτισμένους και κινούμενους όγκους. 'Απ' τά άπρόσωπα κτίσματα και τήν άείρρητο κυκλοφορία. Χάνεται στους έσωτερικούς τά διαδάλωδεις χώρους αυτών τών κτισμάτων, αισθάνεται επικείμενο τόν πνιγμό άπ' τά όχηματα και τό κινούμενο πλήθος. Προλαβαίνει όμως νά ξεχωρίσει και νά μεγεθύνει έναν άριθμό από πραγματικές λεπτομέρειες πού θ' άποτελέσουν τήν πρώτη ύλη γιά τήν παραγωγή τού κωμικού του. 'Ο κ. 'Υλώ τό πραγματικό τό βρίσκει δοσμένο, δέν τό διαμορφώνει ό ίδιος, ούτε, πολύ περισσότερο, τό έπινοεί γιά τίς άνάγκες τού κωμικού του. 'Η μόνη παρέμβασή του είναι ή «έγκατάσταση» τού γέλιου μέσα σ' αυτό⁵. Σέ περιοχές πού ή κοινή αντίληψη δέ θά είσχωρούσε. 'Ο κ. 'Υλώ περνά άνάμεσα από πόρτες, διαδρόμους, δρόμους, γραφεία, πεζοδρόμια, έστιατόρια, βιτρίνες, καταστήματα, γκαράζ. Δείχνει μέ τό μορφασμό, τό σώμα του πού παθαίνει, τό βλέμμα του πού κοιτάζει, τήν άκοή του, τά κωμικά σημεία πού συνάντησε και άποχωρεί τό ίδιο διακριτικά. Βγαίνει τελικά έξω άπ' τό πραγματικό σάν νά θέλει νά τό άποφύγει ή νά τό ξεπεράσει. 'Αφού συντελέσει στην διάσπασή του σέ κωμικές ένώσεις⁶. Θυμούμαστε τήν ένότητα άπ' τό *Τραφίκ*, πού ή κυκλοφορία τού αυτοκινήτου έχει κυριολεκτικά πήξει στό όδόστρωμα, ό κ. 'Υλώ άπελπισμένος και τολμηρός άνοίγει δρόμο περπατώντας πάνω άπ' τούς ούρανοίς τών σταθμευμένων αυτοκινήτων.

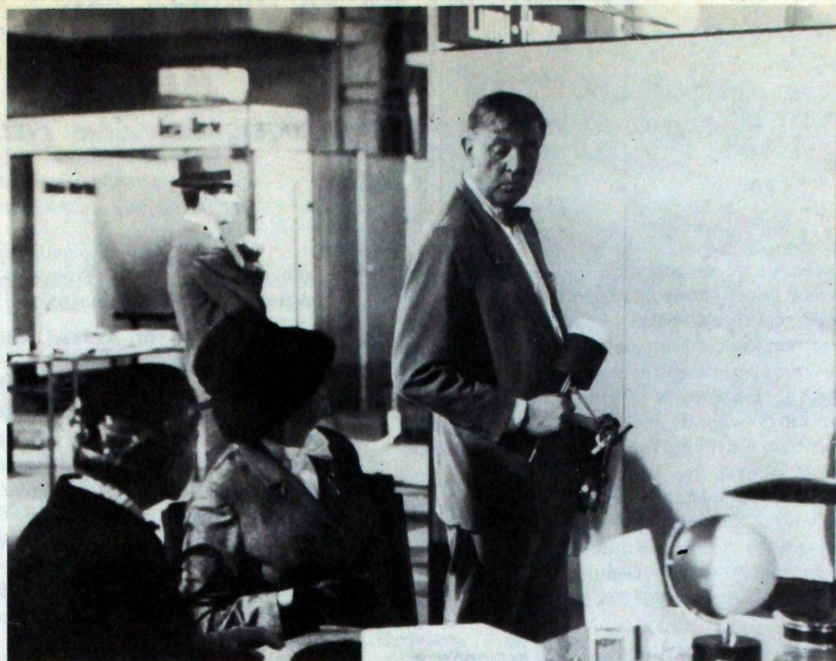
'Η κωμική φιγούρα τού 'Υλώ δέ δείχνει ότι ό Τατί μπαίνει στά γκάγκ τού φιλικού κειμένου μέ σκόπιμο και προγραμματισμένο τρόπο, αλλά μπλέκεται τυχαία ή παραβρίσκεται συμπτωματικά. "Έχει μία άθωότητα αυτή ή εμπλοκή του κι ένα στοιχείο χαριτωμένου αϊφνιδιασμού. 'Ενώ είναι βέβαιο ότι τό γκάγκ εκείνο έχει μελετηθεί, θά λέγαμε έπιστημονικά, γιά νά λειτουργήσει μέ ακρίβεια στην προβλεπόμενη στιγμή'. 'Η κωμική φιγούρα τού Τατί ύποκρίνεται, «μεταμφιέζεται» άκόμη μία φορά στό επίπεδο

Cauliez, p. 35.

5. 'Ο Jean Louis Bory γράφοντας γιά τό *Playtime*, στό βιβλίο τού Cauliez, p. 64.

6. 'Ο μεταφορικός χαρακτηρισμός τού Cauliez: «'Ο 'Υλώ δέν είναι παρά ένας καταλύτης, p. 35.

7. Τό κωμικό είναι τό άποκορύφωμα τής λογικής», έλεγε. «'Ενα γκάγκ είναι μία κατάσταση άναπτυγμένη ως τις τελευταίες λεπτομέρειες της.» Cauliez, p. 87.



Playtime

της κωμικής δράσης και συμπεριφοράς, ότι δεν ξέρει προκαταβολικά τίποτα. Δεν υποκινεί τό μηχανισμό τών γκάγκς, αλλά ύφίσταται τή λειτουργία του μέ ψυχραιμία κι αγαθότητα. Κι αυτό συμβαίνει από ένα άπλό παραπάτημα λ.χ. στον πανζουρλισμό τού κέντρου διασκέδασης (στό *Πλαίυτάμμ*), ως τό άλησμόνητο έκείνο γκάγκ (στις *Διακοπές τού κ. 'Υλώ*) πού τό βάρος τού σακκίδιου παρασύρει μέ ταχύτητα τόν 'Υλώ έξω άπ' τό όρειβατικό καταφύγιο.

8. 'Ο Roy Armes στό *The Ambiguous Image*, Secker and Warbourg, p. 73

9. «Τελικά ό 'Υλώ βγαίνει από μιά σύνθεση ανάμεσα στό θεατή και στό δημιουργό, δέν είναι παρά ένας μάρτυρας». Cauliez p. 34.

'Η φιγούρα τού 'Υλώ είναι καθημερινή και συνηθισμένη. Είναι μιά κωμική φιγούρα τού ενεργυ man⁸. Γίνεται όμως άπ' τόν Τατί ξεχωριστή μέ τή σήμανση τών αντιθέσεων πού σημειώσαμε κιόλας, αλλά και μιά άλλη. 'Ο 'Υλώ ξεκινά πάντα σέ μιά ρώμη και μιά ζωτικότητα πού δικαιολογούνται άπ' τήν άθλητική του προτίμηση, τό formation sportive. Για ν' άνακοπει ζαφνικά και ν' άφοπλισθει άπ' τό εμπόδιο ενός γκάγκ, ένα περιστατικό, ένα πρόσωπο, ένα πράγμα πού βρίσκει ή παρατηρεί στή διαδρομή του. Ποιός παγιδεύει όμως συνέχεια τόν κ. 'Υλώ; Έρχεται κάποια στιγμή πού τό έρωτηματικό διαγράφεται άναπόφευχτα. 'Ο κ. Τατί μετ-όνομασμένος, μετ-άμφιεσμένος, μετα-γραμμένος άπ' τήν καθημερινή πραγματικότητα στή φιλική άναπαράσταση ως κ. 'Υλώ. 'Ο σκηνοθέτης τόν ήθοποιό, τό φιλικό τό κωμικό⁹. Ένα διαλεκτικό παιχνίδι πού όδήγησε τελικά σ' άδιέξοδο. 'Η μελέτη τού έργου τού Τατί άποδειχνει ότι δέν ήταν μόνο ό οικονομικός παράγοντας πού άνάστελενε συνέχεια τήν παραγωγή του. 'Αλλά ή παγίδευση κι ή σύνθλιψη του άνάμεσα στό φιλικό και στό κωμικό. 'Η έξάντλησή του άπ' τήν άναζήτηση τών γκάγκς πού θά επέτρεπαν τή συνέχιση τής διαλεκτικής διαδικασίας φιλικού και κωμικού άπ' τόν Τατί στον 'Υλώ, τώρα κι όχι πιά άπ' τόν Τατιτσέφ στον Τατί.

‘Ο καθένας με τό γούστο του

- Αποσπάσματα από συνεντεύξεις του Ζάκ Τατί-

‘Ανάμεσα στους ταύρους που ζωγραφίζουν τό 1900 καί σ’ αὐτούς τοῦ Πικάσσο ὑπάρχει μιά μικρή διαφορά: στή δεύτερη περίπτωση πρέπει νά ξανακοιτάξεις γιά νά καταλάβεις πώς ἔχεις νά κάνεις μ’ ἕναν ταῦρο, ἔπειτα ξαναγυρνώντας στόν πρῶτο σοῦ φαίνεται γελοῖος, καταλαβαίνετε; Γιατί τό ἀξιόλογο πού ὑπάρχει στήν περίπτωση τοῦ *Playtime* ἂν ὑπάρχει κάτι ἀξιόλογο, εἶναι πώς στή δεύτερη ἢ στήν τρίτη θέαση τό φίλμ δέν ἀνήκει πιά σέ μένα, ἀνήκει στό θεατή: ὁ θεατής εἶναι πού ἀνακαλύπτει τά πρόσωπα, πού τ’ ἀναγνωρίζει. Αὐτοί πού περιμένουν μ’ ἀνυπομονησία τό τέλος εἶναι ἐκεῖνοι πού δέν κοιτάζουν τίποτε, γιατί ἂν τά κοιτάζαν ὅλα θά ἦταν ὑποχρεωμένοι ν’ ἀναγνωρίσουν κάτι: γι’ αὐτό πιστεύω πώς τό *Playtime* εἶναι ἕνα φίλμ πού θά γεράσει καλά.

Αὐτό εἶναι ἕνα πρόβλημα γιατί τίς περισσότερες φορές συμβαίνει τά παιδιά δώδεκα μέ δεκατεσσάρων χρόνων νά διηγοῦνται τό φίλμ στους γονεῖς τους γιατί, ἀκριβῶς, τά πιτσιρικά ξέρουν νά κοιτάζουν δέν εἶναι ἀρτηριοσκληρωμένα ἀπ’ τίς τέσσερις πολιτικές βεντέτες τῆς μικρῆς ὀθόνης...

Κάθε κινηματογραφιστής πού ἔχει τήν ἀξίωση νά κάνει τό φίλμ του ὀφείλει νά ἀναλαμβάνει ὅλες τίς εὐθύνες, ἀπό τή στιγμή ἐκείνη πού βρίσκεται μπροστά σ’ ἕνα λευκό χαρτί ὡς τή στιγμή πού αὐτό τό λευκό χαρτί θά πάει νά συναντήσει μιά λευκή ὀθόνη καί πού αὐτό τό ὅποιο ἀποφάσισε νά κάνει θά προβάλλεται μπροστά σέ καθισμένους σέ σειρές ἀνθρώπους πού θά παρακολουθοῦν αὐτό πού δημιούργησε. Δημιουργός εἶναι μιά λέξη ἐνοχλητική γιατί εἶναι ἐξεζητημένη καί μ’ ἐκνευρίζει — τήν ἐποχή πού δέν ὑπῆρχαν τόσσοι δημιουργοί ὅσοι σήμερα δέν ὑπῆρχε καί ἡ ἀνάγκη νά ὑπογράψεις. Ὑπῆρξε μιά περίοδος κατά τήν ὁποία ὅταν πήγαινες νά δεῖς ἕνα φίλμ τοῦ Ρενέ Κλαίρ δέ χρειαζόταν αὐτός νά βάλει τ’ ὄνομά του στά ζενερικὸ λέγοντας: «ξέρετε, ὁ Ρενέ Κλαίρ εἶμαι ἐγώ» — βέβαια, γίνεται τό ἴδιο πράγμα σήμερα μέ τόν Γούντι “Άλλεν, κάποιος πού πάει νά δεῖ ἕνα φίλμ του, ξέρει πώς εἶναι ἕνα φίλμ τοῦ Γούντι “Άλλεν, ἀπό τά μέσα ἔκφρασης. Εἶναι σάν τόν Ρενουάρ... “Ε λοιπόν κάουμ ὄλοι ὀρθογραφικά λάθη, ἀλλά τό ἀστεῖο εἶναι πώς γερνώντας εἶναι ἀκριβῶς αὐτά τά λάθη πού ἀγγίζουν περισσότερο τούς θεατές. Σέ μένα συνέβη τό ἐξῆς: ὑπῆρχε ἕνα πλάνο στό *Μέρα γιορτῆς* στό ὁποῖο ὁ ὀπερατέρ ἔκανε ἕνα σοβαρό λάθος: ἔπρεπε ν’ ἀκολουθῆσει μέ τήν κάμερα τόν ταχυδρόμο, λίγο πανοραμικά γιατί ὑπῆρχε μά στροφή στό δρόμο κι ἔπρεπε νά τήν ξανακαδράρει, λοιπόν, δέν τό ἔκανε ἔτσι, στή λήψη ὁ ταχυδρόμος ἐγκατέλειψε τήν ὀθόνη ἀπό δεξιά κι ἔπειτα ξαναμπήκε στήν εἰκόνα ἀπό δεξιά φυσικά, ἦταν ἕνα λάθος κι αὐτό τό λάθος ἔγινε τό θέμα

μῆς συζήτησης πού κατόπιν ἄκουσα στό σινέ-club: «Λοιπόν σ’ αὐτό τό πλάνο ὅπου ὁ ταχυδρόμος... κ.τ.λ.»

Κοιτάζοντας τά δεύτερα πλάνο διακρίνεις πώς πάντα κάτι συμβαίνει. Πῶς; “Όταν διευθύνω, τί κάνω; Ὑρχίζω μέ τά δεύτερα πλάνο: «Κάνετε αὐτό, ἡ πόρτα ἐκεῖ εἶστε βιαστικός, μέ τήν πετσέτα σας, περιμένετε, ἐσεῖς, ὅταν κάποιος πελάτης φτάνει ἀπό κεῖ ἔρχεστε ἀπο δῶ, σταματήστε, τζιτζιζ’ νά πάρ’ ὁ διάολος, λοιπόν, κ.τ.λ.» Κι ἀφοῦ γίνουν καλά τά δεύτερα πλάνο, περνῶ στά πρῶτα, πράγμα πού εἶναι καί πιό εὐκολο ἄλλωστε γιατί ὑπάρχει ὁ χρόνος νά ὀριμάσουν στό μυαλό μου κι ἔτσι ὅλα πάνε καλά. Στό πρῶτο σφύριγμα, ἂπ, τό δεύτερο πλάνο εἶναι ἔτοιμο, ἀκόμα καί τό τρίτο, στό τέταρτο σφύριγμα, ἡ μουσική. Μόλις ἡ μουσική ζεστάνει τά παιδιά πού εἶναι ἔτοιμα ν’ ἀρχίσουν τό χορό, σφιτ, καί τώρα ἀπευθύνομαι στους ἀνθρώπους πού εἶναι στό πρῶτο πλάνο: λοιπόν τώρα ἡ σειρά σας! “Όμως, ἤδη, ἀπό πίσω δέν ὑπάρχει ὅ,τι νάσαι, ὑπάρχει κάτι γιά νά κοιτάξεις.

Ἡ διανομή τοῦ *Playtime* στίς Η.Π.Α... ξέρετε, ὑπῆρχε ἕνα κακό συμβόλαιο. Ἐκεῖ, στίς Ἠνωμένες Πολιτεῖες, ὁ γαλλικός κινηματογράφος ἦταν σχεδόν θαμμένος. Εἶχαν τό δικαίωμα ν’ ἀφαιροῦν λιγάκι ἀπ’ τίς σκηνές πού ἤθελαν κι ἔκαναν ἔτσι ἕνα τηλεοπτικό πρόγραμμα 45 λεπτῶν! Ἐλλά, ξέρετε, οἱ δημοσιογράφοι κατά τή γνώμη μου τέλος πάντων, κάνουν πάντα λάθος, πέφτουν πάντω ἔξω, φτάνει νά ρίξεις μιά ματιά στίς κριτικές τῶν ζωγράφων, δέν κάνουν σύγκριση, ἀλλά ὁ Βάν Γκόγκ δέν πούλησε οὔτε ἕναν πίνακά του ὅσο ζοῦσε, τελικά λοιπόν, τί στό καλό ἔκαναν οἱ δημοσιογράφοι ἐκεῖνο τόν καιρό; Ἐτσι κάποτε ὄλος ὁ κόσμος γέλασε μέ τούς πίνακες τοῦ Βάν Γκόγκ καί σήμερα ἂν ἔχεις ἕνας ἀπ’ αὐτούς μπορείς νά ἔχεις τό σπιτάκι σου στή θάλασσα, κότερο κ.τ.λ. Ὁ Μπιζιέ πέθανε ἀπό μελαγχολία ἐξαιτίας τῆς *Κάρμεν* καί σήμερα ὅταν ἕνας τύπος στήν ἐπαρχία βρίσκεται ἐντελῶς στριμωγμένος



και δεν ξέρει πιά τί νά παίξει, παίξει τήν *Κάρμεν!* 'Αρκετά νομίζω, θάπρεπε λιγάκι νά δοῦν τί τούς γίνεται· κανείς δέ μίλησε ποτέ γιά τή Λόλα Μοντέζ μέσα στά φίλμ τοῦ Φελλίνι, γιατί βλέπετε, ὁ Φελλίνι δέν κάθισε νά σκάσει μέ τόν Μάξ 'Οφύλς, ἔ; Πάρτε τίς σκηνές τοῦ τσίρκου τῆς Λόλα Μοντέζ, κι ἔπειτα κάντε μιά μικρή προσέγγιση, θά πείτε «γιά στάσου, αὐτό κάτι μοῦ θυμίζει». Δέ συμφωνεῖτε; 'Εντάξει, παίρνω ἕνα δικό μου παράδειγμα. 'Εδῶ εἶναι πού οἱ κριτικοί ἀποδείχτηκαν πραγματικά ἠλίθιοι. 'Εγώ ἀρχίζω τό *Playtime* μέ δυό καλόγριες πού περπατοῦν σάν τόν 'Υλό καί τῶν ὁποίων τά καπέλα κουνιοῦνται, τό φίλμ ἀρχίζει ἔτσι. Στή *Ρόμα* τοῦ Φελλίνι ἔχετε τίς δυό ἴδιες καλόγριες τῶν ὁποίων τά καπέλα κουνιοῦνται ἀκριβῶς κατά τόν ἴδιο τρόπο, ἔ λοιπόν, ὅλοι οἱ δημοσιογράφοι εἶπαν «'Α, εἶναι ἀπίθανο!». 'Εγώ θάθελα πολύ νά εἶναι ἔτσι, θάπρεπε ὅμως ν' ἀποδώσουν τά τοῦ Καίσαρος τῶ Καίσαρι. Κι ἔπειτα, ζοῦμε σέ μιά περίοδο ὅπου νιώθουμε πῶς λείπει ἡ ἀπλότητα, ἡ ἀπλή πλευρά τῶν πραγμάτων ἀπό τότε πού οἱ διανοούμενοι ἀσχολήθηκαν μέ τό σινεμά τό πράγμα ἔγινε ἀκόμη πιό σοβαρό. Γιατί, ὥραϊά, δέχονται τόν Κῆτον τόν ὁποῖο γνώρισα πολύ καλά καί ὁ ὁποῖος δέν ἦταν ἕνας διανοούμενος, ἡ καθαρότητα ὅμως τοῦ ταλέντου του ἀστράφτει ἀδιάκοπα καί αὐτή ἡ λίγο ἀρχέγονη πλευρά, ἡ ἀπλοϊκή, εἶναι αὐτή πού λείπει πιά ἀπ' τό σινεμά.



Trafic

κρατικό ὑπάλληλο, ἕνα διανομέα τοῦ ταχυδρομείου, ἐπομένως... καί τόν 'Υλό γιατί; ἀφοῦ ὁ ἐργάτης ἔχει ἀνάγκη ἀπό ξεκούραση, δέν ἔχουμε δικαίωμα νά κριτικάρουμε τίς διακοπές. 'Αλλά τό *Playtime* ὅπως καί τό *'Ο θεῖος μου* τό δέχθηκαν μ' εὐχαρίστηση: μάλιστα εἶχε τεράστια ἐπιτυχία γιατί ξεφτιλίζει τήν μουρζουαζία. Πράγματι *'Ο θεῖος μου* ἦταν γιά τήν ἐποχή του ἕνα φίλμ ἀμφισβήτησης. Δέ θά σᾶς πῶ πῶς ἤμουν ἐγώ αὐτός πού ὑποκίνησα τό Μάη τοῦ '68, ἂν καί αὐτό ἀκόμη μού τό ἀπέρριψαν. Γιατί τελικά στό *'Ο θεῖος μου*, λέω σέ μιά οἰκογένεια: συγνώμη, δέ νομίζετε πῶς ἐνδιαφέρεστε πολύ γιά τ' αὐτοκίνητό σας, γιά τό ἐργοστάσιό σας, γιά τό πόσα μέτρα σωλήνα βγάζει τό ἐργοστάσιό σας, κι ἔπειτα θέλετε ὁ γυῖός σας νά εἶναι πρῶτος στήν τάξη, ὅμως ὅλα αὐτά χωρίς καμιά ἀνθρώπινη ζεστασιά... 'Αλλά σᾶς τό λέω, ἕνα κωμικό φίλμ δέν μπορεῖ νά εἶναι τίποτ' ἄλλο παρά ἀμφισβήτηση. 'Ο Κῆτον εἶναι μιά καταπληκτική ἀμφισβήτηση τοῦ στρατοῦ, στό *Στρατηγό* πρόκειται γιά ἀνυποταξία καί ἐν πάσῃ περιπτώσει γιά μιά ἀμηχανία μπροστά στά στρατόπεδα.

'Εγώ θά μπορούσα νά συνεχίσω νά κάνω τό «ὁ ταχυδρόμος παντρεύεται», «ὁ ταχυδρόμος στή *Νέα Υόρκη*», φίλμ γιά τά ὁποῖα δέ θά εἶχα κανένα πρόβλημα στό γύρισμα. Κάθε φορά, ὅμως, προσπαθοῦσα νά κάνω κάτι πού μέ παθιάζει, γιατί ἂν κάτι δέ μέ παθιάζει δέν παίρνω μιά κάμερα, προτιμῶ νά κάτω σπίτι μου. Λοιπόν, στήν περίπτωση τῆς *Παρέλασης*, γνωρίζοντας καλά τό μιούζικ-χάλ γιάτί ἔμεινα κοντά του μιά δεκαετία περίπου, ὅταν οἱ Σουηδοί μού τό πρότειναν γιά τή σουηδική τηλεόραση, τούς εἶπα: θά τότελα πολύ μέ τήν προϋπόθεση νά ἔχω μιά κόπια τῶν 35 χιλ. 'Ετσι, ἔσκυπα πάνω στό πρόβλημα καί θέλησα νά σπάσω τόν πάγο πού ὑπάρχει ἀνάμεσα στήν ὀθόνη καί τούς θεατές.

'Αν δεῖτε τήν *Παρέλαση* σέ μιά γεμάτη αἴθουσα συμβαίνει ἀκριβῶς αὐτό. Δηλαδή, δέν περιμένεις ἀπό τόν Κύριο Τάδε νά κάνει κάτι ἀστείο, ὑπάρχει μιά ἄμεση ἐπαφή ἀνάμεσα στό θεατή καί τήν ὀθόνη. Τό ζήτημα, αὐτό πού μοῦ δημιούργησε πολλά πρόβλήματα ἦταν τό νά σχηματίσω τήν καλύτερη ὀμάδα ζονγκλέρ, τό καλύτερο νούμερο τοῦ κόσμου καί νά τούς πῶ: κοιτάξε, ἐγώ δέ θέλω νά κάνετε τά νούμερα πού κάνετε συνηθῶς γιατί δέν εἶναι ἕνα θέαμα αὐτό πού φτιάχνω, εἶναι ἕνα

Οἱ 'Αμερικάνοι ἔχουν καλή αἴσθηση τοῦ χιούμορ, οἱ 'Αγγλοι ἐπίσης. Πάρτε τό χρυσινό μάτς τοῦ τένις, θά δεῖτε ὅτι οἱ Γάλλοι καί οἱ 'Αμερικάνοι εἶναι διαφορετικοί χαρακτήρες· σέ κάποια στιγμή ὁ Κόννορς δίνει μιά δυνατή μπαλιά πού ἀκουμπάει τό φιλέ καί πέφτει ἀπ' τήν ἄλλη πλευρά καί παίρνει ἔτσι τόν πόντο. 'Ενας γάλλος παίχτης δέ θά εἶχε πει τίποτε: αὐτός ἔκανε δυό πηδηματάκια πρὸς τό φιλέ καί τό ἀκούμπησε μέ τέτοιο τρόπο σάν νά ἤθελε νά τοῦ πει "you, my friend". Λοιπόν, αὐτό μ' εὐχαρίστησε. Γιατί, οἱ περισσότεροι τύποι παίρνουν τόν ἑαυτό τους στά σοβαρά. "Ὁλος ὁ κόσμος τό παίζει ἐξωτρός, γιατί παρακαλῶ; 'Εμένα μ' ἀρέσει νά ζῶ μέ λιγούλακι χιούμορ γύρω μου. 'Αλλ' αὐτοί δέ μιλᾶνε παρά γιά προβλήματα. Δέν καταλαβαίνω πῶς οἱ Γάλλοι δέχονται τούς ἴδιους τέσσερις μαλάκες κάθε βράδυ. Καί εἶναι τόσο ὀχνητοί καί οἱ τέσσερις! Λοιπόν, ἐδῶ ἔχουμε νά κάνουμε μέ μιά προσπάθεια ἀποβλάκωσης τῶν μαζῶν, αὐτό εἶναι σίγουρο. Δέν εἶναι λυπηρό ὅμως; Τά δέχονται ὅλα! Δέχονται τέσσερις τύπους πού ὑποστηρίζουν πολιτικές ἰδέες ἤθην διαφορετικές καί πού εἶναι τελικά οἱ ἴδιες πάντα. Εἶναι ὁ ἴδιος πάντα διάλογος, τό ἴδιο πάντα σενάριο, ἡ διατύπωση μόνο ἀλλάζει λιγάκι. 'Θά μοῦ πείτε πῶς ζοῦμε μέ τά μειονεκτήματα καί τά ὀφελῆ ἐνός καπιταλιστικοῦ συστήματος — πῶς ἴσως δέν ὑπάρχουν παρά μειονεκτήματα — ἔ λοιπόν, ἐγώ ἔχω γνωρίσει καί τήν ἄλλη πλευρά, δέν εἶναι γιά νά χτυπᾶς τόν κῶλο σου κάτω ἀπό χαρά... ἡ ἀπόδειξη: δέν κάνουν κωμικά φίλμ... Βρέθηκα μάλιστα καλεσμένος στό φεστιβάλ τῆς Μόσχας ὡς μέλος τῆς κριτικῆς ἐπιτροπῆς, κατάλαβα λοιπόν, τέλος πάντων, δέν εἶναι ἀλήθεια πῶς ἕνας ρῶσος κινηματογραφιστής ἀφηγεῖται αὐτό πού θέλει ν' ἀφηγηθεῖ· αὐτό τό συνδυάζω μέ τήν ἀποψή μου γιά τό κωμικό φίλμ ὡς ἀμφισβήτηση... Τό *Μέρα γιορτῆς* τό ἀρνήθηκαν στή Ρωσία γιατί ἔνανε κριτική σ' ἕναν

φίλμ. Κι αυτό γιά νά κάνω τό θεατή, εκ νέου, νά συμμετάσχει ολοκληρωτικά στήν πράξη και στό πρόγραμμα του τσίρκου. Και είναι ενδιαφέρον μιά και στό τέλος άφησα, χάρη στό βίντεο, τά παιδιά νά παίξουν όπως ήθελαν. Δέν υπάρχει κατεύθυνση. Χάρη στό βίντεο, έπαιξαν περίπου δυό ώρες. Έπειτα, γιά μένα, ή πιτσιρικά είναι άπίθανη, κανείς δέν πρόσεξε πώς θά μπορούσε νά είναι ή κόρη τής Μαίριλιν Μονρόε, ξεχειλίζει άπ' τήν όθόνη. Κι όταν γινόταν μιά προβολή μέ παιδιά, τά παιδιά στό δρόμο ξανάκαναν τό νούμερο. Είχαν λοιπόν τήν επιθυμία νά κάνουν λιγάκι τούς κλόουν. Είχα τσίρκο τρεις μέρες και τέσσερις κάμερες πού τίς τοποθέτησα όπου έπρεπε. Κι έπειτα, είχα καμιά δεκαριά μέρες γιά νά κάνω τά ρακόρ πάνω στήν πιτσιρικά, τή μητέρα της, τούς υπόλοιπους... Και βρέθηκα μέ μιά προβολή σαράντα ώρων! Λοιπόν έδω, έκανα μιά δουλειά πού κανείς πιστεύω δέν τήν έχει κάνει ως τώρα: μιά δουλειά φοβερά συνθετική. Πέρασα τά πλάνα σέ μιά συσκευή τηλεόρασης όπως ξέρετε τά πλάνα στό βίντεο είναι άριθμημένα, μπορείς πατώντας ένα κουμπί νά σταματήσεις, νά γυρίσεις πίσω... Έτσι διάλεξα και άνέπτυξα τά πλάνα πού ήθελα. Στή συνέχεια τά βγαλα σε άρνητικό των 16 χιλ. Κι έδω, αντί νά κάνω τό μοντάζ στό βίντεο, κάτι πού είναι

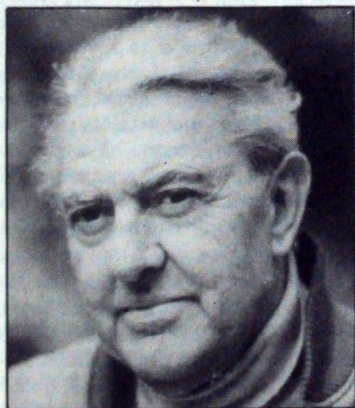
λάθος, ξαναβρέθηκα μέ τό ύλικό πού χρειάζεται γιά νά γυριστεί ένα κινηματογραφικό φίλμ. Έφου έγιναν αυτά, ή σουηδική τηλεόραση τά έστειλε στήν Τεχνικόλογο, πού τώρα είναι έξοπλισμένη μέ βίντεο γιά φίλμ 35 χιλ. κι εκεί έκαναν τό μοντάζ μέ βάση αυτά πού άποφάσισα, παίρνοντας ύπ' όβιν τούς φυσικά τά τεχνικά προβλήματα (πανοραμικά πλάνα, χρώματα, κ.τ.λ.).

Έπειτα άπ' αυτή τή δουλειά δέν παρέλειψαν φυσικά νά κατατάξουν τό φίλμ: δέν είναι ένα άληθινό φίλμ, είπαν, είναι ένα θέαμα. Όμως γιά τούς άνθρώπους πού εκτιμώ πολύ ήταν τό καλύτερο πράγμα πού κανα.

...Δέν ξέρω, εγώ σάς τά είπα όλ' αυτά... δέν ξέρω αν έχω δίκιο άλλωστε. Γιατί; Δέν μπορείς νά έχεις εκατό τά εκατό δίκιο ούτε και μπορείς νά έχεις εκατό τά εκατό άδικο... Τό μόνο πού μπορώ νά πω είναι αυτό πού λέγεται συνήθως: ό καθένας μέ τό γούστο του.

(Τά παραπάνω άποσπάσματα προέρχονται άπό συνεντεύξεις του Ζάκ Τατί δημοσιευμένες στα *Cahiers du Cinéma* no 303 · μετάφραση Γιώτα Ίωαννίδου.)

ΖΑΚ ΤΑΤΙ - ΒΙΟΦΙΛΜΟΓΡΑΦΙΑ



Ο Ζάκ Τατί (τό πραγματικό του όνομα ήταν Τατιτσέφ) γεννήθηκε στις 9 'Οκτωβρίου τό 1908 στό Λέ Πέκ. Ο πατέρας του ήταν ρωσικής καταγωγής. Ο παπούς του, ό στρατηγός Ντιμίτρι Τατιτσέφ, ήταν πρεσβευτής του τσάρου στό Παρίσι, ενώ ό άλλος του παπούς ήταν κορνιζοποιός του Βάν Γκόγκ. Μετά άπό τίς γυμνασιακές του σπουδές, μή δείχνοντας κανένα ενδιαφέρον γιά τό επάγγελμα του πατέρα του (κορνιζοποιός κι αυτός), στρέφεται άρχικά πρός τόν άθλητισμό (ράγκμπυ, ποδόσφαιρο, μπόξ) και κατόπιν στό μιούζικ-χάλ. Παίζει στό «Gerny's», τό καμπαρέ του Λεπλέ (1933), στό «Ritz» (1934), στό θέατρο Μισέλ, στό ABC, στό Καζίνο (1949).

Παίρνει μέρος σέ διάφορα έργα όπως τό *Ζητείται κτήνος*, (1934 - σκην. Σάρλ Μπαρουά) και τό *Χαρούμενη Κυριακή* (1935 - σκην. Ζάκ Μπέρ).

Τό 1947 σκηνοθετεί και πρωταγωνιστεί στό *Jour de fête* (έλλ. τίτλος: *Μέρα γιορτής*). Η ταινία αυτή παιζεται, 14 χρόνια άργότερα, στό παρισινό «Όλυμπιά» σ' ένα σώου του Ζάκ Τατί μέ τόν Πιέρ Έταιξ και τόν Μισέλ Μπραμό· κατά τή διάρκεια τής προβολής τής ταινίας, ό Τατί κάνει μιμήσεις μπροστά στήν όθόνη.

Τό 1953 σκηνοθετεί τήν ταινία *Les vacances de monsieur Hulot* (έλλ. τίτλος: *Οί διακοπές του κυρίου Ούλώ*) εισάγοντας γιά πρώτη φορά τό ρόλο του κ. Ούλώ. Έκολουθεί τό *Mon oncle* (έλλ. τίτλος: *Ο θεός μου*) τό 1958.

Μετά άπό 9 χρόνια γυρίζει τό *Playtime* (και έλλ. τίτλος), τό όποιο υπήρξε τό πιό φιλόδοξο έργο τής ζωής του. Γυρισμένο σέ 70mm και Ήστμανκόλορ, τό *Playtime* άποτέλεσε μεγάλη έμπορική άποτυχία πού τόν δδήγησε στή χρεωκοπία. Η ταινία είχε στοιχίσει τό 1967 15 εκατομμύρια δραχμές και γιά τήν πραγματοποίησή της χρειάστηκαν 10 χρόνια προετοιμασίας και δουλειάς. Σήμερα θεωρείται τό άριστούργημα του Τατί.

1971, μέ μικρά μέσα και όλλανδικά κεφάλαια, γυρίζει τό *Trafic* (έλλ. τίτλος: *Ο κύριος Ούλώ στό χάος τής κυκλοφορίας*).

Τόν περιορισμένο σέ έκταση κατάλογο των έργων του κλείνει τό *Parade* (= *Παρέλαση*) μιά παραγγελία τής σουηδικής τηλεόρασης γυρισμένη σέ βίντεο.

Λίγο πριν πεθάνει σχεδίαζε τό ξεκίνημα μιās άλλης ταινίας μέ τόν τίτλο *Σύγχυση*.

A.M.

Θραύσματα

*Τ' όνομά σου: 'Αλληλοΐα πάνω στό
'Εβερεστ. (Ν. Βρεττάκος, Μεγαλώνει)*

Ήταν τό 1924 πού ό 'Ανδρέας Μπρετόν δημοσίευε τό πρώτο μανιφέστο του συρρεαλισμού. Ήμελλε ν' άποτελέσει τή θεωρητική στέγη πού θά έθετε υπό τήν προστασία της ένα σωρό σκόρπιους καλλιτέχνες, οί όποιοι είχαν τό κοινό ζητούμενο: «*Ν' αλλάξουμε τή ζωή (Ρεμπώ), ν' αλλάξουμε τόν κόσμο (Μάρξ)*». Ο μίτος γιά τήν άλλαγή αυτή οδηγούσε στό έρεβος του άσυνειδήτου, στό Μινώταυρο πού όνομάζεται όνειρο. *Νά τόν άπελευθερώσουμε, όχι νά τόν έξοντώσουμε*, βροντοφώναζαν καθώς ήρθαν άντιμέτωποι μέ τήν παραξενιά καί τή μαγεία του. Ο άγνωστος, αλλά άσφαλώς θελκτικός, κόσμος πού γνώρισαν περιπλανώμενοι στους λαβυρίνθους τούς χαροποίησε άφάνταστα, άφου θεώρησαν ότι βρήκαν τή λύση στό πρόβλημά τους. Όλο τό θέμα ήταν πώς θ' άποκαθιστούσαν τήν επικοινωνία μεταξύ τής δαιδαλώδους σπηλιάς καί του έξω κόσμου. Κατ' αυτόν τόν τρόπο θά μπορούσε νά ταξιδεύει ελεύθερα όποιος θά τό επιθυμούσε από τήν πραγματικότητα στή φαντασία, κολυπήθρα αναβάπτισης κι έξαγνισμού. *Άσύγκριτο πουλί τής οικουμένης / Στέκεις σά κρύσταλλο στήν κορυφή των ύψηλων Ίμαλαΐων*, έγραφε μερικά έτη άργότερα γιά τόν 'Ανδρέα Μπρετόν, ένας συνονομάτός του, Έλληνας αυτήν τή φορά, ό 'Εμπειρικός.

Τά χρόνια πέρασαν, ή φωτιά δέν έκαψε τόν κόσμο, πέταξε όμως μερικές σπίθες πού πυροδότησαν νέες έστίες. Σέ μιά άπ' αυτές, ξεπετάχτηκε κι έλαμψε μιά μορφή μοναδική ό Λουίς Μπουνιουέλ. Γνήσιος άπόγονος του συρρεαλισμού, θρονιάστηκε μέ τόν καιρό δίπλα στό δάσκαλό του, σ' άπάτητες κορφές, λές γιά νά επιβλέπουν από 'κει μέ τό γεμάτο βεβαιότητα, ακούραστο μάτι τους. Πολλές διαμάχες στήθηκαν γύρω από τό πόσο συρρεαλιστής είναι ό δαιμόνιος γέρος. Έμπνευστές τους οί αιώνια λατρεύοντες τίς ταξινομήσεις καί τούς -ισμούς. Πάνω καί πέρα από τίς ταξινομήσεις, ό Μπουνιουέλ τούς άγνόησε στήν καλύτερη γι' αυτούς περίπτωση ή τούς περιέπαιξε μέσα από τίς ταινίες του. Όχι βέβαια, δέν είναι συρρεαλιστής, αν έχουμε ως κριτήριο τούς όρισμούς, των όποιων ή στενότητα συμβαδίζει μέ τή στενότητα των έγκεφάλων των διαφόρων έμπνευστών τους. Ή Αλλωστε το προαναφερθέν μανιφέστο δέν ήταν άπόπειρα όρισμού — ό Μπρετόν ήξερε πώς κάτι τέτοιο δέν ήταν δυνατόν — αλλά μιά «καμπή στοχασμού», μέ στόχο νά συνενωθούν όρισμένα ρεύματα μέσα από ένα ποιητικό κείμενο. Ο Μπουνιουέλ καί τούς όρισμούς έβγαλε σκάρτους καί τά μανιφέστα ξεπέρασε. Ίσως γιά κάποιους άλλους νά είναι συρρεαλιστής ως προς τούτο: Οί ιστορίες πού διηγείται είναι τόσο άπίθανες φαινομενικά, ώστε νά χαρακτηρισθούν υπερπραγματικές. Αυτό ισχύει μέ τό μέτριο (έπεξηγώ: τό μη υπερβαίνον τό μέτρο) άστικό μυαλό, γιά τό όποιο είναι άδύνατη, κάθε αφαιρετική σύλληψη, έξω άπ' αυτά πό κινούνται γύρω του. Φυσικά, άλλοι είναι τό κλειδί. Ο Μπουνιουέλ είχε στά χέρια του μιά τέχνη φύσει συρρεαλιστική. Μιά τέχνη πού κινείται στήν περιοχή του όνειρου, είτε τό θέλουμε είτε όχι. Δέ χρειαζόταν ούτε τεχνάσματα ούτε μπαλώματα γιά νά πετύχει τό



Βριδιάνα

σκοπό του. Έσπασε τό χώρο σέ χίλια κομμάτια, τόν έκανε πάζλ γιά ένεργητικούς θεατές, πού μποροϋν άνετα νά μπουν στό παιχνίδι, χωρίς νά φοβοϋνται τό θίξιμο τής σοβαροφάνειάς του. Μεταπήδησε πολλές φορές μέ ευκολία από τήν περιοχή τοϋ όνειρου στήν περιοχή τής πραγματικότητας, φαινομενικής πάντα, μιά και στό σινεμά αϋτή ή έννοια δέν ύφίσταται. Άπλως συναρμολόγησε όνειρα σάν κι αϋτά πού νομίζεις ότι ξυπνώντας θά συνεχίσεις νά τά ζεις και πού χρειάζεται νά περάσουν μερικά λεπτά γιά νά καταλάβεις άν βρίσκεσαι στόν ύπνο ή στόν ξύπνιο. Όλα αϋτά στοιχειοθετοϋν τό άτέλειωτο όνειρο μέσα στό όποιο ζει κι αναπνέει ό Μπουνιουέλ και μαζί του κι εμείς: τόν κινηματογράφο.

Σήμερα οι άστροι είναι ξένοι πρός ότι δέν άποτελεί χρηματικό όφελος κι έχουν ύπογράψει χωρίς νά τό καταλάβουν τή θανατική καταδίκη τους.

(Όδ. Έλύτης, από συνέντευξη)

Πρέπει νά γέλασε πολύ στή ζωή του ό Μπουνιουέλ. Μ' όλα αϋτά πού είδε, μ' όλα αϋτά πού άκουσε, όλα αϋτά πού άντάμωσε. Ένας άνθρωπος τής δικής του όξύνοιας δέν μπορεί παρά νά έσκασε στά γέλια μέ τό παράλογο πού είδε νά τόν περιστοιχίζει. Βρήκε, λοιπόν, ότι πηγή αϋτής τής θυμηδίας ήταν ένα έρπετό, όμολογουμένως πολύ άστείο. Τό όνομά του, γνωστό σέ όλους μας, είναι άστρος. Τό παράλογο αϋτοϋ τοϋ άστροϋ τό θεώρησε άνώτερο κι άπ' αϋτό πού κουρνιάζει στά όνειρά μας και στά έργα τών ύπόλοιπων συρρεαλιστών. Τό πέρασε στίς ταινίες του κι αϋτές χωρίς δυσκολία

χρήσθηκαν κορυφαίες στιγμές του συρρεαλισμού. Καί τί δέ βρήκε νά περιγαλάσει σέ τουτο τόν άστό! Καί πάνω άπ' όλα ένα περίεργο σύμπτωμα, πού τόν έκανε νά μοιάζει μέ τό χαμαιλέοντα (καμιά άλλη σχέση του άθου αυτού έρπετου μέ τόν επικίνδυνο άστό) καί πού άκούει στό όνομα ήθική. 'Η ήθική αυτή παίρνει χρώματα (βλ. άρχές) κατά πώς άρέσει στήν άστό. "Έχει τό ρόλο προστατευτικής μεμβράνης. Καί, μά τήν άλήθεια, είναι τόσο άποτελεσματική πού τό έρπετό δέν παίρνει χαμπάρι από τίποτα. "Έπρεπε, όμως, ν' άμυνθεί κιόλας ό γερο-Μπουνιουέλ, όσο θά ζούσε δίπλα σ' αυτό τό σαρκοφάγο (χρηματοφάγο καλύτερα) όν. 'Ανακάλυψε τήν ειρωνία ως καλύτερη μέθοδο άμυνας. Καί οί ταινίες του αυτό τό πράγμα είναι: 'Η σκηνοθεσία τής ειρωνίας. 'Ίσως έδω νά βρίσκεται κι ή μεγαλύτερη συγγένειά του μέ τόν Λακάν, ό όποιος τόση τροφή έδωσε στους μελετητές του έργου του Μπουνιουέλ. Στίς ταινίες του, ό άστός πάλι μορφή ζώου παίρνει, περισσότερο άκίνδунου όμως, γιά νά μήν τρομάξουν κι οί θεατές (μήν ξεχνιόμαστε, άστοί είναι κι αυτοί). "Έτσι μεταμορφώνεται σέ γουρουνάκι, ποντικάκι, μυγίτσα ή δέν ξέρω τί άλλο στή θεά του όποιου άηδιάζουμε κι εμείς κι ό πρωταγωνιστής (άκου πράματα!).

'Υπάρχει καί κάτι άλλο πού καθιστά γελοίο τόν άστό καί πού ό Μπουνιουέλ δέ χάνει τήν εύκαιρία νά τό εκμεταλλευτεί. 'Η εις μάτην προσπάθεια στρέβλωσης του έρωτικού ένστικτου. Αυτό τό τελευταίο καταντάει βασανιστικό γιά τόν έρμη τόν άστό καί κυρίως γιά τήν ήθική του, μέ τήν όποία δέν τά πάει καθόλου καλά τό ένστικτο. 'Ο Φερέρι λέει πώς ό άστός πίο πολύ κι από μία βόμβα στό κρεβάτι του, τρέμει μία βόμβα στή θυρίδα του. "Έ λοιπόν κι ό Μπουνιουέλ στήν τελευταία του ταινία στέλνει μία βόμβα. Μόνο πού κι έδω ειρωνεύεται, είναι ψεύτικη. 'Ο κινηματογράφος — δυστυχώς γιά μάς — είναι βόμβα άρκετά βραδυφλεγής. Μέ βασάνιζε ή σκέψη τί νά κάνει άραγε ό δαιμόνιος Μπουνιουέλ στήν τελευταία του ταινία άνατινάζοντας τά πάντα. Μάς φτύνει κατάμουτρα, νά τί κάνει.

*Τώρα φεύγω, δέ θά σέ ξαναδώ πιά, θά
συνεχίσεις χωρίς μένα, σου λέω λοι-
πόν αντίο.*

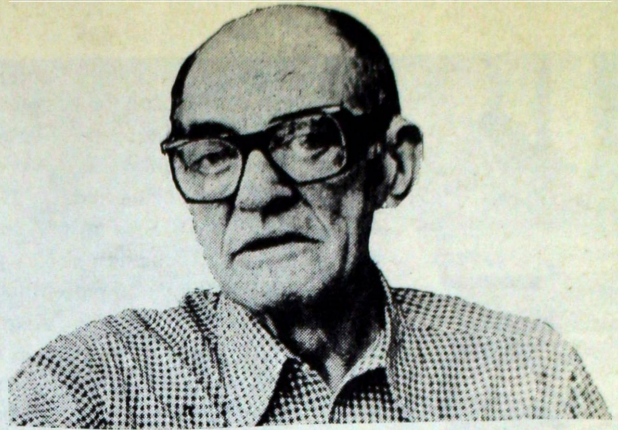
(Λ. Μπουνιουέλ, Κύνειο άσμα)

Θέλω νά πιστεύω, καί δύσκολα θά διαψευστῶ, ότι τό Σκοτεινό άντικείμενο του πόθου είναι ή τελευταία ταινία του Μπουνιουέλ. Φαίνεται νά θέλει νά σωπάσει μετά άπ' αυτήν. Περιμένει τώρα τό βιολογικό θάνατο, χωρίς τών δειλῶν τά παρακάλια, τίς φωνές. 'Αφήνει γι' αυτό τή διαθήκη του, πού δέν μπορούσε νά είναι γραμμένη πουθενά άλλου παρά σέ φίλμ. Διαθήκη ή όποία περιλαμβάνει συνοπτικά όλα όσα στίς προηγούμενες ταινίες του είδαμε. "Ένα φίλμ όπου βασιλεύει τό αίνιγμα, ή έρώτηση «τί είναι». Τί είναι αυτό πού είναι σκοτεινό κι άντικείμενο του πόθου, τί είναι ό πόθος, τί είναι ό νάνος, τί είναι ή έκρηξη, τί είναι ό γέρος μέ τό σακί; 'Ο γέρος αυτός έχει ξεκινήσει τίς περιπλανήσεις του από τή Βιριδιάνα καί μάλλον τίς τελειώνει έδω, άποθέτοντας τό γεμάτο όργή σακί του. "Υστατη καί μέγιστη ειρωνία, μία έκρηξη μέ τήν όποία τελειώνει τό φίλμ κι όλα τά φίλμ του Μπουνιουέλ μαζί. Πρίν άπ' όλους, ό γερο-σαρκαστής ειρωνεύεται τόν έαυτό του. "Ένα σωρό αίνιγματα, πού τίς άπαντήσεις τους ψάχνει κι ό ίδιος. Τί έδωσα, τί πήρα, τί έπραξα στή ζωή μου; Τίποτα, ένα «μούμ» καί καταστρέφονται όλα. Τά παιδιά, αυτά είναι ή μόνη έλπίδα, νά τά προστατέψουμε από τή mania τής άστικτής ύποκρισίας, διατηρώντας μέσα τους τό ζωογόνο άυθορμητισμό. Αυτά όρίζει στήν τελευταία του ταινία κι αφήνει εκτελεστή τής διαθήκης του τό κοριτσάκι του τραίνου.

'Ο θάνατος πού θά έρθει δέ θά έχει νά προσθέσει τίποτα, ό Μπουνιουέλ τόν πρόλαβε κι αυτόν, τά είπε όλα. Καλή σου νύχτα, αγαπημένε μας γερο-Μπουνιουέλ.

Βασίλης ΚΕΧΑΓΙΑΣ

Ἡ κρυφή γοητεία τοῦ Λουίς Μπουνουέλ



Ἐλευθερία καὶ ἁμαρτία

Σαρανταπέντε χρόνια τώρα ὁ Μπουνουέλ δὲ γυρίζει, οὐσιαστικά παρά μιὰ, τὴν ἴδια ταινία. Τὸ ἔργο του εἶναι ἓνα «δλον», ἓνα σύνολο ἀπὸ τέλεια δεμένα μεταξὺ τους μέρη πού φωτίζουν τὸ ἓνα τὸ ἄλλο. Ἀπὸ τὸν Ἀνδalousιανὸ σκύλο ὡς τὴ Μπουρζουαζία τὸ ἐνωτικὸ στοιχεῖο εἶναι ἡ ὄραση — αὐτὴ ἡ κυριαρχικὴ, διαπεραστικὴ αἴσθησις τῆς ὄρασις πού ἀπειλεῖται, τῆς ὄρασις πού χάνεται ὅπως χάνεται ἡ παρθενία, τῆς ὄρασις πού γίνεται πληγὴ ἀγιάτρευτη, τῆς πληγωμένης ὄρασις ἀπ' ὅπου κυλᾶνε ὄνειρα καὶ πόθοι. Ὁ ἴδιος λέει:

«Ἡ κινηματογραφικὴ μηχανὴ εἶναι τὸ μάτι τοῦ θαύματος. Ὄταν τὸ μάτι τοῦ κινηματογράφου βλέπει πραγματικὰ ὁ κόσμος ὅλος τυλίγεται μὲ φλόγες.»

Στὸν Μπουνουέλ, ἡ ὄραση καθορίζει τὸ περιεχόμενο ἢ, σωστότερα, τὸ περιεχόμενο εἶναι ἓνας τρόπος νὰ βλέπεις. Εἶναι ὄραση σ' ὅλα τὰ δυνατὰ ἐπίπεδα. Καὶ αὐτὴ ἡ πολλαπλότητα τῶν ἐπιπέδων — κοινωνικῶν, πολιτικῶν, ψυχολογικῶν, ἱστορικῶν αἰσθητικῶν, φιλοσοφικῶν — δὲν εἶναι προκαθορισμένη, ἀλλὰ ξεπηδάει ἀπὸ τὸ ὄραμα. Ὁ Μπουνουέλ βρίσκεται σὲ μόνιμη ἔντασι ἀνάμεσα στὰ «ἀντίθετα»: μοναξιά κι ἀδελφωσύνη, ὄραση καὶ τυφλότητα, κοινωνικοὺς κανόνες καὶ προσωπικοὺς πόθους, λογικὴ διαγωγή καὶ ὄνειρικὴ συμπεριφορὰ. Οἱ προσωπικὲς του καταβολές, συχνὰ ἀντιφατικὲς, βρίσκονται παντοῦ: ἡ Ἰσπανία, ὁ Καθολικισμὸς, ὁ συρρεαλισμὸς, ὁ ἀναρχισμὸς. Μὰ πάνω ἀπ' ὅλα, εἶναι πανταχοῦ παρούσα ἡ λυτρωτικὴ ὄρμη πού μόνον ἓνα τέτοιο κράμα κληρονομιῶν μπορεῖ νὰ σοῦ χαρίσει. Σίγουρα, κανένας ἄλλος σκηνοθέτης δὲ θὰ μποροῦσε νὰ καταλάβει καὶ νὰ ἐξανθρωπίσει μὲ τόση χάρι καὶ τόση βιαιότητα μαζί, τόσα πρόσωπα, τόσα πάθη, τόσους πόθους πού ὁ συμβατικὸς κώδικας τὰ θεωρεῖ τερατώδη, ἐγκληματικά, ἀξία δίωξης, ἄκομα καὶ ἀγχόνης. Ὁ Μπουνουέλ καταδικάζει ὅλες τὶς κοινωνικὲς τάξεις, ἐνῶ ταυτόχρονα μᾶς ξυπνάει τὴν ἔγνοια γιὰ τοὺς ἀπόκληρους, τοὺς σακάτηδες, τοὺς τρελοὺς, τοὺς ποιητὲς, τοὺς διεστραμμένους, τοὺς ὄνειροπόλους. Ὅσο κανένας ἄλλος ἔχει κατακτήσει κὶ ἐπιβάλλει τὴν ἀληθινὴν κινηματογραφικὴν ἔλευθερία.

Καὶ τελικὰ αὐτὸς ὁ σεβασμὸς τῆς ἔλευθερίας τῶν προσώπων του μεταφράζεται σὲ σεβασμὸ τῆς ἔλευθερίας τῶν θεατῶν. Τελειώνοντας, οἱ ταινίες του μένουν «ἀνοιχτές», ὁ θεατὴς μένει ἐλεύθερος.

Γι' αὐτὴν τὴν «ἐλευθερία» λέει ὡστόσο ὁ ἴδιος:
«Τὸν καιρὸ τοῦ συρρεαλισμοῦ ἔμαθα πὼς ἔλευθερία δὲ

θά πεῖ νὰ κάνεις ὅ, τι σοῦ ἀρέσει, ἀλλὰ νὰ δρᾷς ἀλληλέγγυα μὲ φίλους πού ἀγαπᾷς καὶ σέβεσαι. Ὄταν ὅμως διαλέξεις καὶ υἰοθετήσεις μιὰ κάποιαν ἠθικὴν, τότε δὲν εἶσαι πιά διόλου ἐλεύθερος. Ὁ συρρεαλισμὸς μοῦ δίδαξε πὼς ὁ ἄνθρωπος δὲν εἶναι ποτὲ ἐλεύθερος. Κι ὡστόσο παλεύει γιὰ ἐκεῖνο ἀκριβῶς πού δὲ θὰ μπορεῖ ποτὲ νὰ κατακτήσει. Κι αὐτὸ εἶναι τραγικόν.»

Ἀνάμεσα σὲ πολλὰ ἄλλα, τίς ταινίες του τίς κατηγόρησαν γιὰ τὸ «σεξουαλισμὸ» τους. Ποιὰ εἶναι ἡ δικὴ του ἄποψη γιὰ τὸ σεξουαλικὸ ἔρωτα;

«Γιὰ μένα, ἡ σεξουαλικὴ ἀπόλαυση εἶναι ἀναπόσπαστα δεμένη μὲ τὴν ἰδέα τῆς ἁμαρτίας καὶ δὲν ὑπάρχει χωρὶς τὸ θρησκευτικὸ πλαίσιο. Ἴσως ἐξατίας τῆς ἰησοῦτικης παιδείας μας. Ἡ σεξουαλικὴ πράξις δὲν μπορεῖ νὰ υποβιβαστεῖ σὲ ἄπλο κεφάλαιο τῆς Ὑγιεινῆς. Εἶναι μιὰ συναρπαστικὴ, σκοτεινὴ, ἁμαρτωλὴ, διαβολικὴ ἐμπειρία. Σεξουαλικὸς ἔρωτας χωρὶς θρησκεία εἶναι αὐγὸ χωρὶς ἄλατι. Ἡ ἁμαρτία πολλαπλασιάζει τὸν πόθο.»

Τί πιστεύει γιὰ τὴ θέση καὶ τὸ ρόλο τοῦ καλλιτέχνη στὸ σημερινὸ κόσμο;

«Εἶμαι ἀπαισιόδοξος, μὰ ἐλπίζω νὰ εἶμαι καλὸς ἀπαισιόδοξος. Σὲ κάθε κοινωνία ὁ καλλιτέχνης ἔχει εὐθύνη. Ἡ δύναμις του εἶναι βέβαια περιορισμένη, κι ἓνας συγγραφέας ἢ ἓνας ζωγράφος δὲν μπορεῖ ν' ἀλλάξει τὸν κόσμο. Μποροῦν ὡστόσο νὰ τὸν κρατήσουν ζῆπνιο. Χάρη σ' αὐτοὺς, οἱ ἰσχυροὶ δὲν μποροῦν ποτὲ νὰ ἰσχυριστοῦν πὼς ὅλα συμφωνοῦν μὲ τὴν πράξις τους. Αὐτὴ ἡ μικρὴ διαφορὰ ἔχει μεγάλη σημασία. Ὄταν ἡ δύναμις, ἡ ἐξουσία νιώθει πὼς ἐγκρίνεται ἀπ' ὅλους, τότε καταστρέφει ἀμέσως καὶ τὸ τελευταῖο υπόλοιπο ἔλευθερίας — κι αὐτὸ εἶναι ὁ Φασισμὸς. Βασικὰ συμφωνῶ μὲ τὸν Ἐνγκελς: ὁ καλλιτέχνης περιγράφει τίς πραγματικὲς κοινωνικὲς σχέσεις, μὲ σκοπὸ νὰ γκρεμίσει τίς συμβατικὲς ἰδέες γιὰ τίς σχέσεις αὐτές, νὰ ὑπονομεύσει τὴν ἀστικὴν αἰσιοδοξία καὶ ν' ἀναγκάσει τὸ κοινὸ ν' ἀμφιβάλει γιὰ τὰ δόγματα τῆς «καθεστηκυίας τάξεως». Ὁ τελικὸς στόχος τῶν ταινιῶν μου εἶναι τοῦτος: νὰ λένε καὶ νὰ ζαναλένε, σ' ὅσους τυχόν τυχόν ξεχάσει ἢ πιστεῦουν τὸ ἀντίθετο, πὼς δὲ ζοῦμε σ' ἓναν τέλειο κόσμο. Νομίζω πὼς αὐτὸ εἶναι ὄλο. Ἐτσι κι ἄλλῶς, πιστεύω πὼς τὸ βασικὸ κοινωνικὸ πρόβλημα εἶναι ὁ ἐλεγχιστῶν γεννήσεων καὶ τοῦ περιβάλλοντος. Τὸ ἀληθινὸ πρόβλημα εἶναι ἡ ἐπιβίωσις τοῦ ἀνθρώπου.»

Κάρλος ΦΟΥΕΝΤΕΣ

Ἀπὸτὸ βιβλίον τῆς Joan Mellen: *The world of Luis Buñuel* (Essays in criticism)

ΑΥΤΟ ΤΟ ΣΚΟΤΕΙΝΟ ΑΝΤΙΚΕΙΜΕΝΟ ΤΟΥ ΠΟΘΟΥ

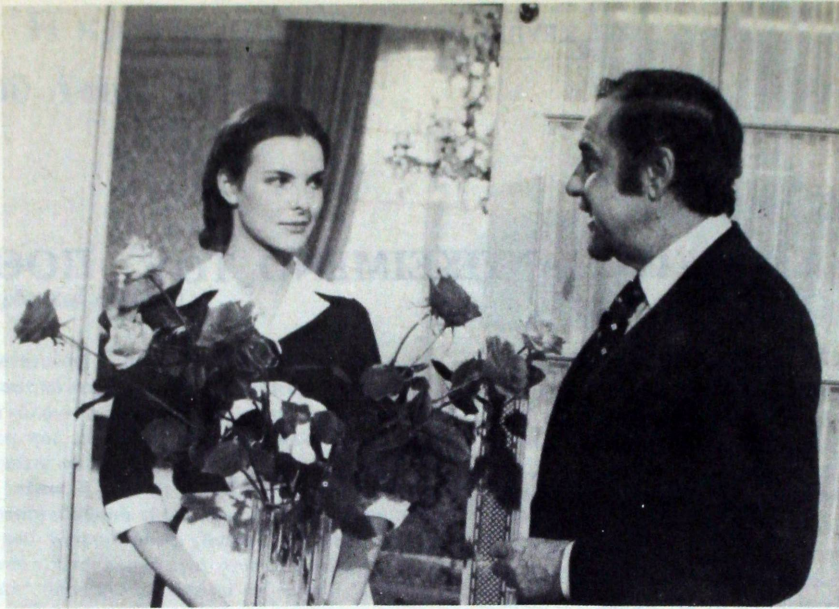
Είχα διαβάσει πρόσφατα τό «κύκνειο άσμα» του Λουίς Μπουνιουέλ (στό περιοδικό *Λέξη*, 18) περίλυπος. Δέ θέλησα νά πιστέψω ούτε μιά λέξη άπ' τό μελαγχολικό, γεροντικό του λόγο. Αυτό τό σκοτεινό αντικείμενο του πόθου δικαίωσε τήν επιφύλαξή μου. Ένα νεανικό φιλικό κείμενο.

CETTE OB-
SCUREOBJET
DU DESIR
(έλλ. τίτλος:
Τό σκοτεινό
άντικείμενο
του πόθου)

σεν.: Λουίς
Μπουνιουέλ, Ζάν
Κλώντ Καρριέρ,
σκην.: Α. Μπου-
νιουέλ, φωτ.:
Έντμόντ Ρισο-
νέλ, μουσ. Ρί-
χαρντ Βάγκνερ,
παραγωγή: Στέρ-
γιος Σίλμπερμαν,
ήθ.: Φερνάντο
Ρέν, Καρόλ
Μπουκέ, Αντζε-
λα Μολίνα, Ζυ-
λιέν Μπερτώ.

Τό κείμενο τούτο άρχίζει καί τελειώνει μέ μιά έκ-ρηξη. Μοιάζει νά μήν έχει άρχή καί τέλος, αλλά νά έχει βία (άκριβώς μέ δύο έκ-ρήξεις) άποσπασθεί άπ' τήν πραγματικότητα γιά ν' άποχτήσει μιά αὐτοτέλεια. 'Ο γέρο άριστοκράτης ήρωας ξαφνιάζεται άπό τόν κρότο, αλλά δέν άνησυχεί. Σάν νά τίς περίμενε ή νά τίς προκάλεσε ό ίδιος. Είναι πάντα μιά άπό κείνες τίς άναρχικές βομβιστικές ενέργειες του Μπουνιουέλ πού άρχισε έδω καί μισόν αιώνα. Μέ σκοπό νά ύποσκάψει όρισμένες κοινωνικές καταστάσεις. Νά κλονήσει τήν αὐτοπεποίθηση, γιά παράδειγμα, τής άστικής τάξης. («'Ο κινηματογράφος είναι ένα θαυμάσιο κι επικίνδυνο όπλο άν τό χειρίζεται ένα ελεύθερο πνεύμα». «Τό άστικό ήθος είναι γιά μένα μή-ήθική, ενάντια στην όποία πρέπει νά παλέψουμε. Τό ήθος πού βασίζεται πάνω στους πολύ λαθεμένους κοινωνικούς θεσμούς όπως ή θρησκεία, ή πατρίδα, ή οικογένεια, ή κουλτούρα· τελικά αυτό πού άποκαλοΰμε «στυλοβάτες» τής κοινωνίας». Ado Kyrou, *Bunuel, Seghers*, p.p. 124,137). Νά θεμελιώσει τή δική του συλλογή καί συμμετοχή σέ μιά μελλοντική κατάρρευση της. Έγχείρημα πού άρχισε μέ «σκανδαλώδη» (Ado Kyrou) τρόπο άπ' τό *Χρυσό αιώνα* (1930), τό *Ναζαρέν* (1958) καί περισσότερο τή *Βιριντιάνα* (1961) καί τό *Ημερολόγιο μιάς όπηρετριας* (1964), γιά νά συνεχιστεί μέ τή σημερινή ταινία.

Διαβάζοντας τό κείμενο του Μπουνιουέλ στό ψυχαναλυτικό επίπεδο. Μιά άποθέωση τής επιθυμίας μέσα άπ' τήν παράστασή της, μέσα άπ' τήν άναβολή τής ίκανοποίησής της. 'Η επιθυμία σύμφωνα μέ τή λακανική θεωρία (ένα κείμενο σχετικό, στό Jacques Lacan, *Ecrits II, Points*, p.p. 109-110) βγαίνει μέσα άπ' τό διάστημα πού χωρίζει τήν άνάγκη άπ' τή ζήτηση. Δέν άποτελεί τήν άνάγκη γιατί εκείνη άποβλέπει σ' ένα συγκεκριμένο αντικείμενο κι ίκανοποιείται άπ' αυτό. Δέν ταυτίζεται μέ τή ζήτηση γιατί εκείνη δέν άφορά κάποιον πραγματικό αντικείμενο αλλά μιά φαντασίωση. 'Η επιθυμία άπευθύνεται στον άλλο, είναι ζήτηση άγάπης κι άπόλυτης άναγνώρισης άπ' αυτόν, χωρίς νά λογαριάζεις τή γλώσσα καί τό άσυνειδητο του άλλου. Μέ τίς επεξηγήσεις αυτές Αυτό τό σκοτεινό αντικείμενο τής επιθυμίας (ή του πόθου) είναι μιά



κινηματογραφική έρευνα ή σχόλιο πάνω σ' αυτή τή θεωρία (πού πιθανό ν' άγνοούσε ό Μπουνιουέλ). 'Η ήρωίδα άποτελεί ένα νεανικό κι όμορφο θηλυκό σώμα. Τό ότι φέρνει τό όνομα «Κοντσίτα» είναι συμπτωματικό. Θα μπορούσε νά όνομάζεται «Καρμελίτα». Τό ότι έχει δυό μορφές είναι επεικέες. Θα μπορούσε νά εμφανιστεί μέσα στό φιλικό κείμενο μέ πολλαπλάσιες. Για τόν μεγάλο άστό (ή άριστοκράτη) δόν Ματέο δέν άσκούν έπιρροή τό όνομα, ό λόγος, άκόμα και οι άσυνείδητες έπιθυμίες της. Τόν ένδιαφέρει ή ύπαρξη του σώματος αυτού ως άντικειμένου πού έπιβεβαιώνει τήν έπιθυμία του, όχι ως μέσου για τήν ίκανοποίησή της. 'Η ίδια ή «Κοντσίτα» τόν άποτρέπει άπ' αυτήν τή θανάσιμη κι όριστική πράξη μέ τά λόγια πού είχαν τό νόημα «άν σ' άφηνα νά μέ κάνεις δική σου, θά έπαυες νά μ' αγαπάς». 'Ο δόν Ματέο συνηθίζει βαθμιαία σ' αυτή τήν ήδονική κατάσταση άναμονής. 'Αρκείται στην προκαταρκτική σεξουαλική επαφή. Σχεδόν παραδέχεται τήν άποψη τής «Κοντσίτα» ότι μπορούμε νά είμαστε έρωτευμένοι χωρίς νά καταλήγουμε στην όριστική έρωτική πράξη, στη σωματική συνουσία. Δέν κουράζεται πού αυτό τό σκοτεινό (άσαφές) άντικείμενο τής έπιθυμίας χάνεται και ξαναβρίσκεται, άπομακρύνεται κι έπαναπροσεγγίζει. Θα έλεγε κανένας πώς αυτές οι έξαφανίσεις και οι μεταθέσεις δξύνουν άκριβώς τήν έπιθυμία. 'Η, άκόμη πίο πολύ, ύποκαθιστούν τή ρυθμική κίνηση τών σωμάτων και τών όργάνων λίγο πριν ή στη διάρκεια του όργασμοϋ. 'Οργίζεται μόνο όταν άντιλαμβάνεται πώς εκείνη μέ τή γλώσσα ή τή χειρονομία και τήν πράξη άρνεϊται νά τόν άναγνωρίσει, τόν άποκρούει. Κατευνάζεται κι ήρμεϊ όταν περιστασιακά όμολογεί τή μοναδικότητα τής άγάπης της γι' αυτόν, όταν του εκμυστηρεύεται ότι κρατά τήν παρθενιά της γι' αυτόν. 'Ο δόν Ματέο πλέει μέσα στην άτμόσφαιρα τής έπιθυμίας, είναι τό έρωτικό ύποκείμενο πού ένδιαφέρεται μόνο για τή δική του έπιθυμία. 'Εχοντας έξασφαλίζει τήν κατοχή του χρήματος νομίζει ότι (ή πραγματικά μπορεί) νά αγοράσει τήν τροφή, τή στέγη, τήν ένδυση, τή φήμη. Νά συντηρήσει τήν ταξική του κατάσταση. Και μαζί μ' αυτά νά έξαγοράσει τή διάρκεια τής έπιθυμίας του. Σ' αυτή τήν ιδεολογική πιά μέθη και σύγηση δέν άντιλαμβάνεται τόν κίνδυνο πού περικλείνει ή περιφρόνηση στό λόγο, στη γλώσσα του άλλου. Δέ λογαριάζει τήν άνατροπή πού μπορεί νά προκαλέσει σ' αυτή τή σχέση ή αντίσταση του άλλου. 'Η βία πού μεταχειρίζεται για νά τήν έξουδετερώσει είναι τελικά εκδήλωση άδυναμίας. 'Η «Κοντσίτα» δαρμένη, πεσμένη στό πάτωμα και

ματωμένη, τοῦ λέει θριαμβευτικά σχεδόν «τώρα καταλαβαίνω πώς μ' ἀγαπᾶς». Ἄλλὰ ἡ διαπίστωση τῆς ἀγάπης ἐδῶ δὲν εἶναι ἐξασφάλιση τῆς ἐρωτικῆς σχέσης, ἀλλὰ μιὰ ἐξίσωση ὑποβιβασμένη στὴ θέση τοῦ ἀντικείμενου ἐξαγορᾶς καὶ κυριότητας τοῦ δόν Ματτέο. Ἐχει φανερώσει τὴ δική της γλώσσα, σωστότερα ἄρχισε νὰ τὴν κάνει πιά πειστική. Περιπαίζει, ἐξευτελίζει, ἐξαπατᾷ, ἀνταποδίνει τὰ ἴσα στὸν φερόμενο ὡς κυριαρχό της. Περιφρονεῖ τὸ χρῆμα, τὴν κοινωνική του τάξη. Ἀποθεῖ τὸ ὑποκείμενο πού ἐπιθυμεῖ νὰ τὴν ἀπολαύσει καὶ νὰ κυριαρχήσει πάνω της, τὸ μετατρέπει σὲ κυριαρχούμενο. Ἡ διατάραξη τῆς σχέσης πού ἔχει παραχθεῖ ἀπ' τὴν ἐπιθυμία συνεπάγεται μιὰ διαφορετικὴ λειτουργία καὶ στὸ συμβολικὸ ἐπίπεδο. Ἡ «Κοντσιτα» ἔχει τὴ δυνατότητα ν' ἀμφισβητήσῃ τὴν ἐπιθετικὴ καὶ δεσποτικὴ θέση τοῦ δόν Ματτέο. Νὰ ξεφύγῃ ἀπ' τὴ θέση τῆς προλετάριας πού ὑπηρετεῖ κι ἐκπορνεύεται καὶ νὰ γίνῃ Κυρία ἢ σύζυγος. Νὰ θρυμματίσῃ τὴν ταξικὴ διαίρεση καὶ ν' ἀποκαταστήσῃ μιὰ σχέση ἐξίσωσης. Χωρὶς κι αὐτὴ νὰ φαίνεται ὀλοτέλα ὀριστική.

Μ' αὐτὸ τὸ κείμενο τῆς ἄκρατης ἐπιθυμίας καὶ τῆς ἀκοίμητης ἰδεολογικῆς ἀνησυχίας, ὁ Μπουνιουέλ ξαναγυρίζει σ' ὀρισμένους ἀγαπημένους του τρόπους γραφῆς. Διαλέγοντας ἓνα ἀκραῖο θέμα: τὴ σχέση ἐνός γερασμένου ἀρσενικοῦ σώματος μ' ἓνα νεανικὸ κι ὠραῖο θηλυκὸ σῶμα. Προκαλώντας ἀπ' τὴν πρώτη στιγμή τὸ θεατὴ μ' αὐτὴ τὴν ἐπιλογή. Ἀφηγεῖται τὴν ἐξέλιξη τῆς σχέσης αὐτῆς καθησυχάζοντάς τον. Ἀφήνοντάς τον νὰ πιστεύσῃ ὅτι ἡ ἀφήγηση αὐτὴ θὰ εἶναι ἀκύμαντη κι ἀκίνδυνη. Ἄλλωστε ὁ δόν Ματτέο ἀφηγεῖται τὰ γεγονότα ταξιδεύοντας μὲ μιὰ περίεργη συντροφιά. Ὡσπου ν' ἀκουστῆ ἡ πρώτη ἐκρηξη, νὰ ἐμφανιστῆ ἡ «Κοντσιτα», μὲ δεύτερο σῶμα, μεταμορφωμένη, κι ἓνας μυστηριώδης σάκκος ν' ἀρχίσει νὰ μεταφέρεται στοὺς ὤμους κάποιου ὑπηρέτη ἢ ἀπ' τὸν ἴδιο τὸ δόν Ματτέο. Τὰ συρρεαλιστικὰ αὐτὰ χάσματα ἢ παρεκκλίσεις τῆς ἀφήγησης, πού τονίζονται ἀκόμη περισσότερο ὅταν στὴ μικρὴ πλατεία τῆς Σεβίλλης μιὰ τσιγγάνα ἐμφανίζεται νὰ κρατᾷ ἓνα μικρὸ γουρουνάκι γιὰ μωρό, βαθματῶνα καλύπτονται κι ἐνσωματώνονται στὴν ἀφήγηση. Ἀφήνουν νὰ ἐπικρατήσῃ σ' αὐτὴν τὸ παιχνίδι τῆς ἀναβαλλόμενης ἐπιθυμίας. Ἡ ἀφήγηση προσδιορίζεται ἀπ' τίς φάσεις αὐτῆς τῆς ἀναβολῆς. Πλέκεται θάλεγε κανένας ὄχι μὲ τὴν ἐξέλιξη, ἀλλὰ μὲ τὴν ἀναβολὴ της. Μ' ἐνδιάμεσα κεντήματα ἀπ' τὸ μαῦρο χιοῦμορ τῶν συρρεαλιστῶν. Μὲ σημαντικότερη ἐκδήλωσή του τὴν ἀποκάλυψη τοῦ περιεχόμενου τοῦ σάκκου. Ἐνα δέμα ἀπὸ ἄσπρες δαντέλλες καὶ μεταξωτὰ ὑφάσματα πού ξεδιπλώνονται κι ἐκθέτονται σὲ κάποια βιτρίνα τῶν Βρυξελλῶν. Εἶναι προικιά, εἶναι νυφικά, εἶναι τὰ σύμβολα τῆς φυλαγμένης (ἢ χαμένης) παρθενιάς τῆς «Κοντσιτα», πού δὲ χρειάζονται πιά; Εἶναι μιὰ εἰρηνικὴ χιουμοριστικὴ πράξη τοῦ Μπουνιουέλ πού ἐκτρέπει τὸν ἴδιο τὸν ἄξονα τῆς ἀφήγησης; Μιὰ ἀναίρεση τῆς κατάστασης τῆς ἐπιθυμίας καὶ μιὰ ματαιώση τῆς ἀναμονῆς τοῦ θεατῆ; Ὅσοι ἀγάπησαν αὐτὸν τὸν κινηματογράφο κι αὐτὴ τὴ γραφῆ, ὅμως, ἔχουν συνηθίσῃ στὶς ἐκρήξεις, τίς ρῆξεις καὶ τίς ἐκπλήξεις ἢ τὰ «σκάνδαλα» αὐτοῦ τοῦ εἴδους. Σ' αὐτὴ τὴ φιλικὴ συνέχεια πού βγαίνει ἀπ' τὴν πραγματικότητα τοῦ βλέμματος, τῆς συνείδησης καὶ τοῦ ἀσυνείδητου, τίποτε δὲ γίνεται τυχαῖα, ὅλα μπορεῖ νὰ εἶναι αὐθεντικά. Στὸ ἴδιο τὸ ἀσυνείδητο κατὰ περίεργο τρόπο τίποτε δὲ γίνεται τυχαῖα, ὅπως λέει ὁ νάνος ψυχίατρος τῆς συντροφιάς. Μὲ τὴν ἔννοια ὅτι τίποτε δὲ χρειάζεται τὴ λογικὴ συνοχὴ κι ἐξήγηση τῶν συνειδητῶν καταστάσεων.

Ὁ Μπουνιουέλ φεύγει ἀφήνοντάς μας ἀκόμη ἓνα μικρὸ ἀριστούργημα. Μὲ βάση τὴν ἀρχὴ του ὅτι ὁ κινηματογράφος «εἶναι τὸ καλύτερο ὄργανο γιὰ νὰ ἐκφράσῃ τὸν κόσμον τῶν ὄνειρων, τῶν συγκινήσεων, τοῦ ἔνστικτου» (στὸ βιβλίο τοῦ Ado Kyrou, p. 124).

ΚΡΙΤΙΚΕΣ



ΕΚ ΤΟΥ ΠΟΝΗΡΟΥ

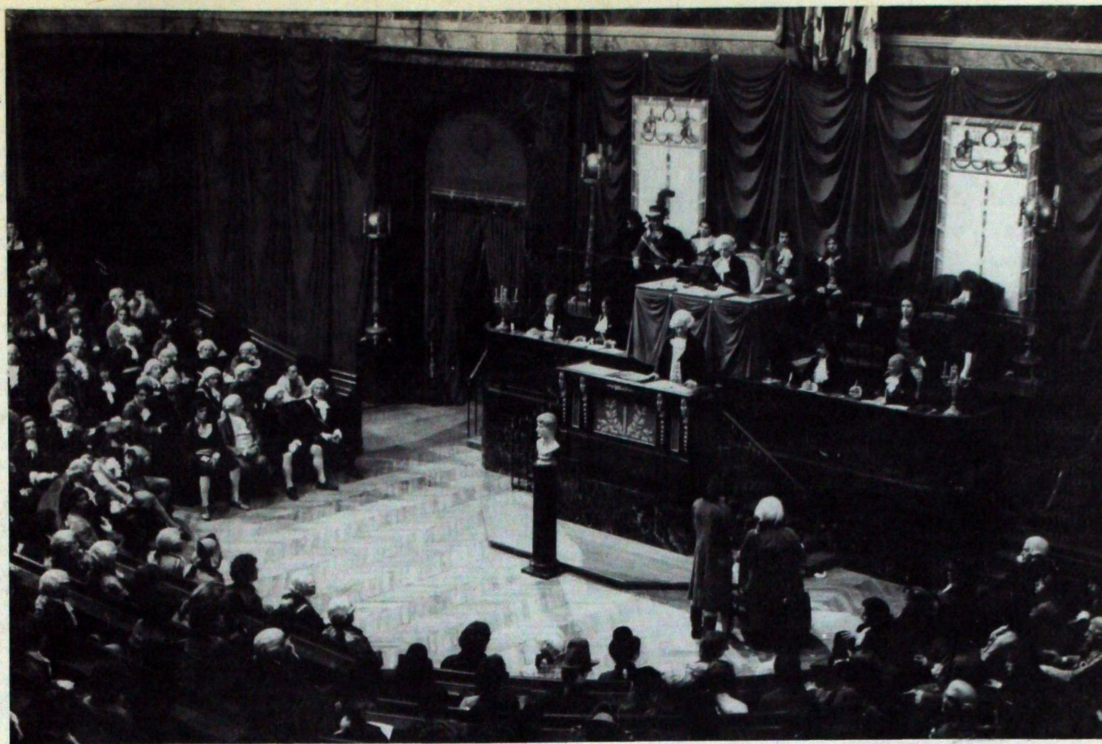
ΔΑΝΤΟΝ

Οί πονηριές σ' αυτήν την ταινία αρχίζουν από τον τίτλο. Πριν καλά-καλά μπούμε στην αίθουσα δηλαδή. *Δαντόν*. Ούτε *Ροβεσπιέρος*, ούτε καν *Δαντόν και Ροβεσπιέρος* (αν βέβαια δεχτούμε ότι αυτοί οι δύο αποτέλεσαν τους πρωταγωνιστές σ' αυτήν την περίοδο της Γαλλικής 'Επανάστασης). Τίτλος που εξηγείται: Προσέξτε! Αυτός κι όχι ο άλλος. Αυτός δικαιώνεται, μένει. 'Ο άλλος καταβαραθρώνεται στο πύρ τό εξώτερο, ξεχνιέται, είναι σαν να μην υπάρχει¹. 'Η επιλογή αυτή ξενίζει σε πρώτη επαφή τό γνώστη του θέματος. Θά μπορούσε, πάντως, να λάβει μιά πιθανή απάντηση (αν και τίποτα δέ μου βγάζει από τό μυαλό την πρώτη έρμηνεία). 'Η ταινία παρακολουθεί τις τελευταίες ημέρες του Δαντόν, από την επιστροφή ως τή θανάτωσή του. 'Εδώ, όμως έχουν την πηγή τους και τά πρώτα έρωτηματικά μας. Μά είναι δυνατό να ξεχωρίσουμε τά άτομα και ν' ασχοληθούμε μ' αυτά, αγνοώντας τις συνθήκες που τά δημιουργούν και τά τρέφουν; Θεωρούμε την άρνητική απάντηση δεδομένη. Δεδομένη φαίνεται να τή θεωρεί και ο Βάιντα, αφού μόνο άφελής δέν είναι. 'Εκείνο που ξεχνάει ή προσποιείται ότι ξεχνάει είναι ότι και τά γεγονότα στην 'Ιστορία παρουσιάζουν σταθερή συναρμογή μεταξύ τους, που είναι αδύνατο να τή διαλύσουμε. Τέτοια πράξη είναι σαν να διαχωρίζεις δυό κρίκους από μιά άλυσίδα και να θέλεις να μελετήσεις την άρχή και τό τέλος της. Βάζουμε στο στόμα μας τά προφητικά —ως πρός την ταινία— λόγια του Κλεμανσώ, γιά ν' άπαντήσουμε σ' αυτή τή διαστροφή του ιστορικού γίγνεσθαι: «'Η Γαλλική 'Επανάσταση αποτελεί ένα άδιάσπαστο μπλόκ, ένα συμπαγές σύνολο. Δέν επιτρέπεται να την κρίνεται άπομονώνοντας όρισμένα περιστατικά, τά όποια άσφαλώς είναι φοβερά, που είναι άπαράδεκτα άμα τά δώμε άπομονωμένα». Σαφέστερη καταδίκη μιάς τέτοιας πλάνης είναι μάταιος κόπος².

ΔΑΝΤΟΝ (έλλ. τίτλος: 'Υπόθεση Δαντόν)

σεν.: Ζάν Κλώντ Καριέρ από τό θεατρικό έργο της Στανίσιλαβα Πρζυμπνιζέβσκα, σκην.: 'Αντζέι Βάιντα, ήθ.: Ζεράρ Ντεπαρντιέ, Βόιτσεκ Πιζόνιακ, Πατρύς Σερά, 'Αντζελα Γουίνκλερ.

1. 'Αποδεικτικό αυτό και ή μη ύπαρξη ούτε μιάς πλατείας ή όδου στο Παρίσι που να θυμίζουν τ' όνομά του, τή στιγμή που ύπάρχει άκόμη και γέφυρα Μιραμπό.



2. Χαρακτηριστικές σ' αυτό το θέμα είναι οι απόψεις του Ε. Κάρρ και της Β. Μοσζένσκα, οι οποίοι υποστηρίζουν πολύ σωστά ότι τα ιστορικά γεγονότα είναι σύνθετες δομές και επιφορτιστούν την προσοχή σε κάθε απόπειρα αναγωγής τους σε απλά στοιχεία. Αντίληψη που ενστερνίζεται ακόμα κι ο ιδεολογιστής Κ. Μπέκερ, γράφοντας ότι η πραγματικότητα είναι συνδεδεμένη με άλλα συμβάντα, στο πλαίσιο των οποίων το μεμονωμένο γεγονός γίνεται κατανητό.

Ο έξυπνος έλιγμός που επιχειρεί ο Βάιντα οδηγεί στην άνατροπή του. Τά άτομα άποκοτούν έξέχουσα θέση, ώστε να δοθεί έμφαση στο μυθοπλαστικό στοιχείο και να ξεπεραστεί ή παραπάνω παγίδα. Έτσι κάπως φαντάζεται, ότι άπομονώνοντας τά άτομα, παίρνουν αυτά πάνω τους τή σημαίνουσα δύναμη τών γεγονότων, γίνονται άχθοφόροι τών διαφόρων σημασιών και παρεκτροπών τής Έπανάστασης, σύμβολα μ' άλλα λόγια. Η συμβολοποίηση τόν διευκολύνει όχι μόνο σε μιά πρόχειρη τακτοποίηση τών προβλημάτων που όρθώνονται μπροστά του, μά και σ' ένα πονηρό ξεδίπλωμα του ιστορικού νήματος, έτσι που να συνδεθεί με πρόσφατες μνημες. Είναι φανερό ότι τά σύμβολα δέν έχουν τόπο και χρόνο, είναι υπεράνω τών καταστάσεων και μπορούν να χρησιμοποιηθούν ανά πάσα στιγμή για να ντύσουν με τή σημασιοδοτική τους άμφιση πρόσωπα και γεγονότα του σήμερα. Ο Δαντόν και ο Ροβεσπιέρος ξεκολλούν από τά στενάχωρα έδρανα τής Γαλλικής Έπανάστασης, γίνονται μαγικές εικόνες στην ταχυδακτυλογική κάμερα του σκηνοθέτη, εκσφενδονίζονται στο μέλλον τής ταινίας (στο παρόν δηλαδή), άποκωδικοποιούνται και βολεύονται στα πρόθυμα να τίς δεχτούν μάτια τών παραπλανημένων θεατών. Δίχως άλλο στην Έστορία είναι δυνατός ένας συσχετισμός γεγονότων. Όχι μόνο δυνατός, αλλά άπαραίτητος, θά προσθέσουμε. Με τήν προϋπόθεση, όμως, ότι ή σύνδεση γίνεται στο επίπεδο τής τηρουμένων τών αναλογιών άντιστοιχίας κι όχι με τόν τρόπο που προαναφέρθηκε. Διότι αυτό που χαρακτηρίζει τό σύμβολο είναι ένα *αιτιολογημένο ξεπέραςμα*³ του σημαίνοντος, μιά διόγκωση του σημαινομένου. Στην προκείμενη περίπτωση, ο Δαντόν κι ο Ροβεσπιέρος κουβαλούν δυό όλόκληρους κόσμους επάνω τους⁴. Αποτέλεσμα αυτού είναι ή άδυναμία μας να έλέγξουμε τή δύναμη που άποκοτούν αυτές οι μορφές, μιά ένθέωση του σημαινομένου, έτσι που να μην είναι επικτητή ή κριτική τους άντιμετώπιση, είτε θετική είναι, είτε άρνητική. Άς βαδίσουμε στην εξερευνητική μας πορεία, άναζητώντας τόν τρόπο διαπλοκής και συσχετισμού τών γεγονότων (όχι τήν ταύτισή τους) χωρίς να τρομάξουμε από υπερμεγέθη είδωλα που ξεπετάγονται μπροστά μας και χωρίς να μεταστραφούμε από τή σταθερή άπόφαση να φτάσουμε ως τίς πηγές τής γνώσης.

Τό νά ἐπιχειρεῖς νά συνενώσεις τά γεγονότα στήν Ἱστορία εἶναι σάν νά παίζεις ντόμινο. Κάθε κίνηση εἶναι κι ἓνα ἐνδιάμεσο, ἀναγκαῖο βῆμα στόν τελικό σκοπό νά ἔρθουν σέ σχέση μεταξύ τους ἡ ἀρχή μέ τό τέλος. Τούς τελευταίους ὄρους, βέβαια, τούς δεχόμαστε κατά σύμβαση, μιά πού πάντα παραμένει δυνατή ἡ προέκταση τῶν ὁρίων τους. Ἡ ἐκκίνηση, ὅμως, εἶναι τό σταθερό σημεῖο ἀναφορᾶς, μέ βάση τό ὁποῖο διαγράφεται ἡ συνέχεια. Ἐλλειψη αὐτοῦ ἢ κυρίως ἀλλαγὴ του σημαίνει ταυτόχρονη ἀλλαγὴ ὄλων τῶν ἐπόμενων κινήσεων. Ἐχει τεράστια σημασία, λοιπόν, ἡ πρώτη κίνηση, καθοριστική, καθοδηγητική καλύτερα, τῆς συνέχειας. Οἱ τελεῖες πάνω στά πλακάκια δέν εἶναι τίποτα ἄλλο παρά τά ἄτομα. Ἀπαραίτητα, ἀλλά ὄχι μοναδικά. Ἀδύνατο τό παιχνίδι χωρίς αὐτά (ἀλλά καί σέ καμιά περίπτωση αὐτά τά ἴδια δέ συνιστοῦν τό παιχνίδι). Ὅταν ὁ σκηνοθέτης θελήσει νά κάνει Ἱστορία, χρέος ἔχει νά κινηματογραφήσει τό παιχνίδι κι ὄχι ν' ἀντικαταστήσει τόν ἱστορικό. Κάτι τέτοιο εἶναι ἀδύνατο. Ἡ Ἱστορία δέν εἶναι ἀναπαραστάσιμη, εἶναι κινηματογραφίσιμη. Πού ἐρμηνεύεται: δέ γίνεται νά ξαναζήσῃ τό γεγονός — φράση πού τόσο ἀρέσει στούς κριτικούς τῶν ἐφημερίδων—, ἀπλῶς νά σχολιαστεῖ. Αὐτός εἶναι κι ὁ κύριος λόγος πού ἀποτυχαίνει ὁ Βάιντα. Ἡ συμβολοποίηση, γιά τήν ὁποία προηγουμένως μιλήσαμε, ὁδηγεῖ ἀναπόφευκτα στό καθρέφτισμα τοῦ γεγονότος. Καθρέφτισμα σημαίνει ψεύδισμα τοῦ ἱστορικοῦ συμβάντος, πού ὅμως δίνει τήν ἐντύπωση τοῦ πραγματικοῦ. Φτάνουμε ἔτσι στήν υἱοθέτηση τῆς ἰδεαλιστικῆς ἀποψῆς γιά τήν Ἱστορία, ἡ ὁποία καταντάει σύστημα κατόπτρων, μεγεθυντικῶν, σμικρυντικῶν ἢ ἀπλῶς ἀναπαραστατικῶν. Τό ἴδιο τό γεγονός, πολυταλαιπωρημένος ὄρος γιά τόν ὁποῖον τόσα ἔχουν γραφεῖ⁵, δέν ὑπάρχει στήν πραγματικότητα, ἔξω ἀπό τά κάτοπτρα. Ὁ ἱστορικός, δηλαδή, ἔχει τή δυνατότητα νά μελετήσῃ μόνο τήν ἀναπαράσταση τῆς ἰδέας, ἀπό τήν ὁποία ξεκινοῦν οἱ πολλαπλοὶ ἀντικατοπτρισμοί. Ἐπικίνδυνη καμπή. Ὁ Πολωνός σκηνοθέτης θέλει ν' ἀποφύγει τό ντεράπαρισμα. Προσπαθεῖ νά δώσει ἔμφαση στήν ἀντικειμενότητά⁶ τοῦ γεγονότος καί προσφεύγει στήν πιστή ἀναπαράστασή του. Τό μοιραῖο ἔχει συμβεῖ. Ὁ κινηματογράφος ὡς ἀναπαραστατικό σύστημα ὁδηγεῖ αὐτοῦ τοῦ εἶδους τήν Ἱστορία στή λειτουργία πού ἀναφέραμε παραπάνω. Ὑπέρβαση τοῦ γεγονότος, καταστροφή τῆς πραγματικότητας. Ὁ κινηματογράφος ὅμως ΔΕΝ εἶναι Ἱστορία. Γιά τούς λόγους πού μόνο σκηνοθέτες μέ ξεκαθαρισμένο τό μυαλό τους γνωρίζουν⁷. Τέτοιους λόγους θά μπορούσαμε ν' ἀναφέρουμε μερικούς. Κατ' ἀρχήν, ὅπως εἶπαμε, εἶναι ἀδύνατη ἡ ἀναπαραστατική ἀναβίωση τῶν συμβάντων, ἀφοῦ εἶναι μοναδικά, συμβαίνουν δηλαδή σέ μιά μοναδική χρονική στιγμή καί κάθε προσπάθεια νά ξαναζήσουν βυθίζεται αὐτανδρῆ. Ἀλλωστε ἡ ἀναπαράσταση εἶναι ἀδύνατη καί γιά μιά ἐπί πλέον αἰτία. Εἶναι ἀκατόρθωτο ν' ἀποδοθοῦν τέλεια τά κοστοῦμα, τά κτίρια, ἡ γλώσσα μιᾶς ἐποχῆς, ἀκόμη καί ἡ αὐθεντική μορφή τῶν ὑποκειμένων τῆς ἱστορίας ὅσο μεγάλη προσπάθεια κι ἂν καταβληθεῖ. Ἄρα δέν πρόκειται γιά ἓνα τέλειο καθρέφτισμα μιᾶς περιόδου, ἀλλά μᾶλλον γιά ἓνα παραμορφωμένο εἰδωλό της. Δεύτερο, οἱ κινήσεις τῆς κάμερα, τά ντεκόρ, τά χρώματα, παραμένουν ὑποκειμενικά κι ἔτσι ἡ σκηνοθεσία εἶναι ἓνα δευτερογενές βλέμμα πάνω στήν Ἱστορία. Παράδειγμα ἀπό τή συγκεκριμένη ταινία: Ὁ Δαντόν κοίταξε τό πλῆθος δεξιά κι ἀριστερά πρὶν ἀνεβεῖ στήν καρμανιόλα⁸, δέν τό κοίταξε ὅμως σέ κόντρ-πλονζέ! Τέλος, ἡ Ἱστορία δέν ἔχει τίποτα νά κάνει μέ μυθοπλασίες, οἱ ὁποῖες ὀρίζονται ἀναπόφευκτα ἀπό τήν περιορισμένη χρονική διάρκεια τῆς ταινίας. Τελευταία προσπάθεια τοῦ Βάιντα νά πιαστεῖ, ἀπό κάπου, νά σωθεῖ: ἡ εἰσαγωγή τοῦ μυθοπλαστικοῦ στοιχείου. Αὐτή γίνεται κατά πρῶτο λόγο μέ ὑπερτονισμό, ὄχι τῆς σημασίας, μά τῆς σκηνοθεσίας τῶν ἀτόμων καί κυρίως μέ πονηρές μετατοπίσεις. Κάνει τά μέγιστα δυνατά γιά ν' ἀποδώσει τήν ἐπικρατοῦσα ἀτμόσφαιρα τήν περίοδο τῆς Τρομοκρατίας, ἀλλά μεταθέτει τίς συγκρούσεις τῶν ἀτόμων καί τῶν ἐξαρτωμένων ἀπ' αὐτά ὁμάδων, σέ πρόσωπα δεύτερα, τῶν ὁποίων τό ρόλο δέν μπορούμε νά ἐλέγξουμε. Οἱ «φιλελεύθεροι» βρίσκουν δικαίωση στό πρόσωπο τῆς Λουσίλ Ντεμουλέν, πού προσπαθεῖ νά συμφιλιώσει τίς ἀντιθέσεις, καί τοῦ

3. Ὅρος δανεισμένος ἀπό τό ἄρθρο τοῦ Κ. Μέτς, *Παρατηρήσεις πάνω στά σημειολογικά στοιχεία τοῦ φιλμ* (Σύγχρονος Κινηματογράφος τ. 21)

4. Ἔστω κι ἂν ὁ Βάιντα ἀποποιεῖται τή σχέση τῆς ταινίας μέ τά γεγονότα τῆς Πολωνίας, ἰσχυρίζεται στήν ἐφημερίδα *Matin* ὅτι ὁ κόσμος τῆς ἀνατολῆς εἶναι ὁ Ροβεσπιέρος καί τῆς δόσης ὁ Δαντόν. Ἡ σύγκρουσή τους εἶναι ἡ στιγμή πού ζοῦμε σήμερα.

5. Κυριότερες ἀπόψεις αὐτῆ τοῦ ἰδεαλιστῆ Κάρλ Μπέκερ, πού ὑποστηρίζει τή μὴ πραγματική ὑπαρξη τῶν γεγονότων κι αὐτῆ τῶν ὑλιστῶν, μέ κύριο ἐκπρόσωπο τόν Ἐντουαρντ Κάρρ.

6. Ὅρος παρμένος ἀπό τή φιλοσοφία, πού ὑποδηλώνει τήν ὑλιστική ἐντύπωση γιά τά γεγονότα, τά ὁποῖα ὑπάρχουν κι ἔξω ἀπό τόν ἀνθρώπινο νοῦ.

7. Ὑπενθυμίζουμε τόν ἔξυπνο τρόπο μέ τόν ὁποῖο κινηματογραφοῦν τήν Ἱστορία ὁ Ἀγγελόπουλος, ὁ Ὅσιμα, οἱ Ταβιάνι, ἀκόμη κι αὐτός ὁ Βάιντα στή *Γῆ* τῆς Ἐπαγγελίας.



8. Βλ. Ζύλ Μισελέ: *Ίστορία τής Γαλλικής Έπανάστασης*, έκδ. Σαμαντά.

9. 'Η κόρη του Μωρίς Ντυπλαί, στο σπίτι του οποίου φιλοξενούνταν ο Ροβεσπιέρος.

10. Λέξη που λέγεται(;) από τον Δαντόν στην απολογία του. "Όλο και κάτι θά σ'ας θυμίζει.

μωρού της, σύμβολου, υπόσχεσης —ποιός ξέρει;— ενός καλύτερου μέλλοντος. Τά στενόμυαλα, στεϊρα πνεύματα, στο πρόσωπο τής 'Ελεονώρας Ντυπλαί⁹ και τοῦ μικροῦ της ἀδελφοῦ, σύμβολου μιᾶς καταδικασμένης, «γραφειοκρατικῆς»¹⁰ ἐπανάστασης. Ἡ προσεκτικὴ καὶ σύμφωνη μέ τις ἀπόψεις τῶν ἔγκυρων ἱστορικῶν σκιαγράφηση τῶν ἀτόμων κρύβει πίσω της τὴν πονηρὴ μετατόπιση στοῦ ἐπίπεδο τῶν σχέσεων τους, τὸ ὁποῖο διαγράφεται ἀπὸ τὰ συναισθήματα — πεδίο μᾶλλον ἄγνωστο γιὰ τὴν ἐπιστημονικὴ ἱστορικὴ γνώση.

"Αν κάνουμε τὴν παράβαση νὰ δεχτοῦμε τὸ σκηνοθέτη ὡς ἱστορικὸ, σέ μιὰ τέτοιου εἶδους ἱστορικὴ ἀναπαράσταση, ὅπως τῆς προκείμενης ταινίας, θά τοῦ ἐκχωρούσαμε τὸ δικαίωμα, ἀλλὰ καὶ τὴν ὑποχρέωση τῆς ἐξαγωγῆς συμπερασμάτων καὶ κρίσεων. Στόν Δαντόν, ὅμως, τὸ ἔργο τῆς σταθερῆς κρίσης μεταβιβάζεται στοῦ παιχνιδιάρικο μάτι τῆς κάμερα, πού κλείνει πονηρὰ πρὸς τὴν πλευρά μας. "Ετσι ὁ Βάιντα ἐπιτυγχάνει νὰ ἀποφύγει τὴν ἀνάγκη πειθάρχησης σ' ἕνα στερεὸ σύστημα ἀναφορᾶς καὶ ὑποβοηθεῖται ἢ ἐξαγωγή αὐθαίρετων συμπερασμάτων. Διότι χρέος τοῦ ἱστορικοῦ εἶναι νὰ μᾶς κάνει γνωστὸ τὸ ὄργανο πού χρησιμοποιεῖ γιὰ τίς ἐκτομές του, ὥστε νὰ γνωρίζουμε καλὰ τὴ μέθοδο ἐργασίας του. Ὁ Βάιντα, ἐπιχειρώντας νὰ διατηρήσει τὴν ἰσορροπία του στοὺς ἀκροβατισμούς του αὐτοῦς, δίνει προβάδισμα στὰ βλέμματα τῶν πρωταγωνιστῶν τῆς ὑπόθεσης, κατ' ἐξοχὴν ἔξω ἀπὸ τὴ δυνατότητα ἐξέτασης τῆς ἀλήθειας τοῦ λόγου του. Φυγοδικεῖ ἔντεχνα, ἀναθέτωντας στοῦ περιορισμένης ὁρατότητας μάτι τῆς κάμερα, νὰ τὸν βγάλει ἀπὸ τὸ ἀδιέξοδο. Χαρακτηριστικὸ παράδειγμα ἢ σκηνὴ τῆς ἀπολογίας τοῦ Δαντόν στοῦ Δικαστήριου, ὅπου ἔχουμε τὴν τακτικὴ τοῦ περιορισμένου πεδίου, μέ στόχο νὰ δοθεῖ ἔμφαση στὴ διαχρονικότητα τῶν λόγων του. Θυμόμαστε ἀκόμη τὴ συνάντηση Δαντόν και Ροβεσπιέρου, ὅπου ὁ



έξυπνος χειρισμός τῆς κάμερα καί τοῦ μοντάζ, ἀφαιρεῖ τό δημαγωγικό στοιχείο ἀπό τή θεατρική παράσταση τοῦ Δαντόν —διότι γιά τέτοια πρόκειται— μπροστά στά μάτια τοῦ ἀμήχανου Ροβεσπιέρου. Τό ἀόρατο βλέμμα τοῦ σκηνοθέτη δίνει ἔμμεσα δίκιο στόν κατά κοινή ὁμολογία φοβερό λογοπλόκο Δαντόν. Τελευταῖο παράδειγμα τό γεμάτο δέος βλέμμα τοῦ Μπουρντόν καί αὐτό τῆς κλαμένης γυναίκα τοῦ Ντεμουλέν μετά τήν ὑπαναχώρηση τοῦ πρώτου. Ὑπάρχει ἀλήθεια κανένα ἱστορικό βιβλίο νά τά βεβαιώσει;

Αὐτά στό μεθοδολογικό τομέα. Γιατί ἂν θέλαμε νά περάσουμε στήν ἐξέταση τῶν γεγονότων καί τῶν ἔμμεσων ἀποφάνσεων τοῦ Βάιντα πάνω σ' αὐτά, τότε ἄλλες τόσες σελίδες θά ἦταν μᾶλλον λίγες. Ἡ ἐκδοχή πού παρουσιάζεται στήν ταινία στηρίζεται κυρίως στίς ἐξιστορήσεις τοῦ διακεκριμένου πλὴν δαντονικοῦ Μισελέ¹¹ καί σ' αὐτές τοῦ Μινιέ¹², οἱ ὁποῖες μᾶλλον τόν βολεῦν περισσότερο. Καί μάλιστα παραβλέποντας τίς κρίσεις πού ἐκφέρει, τουλάχιστον ὁ πρῶτος, μέσα ἀπό τίς ὁποῖες ἐξηγοῦνται πολύ καλύτερα οἱ αἰτίες τῆς Τρομοκρατίας.

Ἐμεῖς ἀπό τή μεριά μας περιοριζόμαστε νά ὑπεθυμίσουμε τίς Ἱστορίες τοῦ Ματιέ¹³ καί τοῦ Σομπούλ¹⁴, τῶν ὁποίων οἱ ἀπόψεις γιά τά γεγονότα εἶναι διαφορετικές καί ἀσφαλῶς πολύ τεκμηριωμένες. Τίποτα παραπάνω ἀπό τό νά παραπέμψουμε καί σ' αὐτές. Ἐνας πού θέλει νά μάθει Ἱστορία καλύτερα νά ξεχάσει τήν ταινία. Θά ἦταν προτιμότερο νά στρωθεῖ στό διάβασμα.

11. Ζ. Μισελέ, ὁ.π.

12. Φραγκίσκου Μινιέ: Ἱστορία τῆς Γαλλικῆς Ἐπανάστασης. ἔκδ. Τολίδη.

13. Ἀλμπέρ Ματιέ: Ἱστορία τῆς Γαλλικῆς Ἐπανάστασης ἔκδ. Γκοβόστη, 1946.

14. Ἀλμπέρ Σομπούλ: Ἡ Γαλλικὴ Ἐπανάσταση, ἔκδ. Ζαχαρόπουλος.

ΕΤΥΜΗΓΟΡΙΑ

Ἡ ετυμηγορία μας γιά τήν *Ἐτυμηγορία* περνάει ἀναγκαστικά ἀπ' ὄλες τίς φθαρμένες λέξεις τῆς κριτικῆς πού μιλοῦν γιά τά κλισέ. Πρέπει ὁπωσδήποτε νά πεις γιά τή μνήμη ἑνός καγιατικῆς σημείου, γιά τόν ἀλκοολικό ἔντιμο καταφρονεμένο δικηγόρο, γιά τό μαῦρο γιατρό χωρίς εἰδικότητα, γιά τό μάρτυρα πού λείπει, γιά τήν προσεχτικά διαλεγμένη φυσιογνωμικά ὁμάδα τῶν ἐνόρκων πού ἀποδίδουν τελικά δικαιοσύνη, γιά τίς καταγγελίες πού ἀκυρώνονται ἀπό τή σιωπηρά πλειοψηφία γιά τή φάμ-φατάλ γιά τόν κακό δικαστή, γιά τόν ἀντίπαλο κακό δικηγόρο. Ἡ *Ἐτυμηγορία* ἔτσι χάνεται, σβύνει στή μνήμη, τελειώνει μαζί μέ τό φιλικό χρόνο καί τά κλισέ της, γιά νά ἐπαναπροσδιοριστεῖ στό τέλος ἀπ' αὐτά, ν' ἀποχτήσει ἄλλη ὄψη καί χρῶμα... γιά νά διαβάζεται ἀλλοιῶς.

Ἡ *ετυμηγορία* λοιπόν: Φίلم καμωμένο ἀπό κλισέ, γιά τά κλισέ, ἀλλά καί κάπως ἀπόμακρο ἀπ' αὐτά. Τό φίλμ τοῦ Λιούμειναι ἕνα προϊόν πού ξεβάφει στά χέρια σου, ἀφήνοντας κάποιο καφετί χρῶμα, ὅπως αὐτό τῆς φωτογραφίας του. Αὐτή ἡ ταινία μιλάει πολύ περισσότερο γιά τόν τζόγο ἀπό ὀτιδήποτε ἄλλο. Δέν εἶναι μόνο ἐπειδή ἔχει ὡς βασικό της πρωταγωνιστή τόν Νιούμαν, δηλαδή τόν "Hustler" τοῦ Ρομπέρ Ροσσέν, ἀλλά γιατί ὀλόκληρη εἶναι ὀργανωμένη πάνω στοῦς κανόνες τοῦ παιγνιδιοῦ: Οἰκονομικούς, νομικούς, ἱατρικούς, αὐτοῦς τοῦ ἀμερικάνικου κινηματογράφου. Δέν εἶναι καθόλου τυχαῖο πῶς ἀπό τά πράγματα πού σοῦ μένουν ἀπ' αὐτό τό φίλμ εἶναι ἡ σιωπηλή φιγοῦρα τοῦ Νιούμαν πού παίζει φλίπερ, οἱ χειρονομίες του. Ἄ ναι, αὐτό τό φίλμ εἶναι καί μιά μελέτη τῆς ἀπεικόνισης τῆς χειρονομίας. Μάλλον θέλει νά μᾶς πεί πολλά γιά τήν ἀδυναμία τοῦ νά κάνουμε σωστές κινήσεις, ἀλλά καί γιά τή λαθεμένη κίνηση πού γίνεται σωστά. Ὁ ἄντρας τῆς ἀδελφῆς τῆς γυναίκας-φυτοῦ χτυπάει τό δικηγόρο. Ὁ τελευταῖος χτυπάει τή γυναίκα γιάτί τόν... πρόδωσε, ἐμεῖς ἐκνευρίζομαστε ἀπό τό κλισέ... Ξεχνᾶμε τό πονηρό κλείσιμο τοῦ ματιοῦ, πού μέ τή χρήση τοῦ πειροσιμένου πεδίου μᾶς ἔκανε ἡ Ράμπλινγκ προτοῦ κάνει ἔρωτα μέ τόν Νιούμαν. Ἄνησυχῆσαμε μήπως αὐτό τό «ἀκαδημαϊκό» φίλμ παραῆταν μοντέρνο ἢ ἐξυπακίστικο καί ἡσυχάσαμε ὅταν τό βλέμμα τῆς Ράμπλινγκ ἐστίαστηκε στή φωτογραφία τῆς πρώην συζύγου τοῦ Νιούμαν. Εἶναι ἀκόμα κι ἐκεῖνη ἡ χειρονομία, τό ἀνάλαφρο γλύστρημα τοῦ χεριοῦ τοῦ βοηθοῦ τοῦ Νιούμαν στήν τσάντα τῆς Ράμπλινγκ, ὅταν βρίσκει τήν ἐπιταγή τοῦ ἀντιδίκου: Ἡ *ετυμηγορία* εἶναι ἕνα φίλμ περιπλάνησης στοῦς χώρους τῆς μοναξιάς: Σέ μᾶρ, σέ δωμάτια ξενοδοχείων, σέ παιδικούς σταθμούς, σέ κρύους χιονισμένους δρόμους. Εἶναι μιά ταινία - σβυστήρας πού πρώτα ἀπ' ὄλα σβύνει τόν ἑαυτό της, ἄρα δέ θά ἔπρεπε νά ὑπάρχει· κι αὐτό εἶναι λογικό, μιά καί ὑφίσταται ὡς κατασκευή ἐξ αἰτίας μιάς γυναίκας οὐσιαστικά ἀπούσας, ἀνθρώπου-φυτοῦ. Ἡ *Ἐτυμηγορία* εἶναι σάν ἕνα κομμάτι χαρτιοῦ ἤδη γραμμένου πού τό μισόσβυσαν πρόχειρα καί ἔγραψαν πάνω του ἄλλα. Κι αὐτή ἡ χαρακτηριστική καφέ-σκούρα φωτογραφία της ἐξ ἄλλου, σοῦ δίνει τήν ἐντύπωση τῆς τεχνητῆς παλαιώσης, τοῦ ξαναγραψίματος τοῦ βλαστικοῦ κοπιαρίσματος (κοντρατύπ). Ὁ Λιούμειναι κάνει μιά δουλειά γιά τά ἐξαφανισμένα πρόσωπα πού μποροῦν νά στηρίξουν μιά ταινία, γι' αὐτούς ποῦχασαν τό δρόμο του καί θέλουν νά ξαναμποῦν στή λεωφόρο, γι' αὐτούς πού θέλουν νά κερδίσουν γιάτί ἀποσκοποῦν στήν κοινωνική διεκδίκηση, στή χαρά τοῦ παιγνιδιοῦ κι ὄχι στή "second chance". Ἡ *ετυμηγορία* εἶναι μιά κατασκευή γι' αὐτούς πού ἀγαποῦν τά τηλέφωνα: Τά σέ συνεχῆ λειτουργία, τά διερευνητικά, τά ἐξεταστικά, τά πληροφοριακά, τά τηλέφωνα - παγίδες, τά «σπασμένα» τηλέφωνα, τά κομμένα τηλέφωνα, τά τηλέφωνα πού δέν ἀπαντοῦν ἢ ἀπαντοῦν μέ τό νά μὴν τά σηκώνουν. Ἄπό τήν ἄλλη μεριά, ταυτόχρονα, ἡ *Ἐτυμηγορία* εἶναι ἕνα φίλμ γιά τήν τάξη καί γιά τήν ἄρνηση κάθε πλαστογραφίας. Τό δικαστήριο ποτέ δέ θά παραδεχτεῖ ὅτι τό δελτίο

VERDICT

(ἑλλ. τίτλος:
Ἡ *ετυμηγορία*)

σκην.: Σίντνευ
Λιούμειν, σεν.:
Ντέβιντ Μάμειν,
φωτ.: Ἄντρεῖ
Μπαρτκόβιακ
καί Τζῶνυ Μά-
ντελ

ἡθ.: Πῶλ Νιού-
μαν, Σάρλοτ Ρά-
μπλινγκ, Τζάκ
Γουῶρντεν, Τζ-
εμς Μέισον,
Μίλο Ο' Σή.



εισαγωγής της γυναίκας φυτού δέν ήταν εντάξει και πλαστογραφήθηκε, οί κακομοίρηδες οί ένορκοι θά άποδώσουν δικαιοσύνη, ή μαρτυρία του νέγρου γιατρού, πού δέν έχει ειδικότητα, θά καταρριφθεί, οί κατηγορούμενοι γιατροί θά χάσουν τήν υπόθεση χάρις σέ δύο παραγράφους του έγχειριδίου 'Αναισθησιολογίας πουγραψε ό ένας άπ' αυτούς. 'Ακόμα ό γερό-λυκος «κακός» δικηγόρος δέ θά χάσει,ό Νιοϋμαν δέθά συγχωρέσει τή γυναίκα, ή νοσοκόμα, πού χαρακτηριστικά θά πεί «'Ηθελα μόνο νά ήμουν μιά νοσοκόμα», θά γυρίσει πίσω στήν παιδική χαρά κι όχι στό νοσοκομείο. Καμιά ίσορροπία λοιπόν τής άμερικάνικης κοινωνίας δέν διαταράσσεται, αλλά και καμιά άπουσία δέν επανέρχεται, καμιά έπικοινωνία δέν άποκαθίσταται. 'Η 'Ετυμηγορία λοιπόν είναι ταινία κλινικά νεκρή, άκίνητη, φίλμ-φυτό πού στό όργανισμό του κυκλοφορούν διαλυμένα πιά τά κλισέ άπό τίς τοξίνες τής σήψης. Αυτόπροσδιορισμός, έπαναπροσδιορισμός, ταυτολογικό σχόλιο; 'Ο Λιοϋμετ φτάνει στό ζητούμενο και μπρός στή νεκρική κλίνη, σταματάει. 'Από έδω κι ύστερα χρειάζεται μιά δεύτερη έτυμηγορία αυτή τής νεκροψίας ή μάλλον τής νεκροτομής. Τό νυστέρι τό λένε εδαισθησία και τόν τρόπο δουλειάς του Λιοϋμετ ήθος. Γιατί υπάρχουν «παραγγελιές», πού παρακάμπτονται σκηνοθετικά και θεατές πού μπορούν όχι μόνο νά έξηγήσουν αλλά και νά νιώσουν. Κι άκόμα νάναντιπαραθέσουν όσα βλέπουν στους «νεκρούς» φιλικούς χρόνους με δικά τους βιώματα. 'Η έμπειρική κριτική θέση δέν είναι καθόλου ύποκειμενική. 'Αντίθετα, μοιάζει σάν τό μοναδικό άντίδοτο στή νεκρική άκαμψία.

Υ.Γ. Μόνο ως ύστερόγραφο θά μπορούσε νά περάσει ή κριτική θέση για μιά ταινία πού παίχτηκε μόνο δύο μέρες και αντίθετα με τήν 'Ετυμηγορία κάμφθηκε άπό τήν υπέρχρηση των κλισέ στήν προσπάθεια νά άσκήσει έντονη... κοινωνική κριτική(;)'Ο στόχος του Νίκου Φώσκολου είναι τό έλληνικό Κινέζικο σύνδρομο με φινάλε τό θάνατο του ήρωα σέ φίξ-καρέ. Κακό βέβαια τό φίλμ. 'Η πλατειά μάζα των θεατών, όμως, τέ «καταδίκασε» γιατί τά κλισέ του δέν πλησιάζουν τήν έλληνική κινηματογραφική πραγματικότητα.

'Αλέξης Ν. ΔΕΡΜΕΝΤΖΟΓΛΟΥ

ΤΟ ΣΥΝΔΡΟΜΟ ΤΗΣ ΚΙΝΑΣ

Περίληψη: *‘Ο ‘Ιταλός κινηματογραφιστής Μικελάντζελο ‘Αντονιόνι ξεμπαρκάρει στην Κίνα: είναι ήδη ένα γεγονός. ‘Η Κίνα είναι μία μεγάλη χώρα. ‘Η Κίνα είναι επίσης ένα μεγάλο φίλμ. Εύθύ και γαλήνιο. ‘Ο ‘Αντονιόνι πέτυχε τό aller-rétour Ρώμη - Πεκίνο - Ρώμη. ‘Η ταινία δχι. ‘Ολοι ξέρουμε τίς περιπέτειες τών απαγορεύσεών της. ‘Η θέση τοῦ ‘Αντονιόνι μετά τήν Κίνα είναι άπλή: ένας κινηματογραφιστής πού οί ιδέες του θίχτηκαν (είναι σκληρό, αλλά δχι τραγικό), αλλά κι ένας άνθρωπος πού θίχτηκε γι’ αυτό πού αγαπούσε: μιá χώρα.*

CHINA (έλλ.
τίτλος: Κίνα)

άφήγηση - κείμε-
νο: Μικελάντζε-
λο ‘Αντονιόνι,
φωτ.: Λουτσιά-
νο Ταβόλι, μου-
σική επιμέλεια:
Λουτσιάνο Μπέ-
ριο.

‘Η Κίνα άφηγείται τήν ιστορία μιās συνάντησης. Μιās σύντομης, άποτυχημένης συνάντησης, κάτι πού δέ σημαίνει πώς πρόκειται γιά μιá άποτυχημένη ταινία. Γιά τόν ‘Αντονιόνι, ή Κίνα είναι πρίν άπ’ όλα μιá χώρα. ‘Ενώνει τόσο όσο χωρίζει. Αυτή ή χώρα είναι ό άληθινός ήρωας τοῦ φίλμ. ‘Η Κίνα είναι λοιπόν ή περιγραφή μιās χώρας, δχι μιās χώρας - ντεκόρ, αλλά μιās χώρας - μηχανής και τών τρόπων πού μπορεί νά κατοικηθεί, νά βιωθεί. ‘Υπάρχει μιá σοβαρή ειρωνία στόν τρόπο πού ό ‘Αντονιόνι κινηματογραφεί τήν Κίνα, τοῦ τύπου πώς μπορεί μιá χώρα νά προηγεῖται τής καθυστέρησής της; ‘Ολα αυτά είναι πράγματα ελάχιστα θεαματικά και ιδιαίτερα έμμοιοληπτικά. ‘Ομως άκριβώς γι’ αυτόν τό λόγο ή ταινία διαφέρει άπ’ τά ντοκυμανταίρ τοῦ Φρανσουά Ράισενμπάχ. Γι’ αυτόν κι έναν άκόμα.

‘Οταν ένας κινηματογραφιστής κατορθώνει νά φιλμάρει φυσικές σκηνές ανάμεσα σ’ έναν άντρα και μιá γυναίκα, νά κινηματογραφήσει «καλά» σκηνές έρωτα, άπό τή σωστή άπόσταση, αλλά πάντα κατά μέτωπο, είναι πολύ καλό σημάδι. Είναι ή περίπτωση του ‘Αντονιόνι στην *Ταυτότητα μιās γυναίκας*.

‘Οταν ένας κινηματογραφιστής κατορθώνει νά φιλμάρει φυσικές σκηνές ανάμεσα σέ μιá χώρα και τούς ανθρώπους πού τήν κατοικούν, νά κινηματογραφήσει «καλά» σκηνές ζωής, άπό τή σωστή άπόσταση, αλλά πάντα κατά μέτωπο, είναι πολύ καλό σημάδι. Λίγοι τό μπορούν. Είναι (πάλι) ή περίπτωση τοῦ ‘Αντονιόνι στην *Κίνα*. Και είναι φυσικό. ‘Οταν μπορείς νά κινηματογραφεῖς μιá χώρα, δηλαδή όλες τίς σύντομες συναντήσεις πού τήν άπαρτίζουν, μπορείς σίγουρα νά κινηματογραφήσεις δύο σώματα πού συγκροτούν ένα ζευγάρι. ‘Οπως και νάχει, δέν μπορείς νά ξεφύγεις άπ’ τόν Μάο: τά δύο ένώνονται σέ ένα ή τό ένα χωρίζεται στά δύο;

Σήμερα όλοι κατάλαβαν αυτό πού ό ‘Αντονιόνι είχε καταλάβει δέκα χρόνια πρίν. Πώς, δηλαδή, ένα κι ένα κάνουν δύο. Είναι σημάδι πώς κάτι ξεμπλοκάρεται (μαζί του και ή ταινία), πώς είναι επιτέλους δυνατό νά αναλογιστεῖς μιá φυσική συνάντηση ανάμεσα σ’ ένα πρόσωπο κι ένα τοπίο, μιá χώρα, τό σῶμα μιās γυναίκας — ίσως άλλωστε νά είναι τό ίδιο πράγμα ή τουλάχιστο είναι τό ίδιο νά κινηματογραφεῖς αυτές



τίς συναντήσεις με τον ίδιο τρόπο, συγχρόνως απλό και μετωπικό. Αυτά βέβαια δεν είναι πολύ μοντέρνα πράγματα. Ο Γκοντάρ έλεγε ήδη πώς ένα τοπίο είναι σαν ένα πρόσωπο, σέ μιά ταινία πολύ μοντέρνα στην εποχή της γιανά μήν είναι πολύ γερασμένη σήμερα, τό *Δύο ή τρία πράγματα πού ξέρω γι' αυτήν*. (Διαβάζοντας τήν προηγούμενη *Όθόνη*, όμολογώ πώς δεν κατάλαβα γιατί όλοι σχεδόν τήν κατέταξαν στις πέντε καλύτερες ταινίες τής χρονιάς(;). "Όχι τόσο γιατί είναι μιά ταινία κατ' έξοχήν μή κατατάξιμη, αλλά, κυρίως, γιατί είναι μιά κωμωδία πού έχει χρεωκοπήσει. "Ίσως άλλωστε αυτή ή χρεωκοπία της νά είναι τό μόνο στοιχείο πάθους πού τής άπομένει. "Εκτός κι άν πρόκειται γιά άναδρομική άπότιση φόρου τιμής).

Back to China ('Επίλογος)

Γνωρίζετε τήν ιστορία. Οί Κινέζοι καλούν τον Άντονιόνι νά κινηματογραφήσει τήν Κίνα. "Ο Άντονιόνι δέχεται τήν πρόσκληση, έχει όμως μιά επιθυμία πού όί Κινέζοι άγνοούν: νά κινηματογραφήσει μιά χώρα σαν τήν Κίνα είναι δικό του τρίπ και κανενός άλλου. Βρίσκεται κάτω άπ' τήν επίρρεια τοϋ μαλακού ναρκωτικού πού λέγεται ταξίδι. "Η Κίνα είναι άκριβώς μιά ταινία πού άποδεικνύει πώς τό σινεμά μπορεί άκόμα νά ταξιδεύει. "Όμως αυτά, γιά τούς «άλλους» είναι κινέζικα. Βλέπετε, ή Κίνα είναι άκόμα μακριά.

Γιώργος ΤΖΙΩΤΖΙΟΣ

ΔΥΟ ΤΑΙΝΙΕΣ

Ο 'Από τό τέλος τής δεκαετίας του '50 ως τίς άρχές αϋτής του '70 αναπτύχθηκε στίς ΗΠΑ μιά όλόκληρη κινηματογραφική παράδοση έξω από τά κυκλώματα παραγωγής και διανομής τών Majors. Μέ άφετηρία ένα μεγάλο φάσμα αισθητικῶν απόψεων και αξιωματίων, ή άνεξάρτητη παραγωγή εκτείνεται σέ ένα πεδίο πού καλύπτει τούς πειραματισμούς του underground, τίς ταινίες πολύ χαμηλού κόστους (Home Movies στό φορμά του Super 8 ή τό πολύ στά 16 mm), άκόμη και μερικές ομάδες παραγωγής πού επιδιώκουν τήν ύψηλή παραγωγή, έξω όμως πάντα από τίς Majors. Δέ θά άποπειραθούμε φυσικά οϋτε νά άριθμήσουμε καν τίς τάσεις πού αναπτύσσονται στό χῶρο τής άνεξάρτητης παραγωγής. Θά άναφερθούμε μόνο σέ δύο άπ' αϋτές.

Η πρώτη είναι ό κινηματογράφος τών κολλεγίων, όπου διανοούμενοι κινηματογραφιστές, μέ τήν εμπειρία τής ευρωπαϊκής πρωτοπορείας καθώς και τής δεύτερης (άμερικανικής) πρωτοπορείας, συνθέτουν δοκίμια χαμηλού κόστους, μέ πολλαπλά σχόλια πάνω στον άμερικάνικο τρόπο ζωής (κι όχι μόνο), μέ μιά ένδοσκοπική διάθεση και κριτικές ματιές αναλυτικού περιεχόμενου πάνω στό μέσο. Δέν ξεχνάνε πάντως τή μεγάλη παράδοση του άμερικάνικου κινηματογράφου και του στόρυ-τέλλερ σκηνοθέτη. Χωρίς νά σημαίνει αυτό ότι θυσιάζουν τή χαρά τής άναζήτησης στό όνομα τής μεγάλης μυθοπλασίας. Ένα άρκετά άντιπροσωπευτικό δείγμα αϋτου του κινηματογράφου είναι τό *Greetings* του Μπράιαν ντέ Πάλμα.

Η δεύτερη έχει πολύ πιό συγκεκριμένη φυσιογνωμία. Πρόκειται για τήν American Zoetrope, εταιρία παραγωγής πού λαμβάνει ως κριτήριο τήν καλλιτεχνική και όχι τήν μεταπρατική άξία του φίλμ. Σκοπός της είναι ή άποδέσμευση τής καλλιτεχνικής δημιουργίας και ή προσέλευση του μεγάλου κοινού προς ένα κινηματογράφο πού διατηρώντας αισθητικές αξιώσεις δέ θέλει νά άπευθύνεται σέ μιά έλίτ. Μιά άπό τίς πρώτες της άποπειρες στή μεγάλη διανομή είναι τό *The Rain People* του Φράνσις Φόρντ Κοππόλα, πού βρίσκεται μέσα στην παράδοση του άμερικάνου φίλμ μέγκερ.

Άφορμή για τίς άναφορές αϋτές είναι ή σύγχρονη παρουσίαση του *Greetings* και του *The Rain People* μέσα στην Άνοιξη. Τό *Rain People* τό είδαμε τήν Δευτέρα 4/4 στην τηλεόραση, ένῶ τό *Greetings* προβλήθηκε στίς σκοτεινές αίθουσες εκείνες τίς μέρες. Άκόμη άφορμή είναι μιά δουλειά πού ελπίζεται νά παρουσιαστεί σέ κάποιο προσεχές τεϋχος τής *Οθόνης*. Πρόκειται για μιά άπόπειρα ενός βλέματος, κάτω άπό κοινό πρίσμα, στην άμερικάνικη άνεξάρτητη παραγωγή του '60 και στην Ευρωπαϊκή πρωτοπορεία του '70 (ένα μέρος της τουλάχιστον). Θά σημειωθούν οι κοινές μεθοδεύσεις τους, οι καλλιτεχνικές άνάγκες πού τίς προκάλεσαν, ή σχέση τους μέ τό παγκόσμιο προοδευτικό ρεύμα στην τέχνη καθώς και ή έξάρτησή τους άπό τίς προηγούμενες πρωτοποριακές άναζητήσεις του σινεμά. Τίποτα τρομερό πάντως, κρατείστε τίς ζώνες άσφαλείας λυτές.

Τό *Greetings* ύπακούει στην πνευματική διάθεση του άμερικάνικου underground μέ τίς θεωρητικές του άναζητήσεις, χωρίς νά ξεχνάει τή «λαϊκή» έπιταγή τής άφήγησης μιάς Ιστορίας. Πράγμα πού είναι έντονότερα φανερό στό *Rain People*. Τά κείμενα πού ακολουθούν σέβονται, στά πλαίσια του δυνατου, τίς προθέσεις τών δύο φίλμ.

Οι ταινίες παρουσιάζονται μέ άντίστροφη χρονολογική σειρά.

Ο ΑΝΘΡΩΠΟΣ ΑΠΟ ΒΡΟΧΗ

— Τά βαριά ύλικά όπως μάρμαρα, σίδηρα ή άλλα βαρέα μέταλλα, παρακάμπτονται προς αποφυγήν άτυχημάτων —



Ο Ό κύριος Κόππολα είναι κάτοχος ενός γυαλιστερού και φαρδιοῦ μετάπου. "Ενδειξη ύψηλης νοημοσύνης ή άρχων φαλάκρας, πού δέν είναι λίγοι αυτοί πού τή συνδέουν μέ τό έντονο έρωτικό ταμπεραμέντο. "Η Νάταλι δέν έχει φαλάκρα. "Έχει μακριά κι άμορφα ξανθά μαλλιά. "Ο Κίλερ αντίθετα έχει πολύ κοντά μαλλιά. Είναι κουρεμένος γουλί. Σάν στρατιώτης.

Ξέρετε βέβαια τί είναι οί στρατιώτες. "Ομοιόμορφα ντυμένοι άρσενικοί, σάν κι αυτούς πού βγάσουν τά λυσιακά τους στην Vietnam Bowl Arena τά χρόνια του '60. "Ωσου νά τήν άρπάξουν και νά βγούν άπ' τό παιχνίδι. "Έξω άπό τό Σόου μέ κανένα χιλιάρικο άποζημίωση.

Τό σόου

Οί άθλητικές εκδηλώσεις στην Vietnam Bowl Arena ήταν ή πρώτη σέ θεαματικότητα έκπομπή σπόρ τής άμερικάνικης TV τίς μέρες εκείνες. Κι ό καλός κοσμάκης δέν έχανε άγώνα γιά άγώνα. Μεταξύ μύρας και έλαφροῦ σνάκ, ό John Doe παρακολουθούσε μέ πάθος τόν άγώνα. "Η μετάδοση βέβαια σέ έθνικό δίκτυο, όπως ή άπονομή τών Oscar ή τό τελευταίο πολιτικό σχέδιο του Προέδρου.

THE RAIN PEOPLE (έλλ. τίτλος: **Οί άνθρωποι τής βροχής**)

σεν.-σκην.: Φράνσις Φόρντ Κοπόλα, φωτ.: Γουίλμερ Μπάρλερ, μουσ.: Ρόναλντ Στάν, ήθ.: Σίρλει Νάντ, Τζέημς Κάαν, Ρόμπερτ Ντυβάλ, Μαρία Ζίμετ.

᾽Ως τό ἀτύχημα

Θυμᾶσαι τό «ἀτύχημα» Κίλερ, ἔτσι δέν εἶναι;

Κι ἡ Νάταλι; Τί σχέση ἔχει μ' ὄλα αὐτά. Μά εἶναι ἡ γυναίκα τοῦ John Doe. Αὐτή πού τοῦ ἐτοιμάζει τίς μύρες καί τά σνάκς, καί μετράει τούς ὄργανοῦς του στό κρεβάτι, ὅταν σβήνει ἡ TV.

Ἡ Νάταλι λοιπόν ἀνακαλύπτει ὅτι ἔχει καθυστέρηση. Καί θυμᾶται νά μετρήσει τούς δικούς της ὄργανοῦς. Ὁ μονοψήφιος ἀριθμός πού τῆς μένει δέν περιλαμβάνει τίς μέρες ποῦπιασε τόπο ἢ σπορά τοῦ John Doe. Θυμήθηκε τότε ἕναν ἄλλο John Doe. Αὐτόν πού τῆς εἶχε περιγράψει ἕνας παλιόφιλος, ὁ Frank¹, σ' ἕνα ντράιβ-ιν. Καί βγήκε στό δρόμο νά τόν βρεῖ.

Ὁ Κίλερ ταξιδεύει. Κι ὅταν δέν ταξιδεύει περιμένει. Σέ gas stations ἢ bus stations ἢ train stations ἢ ἀκόμα (δέν τό ξέρω σίγουρα), σέ police stations. Καί δέν περιμένει γιά βενζίνη ἢ γιά τό λεωφορεῖο ἢ γιά τό τραῖνο ἢ τὰ λεφτά τῆς ἐγγύησης. Ἄπλῶς περιμένει. Μπορεῖ τῆ Νάταλι. Ἐκεῖνη ὅμως δέν τόν ψάχνει. Τόν βρίσκει πάντως.

Ὁ μπάτσος ἐμφανίστηκε πίσω ἀπό ἕνα διαφημιστικό. On the road κι αὐτός σάν τόν Κίλερ καί τῆ Νάταλι. Αὐτός, μόνο, ἀπό ἐπάγγελμα.

Καί νά ὄλοι μαζί ἔξω ἀπό τό τροχόσπιτο τοῦ μπάτσου. Πού τόν γουστάρει ἡ Νάταλι. Καί πού ἡ κορούλα του ἐπιμένει νά σκεπάζει τά ἀνύπαρχτα βυζιά της μ' ἕνα σουτιέν. Τῆς μαμᾶς. Πού τήν ἔχασε ὁ μπαμπάς. Σ' ἀτύχημα. Ἀπό τότε εἶναι στό δρόμο καί τήν ψάχνει. Γιά νά τῆ βρεῖ ὡς Μύριαμ, ἢ Νταίζη, ἢ Μαίρη-Ἄν ἡ Νάταλι.

Ξέρεις τί κάνει ἡ κορούλα τοῦ μπάτσου, Κίλερ; Ἐνωῶ ὅταν ὁ μπαμπάς ἔχει «δουλειά» μέ τῆ Μύριαμ ἢ τῆ Νταίζη ἢ τῆ Μαίρη Ἄν. Καί βέβαια ξέρεις. Τώρα πού ὁ μπαμπάς ἔχει δουλειά μέ τῆ Νάταλι, τῆς τό λές. Κατάπληκτη μέ τήν ἐξυπνάδα σου, τρομάζει. Δέν εἶσαι ἐξυπνος Κίλερ. Θέαμα εἶσαι καί θεατής. Μερικοί λένε ὅτι εἶσαι βλάκας. Ἡ Νάταλι δέν τό πίστευε. Οὔτε τώρα τό πιστεύει, καθὼς σέ κρατᾶει νεκρό καί βλέπει τό τέλος. Τό δικό σου.

τοῦ John Doe (πού τό ξαναβρῆκε ἔξω ἀπό τούς τηλεφωνικούς θάλαμους), τοῦ δρόμου, τῆς ἐκτροπῆς πού δέ θά γίνει ποτέ. Καί τοῦ φίλμ.

Κι ἐσύ μικρούλα, μή φοβᾶσαι γιά τό μυστικό σου. Γι' αὐτό δέ σκότωσες τόν Κίλερ; Γιατί ἦταν ἐξυπνος. Κι ἤξερε ὅτι κοιτᾶς ἀπ' τὰ παράθυρα, ὅταν βρέχει. Σάν κάμερα.

Στήν καλύτερη περίπτωση βγαίνεις ὀρθιος ἀπό τήν Ἄρενα. Ἡ ξαπλωτός καί καθάρισες. Στή χειρότερη βγαίνεις σέ δύο κομμάτια καί ξεχνᾶς τό ἕνα πίσω. Τότε τό καλύτερο πού σοῦ μένει νά κάνεις εἶναι νά περιπλανιέσαι στό ἀνοιχτό διάστημα ἀνάμεσα στίς σκοτεινές αἰθουσες. Ἡ στά ντράιβ-ιν. Σάν τόν Κίλερ.

Ἀγαπᾶς τὰ ντράιβ-ιν Κίλερ, ἔτσι δέν εἶναι; Ἐλα τώρα, ξέρεις, ντράιβ-ιν, σάν κι ἐκεῖνο πού πηδοῦσες τῆ μικρούλα, τῆ θαυμάστρια πού οὐρλιαζε στίς κερκίδες ὅταν ἔτρεχες στήν Ἄρενα καί σέ γούσταρε πολύ, κι ὁ μπαμπάς σέ γούσταρε κι ἤθελε νά σέ πάρει στή δουλειά. Στό ντράιβ-ιν.

¹ ὁ Φράνκ Κάπρα, σκηνοθέτης τῆς ταινίας *Meet John Doe* (1941)



Ἡ ἀπόσταση ἀπὸ τὴ Ν. Ὑόρκη ὡς τὴ Νεμπράσκα εἶναι α Km ἀκριβῶς. Ὡς τὴν Πενσυλβανία β Km ἀκριβῶς. Ἀπὸ τὴν Πενσυλβανία ὡς τὴν Νεμπράσκα α-β Km. Ἡ καὶ τίποτα. Ἀφοῦ ὑπάρχουν δρόμοι καὶ βενζινάδικα καὶ σταθμοί, καὶ δλονύκτιες ἐκπομπές στό ραδιόφωνο.

Καὶ ἱστορίες. Γιά ἀνθρώπους καὶ νερό βρόχινο.

Δέν ἔχω τὴν παραμικρὴ ἰδέα γιά τό τί σχέση ἔχουν ὄλα αὐτά μέ τὴν ταινία *The Rain People* τοῦ Frank² (μοῦ ἐπιτρέπεις νά σέ λέω Frank, ἔτσι δέν εἶναι;). Ἔχουν σχέση πάντως μέ τὴν ταινία *The Rain People* πού εἶδα ἐκεῖνο τό βράδυ τῆς Δευτέρας 4 Ἀπριλίου στήν τηλεόραση. Ἦταν μικρὴ ταινία. Ἀπ' αὐτές πού τελειώνουν γρήγορα. Θᾶθελα νά τὴν ξαναδῶ. Παρά τὰ ψιλοσκουντουφλήματά της καὶ τὰ βαβουριάρικα κείμενα πού μᾶς χωρίζουν.

² ὁ Φ. Φ. Κοππόλα

ΧΑΙΡΕΤΙΣΜΑΤΑ ΑΠΟ ΤΗ ΜΑΜΑ ΑΜΕΡΙΚΗ

Ο Σ' αυτόν τόν άριστουργηματικό πρόδρομο του *Blow out* βρίσκει τήν ολοκλήρωσή του (παρά τό γεγονός ότι ξπεται χρονικά) τό θαυμάσιο *The Rain People* του Φ. Φ. Κοππόλα. 'Ο Μπράιαν ντέ Πάλμα συντάσσει ένα δοκίμιο, πού από κινηματογραφική άποψη είναι κοντά στό άντεργκράουντ, πάνω στην κινηματογραφοφιλία καί τήν πολιτική παρέμβαση. Οί θεωρητικοί προβληματισμοί του έρχονται στην όθόνη μέ άψογο τρόπο καί μέ μία χαρακτηριστική νηφαλιότητα καί άνεση. 'Ακόμη μπορούμε άπ' αυτό ήδη τό φίλμ νά έντοπίσουμε όλα εκείνα τά στοιχεία πού χαρακτηρίζουν τή δουλειά του ντέ Πάλμα ως τά σήμερα, καθώς καί τίς αισθητικές εκείνες συνιστώσες πού αποτελούν μέρος του άντεργκράουντ κλίματος τής εποχής.

GREETINGS

(έλλ. τίτλος:

Γκρήτινγκς

Σκην.: Μπράιαν
ντέ Πάλμα, σέν.:
Τσάρλς Χίρς,
Μπράιαν ντέ
Πάλμα, φωτ.:
Ρόμπερτ Φιόρ,
μουσ.: Τσίλντρεν
όφ πάραντάιζ,
ήθ.: Τζόναθαν
Γουάρντεν, Ρό-
μπερτ ντέ Νίρο,
Τζέρρυ Γκρά-
χαμ *διάρκεια:*
88' (1968).

Τό *Greetings* αναπτύσσεται σέ πολλαπλά επίπεδα, ξεκινώντας από τό προσχηματικό στόρυ τριών φίλων πού προσπαθούν νά ξεφύγουν άπ' τό στρατό. 'Η αφήγηση δίνεται άποσπασματικά, καθώς διαρθρώνεται μέσα από επεισόδια πού κερδίζουν τή θέση τους στό φίλμ, όχι για τή χάρη κάποιας δραματικής ή αφήγηματικής συνέπειας, αλλά ως αυτόνομες φιλικές δράσεις, μέ ιδιόμορφη σημασιολογική φόρτιση συμβολικού χαρακτήρα. 'Ετσι έχουμε μία σημαντική διαφοροποίηση από τό *Rain People*, καθώς τό τελικό αποτέλεσμα είναι πολύ μακριά από τό αφήγηματικό σινεμά πού προτιμά ό μέσος θεατής καί πού πολύ πιό κοντά του βρίσκεται ή ταινία του Κοππόλα.

Πρωταγωνιστές του *Greetings* είναι οί δρόμοι τής Νέας 'Υόρκης, ως χώρος όπου «συμβαίνουν πράγματα», αλλά καί ως περιβάλλον διαμορφωμένο κάτω από τίς πολιτικοκοινωνικές συνθήκες πού τό διέπουν. Συμπρωταγωνιστεί ή κινηματογραφική ή τηλεοπτική κάμερα πού παρεμβαίνει ύπομονετικά, ύποσκάπτοντας τήν άπατηλή εικόνα του «πραγματικού» για νά τό άνακαλύψει στις βασικές του συντεταγμένες, αλλά καί για νά κατανοήσει πληρέστερα τή δική της όντότητα.

Στά πλαίσια αυτής τής λογικής, τό φίλμ θά μπορούσε άνετα νά δομηθεί πάνω σέ μία ύλιστική βάση (πράγμα πού άλλωστε συμβαίνει σέ μεγάλο βαθμό), υίοθετώντας μία γραφή, πού άν δέ φοβόμασταν τήν πιθανότητα σύγχυσης, θά τή χαρακτηρίζαμε νεο-ρεαλιστική. 'Ο ντέ Πάλμα, όμως, δέν άρκείται σέ κάτι τέτοια. Προχωρεί σέ διακριτικά «σπασίματα» του φιλικού κειμένου καί σέ έσωτερικές ματιές πάνω στό φίλμ, πού προσπαθεί νά άναγνωρίσει τόσο ως χώρο καλλιτεχνικής έκφρασης, όσο καί ως δυνατότητα πολιτικής ή ντοκουμενταριστικής επέμβασης.

Κάπου έδω συναντάει τόν 'Αντονιόνι καί στό δρόμο αυτό χρησιμοποιεί τόν Λούντ. 'Ο Λούντ πού ζει μία άσαφή ή άνύπαρκτη σεξουαλική ζωή διακατέχεται από τήν έμμνη του νά ξεδιαλύνει τή δολοφονία του Κένεντυ, σέ βαθμό πού αυτό νά άποτελεί ψυχαναλυτικό σύμπωμα. Στο δρόμο του 'Αντονιονικού ήρωα, ό Λούντ χρησιμοποιεί τήν τεχνική τής μεγέθυνσης, πού θά τόν οδηγήσει στό θάνατο, καθώς θά άνακαλύψει ότι είναι τό τελευταίο από τά άριθμημένα θύματα, πού θά πεθάνουν από άόρατες σφαίρες πού βλήθηκαν από άόρατα όπλα. 'Υστατη άναφορά στον 'Αντονιόνι καί στην άόρατη περιοχή των «υπεράνω πάσης ύποψίας», πού επιμένουν νά έλέγχουν τά πάντα. 'Εκτός των άλλων, ή θανατική πορεία του Λούντ, δίνει στό σκηνοθέτη τήν ευκαιρία νά προβληματιστεί πάνω στην άμφισημία καί τήν άβεβαιότητα τής έκτύπωσης των εικόνων στό σεκυλόιντ.

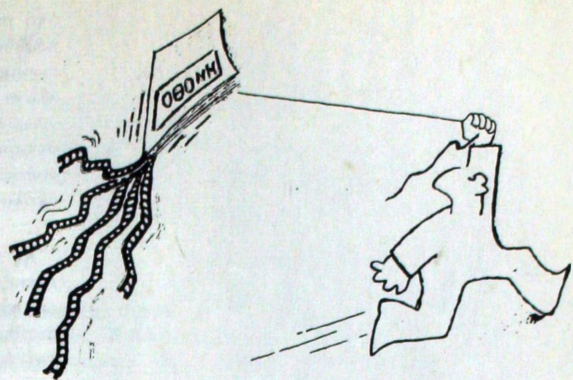


‘Ο ντέ Πάλμα συνεχίζει τήν αναζήτηση αὐτῆς καθεαυτῆς τῆς ἐσωτερικῆς λειτουργίας καί ἐννοιολογικῆς ἀξίας τοῦ κινηματογραφικοῦ κάδρου, κατευθύνοντας ἐπιδέξια τόν ντέ Νίρο στή σκιαγράφηση ἑνός χαρακτήρα πού οἱ κινήσεις του σημαίνουν (ἢ σημειώνουν) αὐτή τήν ἀναζήτηση. Κινήσεις προσεκτικά σχεδιασμένες ἄλλοτε στά ὄρια τοῦ ἀόριστα ἡδονοβλεπτικοῦ κι ἄλλοτε στά πλαίσια τοῦ χωρίς δισταγμούς κινηματογραφικοῦ βλέματος. ‘Η ἀνάγκη τοῦ ντέ Νίρο νά δεῖ (νά κατακτήσει δηλαδή τή δυνατότητα τοῦ νά δείχνει), ἀφοῦ περιπλανᾶται στό χῶρο τοῦ ἀπεριορίιστα ἐκτατοῦ τῆς ταυτολογικῆς ἀναφορᾶς στή μορφή, τό μέσο καί τό χειριστή τους, δικαιώνεται ὅταν ἀποκαλύπτει μπροστά στήν τηλεοπτική κάμερα τόν πόλεμο τοῦ Βιετνάμ ὡς διαδικασία ἡδονοβλεπτική, ἀρνητικά φορτισμένη ἀπό τήν ἀπουσία τῆς συνειδητῆς ἐπέμβασης. Συλλογισμός πού ὀλοκληρώνεται μέ μιᾶ πολυσήμαντη γενίκευση, καθῶς ἡ φράση τοῦ Προέδρου *“I m not saying that people never had it so good, but that is right, isn't it?”* μᾶς φέρνει στό μυαλό τούς στίχους τοῦ γνωστοῦ τραγουδιοῦ *“...people never had it so good, as in Holywood...”*, ὀλοκληρώνοντας τό σκαρίφημα μιᾶς κοινωνίας πού τρέφεται ἀπό τή θεματοποίηση τοῦ τεχνητά «πραγματικοῦ».

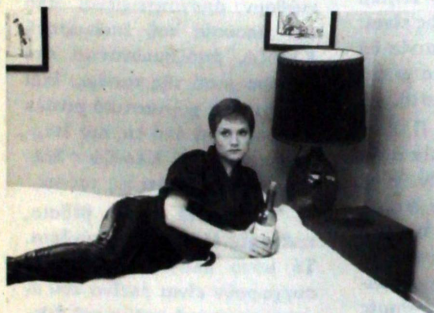
‘Ο τρίτος ἀπό τούς φίλους, ὁ Πῶλ, γρήγορα καταλαβαίνει ὅτι δέ θά γλυτώσει τή στράτευση. Στό χρόνο πού τοῦ ἀπομένει, περιπλανᾶται σέ ἀναζήτηση τῆς ἀπόλαυσης μέσα ἀπό τήν ψευδαισθηση τοῦ computer dating. “Ο,τι θά ἀπομείνει ἀπ’ αὐτόν εἶναι ἕνα πορνοφιλμάκι σοῦπερ 8, πού θά πασάρει στό φίλο του κάποιος τύπος στό δρόμο.

Περικλῆς ΔΕΛΗΟΛΑΝΗΣ

ΚΡΙΤΙΚΑ ΣΗΜΕΙΩΜΑΤΑ



Φάτε μάτια ψάρια...



LA TRUITE (έλλ. τίτλος: **Ή πέστροφα**)

Σκην.: Joseph Losey, σεν.: Monique Lange και Joseph Losey από τό μυθιστόρημα του Roger Vailland, φωτ.: Henri Alekan, ήθ.: Isabelle Huppert, Jean-Pierre Cassel, Jeanne Moreau, Daniel Olbrychski, Jacques Spiesser, διάρκεια: 105', Γαλλία 1982.

Δέ συγκαταλέγομαι στους θαυμαστές του Λόουζυ. Δέ βρήκα ποτέ τους λόγους για τους όποιους ταινίες όπως ή *Εύα* (1962, με τόν Στάνλεϋ Μπέηκερ, ήθοποιό-φετίχ του Λόουζυ), ό *Υπνρέτης* (1963, με τόν Ντέρκ Μπόγκαρτ) ή ό *Μεσάζων* (1971, με τόν Άλαν Μπέητς και τή Τζούλυ Κρίστι) συγκέντρωσαν τόσους όπαδούς (για νά μήν αναφερθώ στίς χειρότερες ταινίες του όπως τό *Μόντεστου Μπλέηξ* ή τούς *Αρόμους του Νότου*). *Ή Πέστροφα* δέν κάνει άλλο άπ' τό νά ενισχύει τήν άπάθησή μου. *Ακόμα περισσότερο* γιατί είναι ένα φίλμ φιλόδοξο, άλαζονικό, πού κραυγάζει με στόμφο τήν κουλτούρα πού μεταφέρει (μόλις ή *Υπέρ* επιστρέφει άπ' τήν *Ίαπωνία*, βλέπουμε τή Μορώ νά διαβάζει

στό κρεβάτι τήν *Αυτοκρατορία των Σημείων* του Μπάρτ) και τό ναρκισσισμό του δημιουργού του, (ό Ρουτζέρο Ραϊμόντι, ό Ντόν Τζιοβάννι του Ντόν Τζιοβάννι παίζει τόν έαυτό του, δηλαδή... τόν Ντόν Τζιοβάννι του Λόουζυ).

Κατά τ' άλλα, ή *Ίζαμπέλ* *Ύπέρ* είναι τυποποιημένη όσο ποτέ άλλοτε στό ρόλο τής διεστραμμένης και μυστηριώδους γόησας (άμα είσαι ή γκόμενα του Toscan du Plantier, του αφεντικού τής Gaumont, μπορείς και με ένα και πενήντα νά περνίσεις για ντίβα, πόσο μάλλον όταν έχεις κάνει και ψυχανάλυση) και ό Ζάν-Πιέρ Κασσέλ δέ χάνει τήν εύκαιρία νά επιδείξει τίς ύπέροχες γραβάτες του (δέν ξέρω άν τόχρε προσέξει, αλλά ό Ζάν-Πιέρ Κασσέλ είναι ή «πρώτη γραβάτα» του παγκόσμιου κινηματογράφου).

Ό Λόουζυ θέλησε τό κάθε πλάνο του νά είναι μιά μικρή, αυτόνομη ταινία, ένα είδος κινηματογραφικού χαϊκού. Μόνο πού ή γοητεία των άποσπασμάτων τής *Πέστροφας*, ή όριακή βία πού άποδεσμεύεται συχνά

από τὰ πλάνα της θυμίζει ἀναπόφευκτα τὸν ἑλληνικό «καλλιτεχνικό» κινηματογράφο: τὰ πλάνα εἶναι ὁμορφα, ἀλλὰ δὲν γνωρίζονται μεταξύ τους· τὸ σενάριο δὲν ἀκολουθεῖ τὴ σκηνοθεσία ἢ ἡ σκηνοθεσία δὲν ἀκολουθεῖ τὸ σενάριο.

Ἄς τὸ πάρουμε ἀπόφαση: ὁ Λόουζυ δὲν εἶναι ἕνας σκηνοθέτης πού μπορεῖ νά κολυμπήσῃ ἀντίθετα στό ρεῦμα. Γι' αὐτὸ καί ἡ *Πέστροφα* γλιστράει —

λογικά— μέσα ἀπ' τὰ χέρια του. Σ' αὐτὸ τὸ σημείο, ἡ ταινία μοιάζει μὲ τὴν ἡρώίδα της: ἡ Φρεντερικ (Ἰζαμπέλ Ὑππέρ) γλιστράει σάν πέστροφα ἀπ' ὄλους ὅσοι τὴν περιτριγγρίζουν. Σκοπὸς της; Νά παίρνει τὰ πάντα ἀπ' τοὺς ἄνδρες δίχως ποτέ νά τοὺς δίνει τίποτα. Ἐχω τὴν ἐντύπωση πὼς ὁ σκοπὸς τῆς ταινίας ἀπέναντι στοὺς θεατῆς της εἶναι ὁ ἴδιος. Δέ σὰς μυρίζει ψαρίλα;

Γ.Τ.

Κολλάζ

THE TRIAL OF PINK PANTHER (Ἑλλ. τίτλος: **Στά Ἰχνη τοῦ Ρόζ Πάνθηρα**)

Σκην.: Μπλέκ Ἔντουαρντς, σεν.: Μπ. Ἔντουαρντς Φράνκ καὶ Τόμ Οὐάλντμαν, Γκόφρεϋ Ἔντουαρντς, μουσ.: Χένρν Μαντσίνι, φωτ.: Ντικ Μπούς, ἤθ.: Πήτερ Σέλλερς, Τζοάννα Λάμλεϋ, Νταίηβιντ Νίβεν, Καπυσίν, Χέρμπερτ Λόμ, Γκράχαμ Στάρκ, διάρκεια: 92'.

Τί γίνεται ὅταν πεθαίνει ὁ πρωταγωνιστὴς μιᾶς ἐπιτυχημένης σειρᾶς ταινιῶν; Ἡ ἀπάντηση πού φαίνεται νά δίνει ἡ πρόσφατη περίπτωση Πήτερ Σέλλερς / Ρόζ Πάνθηρας εἶναι: ἡ προγραμματισμένη ταινία θά γυριστεῖ πάση θυσία, ἔστω καί ἐρήμην τοῦ πρωταγωνιστῆ.

Ὁ καλὸς ἠθοποιὸς Π. Σέλλερς, μὲ ἀξιόλογη θητεία στὴν ὑποκριτικὴ τέχνη πρὶν γίνεи διάσημος καί μὲ εὐρεία διασημότητα κατὰ τὴ θητεία του στὴ στερεότυπη τυποποίηση τῶν *Ρόζ Πανθήρων*, ἐγκατέλειψε τὸ μάταιο κόσμο μας, τοὺς πάνθηρές του, τοὺς θαυμαστῆς του καί τὸ Χόλλυγουντ.

Τὸ τελευταῖο, ὅμως, δὲν ἔστειρε σ' αὐτὸ τὸ αἰφνίδιο διαζύγιο. Ἡ ταινία *Στά Ἰχνη τοῦ Ρόζ Πάνθηρα* εἶναι ἀπὸ τὴ μιά πλευρὰ χαρακτηριστικὴ προσπάθεια ἐκμετάλλευσης τῆς διασημότητας τοῦ θανάτου ἐνὸς στάρ (φανόμενο ὄχι σπάνιον στὸν κόσμον τοῦ κινηματογράφου) καί ἀπὸ τὴν ἄλλη μιά ἐξωφρενικὰ περίεργη δημιουργία, ἡ ὁποία διατηρεῖ τὸν ἀ-

πὸντα πρωταγωνιστὴ στό ρόλο τοῦ κεντρικοῦ προσώπου.

Πιὸ συγκεκριμένα, ὁ Πήτερ Σέλλερς ἐμφανίζεται στὴν ἀρχὴ τῆς ταινίας (ὀκτικό γυρισμένο πρὶν ἀπὸ τὸ θάνατό του) γιὰ νά παραλάβει, στὴ συνέχεια, τὴ σκυτάλη μιᾶ δημοσιογράφου πού ψάχνει γι' αὐτόν: Ἔτσι, αὐτὸς πού ψάχνει δὲν εἶναι πλέον ὁ Σέλλερς. Οἱ ρόλοι ἔχουν ἀντιστραφεῖ· μαζὶ καί ἡ χαρακτηριστική: ἡ δημοσιογράφος δὲν κάνει γκάφες, εἶναι μεθοδική, σοβαρή καί ὑπεύθυνη.

Ὅσοι, ὅμως, ἀρχίζουν νά νιώθουν ἀπογοητευμένοι ἀπὸ τὴν ἀπουσία τοῦ ἐπιθεωρητῆ Κλουζώ, ἀποζημιώνονται στό δεύτερο μισὸ τῆς ταινίας: ἐκεῖ ὑπάρχει γιὰ χορταστικὸ φινάλε μιὰ συρραφὴ ἀπὸ τίς πιὸ ἐντονες στιγμῆς τοῦ Κλουζώ / Σέλλερς ἀπὸ παλαιότερες ταινίες.

Ὅλ' αὐτὰ εἶναι, βέβαια, πράγματα ἐξαιρετικὰ ἀσύνδετα. Τὸ μόνο πλαίσιο στό ὁποῖο συγχωροῦν εἶναι ἐκεῖνο τοῦ ἀφιερώματος στὴ μνήμη τοῦ ἠθοποιοῦ. Σ' αὐτὸ συντρέχουν καί οἱ σύντομες ἐμφανίσεις τοῦ Ντ. Νίβεν καί τῆς Καπυσίν, γνωστῶν ἀπὸ τὸν πρῶτο *Ρόζ Πάνθηρα*, ὅπως καί ἡ δῆλωση ὅτι δέθᾳ ἐπιχειρηθεῖ στό μέλλον συνέχιση τοῦ ἴδιου ρόλου ἀπὸ ἄλλον ἠθοποιό.

Ἔτσι πού ὄλοι νά μείνουν εὐχαριστημένοι, ἀκόμη καί ὁ μακαρίτης Πήτερ. Ἀμφιβάλλετε;

Θ.Ν.



ALONE IN THE DARK (έλλ. τίτλος: 'Απόδραση από τή φωλιά τοῦ κούκου)

σεν.-σκην.: Τζάκ Σόλντερ, φωτ. Τζόζεφ Μάνγκάιν, μουσ.: Ρενάτο Σέριο, ηθ.: Τζάκ Πάλλανς, Ντόναλντ Πλαίζανς, Μάρτιν Λαντάου



Στήν 'Απόδραση από τή φωλιά τοῦ κούκου, ὁ Τζάκ Σόλντερ μᾶς λέει πολλές ιστορίες: Ἡ μιά ἀφορᾶ στοὺς ἐπικίνδυνους ψυχοπαθεῖς μιᾶς ψυχιατρικῆς κλινικῆς, πού τό σκάζουν καί πηγαίνουν στό σπίτι τοῦ θεράποντα γιατροῦ τους γιά νά περιποιηθοῦν κατάλληλα αὐτόν καί τήν οἰκογένειά του. Ἡ ἄλλη εἶναι ἡ ιστορία τοῦ τίτλου, *Alone in the dark*: Μόνος, μόνη ἢ μόνοι στό σκοτάδι τοῦ κινηματογράφου μέ παρέα τίς ταινίες τρόμου καί τᾶ κλισέ τους, μέ τό φόβο τῶν τεράτων τῆς μυθοπλασίας, ἀλλά καί ἐκείνων τοῦ πραγματικοῦ, ἄν βέβαια ὑπάρχουν τέτοια. Ἡδη ἓνας ψυχίατρος τῆς ταινίας πρότεινε τήν ἀποψη, πού τήν ἔχει δεχτεῖ καί ἓνας ἀπό τοὺς ψυχοπαθεῖς, πῶς δέν ὑπάρχουν τρελοί, ἀλλά ἀπλά εἶναι περαστικοί ἐπισκέπτες, ταξιδιῶτες στοὺς μοντέρνους χώρους θεραπείας τους. Εἶναι ἀκόμα μιά κρυφή ἀλλά πολύ σημαντική ιστορία μεταμπίεσης, ὑπόδυσης καί παραπλάνησης σχετικᾶ μέ τό βλέμμα πού συσκοτίζει ἢ δέ βλέπει, σχετικᾶ μέ τήν ἄρνηση νά δοῦμε ὀλοκληρωτικᾶ ἢ νά μή δοῦμε καθόλου. Εἶναι καί μιά ιστορία ἀσάφειας καί παρα-νόησης, ὅπου ὅλα εἶναι ἀλλοιωτικά ὅταν τᾶ δοῦμε ἀντιστραμμένα. Καί βέβαια μετά τίς ιστορίες ἔρχονται καί τᾶ σχόλια, ὅπως καλή ὥρα αὐτό πού διαβάσετε: Σχόλιο λοιπόν γιά τοὺς ρόλους καί τό θέαμα, γιά τόν κινηματογράφο, γιά τόν ἴδιο τόν ἑαυτό της, γιά τίς ιστορίες πού ἀφηγεῖται, γιά τήν εὐκολία μέ τήν ὁποία μπορεῖς, τό ρόλο πού παίζεις ἄς ποῦμε σέ μιά ὀλόκληρη πόλη ἢ μιά χιλιάδα ἀτόμων νά τόν ἀναπαρά-

γεις σ' ἓνα κλειστό σύστημα. Σχόλιο, ἀκόμα, γιά τίς ἔμμονες ιδέες: αὐτῶν πού δέν ἐννοοῦν νά ἀρνηθοῦν τοὺς ρόλους τους, αὐτῶν πού πιστεύουν μόνο σέ ὅ,τι βλέπουν ἄρα τό θέαμα ἐκείνων πού ἢ ἀπειλή θέλουν νάχει ὄψη τρομερῆ ὁπότε κραυγάζουν, ἐνῶ δέν τή νιώθουν ὅταν κάθεται δίπλα τους καί τοὺς ἀγγίζει μέ μορφή καλωσυνάτη. Σχόλιο ἀκόμα γιά τόν ὄρο ἀποστασιοποίησης. Κάποια πλάνα ἔχουν ἄλλους χρόνους, οἱ φοβερές σκηνές μᾶλλον δύσκολα σέ τρομάζουν, ἀντιλαμβάνεσαι πῶς δέν ὑπάρχει ἓνας στιβαρός δημιουργός πού κρατάει μιά ἰσορροπία μεταξύ κατασκευῆς καί μυθοπλασίας. Εἶναι ἓνας σκηνοθέτης πού δέ διστάζει τελικά ἔμμεσα νά δείξει τήν ὑπαρξή του πίσω ἀπό τήν κάμερα: Ἡ ἀπόδραση ἀπό τή φωλιά τοῦ κούκου εἶναι ἢ νύχτα ὅπου ὅλη ἡ οἰκογένεια καθισμένη στό τραπέζι εἶδε κινηματογράφο φρίκης. Εἶναι ἢ βραδυά τοῦ μεγάλου «black out», ἢ νυχτιά πού ἡ τηλεόραση (πάλι τό θέαμα) δέν μπόρεσε νά πει τᾶ μηνύματά της, ἢ ὥρα πού οἱ ψυχικά ὑγιεῖς (;) βγήκαν στοὺς δρόμους καί τᾶκαν γυαλιῶ-καρφιά ἐκμεταλλεῶμενοι τήν εὐκαιρία. Εἶναι ἢ βραδυά τοῦ μεγάλου σώου, ὅπου ἡ ἔλλειψη ἤλεκτρισμοῦ ἔλευθέρωσε τᾶ κελιά ἐνός πρῶην ὑπουργοῦ, ἐνός πρῶην συνταγματάρχη, ἐνός τρομεροῦ στραγγαλιστῆ καί ἐνός ἀγνώστου Χ (ἐνός ὁποιοῦ-δήποτε διπλανοῦ μας) πού βγήκαν νά ἐξασκήσουν τᾶ λειτουργήματά τους(;) σ' ἓναν κόσμο πῶ παλαβό ἀπ' αὐτούς.

Ἡ μεγάλη μαστοριά τῆς ταινίας ἔγκειται στό ὅτι ὁ σκηνοθέτης της ζητάει ἐπίμονα νά ἀναγνωριστεῖ μιά ἀκόμα ιστορία: Κάποιο πελῶριο θρασύτατο καί ἰδιοφυέστατο, σχεδόν προβλητικό καλαμπούρι γιά τοὺς περισσότερους ἴσως ἀπό τοὺς θεατές: « Ὑπῆρξε ἔστω καί μιά ιστορία σ' αὐτό τό φίλμ ἢ ὅλα ἦταν μιά ὁμαδική αὐθυποβολή ἐνός δευτέρου φιλικοῦ black-out πού δέν κατονομάζεται καί μιᾶς ἐξωφιλικῆς δικῆς μας συσκοτίσεως(;) Στήν ἀρχή τοῦ φίλμ

Ένας από τους άσθενείς(;) βλέπει δράμα. Έμεις δέν τό γνωρίζουμε. Ένας χασάπης λοιπόν σχίζει στά δύο τόν άρρωστο. Στή συνέχεια βλέπουμε ότι ήταν ό επιάλτης του τύπου, πού ύπήρξε πρώην ύπουργός (Μάρτιν Λαντάου) και ό χασάπης ό ένας από τους ψυχιάτρους (Ντόναλντ Πλέζανς). Στο τέλος, ό ένας από τους «τρελούς» πού καλμάρει από τήν τηλεοπτική εμφάνιση του παλιού ψυχιάτρου του, πού εξαιτίας εμμόνων ιδεών τόν θεωρούσε νεκρό, ό τύπος πού ήταν άρχικά συνταγματάρχης (Τζάκ Πάλλανς) γίνεται δεκτός μέ ενθουσιασμό σέ ένα δημόσιο χώρο διασκέδασης: Είναι εκεί ένα

συγκρότημα πού εκφράζει τή βία. Έ Η βία έξ άλλου του πρώην συνταγματάρχη γίνεται δεχτή μέ ενθουσιασμό από τους θεατές πού άναγνωρίζοντάς τον ως όμαλό, άποδέχονται τά καμώματά του, ένταγμένα στίς νορμάλ συμπεριφορές. Τά πάντα συγχέονται λοιπόν, τίποτα δέν είναι σίγουρα και πάνω άπ' όλα τό θέαμα και ή διάθεσή μας νά τό έρμηνεύσουμε μονοσήμαντα. Γι' αυτό τό κάλεσμα του σκηνοθέτη μοιάζει νάιναι περίπου τό ακόλουθο: «Μόνοι στό σκοτάδι» μέ τό θέαμα, αλλά «Αποδράστε από τή φωλιά των κλισέ και των παντοειδών προκαταλήψεων».

A.N.A.

Έπιστροφή στή χαμένη παιδικότητα

CHIEDO ASILO (έλλ. τίτλος: Πιπί, κακά και νάνι)

Σκην.: Μάρκο Φερρέρι, σεν.: Μ. Φερρέρι, Ζερέν Μπράκ, φωτ.: Πασκούαλε Ρατσίνι, μουσ.: Φιλίπ Σάρντ ήθ.: Ρομπέρτο Μπενίνι, Ντομνίκ Λαφφέν, Φραντσέσκα ντέ Σάπιο, Κίαρα Μορέττι.

Τό Πιπί, κακά και νάνι είναι ή λιγότερο γνωστή και παιγμένη ταινία του Μάρκο Φερρέρι τά τελευταία χρόνια, ίσως γιατί ό σκανδαλιστικός χαρακτήρας (τολμηρές σκηνές, διάσημοι πρωταγωνιστές, σοκαριστικά θέματα) πού ένυπάρχει στίς άλλες ταινίες του, έδω άπουσιάζει παντελώς. Όστόσο ή προβληματική πού διαπνέει τήν ταινία παραμένει ή ίδια μιάς και τό έργο άποτελεί τό τελευταίο μέρος μιάς τριλογίας (Τελευταία γυναίκα - Γειά σου πθήκε - Πιπί, κακά και νάνι) όπου επιχειρείται μιά τομή των άνθρωπίνων σχέσεων πάνω στον άξονα άνδρας - γυναίκα - παιδί.

Ό Φερρέρι είναι ό κατ' έξοχήν σκηνοθέτης τής τραγωδίας των άνθρωπίνων σχέσεων τήν τελευταία δεκαετία. Έ Η κάμερά του λειτουργεί σάν δυναμίτης στά θεμέλια των συγχρόνων αξιών. Δέν έπαφίεται στήν περιγραφή, αλλά διεισδύει όρ-

μητικά στό χάος των δομών τής σύγχρονης κοινωνίας ζητώντας διεξόδο σ' ένα άσφυκτικό άδιέξοδο. Αυτή ή έπιτακτική του άνάγκη για «ζωογόνο άέρα» τόν κάνει έπιθετικό, βίαιο και βαθιά σαρκαστικό πολλές φορές. Ό Φερρέρι ώθει τά πράγματα ως τά όρια, έως τήν τελική τραγωδία, τό θάνατο (Συζυγικό κρεβάτι, Μεγάλο φαγοπότι) ή τόν ένουχιισμό (Τελευταία γυναίκα) του άρσενικού, του στυλοβάτη τής νοοτροπίας του έξουσιαστή στή φαλλοκρατική κοινωνίας μας. Έ Η γυναίκα - μάνα - φύση είναι ή μόνη πού διασώζεται τελικά από αυτόν τόν επιάλτη, κυοφορώντας τίς έλπίδες για τό καλύτερο αύριο.

Στίς δύο πρώτες ταινίες τής τριλογίας ό Φερρέρι έξέταζε μέ τό γνωστό γεωμετρικό κι «άποδεικτικό» τρόπο του τή λειτουργία του θεσμού τής άστικής οίκογένειας (Τελευταία γυναίκα) και τή δυνατότητα έπίβίωσης στή σημερινή κοινωνία ένός άνθρώπου-πιθήκου, ένός άνθρώπου πρωτόγονου, φυσικού κατά κάποιο τρόπο (Γειά σου πθήκε). Συχνά όμως αυτός ό έγκεφαλισμός τής όλης κατασκευής μετατρέπεται σέ συμβολισμό και εύκολο έντυπωσιασμό πού άδυνάτιζε τό τελικό άποτέλεσμα.

Στό Ππί, κακά καί νάνι ό Φερρέρι κερδίζει σ' αυτόν τό τομέα χρησιμοποιώντας ένα γύρισμα πió άμεσο, λειτουργώντας με έλάσσονες τόνους πάνω σ' ένα σενάριο πió χαλαρό, χωρίς αυτήν τήν αυταρέσκεια καί τήν επιτήδευση πού θά κατέστρεφαν τό δημιούργημά του.

Αυτήν τή φορά ό ήρωας δέν έχει στοιχειά πιθήκου, αλλά συμπεριφορά μικρού παιδιού. Ό δάσκαλος Ρομπέρτο δέν είναι παρά ένα παιδί ηλικίας 30 χρόνων, πού με τήν άνόθευτη διαίσθηση καί άφέλειά του συγχρόνως, φέρνει τά πάνω-κάτω με τίς παιδιάστικες, μή λογικές καί τελείως άντικομοφοριστικές πράξεις του. Παράλληλα ό Τζιάννι-Λουίτζι είναι ένα παιδί πού άρνείται νά φάει, νά μιλήσει καί γενικά ν' άνταποκριθεί στά μηνύματα του έξω κόσμου. Αυτή ή άρνηση είναι ή αντίδρασή του άπέναντι σέ μιά κοινωνία τελείως άκατάλληλη γι' αυτούς πού δρούν σύμφωνα με τό ένστικτό τους. "Όλα αυτά κάτω από τά γιγαντιαία κατασκευάσματα από μπετόν, τίς έρημωμένες περιοχές, τά εργοστάσια καί τά χρωματιστά παραμυθένια ντεκόρ του νηπιαγωγείου.

Στό τελευταίο μέρος του έργου θά καταφύγουν όλοι στή

Σαρδηνία, μέσα στή φύση καί μακριά από τή μόλυνση του πολιτισμού μας. Έκει, δίπλα στή θάλασσα, ό Τζιάννι-Λουίτζι θά μιλήσει, άνταποκρινόμενος στίς επίμονες προσπάθειες του δασκάλου. Οι δύο τους συνεννοούμενοι τέλεια πιά, θά χαθούν χέρι-χέρι μέσα στή θάλασσα, «τη μητέρα μας» όπως χαρακτηριστικά άναφέρουν. Η θάλασσα δέν είναι παρά ή άρχική έλευθερία, ή πηγή τής ζωής, ή χαμένη παιδικότητα. «*Ηθελα πάντα νά γυρίσω στή μητέρα τής μητέρας μου*» άναφέρει ό Τσάρλς Μπουκόφσκι στίς *Έρωτικές Ιστορίες καθημερινής τρέλας*. Τόσο ό Τζιάννι-Λουίτζι όσο κι ό δάσκαλος Ρομπέρτο επιστρέφουν στό ένστικτο, στήν άρχική τους καταβολή, σπάζοντας τά καλούπια πού περιόριζαν τήν έλεύθερη έκφρασή τους

Ό Μάρκο Φερρέρι εξέτασε πάλι τά πράγματα με τήν πάγια μέθοδό του, αλλά προτίμησε αυτήν τή φορά τήν ποιητική φυγή από τή βίαιη σύγκρουση. Είναι τά παιδιά, οι παράλογοι, οι άθώοι, οι «πρωτόγονοι» αυτοί πού έχουν μερίδιο στήν ευτυχία. Άν καί ουτοπική ή άποψη του δαιμόνιου αυτού Έταλου έχει κάτι από τήν ήδονή καί τή νοσταλγία πού έχει ή κάθε ουτοπία.

X.M.



«Ναί μέν αλλά...»

GANDHI (έλλ. τίτλος: Γκάντι)

σεν.: Τζών Μπρίλεν, σκην.: Ρίτσαρντ Άττένμπορω, μουσ.: Ραβί Σανκάρ, ήθ.: Μπέν Κίνγκσλεϋ, Κάντις Μπέργκεν, Έντουαρντ Φόξ, Τζών Γκίλγουντ, Τρέβορ Χάουαρντ, Μάρτιν Σήν.

Σέ μιά χώρα όπως ή Άμερική, όπου ή λειτουργία τής σκέψης είναι μιά περιττή πολυτέλεια γιά λίγους, τίποτα δέν είναι περιεργό. Είναι σχεδόν φυσική ή άγνοια όρισμένων έννοιών, όπως επί παραδειγματι

Ίστορία, επανάσταση, πρόδος καί τά συναφή. Άκόμα περισσότερο φυσική είναι άσφαλώς ή άπονομή βραβείων σέ κατασκευές πού έχουν γιά οδηγό τους αυτήν τήν άγνοια καί διασφαλίζουν τόν ήσυχο ύπνο, γιά αρκετά άκόμη βράδια, σέ μερικά εκατομμύρια άγνοούτων.

Τί πió λογικό, λοιπόν, από τό νά πάρει καμιά δεκαριά Όσκαρ ό Γκάντι; Τί πió εύκολο γιά νά ύπογραμμιστεί ό άνεμος φιλελευθερισμού που νένει στίς ΗΠΑ, κατά τήν άποψη των ίθυόντων τής εκεί Άκαδημίας; Γιά τόν Άττέμπορω (άλλά καί



γιά τούς 'Αμερικάνους άκαδημαϊκούς, όπως φάνηκε), τή γεγονότα στην 'Ιστορία είναι προϊόντα τύχης και εύτυχών συγκυριών. Φτάνει νά βρέξει ό ουρανός Γκάντι σέ όλα τά υπόδουλα κράτη τής γής και τότε αυτά θ' άποκτήσουν τήν πολυπόθητη έλευθερία τους. 'Αποκλειστικά και μόνο Γκάντι όμως. Γιατί ή μή-βία μπορεί νά έξοντώσει μερικές χιλιάδες άγανακτισμένων ύπηκόων, θά έξασφαλίσει όμως τήν άκραιότητα των άπανταχού μισθοφόρων. Είναι λοιπόν ή βολικότερη μορφή επανάστασης και μέ τή βράβευση του Γκάντι ύπενθυμίζεται στά διάφορα κράτη νά τήν προτιμήσουν. "Έτσι θά ήσυχάσει τό πολυσκοτισμένο κεφαλάκι των εις Ούάσιγκτων έδρευόντων έγκεφάλων από κάτι Τουρκίες, Νικαράγουες κτλ. Καμιά νύξη γιά τούς λόγους πού ώθησαν τόν Γκάντι νά επιλέξει τήν τακτική τής μή-βίας γιά νά κτυπήσει τό παντοδύναμο τότε 'Αγγλικό κράτος. 'Ο λαοφιλής 'Ινδός ήγέτης φαίνεται νά προχωράει σ' αυτή τή μορφή άγώνα μάλλον «τή βοήθεια τής Θείας Χάριτος», παρά μετά από προσεκτική και ύπολογισμένη σκέψη. "Αν θέλαμε νά σοβαρευτούμε, θά βλέπαμε ότι άσφαλώς ό Γκάντι γνώριζε τήν άδυναμία του νά πείσει τούς συμπατριώτες του νά πάρουν τά όπλα. Προτίμησε έτσι, εκμεταλλευόμενος τή μακάρια ύπομονή τους, νά τούς κάνει νά δεχθούν τήν πρόθυμη προσφορά του κεφαλιού τους στους άγγλικούς ύποκόπανους, ώστε νά προκαλέσει τήν παγκόσμια άγανάκτηση.

Κανείς δέν μπορεί ν' άμφισβητήσει ότι ό 'Ατίεμπορο δούλεψε μέ συνέπεια και μόχθο πάνω στην άποψη του, ούτε και νά του καταλογίσει ύποπτες προθέσεις. Σ' αυτό όφείλεται και ή άσσογη όργάνωση τής παραγωγής, όπως και ή παρουσία του έξαιρετικού Μπέν Κίνγκσλεϋ. Σ' όλη τήν ταινία διακρίνει κανείς μία πεισματική προσπάθεια από τό σκηνοθέτη, νά μιλήσει γιά τήν έλευθερία και τή μεγάλη σημασία του Γκάντι στην προώθησή της. Τό κακό είναι ότι έχει χαθεί κι ό ίδιος στό δαιδαλώδη ιδεαλισμό του, πού προσπαθεί ν' άποπλύνει τίς ένοχές του. Στην 'Ινδία, σύμφωνα μέ τό φίλμ, δέν είναι οί καταστάσεις πού οδηγούν στην επανάσταση, αλλά ή τυχαία παρουσία του Γκάντι εκεί. Τά πράγματα θά ήταν ίδια πενήντα χρόνια πριν ή πενήντα χρόνια μετά. 'Αρκεί νά βρισκόταν ένα άτομο αναλόγου άξίας. Στην 'Αμερική, όπου ή άνόητη προσωπολατρεία είναι πάντα σέ πρώτο πλάνο, δέν ύπάρχει τίποτε πιο άνώδυνο από τήν κατάποση τέτοιου είδους εύπεπτων άπόψεων. Μ' αυτόν τόν τρόπο παραμένει ζωντανή ή τόσο συμφέρουσα άποψη του Καρλάυλ ότι ή 'Ιστορία είναι βιογραφίες μεγάλων άνδρών. 'Η 'Ιστορία συνεπώς γίνεται μία σειρά από παραμυθία έξαιρετικού ένδιαφέροντος. Και στά μέν παραμυθία μπορεί οί 'Αμερικάνοι νά τά καταφέρνουν μία χαρά, είτε είναι κινηματογραφικά, είτε ότιδήποτε άλλο. Στο πρώτο είναι πού σκοντάφτουν!

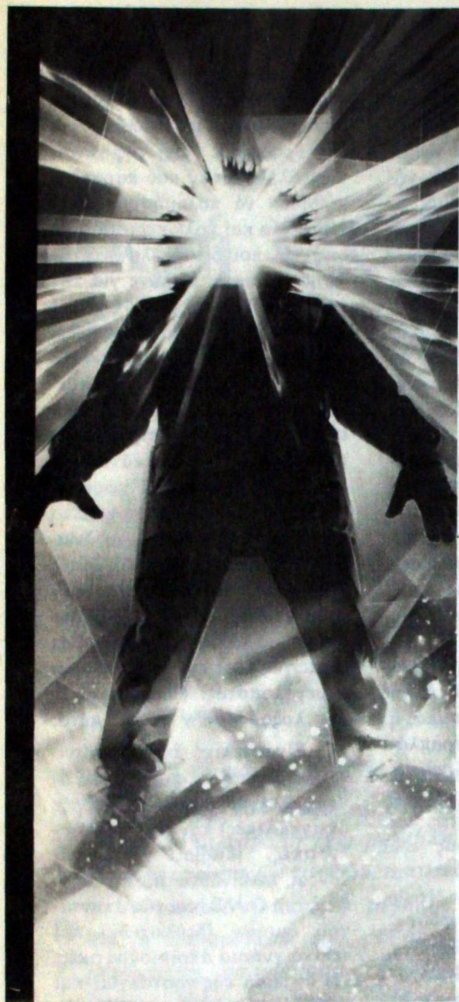
B.K.

Μικροσημειώσεις λατρείας

THE THING (έλλ. τίτλος: 'Η άπειλή).

Σκην.: Τζόν Κάρπεντερ, σεν.: Μπίλ Λάνκαστερ, μουσ.: Έννιο Μορρικόνε, φωτ.: Ντήν Κάντυ, ήθ.: Κέρτ Ράσελ, Α. Γουίλφορντ Μπρίμλεϋ, Ντέιβιντ Κλέννον, διάρκεια: 106'.

'Η φωτιά δέ θά λυώσει τό χιόνι· ή ιστορία δέ βγάξει πουθενά. Νά κινούνται μέσ στην παγίδα, γεμάτοι ταραχή και σπασμωδικότητα, νά αντιμετώπιζον τόν κίνδυνο: είμαστε ΟΛΟΙ άποκλεισμένοι από τόν κίνδυνο. Ποιόν κίνδυνο; Τόν όποιο κίνδυνο! Αύτόν τόν άγώνα πού κάθε μέρα ριχνόμαστε μέσα του μέ τα μούτρα, άκόμα κι άν παρα-



μένουμε ακίνητοι κάπου στη γωνία, θεατές που ανανιζόμαστε αναγνωρίζοντας τις οικείες εικόνες πάνω στην οικεία όθονη. 'Ιστορίες: γιά κάποιον τέρας που επιμένει, που θέλει να πάρει τη θέση μας, τη θέση όλωνών μας. Ρομαντισμοί, θάλεγε κανείς. "Ισως. Τί άλλο μένει; 'Αλκοολισμοί, σάν τό μπουκάλι ούισκυ που κουβαλά μαζί του ο Μάκ, ένα δεύτερο όπλο άπέναντι σε κάποιους άλλους έχθρους; σε κάποια φανταστική γυναικεία ύπαρξη που εγγράφεται αποκλειστικά και μόνο μέσω μιάς μηχανής.

'Η φλόγα τών όπλων, μιά άλλη είρωνεία: και μιά άλλη περιπέτεια: ή ψευδαίσθηση μιάς πραγματικής ζωής — ζωντανεμένης από τίς άλλεπάλληλες έκρηξεις που ύποστηρίζουν τόν άγώνα τής επιβίωσης, κάπου εκεί. Μέ τό καουμπόκο καπέλο στό κεφάλι και τά παλιά τραγούδια στό πικάπ, κάποιες έκπομπές στό βίντεο, κάποια μιλιάρδα και κάποια φλιπεράκια και ηλεκτρονικά. "Ωσπου τά σώματα νά γίνουν χίλια κομμάτια: ή εμφάνιση του τέρατος, ή άλλοτριώση του σώματος, τό θέαμα: και ή άναμέτρηση μ' αυτό γιά τήν άπόδειξη τής ιστορίας που διαγράψαμε, άποτυπώσαμε, πιστά άκολουθήσαμε στό σκοτάδι. 'Η φλόγα που γράφει μικροϊστοιούλες, που έγκαθιδρύει τήν άγωνία άκριβώς επειδή βεβαιώνει γιά κάποιον άποτέλεσμα, κάποιον έμπόδιο που ύπερπηδήθηκε και πάμε στό επόμενο στάδιο. Κι ένας σκύλος

τριγυρνά μόνος του στό χιόνι ενώ κάποιον τρελό τόν πυροβολούν από ένα ελικόπτερο. Σάν νά λέμε (άφου ξεγελαστήκαμε): πουθενά δεν μπορείς νά κρυφτείς. Και ή ταινία άπαντά μέ τό διαφημιστικό της τρέηλερ «τό πιο ζεστό μέρος γιά νά κρυφτεί κανείς είναι ο άνθρωπος». 'Η άπειλή λοιπόν είναι όλη δικιά μας, τακτική μας έπίσης. Μέ όπλα ένα δυναμίτη κι ένα αγαπημένο fuck you κι ο άμερικανός ήρωας του 20ου προς 21ο αιώνα βγαίνει σώς άπ' τά τελευταία ύπολείμματα κάποιου καταδικασμένου άπομονωμένου πολιτισμού. Κι όταν οι δυό επιζήσαντες καθήσαν δίπλα στη φωτιά — γιά όσο αυτή ακόμα φέγγει εκεί — θά ανταλλάξουν εκείνο τό παλιό μπουκάλι ούισκυ και θά μείνουν ακίνητοι «νά περιμένουν και... νά δοϋν τί θά γίνει». Στο τέλος τής διαδρομής ή ούτοπική άναμονή: και ή άποκάλυψη τής άπουσίας του κόσμου. Πού τώρα ή περιπέτεια τέλειωσε κι ή φωτιά που κερδήθηκε δε θά μείνει γιά πολύ άναμμένη. Παλιόφιλοι επιζήσαντες, κάπου εκεί, μόνο δυό, μέ μέλλον διαγραμμένο από τήν έκκρεμότητα του τέλους τους, ζήτημα χρόνου πιά: όμως και του καθενός μας, όπως ο δρόμος ως εκεί είναι στό μεταξύ ζωής.

Τί είδους ζωή; «*Αίψη συμπονοια*» θά έλεγε ο Σνέηκ.

Και ή ταινία του μάγου Κάρπεντερ τελειώνει: γιατί ποτέ κανείς δε θά δει τό δικό του θάνατο!

N.O.

'Απόκρυψη του τρίτου ντεκόρ γιά τόν τρίτο κόσμο

LES PARAPLUIES DE CHERBURG (έλλ. τίτλος: **Οι όμπρέλες του Χερβούργου**)

σεν.-σκην.: Ζάκ Ντεμό, φωτ.: Ζάν Ραμπιέ, μουσ.: Μισέλ Λεγκράν, ήθ.: Κατρίν Ντενέβ, Νίνο Καστελνιούβο.

Είκοσι περίπου χρόνια από τότε ποϋγιναν οι 'Όμπρέλες του Χερβούργου, δικαιολογούν πλήρως τόν τίτλο τους: 'Όμπρέλα, όπως βροχή, χιόνι, όπως προστατεύομαι, κρύβομαι, περνά άπαρατήρητος. Χερβούργο, όπως λιμάνι, θάλασσα, ταξίδι, περιπέτεια, περιπλάνηση, έπιστροφή, άναμονή, νόστιμον ήμαρ.

Οι όμπρέλες του Χερβούργου είναι μιά ταινία - μαγική εικόνα. Σου δείχνουν πόσο εύκολα μπο-

ρεί να σκιστεί μία όνειρική πολύχρωμη ταπετσαρία τοίχου και να μεταβληθεί σε άσπρόμαυρο ντεκόρ. 'Ακόμα τό πόσο εύκολα ή βροχή γίνεται χιόνι όταν... παγώσει, ή άγάπη προδοσία όταν βαρεθεί να περιμένει τό «νόστιμον ήμαρ», συμβιβασμός όταν ή περιπλάνηση είναι μεγάλη. Είναι μία δουλειά πού σου δείχνει πόσο μοιάζουν, αλλά και πόσο άνόμιες είναι, οι λέξεις περι-πλάνηση και παρα-πλάνηση. Είναι μία εύστοχη (άλλο άν συμφωνούμε ή όχι) κατασκευή, πού δείχνει πάνω άπ' όλα «τό τέλος του παιγιδιού» για τήν εύημέρεια του συμβιβασμού, αλλά και για τό μή-συμβιβασμό τής μνήμης. Τό φίλμ του Ζάκ Ντεμού μιλάει άμεσα για τήν περιπλάνηση στό «εκτός-πεδίου» του, ενός νέου στην 'Αλγερία, αλλά πάνω άπ' όλα κάνει τό πιο ύσιαστικό σχόλιο για τήν τελευταία, έμμεσα! Μία μυθοπλασία λοιπόν μέσα σε μία άλλη μυθοπλασία κι έτσι εύκολα ή περιπλάνηση γίνεται παραπλάνηση. *Οι όμπρέλες του Χερβούργου* παραείναι άπλοϊκές κι αυτό τελικά τίς κάνει σύνθετες. Οι θεατές λένε μεταξύ τους «Νά, είναι μία ταινία πού αντί να μιλάνε τραγουδάνε», ό Ντεμού καθίζει τούς θεατές στά γόνατα, όπως ή γιαγιά τά όχτάχρονα παιδάκια και λέει βαθυστόχαστα: «Νά ό πόλεμος είναι πολύ κακό πράγμα! Χωρίζει τούς ανθρώπους, αλλάζει τά όνειρικά χρώματα, μετατρέπει τή βροχή σε χιόνι, καταργεί τά ποδήλατα και βάζει τούς ανθρώπους να τρέχουν σε πολυτελείς κούρσες».

Οι όμπρέλες του Χερβούργου είναι ταινία παρεξήγησης και διχασμού με τήν κυριολεξία του όρου. Μιλάνε για τό «τραύμα»

άλλά δέν είναι τό έρωτικό, μά τό άλγερινό. Μιλάνε για τό άσπρο: "Όχι του χωρισμού και του θανάτου τής σχέσης, αλλά τής συνθηκολόγησης. Μιλάνε για τήν προδοσία. "Όχι τής γυναίκας, αλλά αυτών πού παραπλανήθηκαν να πολεμήσουν στην 'Αλγερία και πολύ περισσότερο εκείνων, πού δέν ήθελαν να τήν αφήσουν ποτέ. Μιλάνε για τήν τρωθείσα αξιοπρέπεια. "Όχι του νέου άντρα, πού στό τέλος βάζει βενζίνη στό σουπερ-αυτοκίνητο τής πρώην καλής του, πού παντρεύτηκε άλλον, αλλά για τόν έθνικό συμβιβασμό τής άποχώρησης από τήν άφρικάνικη άποικία. Μιλάνε για τό χωρισμό και τήν άπόλεια, για τή χαμένη άθωότητα, τό πολύχρωμο όνειρο, τούς κακούς εκμεταλλευτές πλουσίους. Αυτά δέν άφορούν βέβαια στίς σχέσεις. Μιλάνε άκόμα για τό έκθετο, πού αφήνει ό φτωχός νέος και τό μεγαλώνει ό μεγαλοαστός. Ούσιαστικά όμως λοξοδρομούν κι άπ' αυτό.

Είναι τελικά άκρως σωβινιστικές, άκρως ρεβανσιστικές, άκρως άντικαθεστωτικές (διάβαζε άντιγκωλικές) και έθνικοσοσιαλιστικές, (διάβαζε νταραβερίζονται επικίνδυνα με τίς άπόψεις του Ο.Α.Σ. και των άπανταχού όμοιων ιδεολογιών) και τελικά γνήσια άποικιοκρατικές. 'Η ύστερία τής νοσταλγίας και του «θά σε περιμένω» του Μισέλ Λεγκράν σμίγουν με τίς τρέπο ταπετσαρίες: Σχίζοντάς τες, όπως προαναφέραμε, βρίσκουμε τό ντεκόρ με τό χιόνι. Πόσους άνομολόγητους πόθους θά ικανοποιύσε ό Ντεμού, δείχνοντας ένα τρίτο ντεκόρ; "Ένα καράβι στην ρότα Χερβούργου- 'Αλγερία να ξαναφεύγει για εκεί και πάλι γεμάτο στρατιώτες!

A.N.A.



ή λέξη

άλλοι και άλλες λέξεις

μικρή ΟΘΟΝΗ



Από τό τεύχος αυτό σκεφτήκαμε νά ξεκινήσουμε ένα λιγοσέλιδο αφιέρωμα στις κινηματογραφικές ταινίες πού παίζονται στην τηλεόραση. Μερικές παρατηρήσεις πρώτα: 1. Πιστεύουμε ότι ή ελληνική τηλεόραση έχει μεταβληθεί, ειδικά τά δύο τελευταία χρόνια, σε πολύτιμο τροφοδότη κινηματογραφικών ταινιών, προκαλώντας μιά μετατόπιση του κέντρου βάρους όλων όσοι αγαπούν τό σινεμά από τό πανί τής μεγάλης στό κρύσταλλο τής μικρής οθόνης. 2. Η επιλογή τών ταινιών καί ή παρουσίασή τους – οργάνωση κύκλων προβολών, επικαιρότητα, ποιότητα κόπιας, μετάφραση, παρουσίαση (τής Παρασκευής) – είναι από καλή έως πολύ καλή. 3. Τό περιοδικό, έχοντας ήδη κάνει μιά εύρεία (τουλάχιστον σε έκταση) προεργασία στά τρία τελευταία τεύχη σχετικά μέ τά θεωρητικά καί τά άλλα προβλήματα τής τηλεόρασης, σκέφτεται νά στρέψει τό ενδιαφέρον του καί σε όρισμένα ειδικότερα θέματα. 4. Έχουμε σχηματίσει τή γνώμη, οί περισσότεροι στην Όθόνη, ότι ή προβολή μιās κινηματογραφικής ταινίας στην τηλεόραση έχει ως αναπόφευκτο αποτέλεσμα τήν αισθητική της μείωση. Όχι πάντοτε στον ίδιο βαθμό καί μέ τόν ίδιο τρόπο (για τό θέμα βλ. τό κείμενο του Ν. Κολοβού 'Η κινηματογραφική ταινία στην τηλεόραση στην προηγούμενη Όθόνη): έτσι πού για μās τό πέρασμα ενός φίλμ στην TV νά τίθεται ως πρόβλημα ποσοστών: 5, 10 ή 30% θα είναι ή φύρα - αντίτιμο τής αλλαγής του μέσου; Καί κατί ακόμη: μās συμβαίνει νά ξεχνάμε εύκολα αυτές τίς ταινίες, νά μερδεύουμε, ας πούμε, τήν υπόθεσή τους. Όλ' αυτά, νομίζουμε, επιβάλλουν καί ένα όρισμένο «στόλ» παρουσίας: όχι μεγάλες κρίσεις, πολύπλευρες αναλύσεις ή μακροσκελείς, πληκτικές αναφορές στην υπόθεση (τό τελευταίο άλλωστε, τό κάνει ήδη ένα άλλο περιοδικό). Στη θέση τους, κάποιες ζωηρές έντυπώσεις, κάποιες αποσπασματικές σκέψεις, κάποια θραύσματα μνήμης ή μερικές επίμονες εικόνες.

η συνταξη

Σαλαμάνδρα

18-2-83: Κινηματογραφική Λέσχη, ΕΡΤ πρωτότυπος τίτλος: La Salamandre (1971)

σεν.: Άλαϊν Ταννέρ, Τζών Μπερζέρ

σκην.: Άλαϊν Ταννέρ
φωτ.: Ρενάτο Μπέρτον, Σάντρο Μπερναρντόνι
παίζουν: Μπύλ Όζιέ, Ζάν Λύκ Μπιντώ, Ζάκ Ντενί

ΠΕΡΙ ΕΡΠΙΕΤΩΝ

Η *Σαλαμάνδρα* είναι η δεύτερη ταινία μεγάλου μήκους του Έλβετου Άλαϊν Ταννέρ. Θά μπορούσε να περάσει απαρατήρητη. Αν δεν αναφερόταν στην κατάσταση μιᾶς αδρανούς κοινωνίας, όπως είναι η έλβετική, πού μᾶς είναι άγνωστη γιατί έξακολουθεῖ νά παραμένει αδιάφορη.

Η Ροζμούντ αποτελεί μέσα στό φιλικό κείμενο μιᾶ ἀθόρυβη σχεδόν ἀντίρρηση σ' αὐτήν τήν κατάσταση τῆς χαμηλόφωνης αὐτάρκειας. Ἐνα περαστικό κόμα σ' αὐτή τήν ἀκύμαντη κοινωνία. Δέν ἀμφισβητεῖ ἐνεργά τίποτε. Ἄλλά τ' ἀποφεύγει. Θάλεγε κανένας ὅτι ἡ δομή τῆς έλβετικῆς κοινωνίας προσδιόρισε καί τήν ἔνταση τῆς δικῆς τῆς συμπεριφορᾶς. Ἐγκαταλείπει τήν οἰκογένεια. Κάνει ἐλεύθερα ἔρωτα. Ἀρνεῖται νά δουλέψει ὅταν καταπιέζεται. Ἐχει μιᾶ εἰλικρίνεια. Ὅστόσο τό μήνυμα τοῦ Ταννέρ μέσα ἀπ' αὐτήν καί τόν ἀδιόρθωτο, ἀπροσανατόλιστο (ιδεολογικά καί πολιτικά) λόγο φτάνει στό θεατή. Γέρασμένο κατά μιᾶ δεκαετία μέσα στήν ὁποία τό νεανικό κίνημα στήν Εὐρώπη παροπλίσθηκε. Ἡ Ροζμούντ δέν ἔχει ταξικούς ἀλλά κοινωνικούς ἔχθρους. Τό θεῖο τῆς, τό διευθυντή τοῦ ἐργοστασίου, ὀρισμένους «προέδρους» ὀργανισμῶν κι ἐκπρόσωπους θεσμῶν κι ἐξουσιῶν, τόν πατέρα τῆς, τή διευθύντρια τοῦ καταστήματος. Ὅλους ὅσοι θέλουν ἢ μποροῦν νά ἐμποδίσουν ἐκείνη τήν ἀνέμελη ἐλευθερία τῆς. Πάει νά ἀποτελέσει μιᾶ ἀκίνδυνη ἐξαίρεση. Τό ὁμορφο νεανικό πρόσωπο πού περιφέρεται καί γελά ἄσκοπα μέσα σέ μιᾶ αδιάφορη ἀνθρώπινη μάζα στίς τελευταῖες εἰκόνες τῆς ταινίας. Μιά ἀργόσυρτη «σαλαμάνδρα» πού ἔχει δηλητήριο καί διασχίζει τή φωτιά χωρίς νά καίγεται.



Ἐκεῖνο πού ἐνδιαφέρει περισσότερο τό θεατή, νομίζω πώς είναι ἡ δομή τῆς ἀφήγησης. Ὁ Ταννέρ, συνδεδεμένος μέ τή γαλλική παράδοση τῆς δεκαετίας τοῦ '60, δέν τήν ἀποδιαιρῶνει, δέν τήν καταστρέφει. Οἱ δύο φίλοι συγγραφεῖς ξεκινοῦν νά γράφουν ἕνα φανταστικό σενάριο μ' ἀφορμή ἕνα πραγματικό γεγονός. Τελικά ζοῦν κι οἱ ἴδιοι ὀρισμένα πραγματικά γεγονότα μέ ἀφορμή τό φανταστικό ἐκεῖνο σενάριο. Ἡ ἔρευνα πού κάνουν τούς συνδέει μέ τή Ροζμούντ. Ἡ ἐξέλιξη αὐτῆς τῆς σχέσης ἐπικυριαρχεῖ στήν ἀφήγηση, πού παίρνει βαθμιαία τό ρυθμό τῆς ζωῆς. Ὁ Πῶλ ἐξηγώντας στή γυναῖκα του τή σχέση μέ τή Ροζμούντ λέει «ἔκανα μόνο καί μόνο ἔρωτα μαζί τῆς γιατί τήν ἔλεγα Ζωή». Ἐτσι κι ἡ ἀφήγηση τοῦ Ταννέρ ἀναπτύσσεται μέσα στό φιλικό κείμενο μέ καθημερινά περιστατικά, χάρματα κι ἀσημαντα στοιχεῖα πού ὅλα μαζί συνθέτουν τό ρευστό σῶμα τῆς ζωῆς, στήν έλβετική κοινωνία πάντα. «Δέν είναι σοβαρά πράγματα αὐτά, ἀλλά είναι ὠραῖα». Ἡ συλλογή ὕλικου πού κάνει ὁ σκηνοθέτης γιά τήν πραγματική σχέση τῶν δύο συγγραφέων μέ τήν κοπέλα ξεπερνᾶ τό ἴδιο τό γεγονός ἑνός ἐγκλήματος. Τό ἐνδιαφέρον στή δομή τοῦ φιλικοῦ κειμένου τοῦ Ταννέρ είναι αὐτή ἡ βαθμιαία κι ἀνεπίσθητη διαφυγή τῆς ἀφήγησης ἀπ' τό μεμονωμένο περιστατικό σέ μιᾶ ἀνθρώπινη περίπτωση καί μιᾶ κοινωνική κατάσταση. Πράγμα πού σημαίνει ὡς ἕνα βαθμό κι ἐγκατάλειψη ἑνός ἀφηγηματικοῦ μοντέλου πού κατευθύνεται ἀπ' τό «σάσπενς» (τήν ἐκκρεμότητα) τῆς διεύρυνσης ἑνός ἐγκλήματος γιά ἕνα ἐλεύθερο ἀφηγηματικό σχῆμα πού ἀνοίγεται στή ροή τῆς ἴδιας τῆς ζωῆς. Τῆς ζωῆς τῆς Ροζμούντ, τοῦ Πιέρ, τοῦ Πῶλ, τῶν οἰκογενειῶν τους, τῆς Γενεύης. Καί θά ἦταν τό ἴδιο αδιάφορο μ' ἐκείνη, ἀν δέν παρενέβαινε σ' ὀρισμένα χρονικά τῆς σημεία ὁ λόγος τοῦ Ταννέρ, τοῦ Χάινε, τῆς Ροζμούντ γιά νά συμβάλει στή διασάφιση τοῦ μηνύματος. Ἡ εὐημερία κι ἡ κοινωνική εἰρήνη δέν είναι ἀναντίρρητα στήν έλβετική κοινωνία. Καί μ' αὐτό τί, θ' ἀναρωτηθεῖ ὁ θεατής. Μιά σαλαμάνδρα ἔχει δηλητήριο, ἀλλά είναι ἀκίνδυνη θ' ἀπαντοῦσε ὁ Ταννέρ ἢ ὁ Πῶλ ἢ ἕνας ἄλλος λιγότερο ἀπαιτητικός θεατής.

N.K.

Ἡ ὥραία

11-3-83: Κινηματογραφική
λέσχη, ΕΡΤ
πρωτότυπος τίτλος: Belle
(1973)

σκην.-σεν.: Ἀντρέ Ντελβώ
φωτ.: Γκιολαίν Κλοκέ
παίζουν: Ζάν-Λύμ Μπιντώ,
Ἀντριάνα Μπογκντάν,
Ντανιέλ Ντελόρμ.

ΟΝΕΙΡΟΦΑΝΤΑΣΙΕΣ

Ἡ ὥραία ἔχει ὡς ἀναπαράστατο ἡρωτικό ἀντικείμενο τὴν ἀντιπροσωπευτικὴν ἀνταρσία τοῦ ἄνδρα Ντελβώ. Ὁ Ντελβώ εἶναι ὁ μοναδικὸς Βέλγος σκηνοθέτης ποῦ καλλιέργησε ἕνα «προσωπικὸ» σύστημα παραγωγῆς. Στὸ ἐλληνικὸ κοινὸ εἶναι γνωστός μόνο ἅπ' τὸ *Μιά γυναίκα στὸ λυκόφως*. Ὁ Ματιέ Γκρεγκουάρ, στὴν ὥραία, εἶναι ἕνας συγγραφέας ποῦ χάνει τὴ ζωὴ ἅπ' τὰ μάτια, ἅπ' τὰ χέρια του. Βυθίζεται σὲ μιὰ ἀνιερὴ κατάσταση. Τὴ συζυγικὴ ζωὴ, τίς σχέσεις μὲ τὸ κοινὸ, τίς ἀδιάφορες κοινωνικὲς συναστροφές, τὴν ἀποτελέματωση τοῦ ἴδιου τοῦ ποιητικοῦ λόγου. Εἶναι παγιωμένοι. Ὡς τελευταία ἀμυντικὴ δυνατότητα τοῦ μένει ἡ φαντασία. Ἀνάμεσα στίς δεκάδες νεκροῦς χρόνους, ποῦ ἀνοίξαν μέσα στίς μέρες καὶ τίς νύχτες του, ἀφήνει νὰ εἰσχωρήσει μιὰ φανταστικὴ / ἀληθινὴ ἱστορία. Ἡ περιπέτεια του μὲ τὴν «ὥραία» καὶ σιωπηλὴ κοπέλα τοῦ δάσους. Μιά ἱστορία ἔρωτα καὶ θανάτου. Μὲ τὴν δομὴ τοῦ ὄνειρου γιὰ τὴ βγαίνει θρυμματισμένη καὶ μ' ἀνεκδήλωτο πάθος ἅπ' τὴ φαντασία του. Ἀλλὰ καὶ τὴ σημαντικὴ τῆς ἀλήθειας (τῆς «πραγματικότητας») γιὰ τὴ πηγάζει ἅπ' τὴ συγκεκριμένη ἐπιθυμία του νὰ ζήσει, νὰ ξαναζήσει.

Ἡ φαντασία τοῦ Ντελβώ περιγράφει τὴν κατάσταση τοῦ Ματιέ Γκρεγκουάρ. Θὰ ἔλεγα μὲ τὸν ἴδιο ἀνιερὸ τρόπο ποῦ τὴν ἀντιλαμβάνεται κι ἐκεῖνος. Τὸ σχέδιό του εἶναι νὰ ἀρθρώσει τὴ φανταστικὴ / ἀληθινὴ ἱστορία του μέσα σ' αὐτήν. Σκεκινώντας ἅπ' τὴν ἀσαφὴ σήμανση τῆς ἐπιθυμίας ἐνὸς γυναικείου σώματος

ὡς πραγματικὴ καὶ ὡς εἰκαστικὴ ἀναπαράσταση. Ἡ κοπέλα τοῦ σπιτιοῦ μὲ τὴ μίνι φούστα, ὁ πίνακας τοῦ σπιτιοῦ μὲ τὴ γυμνὴ γυναίκα. Ἡ ἐπίμονη ἀναφορά στὴν ὄνειρικὴ μοναξιά καὶ τὸν ἀλλόκοτο ἐρωτισμὸ τῶν ἔργων τοῦ Πῶλ Ντελβώ. Ξετυλίγοντας αὐτὴ τὴν ἐπιθυμία ὁσὸτου νὰ πάρει τὴ συγκεκριμένη μορφή μιᾶς ἀφήγησης «ρόδιου» ἢ ἀτυνομικὸ μυστηριώδους. Τὸ ἐπίπεδο τοπίο τῆς Φλάνδρας, ὁ ἄνεμος, ἡ ἀνωθυμία κι ἡ σιωπὴ τῆς «ὥραίας», ὁ ἀναζωογονημένος ποιητικὸς λόγος, τὸ τραγῶδι, ἡ «ἀλήθεια» μιᾶς ἄλλης ζωῆς, σιγά-σιγά παραμερίζουν τὴν κατάσταση τοῦ Ματιέ. Εἶναι φαντασία, ἀλλὰ γίνονται ἡ ζωὴ του. Εἶναι τὸ συμπλήρωμα, ἀλλὰ ὑποκαθιστοῦν τὸν πυρήνα τοῦ φιλικοῦ κειμένου. Ὁ ἥρωας ἀμφιβάλλει ἂν ἦταν φανταστικὴ αὐτὴ ἡ ἀφήγησις. Ὁ θεατὴς ἀντιλαμβάνεται ὅτι ὁ Ντελβώ συνέβαλε σκόπιμα στὴν ἐπικράτηση αὐτοῦ τοῦ στοιχείου στὴν ταινία του.

Ἡ διαδικασία αὐτὴ σὲ μιὰ τελικὴ ἐκτίμησις εἶναι ἐνδιαφέρουσα, ἂν καὶ καταντᾷ κοινότοπη. Οἱ δυνατότητες τῆς παλινδρόμησης ἀνάμεσα σὲ πραγματικότητα καὶ φαντασία εἶναι ἀπεριόριστες. Ἡ ἱκανότητα ὁμῶς τοῦ Ντελβώ περιορισμένη. Ἀρχίζοντας ἅπ' τὴν εἰκονικὴ ἐπινοητικότητά του καὶ φτάνοντας στὴ διατύπωση νοημάτων. Ὁ κινηματογράφος εἶναι σύνθετος τρόπος καλλιτεχνικῆς παραγωγῆς.

N.K.

Ἡ μικρὸς καίσαρας

19-3-83: Ταῖνια τοῦ Σαββατοβραδίου, ΕΡΤ
πρωτότυπος τίτλος: Little Caesar (1930)

σεν.: Φράνσις Ἔντουαρντ Φάραγκο
σκην.: Μέρβιν Λέ Ρού
φωτ.: Τόνυ Γκάουντιο
παίζουν: Ἐντουαρντ Ρόμπινσον, Ντούγκλας Φαίρμπανκς, Τζούλιορ, Γκλέντα Φάρελ

Ἡ ΛΟΓΙΚΗ ΤΗΣ ΑΥΤΟΚΡΑΤΟΡΙΑΣ

Τὰ χρόνια τοῦ μεσοπολέμου εἶναι ἰδιαίτερα δύσκολα γιὰ τὴν Ἀμερικὴ. Ἡ οικονομικὴ κρίσις καὶ ἡ ποταπαγόρευσις εἶναι βασικοὶ παράγοντες τῆς λαϊκῆς δυσφορίας ποῦ ὀδηγεῖ, ἐκτός τῶν ἄλλων, στὴν παραγωγὴ ταινιῶν κοινωνικῆς καταγγελίας. Στὸ χῶρο αὐτὸ ἀνήκουν οἱ ταινίες ποῦ μᾶς ἀπασχολοῦν. Ὁ Μέρβιν Λέ Ρού εἶναι ἕνας σκηνοθέτης πληθωρικώτατος, ποῦ ἔχει τὸ χάρισμα καὶ τίς γνώσεις ποῦ χρειάζεται γιὰ νὰ δουλέψει μέσα σὲ μικρὸ χρονικὸ διάστημα σὲ εἶδη τόσο διαφορετικὰ ὅσο ἡ γκαγκστερικὴ ταινία, ἡ κομῶδια, τὸ μιούζικαλ ἢ ἡ ταινία καταγγελίας. Ὁ *Μικρὸς Καίσαρας* ἀνήκει στὸ πρῶτο εἶδος, ἐνὸς τὸ *Εἶμαι ἕνας*

δραπέτης στὸ τελευταῖο. Οἱ κύριοι χαρακτήρες ἐνσαρκωμένοι ἰδανικὰ ἀπὸ τοὺς Ἐντουαρντ Ρόμπινσον (Ρίκο) καὶ Πῶλ Μιούνι (Τζαίμς Ἄλλεν) εἶναι ἀντιθετικοί, ἀλλὰ οἱ πορείες τους εἶναι στὴν οὐσία παράλληλες. Ὁ πρῶτος εἶναι προῖόν τῆς φαντασίας τοῦ Γ.Ρ. Μπάρντ, τοῦ ὁποῖου τὴ νοβέλα στηρίχθηκε ἡ ταινία. Ὁ δεύτερος βασίζεται στὴ ζωὴ τοῦ Ρόμπερτ Μπάρντ, ἀπὸ τὴν αὐτοβιογραφία τοῦ ὁποῖου ἄντλησε τὸ ὕλικό του ὁ Λέ Ρού.

Ἡ πρώτη ταινία, ὅπως καὶ ἡ δεύτερη ἄλλωστε, γνώρισε τεράστια ἐπιτυχία καὶ εἶναι μιὰ πανέξυπνη πραγματεία πάνω στὴ διάβρωσις τῆς ἐξουσίας

Είμαι ένας δραπετής

14-5-83: 'Η ταινία του Σαβ-
βατόβραδου, ΕΡΤ
πρωτότυπος τίτλος: I am fu-
gitive from a chain gang
(1932)

σεν.: Χάουαρντ Γκρήν,
Μπράουν Χόλμς
σκη.: Μέρβιν Λέ Ρού
φωτ.: Σόλ Πολίτο
παίζουν: Πάλ Μιούνι,
Γκλέντα Φάρελ, Έλεν Βίν-
σον

καί τήν ψευδαίσθηση τής show business. Είναι ακόμη ή καταγραφή τής πορείας του εύνουχισμένου του αμερικάνου μετανάστη και του κοινωνικού του «άλλου». 'Ο Ρίκο, παθιασμένος για έξουσία, θά περάσει σάν κομήτης από τό χώρο του οργανωμένου εγκλήματος, για νά καταλήξει στό μηδέν απ' όπου ξεκίνησε και νά πεθάνει τελικά από τις σφαίρες τών αστυνομικών, μπροστά στό τεράστιο πόστερ του Τζό Μαζάρα και τής γυναίκας του. 'Ο κήπος τών ήδονών άνήκει στην όλιγαρχία τών χρισμένων.



Είναι χαρακτηριστική ή πικρή ειρωνία τής τελευταίας σαϊζπηρικής φράσης του Ρίκο «Mother of Mercy, is this the end of Rico?». Σίγουρα όχι μόνο τό δικό του, αλλά και του αμερικάνικου δνειρου.

Στό *Είμαι ένας δραπετής* ό Τζαίμς Άλλεν γλυτώνει. Όχι όμως και τό αμερικάνικο όνειρο. 'Ο Άλλεν θά παρανοήσει άθέλητα, αντίθετα μέ τόν Ρίκο, πού δέ σταματάει μπροστά σε τίποτα. Θά δραπετεύσει από τό στρατόπεδο καταναγκαστικών έργων (chain gang), για ν' άγγίξει τήν ούτοπία και νά επιστρέψει πάλι σ' αυτό όταν άποφασίσει νά παίξει τό παιχνίδι τής έξουσίας. Θά ξαναδραπετεύσει. Αύτή τή φορά συνειδητοποιημένος εγκληματίας. Άξίζει νά σταθούμε στό τελικό πλάνο, πού είναι από τά ιστορικά του παγκόσμιου σινεμά. Μέ μία κίνηση σχεδόν μπρεχτική (μέ τό βλέμα πάντως έξω από τήν κάμερα, σύμφωνα μέ τις έπιταγές του ντεκουπάζ τής εποχής), ό Άλλεν δηλώνει ότι κλέβει για νά ζήσει, ίσοπεδώνοντας τήν εικόνα του θετικού ήρωα και προκαλώντας τήν άποστασιοποίηση πού θά όδηγήσει τό θεατή νά πάρει κριτική θέση άπέναντι στα όσα είδε. Και νά άναγνωρίσει τό πτώμα του αμερικάνικου δνειρου μέσα στις ούρές τών άνέργων.

Π.Δ.

Πρώτα τό άπολυτήριο

25-3-83: Κινηματογραφική
Λέσχη, ΕΡΤ

πρωτότυπος τίτλος: Passe ton
bac d' abord (1978)
σκη.-σεν.: Μωρίς Πιαλά
φωτ.: Πιέρ Γουίλιαμ Γκλέν,
Ζάν Πάλ Ζανσέν
παίζουν: Σαμπίν Όντπέν,
Φιλίπ Μαυρώ, Άνικ Άλάν

ΜΕΤ' ΕΠΑΙΝΟΥ

Στό σύγχρονο κινηματογράφο του διότι ό Πιαλά άντιτάσσει τήν ύπερβολή του νατουραλισμού του. Πίσω απ' αυτόν, ή έπίμονη άρνηση στις προκλήσεις πού άνακινεί τό θέμα τής ταινίας (οί έξετάσεις τών μαθητών για τό άπολυτήριο και τό έπικείμενο φάσμα τής άνεργίας): στην έρευνα, τήν κοινωνιολογία, τήν υπεράσπιση, τήν καταγγελία.

Μία ομάδα από νεαρά παιδιά, κάποιιοι γονείς κι ένας δάσκαλος γενουόν πολλές μικρές σκηνές πού πολύ γρήγορα παραχωρούν τή θέση τους σε κάποιες άλλες.

Κανένα άινιγμα. Στη θέση του, ένας χορός άνταλλαγής λόγων, βλεμμάτων, κινήσεων.

"Ένα πρόβλημα μόνο: κάτι λιγότερο μάλλον. Ένας ύπαινιγμός, μία έμμεση και διακριτική έρώτηση πού πολιορκεί τό φίλμ και παίρνει κάπως σφφέστερη μορφή (διατυπωμένη ρηματικά) στην πρώτη και τήν τελευταία σκηνή. Τί θά γίνουν αυτά τά νέα παιδιά περνώντας τις συμπληγάδες; Πώς θ' άποφύγουν τή συντριβή άνάμεσα στη βία τών μεγάλων, τήν άδιαφορία τής κοινωνίας και κυρίως, τήν προσωπική τους ένδεια: τήν έλλειψη όράματος, τήν άπουσία επιθυμίας;

Α.Μ.

Ο ΤΑΧΥΔΡΟΜΟΣ ΧΤΥΠΗΣΕ

Ήσσεσιόνε

22-4-83: Κινηματογραφική Λέσχη, ΕΡΤ
πρωτότυπος τίτλος: Ossessione (1942)

σκην.: Λουκίνο Βισκόντι
σεν.: Μάριο Άλικάτα, Τζουζέπε ντέ Σάντις, Άντόνιο Πιερράντζελι, Τζάνι Πουτσίνι, Λ. Βισκόντι από τό μυθιστόρημα *Ή ταχυδρομός χτυπάει δύο φορές* του Τζαίημς Καίβ

φωτ.: Άλντο Τόντι, Ντομένικο Σκάλα

παίζουν: Μάσιμο Τζιρότι, Κλάρα Καλαμάι, Χουάν ντέ Λάντα, Έλιο Μαρκούτσο.

Τό φιλικό κείμενο του Βισκόντι έχει τήν αφηγηματική δομή ενός τυπικού μελοδράματος, όχι όμως τόν τόνο του. Άν ή έκφορά του λόγου άπ' τούς δύο έραστές και ή χειρονομία τους μετριάζονταν, ή συγγένεια αυτή θά ήταν άκόμη πιό άσφαλής. Ένώ τά υπόλοιπα πρόσωπα (ό παπάς, ό σύζυγος, οί περαστικοί όδηγοί, οί άνθρωποι τής κωμόπολης, ό «σπανιόλος») εκφράζουν τήν πραγματική τους κατάσταση, οί δύο ήρωες συχνά υπερβάλλουν.

Άπό κει και πέρα τό πραγματικό άναπαρασταίνεται ρεαλιστικά. Όρισμένα στοιχεία του σέ σχέση με τό υπόλοιπο φιλικό κείμενο παίρνουν μιά ποιητική και συμβολική διάσταση. Ό άσφαλτόδρομος γίνεται ό χώρος τής μοναξιάς και του θανάτου. Τά σημαδιακά γεγονότα ζετυλίζονται διπλα ή πάνω σ' αυτόν (ή γωνιμία των έραστών, οί φυγές τους, οί επιστροφές τους, τό ταξίδεμα των ελπίδων τους, οί θάνατοι πού προκαλούν ή παθαίνουν, τό άπλωμα και ή επιβεβαίωση τής μοναξιάς τους).

Ή θητεία του Βισκόντι κοντά στον Ζάν Ρενουάρ είναι άκόμη έκδηλη σέ

τούτο τό φιλικό κείμενο. Προπαντός ή έπιρροή του Τόνι. Μιά καθαρή και βέβαιη αίσθηση του χώρου και γνώση τής ανθρώπινης παρουσίας και συμπεριφοράς μέσα του. Μιά ποιητική και συμβολική διάσταση πού πηγάζει άπ' τή σχέση των πραγμάτων με τά πρόσωπα (θυμηθείτε τή θλίψη τής Τζίνας ύστερα άπ' τή χοροσπερίδα, μέσα σέ σωρούς άπό πιάτα ή τή συζήτησή της με τόν Τζίνο στό κέντρο πού γίνεται ό διαγωνισμός τραγουδιού), τή σχέση του φωτός με τή σκιά.

Έχει γραφεί ότι ό *Ήσσεσιόνε* είναι ή άφετηρία του ιταλικού νεορεαλισμού. Νομίζω ότι ή αξία αυτού του φιλικού κειμένου είναι πιό σύνθετη. Ένώνει τήν όμορφιά του γαλλικού ποιητικού ρεαλισμού με τήν ύλική σχεδόν πειστικότητα του ιταλικού νεορεαλισμού. Δέ βαραίνει μόνο ή πραγματικότητα, αλλά και ή ύπαρξη, δηλαδή ή δεινή σχέση των ανθρώπων μ' αυτούς. Όχι τό δράμα, ούτε τό μελόδραμα, αλλά ή «ύπαρξιακότητα», άν χωράει έδω ή λέξη. Ένα γνώρισμα πού δέν επαναλαμβάνεται στά φιλικά κείμενα του νεορεαλισμού.

N.K.

Βιασμός στην πρώτη σελίδα

15-5-83: Κινηματογραφική βραδιά, ΕΡΤ
πρωτότυπος τίτλος: Sbatti il mostro in prima pagina (1972)

σεν.: Μάρκο Μπελλόκιο, Σέρτζιο Ντονάτι, Γκοφρέντο Φόφι

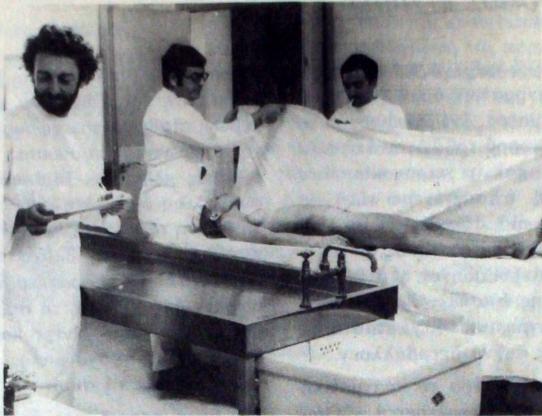
σκην.: Μ. Μπελλόκιο
φωτ.: Έρίκο Μέντζερ, Λουίτζι Κουβαίλερ

μουσ.: Νικόλα Πιοβάνι
παίζουν: Τζιάν Μαρία Βολοντέ, Λάουρα Μπέτι, Φάμπιο Γκαρίμπα.

ΜΑΥΡΟΣ ΚΑΙ ΧΩΡΙΣ ΔΙΑ-ΛΕΥΚΑΝΣΗ

«Οί εφημερίδες είναι για νά κατευθύνουν τόν κόσμο, οί δικαστές για νά καταστέλουν, μόνο... οί εργάτες φαίνονται άνήσχοι, δέν έχουν διάθεση για δουλειά...». Μ' αυτή περίπου τή φράση τελειώνει ό *Βιασμός στην πρώτη σελίδα* του Μάρκο Μπελόκιο, φίλμ. πού πάνω άπ' όλα θέλει νά μιλήσει για τά ρεύματα, τήν κίνηση και τήν κυκλοφορία: Νά μιλήσει για τρεις λέξεις, πού ό τρόπος πού τίς χειρίζεται θά άπαιτούσε σέ κάθε μιά άπ' αυτές εισαγωγικά.. Ρεύμα, κίνηση, κυκλοφορία, τρεις διαφορετικές όψεις τής κατεύθυνσης και τής φοράς. Ύπάρχει τό πολιτικό ρεύμα μιάς ιδεολογίας παραμονές έκλογών, ύπάρχει τό κυκλοφοριακό ρεύμα μιάς εφημερίδας πού μπορεί νά ύποστηρίξει ή νά άποσταθεροποιήσει τό πρώτο. Ύπάρχει άκόμη ή προκατασκευή, ή μυθοπλασία στό έσωτερικό μιάς μυθοπλασίας, ή κατασκευή τής πλαστής είδησης, ή τροποποίηση τής φοράς του

κυκλοφοριακού ρεύματος και κατ' επέκταση του πολιτικού. *Ό βιασμός στην πρώτη σελίδα* είναι ουσιαστικά και τελικά μιά ταινία πάνω στην κυκλοφορία: Τής είδησης, τής εφημερίδας, του πολιτικού σινεμά. Ό Μπελόκιο είναι έδω ένας άπλός διεκπαιρωτής μιά και τό φίλμ. θά γυριζόταν άρχικά από άλλον. Όστόσο, επενδύει τό προσωπικό του στυλ, δίνοντας μιά ιδιαίτερη ένταση. Με τή μηχανή στό χέρι μερικές φορές και πάντα μ' ένα «νευρικό» μοντάζ προσπαθεί νά κινητοποιήσει τούς συμπατριώτες του βασικά νά βγάλουν τίς «Γροθιές από τήν τσέπη». Τό φίλμ, ιστορία μιάς πλαστογραφίας (μιάς σημαντικής είδησης και ενός ενόχου πού δέν είναι ένοχος), αλλά και έξεπιτηδες πλαστογραφία τής *Ίστορίας* (αναφέρεται σέ κάποιες άόριστες ιταλικές έκλογές), λειτουργεί στό έκτός-πέδιου του: Θυμάμαι πώς δέν είχα εκτιμήσει καθόλου τό *Βιασμό στην*



πρώτη σελίδα όταν τον πρωτόδα στο διεθνές φεστιβάλ της Θεσσαλονίκης. Τώρα, μετά την τηλεοπτική επαφή, μένουν άλλες γεύσεις, συναισθήματα και όπτικές: Νιώθουμε την ανάγκη να μη χειραγωγούμαστε, να μη χρειαζόμαστε πιά στον κριτικό μας λόγο τόσα αποδειχτικά έργα και επιδοκμασίες όπως άλλοτε, αλλά να επιστρατεύουμε περισσότερο τις κεραίες μας.

Μ' αυτή την αντιμετώπιση 'Ο Βιασμός στην πρώτη σελίδα είναι μία ταινία ψίθυρος, ένα φίλμ-άνησυχίας, μία άπειλή, που φαίνεται μόλις με το τέλος του. 'Ο βιασμός στην πρώτη σελίδα είναι όπως ο ήχος που κάνει το σύρισιμο του φιδιού, όπως η θηλειά που αιωρείται στον αέρα, όπως η μεταχειρισμένη λαδωμένη εφημερίδα, όπως τὰ βρωμόνερα που σέ λερώνουν. 'Ο βιασμός στην πρώτη σελίδα είναι δυό πλατφόρμες που κινούνται παράλληλα: 'Η μία είναι εκείνη ή γνωστή κλίμακα του πιεστηρίου που βγάξει τις φρεσκοτυπωμένες εφημερίδες, και ή άλλη ένα ρυάκι με βρώμικα άπόνερα. Παράλληλες πορείες, παράλληλες επιδόσεις, παράλληλα άποτελέσματα: Τό φίλμ τελειώνει μ' αυτό τό ρεύμα με τὰ βρωμόνερα. Χωρίς άποτέλεσμα έκλογών, χωρίς άλλους προσδιορισμούς, χωρίς διαλευκάνσεις. 'Ετσι «μαυρο», ξεφεύγει από τὰ κλισέ του «πολιτικού» σινεμά και σέ... τρωμάζει.

A.N.A.

THX 1138 (1971)

21-5-83: Κινηματογράφος μετά τὰ μεσάνυχτα, EPT 2 σεν.: Τζώρτζ Λούκας. Ουόλτερ Μάρτς σκην.: Τζ. Λούκας
παίζουν: Ντόναλντ Πλέζανς, Ρόμπερτ Ντυβάλ, Μάγκυ Μάκ Όμκ.

HORROR VACUI

Τό THX 1138 βαδίζει στά χνάρια τών άφηρημένων φιλικών πειρατισμών, στους όποιους επιδιόδταν ό Λούκας τὰ χρόνια τής σπουδής του στή σχολή κινηματογράφου. 'Ηδη από τὰ 1967 γυρίζει τό μικρού μήκους *Electronic Labyrinth: THX 1138:4EB*, γιά ν' άκολουθήσει τό πειραματικό *Filmmaker* του '68. 'Από τό '69 ως τό '71, γυρίζει τήν μεγαλύτερη βερσιόν του *Electronic Labyrinth* που είναι τό THX 1138, που άποτελεί και τήν πρώτη του επαφή με τό κύκλωμα τής μεγάλης διανομής.

'Ενα από τὰ ιδιαίτερα ενδιαφέροντα στοιχεία στά όποία άξίζει νά σταθοϋμε είναι ή σύνθεση του κάδρου. Τό THX 1138, που πρώτη φορά παίχτηκε στην 'Ελλάδα, είναι, εκτός τών άλλων, μία σύνθεση άφηρημένων σχημάτων που ύπακούουν σέ μία ενιαία γραμμική κλίμακα ρυθμών, που δέν έχουν σχέση τόσο με μία άφηγηματική ή άλλη πρόθεση, όσο με τή μουσική γλώσσα. 'Ο χώρος, έντελώς γυμνός από όποια

δήποτε μαρρόκ αίσθηση, όρίζεται από μία σύνθεση όριζόντιων, κάθετων και καμπύλων στοιχείων, που παίζουν τό παιχνίδι τής προοπτικής. Χρησιμοποιώντας μία χαμηλή γκάμα χρωματικών σχηματισμών, που εισάγονται διακριτικά και όδηγούνται πρós τήν ουδέτερότητα με τήν εκτεταμένη χρήση του λευκού, ό Lucas πετυχαίνει τό άποστειρωμένο περιβάλλον τής στέρησης, που είναι ή ύπόγεια πόλη του μέλλοντος. Οί ανθρώπινες φιγοϋρες, όμοιομορφες και καταθλιπτικές, κομματιάζονται μέσα από τή χρήση του γκρό πλάνου ή άπωθούνται στο βάθος του ήλεκτρονικού όρίζοντα. 'Αλλοτε πάλι εγκλωβίζονται μέσα σέ τετράγωνα ή παραλληλεπίπεδα ή ακόμη εξαφανίζονται μέσα στον πληθικό τους άριθμό.

Δέ θά έκτεθαοϋμε άλλο. Τό THX 1138 είναι ένα φίλμ που άρθρώνει ένα λόγο ό όποιος εκτείνεται πέρα από τον κινηματογράφο στο χώρο τής γενικότερης εικαστικής άναζήτησης. Δυστυχώς τό είδαμε μισό. 'Η EPT 2 άποφάσισε νά θυσιάσει μέρος από τό κινηματογραφικό κάδρο, γιά νά διατηρηθεί άκέραιο τό τηλεοπτικό. Σημεία τών καιρών...

Π.Δ.

ΤΟ ΔΕΝΤΡΟ
ΤΟ ΔΕΝΤΡΟ
ΤΟ ΔΕΝΤΡΟ
ΤΟ ΔΕΝΤΡΟ

αντί

Τό ζήτημα
δέν είναι μόνο
νά διαβάσετε «ΑΝΤΙ»
άλλά νά μπορείτε
ν' ανατρέχετε
σ' αυτό σταθερά.

- Τό καλύτερο δῶρο γιά
σᾶς καί τούς φίλους σας:
- Ένας πανόδετος τόμος
τοῦ περιοδικοῦ «ΑΝΤΙ»

**κινηματογραφικά
τετράδια** ΤΕΥΧΟΣ **10**

ΔΙΜΗΝΟ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΙΚΟ ΠΕΡΙΟΔΙΚΟ. ΙΟΥΝΙΟΣ '83. ΔΡΧ. 120

ΝΕΟΣ ΓΕΡΜΑΝΙΚΟΣ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ
(ΒΕΝΤΕΡΣ - ΧΕΡΤΣΟΓΚ - ΖΥΜΠΕΡΜΠΕΡΓΚ - ΣΛΕΝΤΟΡΦ)
ΜΠΟΥΝΙΟΥΣΕΛ
ΣΥΝΕΤΕΥΞΗ ΓΚΙΟΥΝΕΙ
ΕΛΛΗΝΙΚΟΣ
ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ

πρ  **πτικη**

επιθεώρηση κοινωνικής κριτικής και πολιτικής παρέμβασης

ΔΙΑΒΑΣΤΕ

ΕΠΙΘΕΩΡΗΣΗ ΤΟΥ ΒΙΒΛΙΟΥ

πολυσέλιδο — ανανεωμένο — υπεύθυνο

Κυκλοφόρησε

Μισέλ Φουκώ

ΑΥΤΟ ΕΔΩ ΔΕΝ ΕΙΝΑΙ ΜΙΑ ΠΙΠΑ
(σκέψεις πάνω στη ζωγραφική του Ρενέ Μαγκρίτ)



Έκδόσεις ΟΘΟΝΗ