ΟΘΟΝΗ

ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΙΚΟ ΠΕΡΙΟΔΙΚΟ ΘΕΩΡΙΑΣ/ΚΡΙΤΙΚΗΣ/ΠΑΡΕΜΒΑΣΗΣ

ΤΕΥΧΟΣ 13 ΟΚΤΩΒΡΙΟΣ-ΔΕΚΕΜΒΡΙΟΣ 1983 ΔΡΧ. 150

ΑΦΙΕΡΩΜΑΤΑ:

Η ΚΡΙΤΙΚΗ ΣΤΟΝ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟ

ΦΕΣΤΙΒΑΛ ΒΕΝΕΤΙΑΣ

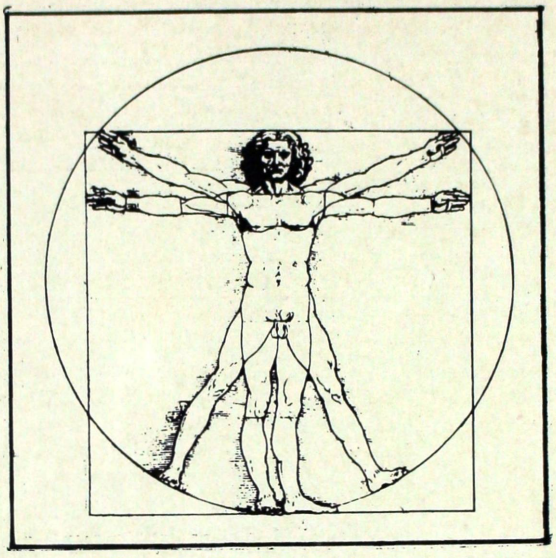
ΗΘΟΠΟΙΟΙ

Ρομπέρ Μπρεσόν

Ράϊνερ Βέρνερ Φασμπίντερ

Ταινίες στήν τηλεόραση

BAR BANAL



προξ.κορομηλα 29 τ. 224345

Τρία μεγάλα βιβλιοπωλεῖα στήν καρδιά τῆς Θεσσαλονίκης σᾶς περιμένουν:

ΜΠΑΡΜΠΟΥΝΑΚΗΣ

᾽Αριστοτέλους 4 καί ᾽Εγνατία 150

ΤΟ ΚΑΤΩΙ ΤΟΥ ΒΙΒΛΙΟΥ

᾽Αριστοτέλους 6

Π-000000004619

• Κάθε ἑβδομάδα καινούριες προσφορές βιβλίων σέ ἀφάνταστα χαμηλές τιμές.

ΟΘΟΝΗ No 13
ΟΚΤΩΒΡΙΟΣ - ΔΕΜΕΚΒΡΙΟΣ 1983

Στό ἐξώφυλλο: *Ὁ καυγατζῆς τῆς Βρέστης*, τοῦ P.B. Φασμπίντερ.
Στό ὀπισθόφυλλο: *Τό φεγγάρι στόν ὑπόνομο*, τοῦ Z. Z. Μπενέξ.

ΥΠΕΥΘΥΝΟΣ ΕΚΔΟΣΗΣ
Νότης Φόρσος

ΑΡΧΙΣΥΝΤΑΚΤΗΣ
Ἀλέξανδρος Μουμτζῆς

ΣΥΝΤΑΚΤΙΚΗ ΕΠΙΤΡΟΠΗ
Ἀλέξης Δερμεντζόγλου
Βασίλης Κεχαγιας
Θωμᾶς Νέος
Γιῶργος Τζιώτζιος
Νότης Φόρσος

ΣΥΝΤΑΞΗ
Δημήτρις Βεργέτης
Γιάννης Δεληολάνης
Περικλῆς Δεληολάνης
Νίκος Κολοβός
Θανάσης Λάλας
Χρῆστος Μήτσης
Θόδωρος Νάτσης.

ΣΥΝΕΡΓΑΣΤΗΚΑΝ
Γιάννης Γιαννούλης
Γιώτα Ἰωαννίδάυ

ΣΥΝΔΡΟΜΕΣ - ΔΙΑΦΗΜΙΣΕΙΣ
Ἄγγελος Βεζυρόπουλος
Ταχ. Θυρίδα 868, 623839

ΕΚΔΟΤΗΣ
Ζωή Ἐλευθεριάδου
Θ. Σοφούλη 38, 427291

ΦΩΤΟΣΤΟΙΧΕΙΟΘΕΣΙΑ
Σύγχρονη Γραφή
Μητροπόλεως 82
τηλ. 266-586

ΥΠΕΥΘΥΝΟΣ ΕΚΤΥΠΩΣΗΣ
Α. Ἐλεύθερος
Νιρβάνα 80, τηλ. 8328330
Ἀθήνα

ΝΟΜΙΚΟΣ ΣΥΜΒΟΥΛΟΣ
Μαρία Τσιουτάνη
Τσιμισκῆ 54, τηλ. 284987

Ἐτήσια συνδρομή
(τέσσερα τεύχη)
***ἐσωτερικοῦ*: 500 δρχ.**
***ἐξωτερικοῦ*: 10 δολλάρια**

ΟΘΟΝΗ: ΤΡΙΜΗΝΟ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΙΚΟ ΠΕΡΙΟΔΙΚΟ ΘΕΩΡΙΑΣ/ΚΡΙΤΙΚΗΣ

ΣΧΟΛΙΑ σελ. 2

Τῆς σύνταξης, Βιντεοπειρατία, τοῦ *Θ.Ν.* ... 2
Τά ταμεῖα στήν Ἀμερική, τοῦ *Θ.Ν.*, Συνέντευξη τοῦ Φ.Φ. Κόππολα . 3
Οἱ ταινίες τοῦ χειμῶνα ... 6
Συνέντευξη μέ τόν Ἄλαν Σίλτοε, τοῦ *Θόδωρου Νάτση* ... 7
Προ-φεστιβαλικά ... 8
Εἰδήσεις ... 9

40ο ΦΕΣΤΙΒΑΛ ΒΕΝΕΤΙΑΣ σελ.12

Τά κείμενα συνέταξε ὁ Νότης Φόρσος

Η ΚΡΙΤΙΚΗ ΣΤΟ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟ σελ. 20

Θέσεις γιά ἕνα συνέδριο Κινηματογραφ(οφιλ)ικῶν Κριτικῶν Ἑλλάδος, τοῦ *Βασίλη Κεχαγιᾶ* ... 20
Πολλά ὑπάρχω (ἀλλά ἄντε νά τά μετρήσεις), τοῦ *Νότη Φόρσου* ... 24
Ἐπιδράσεις ὕφους καί κοινά προβλήματα, τοῦ *Χρήστου Μήτση* ... 25
Gu wei xin, τοῦ *Γ.Τ.* ... 27
Τά πικρά δάκρυα τῆς Πέτρα φον Κάντ καί ἡ φεμινιστική κριτική, τοῦ *Νότη Φόρσου* ... 28

ΠΕΡΙΜΕΝΟΝΤΑΣ ΤΟΝ ΚΑΥΓΑΤΖΗ σελ. 30

Ποιός, τοῦ *Περικλῆ Δεληολάνη* ... 31
Λερναία Ὕδρα, τοῦ *Βασίλη Κεχαγιᾶ* ... 32
...Ἀπό ὑπερβολική δόση, τοῦ *Γιώργου Τζιώτζιου* ... 34
Κωλοπεριπτώσεις (*ἀποσπάσματα ἀπό τό σενάριο τοῦ* Καυγατζῆ) ... 38

ΑΦΙΕΡΩΜΑ ΣΤΟΥΣ ΗΘΟΠΟΙΟΥΣ σελ. 40

Ἠθοποιοί, τοῦ *Γιώργου Τζιώτζιου* ... 40
Ζεράρ Ντεπαρτιέ, Βιττόρια Ἀμπρίλ, Μπίλ Ὀζιέ, Ζ. Π. Λεώ, Ντέιβιντ Μπόουϊ, Μάρλον Μπράντο, Σιλβέστερ Σταλλόνε, Τζάκ Νίκολσον, Φανί Ἀρντάν, Χάννα Συγκούλα, Μέλ Γκίμπσον, Κλίντ Ἴστγουντ, Γούντυ Ἄλλεν, Τζήν Γουάιλντερ, Ρόμπερτ ντέ Νίρο, Ἀλέξης Δαμιανός ... 42

ΡΟΜΠΕΡ ΜΠΡΕΣΟΝ σελ. 56

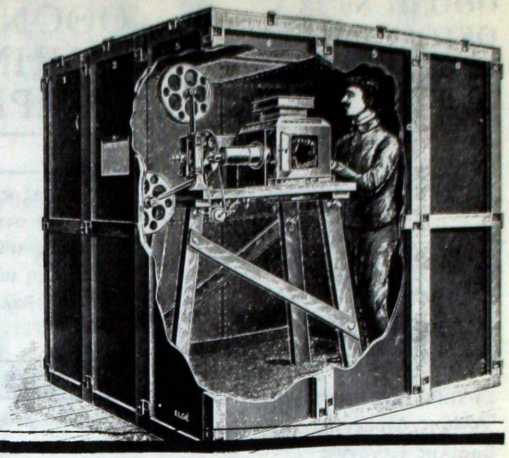
Τό χρῆμα δέ φέρνει πάντα τήν εὐτυχία, τοῦ *Γιώργου Τζιώτζιου* ... 58
Τό βλέμα καί τό σκατό, τοῦ *Δημήτρι Βεργέτη* ... 61
Ρομπέρ Μπρεσόν: Σημειώσεις πάνω στόν κινηματογράφο ... 72
Ὁ Ρομπέρ Μπρεσόν κι ὁ κινηματογράφος, ἤ ἡ πίστη στά παραδείγματα 74
Συνέντευξη μέ τόν Ρομπέρ Μπρεσόν ... 76
Φιλμογραφία ... 78

ΚΡΙΤΙΚΕΣ σελ. 80

Ὁ καλός, ὁ κακός κι ὁ Γουῶρρεν Ὄουτς, *(Γαλάζιος κεραυνός)*, *τοῦ Χρήστου Μήτση* ... 80
Ἡ ἀγωνία τοῦ τερματοφύλακα τήν ὥρα τοῦ πέναλτυ, τοῦ *Νίκου Κολοβοῦ* 89
Νύχτα ὅπερας (*Ἡ Ντίβα*), τοῦ *Βασίλη Κεχαγιᾶ* ... 84
Τό πνεῦμα τοῦ κακοῦ, τοῦ *Γιάννη Δεληολάνη* ... 87
Μεταξύ Μπελούσι καί πασατέμπου *(Οἱ ἀτσίδες μέ τά μπλέ, Ἕνα τρελό, τρελό, θηριοτροφεῖο)*, τοῦ Χρήστου Μήτση ... 90

ΜΙΚΡΗ ΟΘΟΝΗ σελ. 92

Εἰδήσεις Σχόλια



ΒΙΝΤΕΟΠΕΙΡΑΤΕΙΑ

Τό μεγαλύτερο πρόβλημα τῶν κινηματογραφικῶν ἑταιρειῶν στήν Ἀμερική αὐτόν τόν καιρό φαίνεται νά εἶναι τό πρόβλημα τῶν βιντεοπειρατῶν. Καί δέν ἀναφερόμαστε στίς παράνομες βιντεοκασέτες πού κυκλοφοροῦν μετά ἀπό πήν προβολή τῆς ταινίας στούς κινηματογράφους ἀλλά στίς πειρατικές κασέτες πού ὑπάρχουν πρίν ἀκόμη ἀπό πήν προβολή τῶν ταινιῶν. Τό ρεκόρ ὡς τώρα τό ἔχει ὁ *Ἐξωγήινος*: τρεῖς μέρες πρίν ἀπό πήν ἔναρξη τῆς προβολῆς του στήν Ἀμερική, ὑπῆρχε πειρατική κασέτα στά χέρια τῆς Κινηματογραφικῆς Ἕνωσης Ἀμερικῆς (MPAA). Φέτος στόχο τῶν πειρατῶν ἀποτέλεσαν οἱ ταινίες πού προβλεπόταν ὅτι θά εἶχαν μεγάλη οἰκονομική ἐπιτυχία. Συγκεκριμένα, ἡ ταινία *Ἡ ἐπιστροφή τοῦ Τζεντάι* (3ο μέρος τῆς σειρᾶς *Πόλεμος τῶν ἄστρων*) καί ἡ ταινία *Μπλού Θάντερ, γαλάζιος κεραυνός*. Οἱ ὑπεύθυνοι τῆς MPAA θεωροῦν βέβαιο ὅτι ὑπάρχουν ἤδη ἕτοιμα πειρατικά ἀντίτυπα τῆς δεύτερης ταινίας πού θά διοχετευθοῦν στήν ἀγορά πήν κατάλληλη στιγμή. Ἀντίθετα, γιά πήν πρώτη ταινία ὑπάρχουν ἀμφιβολίες

Οἱ πιό παρατηρητικοί θά πρόσεξαν ἴσως πῶς στό ἐξώφυλλο αὐτοῦ τοῦ τεύχους, ὅπως καί σέ κεῖνο τοῦ προηγούμενου, ἡ ΟΘΟΝΗ ξανάγινε περιοδικό ΘΕΩΡΙΑΣ/ΚΡΙΤΙΚΗΣ/ΠΑΡΕΜΒΑΣΗΣ. Ἄς ἡσυχάσουν. Ἡ μόνη «παρέμβαση» πού ὑπάρχει εἶναι αὐτή τοῦ δαίμονα τοῦ τυπογραφείου, σέ ἰδιαίτερη ἔξαρση πρίν καί μετά τίς καλοκαιρινές διακοπές. Αὐτά γιά τήν παρέμβαση. Ὅσο γιά τή θεωρία, ὅλο καί χωνεύεται στίς ἰδέες καί τίς προτιμήσεις τοῦ καθένα, ἐνῶ οἱ κριτικές, λόγω θέρους, συρρικνώνονται καί δίνουν τή θέση τους στήν κριτική τῆς κριτικῆς πού εἶναι καί λίγο θεωρία, εἶναι καί λίγο... παρέμβαση (γιά τούς σκληροπυρηνικούς).

Ἀπό αὐτό τό τεῦχος, τό πλάνο τῆς ΟΘΟΝΗΣ ἀλλάζει. Ὄντας πιά βέβαιοι ὅτι κρατᾶτε στά χέρια σας ἕνα ἐνδιαφέρον καί ὥριμο κινηματογραφικό περιοδικό, δηλώνουμε χωρίς ἔπαρση ὅτι στοχεύουμε σέ 5.000 ἀντίτυπα καί 1.000 συνδρομητές. Ὅσοι συμμερίζεστε τήν αἰσιοδοξία μας, δέν ἔχετε παρά νά βοηθήσετε ὅπως μπορεῖτε. Μέ δυό λόγια, ἔφτασε ἡ ὥρα γιά τή δική σας παρέμβαση.

Η ΣΥΝΤΑΞΗ

ΚΕΝΤΡΟ ΤΟΥ ΒΙΒΛΙΟΥ
Λασαίη 9
ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗ ΤΗΛ. 237463
ΒΙΒΛΙΑ περιοδικά κομικς

ὡς πρός τό ἐνδεχόμενο ὕπαρξης κλεψίτυπης κόπιας. Ἡ ἑταιρεία τοῦ Τζώρτζ Λούκας, ἡ Λούκας φίλμ, εἶχε λάβει αὐστηρότατα μέτρα ἀσφαλείας. Ὅλα τά τμήματα τῆς ταινίας (ἀρνητικό, κόπιες ἐργασίας) φυλάγονταν διαρκῶς σέ ἀσφαλισμένους χώρους. Μάλιστα ποτέ δέ στάλθηκε σέ ἐργαστήρια γιά ἐπεξεργασία (ἐμφάνιση, ἠχητική μπάντα) τίποτε περισσότερο ἀπό ἕνα μικρό κομμάτι τῆς ταινίας. Τά διάφορα αὐτά κομμάτια στέλνονται σέ διαφορετικές μέρες (χωρίς ἦχο ἤ μέ μόνη τήν ἠχητική μπάντα). Ἔτσι δέν ὑπῆρχε ποτέ ἐκτός ὁρίων ἀσφαλείας μιά ὁλόκληρη κόπια ἤ μιά ὁλοκληρωμένη ἠχητική ἐγγραφή. Παρ' ὅλα αὐτά, οἱ φῆμες ἦταν τόσο ἔντονες ὥστε καί οἱ ὑπεύθυνοι ἀσφαλείας τῆς Λούκας φίλμ ἀναγνώριζαν τή δυνατότητα (ὅσο ἀπίθανη κι ἄν φαινόταν) ὕπαρξης πειρατικῆς κόπιας. Ἡ προβολή, ἀργότερα, τῆς ταινίας ἀπέδειξε πράγματι τήν ὕπαρξη αὐτῆς τῆς πειρατικῆς κόπιας (καί ὅλες οἱ κινηματογραφικές αἴθουσες πού ἔπαιξαν τήν ταινία σέ Ἀμερική καί Εὐρώπη εἶχαν ἀναρτημένη σέ ἐμφανές σημεῖο, ἀνακοίνωση τῆς Λούκας φίλμ πού πρόσφερε 5.000 δολλάρια σ' ὅποιον ἔδινε στοιχεῖα γιά τήν κλοπή).

Στήν προσπάθεια νά περιορισθεῖ (νά ἐξαλειφθεῖ θεωρεῖται ἀδιανόητο) τό φαινόμενο τῶν πειρατικῶν κασετῶν, ἀρκετές κινηματογραφικές ἑταιρεῖες ἵδρυσαν τόν *Διεθνή Ὁμιλο Προστασίας Ταινιῶν καί Βίντεο* (VPA). Ἡ ἐπίσημη ἔναρξη τῆς λειτουργίας του ἔγινε στίς 13 Μαΐου στίς Κάννες. Τό πεδίο δραστηριότητας τοῦ VPA εἶναι ποικίλο. Προτείνεται: ἡ καθιέρωση «διαβατηρίου» γιά κάθε τίτλο (ταινία)· ἡ δίωξη γιά ἀλλαγή τίτλου· ἡ συμπλήρωση παγκόσμιου καταλόγου μέ δικηγόρους εἰδικευμένους σέ θέματα πειρατίας· ἡ ἀσφάλεια κατά τῆς πειρατίας καί ἀρκετά ἄλλα.

Ἡ οἰκονομική αἱμορραγία τῶν ἑταιρειῶν ἀπό τήν πειρατεία ἔχει σίγουρα γίνει πολύ ἔντονη γιά νά ἀποφασιστεῖ ἡ λειτουργία τοῦ VPA πού θά ἀποκτήσει τεράστια ποσά.

ΤΑ ΤΑΜΕΙΑ ΣΤΗΝ ΑΜΕΡΙΚΗ

Ὡς τώρα, ὅταν ἀναφερόμασταν στήν ἐσωτερική ἀμερικάνικη ἀγορά ταινιῶν, μιλούσαμε συνήθως γιά κρίση. Μικρή ἤ μεγάλη ἀδιάφορο, ἡ λέξη κρίση φαινόταν νά εἶχε μόνιμα ἐγκατασταθεῖ στά σχετικά ἄρθρα.

Ὁ τελικός οἰκονομικός ἀπολογισμός τοῦ 1982 δίνει μιά διαφορετική εἰκόνα. Συγκεκριμένα, οἱ εἰσπράξεις μόνο στήν Ἀμερική καί μόνο γιά τό 1982 (πολλές ταινίες συνέχισαν τήν καριέρα τους καί τό 1983) ἔφτασαν ἕνα νέο ἀπόλυτο ρεκόρ σέ δολλάρια, αὐτό τῶν 3.499 δισεκατομμυρίων, αὔξηση 16% ἀπό τό προηγούμενο ρεκόρ τῶν 2.966 δισεκατομμυρίων τοῦ 1981.

Ἀκόμα πιό ἐνθαρρυντικό (γιά τούς Ἀμερικανούς ἐμπόρους) ἦταν τό ὅτι τά εἰσιτήρια πού κόπηκαν ἦταν 1.165 δισεκατομμύρια, τό ὑψηλότερο νούμερο ἀπό τό 1961.

Τή μερίδα τοῦ λέοντος σέ εἰσπράξεις εἶχαν, κατά σειρά ἐπιτυχίας, οἱ ταινίες 1) **E.T.**, 2) **Ρόκυ Νο3**, 3) **Στή χρυσή λίμνη**, 4)**Porky's**, **5) Ἰπτάμενος καί τζέντλεμαν** 6) **Τό καλύτερο μικρό πορνεῖο τοῦ Τέξας**, 7) **Στάρ Τρέκ 2 : ἡ ὀργή τοῦ Khan**, 8) **Πολτεργκέιστ**, 10) **Ἄννυ**, 10) **Οἱ δρόμοι τῆς φωτιᾶς.**

Ὑπῆρχαν βέβαια καί οἱ (οἰκονομικές) ἀποτυχίες, γιά τήν ἀμερικανική ἀγορά πάντα. Τά νούμερα μέσα στίς παρενθέσεις ἀναφέρουν, σέ ἑκατομμύρια δολλάρια, τό πρῶτο κόστος παραγωγῆς, τό δεύτερο τίς εἰσπράξεις. Ἔτσι ἔχουμε: 1) **Ἰντσόν** (46-1,9), 2) **One from the heart** (26-0,3), 3) **Ραγκτάϊμ** (32-10), 4) **Οἱ κόκκινοι** (42-21), 5) **Pennies from Heaven** (22-3,6)... 10) **Ἄννυ** (51,5-35,2... 13) **Μπλέηντ Ράννερ** (27-14,5), 14)**Ἡ τρικυμία** (13-2,2), 15) **Cat people** (16-5,5).

Θ.Ν.

Συνέντευξη τοῦ Φ.Φ. Κόππολα.

Ὁ Φ.Φ. Κόππολα πολύ κοντά σήμερα στά σαρανταπέντε του χρόνια, εἶναι βέβαια πασίγνωστος. Αὐτό δέν ἴσχυε ὅμως ὅταν ὁλοκλήρωνε μέσα στό '63 τήν πρώτη του μεγάλου μήκους ταινία Dementia 13. Οὔτε ἀκόμα μέ τήν ἵδρυση τῆς American Zoetrope μερικά χρόνια ἀργότερα, μέ συνιδρυτή τόν Τζώρτζ Λούκας. Ἡ ταινία πού ἄνοιξε τούς δρόμους γιά τόν Κόππολα δέν ἦταν τό ὑπερευαίσθητο The Rain People, ἀλλά ἡ κινηματογραφική μεταφορά τοῦ *Νονοῦ*. Ἀκολούθησε τό 1974 τό *Νονός Νο 2* καί *ἡ Συνομιλία*, δουλειές ἐξαιρετικῶν ἀπαιτήσεων, πού ἀπομάκρυναν ἕνα μεγάλο μέρος τοῦ κοινοῦ τοῦ πρώτου μέρους τοῦ

Νονοῦ. Τά χρόνια ἀπό τό '75 ὡς τό '79, πού τελικά βγῆκε τό *Ἀποκάλυψη Τώρα*, ἀποτελοῦν περίοδο ἔντονων προσπαθειῶν γιά τήν ἐνσωμάτωση στό φίλμ, τόσο τῆς προβληματικῆς του πάνω στήν ἀμερικάνικη πραγματικότητα, συνέχεια τῆς προβληματικῆς τῶν προηγούμενων ταινιῶν του, ὅσο καί τῆς πορείας τῆς προσωπικῆς του ἀναλυτικῆς φιλοσοφικῆς σκέψης. Τό ἀποτέλεσμα, συμπεριλαμβανόμενων καί τῶν ἀτυχιῶν στά γυρίσματα, ἦταν μιά τεράστια χρονική καθυστέρηση, ὁ διπλασιασμός τοῦ προβλεπόμενου ποσοῦ καί μιά ἀτέλειωτη Ὀδύσσεια στό μοντάζ πού κατέληξε τελικά νά δώσει κάποια μορφή στό φίλμ, αὐτήν πού εἴδαμε στούς κινηματογράφους. Ἀπό τή δίνη τῶν οἰκονομικῶν προβλημάτων στήν ὁποία τόν ἔρριξε ἡ *Ἀποκάλυψη* εἶχε τήν ἐλπίδα ὅτι θα τόν ἐλευθέρωνε ἡ νέα τεχνολογία/βίντεο μέ τήν ὁποία γιά πρώτη φορά πειραματίζεται σέ μεγάλη κλίμακα στό One From the Heart. Δυστυχῶς ὅμως τά ποσά πού ξοδεύονται εἶναι τεράστια καί οἱ κριτικές ἀποκαρδιωτικές. Μέσα σέ δύο βδομάδες τό One from the Heart ἀποσύρεται ἀπό τήν κυκλοφορία, καθώς ὁ ἴδιος ὁ Κόππολα εἶχε προβλήματα μέ τήν τελική μορφή τοῦ φίλμ. Μέσα στό 1982 γυρίζει δύο διασκευές βιβλίων τῆς Σ. Χίντον, τό The Outsiders καί τό Rumblefish, ὅπου κατέχει ἕναν ἐνδιαφέρονται ρόλο ὁ Ντένις Χόππερ. Καί τά δυό στήν ὥρα τους, χωρίς ὑπέρβαση τοῦ προϋπολογισμοῦ. Ἡ ἐμπορική ἐπιτυχία τοῦ πρώτου εἶναι ἀρκετή, ὥστε νά δίνει στόν Κόππολα καινούρια ἀνάσα γιά νά προχωρήσει. Ἡ ὑποδοχή τῶν Σοβιετικῶν στό Φεστιβάλ Μόσχας, θά μποροῦσε ἴσως νά θεωρηθεῖ ἕνα μέτρο τῆς καλλιτεχνικῆς του ἀξίας, ἄν δέν ὑπῆρχαν οἱ ἀμερικάνικες κριτικές, πού τό θεωροῦν ἀποτυχημένο. Τό Rumblefish ξεφεύγει ἀπό τήν «ἐλαφράδα» τοῦ The Outsiders, καθώς ἀκολουθεῖ συνειδητά τήν πορεία ὡριμάσεως τῆς ἴδιας τῆς συγγραφέως. Στίς ΗΠΑ θά βγεῖ στά μέσα τοῦ φθινόπωρου, ἔτσι δέν εἴμαστε σέ θέση νά σχολιάσουμε κάποια ἐμπορική καρριέρα. Μέσα στόν Αὔγουστο ἔχει προγραμματιστεῖ ἡ ἔναρξη τῶν γυρισμάτων τοῦ The Cotton Club. Πρόκειται γιά ἕνα μιούζικαλ πάνω σέ δικό του σενάριο, μέ τούς Ρίτσαρντ Γκήρ καί Γκρέγκορυ Χάινς.

Η.Μ: *Δέν μπορῶ νά σκεφτῶ κάποιον κινηματογραφιστή τοῦ ὁποίου τά οἰκονομικά ἔχουν ἐρευνηθεῖ περισσότερο ἀπό τά δικά σας. Δέ δυσκολεύει αὐτό τά πράγματα;*

Φ.Φ.Κ.: Ναί, εἰδικά σέ ὅ,τι ἀφορᾶ στό γεγονός πώς ἡ προσοχή πού στρέφεται πρός τά οἰκονομικά τείνει νά δημιουργήσει τή λανθασμένη ἐντύπωση ὅτι τελικά αὐτά εἶναι ἡ μερίδα τοῦ λέοντος τῶν ὅσων συμβαίνουν. Πιστεύω πώς ὅταν ἀποφασίζεις ἤ προσπαθεῖς νά εἶσαι ἀνεξάρτητος ἤ ἐλεύθερος ἀπό τήν ἐπιτήρηση ἤ τήν ἀρχή τῶν ἀφεντικῶν, εἶσαι ἀπό τή φύση τῶν πραγμάτων ἀναγκασμένος νά βρεῖς δικά σου χρήματα... καί νά χρησιμοποιήσεις χρήματα. (...).

Η.Μ.: *Μεγάλο μέρος τοῦ σχεδιασμοῦ καί τῶν χρημάτων σου πηγαίνουν στήν ἔρευνα καί τήν ἀνάπτυξη τῆς τεχνολογίας βίντεο καί κομπιοῦτερ. Πῶς ἐξελίσσεται γιά σένα αὐτή ἡ ἱστορία;*

Φ.Φ.Κ.: Ἔχουμε πολύ σοβαρά ἀσχοληθεῖ μέ τήν ἰδέα ὅτι θά ὑπάρξει ἠλεκτρονικό σινεμά -τώρα ἀκόμα πού ἡ τεχνολογία πιθανῶς δέν εἶναι ἀρκετά ἕτοιμη γιά νά τό ἐπιτύχει- ἔτσι ὥστε ὅταν συμβεῖ κάτι τέτοιο, ἐμεῖς θά γνωρίζουμε πῶς νά τή χειρισθοῦμε. Στό One From the Heart -ὁ κόσμος δέν τό κατάλαβε- εἶπε: «Ἄ, θά εἶναι κάτι σχετικό μέ τά ἠλεκτρονικά». Ἔτσι ὅταν πῆγαν νά δοῦν τό φίλμ, μή βλέποντας κανένα ἐφφέ α λα Tron ἤ κάτι παράδοξο, ἄρχισαν τά *«μά τί λέει αὐτός ὁ τύπος;»*. Γιά τήν ταινία αὐτή κατασκευάσαμε σκηνικά σέ ἐννιά πλήρεις σκηνές. Σκεφτήκαμε ὅτι θά ἔδινε κάποια ἰδιαίτερη θεατρική γοητεία καί θά προσέδιδε μιά παραμυθένια αἴσθηση, ἀλλά ἀκόμη θά καθιστοῦσε δυνατό τό νά ἐργαστοῦμε πάνω σ' ἕνα σύστημα, πού στό μέλλον θά μᾶς ἐπιτρέψει νά ἐπιτύχουμε κάτι τέτοιο σ' ἕναν κενό χῶρο (προσθέτοντας τά ντεκόρ μέ ἠλεκτρονικό τρόπο). Αὐτό τό σύστημα χρησιμοποιήθηκε ἀκόμη στό The Outsiders, πού δείχνει ὅτι μπορεῖ κάποιος νά κατασκευάσει ἕνα ἐντελῶς ποιητικό-νατουραλιστικό φίλμ μ' αὐτό τόν τρόπο καί χρησιμοποιηθηκε ἀκόμη στό Rumblefish, πού εἶναι πιό κοντά σέ κάτι σάν τόν ἐξπρεσιονισμό τοῦ Γουέλς... Ἁπλῶς τό φίλμ εἶναι μιά ὑλική οὐσία καί τά ἠλεκτρονικά, ὁ χειρισμός τῆς ἐνέργειας· ὅπως μπορεῖτε νά φανταστεῖτε ὁ χειρισμός αὐτός τῆς ἐνέργειας εἶναι πιό ἐλεύθερος, πολύ πιό σαφής, γρήγορος, καί ἀκόμη εὐκολότερος, ὅσον ἀφορᾶ στήν ἐξάλειψη τῆς ἀνθρώπινης ἐργασίας. Ἄρα, γιά τό λόγο αὐτό, θά ἔκανε τήν κατασκευή τοῦ φίλμ πολύ λιγότερο ἀκριβή... Κατά ἕναν τρόπο δέν εἶναι κάτι μηχανιστικό, ἀλλά ἕνα ἐργαλεῖο πού ὁ καλλιτέχνης πραγματικά δέν εἶναι ἀναγκασμένος νά ἀγγίξει καί ν' ἀσχοληθεῖ μαζί του. Ἁπλῶς θά ἐνισχύσει καί θά πολλαπλασιάσει αὐτά πού μπορεῖ νά κάνει, καθώς μπορεῖ ἀκόμη νά ἐργαστεῖ μέ τά ὑλικά πού ἔχει συνηθίσει -μολύβι, χαρτί, γραφομηχανή. Δέν πιστεύω ὅτι γιά νά εἰσέλθει κανείς στήν ἠλεκτρονική φάση τῆς κατασκευῆς τοῦ φίλμ πρέπει νά καβαλάει διαστημόπλοιο... Ἡ ἄποψή μου εἶναι πιό κοντά στήν ἰδέα ὅτι τό πιάνο εἶναι μιά μηχανή καί ἕνα στούντιο ἠχογράφησης ἔκφραση τῆς τεχνολογίας, παρά ταῦτα προκύπτει κάτι καλό γιά τήν μουσική.

Η.Μ: *Ἀκόμη, μιά δραστική μείωση τῶν δαπανῶν παραγωγῆς δέ θά ἔκανε τήν πιθανότητα ἀποτυχίας κάτι τόσο συντριπτικό;*

Φ.Φ.Κ.: Εἶναι γεγονός. Φτιάχνεις ἕνα φίλμ πού κοστίζει 25 ἤ 30 ἑκατομμύρια δολλάρια, εἶσαι ἀντιμέτωπός του -εἶναι μιά τρομακτική ἐμπειρία. Εἶναι σάν νἄσαι ὁ ἀπόλυτος κόπτης διαμαντιῶν. Πρέπει κανά κάνεις ἕνα κόψιμο καί δέν γνωρίζεις ἄν θά διαλυθεῖ ἤ ἄν θά παραχθεῖ κάτι πού θά εἶναι δυό φορές πιό πολύτιμο. Δέν πρόκειται γιά ἕνα ἐπιθυμητό βάρος γιά τό ταλέντο. Τό

ταλέντο εἶναι, ὅπως ὁτιδήποτε ὡραῖο κάτι πού πρέπει να καλλιεργηθεῖ καί νά προστατευθεῖ. Δέ φυτεύεις ἕνα λουλούδι σ' ἕναν κῆπο γιά νά τό θέσεις κάτω ἀπό πίεση τέτοια ὥστε νά εἶναι ἀδύνατο νά ἐπιβιώσει καί ἁπλῶς νά χειροκροτᾶς τά ἕνα ἤ τά δύο πού τά καταφέρνουν. Δέν πρόκειται γιά *ἀθλητισμό*. Τελευταία ἡ ὀπτική πού ἀντιμετωπίζεται τό φίλμ ἔχει σχέση μέ τήν ἀθλητική ἤ τήν οἰκονομική σελίδα: Μέτριο σούτ, πέντε γκόλ ἤ σούτ καί ἄουτ -ὅλα τοποθετοῦνται μέσα σέ τέτοια ὁρολογία.

Η.Μ.: *Ἔχω παρατηρήσει ὅτι οἱ περισσότερες ἐταφεῖες παραγωγῆς ἔχουν φτάσει νά μοιάζουν πιό πολύ μέ μεσαιτικά γραφεῖα -ἀγοράζουν ἰδέες, τίς διαμορφώνουν πιθανῶς, ὕστερα τίς πουλᾶνε γιά κάποιο κέρδος. Δέν ἐνδιαφέρονται ἰδιαίτερα γιά τό τελικό προϊόν, ἐνδιαφέρονται γιά τή συμφωνία.*

Φ.Φ.Κ.: Εἶναι ἕνα ἐνδιαφέρον πεδίο. Στό Λός Ἄντζελες εἰδικά, ἡ κοινότητα εἶναι τόσο ὑπνωτισμένη ἀπό τήν καθημερινή διαδικασία τῆς σύναψης τῶν συμφωνιῶν, ὥστε πραγματικά ἀναρωτιέται κανείς ἄν οἱ ἴδιες οἱ ταινίες ἔχουν πράγματι κάποια σημασία. (...).

Η.Μ.: *Δέν ἐπρόκειτο νά ξαναμοντάρεις γιά τήν τηλεόραση τό 'Αποκάλυψη τώρα σέ μιά ἑξάωρη βερσιόν;*

Φ.Φ.Κ.: Κοιτάξτε, ἡ *'Αποκάλυψη* βγῆκε πρόσφατα ἀπό τό ABC καί ἦρθαν καί μέ ρώτησαν ἄν θἄθελα νά κάνω κάτι τέτοιο (καί νά τή μεταποιήσουμε γιά δύο νύχτες). 'Απάντησα ὅτι βέβαια θἄθελα -πότε πρέπει νἄναι ἕτοιμο; Εἶπαν: νά, σέ ἑνάμιση μήνα. Δέν ὑπῆρχε τρόπος νά κάνω κάτι τέτοιο, θἄπαιρνε ἕξι μῆνες...

Ἔχω πράγματι πολλά μέτρα ἐνδιαφέρον ὑλικό πού δέν χρησιμοποιήθηκε. 'Η *'Αποκάλυψη* ἦταν προβληματική ταινία καί ὅταν δείξαμε τό φίλμ σέ κάποιες πρῶτες εἰδικές προβολές, ὁ κόσμος πραγματικά τρομοκρατήθηκε. Ἔτσι βγάλαμε σκηνές πού εἴτε ἦταν κάπως δύσκολες, εἴτε μάκραιναν τή διάρκεια τῆς ταινίας, σέ μιάν ἀπόπειρα νά φτιάξουμε μιά ταινία πού θά τά κατάφερνε κάπως καλύτερα. Καί τώρα καθώς τό ξανασκέφτομαι, ἴσως νά εἶχε ἐνδιαφέρον... 'Η *'Αποκάλυψη* προοριζόταν νά γίνει μιά ταινία μέ *θέμα* αὐτό πού ἦταν. Μετά τήν ἐνασχόληση μέ θέματα τόσο ἠλίθια πού εἶναι δύσκολο γιά ὁποιονδήποτε νά τά πάρει στά σοβαρά, ἀποφάσισα ὅτι ἡ ταινία θά ἦταν μιά βουτιά σ' αὐτό ἀκριβῶς -δέν μπορῶ κάν νά τό ὀνομάσω πόλεμο, ἦταν πέρα ἀπό ἕναν πόλεμο... Ἔτσι ἐπρόκειτο περισσότερο γιά μιά ἐμπειρία, παρά γιά μιάν ἀφηγηματική κατασκευή. (...)

Η.Μ.: *Σκεφτόμουνα ὅτι ἀπό τό* One From the Heart *καί μετά ἡ θεατρική σου ἐμπειρία ἔχει γίνει πολύ πιό φανερή στήν δουλειά σου.*

Φ.Φ.Κ.: Θεωρεῖται, σήμερα πώς οἱ ταινίες ὑποτίθεται ὅτι πρέπει νἄναι ρεαλιστικές, ἀλλά, ξέρετε, οἱ ταινίες δέν ὑποτίθεται ὅτι πρέπει νἄναι *κάτι* συγκεκριμένο. (...) Τό στύλ εἶναι ἡ νέα πρόκληση. Τό θέατρο σοῦ ἐπιτρέπει νά ἐργαστεῖς μέ πολλούς διαφορετικούς τρόπους, ἀλλά στή μεγάλη βιομηχανία τοῦ ἐμπορικοῦ φίλμ ἀρχίζεις νά αἰσθάνεσαι ὅτι ἁπλῶς δέ σοῦ ἐπιτρέπεται νά κάνεις κάτι, ἐκτός ἀπό τήν ἐπανάληψη τοῦ ἴδιου πράγματ[illegible] (...) Θά μποροῦσατε, ἴσως, νά πεῖτε ὅτι τά τελευταῖα εἴκοσι χρόνια ἀντιπροσώπευαν γιά μένα μιά μαθητεία πάνω στίς ταινίες. Πιθανῶς στά ἑπόμενα εἴκοσι χρόνια θά κάνω χρήση τῶν ὅσων ἔμαθα, λιγότερο ὡς κάποιο εἶδος εἰδικευμένου ἐργάτη καί περισσότερο ὡς κάποιος πού γνωρίζει πῶς νά ἐργαστεῖ μέ στύλ. Κάποιος πού γιά πρώτη φορά εἶναι ἱκανός νά στήσει κάτι πού νά μοιάζει περισσότερο μέ δραματική λογοτεχνία, ὅπου καί βρίσκεται τό ἐνδιαφέρον μου τήν στιγμή αὐτή. Δέν ἐνδιαφέρομαι μόνο γιά τίς ταινίες -στήν πραγματικότητα, μ' ἐνδιαφέρουν ὅλο καί πιό λίγο κάθε μήνα. Πολύ θέλω νά πάρω μιά ἄδεια ἀπουσίας. Ἔχω ἄλλες φιλοδοξίες καί ἰδέες, καί πολύ θά ἐπιθυμοῦσα τήν εὐκαιρία νά γράψω ἕνα φιλόδοξο προσωπικό κομμάτι, ἀλλά πρέπει νἄχω στή διάθεσή μου ἑνάμιση ἤ δυό χρόνια γιά νά *γράψω*· κάτι πού ποτέ δέν μπόρεσα νά ἔχω... Πάντως πιστεύω ὅτι θά συμβεῖ πολύ σύντομα. Μ' ἐνδιαφέρει τό νά γίνω καλλιτέχνης στήν παράδοση αὐτῶν πού ἔγραφαν τήν δεκαετία τοῦ '20. Ἴσως δέν κατέχω τό ὑλικό γιά νά βρεθῶ στό ἐπίπεδο τῶν Τόμας Μάνν, Μαρσέλ Προύστ, Τζέιμς Τζόυς, ἀλ-

Teri Garr in Francis Coppola's One From the Heart.

λά θἄθελα νά ἐπιδιώξω κάτι τέτοιο. Δέ θἄθελα νά προσπαθήσω νάγίνω, ξέρετε, ὁ Μεγαλύτερος Χοντράνθρωπος ὅλων τῶν ἐποχῶν.

Στήν τελευταία ἐρώτηση τοῦ Heavy Metal *σχετικά μέ τήν τελευταία του ταινία* Rumblefish, *ὁ Κόππολα ἀπαντάει ὅτι εἶναι γυρισμένη μέ μιά εἰδική δουλειά πάνω στό χρώμα (δέν εἶναι ἀσπρόμαυρο, ὅπως πιστεύεται) κι ὅτι πρόκειται γιά μιά δουλειά τέχνης πού ἀντιπροτείνεται στό κοινό τό ὁποῖο παρακολουθεῖ ταινίες σάν τό* Porky's. *Ἀκόμη σπεύδει νά ἐξάρει τή δουλειά τοῦ Στιούαρτ Κόουπλαντ τῶν Πολίς στήν μουσική. Γιά νά καταλήξει...*

–(...) Τά περισσότερα πού ἔχω κάνει ἀπό τήν *Ἀποκάλυψη* καί μετά ἔχουν σχέση μέ τήν ἰδέα πού ἔχω νά μπορέσω νά ἐργαστῶ πάνω σ' ἕνα μέσο τόσο ρευστό καί ἁπλό, ὥστε νά εἶμαι περισσότερο ἕνα εἶδος συγγραφέα-κινηματογραφιστῆ σέ ὅ,τι ἀφορᾶ στό νά ἐργάζομαι μόνος καί μέ μιά μικρή ὁμάδα συνεργατῶν - ἴσως δώδεκα τό πολύ. Ἀποτέλεσμα αὐτῶν εἶναι ἀντί νά κάνεις ταινίες μέ ἕνα γραμμικό τρόπο, ὅπου μαζεύεις ὅλα τά μικρά συστατικά στοιχεῖα καί τά κολλᾶς μαζί, τά ἐπανεπεξεργάζεσαι καί τά ξαναχωρίζεις, νά δουλεύεις μέ ἕναν τρόπο πού ν' ἀναφέρεται περισσότερο στόν χῶρο, ὅπως στή διαδικασία σύνθεσης τῆς μουσικῆς. Ἡ κατασκευή τοῦ φίλμ θά εἶναι περισσότερο μιά «ἐκτέλεση» -ὄχι μόνο γιά τούς ἠθοποιούς, ἀλλά καί γιά τούς βασικούς καλλιτέχνες. Θά φτάσουμε στό νά πηγαίνουμε κάπου γιά ἕνα μήνα, νά ξενυχτᾶμε πολλές νύχτες καί, ὅταν φεύγουμε, θά ὑπαρχει ἕνα τελειωμένο κομμάτι δουλειᾶς. Πιστεύω ὅτι ἔτσι θἄναι κάποτε...

(Ἡ συνέντευξη πρωτοδημοσιεύτηκε στό περιοδικό Heavy Metal, Σεπτέμβριος 1983· ἐπιλογή, μετάφραση Περικλῆς Δεληολάνης).

Φιλμογραφία Φράνσις Φόρντ Κόππολα.

1963: Dementia 13, (παραγωγή Ρότζερ Κόρμαν). 1966: You're A Big Boy Now. 1968: Finian's Rainbow. 1969: The Rain People. 1972: The Godfather. 1974: The Conversation. 1974: The Godfather, Part II. 1979: Apocalypse Now. 1981: One from the Heart. 1982: The Outsiders. 1982: Rumblefish.

Οἱ ταινίες τοῦ χειμῶνα

Ἡ κινηματογραφική περίοδος ἄρχισε ἤδη πρίν ἀπό λίγες μέρες καί σκόπιμο εἶναι νά σᾶς πληροφορήσουμε γιά τό τί σᾶς περιμένει ὡς τό καλοκαίρι. Ἔχοντας δεῖ τίς πιό σημαντικές ταινίες ἐδῶ κι ἐκεῖ, πιστεύουμε ὅτι θά εἴστε πλήρως ἐνήμεροι μετά ἀπ' αὐτό τό σημείωμα. Ἔχουμε καί λέμε λοιπόν: πέρα ἀπ' τόν Ἀτλαντικό μᾶς ἔρχονται ταινίες ὅπως τά *Παιχνίδια Πολέμου* καί ὁ *Γαλάζιος Κεραυνός*, δύο καθόλου εὐκαταφρόνητες ταινίες τοῦ Τζών Μπάνταμ, οἱ δύο καινούριοι Τζέημς Μπόντ (ἕνας μέ τόν Ρότζερ Μούρ κι ἕνας μέ τόν Σήν Κόννερυ), ἡ *Ψυχώ 2*, τό *Τούτσυ* τοῦ Σίντνεϋ Πόλλακ, οἱ τελευταῖοι Μόντυ Πάυθονς, τά *Ἐπικίνδυνα Χρόνια* τοῦ Πῆτερ Γουέϊρ, οἱ *48 ὧρες* τοῦ Γουέλτερ Χίλλ, *Τό κυνήγι τοῦ χρυσοῦ* τοῦ Νίκολας Ρέγκ, οἱ δύο πρόσφατοι Γούντυ Ἄλλεν, τά τριδιάστατα *Σαγόνια τοῦ Καρχαρία*, τό χαζοχαρούμενο *Φλάσντανς*, τό *Μυστηριῶδες Κρύσταλλο*, τό ρημέϊκ τοῦ *Scarface* (μέ ἑλληνικό τίτλο: *Ὁ Σημαδεμένος*) ἀπό τόν Μπράιαν Ντέ Πάλμα, ἡ *Κριστίν*, τελευταία καί πολύ ἀναμενόμενη ταινία τοῦ Κάρπεντερ, ἡ ἀμερικάνικη ἐκδοχή τοῦ *Μέ κομμένη τήν ἀνάσα* μέ τόν Ρίτσαρντ Γκήρ στό ρόλο τοῦ Μπελμοντό, ἡ τρίτη συνέχεια τοῦ *Σούπερμαν*, τό *Twilight Zone* τῶν Σπῆλμπεργκ, Μίλλερ, Λάντις, Ντάντε μέ ἑλληνικό τίτλο *Στά σύνορα τοῦ τρόμου*, ὁ *Μάντ Μάξ 3*, οἱ *Ἐπαναστάτες χωρίς αὔριο* (δηλαδή τό *Outsiders*) τοῦ Κόππολα, τό *Νευρόσπαστο* (*Smorgasbord*) τοῦ Τζέρρυ Λιούις, ὁ *Βασιλιάς τῆς κωμωδίας* τοῦ Σκορτσέζε, ὁ *Ἄντρας πού ἀγαποῦσε τίς γυναῖκες* τοῦ Μπλέηκ Ἔντουαρντς καί τρεῖς ὑπερπαραγωγές ἐπιστημονικῆς φαντασίας: τό ΚΡΟΥΛ τοῦ Πήτερ Γέητς, *Ὁ κυνηγός τοῦ Διαστήματος* τοῦ Λαμόντ Τζόνσον καί, βέβαια, *Ἡ Ἐπιστροφή τοῦ Τζεντάι* τοῦ Κασντάν. Ἐντεῦθεν τοῦ Ἀτλαντικοῦ, περιμένουμε τό *Πάθος* τοῦ Γκοντάρ, τό *Moonlighting* τοῦ Σκολιμόφκσι (μέ τόν ἐπιεικῶς χυδαῖο τίτλο: *Δύσκολοι καιροί γιά τούς γκαντέμηδες*), τόν *Καυγατζή* τοῦ

Ἡ γυναίκα φλέγεται

Ὁ βασιλιάς τῆς κωμωδίας

Τό νόημα τῆς ζωῆς

Φασμπίντερ, τόν *Τέλειο Γάμο* τοῦ Ρόμέρ, τή *Φλεγομένη Γυναίκα* τοῦ Βάν Ἄκερεν, τό *Λάθος Κίνηση* τοῦ Βέντερς (πού γυρίζει καινούρια ταινία), τή *Βασίλισσα τῆς Νάπολι* καί τή *Μέρα τῶν Ἠλιθίων* τοῦ Σραῖτερ, τόν καινούριο Μπενέξ μέ τίτλο *Τό Φεγγάρι στόν ὑπόνομο*, τήν *Ταυτότητα μιᾶς Γυναίκας* τοῦ Ἀντονιόνι, τό ὁλλανδικό *Ἀσανσέρ τοῦ τρόμου*, τή *Νοσταλγία* τοῦ Ταρκόφκσι... Νομίζω πώς δέν ξεχάσαμε παρά τό ἐκπληκτικό *Πιξότε* τοῦ Ἔκτορ Μπαμπένκο, τό *Καλά Χριστούγεννα κ. Λώρενς* τοῦ Ὄσιμα, τό τελευταῖο must τοῦ Τρυφφώ (*Ὁπωσδήποτε τήν Κυριακή*), τήν *Ἑκάτη* τοῦ Ντάνιελ Σμίντ, τόν *Τοῖχο* τοῦ Γκιουνέι καί τό *Φαννύ καί Ἀλέξανδρος* τοῦ Μπέργκμαν. Αὐτά γιά τίς πιό ἐνδιαφέρουσες ξένες ταινίες. Ἀπό τή μεριά τοῦ ἑλληνικοῦ κινηματογράφου ἔχουμε τήν *Ὑπόγεια Διαδρομή* τοῦ Δοξιάδη, τό *Ρεμπέτικο* τοῦ Φέρρη, τή *Γλυκιά Συμμορία* τοῦ Νικολαΐδη, τό *Προσοχή Κίνδυνος* τοῦ Σταμπουλόπουλου, τή *Ρεβάνς* τοῦ Βεργίτση, τό *Τραγούδι τῆς Ἐπιστροφῆς* τοῦ Σμαραγδῆ, τήν *Παρεξήγηση* τοῦ Σταύρακα καί τρεῖς ἀκόμα ταινίες πού δέν εἶναι ἕτοιμες: τό *Ταξίδι στά Κύθηρα* τοῦ Ἀγγελόπουλου, τήν *Κάθοδο τῶν ἐννιά* τοῦ Σιωπαχᾶ καί τήν ταινία τῆς Μαρκετάκη. Καλό χειμώνα.

Συνέντευξη

μέ τόν Ἄλαν Σίλτοε

Ε. *Ἔχετε γράψει τέσσερα σενάρια γιά κινηματογραφικές ταινίες, ἔτσι δέν εἶναι;*

Α. *Ναί, τό Σάββατο βράδυ-Κυριακή πρωΐ, τό Ἡ Μοναξιά τοῦ δρομέα μεγάλων ἀποστάσεων, τό Ἡ κόρη τοῦ ρακοσυλλέκτη* καί ἕνα ἀκόμα τοῦ 1968. Τό τελευταῖο ἀτύχησε. Ἦταν παραγγελία τοῦ Τόνυ Ρίτσαρντσον γιά τόν Γκεβάρα, ἀλλά τότε βγῆκαν 3-4 παρόμοιες ταινίες καί ἔτσι δέ γυρίστηκε ποτέ σέ ταινία.

Ε. Πῶς νιώθετε ὅταν μετατρέπετε ἕνα λογοτεχνικό ἔργο σέ σενάριο καί ποιά ἡ σχέση μεταξύ τῶν δύο διαφορετικῶν κειμένων; Νομίζετε ὅτι ὑπάρχουν δυσκολίες;

Α. Ὅταν ἀποδέχτηκαν τήν πρόταση τοῦ Κάρελ Ράιζ νά κάνω σενάριο τό βιβλίο μου «Σάββατο βράδυ-Κυριακή Πρωΐ» κάθησα καί ἔκανα ἕνα σχεδίασμα. Ὅταν τό εἶδε ὁ Ράιζ μοῦ εἶπε ὅτι ἦταν καλό ἀλλά ἄν τό ἔκανε ταινία θά ἔπιανε 13 ὧρες. Ἔτσι εἴχαμε τό πρόβλημα νά τό κοντύνουμε σέ 89' πού ἦταν ὁ ἐμπορικός χρόνος ἐκείνη τήν ἐποχή. Ὅταν πάλι τόν ἐπόμενο χρόνο ἔκανα σενάριο τό βιβλίο μου «Ἡ μοναξιά τοῦ δρομέα μεγάλων ἀποστάσεων», ὁ Ρίτσαρντσον μοῦ εἶπε ὅτι τό φίλμ μέ βάση τό σενάριο θά διαρκοῦσε 13'. Ἔτσι εἴχαμε τό ἀντίθετο πρόβλημα. Νά ἐφεύρουμε ὑλικό. Βέβαια, ἦταν φυσικό γιατί τό Σάββατο... εἶναι μυθιστόρημα, ἐνῶ ἡ Μοναξιά... διήγημα.

Ε. Τό βρίσκετε δύσκολο νά μεταμορφώσετε κάτι πού εἶναι λογοτεχνικό σέ κάτι διαφορετικό, μιά βάση γιά ἕνα ὀπτικό μέσο, τό βλέπετε σάν κάτι πέρα ἀπό τό νά κόβετε ἤ νά ἐπεκτείνετε τό ὑλικό σας;

Α. Ὁ Ράιζ μοῦ ἔχει πεῖ: «Τό ἰδανικό φίλμ κατά τή γνώμη μου εἶναι χωρίς διάλογο». Αὐτό ἔκανε τή δουλειά ἀκόμα πιό δύσκολη. Τότε διαπίστωσα ὅτι ἔπρεπε νά κόψω τό διάλογο στό ἐλάχιστο δυνατόν καί αὐτό εἶναι πολύ δύσκολο γιατί σάν μυθιστοριογράφος τείνεις νά φτιάξεις τό δικό σου τέλειο «φίλμ», πού κανείς δέν μπορεῖ νά βελτιώσει γυρίζοντάς το σέ φίλμ.

Ε. Ποιά εἶναι τά αἰσθήματά σου ἀναφορικά μέ τά ἀποτελέσματα

τῶν φίλμ, δηλαδή μέ τό πῶς οἱ ἰδέες σου μετασχηματίστηκαν στίς ταινίες;

Α. Εἶναι δύσκολο νά ἀπαντήσει κανείς, ἀλλά νομίζω ὅτι δέν εἶχαν τελικά ἐκπληρώσει πλήρως τίς προσδοκίες μου καί στίς 3 περιπτώσεις. Μέ τό *Σάββατο*... εἴχαμε πολλά προβλήματα μέ τή λογοκρισία. Τότε στήν Ἀγγλία ὑπῆρχε τό Βρεταννικό Συμβούλιο Λογοκρισίας Ταινιῶν, στούς ὁποίους στέλναμε τά σενάρια. Αὐτοί πρότειναν περικοπές μέ λόγους ὅπως: «Δέν μπορεῖτε νά δείξετε τόση πολλή βία», «Δέν μπορεῖτε νά δείξετε μία γυναίκα νά προσπαθεῖ νά κάνει ἔκτρωση», «Δέν μπορεῖτε νά δείξετε τή γυναίκα νά πετυχαίνει». Ὅλα αὐτά δημιουργοῦσαν ἀξεπέραστα προβλήματα. Ἔτσι ἡ ἱστορία παραμορφώθηκε, ἔγινε πολύ ἤπια. Ἀπό αὐτήν τήν ἄποψη δέν εἶμαι καθόλου εὐχαριστημένος. Ἀλλά νομίζω ὅτι ὁ σκηνοθέτης ἔκανε μιά πολύ καλή δουλειά.

Ε. Πιστεύεις ὅτι ἄν δέν ὑπῆρχε λογοκρισία θά εἶχαν ξεπεραστεῖ οἱ περιορισμοί αὐτοί;

Α. Θυμᾶμαι ἐκείνην τήν ἐποχή εἶχα δεῖ ἕνα καταπληκτικό ἰταλικό φίλμ, τό *Ὁ Ρόκο καί τά ἀδέλφια του* καί σκέφτηκα πώς αὐτή ἡ ταν ἡ ἀτμόσφαιρα γιά τό *Σάββατο*...Κάτι τέτοιο δέν ἔγινε, τό ἔργο ἀντικειμενικά εἶναι καλό, πολύ ρεαλιστικό, λειτουργεῖ σήμερα σάν ἱστορική ἀνακατασκευή, ἀλλά ἀπό τήν ἄλλη πλευρά τοῦ λείπει ἡ ὠμότητα πού εἶδα στόν *Ρόκο*, ἡ ὠμότητα τῆς ζωῆς τῆς ἐργατικῆς τάξης πού τουλάχιστον ὡς ἕνα μέρος, ὑπῆρχε στό βιβλίο.

Ε. Αὐτό τό ἐνδιαφέρον γιά τή ζωή τῆς ἐργατικῆς τάξης πού ἐμφανίστηκε στίς ταινίες τοῦ Φρή Σίνεμα ἔχει ἐξαφανιστεῖ πιά. Ποῦ τό ἀποδίδεται αὐτό;

Α. Ἀπό τήν πλευρά τῶν σκηνοθετῶν, τό Φρή Σίνεμα δέν ἦταν περισσότερο ἀπό ἕνα εὐκαιριακό συμμάζεμα, παρά μιά κίνηση, μία προσπάθεια νά δημιουργηθεῖ θόρυβος κατά τό μοντέλο τῆς Νουβέλ Βάγκ, γιά νά μποῦνε στά ἐμπορικά κυκλώματα. Ὡς βάση αὐτῆς τῆς προσπάθειας χρησιμοποίησαν τή δουλειά ἑνός ἀριθμοῦ συγγραφέων πού δούλευαν ἐκεῖνο τόν καιρό μέ κύριο θέμα τή ζωή τῆς ἐργατικῆς τάξης, π.χ. ὁ Τζών Μπρέιν, ὁ Ντέιβιντ Στόρεϊ κ.ἀ. Τό ἐνδιαφέρον αὐτό λοιπόν, δημιουργήθηκε ἀπό τούς συγγραφεῖς. Στή συνέχεια αὐτό τό θέμα τό οἰκειοποιήθηκε ἡ τηλεόραση καί τό μετέτρεψε σέ φτηνό μελόδραμα. Αὐτό ὅμως πού ἔγινε δυνατό, γιατί οἱ σκηνοθέτες δέν εἶχαν πραγματικό ἐνδιαφέρον. Θά ἦταν ἀδύνατο νά καταλήξουν ἔτσι τά πράγματα, ἄν οἱ σκηνοθέτες δέν ἐγκατέλειπαν τούς συγγραφεῖς. Ἐάν εἴχαμε κοινή πολιτική, φιλοσοφική καί πρακτική βάση συνεργασίας, οἱ συγγραφεῖς καί οἱ ἠθοποιοί θά συνεργάζονταν γιά πολύ μικρά ποσά. Οἱ σκηνοθέτες ὅμως, εἶχαν μεγάλες ἰδέες. Καί ἔτσι ἡ ὅλη κίνηση δέν κατέληξε πουθενά.

(Τή συνέντευξη πῆρε ὁ Θόδωρος Νάτσης)

Προ-φεστιβαλικά

Λίγες μέρες πρίν ἀπ' τό Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης, φαίνεται πώς ἡ φετεινή σοδειά τοῦ ἑλληνικοῦ κινηματογράφου θά ξεπεράσει κάθε προσδοκία. Ἔχω δεῖ ἤδη τίς μισές (καί πιό ἐνδιαφέρουσες κατά τά φαινόμενα) ταινίες τοῦ προγράμματος καί σᾶς πληροφορῶ πώς ὁ συναγωνισμός θά εἶναι σκληρός. Θά ἀποφύγω τά ὀνόματα καί τούς τίτλους κάνοντας μιά μοναδική ἐξαίρεση γιά τήν ταινία τοῦ Ἀπόστολου Δοξιάδη *Ὑπόγεια Διαδρομή* πού, μέ μαθηματική ἀκρίβεια, θά προκαλέσει πάταγο. Δέ θά σᾶς ἀποκαλύψω λεπτομέρειες, θά σᾶς πῶ μόνο πώς ἡ *Ὑπόγεια Διαδρομή* εἶναι, ἀπό μακριά, ἡ πιό τολμηρή ταινία πού ἔγινε ποτέ στόν ἑλληνικό κινηματογράφο. Τόσο τολμηρή πού θά ξεσκεπάσει ἀναγκαστικά κομπλεξικούς καί τσανακογλύφτες, κρυπτοφασίστες καί ψευτοαριστερούς. Ἡ *Ὑπόγεια Διαδρομή* εἶναι ἡ πιό ἀντιεξουσιαστική ταινία τοῦ ἑλληνικοῦ σινεμά. Καί μιά ἀπό τίς πιό ὁμορφες. Θά ἐπανέλθουμε χωρίς καμιά ἀμφιβολία.

Γ.Τ

Ο ΚΟΣΜΟΣ ΤΟΥ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΥ

** ΓΑΒΡΑΣ. Ὁ Κώστας Γαβρᾶς φαίνεται ἀποφασισμένος νά γίνει ἕνας καθαρά Ἀμερικάνος σκηνοθέτης. Ξεκινάει τό γύρισμα μιᾶς ταινίας ἐπιστημονικῆς φαντασίας μέ προϋπολογισμό 30 ἑκατομμύρια δολλάρια.

** ΟΣΙΜΑ. Τό ἑπόμενο φίλμ τοῦ Ναγκίσα Ὄσιμα ἔχει τόν τίτλο *Sagavva-Kun Kara No Tegami* (Τά *γράμματα τοῦ Σαγκάβα)* καί στηρίζεται σέ ἕνα ἀληθινό περιστατικό: ἕνας Γιαπωνέζος καννίβαλος σκότωσε, κομμάτιασε καί καταβρόχθισε μιά νεαρή Ὁλλανδέζα στό Παρίσι πρόσφατα. Ὁ Ὄσιμα σχεδιάζει ἀκόμη νά γυρίζει στήν Εὐρώπη τήν ταινία *Μπάλ μασκέ* (προσωρινός τίτλος), στηριγμένη σέ ἕνα μυθιστόρημα τοῦ Ἀλμπέρτο Μοράβια.

** ΜΠΕΡΤΟΛΟΥΤΣΙ. Ἕνα ἄλλο μυθιστόρημα τοῦ Μοράβια σχεδιάζει νά γυρίσει καί ὁ Ἰταλός Μπερνάντο Μπερτολούτσι, φετινός πρόεδρος τῆς κριτικῆς ἐπιτροπῆς τοῦ φεστιβάλ τῆς Βενετίας. Πρόκειται γιά τό *1934.*

** ΣΤΑΛΛΟΝΕ. Ὁ Συλβέστερ Σταλλόνε συγκαταλέγεται ἐδῶ καί λίγο καιρό μεταξύ τῶν ἀθάνατων τοῦ κινηματογράφου. Ὅπως, ἴσως, εἶναι γνωστό, ἔξω ἀπό κινέζικο θέατρο τοῦ Λός Ἄντζελες ὑπάρχει ἕνας χῶρος ὅπου οἱ πιό διάσημοι ἠθοποιοί ἀφήνουν το ἀποτύπωμα τοῦ ποδιοῦ τους. Ὁ Σταλόνε εἶναι ὁ 166ος πού ἀποθανατίστηκε μ' αὐτό τόν τρόπο.

** ΝΤΕΜΥ. Ἄσχημα νέα γιά τόν σκηνοθέτη τῶν *Ὀμπρέλων τοῦ Χερβούργου.* Ὁ Ζάκ Ντεμύ δέ θά μπορέσει ποτέ νά τελειώσει τή *Λουϊζιάνα* (ταινία καί τηλεοπτική σειρά). Τόν ἀντικαθιστᾶ ὁ Φιλίπ ντε Μπροκά.

** ΙΝΔΙΑ. Τό 1982 εἶχαν παραχθεῖ στήν Ἰνδία 763 ταινίες, ἀπό τίς ὁποῖες οἱ 487 εἶχαν γυριστεῖ στό Μαντράς, τό ἰνδικό Χόλλυγουντ, 210 στή Βομβάη καί 66 στήν Καλκούττα. Καί κάτι ἀκόμη: ἡ χώρα αὐτή διαθέτει 11.239 κινηματογράφους ἀπό τούς ὁποίους μόνο οἱ 6.691 εἶναι «κανονικοί«. Οἱ ὑπόλοιποι εἶναι ὑπαίθριοι ἤ κινητοί.

** ΚΑΖΑΝ. Ὁ Ἐλία Καζάν γυρίζει στόν κινηματογράφο μέ ἕνα ρημέικ τῆς ταινίας *Ἕνα πρόσωπο στό πλῆθος* (1957) καί μέ πρωταγωνιτές τόν Ρίγκο Στάρ καί τή Μπάρμπαρα Μπάχ.

** ΓΚΑΝΤΙ. Ὁ Ρίτσαρντ Ἀττένμπορω ἔγινε ὁ πρῶτος Εὐρωπαῖος καί ὁ πρῶτος κινηματογραφιστής πού τιμήθηκε μέ τό βραβεῖο Μάρτιν Λοῦθερ Κίνγκ γιά *«ἐξαιρετική ἐργασία καί προσήλωση στά ἰδανικά τῆς εἰρήνης καί τῆς μή-βίας».* Μοιράστηκε αὐτό τό βραβεῖο γιά τό 1983 μέ τόν Δρα Μάρτιν Λοῦθερ Κίνγκ τόν πρεσβύτερο (83 χρόνων, πατέρας τοῦ γνωστοῦ Μ.Λ. Κίγνκ). Ἡ-

** ΣΠΗΛΜΠΕΡΓΚ. Γιά πρώτη φορά ἀπό τότε πού ἄρχισε τήν κινηματογραφική του καριέρα, ὁ Στήβεν Σπῆλμπεργκ γύρισε ταινία (ἤ καλύτερα μέρος μιᾶς ταινίας) χωρίς τόν Τζών Οὐίλλιαμς συνεργάτη του στή μουσική. Πρόκειται γιά τή σπονδυλωτή ταινία *Twilight Zone* πού τήν ὑπογράφουν οἱ Σπῆλμπεργκ, Τζών Λάντις, Τζόε Ντάντε καί Τζώρτζ Μίλλερ. Ἴσως νά σκέφτηκε ὅτι δέν ἄξιζε νά ἐνοχληθεῖ ἕνας κάτοχος Ὄσκαρ Μουσικῆς (3 φορές μάλιστα) γιά τό 1/4 μιᾶς ταινίας. Ἑπόμενη δουλειά τοῦ Σπῆλμπεργκ τό *E.T. No 2.* Τό σενάριο, ἕτοιμο ἐδῶ καί πολύ καιρό, ἀναμένει. Ἡ ταινία προγραμματίστηκε γιά προβολή τό 1985.

** ΝΙΚΟΛΣΟΝ. Πᾶνε δύο χρόνια πού ὁ Τζάκ Νίκολσον ἔμαθε ὅτι *Ὁ ταχυδρόμος χτυπάει πάντα δύο φορές.* Τώρα ἀρχίζει τό γύρισμα τῆς καινούργιας του ταινίας. Τίτλος *Readshow*, μέ σκηνοθέτη τόν Μάρτιν Ρίττ. Ἡ ἑπόμενη ταινία τοῦ Νίκολσον, ὅμως, εἶναι αὐτή πού ἐνδιαφέρει· πρόκειται γιά τό *Χειμώνα* μέ σκηνοθέτη τόν Μιτσελάνζελο Ἀντονιόνι. Ἡ νέα συνάντηση τῶν δύο γίνεται ἀρκετά χρόνια μετά τόν *Ρεπόρτερ.* Αὐτή τή φορά ὅμως θά λείπει ἡ Μαρία Σνάιντερ. Στό κάστ, ἕνα ἄλλο διάσημο ὄνομα, ὁ Μίκ Τζάγκερ.

** ΚΕΝΝΕΝΤΥ. Στίς 22 Νοεμβρίου θά συμπληρωθοῦν εἴκοσι χρόνια ἀπό τή δολοφονία τοῦ Τζών Φ. Κέννεντυ. Ἡ ἐπέτειος θεωρεῖται σημαντική καί πολλά σχέδια (πού περιλαμβάνουν βιβλία, ταινίες καί τηλεοπτικά ἀφιερώματα) βρίσκονται σέ ἐξέλιξη. Τό σχετικό ὑλικό εἶναι συγκεντρωμένο στήν βιβλιοθήκη Τζών Φ. Κέννεντυ στό Ντόρτσεστερ. Ὁ ὑπεύθυνος γιά τήν διάθεσή του (ἐπικεφαλῆς τοῦ τμήματος audi τῆς βιβλιοθήκης Ἄλλαν Γκούντρις) παρατηρεῖ ὅτι ἡ ζήτηση εἶναι χωρίς προηγούμενο. *«Αὐτό πού συμβαίνει τώρα δέν ἔχει καμμιά σχέση μέ τό 1973. Ἀλλά τότε ὑπῆρχε τό Οὐώτεργκαίητ πού μονοπολοῦσε τήν προσοχή ὅλων».*

ΦΕΣΤΙΒΑΛ ΔΡΑΜΑΣ

Γιά τούς περισσότερους κάτοικους τῶν δύο ὑδροκεφαλικῶν μας μεγαλουπόλεων, ἡ Δράμα εἶναι πιό μακρυά ἀπό τό Λονδίνο καί τό Παρίσι. Γιατί ἐκεῖ μπορεῖ νά ἔχουν πάει, ἀλλά στή Δράμα ποτέ. Ἔτσι λοιπόν μπορεῖ νά ἀναρωτιοῦνται ποιά εἶναι τέλος πάντων αὐτή ἡ ἐξωτική πόλη πού κάνει καί φεστιβάλ κινηματογράφου. Ἴσως μερικοί πού ἔτυχε νά περνοῦν ἀπό τό χῶρο πού στεγάζεται τό Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης νά νομίζουν ὅτι κάπως ἔτσι εἶναι καί κεῖ. Τά πράγματα ὅμως εἶναι πολύ διαφορετικά. Γιατί τό φεστιβάλ Δράμας θέτει ὅλα τά προβλήματα τῆς πολιτιστικῆς ἀποκέντρωσης, τῆς συσσωρευμένης τόσα χρόνια κρατικῆς ἀδιαφορίας, ἀλλά ἀκόμα καί τή σχέση τοῦ ἑλληνικοῦ κινηματογράφου μέ τήν ἐπαρχία, αὐτήν τήν ἀπέραντη πολιτιστική ἔρημο πού τρέφεται στή θερμοκοιτίδα τῆς τηλεόρασης.

Αὐτά ὅμως εἶναι ἤδη γνωστά. Τό φεστιβάλ Δράμας ἀνδρώνεται μέσα στίς ἀντιφάσεις του καί στόν πόθο του νά κάνει κάτι, νά δημιουργήσει ρωγμές στήν ἐπιφάνεια τῆς ἀδιαφορίας. Τό περιφρονημένο ἀποπαίδι ἀποκτᾶ ὑπόσταση, ἐλπίζει. Φέτος, μέ συμμετοχή τοῦ Δήμου γιά πρώτη φορά, ἀρχίζει στίς 31 Ὀκτωβρίου καί τελειώνει στίς 6 Νοεμβρίου. Εἶναι συναγωνιστικό γιά τίς ταινίες μικροῦ μήκους καί Σοῦπερ 8 πού γυρίστηκαν ἀπό τήν 1/10/82 ὡς τίς 30/9/83.

Ἐμεῖς ἀπό τή μεριά μας εὐχόμαστε καλή ἐπιτυχία καί θά ἐπανέλθουμε ἀργότερα.

Ν.Φ.

ταν ἡ δεύτερη φορά ἀπό καθιερώσεώς του (πρίν ἀπό δέκα χρόνια) πού τό συγκεκριμένο βραβεῖο μοιράστηκε σέ δύο ἄτομα.

** ΠΥΡΕΤΟΣ ΤΟ ΣΑΒΒΑΤΟΒΡΑΔΟ. Μέ τόν ἴδιο πρωταγωνιστή, τόν Τραβόλτα, πέντε χρόνια μετά, νά προσπαθεῖ νά πετύχει ὡς ἐπαγγελματίας χορευτής στό Μπρόντγουαίη. Τίτλος τῆς ταινίας *Staying Alive* (ἀπ' τό ὁμώνυμο τραγούδι τῶν Μπή Τζής πού ἀκουγόταν στήν πρώτη ταινία). Σκηνοθέτης τοῦ No 2 (κρατηθεῖτε) ὁ Συλβέστερ Σταλλόνε. Ἀλλά αὐτό δέν ἀρκεῖ γιά τόν Σταλλόνε. Στή συνέχεια θά γράψει, θά σκηνοθετήσει καί θά πρωταγωνιστήσει στόν Νονό No 3 (μέ συμπρωταγωνιστές τόν Τζών Τραβόλτα μάλιστα). Καί μετά (ἀπολύτως φυσιολογικό) τό *Ρόκυ No. 4* (Χωρίς νά ξεχνᾶμε καί τή συνέχεια τοῦ *Πρώτου Αἵματος:* τίτλος *Ἡ ἀποστολή*). Ἀρχικά ὁ Σταλλόνε εἶχε ἀποφασίσει νά μήν κάνει τέταρτη ταινία γιά τόν Ρόκυ. Ἀλλά αὐτό πρίν τό *No 3* σαρώσει τά ταμεῖα. Τώρα αἰσθάνεται ὑποχρεωμένος νά προχωρήσει στό *No 4*. Δηλώσεις τοῦ ἴδιου τοῦ Σταλλόνε γιά τόν *Ρόκυ*: *«Δέ θέλω νά τόν ἀφήσω νά μοῦ φύγει. Χρωστῶ τά πάντα στόν Ρόκυ. Εἶναι σάν ἀληθινός φίλος. Θά ἤθελα νά ἤμουν στή θέση του».*

** ΔΙΚΑΙΩΜΑΤΑ. Τά γιά 15 χρόνια μπλοκαρισμένα δικαιώματα ἐκμετάλλευσης ὁρισμένων ταινιῶν τοῦ Χίτσκοκ ἀπελευθερώθηκαν. Ἔτσι συντομα τό θρυλικό *Vertigo* θά πάρει τό δρόμο του γιά τίς κινηματογραφικές αἴθουσες.

** ΦΑΣΜΠΙΝΤΕΡ. Τόν περασμένο χειμώνα τό Αὐστραλιανό Ἰνστιτούτο Κινηματογράφου ὀργάνωσε μιά ἀναδρομική προβολή ταινιῶν τοῦ Φασμπίντερ στίς μεγαλύτερες πόλεις τῆς Αὐστραλίας. Ἡ τεράστια (καί μή ἀναμενόμενη) ἐπιτυχία τῆς ἐκδήλωσης προσέλκυσε τό ἐνδιαφέρον τῶν γραφείων διανομῆς τῆς Αὐστραλίας. Τό ἀποτέλεσμα ἦταν θετικό γιά ἀρκετές γερμανικές ταινίες (ὅπως τό *Κερέλ*).

** HEAVY METAL. Τό *Heavy Metal 2* εἶναι στά σκαριά. Ὁ Ντάνιελ Ο' Μπάννον, πού ἔχει ἀναλάβει το σενάριο, ὑπόσχεται μιά πιό δεμένη δουλειά ἀπό τό ἐφφετζίδικο κολλάζ τῆς πρώτης ταινίας. Τό νέο φίλμ κινεῖται φυσικά στό χῶρο τοῦ χέβυ μέταλ. Ὁ Ο' Μπάννον δέν εἶναι ἄσχετος μέ τόν κινηματογράφο. Ἤδη ἀπό τό 1974 δουλεύει μέ τόν Τζών Κάρπεντερ στό φίλμ *Dark Star*, ὅπου κατέχει καί ἕναν ἀπό τούς πρωταγωνιστικούς ρόλους. Ἀκόμη ἔχει δουλέψει μέ τόν Ρίντλεϋ Σκότ κύρια πάνω στό *Ἄλιεν*, ἐνῶ ἐκφράζει τό παράπονό του γιά τόν ἀποκλεισμό του ἀπό τό *Μπλέηντ Ράννερ*, καθώς θεωρεῖ ὅτι μέρος τῶν ἰδεῶν του χρησιμοποιήθηκε στήν ταινία. Ξεκίνησε ἀπό τό χῶρο τῆς κομμέρσιαλ-ἄρτ καί τῶν κόμικς. Τόν τελευταῖο καιρό ἔχει σταματήσει νά σχεδιάζει καί ἀσχολεῖται μέ τή συγγραφή σεναρίων γιά τό σινεμά καί τά κόμικς. Στόχος του εἶναι, τί ἄλλο, νά σκηνοθετήσει τή δική του ταινία.

** ΧΙΟΥΣΤΟΝ. Ὁ Τζών Χιοῦστον εἶναι ὁ παραλήπτης τοῦ φετεινοῦ 11th Life Achievement Award, πού ἀπονέμει κάθε χρόνο τό Ἀμερικανικό Ἵδρυμα Κινηματογράφου. Μεταξύ τῶν ἐπίτιμων καλεσμένων τῆς οἰκοδέσποινας τῆς βραδιᾶς Λωρήν Μπακώλ, ἦταν οἱ Ὄρσον Γουέλς, Τζάκ Νίκολσον καί ἄλλοι πολλοί. Ἡ βραδιά ὑπῆρξε λαμπρή καί πνευματώδης, ἐνῶ ὁ «Μπίγκ Τζών» ὁμολόγησε ὅτι ὁ λόγος πού ξόδευε ἀπερίσκεπτα τά λεφτά πού ἔβγαζε ἀπό τίς ταινίες ἦταν ὅτι ντρεπόταν πού κέρδιζε χρήματα ἀπό τό σινεμά.

Τήν ἴδια αὐτή βραδιά, ὁ ἄλλος Μεγάλος, ὁ Ὄρσον Γουέλς, χαρακτήρισε τόν Χιοῦστον, μεταξύ ἄλλων, ὡς *«ἕναν ἀξιαγάπητο κόμη Δράκουλα πού ἔπινε μόνον ἀπό τούς ἐκλεκτότερους οἴνους τῆς Βουργουνδίας, χωρίς ποτέ νά γυμνώνει τά δόντια του παρά μόνο γιά νά χαμογελάσει».*

ΛΟΓΟΚΡΙΣΙΑ. Ἕνας καινούριος νόμος γιά τόν κινηματογράφο ἄρχισε νά ἰσχύει πρόσφατα στήν Ἱσπανία. Ἡ βασική του καινοτομία εἶναι ὅτι ἐπιτρέπει τήν προβολή ταινιῶν σκληροῦ πορνό (ἀπαγορευμένες ὡς τώρα).

Ὡς σήμερα, οἱ ταινίες χαρακτηρίζονταν ὡς *κατάλληλες, πάνω ἀπο 14 ἐτῶν, Πάνω ἀπο 16 ἐτῶν, Πάνω ἀπό 18 ἐτῶν* καί *S*. Ἡ τελευταία κατηγορία περιλάμβανε τά μαλακά πορνό καί τίς ταινίες μέ ἐξαιρετική δόση βίας.

Ἡ νέα ταξινόμηση διατηρεῖ τίς τέσσερεις πρῶτες κατηγορίες καί προσθέτει μιά τέταρτη τήν κατηγορία «Χ». Σ' αὐτή θά γίνονται δεκτά μόνο ἄτομα ἡλικίας μεγαλύτερης τῶν 18 χρόνων.

Οἱ ταινίες Κατηγορίας «Χ» (πού θά εἶναι σκηρό πορνο ἤ ἐξαιρετικά βίαιες ταινίες) θά προβάλλονται στούς ἀντίστοιχους «Χ» κινηματογράφους. Μόνο ἕνας τέτοιος κινηματογράφος θά ἐπιτρέπεται νά λειτουργεῖ γιά κάθε δέκα ἄλλους. Στούς κινηματογράφους αὐτούς (τούς «Χ») δέ θά ἰσχύει ἡ ἔκπτωση φόρου 15% (πού ἰσχύει γιά τούς ὑπόλοιπους), ἐνῶ προστίθεται ἕνας φόρος 35% ἐπιπλέον (τό 30% θά χρησιμοποιεῖται γιά τή χρηματοδότηση ταινιῶν ἀπό τό Ἐθνικό Κέντρο Κινηματογράφου καί τό 5% θά ἐπιχορηγεῖ ὀργανώσεις προστασίας τῆς νεολαίας).

Ὁ νόμος αὐτός προβλέπει καί μιά ἄλλη κατηγορία, τίς ταινίες «τέχνης». Οἱ κινηματογράφοι πού θά τίς προβάλλουν θά ἔχουν εἰδικά οἰκονομικά προνόμια (μεγαλύτερο ποσοστό κέρδους ἐπί τῆς τιμῆς τοῦ εἰσιτηρίου).

Ὁ Γενικός Διευθυντής τοῦ Κινηματογράφου Πιλάρ Μιρό διευκρίνησε ὅτι οἱ ἄλλες κατηγορίες (ἐκτός ἀπό τή «Χ») θά ἔχουν χαρακτήρα συμβουλευτικό καί ὄχι ὑποχρεωτικό γιά τό κοινό. Ὁ λόγος: τά παιδιά στή σημερινή Ἱσπανία μποροῦν νά δοῦν σχεδόν ὁτιδήποτε στήν τηλεόραση ἤ σε βίντεο, ἄρα θά ἦταν ὑποκριτικό νά προσπαθήσει τό κράτος νά διατηρήσει τούς περιορισμούς στίς αἴθουσες.

Τό χαρακτηριστικό τέλος τῶν ταινιῶν θά πραγματοποιεῖ ἕνα 10μελές συμβούλιο (μέ ἐπικεφαλῆς τόν Μιρό). Τό μεγάλο του πρόβλημα: οἱ ταινίες στό ὅριο, ἤ ἀλλοιῶς, οἱ ταινίες μέ ἰσχυρή δόση βίας ἤ σέξ. Αὐτές ἕνας χαρακτηρισμός «Χ» θά τίς καταδίκαζε οὐσιαστικά.

video club interspot

πρώτο σε θέματα & εικόνα!

ΝΕΕΣ ΤΑΙΝΙΕΣ για τη ΝΕΑ ΠΕΡΙΟΔΟ σε V.H.S~BETA~2.000

Και οι ΠΡΟΣΦΟΡΕΣ μας...

1. Φέτος τα Μέλη μας θα Κερδίσουν Ταξίδια στο Εξωτερικό. (Περισσότερες Πληροφορίες στο **Video Club**)
2. Δίνουμε ΔΩΡΕΑΝ (Για 3 μερες) Ηλεκτρονικά Παιχνιδια 'TARI & PHILIPS

ΓΙΝΕ ΜΕΛΟΣ στο σημαντικότερο Video Club της Θεσ/νικης

ΣΤΙΣ ΓΥΝΑΙΚΕΣ (ΝΕΑ ΜΕΛΗ ΜΑΣ) ΔΩΡΟ ΤΟ "AEROBIC" ΜΕ ΤΗΝ Jane Fonda
ΣΤΟΥΣ ΑΝΔΡΕΣ (ΝΕΑ ΜΕΛΗ ΜΑΣ) ΔΩΡΟ ΠΑΓΚΟΣΜΙΟ ΚΥΠΕΛΟ '82 !!!

Αγ. Σοφιας 29
2ος ΟΡΟΦΟΣ
280.24

video club interspot

video club interspot

πρώτο σε θέματα & εικόνα!

ΝΕΕΣ ΤΑΙΝΙΕΣ για τη ΝΕΑ ΠΕΡΙΟΔΟ σε V.H.S~BETA~2.000

Και οι ΠΡΟΣΦΟΡΕΣ μας...

1. Φέτος τα Μέλη μας θα Κερδίσουν Ταξίδια στο Εξωτερικό. (Περισσότερες Πληροφορίες στο **Video Club**)
2. Δίνουμε ΔΩΡΕΑΝ (Για 3 μερες) Ηλεκτρονικά Παιχνιδια 'TARI & PHILIPS

ΓΙΝΕ ΜΕΛΟΣ στο σημαντικότερο Video Club της Θεσ/νικης

ΣΤΙΣ ΓΥΝΑΙΚΕΣ (ΝΕΑ ΜΕΛΗ ΜΑΣ) ΔΩΡΟ ΤΟ "AEROBIC" ΜΕ ΤΗΝ Jane Fonda
ΣΤΟΥΣ ΑΝΔΡΕΣ (ΝΕΑ ΜΕΛΗ ΜΑΣ) ΔΩΡΟ ΠΑΓΚΟΣΜΙΟ ΚΥΠΕΛΟ '82 !!!

Αγ. Σοφιας 29
2ος ΟΡΟΦΟΣ
280.24

video club interspot

video club interspot

πρώτο σε θέματα & εικόνα!

ΝΕΕΣ ΤΑΙΝΙΕΣ για τη ΝΕΑ ΠΕΡΙΟΔΟ σε V.H.S~BETA~2.000

Και οι ΠΡΟΣΦΟΡΕΣ μας...

1. Φέτος τα Μέλη μας θα Κερδίσουν Ταξίδια στο Εξωτερικό. (Περισσότερες Πληροφορίες στο **Video Club**)
2. Δίνουμε ΔΩΡΕΑΝ (Για 3 μερες) Ηλεκτρονικά Παιχνιδια 'TARI & PHILIPS

ΓΙΝΕ ΜΕΛΟΣ στο σημαντικότερο Video Club της Θεσ/νικης

ΣΤΙΣ ΓΥΝΑΙΚΕΣ (ΝΕΑ ΜΕΛΗ ΜΑΣ) ΔΩΡΟ ΤΟ "AEROBIC" ΜΕ ΤΗΝ Jane Fonda
ΣΤΟΥΣ ΑΝΔΡΕΣ (ΝΕΑ ΜΕΛΗ ΜΑΣ) ΔΩΡΟ ΠΑΓΚΟΣΜΙΟ ΚΥΠΕΛΟ '82 !!!

Αγ. Σοφιας 29
2ος ΟΡΟΦΟΣ
280.24

video club interspot

video club interspot

πρώτο σε θέματα & εικόνα!

ΝΕΕΣ ΤΑΙΝΙΕΣ για τη ΝΕΑ ΠΕΡΙΟΔΟ σε V.H.S~BETA~2.000

Και οι ΠΡΟΣΦΟΡΕΣ μας...

1. Φέτος τα Μέλη μας θα Κερδίσουν Ταξίδια στο Εξωτερικό. (Περισσότερες Πληροφορίες στο **Video Club**)
2. Δίνουμε ΔΩΡΕΑΝ (Για 3 μερες) Ηλεκτρονικά Παιχνιδια 'TARI & PHILIPS

ΓΙΝΕ ΜΕΛΟΣ στο σημαντικότερο Video Club της Θεσ/νικης

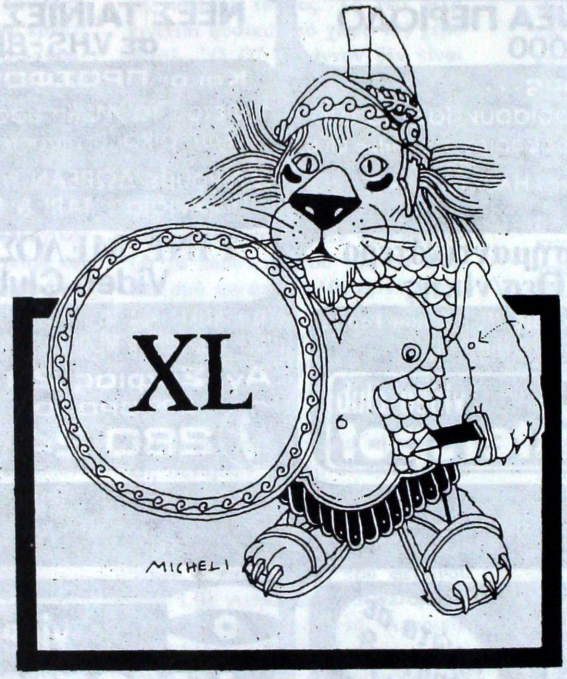
ΤΙΣ ΓΥΝΑΙΚΕΣ (ΝΕΑ ΜΕΛΗ ΜΑΣ) ΔΩΡΟ ΤΟ "AEROBIC" ΜΕ ΤΗΝ Jane Fonda
ΤΟΥΣ ΑΝΔΡΕΣ (ΝΕΑ ΜΕΛΗ ΜΑΣ) ΔΩΡΟ ΠΑΓΚΟΣΜΙΟ ΚΥΠΕΛΟ '82 !!!

Αγ. Σοφιας 29
2ος ΟΡΟΦΟΣ
280.24

video club interspot

40ο ΦΕΣΤΙΒΑΛ ΒΕΝΕΤΙΑΣ

τοῦ Νότη Φόρσου

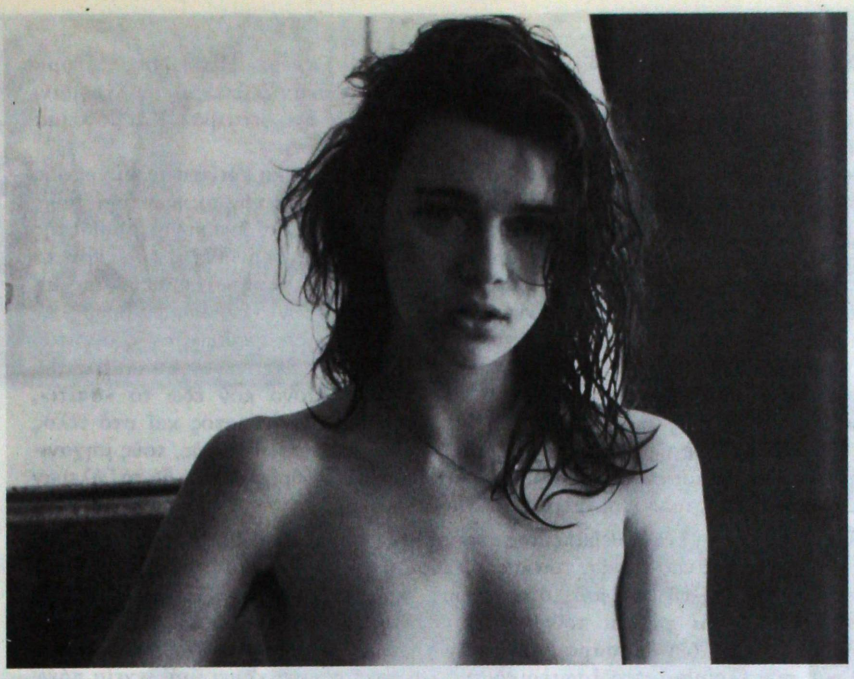


Τό φετινό φεστιβάλ μπορεῖ ἀνεπιφύλακτα νά χαρακτηριστεῖ ὡς φεστιβάλ Γκοντάρ. Ὄχι μόνο γιατί ἡ ταινία του *Ὄνομα: Κάρμεν* πῆρε τό χρυσό λιοντάρι, ἀλλά ἐπειδή ἦταν ἀπό τίς ἐξαιρετικές περιπτώσεις πού σ' ἕνα φεστιβάλ προβάλλεται ταυτόχρονα καί τό ρημέκ τῆς πρώτης ταινίας ἑνός τῶν συμμετεχόντων δημιουργῶν. Πρόκειται γιά τήν ταινία *Μέ κομμένη τήν ἀνάσα* τοῦ Τζίμ Μακ Μπράιντ, πού δυστυχῶς ἀπεῖχε πολύ ἀπό τήν ταινία τοῦ Γκοντάρ, πού προβλήθηκε κι' αὐτή.

Δέν τελειώσαμε, ὅμως. Σέ μιά συνάντηση στρογγυλῆς τραπέζης παρουσία τῶν κριτικῶν ὅπου συμμετεῖχε ὅλη ἡ κριτική ἐπιτροπή καθώς καί οἱ Κλοῦγκε, Σαμανί, Σάουρο, Ζύλ Κάρλ, Γιόρν Ντόνερ, Φερρέρι, Ποντεκόρβο, Μοντάλντο καί ἄλλοι λιγότερο γνωστοί κινηματογραφικοί παράγοντες, ὁ Ἀλέξανδρος Κλοῦγκε, ἀπό τούς πρωτοπόρους τοῦ γερμανικοῦ σινεμά, χώρισε στήν ὁμιλία του τόν κινηματογράφο σέ πρό καί μετά Γκοντάρ. Χώρια πού ἡ συνέντευξή του ἦταν ἀπό τίς πιό δημοφιλεῖς καί ἐπιτυχημένες.

Αὐτό ὅμως πού χαρακτήριζε περισσότερο τό φεστιβάλ ἦταν ἕνα ἔντονο ἐνδιαφέρον γιά τόν κινηματογράφο τῶν δημιουργιῶν. Ἔγιναν πολλές συζητήσεις, παρουσιάσεις καί γενικά ὅλη ἡ τοποθέτηση καί τό πρόγραμμα τοῦ φεστιβάλ χαρακτηρίζονταν ἀπό αὐτήν τή γενική ἀρχή.

Ἄλλωστε καί ἡ σύνθεση τῆς κριτικῆς ἐπιτροπῆς εἶναι χαρακτηριστική, ὅπως καί τά βραβεῖα πού δόθηκαν. Τά μέλη, μέ πρόεδρο τόν Μπερτολούτσι, ἦταν οἱ Τζάκ Κλέητον



Κάρμεν

Τό ἡμερολόγιο τῆς Ἔντιθ

Ἕνας ἔρωτας στή Γερμανία

Στρήμερς

Πῆτερ Χάντκε, Μάρτα Μετζάρος, Ναγκίσα Ὄσιμα, Γκλέμπ Παμφίλοφ, Μπόμπ Ράφελσον, Ἀλαίν Τανέρ, Ἀνιές Βαρντά, Μρινάλ Σέν, Οὐσμάν Σεμπέν, Λέον Χίρσμαν.

Γιά μένα ἡ βράβευση τοῦ Γκοντάρ δέν τιμᾶ τόν ἴδιο, ἀλλά τό φεστιβάλ. Καί μόνο μιά ἐπιτροπή σάν κι' αὐτή θά μποροῦσε νά τό κάνει.

Οἱ ταινίες πού παίχτηκαν στό φεστιβάλ παρουσιάζουν πολλά κοινά σημεῖα γραφῆς καί θεμάτων. Ἡ διαφορά τους βρίσκεται στήν προσωπικότητα τῶν σκηνοθετῶν τους.

Τό ἡμερολόγιο τῆς Ἄννι τοῦ Χόνς Γκέισεντόρφερ βασίζεται σ' ἕνα μυθιστόρημα τῆς Πατρίτσια Χάισμιθ μεταφερμένο σέ σενάριο ἀπό τόν ἴδιο τό σκηνοθέτη. Δέν ξέρω τό κείμενο τῆς συγγραφέως, ἀλλά ἡ ταινία ἦταν μιά πραγματική ἔκπληξη. Περιμένοντας μιά ἀπό αὐτές τίς μανιοκαταθλιπτικές ταινίες τῶν νέων γερμανῶν σκηνοθετῶν βρέθηκαν μπροστά σέ ἕνα θρίλλερ. Λεπτές ψυχολογικές περιγραφές, χωρισμένες στόν κόσμο τοῦ σπιτιοῦ, παραδοσιακό ἄσυλο τῆς ἀστικῆς οἰκογένειας, τῆς ὀνειροφαντασίας καί τοῦ ἐξωτερικοῦ κόσμου, τῆς κοινωνικῆς πραγματικότητας. Μόνο πού ἐδῶ τό «σπίτι», θρεμμένο ἀπό τήν ἀπώθηση, γίνεται ἐφιάλτης, τόπος τοῦ ἐγκλήματος καί στό τέλος δολοφόνος. Ὁ σκηνοθέτης, παίζοντας μέ τά χρώματα, τούς φωτισμούς, τούς μηχανισμούς τῆς συγκίνησης τοῦ θεατῆ, στήνει ἕνα κοινωνικό πλέον θρίλλερ πού θά τό ζήλευαν πολλοί ἀπό τούς κοινότυπους Ἀμερικανούς σκηνοθέτες.

Ὁ Ἰτσικάουα εἶναι ἕνας ἀθεράπευτος ἀναπολητής τοῦ παρελθόντος. Μόνο πού ἔχει καί τή συναίσθηση τῆς νοσταλγίας του καί τήν εὐαισθησία. Ἡ ταινία του *Σάσαμε Γιούκι*, κεντρώνεται γύρω ἀπό τή ζωή μιᾶς οἰκογένειας, παραδοσιακή κοινωνική μονάδα τῆς Ἰαπωνίας, στά πρῶτα χρόνια τοῦ πολέμου. Παρακολουθώντας τή ζωή της καί συγκεκριμένα τή ζωή τῶν τεσσάρων γυναικῶν της φανερώνει τίς μεγάλες κοινωνικές ἀλλαγές πού συντελοῦνται στό ἐσωτερικό της καί ταυτόχρονα κάνει μιά ἐλεγεία πάνω στήν Γιαπωνέζα τοῦ χθές πού, πρός μεγάλη του λύπη, δέν ὑπάρχει πιά.

Ἀντίθετα, ὁ Βάιντα, μέ τήν ταινία του *Ἕνας ἔρωτας στή Γερμανία*, προσπαθεῖ νά παύσει τίς βαθύτερες σχέσεις μεταξύ φασισμοῦ καί καθημερινότητας σ' ἕνα χωριό τῆς Γερμανίας τήν περίοδο τῶν ναζί. Ἀφορμή ἡ ἐκτέλεση ἑνός Πολωνοῦ ἐργάτη, ἐπειδή εἶχε σεξουαλικές σχέσεις μέ μιά Γερμανίδα. Μόνο πού τά μπερδεύει τόσο πολύ πού στό τέλος δέν κάνει τίποτα. Ὁ Βάιντα, ὑπερεκτιμώντας τίς δυνάμεις του προσπαθεῖ νά τά βάλει ὅλα μαζί, ἐρωτική ἱστορία, φασισμός καί κοινωνικό περιβάλλον, συγκρούσεις κουλτούρας καί ἠθικά διλλήματα. Πλίνθοι τε καί κέραμοι ἀτάκτως ἐρριμένοι.

Ὁ Ἄλτμαν εἶναι ἀπό τούς ἀγαπημένους μου σκηνοθέτες. Ἐδῶ ὅμως μ' ἀπογοήτευσε Γιατί τό *Streamer* ἦταν ἡ κινηματογραφική μεταφορά ἑνός θεατρικοῦ ἔργου καί ἐγώ δέν ἀγαπῶ τό θέατρο. Καί μάλιστα ὅταν πρόκειται γιά ἔργα τύπου μαῦρος, λευκός, ὁμοφυλόφιλος, βία, φόνος. Μοῦ μοιάζουν βγαλμένα ἀπό συνταγή. Πάντως οἱ ἠθοποιοί βραβεύτηκαν στό σύνολό τους γιά τήν ἠθοποιία τους.

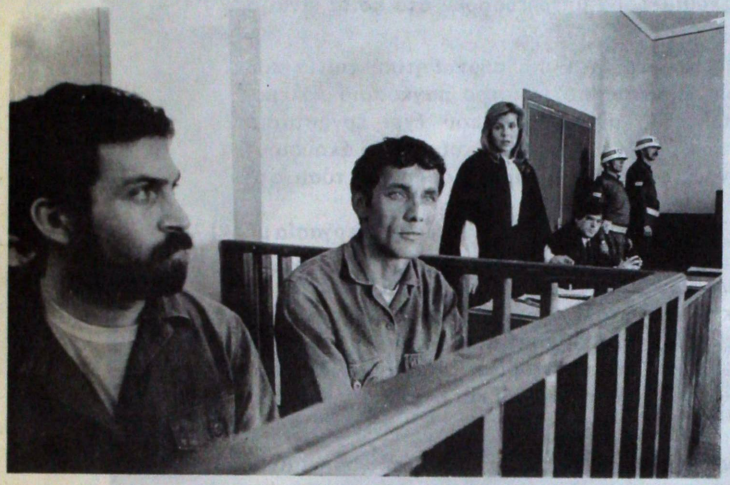
Νά λοιπόν πού ὁ Ἄλλεν προκάλεσε τήν ἔκπληξη. Μετά ἀπό μιά πτώση στή μετριότητα, ἔκανε μιά πραγματικά τρελή ταινία. Τό *Ζέλιγκ* εἶναι ἀπό τίς πιό εὑρηματικές, ἔξυπνες καί σαρκαστικές ταινίες του. Καί γι' ἄλλη μιά φορά μιλάει γιά τίς ἴδιες τίς φοβίες πού τόν βασανίζουν, γιά τίς ἴδιες ἔμμονες ἰδέες πού τόν κατατρέχουν, γιά τή σχέση του μέ τό ἄλλο φύλο, γιά τήν ψυχανάλυση. Ἡ ταινία του δέν μπορεῖ νά χαρακτηριστεῖ. Δέν εἶναι οὔτε κωμωδία, οὔτε δράμα καί ἡ φόρμα πού υἱοθετεῖ εἶναι ἀπό τίς πιό πρωτότυπες. Χρησιμοποιώντας τεχνικές πού ἀγγίζουν τά ἐπίκαιρα τό ντοκυμανταίρ καί τό ρεπορτάζ μᾶς ξεγελᾶ ὥστε αὐτά πού μᾶς δείχνει νά μᾶς φαίνονται ἀληθινά.

Πολύ φοβᾶμαι ὅτι ὁ Γαβρᾶς ἐξελίσσεται σέ Ζεράρ ντέ Βιλιέ τοῦ πολιτικοῦ θρίλλερ. Τό *Χάννα Κ.*, βασισμένο σ' ἕνα σενάριο τοῦ Φράνκο Σολίνας, χρησιμοποιεῖ ἕνα πολιτικό πρόβλημα ὡς μπακγκράουντ γιά νά στήσει μιά ἀστεία ἱστορία μέ φεμινιστικές ἐξάρσεις. Ἕνας κινηματογράφος κενός, ἀδιάφορος καί φαντασμένος.

Οἱ δύο ἰταλικές ταινίες τοῦ ἐπίσημου προγράμματος ἦταν ἐκ διαμέτρου ἀντίθετες. Τό *Μιά σχολική ἐκδρομή* τοῦ Πούπι Ἀβάτι ἦταν μιά ἔξυπνη ταινία μέ χιοῦμορ, ὅπου ἀνατινάζονται πολλά κλισέ αὐτοῦ πού ἐπιφανειακά μοιάζει ὅτι εἶναι, δηλαδή μιά ρομαντική ἀναδρομή στό παρελθόν. Ἀντίθετα, *Ὁ λιποτάκτης* τῆς Τζουλιάνας Μπερλίγκουερ, μέ τούς πολύ καλούς Εἰρήνη Πσπᾶ καί Ὄμερο Ἀντονούτι, εἶναι μιά βαρετή, ἀργή, διανοουμενίστικη ταινία. Ἀπ' αὐτές πού στέλνουν γρήγορα τόν κόσμο σπίτι τους.

Τέφρα

Ζέλιγκ



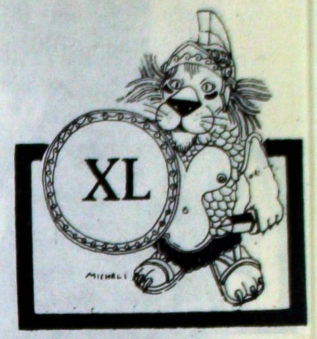
Χάννα Κ

Ὁ λιποτάκτης

Καί τό πλοῖο πηγαίνει

Ἡ ζωή εἶναι ἕνα ρομάντσο

Ἡ χιλιοστή μέλισσα



Τό *ὄνομα Κάρμεν* εἶναι ἀπό τίς ταινίες πού δέν μπορεῖς εὔκολα νά μιλήσεις γι' αὐτές. Γιατί σίγουρα δέν ἔχει σχέση οὔτε μέ τήν ὄπερα, οὔτε μέ τό μυθιστόρημα. Ἄλλωστε ὁ Γκοντάρ βάζει ἐπίτηδες στόν τίτλο τή λέξη «ὄνομα». Γιατί ἡ Κάρμεν δέν ἔχει ἐπίθετο. Εἶναι ἁπλῶς μιά γυναίκα. Καί ἡ ταινία τοῦ Γκοντάρ μιά ὀβερτούρα, ὅπως μᾶς λέει καί ὁ ἴδιος. Ἔτσι κι ἐγώ δέν μπορῶ νά πῶ τίποτε. Ἁπλῶς μπορῶ νά τή βλέπω.

Ἡ πιό εὐχάριστη, ἡ πιό «ἡδονική», θά ἔλεγα, ταινία ἦταν τό *Ἡ ζωή εἶναι ἕνα μυθιστόρημα* τοῦ Ἀλαίν Ρεναί. Τρεῖς ἱστορίες μέ κοινό τόπο ἕναν πύργο πού δέν ὁλοκληρώθηκε ποτέ. Ἀπό τίς τρεῖς, εὐτυχή κατάληξη ἔχει μόνο ἡ μία, τό παραμύθι, αὐτό στό ὁποῖο πρόσβαση ἔχουν μόνο τά παιδιά καί ὅπου οἱ ἐπιθυμίες μποροῦν νά ὑλοποιηθοῦν καί τό καλό νά νικήσει. Οἱ ἄλλες δύο ἱστορίες, αὐτή τοῦ παρελθόντος, ἡ ἀποτυχημένη προσπάθεια τοῦ ἰδιοκτήτη νά προσφέρει τήν εὐτυχία στόν ἑαυτό του καί στούς φίλους του, καί ἡ σύγχρονη, ἕνα συνέδριο μέ ἀντικείμενο τά παιδία, πού καταλήγει στή διάλυσή του, ἀποδεικνύουν τήν ἀνικανότητα τῶν μεγάλων νά δημιουργήσουν, νά φανταστοῦν. Ὁ κόσμος ἀνήκει στό παιδί. Ὅλ' αὐτά δοσμένα μ' ἕναν ἀντισυμβατικό τρόπο, ἀλλά συνάμα τόσο δροσερό πού καμιά φορά μπερδευόσουν στό ποιός εἶναι ὁ σκηνοθέτης.

Τό φίλμ *Τέφρα* τοῦ Ἑλβετοῦ Τόμας Κέρφερ ἦταν μιά συμπαθητική ταινία πού ἀναφερόταν στήν περίφημη ἑλβετική οὐδετερότητα στό δεύτερο παγκόσμιο πόλεμο. Παρακολουθώντας τίς σχέσεις μιᾶς πλούσιας οἰκογένειας πού ἔχει ἐργοστάσιο παραγωγῆς ὅπλων καθώς καί τίς σχέσεις τῶν μελῶν της μέ τούς ἐκούσιους ἤ ἀκούσιους μετανάστες (Ἰταλίδα καμαριέρα, Πολωνούς φυγάδες), ἡ ταινία ἰσορροπεῖ τόσο στό ἀτομικό ὅσο καί στό πολιτικό ἐπίπεδο.

Νά λοιπόν καί ἡ πρώτη βιετναμέζικη παραγωγή. Μόνο πού γίνεται σέ συνεργασία μέ τούς Γάλλους καί μάλιστα ὁ σκηνοθέτης της Λάμ-Λέ ζεῖ καί σκηνοθετεῖ στό Παρίσι. Ἔτσι μπορεῖ νά μήν ἔχουμε κάποιο δεῖγμα «ἐθνικοῦ κινηματογράφου», κάτι βέβια πού θά προτιμούσαμε, ἀλλά σίγουρα ἔχουμε μιά καλή ταινία. *Ἡ σκόνη τῆς αὐτοκρατορίας* εἶναι ἡ ἱστορία ἑνός μηνύματος πού κάνει πολλά χρόνια γιά νά φτάσει στόν ἀποδέυτη του. Ἕνα ἐρωτικό μύνημα σ' ἕνα φρικαλέο πόλεμο. Καί δυό ἄλλες ἱστορίες. Κάποιων Γάλλων στό Βιετνάμ καί κάποιων Βιετναμέζων στή Γαλλία. Τό ἴδιο χαμένοι καί οἱ μέν καί οἱ δέ. Ἡ ταινία δέν ἔχει νά κάνει μέ τόν πόλεμο ἀλλά μέ τούς ἀνθρώπους.

Ἡ ταινία τοῦ Κλοῦγκε *Ἡ δύναμη τοῦ συναισθήματος* εἶναι μιά ἀσυνήθιστη ταινία. Μιά συρραφή εἰκόνων ἀπό τήν ὄπερα καί τόν κινηματογράφο μέ σκηνές μυθοπλασίας. Ἀποτέλεσμα: μιά ἀποδεικτική σχεδόν διαδικασία πάνω στό ἐρώτημα «ποιά εἶναι ἡ δύναμη τοῦ συναισθήματος». Μόνο πού μέσα ἀπό αὐτές τίς εἰκόνες ἀρθρώνεται ἕνας καίριος καί διαλεκτικός πολιτικός λόγος.

Ἡ στροφή τοῦ Φράνκ Μπάγιερ εἶναι ἡ τρίτη ταινία πού ἔχει σχέση μέ Πολωνούς καί πού διαδραματίζεται στήν περίοδο τοῦ πολέμου. Φαίνεται ὅτι οἱ Γερμανοί ἄρχισαν νά ξεπερνοῦν τό σόκ τῆς ἀπότομης ἀποφασιστικοποίησής τους καί νά ψάχνουν αὐτή τήν περίοδο. Στήν ταινία, οἱ ἔννοιες ἔνοχος-ἀθῶος εἶναι τόσο ρευστές πού τό «σέ ποιά κατηγορία ἀνήκεις» εἶναι τυχαῖο καί συχνά τό ἀτομικό χάνεται μπροστά σέ μιά συλλογική ἐνοχή.

Τό Αὐστραλέζικο *Πρόσεξε, μπορεῖ νά σ' ἀκούσει* τοῦ Κάρλ Σούλεζ δέν μπορεῖ νά ξεφύγει ἀπό κάποια μελό στοιχεῖα μιᾶς συμβατικῆς γραφῆς. Ἀποτέλεσμα μιά καλοφτιαγμένη ἀλλά ἀδιάφορη ταινία.

Τίς ὑπόλοιπες ταινίες τοῦ ἐπίσημου προγράμματος δέν τίς εἶδα. Ἦταν ἡ τελευταία ταινία τοῦ Φελλίνι. *Καί τό πλοῖο πηγαίνει, ἡ Φανύ καί ὁ Ἀλέξανδρος* τοῦ Μπέργκμαν, ταινία γύρω στίς 6 ὧρες, χωρισμένη σέ δύο μέρη, τό *Μαρία Τσαπντελαίν* τοῦ Ζύλ Κάρλ, πού εἶχε γυριστεῖ τό 1934 σέ ταινία ἀπό τόν Ντυβιβιέ, *Τό χωριό τῶν πειρατῶν* τοῦ ἐξόριστου Χιλιανοῦ σκηνοθέτη Ραούλ Ρουίζ, πού τήν ταινία του *Οἱ τρεῖς κορῶνες τοῦ ναύτη* θά δοῦμε στήν ἑλληνική τηλεόραση, τό τσεχοσλαβάκικο. *Ἡ χιλιοστή μέλισσα* τοῦ Γιουράι Γιακουμπίσκο, ἡ ταινία τοῦ Ἐρμάνο Ὄλμ. *Μιλάνο '83*, πού γυρίστηκε γιά τήν τηλεοπτική σειρά «Οἱ πολιτιστικές πρωτεύουσες τοῦ κόσμου» καί τέλος ἡ παράξενη περίπτωση τοῦ *Μπικεφάρ* πού εἶναι συνέχεια τῆς ταινίας *Φαρεμπίκ*, πού γύρισε ὁ ἴδιος σκηνοθέτης, ὁ Ζώρζ Ρονικέρ, τό 1947. Πιθανῶς καί τίς δύο νά τίς δοῦμε στήν τηλεόραση.

Ν.Φ.

Οἱ δύο ἐκδόσεις τοῦ **Μέ κομμένη τήν ἀνάσα**

ΟΙ ΣΚΥΜΝΟΙ

ΟΟ Τό Φεστιβάλ διέθετε ὅλα τά μεσογειακά χαρακτηριστικά ὀργάνωσης. Χάος στήν πληροφόρηση, ἀνεπάρκεια στό δημοσιογραφικό ὑλικό, κακός χωρισμός τῶν δημοσιογράφων σέ κατηγορίες, ἔλλειψη γλωσσομαθῶν ὑπαλλήλων, οὐρές γιά τά εἰσητήρια πού ἦταν περισσότερα ἀπό τίς θέσεις μέ ἀποτέλεσμα νά δημιουργοῦνται ἐπεισόδια, φρικτές οἱ ἀγγλικές μεταφράσεις, ὥστε νά μή μπορεῖς νά παρακολουθήσεις εὔκολα τίς ταινίες χωρῶν πού δέν ἤξερες τή γλῶσσα καί πολλά ἄλλα ἐνδεικτικά, ἔτσι ὥστε νά μήν μοῦ λείπει καθόλου ἡἀτμόσφαιρα τοῦ δικοῦ μας φεστιβάλ.

ΟΟ Ἀπό τήν ἄλλη ὑπῆρχαν πλούσιες παράλληλες ἐκδηλώσεις πού χωριζόταν στά ἑξῆς: *Venezia de Sica*, ὅπου παίζονταν φετεινές ἰταλικές παραγωγές, δυστυχῶς χωρίς ὁποιασδήποτε μορφῆς μετάφραση. *Venezia giovani* μέ ταινίες πρωτοεμφανιζόμενων σκηνοθετῶν. *Venezia giorno* καί *Venezia notte* πού περιεῖχαν ἀπό τήν πλήρη κόπια τοῦ *Ἕνα ἀστέρι γεννιέται* τοῦ Κιοῦκορ ἕως τριτοκοσμικές ταινίες. Στό *notte* παίχτηκαν καί πρόσφατες ἀμερικάνικες μεγάλες παραγωγές, ὅπως *Ἡ ἐπιστροφή τοῦ Τζεντάι*, *ὁ Γαλάζιος κεραυνός* καί τό *Φλάσντανς*, τίς ὁποῖες θά δοῦμε καί στήν Ἑλλάδα. Εἰδικά στήν τελευταία ταινία, πού τήν παρακολούθησα κι ἐγώ, γινόταν χαμός. Οὐρές, σπρωξίματα, ὄρθιοι, παλαμάκια, λατρευτικές ἐκδηλώσεις καί γνώση τῶν τραγουδιῶν πού πρέπει νά ἦταν top στήν Ἰταλία.

Ἐπίσης ἀφιερώματα στόν Ἔλιο Πέτρι καί στόν Ρενέ Κλαίρ. Τό δεύτερο, μαζί μέ ἄλλες ταινίες τοῦ φεστιβάλ, προβάλλονταν στή Βενετία, θεσμός πού πρωτοεμφανίστηκε φέτος ἀπ' ὅ,τι ἄκουσα. (Τό φεστιβάλ εἶναι στό νησί Λίντο).

Στά πλαίσια τοῦ φεστιβάλ ἐντάχθηκαν: Μιά ἔκθεζωγραφικῆς-φωτογραφίας τοῦ Ἀντονιόνι. Μιά ὁμιλία τοῦ Κάρλος Σάουρα γιά τόν Μπουνιουέλ καί προβολή τῆς ταινίας του *Τριστάνα*. Συνεντεύξεις μέ τούς σκηνοθέτες, πλήν ἐλαχίστων ἐξαιρέσεων, τῶν ταινιῶν ὅλων τῶν προγραμμάτων. Παρουσίαση τῶν διαφημιστικῶν ταινιῶν τόσο γιά τόν κινηματογράφο ὅσο καί γιά τήν τηλεόραση γνωστῶν Ἰταλῶν σκηνοθετῶν. Ὁμιλίες γιά τόν Ρενέ Κλαίρ καί τόν Ἔλιο Πέτρι. Συναντήσεις μέ ὁμάδες κινηματογραφιστῶν. Παρουσίαση ἀπό τήν UNESCO κοινωνιολογικῶν καί ἐθνογραφικῶν ντοκυμανταίρ ἀπό διάφορες χῶρες. Ἀπότιση φόρου τιμῆς στήν Ἄννα Μανιάνι μέ τήν προβολή τῆς ταινίας *Ἀγάπη* (1948).

Ρενέ Κλαίρ

Τέλος παρουσίαση τῆς δουλειᾶς τῶν Ἰταλῶν κωμικῶν τοῦ κινηματογράφου στά μέσα μαζικῆς ἐνημέρωσης.

ΟΟ Ἀνάμεσα στά ἄλλα ἀκούσαμε τόν Μπέργκμαν νά δηλώνει τό τέλος τῆς κινηματογραφικῆς του καριέρας γιά νά περάσει στό χῶρο τῆς τηλεόρασης, κάτι βέβαια πού εἶχε ξανακάνει.

ΟΟ Βραβεῖα ἔδωσε καί ἡ FIPRESCI (Διεθνής ἕνωση κριτικῶν) καί ἡ UNESCO. Στήν πρώτη ἐπιτροπή ἀναγνωρίσαμε τόν Νίνο-Φενέκ Μικελίδη καί τόν Μαρσέλ Μαρτέν, ἐνῶ στή δεύτερη συμμετεῖχαν ὅλοι οἱ δημοσιογράφοι τοῦ Φεστιβάλ.

ΟΟ Ὁ Μικελίδης πῆγε γιά λογαριασμό τῆς Ἑλληνικῆς τηλεόρασης τό *Μπερλίνερ Ἀλεξάντερ Πλάτς*, πού γυρίστηκε τή δεκαετία τοῦ '30 στή Γερμανία καί πού τήν τηλεοπτική του ἔκδοση γύρισε, ὅπως εἶναι γνωστό, ὁ Φασμπίντερ.

ΟΟ Οἱ ἐρωτήσεις πού γίνονταν στίς συνεντεύξεις ἦταν συχνά τελείως «κουφές», ὅπως αὐτή πού ἔγινε στόν Γκοντάρ, γιατί δέ γελάει καθόλου ἡ πρωταγωνίστρια στήν ταινία του.

ΟΟ Τό φεστιβάλ τῆς Βενετίας εἶναι ὁπωσδήποτε φτωχότερο ἀπό τίς Κάννες. Οὔτε ἕνα τραπέζι δέν ἔγινε γιά τόν τύπο χώρια πού χωρίσανε τούς δημοσιογράφους μέ τέτοιο τρόπο ὥστε οἱ ἀντιπρόσωποι τῶν περιοδικῶν νά βλέπουνε τήν ταινία μετά τή συνέντευξη τοῦ σκηνοθέτη της. Βέβαια ἔλειπαν οἱ ὑπερβολές στίς ἐμφανίσεις καθώς καί τά λογῆς σκανδαλάκια.

Αὐτά τά λίγα λοιπόν...καί τοῦ χρόνου.

Ν.Φ.

ΣΥΓΧΡΟΝΗ ΕΠΟΧΗ

Μόλις κυκλοφόρησε:
Σεργκέι Γιουτκέβιτς
ΜΟΝΤΕΛΑ ΠΟΛΙΤΙΚΟΥ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΥ

Ένα βιβλίο όχι μόνο για ειδικούς, αλλά για όλους όσους αγαπούν την έβδομη τέχνη.

Ο μεγάλος σοβιετικός σκηνοθέτης παρουσιάζει και αναλύει πλατιά το φαινόμενο του πολιτικού κινηματογράφου, στο διεθνή χώρο, και τις προσωπικές καλλιτεχνικές του εμπειρίες, ιδιαίτερα από τη συνεργασία του με τον Μαγιακόφσκι. Ξεχωριστή θέση στο βιβλίο έχει ο ελληνικός κινηματογράφος, με το «Θίασο» του Θ. Αγγελόπουλου.

Το βιβλίο επιμελήθηκε και προλογίζει ο Βασίλης Ραφαηλίδης.

ΕΚΔΟΣΕΙΣ ΣΕ Ζωοδόχου Πηγής 16 - Αθήνα Τηλ. 3623.649 - 3640.713

AKG
acoustics
ABEG
ενισχυτες
AKG

ΛΕΥΤΕΡΗΣ ΣΤ. ΜΑΜΟΥΝΙΔΑΚΗΣ
ΦΙΛΙΠΠΟΥ 86
ΤΗΛ: 20 0252 - 20 0717

ΗΧΗΤΙΚΕΣ ΕΓΚΑΤΑΣΤΑΣΕΙΣ

ΔΙΑ ΣΥΝΑΥΛΙΕΣ
ΔΙΑΛΕΞΕΙΣ Κ.Λ.Π.
ΕΝΙΣΧΥΤΕΣ ΜΟΥΣΙΚΩΝ ΟΡΓΑΝΩΝ
ΕΠΙΣΚΕΥΑΙ
ΠΩΛΗΣΕΙΣ-ΕΝΟΙΚΙΑΣΕΙΣ

Θέσεις γιά ἕνα συνέδριο Κινηματογραφ(οφιλ)ικῶν Κριτικῶν Ἑλλάδος

Συγκέντρωση κινηματογραφοφίλων (;) στήν Ε.Μ.Σ., στό ἐτήσιο φεστιβάλ κινηματογράφου.

Κάθε φορά πού ἔπιανα τό μολύβι μέ σκοπό νά γράψω ἕνα θεωρητικό κείμενο γιά τήν κινηματογραφική κριτική, κάτι σάν ἀόρατο τεῖχος ἐκτεινόταν ἀνάμεσα στό χέρι μου καί στό χαρτί. Σταματοῦσα ἀμέσως τρομοκρατημένος. Ἀπό ποῦ θά διεκδικοῦσα τά ἐχέγγυα γιά μιάν ἀντικειμενικότητα, τήν ὁποία ὅλο καί λιγότερο ἀρχίζω νά πιστεύω; Πῶς θά ἔφτανα σέ μ ιά δύσκαμπτη θεωρητικολογία, τή στιγμή πού ἐδῶ στήν *Ὀθόνη*, μέσα ἀπό μιά ἐπίμονη ἐπανεξέταση τῆς σχέσης θεωρία-κριτική, ἀπομακρυνόμαστε διαρκῶς ἀπό τόν «καθαρό» θεωρητικό λόγο; Κάθε γραφτός τοῦ τύπου: κριτική τῆς κριτικῆς... τῆς κριτικῆς (ὦ κριτική!), θά εἶναι ἀναγκαστικά ἀποσυντεθειμένο, ἔτσι ὥστε πουθενά νά μή βρίσκεται σημεῖο ἐπαφῆς. Ὅταν ἡ κριτική μιᾶς ταινίας (ἔτσι ὅπως τή θέλει ἡ κλασική ἄποψη), παραμένει ἀνέφικτη, ἀναλογιστεῖτε πόσο δύσκολα γίνονται τά πράγματα μέ τήν κριτική τῆς κριτικῆς. Σκέφτηκα ἕνα λόγο-«σπορέα», πού θά πετοῦσε κάποιες σκέψεις-σπόρους, σ' ἕναν *κοινόν τόπο*. Τό χωράφι τῆς κινηματογραφοφιλίας, ἐμπλουτισμένο μέ τό λίπασμα τῆς ἐπιθυμίας γραφῆς, θά εἶναι ὁ ὑποδοχέας τους. Κάπου ἐκεῖ θά πρέπει νά βλαστήσει μιά «νέα κριτική». Πραγματικά κινηματογραφική αὐτήν τή φορά.

Τί εἶναι ὁ κινηματογράφος, λοιπόν; Ὅσο κι ἄν ψάχνω δέ βρίσκω τίποτα περισσότερο (καί πληρέστερο) ἀπό ἕνα: *τόσο ἁπλό* (βλ. *Ὀθόνη* νο 11, σελ. 23). Μοῦ στάθηκε δύσκολο νά τό τεκμηριώσω. Βρῆκα καταφύγιο σέ δυό πρόσφατες ταινίες: *Ἡ νύχτα τοῦ Σάν Λορέντζο* εἶναι ἡ μία, ἡ *Ντίβα*, μιά ἄλλη. Μοῦ στάθηκε ἐπίσης δύσκολο νά τό καταλάβω. Ἔκανα γι' αὐτό μιά προσθήκη: *«Τόσο ἁπλό, τό οὐχί τόσο ἁπλό, ὡς ἁπλό νομίζεται»* (κατά τό ὁ κοινός νοῦς, ὁ οὐχί τόσο κοινός...).

Τί εἶναι ἡ γραφή; *Τόσο δύσκολη* (χωρίς προσθήκη).

Τί εἶναι ἡ κινηματογραφική γραφή (κριτική); Αὐτή πού κάνει τά εὔκολα δύσκολα.

Ἕνας λόγος «αὐτόνομος» ἤ «ἐξαρτώμενος» (ἀπό τό λόγο μιᾶς ταινίας); Μᾶλλον, ἕνας λόγος σέ ὑβριδική κατάσταση. Συγχρόνως ἀνεξάρτητος κι ἐξαρτημένος.

Εἶχε δέκα χρόνια νά ἐμφανιστεῖ κάποιο καινούριο ρεῦμα στό χῶρο τῆς κινηματογραφικῆς κριτικῆς. Τελευταῖα βρέθηκε ἕνα «ἐργαλεῖο» τό ὁποῖο μπορεῖ νά σκάψει κάποιο ἄνοιγμα στό ἀδιέξοδο. Μόνο πού δέν εἶναι θεωρητικό. Ἦταν κάτι ἁπλό πού τό ξεχνούσαμε: *ἡ κινηματογραφοφιλία.*

Κινηματογραφικός, ὅπως αἱμοφιλικός. Καί οἱ δύο πάσχουν ἀπό ἀκατάσχετη αἱμορραγία.

Ἡ κινηματογραφική κριτική εἶναι ἕνα ὄχημα, ἕνα λεωφορεῖο. Ἐκτελεῖ τό δρομολόγιο γραφή-εἰκόνα. Πολλοί διαλέγουν τίς ἐνδιάμεσες στάσεις: «στάση-πολιτική», «στάση-ἠθική», «στάση-αὐτοπροβολή». Ὁ κινηματογραφόφιλος κριτικός κάνει τή διαδρομή ἕως τό τέρμα.

Ἀδελφοί Ταβιάνι: «Τόσο ἁπλό...»

Τί ἀπόμεινε τώρα πού κόπασε ὅλος αὐτός ὁ θόρυβος, γύρω ἀπό τή σημειολογία, τό δομισμό, τήν ψυχανάλυση; Κανείς δέν ἀμφισβητεῖ ὅτι ἕνα ἔργο εἶναι δομημένο μέ βάση ἕνα σύνολο σημείων. Μιά «ἀντικειμενική» κριτική θά πρέπει ν' ἀνακαλύψει ὅλα αὐτά τά σημεῖα, τή σημασία τους (ἄλλα πρωτεύοντα, ἄλλα δευτερεύοντα) καί τίς σχέσεις πού τά διέπουν. Κατόπιν, θά προσπαθήσει νά βρεῖ τό ἀλγεβρικό τους ἀποτέλεσμα, γιά ν' ἀποφανθεῖ ἔτσι γιά τή φορά καί τό μέγεθος τοῦ διανύσματος τῆς ταινίας. Ἀσφαλῶς, εἶναι ἀδύνατη μιά τέτοια κριτική. Ἀπομένει στόν κριτικό νά κάνει μιά *ἐπιλογή σημείων*, κατά τό δυνατόν ἀντιπροσωπευτική, καί ν' ἀποπειραθεῖ νά τά συνενώσει, ἔτσι πού νάμπορέσει νά περιγράψει τά ὅρια τῆς ταινίας. Κι ἐπειδή ταινία δέ «μαντρώνεται», τόσο πιό πετυχημένος εἶναι ἕνας κριτικός ὅσο πιό «πολύ ταινία» μπορεῖ νά κλείσει ἀνάμεσα σ' αὐτά τά ὅρια[1]. Γιά νά τό κατορθώσει αὐτό θά πρέπει ἡ *ἀτμόσφαιρα* τῆς γραφῆς του, νά συναντήσει αὐτήν τῆς ταινίας. Αὐτός θά εἶναι ὁ συνδετικός κρίκος.

Σκέφτομαι οἴτι ὁ ὅρος κριτική εἶναι μᾶλλον ἀποτυχημένος. Ἡ ταινία εἶναι μιά ἀφορμή, ἡ ἀρχή ἑνός μίτου, μέ βάση τόν ὁποῖο ξεστρατίζεις. Εἶναι ἀδύνατο νά *κρίνεις* μιά ταινία, μονάχα νά *μιλήσεις* γι' αὐτή.

Νά σέ τίς διαφέρουν ὁ κριτικός ἀπό τό συγγραφέα. Ὁ πρῶτος μπορεῖ νά ἐπιστρέφει στή «βάση», κάθε φορά πού νιώθει νά κινδυνεύει (εἶναι ἡ ταινία, λοιπόν, ἕνα σωσίβιο). Ὁ συγγραφέας κινδυνεύει πάντα νά χαθεῖ στό λαβύρινθο, νά πνιγεῖ (οἱ κριτικοί πού πνίγονται, εἶναι αὐτοί πού χάνουν τό σωσίβιο).

Ὁ κινηματογράφος (νοούμενος ὡς τελετουργία· οἱ εἰκόνες, ἡ αἴθουσα, ἡ μηχανή προβολῆς, οἱ ὑπόλοιποι θεατές, ἀποτελοῦν τά στοιχεῖα πούτήν ἀπαρτίζουν) εἶναι ἄντρας[2]. Ἡ γραφή (ὅπως καί ἡ εἰκόνα) εἶναι γυναίκα. Ὁ κινηματογράφος ἐπιζητεῖ (καί ἐπισύρει) τή γραφή, ὥστε νά ὁλοκληρωθεῖ ὡς ὕπαρξη. Ἡ κινηματογραφοφιλική κριτική εἶναι μιά γυναίκα πιστή στόν ἄντρα της.

Μέ τίς λέξεις σου νά εἶναι πολύ προσεχτικός / ὅπως εἶναι ἀκριβῶς μ' ἕναν βαριά τραυματισμένο / πού κουβαλᾶς στόν ὦμο, γράφει ὁ Ἄρης Ἀλεξάνδρου στήν *Νεκρή Ζώνη*. Οἱ περισσότεροι κριτικοί ἀντί νά λυγίσουν ἀπό τό βάρος, τό ξεφορτώνονται καί βιάζονται νά φτάσουν στίς εἰκόνες. Τό δρόμο, ὅμως, τόν γνωρίζει, μόνον ὁ τραυματίας, πού τώρα θἄναι πιά νεκρός.

Οἱ ἐπίμονα πολιτικολογοῦσες κριτικές εἶναι μονοπαγεῖς. Δέν ἀφήνουν καμιά ὀπή γιά νά παρεισφρύσουν ἀνεπιθύμητοι ἐπισκέπτες (ὅπως γιά παράδειγμα *ἡ ἀπόλαυση*). Δέν ἔχουν, ἐπίσης, καμιά σχέση μέ τό σινεμά.

«Ὅλοι οἱ ἔξυπνοι ἄνθρωποι δέν ἔχουν χιοῦμορ, ἀλλά ὅλοι οἱ ἄνθρωποι μέ χιοῦμορ εἶναι ἔξυπνοι», εἶπε κάπου ὁ Κόνγκρηβ. Ἀντικαταστῆστε τή λέξη ἄνθρωποι μέ τή λέξη κριτικές καί θά ἔχετε μιά νέα πρόταση, μέ ἰσχύ στό χῶρο τῶ ἐνδιαφέροντός μας.

Ὁ κινηματογράφος δέν εἶναι γιά τούς σχολαστικούς. Οἱ κακοί κριτικοί θέλουν νά θεωροῦν τόν ἑαυτό τους γιατρό, μέ ἀσθενή τους τίς ταινίες, οἱ ὁποῖες νοσηλεύονται σέ μεγάλα νοσοκομεῖα πού λέγονται κινηματογράφοι. Λένε πολλοί ὅτι οἱ γιατροί εἶναι σχολαστικοί. Βρίσκω ὅτι ἔχουν δίκιο.

[1] Ὑπάρχει κάποιος σκηνοθέτης, ἀπό τίς ταινίες τοῦ ὁποίου δέν μπορεῖς νά «συγκρατήσεις» οὔτε ἕνα μόριο. Ὅσο πιό πολλά γράφεις, τόσο πιό πολύ σοῦ ξεφεύγουν. Πρόκειται γιά τόν Λουίς Μπουνιουέλ.

[2] Αὐτό θυμίζει ἀρκετά τόν Τζίμ Μόρρισον, πού ἔγραψε ὅτι *ὁ κινηματογράφος φτιάχτηκε ἀπό ἄνδρες γιά ἄνδρες* (βλ. Τζίμ μόρισον, *Σημειώσεις γιά τήν ὅραση*, ἐκδ. Ἐρατώ).

Ρολάν Μπάρτ: "Ενας κριτικός πού σκηνοθέτησε... τή γραφή

Ὁ κριτικός εἶναι μόνιμα ἐρωτευμένος μέ τήν εἰκόνα. Θέτει λοιπόν μεσάζοντα (γνωστό τερτίπι αὐτό τῶν ἐφηβικῶν χρόνων) τή γραφή μέ σκοπό νά «τά φτιάξει» μέ τήν ἀγαπημένη του. Ὁ σκηνοθέτης-πατέρας θέλει τό παιδί ἀποκλειστικά δικό του. Ἔτσι ἐξηγεῖται τό γιατί ἀρνεῖται ἐπίμονα νά δεῖ μέ καλό μάτι τόν κριτικό.

«Δυό γάιδαροι μαλώνανε σέ ξένη ἀχυρώνα». Οἱ εἰκόνες δέν ἀνήκουν σέ κανένα.

Ὁ καλός σκηνοθέτης σπάνια γίνεται καλός κριτικός κι ἀντιθέτως, ὁ καλός κριτικός σπάνια γίνεται καλός σκηνοθέτης. Ὁ ἕνα ξεκινάει ἀπό τό μηδέν γιά νά φτάσει στό πᾶν, ὁ ἄλλος ξεκινάει ἀπό τό πᾶν γιά νά φτάσει στό μηδέν (αὐτό δέν σημαίνει ὅτι τό μηδέν εἶναι εὐκαταφρόνητο). Οἱ μέτριοι -καί τῶν δύο κατηγοριῶν- χάνονται στή μέση (τό μέσον, τό μέτρο καί τό μέτριο εἶναι ἔννοιες ταυτόσημες).

Ἡ ζωή εἶναι γεμάτη σκηνοθεσίες. Ὅλοι εἴμαστε θεατές καί θεώμενοι ταυτόχρονα. *«Οἱ ἠθοποιοί πού ἀνεβαίνουν στή σκηνή, γιά νά μή φανεῖ ὅτι κοκκινίζουν, φοροῦν προσωπεῖο. Σάν αὐτούς, τώρα πού ἐμφανίζομαι στό θέατρο τοῦ κόσμου, ὅπου ὡς τώρα ἤμουν μόνο θεατής, προχωρῶ φορώντας τό προσωπεῖο μου»,* ἔγραψε ὁ Ντεκάρτ, νέος ἀκόμα. Εἶναι κι ὁ κριτικός, συνεπῶς, ἕνας ἠθοποιός μέ μάσκα τό λόγο του.

Μοῦ ἀρέσουν οἱ κριτικές-ἴχνη, πού τίς ἀκολουθῶ γιά νά φτάσω στήν ἀπόλαυση τοῦ ἄλλου, νά δῶ μέσα ἀπ' αὐτές τήν ἐπιθυμία του. Ἕνας τόπος ραντεβού μέ τόν Ἄλλο, δηλαδή.

Ἀπό μιά τέτοια γιορτή πῶς θά μποροῦσε νά λείπει ὁ θεῖος Ρολάνδος (πρόκειται γιά τόν Ρολάν Μπάρτ), πού τά εἶπε ὅλα γιά τή γραφή «πρίν ἀπό μᾶς γιά μᾶς». *Γράφει κανείς γιά ν' ἀγαπηθεῖ, διαβάζεται χωρίς νά μπορεῖ ν' ἀγαπηθεῖ - αὐτό τό χάσμα συνιστᾶ ἀσφαλῶς τό συγγραφέα.* Καί τόν κριτικό ἐπίσης.

Βασίλης ΚΕΧΑΓΙΑΣ

ΚΡΙΤΙΚΟ-ΣΤΑΥΡΟΛΕΞΟ

Πολλά ὑπάρχω (ἀλλά ἄντε νά τά μετρήσεις)

Πρέπει, κατ' ἀρχήν, νά ξεκαθαρίσω τή θέση μου. Δέ θεωρῶ τόν ἑαυτό μου κριτικό. Μᾶλλον, σωστότερα, δέν εἶμαι ἐπαγγελματίας κριτικός, ὅπως ἄλλωστε καί οἱ περισσότεροι στό περιοδικό. Αὐτό σημαίνει ὅτι δέν εἴμαστε ὑποχρεωμένοι νά γράφουμε σέ μιά μόνιμη βάση, μέ ὅλα τά ἐπακόλουθα ἀπό τή φύση αὐτῆς τῆς δουλειᾶς. Χώρια πού πιστεύω ὅτι πρέπει νά ἔχεις κάποιο ταλέντο γιά νά γράψεις κατεβατά ὁλόκληρα για ἀδιάφορες ἤ ἀσήμαντες ταινίες. Ἀκόμα περισσότερο νά κρατᾶς σχεδόν ὁλόκληρη σελίδα χωρίς νά ἔχεις νά πεῖς κάτι. Ἔτσι ἐπιτρέπω στόν ἑαυτό μου, σχεδόν σάν παρατηρητής, νά βυθιστεῖ στά θολά νερά τῆς κριτικῆς τῶν κριτικῶν καί νά ἐπιχειρήσει τό παιχνίδι τῆς ὁμαδοποίησης καί τῆς σχηματικῆς κατάταξης. Ἐπειδή, ὅμως δέ μ' ἀρέσει καί πολύ τό τελευταῖο θά ἐπιμείνω περισσότερο στό παιχνίδι.

Κατ' ἀρχήν ὑπάρχει ἡ κοσμική κριτική. Ἀπό καταβολῆς κόσμου. Γραμμένη ἀπό καλοζωισμένες κυρίες μέ προσβάσεις στά κυκλώματα τῆς νεόκοπης ἀριστοκρατίας ἤ ἀπό κυρίους ἀξιοπρεπεῖς, πού δέν ρέπουν στό φιλολογικό μαρξισμό.

Ψάχνουν τά κουστούμια καί τά ντεκόρ ἤ τά δράματα, μέ στύλ φυσιοδίφη καί προσθέτουν μπόλικη σάλτσα γύρω ἀπό τή ζωή τῶν πρωταγωνιστῶν-στάρ.

Πολύ κοντά σ' αὐτό τό εἶδος βρίσκεται ἡ περιγραφική κριτική, ὅπου οἱ ἀναγνῶστες, ἀφοῦ μάθουν τήν ὑπόθεση μέ κάθε λεπτομέρεια, παίρνουν στό τέλος καί κάποιο ἠθικό δίδαγμα.

Ἡ φιλολογική κριτική γράφεται συνήθως σέ σοβαρές,ἐφημερίδες ἀπό ἐξίσου σοβαρούς κριτικούς μέ κύρος καί παράδοση. Διανθίζεται ἀπό ὀνόματα, χρονολογίες, ἱστορικά καί παραπομπές. Κάπου ἐκεῖ χάνεται καί τό νόημα τοῦ κειμένου, πού γίνεται μιά στείρα ἐπίδειξη γνώσεων

Ὑπάρχει ἡ φανατισμένη κριτική. Χαμένη μέσα στό πάθος της γιά τήν ταινία ἀναλώνεται συχνά σέ ἀφορισμούς καί ἀποφθέγματα, βαρύγδουπες δηλώσεις καί εὔκολα θαψίματα. Ὑπάρχει ἡ ψυχαναλυτική κριτική. Ἐδῶ τήν ψωνίζεις. Ξετρυπώνουμε λαυράκια σέ φιλμικές ἐρήμους. Κλισάρουμε μερικές ἐκφράσεις ὅπως εὐνουχισμός, οἰδιπόδειο, ἀντιρρόπιση, ἀναρρόφηση (ὅπως θά ἔλεγε καί ὁ Χάρυ Κλύν) καί κάνουμε ψυχανάλυση ἄνευ διδασκάλου στούς χαρακτῆρες. Πολύ συχνά, αὐτό τό εἶδος κριτικῆς συνοδεύεται, καί ἀπό σημειολογικούς ὅρους πού ὅμως δέν εἶναι πολύ σίκ πιά, καθώς τό ρεῦμα ὑποχώρησε στή μαμά Γαλλία.

Μιά πολύ συγγενής κατηγορία εἶναι ἡ κριτική τῶν ἔμμονων ἰδεῶν. Ἐδῶ ψυχανάλυση θέλει ὁ κριτικός, καθώς προκαθορισμένα καί ἐρήμην τῆς ἴδιας τῆς ταινίας, αὐτός λέει τά δικά του. Αὐτές οἱ κριτικές ἔχουν πολύ πλάκα καί μπορεῖς νά τίς δεῖς καί σάν κινηματογραφικό σταυρόλεξο.

Οἱ πολιτικολογοῦσες κριτικές εἶναι ἄλλη ταραχή. Κατ' ἀρχήν ὑπάρχουν οἱ ἀναρχίζουσες. Αὐτές βρίζουν ὅλο τόν κόσμο, ἀλλά τούς λείπει τελείως τό χιοῦμορ. Φτωχή καί τσιφούτικη κατηγορία πού ἀνθεῖ σέ περιοδικά διάφορων «χώρων». Ὑπάρχει ἡ ἀμιγῶς «μαρξιστική» κριτική. Ἐδῶ τά πράγματα εἶναι εὔκολα. Οἱ καλοί καί οἱ κακοί. Ἀπό τή μιά οἱ Ἀμερικάνοι μέ τόν πολιτιστικό τους ἰμπεριαλισμό καί ἀπό τήν ἄλλη ὁ ἀγνός Ἀνατολικοευρωπαϊκός κινηματογράφος. Ἀπό τή μιά οἱ κάου-μπόυδες ἀπό τήν ἄλλη οἱ Ἰνδιάνοι (Συγνώμην, παρασύρθηκα. Αὐτό ἦταν στό προηγούμενο τεῦχος). Ἔχουμε βέβαια καί τούς Μαρξιστές-Λενινιστές πού ἔχουν πιό δύσκολα γοῦστα, αὐτούς ὅμως ποιός τούς διαβάζει;

Ὑπάρχει ἡ κριτική πού εἶναι γραμμένη σάν λογοτέχνημα. Καμιά σχέση μέ τή φιλολογική. Αὐτή μάλιστα. Μπορεῖ νά μή μαθαίνεις τίποτα γιά τήν ταινία, ἀλλά ἄμα ἔχει στύλ «τή βρίσκεις» καί διαφορετικά.

Ὑπάρχουν κριτικές δύσκολες (δυσνόητες) καί εὔκολες (εὐκολονόητες) καθώς ἐξαρτῶνται ἀπό τό ἐνδιαφέρον, τίς ἀνάγκες καί τίς γνώσεις τοῦ ἀναγνώστη. Κριτικές πού δέ λένε τίποτα καί κριτικές πού προσπαθοῦν νά ἀρθρώσουν κάποιο λόγο πλάϊ σ' αὐτόν τῆς ταινίας. Κριτικές φιλόδοξες καί κριτικές ρουτινιέρικες καί ἀραχνιασμένες. Κριτικές μοντέρνες, πού χρησιμοποιοῦν ὅλα τά τερτίπια τῆς γραφῆς καί κριτικές πού εἶναι ἤδη μπαγιάτικες ἀπό τόν τρόπο σκέψης τοῦ γράφοντος. Ὑπάρχουν κριτικές χυδαῖες καί κριτικές σεμνές. Ὑπάρχουν... θά μπορούσαμε νά γράψουμε πολλά ἀκόμα, ἀλλά ἔχουν τό μειονέκτημα ὅτι δέν παίρνουν φωτογραφίες ὅπως τά *59 ὑπάρχω χωρίς λόγο ὕπαρξης* τοῦ Γ. Τζιώτζιου στήν *Ὀθόνη* τ. 6. Σκέφτηκα γιά μιά στιγμή νά βάλω εἴτε τίς φωτογραφίες κριτικῶν (ἄντε, ὅμως, νά τίς βρεῖς) εἴτε ἀντιπροσωπευτικά κείμενα τῶν εἰδῶν πού περιγράφω (τότε, ὅμως, θά γινόταν πολύ μεγάλο τό κομμάτι). Ἔτσι λοιπόν σᾶς προτείνω νά ρίξετε μιά ματιά στίς κριτικές γύρω σας καί φυσικά στήν *Ὀθόνη*. Δέ χρειάζεται τίποτε ἄλλο.

Νότης ΦΟΡΣΟΣ

Ἐπιδράσεις ὕφους καί κοινά προβλήματα

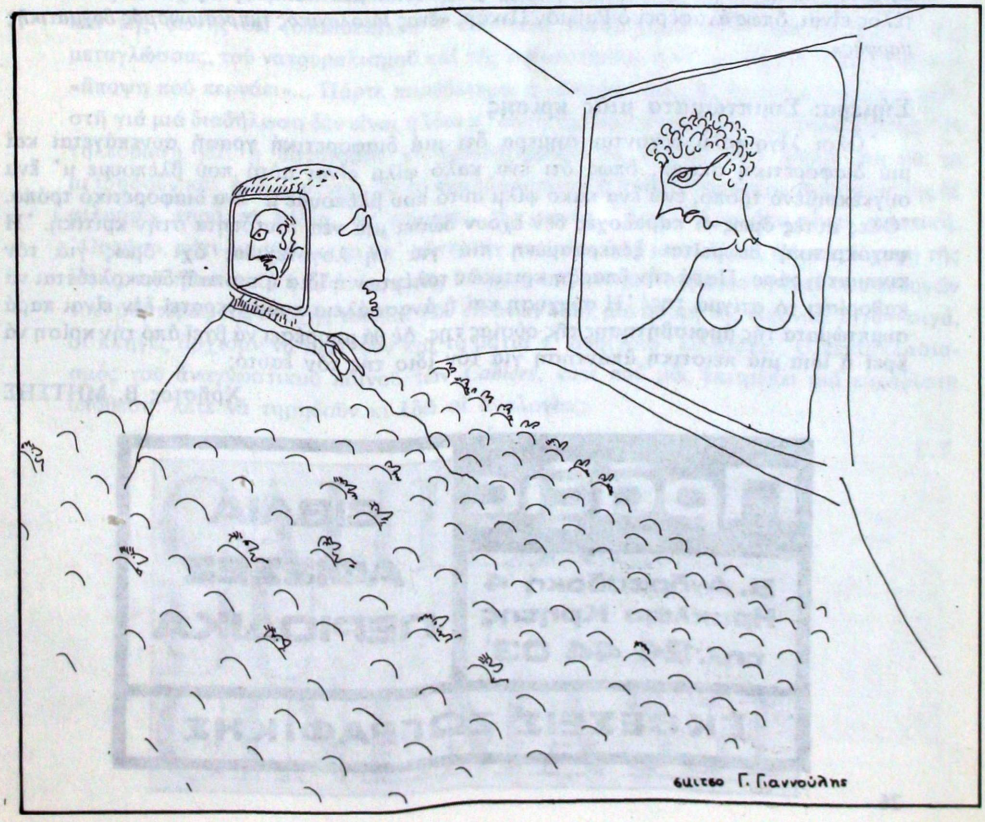
Ἡ κριτική, ὅπως κάθε φιλοσοφική δραστηριότητα, εἶναι ἀναπόφευκτη, δέν ζητάει δικαιολογίες. Τό νά ρωτήσει κανείς «τί εἶναι ποίηση;» ἐντοπίζει τήν κριτική λειτουργία.

Τ.Σ. Ἔλιοτ

Λογοτεχνία, κινηματογράφος, κριτική

Ἀπό τή στιγμή τῆς γέννησής του καί γιά πολλά χρόνια ὁ κινηματογράφος ὑπῆρξε δέσμιος τῆς λογοτεχίας, μιᾶς καί ἀντλοῦσε ἀπ' αὐτή θέματα, διδάγματα ἀλλά καί πρακτικές πού ἄλλοτε ἐμπέδωνε καί ἄλλοτε ὄχι. Ἀκόμα καί σήμερα, ὑπάρχουν θεατές πού βλέπουν ἕνα φίλμ ὅπως διαβάζουν ἕνα βιβλίο. Γιά ἕνα λόγο παραπάνω, μιᾶς καί ἡ κριτική ἦταν καί εἶναι ἀκόμη δέσμια τῆς λογοτεχνίας μά καί τῆς λογοτεχνικῆς κριτικῆς.

Στά μέσα τοῦ προηγούμενου αἰώνα κυριαρχοῦσαν τάσεις στή λογοτεχνική κριτική πού ἐπηρέασαν πολύ ἀργότερα καί τήν κινηματογραφική. Ἡ κριτική ἀπό ἁπλή παρουσίαση κι ἀξιολόγηση τοῦ θέματος τοῦ βιβλίου ἄρχισε νά γίνεται ἡ τέχνη τοῦ ν' ἀπολαμβάνεις ἕνα βιβλίο. Τήν ἐποχή τοῦ Ἀνατόλ Φράνς θεωροῦνταν ὡς διαρκής ἐφεύρεση καί δημιουργία, αὐτή δέ ἡ μορφή κριτικῆς ὀνομάστηκε «ἰμπρεσιονιστική». Αὐτές οἱ ἀπόψεις —κύριός τους ἐκπρόσωπος ἦταν ὁ Σαίν Μπέβ- κυριαρχοῦσαν στήν κινηματογραφική κριτική ὡς μετά τόν πόλεμο, ὅταν στή δεκαετία τοῦ '50 οἱ Ζ. Σαντούλ, Μ. Μαρτέν καί τά *Cahiers du Cinéma* ξεκίνησαν ὅ,τι εἶχε ξεκινήσει ὁ Ἱππολύτ Ταίν πρίν ἀπό 80 χρόνια. Μιά «ἐπιστημονική» κριτική.



Ἐπιστημονικότητα κι ἀντικειμενικότητα

Ἡ νέα μορφή κριτικῆς ἀναζητᾶ τίς αἰτίες καί τά εἰδικά γνωρίσματα τοῦ ἔργου. Ἀνιχνεύει πῶς ἕνα ἔργο ἐκμεταλλεύεται τίς μεθόδους πού κληρονόμησε καί πῶς τούς θέτει σέ καινούριες λειτουργίες. Ὅλα αὐτά μ' ἕνα τρόπου πού ὅπως λέει ὁ Κλώντ Μπερνάρ *«δέν καταδικάζει, ἀλλά οὔτε συγχωρεῖ: ἐξακριβώνει και ἐξηγεῖ»*. Σημασία δέν ἔχει τό τί λέχθηκε ἀλλά τό *πῶς* λέχθηκε. Ἡ κριτική πλέον βρίσκεται σ' ἕνα ἐτεράστιο χῶρο χωρίς συγκεκριμένη μορφή, ἀλλά χῶρο ἐκτίμησης μέ τήν ἔννοια τῆς ἀπόλαυσης ἀλλά καί τῆς κρίσης. Σ' ὅλη της τήν ἱστορία, ὁ ἐπιστημονικός πειρασμός συνοδεύεται ὡς ἀναγκαῖο καί ἀντίστροφο αἴτημα, ἀπό μιά διεκδίκηση ὑποκειμενικῆς ἡδονῆς. Ἡ καθαρή, ὅμως, ὑποκειμενικότητα ὅσο κι ἡ καθαρή ἀντικειμενικότητα εἶναι κάτι τό μάταιο. Ἀποτελοῦν τά ὅρια τοῦ χώρου ὅπου κινεῖται ἡ σημερινή κριτική.

Ἔτσι λοιπόν, στίς ἀρχές τοῦ αἰώνα ἡ λογοτεχνική καί πρίν ἀπό 25 χρόνια ἡ κινηματογραφική κριτική βρίσκονταν στό δίλημμα τῆς ἀμεροληψίας καί τῆς ὑποκειμενικότητας. Ὁ Ρολάν Μπάρτ καί ἡ *«νέα κριτική»* ἔρχονται νά ταράξουν ξανά τά νερά, ἐπισημαίνοντας τίς ἀντιφάσεις καί τά ἀδιέξοδα τῆς παλιᾶς κριτικῆς. Τονίζεται ὅτι ἡ κριτική δέν εἶναι ἐπιστήμη. Τό ἀντικείμενό της δέν εἶναι τό ἔργο, μά τό γλωσσικό του ἰδίωμα. Ἐδῶ ἔγκειται ἡ ὑποκειμενικότητά της πού μπορεῖ νά εἶναι καλλιεργημένη ἄν ὑπάρχει ἁρμονία τοῦ γλωσσικοῦ ἰδιώματος. Ἡ δέ ἀντικειμενικότητα τοῦ κριτικοῦ ἐξαρτᾶται ἀπό τήν ἐκλογή τοῦ κώδικα καί τήν παραδοχή τῶν ὁρίων του πού θά εἶναι αὐτά τοῦ γλωσσικοῦ του ἰδιώματος κι ὄχι ὁ μέσος ὅρος ὅλων τῶν πιθανῶν ἀναγνωστῶν.

Ἀμέσως τά *Cahiers du Cinéma* θά διαμορφώσουν τή *«νέα κινηματογραφική κριτική»*. Ἡ κοινωνιολογία, ἡ γλωσσολογία, ὁ νεοστρουκτουραλισμός, οἱ φροϋδικές καί λακανικές θεωρίες εἰσβάλλουν συγχρόνως στή λογοτεχνική καί κινηματογραφική κριτική. Θά χρειαστοῦν χρόνια νά «χωνευτοῦν» ὅλα καί νά «ζυμωθεῖ» κάτι νέο. Ἡ πατροπαράδοτη κριτική, ὅμως, κραταιά ὅσο πάντα, κατηγορεῖ τή νέα κριτική ὅτι κινεῖται στό ἀνεξέλεγκτο ἀγγίζει πολλές θεωρίες χωρίς νά ἀσχολεῖται σοβαρά σέ καμιά, ἐπιμένει πάνω στή σεξουαλικότητα, χρησιμοποιεῖ μιά παθολογική διάλεκτο καί ὅτι τέλος εἶναι, ὅπως ἀναφέρει ὁ Ραϋμόν Πικάρ, *«ἕνας ἰδεολογικός ἰμπρεσιονισμός δογματικῆς μορφῆς»*.

Σήμερα: Συμπτώματα μιᾶς κρίσης

Ὅλοι λίγο-πολύ δέχονται σήμερα ὅτι μιά διαφορετική γραφή συνεπάγεται καί μιά διαφορετική σκέψη, ὅπως ὅτι ἕνα καλό φίλμ εἶναι αὐτό πού βλέπουμε μ' ἕνα συγκεκριμένο τρόπο, ἐνῶ ἕνα κακό φίλμ αὐτό πού βλέπουμε μ' ἕνα διαφορετικό τρόπο. Ὅλες αὐτές ὅμως οἱ παραδοχές δέν ἔχουν δώσει μιά νέα ταυτότητα στήν κριτική. Ἡ ψυχοκριτική θεωρεῖται ξεπερασμένη πιά γιά τή λογοτεχνία, ὄχι ὅμως γιά τόν κινηματογράφο. Παρά τήν ὕπαρξη κριτικῶν ταλέντων ἡ ἴδια ἡ κριτική δυσκολεύεται νά καθορίσει τό στίγμα της. Ἡ σύγχυση καί ἡ ἀνασφάλεια πού ἐπικρατεῖ δέν εἶναι παρά συμπτώματα τῆς ἀμφισβήτησης τῆς οὐσίας της. Δέ θά μπορέσει νά βγεῖ ἀπό τήν κρίση νά βρεῖ ἡ ἴδια μιά πειστική ἀπάντηση γιά τόν ἴδιο της τόν ἑαυτό;

Χρῆστος Β. ΜΗΤΣΗΣ

ΠΑΡΕΛΑΣΗ

Gu wei xin[1]

Τά *Cahiers du Cinéma* διαθέτουν μιά ἱστορία. Ὄχι ὅποια κι ὅποια. Μιά ἱστορία προνομιούχα, πού φτιάχτηκε βῆμα—βῆμα μέσα στά μεγάλα πολιτικά καί αἰσθητικά ντελίρια τῶν τελευταίων εἴκοσι χρόνων, μέ τά πείσματά της, τίς μεταμορφώσεις της, τίς (ἔμμονες) ἰδέες της, τά ζίγκ—ζάγκ της, ὅλα τά τίκ τῆς ἐπικαιρότητας: ὁ Μπαζέν, ὁ Μάης τοῦ '68, τό πένθος, ἡ μελαγχολία, ἡ μετάνοια, οἱ αὐταπάτες γύρω ἀπ' τό σινεμά καί τίς ἐξουσίες του, ἡ πολιτική τῶν δημιουργῶν, ἡ μοναξιά τοῦ κινηματογραφόφιλου, ἡ ὑποψία πώς ἡ ἀπόλαυση εἶναι ἔνοχη, ὁ φανατισμός τοῦ ἀγωνιστῆ, τό ὅλα—γίνονται—θέαμα, ἡ εἰρωνεία τῶν ὁμοιωμάτων, ἡ «κοινωνία τοῦ θεάματος», ὕστερα τῶν μέσων ἐπικοινωνίας, τό μίσος τῆς ἀναπαράστασης, ἡ πολιτικοποίηση τῶν μισῶν σεναρίων, ἡ ἀπο—πολιτικοποίηση τῶν ἄλλων μισῶν, ὁ Μπρέχτ, ὁ Ἀιζενστάιν, ὁ Ἀλτυσσέρ, ὁ Μπάρτ, ὁ Λακάν, ἡ ἰδεολογική τρομοκρατία (ὅσοι ἄντεξαν, ἄντεξαν), ὁ Στραούμπ, ὁ Γκοντάρ, ἡ Ντυράς, «τό παλιό στήν ὑπηρεσία τοῦ καινούριου», τό ξανα—κοίταγμα τοῦ «κλασικοῦ κινηματογράφου», τό σιδέρωμα τῶν τελευταίων ἰχνῶν μιᾶς ἀλησμόνητης ἀπόλαυσης, τό σινεμά στά πανεπιστήμια, ἡ (λεκτική) βία, ἡ ἀναζήτηση «ἀρθρώσεων» (κι ὄχι πιά ἀντικατοπτρισμῶν) καί «ὑπερπροσδιορισμῶν» (κι ὄχι πιά ἁπλῶν αἰτίων), ἡ ἀνάσταση τοῦ Νίτσε, ἡ κινηματογραφοφιλία ὡς νεύρωση, τό «Πολιτιστικό—Ἐπαναστατικό Μέτωπο», τό «σινεμά τῆς παρέμβασης καί τῆς μαρτυρίας», τό «πεδίο τοῦ λαοῦ», οἱ «ἐλεύθερες, κατά κάποιον τρόπο, ζῶνες», τό «δικαίωμα στό λόγο», οἱ «ταξικοί ἐχθροί», ἡ πολιτικοποίηση τοῦ πεδίου καί τοῦ ἐκτός—πεδίου, τοῦ σχολίου καί τῆς φωνῆς off (commentaire = comment taire), τῆς γυμνῆς κουβέντας καί τῆς μεταγλώσσας, τοῦ νατουραλισμοῦ καί τῆς τυποποίησης, ἡ «Τεχνική καί Ἰδεολογία», ἡ «ἄποψη πού περνάει»... Πάρτε παράδειγμα: ἡ «ἄποψη» ἑνός ἀγωνιστῆ κινηματογραφιστῆ γιά μιά διαδήλωση δέν εἶναι ἡ ἴδια μ' αὐτή τῆς ἀστυνομίας καί τῆς τηλεόρασης. Ἡ τηλεόραση καί ἡ ἀστυνομία κινηματογραφοῦν τό πλῆθος ἀπό ψηλά γιά νά τό μετρήσουν καί, ἐνδεχομένως, νά τό πολυβολήσουν· ὁ ἀγωνιστής κινηματογραφιστής δέ φιλμάρει παρά τά πόδια, τίς σημαῖες, τίς φωνές. Ἄρα; Ἄρα ὅλα εἶναι πολιτική. Ὡστόσο, κάτι διασώθηκε κι ἀπ' αὐτή τήν περίοδο. Ἄν μή τί ἄλλο, ἡ ἐγκατάλειψη τῆς ἰδέας τοῦ ἠθοποιοῦ, ἡ ἐμφάνιση τῆς ἔννοιας τοῦ κινηματογραφιστῆ (καί τῶν εὐθυνῶν του: μάρτυρας τῆς ἐποχῆς του καί τῶν εἰκόνων του), μιά ἠθική τῆς εἰκόνας. Σιγά—σιγά, οἱ πληγές ἄρχισαν νά κλείνουν καί τά μάτια ν' ἀνοίγουν. Συνέπεια; Ὁ πενταπλασιασμός τοῦ ἀναγνωστικοῦ κοινοῦ τῶν *Cahiers*, κάτι πού μᾶς ἐπιτρέπει μιά εὐχάριστη ὑπόθεση: λέτε νά τηρηθοῦν κι ἐδῶ οἱ ἀναλογίες;

Γ.Τ.

[1] «τό παλιό στήν ὑπηρεσία τοῦ καινούριου», σέ βερσιόν ὁριζινάλ.

«ΤΑ ΠΙΚΡΑ ΔΑΚΡΥΑ ΤΗΣ ΠΕΤΡΑ ΦΟΝ ΚΑΝΤ» ΚΑΙ Η ΦΕΜΙΝΙΣΤΙΚΗ ΚΡΙΤΙΚΗ

Τά τελευταῖα χρόνια ἔχει ἀναπτυχθεῖ στό ἐξωτερικό μιά κριτική τοῦ κινηματογράφου πού στηρίζεται στίς ἐπιλογές, πολιτικές, αἰσθητικές, ἀκόμα καί σεξουαλικές, τοῦ φεμινιστικοῦ κινήματος. Ἐνδιαφέρον παρουσιάζει ἡ ἄποψή τους γιά τίς ταινίες καί ἀκόμη περισσότερο γιά τήν γυναικεία ὁμοφυλοφιλία στόν κινηματογράφο. Οἱ ἐκδόσεις τοῦ B.F.I. (Βρετανικό Ἰνστιτοῦτο Κινηματογράφου) περιέλαβαν στή σειρά τῶν βιβλίων τους μιά συγγραφή κειμένων μέ τίτλο *Gays and film* (Edited by Richard Dyer). Στό βιβλίο αὐτό, μιά ἀπό τίς συγγραφεῖς, ἡ Καρολίν Σέλντον, ἐκθέτει τίς σκέψεις της γιά τήν εἰκόνα τῆς λεσβίας σέ ταινίες ἀπό ἄνδρες σκηνοθέτες. Ἀναφέρεται μάλιστα καί στήν ταινία τοῦ Φασμπίντερ *Τά πικρά δάκρυα τῆς Πέτρα φον Κάντ* καί αὐτή εἶναι πού μᾶς ἐνδιαφέρει στή συγκεκριμένη περίπτωση.

Ἡ συγγραφέας, ἀφοῦ διαπιστώσει ὅτι ὑπάρχουν τρεῖς στερεότυπες κινηματογραφικές εἰκόνες τῆς λεσβίας, αὐτή τῆς ἀνδρογυναίκας μέ σαδιστικά συνήθως ἔνστικτα, αὐτή τῆς καλλιεργημένης καί σοφιστικέ (συνήθως πλούσιας καί κάποιας ἡλικίας) καί τέλος τῆς νευρωτικῆς, μᾶς δίνει δυό ἀπό τά κυρίαρχα θέματα πού υἱοθετοῦνται ἀπό τήν ταινία τοῦ Φασμπίντερ.

Πρῶτα ἡ ἠθικιστική ἀντίληψη γιά τήν «καημένη» τήν Κάρεν, πού ἀποδεικνύεται στό τέλος συμφεροντολόγα στή σχέση της μέ τήν πλούσια καί πιό ἡλικιωμένη ἐρωμένη καί ἡ ὁποία ἐγκαταλείπει τήν Πέτρα γιά χάρη ἑνός ἄνδρα, ὅταν ἐκείνη γίνεται λιγότερο κυριαρχική καί περισσότερο ἐξαρτημένη συναισθηματικά (ἡ «ἀποπλάνηση» τῆς φτωχῆς ἀπό τήν πλούσια, «ὅλες οἱ λεσβίες χρειάζονται ἕνα καλό-ἀνδρικό-γαμήσι»).

Στή συνέχεια, ἡ ἀντιμετώπιση τοῦ περιβάλλοντός τους (τελείως ἐρμητικοῦ καί χώρις ποτέ ἡ δράση νά ξεφεύγει ἀπό τό διαμέρισμα). Ἀκριβῶς τά ἀντίθετα συμβαίνουν στήν ταινία τοῦ ἴδιου σκηνοθέτη *Τό παιχνίδι τῆς τύχης*, πού ἀντιμετωπίζει ἕνα παρόμοιο θέμα μέ ἄντρες ὁμοφυλόφιλους. Ἀπό τή σύγκριση αὐτή καταλήγει στό συμπέρσμα ὅτι οἱ ὁμοφυλόφιλοι ἄνδρες τρέφουν τίς ἴδιες ἀντιλήψεις μέ τούς μή ὁμοφυλόφιλους.

Στό βιβλίο αὐτό πάλι, ἕνας ἄλλος συγγραφέας, ὁ Τζάκ Μπαμπούσιο, βλέπει μ' ἕνα τελείως διαφορετικό μάτι τήν ἴδια ταινία. Γράφει συγκεκριμένα: «Στά *Πικρά δάκρυα* τό

στυλιζάρισμα πού κυριαρχεῖ στή σκηνοθεσία, οἱ μεγαλοπρεπεῖς χειρονομίες οἱ κωμικές ρουτίνες, οἱ μελοδραματικές τάσεις τῆς πλοκῆς, συνιστοῦν τή στρατηγική τοῦ Φασμπίντερ, ἡ ὁποία σκοπεύει στό νά κρατήσει σέ ἀπόσταση τό κοινό, ἀλλά καί νά τό ἐμπλέξει συχρόνως».

Τόσο οἱ φορμαλιστικοί διάλογοι ὅσο καί τά δουλεμένα θεατρικά ταμπλώ, τά ἀναχρονιστικά κουστούμια, τά μέικ-απ πού μοιάζουν μέ μάσκες, ἀποδίδουν τίς ψυχολογικές καταστάσεις τῶν ἡρώων. Οἱ κωμικές ποπ-κλασικές μουσικές ἀναφορές, οἱ στυλιζαρισμένες ἠθοποιείες, τό τελετουργικό μοίρασμα τοῦ ἔργου σέ πέντε μέρη, συνοδευόμενα ἀπό τήν ἀλλαγή τῶν ρούχων καί τῆς περούκας τῆς ἡρωίδας, τά ἐκφραστικά φωτιστικά ἐφφέ, τονίζουν ἕναν κόσμο ἀπό ἀφεντικά καί ὑπηρέτες. Ὅλα αὐτά μᾶς ἀποτρέπουν ἀπό τά Πάθη, πού ἀποτελοῦν τό θέμα τῆς ταινίας.

«Κάθε σκηνή ὀργανώνεται μέ τέτοιο τρόπο, ὥστε νά νά κορυφώνει τήν εἰρωνία τοῦ Φασμπίντερ γιά τήν ἀνικανότητα τῆς Πέτρα νά συμφιλιώσει τή θεωρία (μιά ἐρωτική σχέση πρέπει νά εἶναι ἐλεύθερη, τίμια καί μή-κτητική) καί τήν πρακτική. Αὐτή ἡ ἀποτυχία εἶναι ξεκάθαρη στή σαδομαζοχιστική σχέση τῆς Πέτρα μέ τή βοηθό της...»

Καί συνεχίζει μέ μιά ἀπαρίθμιση τῶν θεμάτων πού δουλεύει ὁ Φασμπίντερ, μέ τή χρήση τοῦ ὑπολογισμένου μελοδράματος καί τῆς συγκεκριμένης αἰσθητικῆς.

Ὅπως βλέπουμε, πρόκειται γιά δύο διαφορετικές κριτικές, πού ἀντιμετωπίζουν τό ἴδιο ἀντικείμενο μέ τελείως διαφορετική λογική. Δέ θά σχολιάσω ἄν εἶναι «καλές» ἤ «κακές» κριτικές, ἀλλά πιστεύω ὅτι δείχνουν τό χάσμα μεταξύ τῆς νέας κριτικῆς ἀντιμετώπισης τοῦ γυναικείου ὁμοφυλοφικοῦ, φεμινιστικοῦ κινήματος καί τῆς κρατούσας ἀγγλοσαξωνικῆς, «προοδευτικῆς» κριτικῆς.

Νότης ΦΟΡΣΟΣ

International Video Club

Ὅλες οἱ μεγάλες κινηματογραφικές ἐπιτυχίες σέ βιντεοκασέτες VHS, BETA, VIDEO *2.000.*

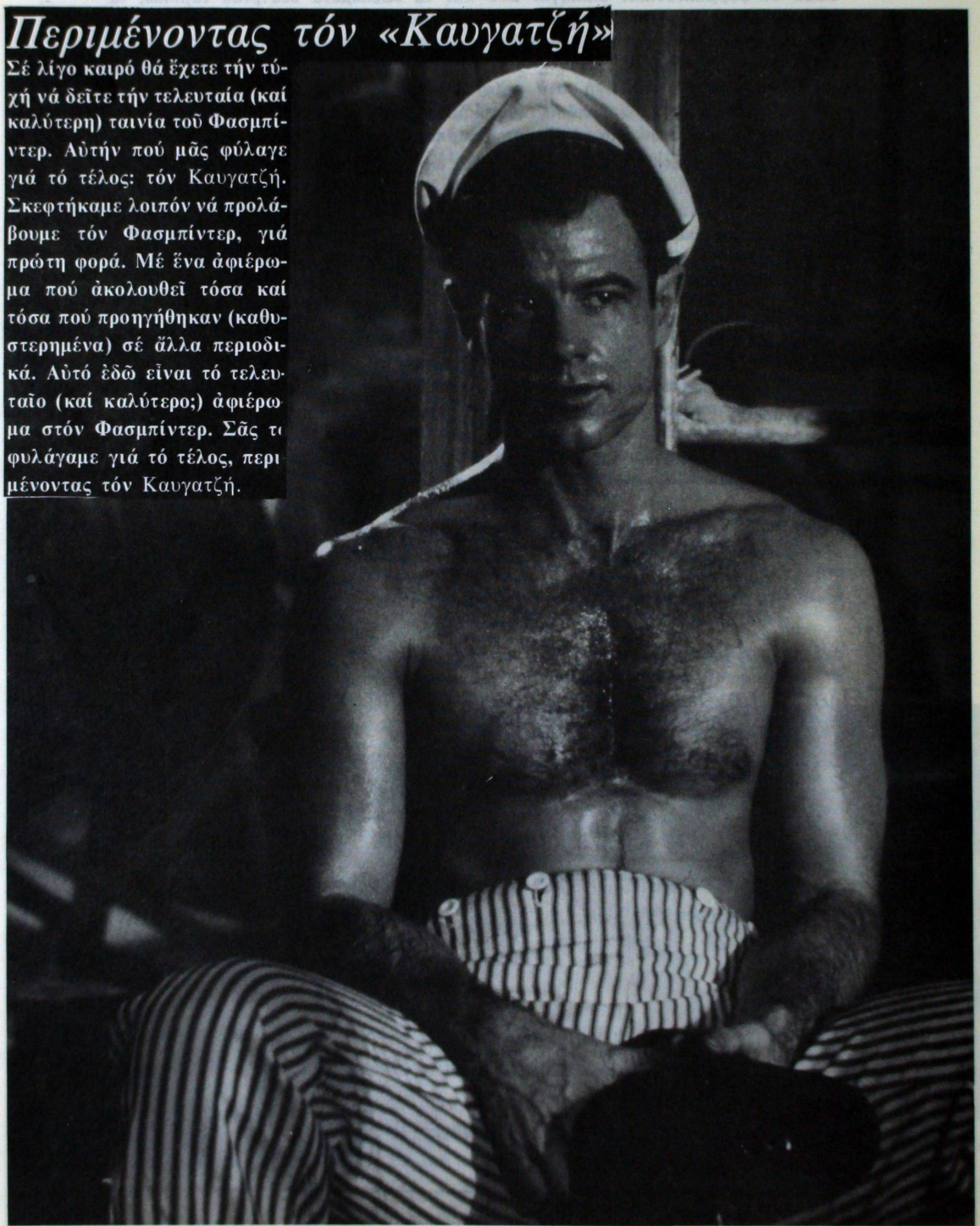
Ἐνοικίαση – Πώληση

Κενές κασέτες καί ὅ,τι ἔχει σχέση μέ τό βίντεο (βιντεοσκοπήσεις ἐκδηλώσεων κ.λ.π.).

International Video Club
Ρούλα Νικολοπούλου - Βίλυ Βαρελτζίδου
Τσιμισκῆ 16 (Στοά Χρυσικοπούλου) 3ος ὄροφος
Τηλ. 231.933 ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗ

Περιμένοντας τόν «Καυγατζή»

Σέ λίγο καιρό θά ἔχετε τήν τύχη νά δεῖτε τήν τελευταία (καί καλύτερη) ταινία τοῦ Φασμπίντερ. Αὐτήν πού μᾶς φύλαγε γιά τό τέλος: τόν Καυγατζή. Σκεφτήκαμε λοιπόν νά προλάβουμε τόν Φασμπίντερ, γιά πρώτη φορά. Μέ ἕνα ἀφιέρωμα πού ἀκολουθεῖ τόσα καί τόσα πού προηγήθηκαν (καθυστερημένα) σέ ἄλλα περιοδικά. Αὐτό ἐδῶ εἶναι τό τελευταῖο (καί καλύτερο;) ἀφιέρωμα στόν Φασμπίντερ. Σᾶς τ φυλάγαμε γιά τό τέλος, περιμένοντας τόν Καυγατζή.



Ποιός;

Ὅσο ἡ ὥρα περνοῦσε, τόσο ἔβλεπα τήν ἀπόσταση σέ μένα καί τό χαρτί νά μεγαλώνει Καί δέν ἐπρόκειτο γιά μιά ἀπό τίς περιπτώσεις πού ἔχεις στά χέρια σου ἕνα θέμα τέτοιο, πού νά διαπιστώνεις ὅτι ἀδυνατεῖς νά ἀρθρώσεις λέξη καθώς ἀπομένεις ἄφωνος μπροστά στό μεγαλεῖο καί τή γοητεία του. Ἡ ἀμηχανία μεγαλώνει, καθώς θυμᾶσαι ὅτι εἶχες τόσα νά πεῖς. Ἤ μᾶλλον θεωροῦσες ὅτι ὑπῆρχαν τόσα πολλά νά εἰπωθοῦν.

Ὅμως τἄπανε ὅλα. Μιλήσανε γιά τό μαρξιστικό του ὄνειρο, γιά τήν ἰδιομορφία τῆς γραφῆς πού χαρακτηρίζει ἕναν κινηματογράφο ποῦ δέ στάθηκε ποτέ νά διαλέξει ἀνάμεσα στό μπρεχτισμό καί τό μελόδραμα. Εἴπανε καί γιά τίς ἐπιρροές του, τοῦ ἀφιέρωσαν ἀναλύσεις πολιτικοῦ, σημειολογικοῦ ἤ καί ψυχαναλυτικοῦ χαρακτήρα. Τόν ἔγραψαν στίς ἐφημερίδες, τόν γράψανε στ' ἀρχίδια τους. Τόν τοποθέτησαν στίς ἐνδιαφέρουσες περιπτώσεις τοῦ μεταγκονταρικοῦ καί τοῦ νέου γερμανικοῦ σινεμά, σέ κάποιες ἐξέδρες ἐπισήμων, στίς προθῆκες τῶν κινηματογράφων. Ἔκαναν τίς προτιμήσεις τους γιά τ' ἀγόρια καί τό ἀλκοόλ, σενάριο ἀπ' ἐκεῖνα πού ποτέ δέν θά δεχόταν νά γυρίσει. Τἄπανε καί γιά τό θεατρικό του παρελθόν καί γιά τόν ἰλιγγιώδη ρυθμό πού γύριζε τίς ταινίες.

Κι αὐτό τό κείμενο ξεκίνησε πρίν ἕνα χρόνο. Ἤθελε νά μιλήσει γιά τήν ὑποχθόνια γοητεία ἑνός σινεμά, πού πολύ λίγα θέλγητρα ἔμοιαζε νά προσφέρει. Γιά τό σινεμά πού ἔκανε τή στέρηση ἀντικείμενο διαλεκτικῆς ἀνάλυσης, τόν πόνο καί τόν πόθο ὁρόσημα μιᾶς πορείας πρός τό θάνατο. Γιά μιά ἰδιοφυή καί νεότροπη χρήση τῶν φωτισμῶν (πολλοί λένε ὅτι πρόκειται γιά ὅ,τι καλύτερο ἔχει προσφέρει).

Γιά νά ἀνακαλύψει τελικά ὅτι γλιστροῦσε σιγά σιγά πρός τή μεριά μιᾶς ἐλεγείας. Ὅλο καί πιό πολύ τό πραγματικό του ἀντικείμενο διέρρεε πρός ὅλες τίς κατευθύνσεις, ἀφήνοντας στή θέση του ἕνα ἄλλο πού μιλοῦσε μέ τό θάνατο, γνωστό ταξιδιώτη μέσα στά γαλάζια καί κίτρινα φῶτα τῆς πόλης, μέσα στίς εἰσόδους, στά παράθυρα, στά μπάρ. Κι αὐτά ἔχουν εἰπωθεῖ, ὅμως. Βλέπετε εἶναι πιά ἀντικείμενο γενικότερου ἐνδιαφέροντος. Καί δικαιολογημένα. Μιά καί ὁ θάνατός του ἦταν ὅ,τι καλύτερο ἔχει προσφέρει στό κοινό του. Ὑπῆρξε ὁ πιό φιλόδοξος κι ὁ πιό μελετημένος ρόλος. Ἄρτια σχεδιασμένος κι ἀκόμη ἄψογα ἐκτελεσμένος. Καί τό πιό σπουδαῖο. Ὑπῆρχε καί τό σημείωμα πού συνοδεύει ὅλους τούς αὐτόχειρες στή νέα πορεία.

Ὁ *καυγατζής τῆς Βρέστης* τοῦ πρόσφερε τό ὑλικό πού χρειαζόταν, γιά νά συντάξει τό θανατικό του ρόγχο. Καί ποιό μέσο ἄραγε, θά ἦταν τό πιό κατάλληλο γιά νά παρουσιάσει αὐτό τό τελικό κείμενο;

Πρόκειται γιά ἕνα φίλμ, λοιπόν. Τό ὀνόμασε, *Κερέλ, ὁ καυγατζής τῆς Βρέστης* καί πολλοί εἶναι ἐδῶ στήν *Ὀθόνη* πού τό θεωροῦν ὡς τό πιό ἐνδιαφέρον ὑλικό πού παρουσίασε ποτέ. Ἔτσι, λίγο ἡ ἐπικείμενη προβολή του, λίγο τό αὐξημένο ἐνδιαφέρον γιά τή δουλειά του, ἀποφασίσαμε νά γράψουμε πέντε λόγια γιά τό φίλμ καί γιά τόν ἄνθρωπο.

Ἐγώ βρίσκομαι ἀνάμεσα σ' αὐτούς, πού δέν εἶδαν ἀκόμη, τό *Κερέλ*. Παρ' ὅλα αὐτά, δέν ἄντεξα στόν πειρασμό ν' ἀδράξω τήν εὐκαιρία γιά νά πῶ πέντε πράγματα. Νά ὅμως τώρα πού ἡ σελίδα συνεχίζει ν' ἀπομακρύνεται, μακριά καί ἔξω ἀπό μένα. Τἄπανε ὅλα. Λές καί δέν ὑπάρχουν καί πολλά πράγματα γιά νά πεῖ κανείς. Ἴσως μονάχα θά μποροῦσες νά ἀπαριθμήσεις τίς ταινίες, τά θεατρικά ἔργα, τίς τηλεοπτικές δουλειές. Σάν τό προσκλητήριο τῶν ἡρωϊκῶς πεσόντων κάποιας σύντομης ἀνταρσίας. Ἀλλά κι αὐτό ἀκόμη ἔχει γίνει. Τελικά δέν ἔχω τίποτα νά πῶ γιά τόν Ράινερ Βέρνερ Φασμπίντερ.

Περικλῆς ΔΕΛΗΟΛΑΝΗΣ

R.W.F.

Λερναία Ὕδρα[1]

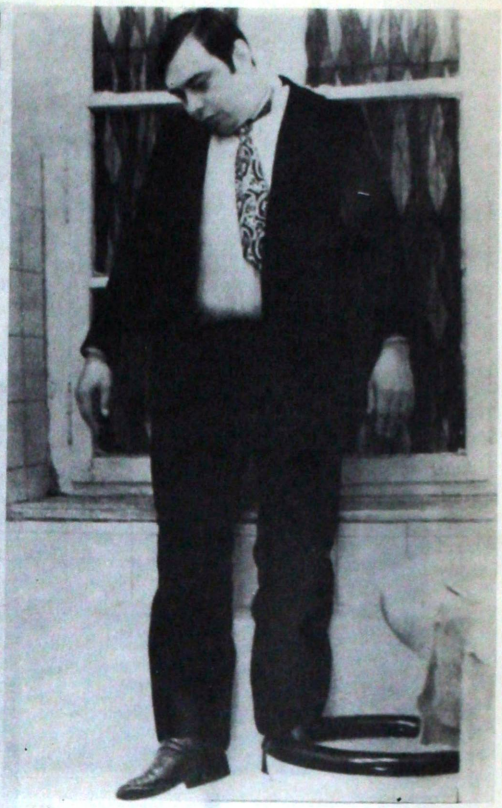
Τό ἔργο τοῦ Φασμπίντερ μᾶς παίρνει μιά βόλτα ἀπό τό χέρι. Ξεκινώντας τόν περίπατο μ' αὐτόν τό γόνο μεγαλοαστικῆς οἰκογένειας δέ φανταζόμαστε τή συνέχεια, πού ξετυλίγεται μπροστά στά μάτια μας καί πού μᾶς ἀποκαλύπτει πράματα καί, κυρίως, θάματα. Ἕνας περίπατος *on the wild side*, θἄλεγε ὁ Λού Ρήντ. Ποιά εἶναι ἡ *ἥμερη* πλευρά; Αὐτή ὅπου ἔχει συντελεστεῖ τό «γερμανικό θαῦμα». Αὐτή πού ἔχουν ἀναλάβει νά τήν κινηματογραφήσουν ἄλλοι καλύτερα (π.χ. Βέντερς) κι ἄλλοι χειρότερα (π.χ. Τρόττα), ἀφήνοντας γιά τόν Φασμπίντερ τήν *ἄγρια* πλευρά, τή γνωστότερη σ' ἐμᾶς ὡς «περιθώριο». Ὁ Φασμπίντερ εἶναι ὁ μόνος πού ἔχει διαβατήριο γιά τό ταξίδι αὐτό. (Τό *ταξίδι* εἶναι ἀπαραίτητη προϋπόθεση γιά τήν κατοχύρωση τῆς ὕπαρξης ἑνός «περιθωρίου»). Εἶναι ὁ μόνος πού παίρνει βίζα γι' αὐτόν τόν τόπο, μιά πού ἐκπληρώνει τίς δυό βασικές του ἀπαιτήσεις[2]: α) *Ζεῖ* στό «περιθώριο». Μέσα σ' αὐτό συντηρεῖ τήν ἀναζήτηση τῆς ἡδονῆς του, ἀφοῦ ἡ ἰδιομορφία αὐτῆς τῆς ἀναζήτησης δύσκολα βρίσκει ἱκανοποίηση, ἀλλά καί ἀναγνώριση, στό «κέντρο». β) *Παράγει* στό περιθώριο καί — πάνω ἀπ' ὅλα— *γιά* τό περιθώριο.

Ὡς ὁμοφυλόφιλος ὁ Φασμπίντερ εἶναι δυνάμει προσαρτημένος σ' ἕνα ἐπαναστατικό «περιθώριο», ἀπό τή σκοπιά τοῦ ὁποίου εἶναι ὑποχρεωμένος ν' ἀντικρύζει καί νά κινηματογραφεῖ τίς καταστάσεις. Ὁ Φασμπίντερ εἶναι ὁ κατ' ἐξοχήν σκηνοθέτης τῶν καταστάσεων. Ὄχι τόσο τῆς γενικῆς κι ἀπρόσωπης «κατάστασης τῶν πραγμάτων» (ἐδῶ πιό εἰδικός ἀποδεικνύεται πάλι ὁ συμπατριώτης του ὁ Βέντερς), μά περισσότερο αὐτῆς τῆς «κατάστασης τῶν προσώπων». Κάθε πρόσωπο (ἄτομο) εἶναι κι ἕνας μικρόκοσμος, πού μέσα του κρύβει μιά δική του τάξη πραγμάτων. Στίς ταινίες του δέ θά συναντήσεις οὔτε δύο τέτοιους μικρόκοσμους πού νά τούς διακρίνει ἡ ἴδια ἤ παρόμοια δομή κι οὔτε ἕνα μικρόκοσμο πού νά διεκδικεῖ εὔκολα τόν τίτλο τοῦ «ὑγιοῦς». Ἡ κάμερα του θά γίνει διαβήτης πού θά γράψει γύρω του αὐστηρά ὅρια. *Τά ὅρια τοῦ κόσμου μου εἶναι τά ὅρια τοῦ βλέμματός μου*, θ' ἀπαντήσει στόν Βιτγκενστάιν. Ἐγκλωβισμένος σ' ἕνα ὁροπέδιο, πού περιβάλλεται ἀπό τά ὄρη (καί τά ὅρια) τῆς ψυχῆς του, θ' αὐτοχρησθεῖ μαρξιστής καί θά παλέψει ν' ἀνατρέψει τήν ὑπάρχουσα «κατάσταση τῶν πραγμάτων». Μάταιος κόπος. Τόσα ὁροπέδια ὅσοι καί ἄνθρωποι. Ὅταν θά καταλάβει ὅτι τό μόνο πού μπορεῖ ν' ἀλλάξει εἶναι ὁ κόσμος *του*, ὄχι πάντως ὁ κόσμος, θ' αὐτοκτονήσει. Βουνό μέ βουνό δέ σμίγει.

Τά ἄτομα πού πρωταγωνιστοῦν στίς ταινίες του εἶναι ὁ ἑαυτός του σέ πολλαπλά ἀντίγραφα. Στίγμα τους δέν μπορεῖς νά βρεῖς πουθενά. Περιπλανῶνται (ταξιδεύουν εἶναι τό σωστό ρῆμα) μεταξύ «κέντρου» καί «περιθωρίου». Τό δίπολο «ἀρχή τῆς ἡδονῆς»— «ἀρχή τῆς πραγματικότητας» δημιουργεῖ ἕνα στροβιλῶδες πεδίο πού πνίγει μέσα του ὅσους ἀναποφάσιστους ψάχνουν διχασμένοι τήν ταυτότητά τους. Εἶναι αὐτοί πού θ' ἀπαρτίσουν μιά καινούρια ὁμάδα. Τό «περιθώριο τοῦ κέντρου». Σημαιοφόρος τους ὁ

[1] Ὁ ἐνεστώς καί ὁ μέλλων τοῦ κειμένου πηγάζουν ἀπό τό πάντα ζωντανό ἔργο ἑνός καλλιτέχνη. Τό ἔργο αὐτό δέ νοεῖται ὡς ἐνσάρκωση τοῦ Φασμπίντερ, ἀλλά ὡς ἕνας νέος «αὐτόνομος» Φασμπίντερ, μακροτάτης βιωσιμότητας αὐτήν τή φορά.

[2] Βλ. καί Γ. Βέλτσου: *Ἀντι-κείμενα*, ἐκδ. Γνώση.



Φασμπίντερ καί τόν ἀκολουθοῦν ἡ Πέτρα φον Κάντ, ἡ ἀνερχόμενη ἀστική τάξη μ' ἐκπρόσωπό της τόν *Ἔμπορο τῶν τεσσάρων ἐποχῶν,* ὁ Φόξ κι ὁ ἐραστής του καί μιά σειρά ἄλλων «ἀγνώστων στρατιωτῶν», μέ τήν πομπή νά κλείνει ὁ τραγικός δήμαρχος τῆς *Λόλας*. Μέ τή μισή καρδιά του ἐκεῖ ὅπου τόν καλεῖ ἡ καταγωγή του καί τό πορτοφόλι του καί τήν ἄλλη μισή στήν πλευρά ἀπ' ὅπου τοῦ γνέφει ἡ ἀπόλαυση τῶν ἐρωτικῶν του ἀπαιτήσεων, θά κάνει τό κορμί του σανίδι νά ἑνώσει τά σπασμένα κομμάτια. Ἀποκαθιστᾶ μιά γεφύρωση τῆς μορφῆς: περιθώριο-περιθώριο τοῦ κέντρου-κέντρο. Μ' αὐτή θά προσπαθήσει νά βοηθήσει τούς πραγματικούς περιθωριακούς νά «πάρουν τό κέντρο» (ὅπως καί στό ποδόσφαιρο ἔτσι κι ἐδῶ, ὅποιος τό πετύχει αὐτό κερδίζει). Τίποτα πιό εὔκολο, ὅμως, ἀπό τό νά γκρεμιστεῖ ἕνα σανίδι. Τίποτα πιό δύσκολο ἀπό τό νά κερδίσεις ἕναν ἐκτός ἕδρας ἀγώνα.

Ὁ κινηματογράφος γιά τόν Φασμπίντερ εἶναι φάρμακο. Ἀπό τό ὁποῖο μάλιστα θά πάρει ἰσχυρές δόσεις (εἰκοσιεπτά ταινίες σέ δεκαεπτά χρόνια δέν εἶναι λίγες). Εἶναι γνωστό πώς ὅλα τά φάρμακα σέ ὑπερβολικές δόσεις σκοτώνουν. Αὐτόν τόν τρόπο διαλέγουν πολλοί αὐτόχειρες, αὐτόν φαίνεται νά ἀκολουθεῖ κι ὁ Φασμπίντερ, ὅταν πιά καταλαβαίνει ὅτι ἡ ἀσθένειά του εἶναι ἀνίατη. Νά ἕνας πρωτότυπος τρόπος γιά ν' αὐτοκτονήσεις. Ἂν δέν μπορεῖς νά ζήσεις μιάν εὐτυχισμένη ζωή, φρόντισε τουλάχιστον νά ἔχεις τή δυνατότητα νά διαλέξεις τόν τρόπο καί τό χρόνο τοῦ θανάτου σου.

Βασίλης ΚΕΧΑΓΙΑΣ

... Ἀπό ὑπερβολική δόση

τοῦ Γιώργου Τζιώτζιου

« Ἐγώ δουλεύω πολύ ἤ μήπως οἱ ἄλλοι δέ δουλεύουν ἀρκετά;»
Ρ. Β. Φασμπίντερ

Ὁ Ἀνρί Λαγκλουά εἶχε πεῖ: *«Μέ τόν Φασμπίντερ, τό γερμανικό σινεμά τοῦ μεταπολέμου ἔγινε πραγματικότητα»*. Ὁ Λαγκλουά εἶχε ἀπόλυτο δίκαιο. Πρίν ἀπό τόν Φασμπίντερ, δέν ὑπῆρχε στή Γερμανία παρά ἕνα ἐρώτημα τοῦ τύπου: *πῶς μπορέσαμε νά ζήσουμε μ' αὐτό τό «πράγμα»;* Μετά τόν Φασμπίντερ, ἐξ *αἰτίας του*, τό ἐρώτημα τροποποιήθηκε: *πῶς μπορέσαμε νά ξεχάσουμε τόσο εὔκολα; «Στή Γερμανία*, ἔλεγε ὁ Φασμπίντερ, *δέ μᾶς εἶπαν πολλά γιά τήν ἱστορία τῆς χώρας μας, πολλά πράγματα μένουν ἀκόμα γιά νά μάθουμε»*. Κι ἐπίσης: *«Δέν ἀγωνιστήκαμε γιά ν' ἀποκτήσουμε τή δημοκρατία μας, μᾶς τήν ἐπέβαλαν»*. Κάτι πού ὅλοι ξεχνᾶμε ἀκόμη.

Ὁ Φασμπίντερ δέν ξεχνοῦσε. Ἡ μνήμη τόν βασάνιζε, ἦταν τό δράμα του. Ὁ Φασμπίντερ πέθανε στά τριανταέξη του, ἐξαντλημένος. Τά ἔδωσε ὅλα γιά νά κατασκευάσει ἕνα σπίτι ὅπου θά μποροῦσε νά ἐγκαταστήσει τά ὄνειρά του. Ἕνα ἐργοστάσιο μόνο γιά κεῖνον. Μέ τίς ἀπεργίες του, τούς αὐτοματισμούς του, τούς ἐπιστάτες του, τήν ἁλυσιδωτή ἐργασία του, ὅλα. Ἡ *δουλειά* τοῦ κινηματογραφιστῆ Φασμπίντερ ἦταν ἡ ἑξῆς: νά ξαναδημιουργήσει ἕνα πρός ἕνα, ἐκ τοῦ μηδενός, ὅλα αὐτά τά ἀληθινά πράγματα, τόσο ἀληθινά πού ἔξω ἀπ' αὐτά ἕνα ὄνειρο δέν ἐνσαρκώνεται ποτέ καί παραμένει ἕνα ρετρό παραμύθι. Μέσα σ' αὐτήν τή δουλειά, ὁ Φασμπίντερ ἔπαιξε ὅλους τούς ρόλους. Ἀρχαιολόγος τοῦ παρόντος του, κατάφερε νά «ὑλοποιήσει» τό ὄνειρό του.

Χρειάστηκαν δεκαεφτά χρόνια κινηματογράφου γιά νά μᾶς καταστήσει οἰκεία τή Γερμανία τοῦ μεταπολέμου. Γιά ν' ἀρχίσουμε νά τή βλέπουμε καθαρά. Γιά νά ἔχουμε τήν εὐχαρίστηση, ἀπό ταινία σέ ταινία, νά ἀναγνωρίζουμε τό κτίριο τῆς δεκαετίας τοῦ '50, τά ριγέ κουστούμια, τά μικροαστικά ἤθη, τόν ἐρωτισμό καλοταϊσμένων σωμάτων, ἕνα στύλ φωτισμοῦ, ἕνα τραγούδι καί κυρίως τούς ἠθοποιούς καί τό μπουλούκι. Γιατί ἔπρεπε ἐπίσης νά ἐφεύρει τό μπουλούκι πού, ἀπό μόνο του, ἀποτελοῦσε μιά πλήρη Γερμανία, καθημερινή καί, μέ τόν τρόπο της, φωτογενή. Στίς τελευταῖες του ταινίες, ἡ Λιλή Μαρλέν, ἡ Μαρία Μπράουν, ἡ Λόλα σχηματίζουν μιά ὁμάδα ἀπό «στάρ—παρά—τή—θέλησή—τους» πού, ἀπό τή στιγμή πού παίρνουν ἐπάνω τους τά ὄνειρα τῆς ἐποχῆς τους, αὐτόματα, ἐξαιροῦνται ἀπ' αὐτά. Οἱ ἄντρες, μέ τή σειρά τους, θά διαβάζουν πάντα τήν κατάρα τους μέσα σ' αὐτές τίς στάρ (ὅπως ὁ Στέρνμπεργκ μέ τή Ντήτριχ), ὄχι τόσο γιατί τούς προτείνουν ἕναν καθρέφτη, ἀλλά γιατί τή στιγμή πού τό κάνουν σκέφτονται (ἤδη) ἄλλο πράγμα.

Ὅλα αὐτά στοιχειοθετοῦν τό «στύλ Φασμπίντερ». Τό στύλ εἶναι ἕνας τρόπος ἀνάμεσα σέ ἄλλους γιά νά μιλήσεις γιά τή μανία τοῦ κινηματογράφου πού διακατεῖχε τόν Φασμπίντερ, γιά τή μανία του νά καθιστᾶ τό πραγματικό «ἄξιο νά κινηματογραφηθεῖ». Ὅμως ἀκόμα κι αὐτό δέν τοῦ ἦταν ἀρκετό. Ὑπάρχει, στά τελευταῖα του φίλμ, μιά ψυχρή ἀπόλαυση: νά στήνει τό πραγματικό μπροστά στήν κάμερα σάν ἕνα ἀντικείμενο πού τό *δοκιμάζουμε* ἀπ' ὅλες τίς ὀπτικές γωνίες, ἀπό κοντά, ἀπό μακριά, ἀπό ψηλά, ἀπό χαμηλά. Τό πραγματικό ὡς παιχνίδι· τό μόνο παιχνίδι πού ἀξίζει τόν κόπο.

Ὁ Φασμπίντερ γύριζε τόσο γρήγορα καί τόσες ταινίες πού ἡ πρόσφατη δημοσιότητά του ἔδωσε, ἐκ τῶν ὑστέρων, λίγο θάρρος στούς διανομεῖς (στήν Ἑλλάδα, στόν πάντα τολμηρό Γιάννη Μητρόπουλο). Ἕνας κινηματογραφιστής πού προλαβαίνει διαρκῶς τούς διανομεῖς εἶναι πράγμα σπάνιο. Πού γυρίζει τόσο ὥστε νά ἐπιτρέπει στόν ἑαυτό του νά εἶναι ἄνισος, εἶναι ἕνα προνόμιο. Ζοῦμε σέ μιά ἐποχή ὅπου πολλοί δημιουργοί χρειάζονται χρόνια γιά νά ἑτοιμάσουν μιά «μεγάλη» ταινία. Ὡστόσο, ὅταν ἡ ταινία προβάλλεται, εἶναι συχνά ἕνα ἀπογοητευτικό τέρας πού ἔρχεται πολύ ἀργά γιά τό κοινό καί πολύ ἀργά γιά τό δημιουργό του. Τίποτα παρόμοιο μέ τόν Φασμπίντερ. Ὑπῆρχε σ' αὐτόν μιά τέτοια ζωτικότητα καί μιά τέτοια γενναιοδωρία πού τοῦ ἐπέτρεπαν νά φτιάχνει κάμποσα φίλμ κάθε χρόνο. Ἦταν σάν ἕνας ζωγράφος πού δέν ἔπαυε νά ξαναγυρίζει στό ἴδιο μοτίβο. Ἕνας ἀρχηγός μπουλουκιοῦ πού, ἐπικεφαλῆς τῶν ἠθοποιῶν του καί προστατευόμενος ἀπ' αὐτούς, ἦταν πάντα ἕτοιμος νά πιάσει τά «μεγάλα θέματα» τῆς στιγμῆς, αὐτά τῶν μεγάλων ἐφημερίδων, τῶν αἰσθηματικῶν περιοδικῶν καί τῶν σκανδαλοθηρικῶν φυλλαδίων. Ἐξ οὗ καί ἡ *χυδαιότητα* τοῦ σινεμά του, οἱ κακοί τρόποι του, ἡ ἀπουσία προφυλάξεων ἀπό μέρους του. Παράδοξα, εἶναι ἀκριβῶς αὐτή ἡ χυδαιότητα πού τοῦ δίνει ἀξία: ἐδῶ καί εἴκοσι χρόνια, ὑπῆρξαν ὁρισμένοι κινηματογραφιστές (ὄχι πολλοί, δυστυχῶς) πού διέθεταν ἀρκετή δύναμη γιά νά ἀναδιπλώσουν κάποια στιγμή τό «ἔργο» τους στή χυδαιότητα τῆς ἐπικαιρότητας: ὁ Γκοντάρ, ὁ Σραῖτερ, ὁ Ὄσιμα, ὁ Φασμπίντερ... Ἄνθρωποι πού κανείς δέ ζήτησε. Ὅλοι τούς ξαναβρῆκαν κάτι ἀπό τό πνεῦμα τῆς σειρᾶς Β τοῦ παλιοῦ σινεμά: ἐπιφανειακή προχειρότητα, ἔλλειψη σεβασμοῦ, μιά ἰδιαίτερη κλίση στήν ἀπάτη καί τό σήριαλ.

Ἐπιστρέφω στό «μπουλούκι». Τό μπουλούκι τοῦ Φασμπίντερ σχηματίζει ἕνα μικρό κόσμο, μιά περιθωριακή συμμορία, μιά ἐξ ὑιοθεσίας οἰκογένεια. Ὁ Φασμπίντερ δέ θά μποροῦσε νά ἀφηγηθεῖ τίς ἱστορίες του μέ ὁποιουσδήποτε ἠθοποιούς. Χρειαζόταν ἠθοποιούς «ἐμπιστοσύνης». Ὁ Φασμπίντερ—διευθυντής μπουλουκιοῦ παρουσίαζε τίς ἴδιες «φάτσες» ἀπό ταινία σέ ταινία. Δέν ὑπῆρχε κάστινγκ γι' αὐτόν: οἱ ἠθοποιοί ἦταν πάντα οἱ ἴδιοι καί μποροῦσαν νά παίξουν ὁτιδήποτε. Πολύτιμη ἐλευθερία, γιατί αὐτό πού εἶναι ἴσως τό πιό συγκινητικό στίς (καλές) ταινίες τοῦ Φασμπίντερ εἶναι ἡ *οἰκειότητα* πού δημιουργεῖται ἀνάμεσα στούς ἠθοποιούς, τήν ἱστορία καί τό κοινό. Στίς ταινίες τοῦ Φασμπίντερ, λοιπόν, πέθαινε κανείς μόνος, ἀλλά ἀνάμεσα σέ ἄλλους, στό μέσο τῆς τρομερῆς ἀδυναμίας τους νά προφέρουν λέξεις πού σώζουν. Στίς ταινίες τοῦ Φασμπίντερ δέν ὑπῆρχαν κομπάρσοι: ὁποιοσδήποτε εἶχε τό δικαίωμα νά μιλήσει, νά ἀφηγηθεῖ ὅτι θέλει, νά παραληρήσει. Οἱ ἠθοποιοί τοῦ Φασμπίντερ δέ ζητοῦσαν παρά τό λόγο, κάτι πού δέ σημαίνει πώς εἶχαν μικρούς ρόλους, ἀλλά, ἁπλούστατα, πώς ὁ καθένας ἦταν ὁ ἥρωας τοῦ προσωπικοῦ του δράματος, τοῦ προσωπικοῦ του φίλμ, ἑνός φίλμ πού μόνο ὁ Φασμπίντερ θά ἤξερε νά κάνει, ἄν εἶχε ἀκόμα τό χρόνο.

«Ἀπό τότε πού ἄρχισα νά σκέφτομαι, θεώρησα τόν ἑαυτό μου μιά βεντέτα. Ἀπό τήν ἡλικία τῶν ἑπτά χρόνων, ἤμουν αὐτός πού εἶμαι», δήλωνε ὁ Φασμπίντερ σέ μιά ἀπό τίς τελευταῖες συνεντεύξεις του. Ἀνάμεσα στά ἑπτά του χρόνια καί τά τριανταέξη του, μεσολάβησαν τριάντα χρόνια κάτω ἀπό τό βλέμμα τῶν ἄλλων. Τριάντα χρόνια γιά νά

Ἡ Χάννα Συγκούλα στον **Γάμο τῆς Μαρίας Μπράουν**

γίνει ἕνα ὄνομα, ἕνα σῶμα, ἕνας ἥρωας καί, τέλος, ἕνας θρύλος. Ἔχοντας συνείδηση τοῦ βεντετισμοῦ του, ὁ Φασμπίντερ δέ δυσκολεύτηκε ὅσοι ἄλλοι νά βρεῖ ἱστορίες γιά νά ἀφηγηθεῖ καί ἕνα μπουλούκι γιά νά τόν ἀκολουθήσει. Στήν ἴδια του τήν πατρίδα, ἀγνόησαν γιά πολύ τίς ταινίες του καί τόν ἀποδέχτηκαν μόνο ὅταν κι ὁ ἴδιος ἀποδέχτηκε νά διαχειριστεῖ σέ εὐρύ ἐπίπεδο τό πένθος τῆς γερμανικῆς ἱστορίας. Ὁ *Γάμος τῆς Μαρίας Μπράουν*, τό πρῶτο του μεγάλο σουξέ, ἦταν ἤδη ἡ τριακοστή πρώτη ταινία του.

Δέν ξέρουμε στήν Ἑλλάδα παρά μερικές ταινίες του, σχεδόν τίποτα ἀπό τά τηλεοπτικά του καί ἀπολύτως τίποτα ἀπό τά θεατρικά του. Καί, ἐπιπλέον, ἔχουμε δεῖ τίς ταινίες του μέσα σέ μιά τέτοια ἀταξία πού ἡ γνώση μας μοιάζει μέ κωμωδία καταδίωξης. Θεατές, κριτικοί καί διανομῆς ἔτρεχαν πάντα πίσω ἀπό τήν καθυστέρησή τους. Μόλις μιά εἰκόνα τοῦ Φασμπίντερ ἄρχιζε νά μορφοποιεῖται, ἐρχόταν μιά παλιότερη ταινία του γιά νά τήν ἀνατρέψει. Μέ δυό λόγια, ἤμασταν πάντα «ἑτεροχρονισμένοι», ὁ Φασμπίντερ κι ἐμεῖς. Τόν ἀναγνωρίσαμε, ἀλλά δέντόν ἀκολουθήσαμε.Τόν συναντήσαμε, ἀλλά δέν τόν γνωρίσαμε. Ἀλλάξαμε δέκα φορές γνώμη γιά τό ἔργο του, τόν θάψαμε, τόν ξανανακαλύψαμε, φοβηθήκαμε τό χειρότερο, ξαφνιαστήκαμε ἀπό τό καλύτερο. Ὁ Φασμπίντερ προλάβαινε ὅλον τόν κόσμο. Δέν μποροῦσε, στό τέλος, παρά νά προλάβει καί τόν ἴδιο του τόν ἑαυτό.

Ἦταν φυσικό, ἕνα φαινόμενο σάν τόν Φασμπίντερ νά ἐμφανιστεῖ στή Γερμανία. Δέν ὑπάρχει λαός χωρίς τήν εἰκόνα του καί χωρίς τήν ἱστορία του (ἔστω: βρώμικη). Ὡς τόν Φασμπίντερ δέν ὑπῆρχε καμιά εἰκόνα τῆς Γερμανίας. Ὑπῆρχαν ἑπομένως πολλές ἱστορίες γιά ἀναστήλωση καί βουνά λήθης γιά σκάψιμο. Τί πιό λογικό λοιπόν ἀπό τό νά εἶναι τόσο παραγωγικός ὁ Φασμπίντερ;

Καί τό σινεμά του; Τά θέματα, τά ξέρουμε ἀρκετά καλά: ὁ ἔρωτας εἶναι μιά πολιτική μεταφορά, οἱ ταπεινοί θέλουν νά πᾶνε στόν παράδεισο, τό ἀπωθημένο πάντα ἐπιστρέφει... Ὅταν ὅλα αὐτά ἄρχισαν νά γίνονται παράδοση, ὁ Φασμπίντερ ἀποφάσισε νά ἐπιτεθεῖ στήν ἴδια τή φύση τῶν εἰκόνων. Οἱ ταινίες του ἄρχισαν νά συμβολίζουν τό *καθεστώς* τῶν εἰκόνων, τή γέννηση τῆς λατρείας τους, τήν κατασκευή τῶν εἰδώλων, τήν ἀφέλεια τῶν δοξασιῶν. Μπροστά στήν κάμερα, περισσότερο ἀπό ποτέ, τρεμόσβηνε τό αἴνιγμα τῆς «βεντέτας», τῆς εἰκόνας πού συνοψίζει ὅλες τίς ἄλλες.

Γ.Τ.

ΒΡΕΣΤΗ

Κωλοπεριπτώσεις

('Αποσπάσματα ἀπ' τό σενάριο τοῦ *Καυγατζῆ*)

— 'Επιτέλους, στεριά. Καί γκόμενες. Ζουμερές, καυτές καί ὑγρές.

— Ἔχεις ξανάρθει ποτέ στή Βρέστη; 'Εδῶ εἶναι τό πιό ὀργιῶδες μπουρδέλο στόν κόσμο. Τό ξέρει κανένας σας;

— Μόνο ἀκουστά.

— Λένε πώς κάθε πελάτης πρέπει νά ρίξει ζάρια μέ τ' ἀφεντικό ἄν θέλει νά κονομήσει πουτάνα. Νόνο... Ἔτσι τό λένε τ' ἀφεντικό.

— Καί γιατί ρίχνουν ζάρια;

— Ἄν κερδίσεις, μπορεῖς νά διαλέξεις πουτάνα. Ἄν ὅμως χάσεις, πρῶτα πρέπει νά σέ πηδήξει τ' ἀφεντικό.

— Καί σίγουρα, σέ πολλούς θ' ἀρέσει νά χάνουν.

.....

«Ἕνας στρατιώτης, πεσμένος μπρούμυτα στή μάχη, παρακαλοῦσε τόν ἐχθρό νά μή τόν θανατώσει πρίν μπορέσει νά γυρίσει ἀνάσκελα, μήπως τόν βρεῖ ὁ φίλος του μέ πισώπλατο τραῦμα».

Πλούταρχος

.....

— Πολύ καυλιάρης ὁ ἀδερφός σου, μιά χαρά τά πῆγα μαζί του. Ὄχι μόνο μέ τή δουλειά. Κάναμε καί κάτι ἄλλο.

— Μέ τόν Κερέλ; Πρωτάκουστο γιά μένα.

— Στ' ὁρκίζομαι. 'Αλλά, σέ παρακαλῶ, μήν τοῦ κάνεις κουβέντα.

— Καί τί μέ νοιάζει ἐμένα; Δέ θά μέ κάνεις ὅμως νά πιστέψω ὅτι πήδησες τόν Κερέλ.

— Στ' ὁρκίζομαι, τόν πήδησα. Κι ἄν θές νά ξέρεις, ὅταν τόν ἔβγαλα, ἦταν σκατωμένος. Σχεδόν μ' ὅλους τόχω κάνει, ἐκτός ἀπό σένα. 'Εσένα δέ σέ γούσταρα. Μπορῶ νά πῶ ὅτι ἡ γυναίκα μου πλάγιασε μ' ἕνα μαλάκα. Εἶσαι ἡ μόνη ἐξαίρεση, δέν ξέρω γιατί... Μπορούσαμε νά τόχουμε κάνει, ἀλλά νά πού δέν ἤθελα, δέν μ' ἐνδιαφέρεις καθόλου. Ὄχι πώς εἶσαι πιό ἄσχημος ἀπ' τούς ἄλλους, ἀλλά δέν ἐνδιαφέρομαι.

.....

— Ρώτα τόν Νόνο, ρώτα ὅποιον θέλεις. Γνώρισα πολλούς ναῦτες πού τόκαναν. Δέν ἔπαυαν νά εἶναι ἄντρες.

— Ἄν ἄφησες νά σέ πηδήσει ὁ Νόνο, γιατί ὄχι κι ἐγώ;

— 'Εντάξει, τόκανα μέ τόν Νόνο, ἀλλά μή σοῦ περάσει καμιά παλαβή ἰδέα. Δέν εἶμαι ἀδερφή.

— Τό ξέρω, ἀλλά ὁ Νόνο ἦταν αὐτός πού πήδησε, ἔ;

— Εἴμαστε κι οἱ δυό ἄντρες.

— Δέν ἦταν ἔγκλημα πού πῆγες μέ τόν Νόνο. 'Αρκεῖ νά σέ περιποιήθηκε. 'Ελπίζω νά πῆρες τό μερτικό σου ἀπό τήν ἡδονή.

— Δέ λέω ὄχι. Καθένας ἔχει νά ὠφεληθεῖ πολύ.

— Ἄν εἶναι εὐχάριστο, τότε δέν εἶναι κακό. Σίγουρα ὁ Νόνο τό γλέντησε. Εἶσαι ὁμορφόπαιδο.

— Εἶμαι ὅπως κι ὁ πρῶτος τυχών.

— Τρίχες! Σίγουρα τοῦ Νόνο τοῦ σηκώθηκε μόλις σέ πρωτοεῖδε. Τόκανε καλά; Ἔλα,πές μου. Εἶναι τεχνίτης;

— Γιατί αὐτό τό ἐνδιαφέρον; Μήπως θέλεις νά δοκιμάσεις κι ἐσύ;

— Γιατί ὄχι, ἄν εἶναι ὡραῖο. Πῶς τό κάνει λοιπόν;

— 'Ωραῖα τό κάνει. 'Ικανοποιήθηκες;

— Ἔχυσες; 'Ηταν μεγαλεῖο, ἔ;

— Δοκίμασε μόνος σου. Δέν εἶναι ἄσχημα. Μόλις σοῦ τόν πρωτοβάζουν πονᾶς λιγάκι. 'Αλλά ὕστερα εἶναι ἐντάξει.

— Σοβαρά, ὡραῖα εἶναι;

— 'Εγώ πρώτη φορά τόκανα. Καί εἶναι διαφορετικό ἀπ' ὅ,τι νόμιζα.

— Σίγουρα, τόν ἔχει μεγάλο ὁ Νόνο. Σοῦ ἄρεσε τό πράμα του;

— Δέν πρόσεξα.

— Ἄν τσαντίζεσαι, μποροῦμε ν' ἀλλάξουμε κουβέντα.

— Δέν τσαντίζομαι.

— Ὅταν μιλάω γι' αὐτό, μοῦ γίνεται πέτρα. Δέν μέ πιστεύεις; Νά, δές μόνος σου. Πιάσ' τον.

— Μαλακίες. Δέ σοῦ σηκώθηκε.

— Πιάσ' τον. Θά δεῖς μόνος σου.

— Τίποτα. Σήκωμα τό λές αὐτό;

— Ζούληξέ τον. Τέρας εἶναι!

— Τό ροῦχο τόν κάνει μεγαλύτερο.

— Χῶσε τό χέρι σου νά δεῖς. Θά δεῖς ὅτι δέ λέω ψέματα.

— Δίκιο ἔχεις. Καλούτσικος.

— Σ' ἀρέσει;

— Τό μέγεθος δέ μ' ἐνδιαφέρει.

— Παίξ' τον.

Πρώτη φορά φιλοῦσε ὁ Κερέλ ἄντρα στό στόμα. Σάν νά φιλοῦσε καθρέφτη πού ἔδειχνε τήν ἀντανάκλασή του. Σάν νά ἔχωνε τή γλώσσα του στό ἐσωτερικό ἑνός γρανιτένιου κεφαλιοῦ.

ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΙΚΑ ΤΕΤΡΑΔΙΑ

ΕΚΔΟΤΙΚΗ ΟΜΑΔΑ

Πλάτωνος 4, τηλ. 270-684
Θεσσαλονίκη

**Μετά διακοπή
4 μηνῶν
ΤΟ ΔΕΝΤΡΟ
καί πάλι κυκλοφορεῖ
στό τέλος Σεπτεμβρίου
1983**

**'Ανανεωμένο στήν ὕλη,
στό σχῆμα, στή γραφι-
στική του μορφή**

ΤΟ ΔΕΝΤΡΟ

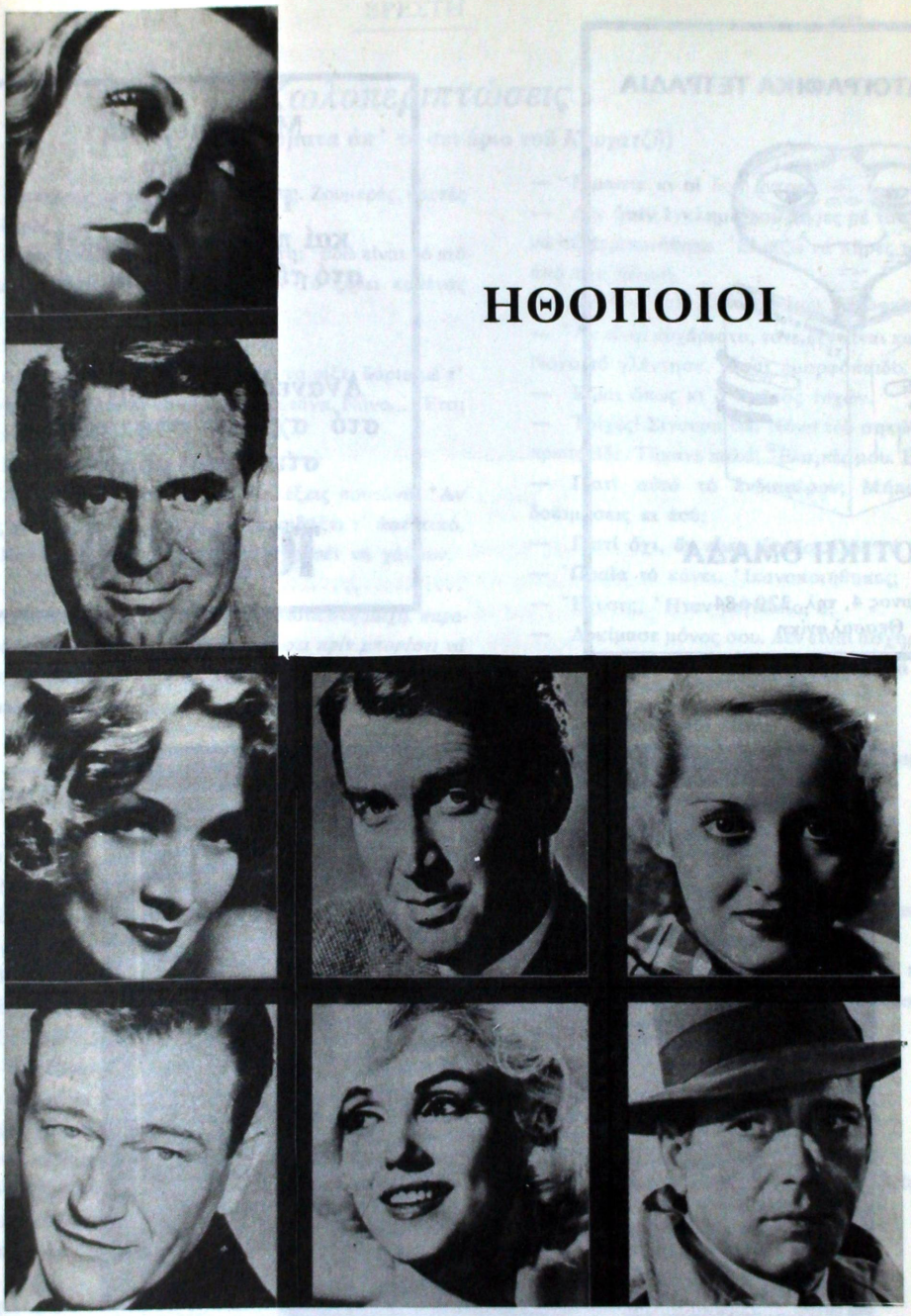
ΑΙΓΟΚΕΡΩΣ
Ζωοδόχου Πηγής 17 τηλ.. 36.18.721

ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ

1. **Σ. Μ. Αϊζενστάιν:** 'Εργα 1: Η Μορφή του Φιλμ Α'
2. **Σ. Μ. Αϊζενστάιν:** 'Εργα 2: Η Μορφή του Φιλμ Β'
3. **Σ. Μ. Αϊζενστάιν:** 'Εργα 3: Πέρα απ' τους Αστέρες
5. **Γιάννης Σολδάτος:** Ιστορία του Ελληνικού Κινηματογράφου Α'
6. **Γιάννης Σολδάτος:** Ιστορία του Ελληνικού Κινηματογράφου Β'
7. **Δήμος Θέος:** Φορμαλισμός
8. **Βασίλης Ραφαηλίδης:** Λεξικό Ταινιών Α'
9. **Βασίλης Ραφαηλίδης:** Λεξικό Ταινιών Β'
10. **Βασίλης Ραφαηλίδης:** Λεξικό Ταινιών Γ'
11. **Βασίλης Ραφαηλίδης:** Λεξικό Ταινιών Δ'
12. **Βασίλης Ραφαηλίδης:** Λεξικό Ταινιών Ε'
13. **Λεβ Κουλέσοφ:** Η Τέχνη του Κινηματογράφου
14. **Αντρέ Μπαζέν - Μπερνάρ Ντορ - Αντρέ Γκλυξμάν - Μπάμπης Ακτσόγλου:** Το Γουέστερν
15. **Θόδωρος Σούμας:** Κινηματογράφος και Σεξουαλικότητα-Ερωτισμός
16. **Αντρέ Μπαζέν:** Θέατρο και Κινηματογράφος

ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΙΚΟ ΑΡΧΕΙΟ

1. Λουίς Μπουνιουέλ
2. Τα τέρατα στην οθόνη
3. Ράινερ Βέρνερ Φασμπίντερ
4. Μικελάντζελο Αντονιόνι



ΗΘΟΠΟΙΟΙ

Ὁ Ὄρσον Γουέλς εἶναι κατηγορηματικός: «*Ὁ στάρ*, θυμίζε πρόσφατα, *εἶναι ἕνα εἶδος ἐντελῶς διαφορετικό ἀπό τόν ἠθοποιό. Εἶναι ἄλλο πράγμα. Πρόκειται γιά δύο διαφορετικά ταλέντα*».

Μέσα στό παλιό σύστημα, στό ὁποῖο ὁ Γουέλς ἀναφέρεται, ἀρκοῦσε ὁ στάρ νά ἐμφανίζεται σέ ἕνα μάξιμουμ ἀπό γκρό-πλάνα, τῶν ὁποίων ὁ ἀριθμός ἦταν, συχνά, καθορισμένος μέ συμβόλαιο. Κάποιοι «φιλμοκατασκευαστές» διαχειρί-

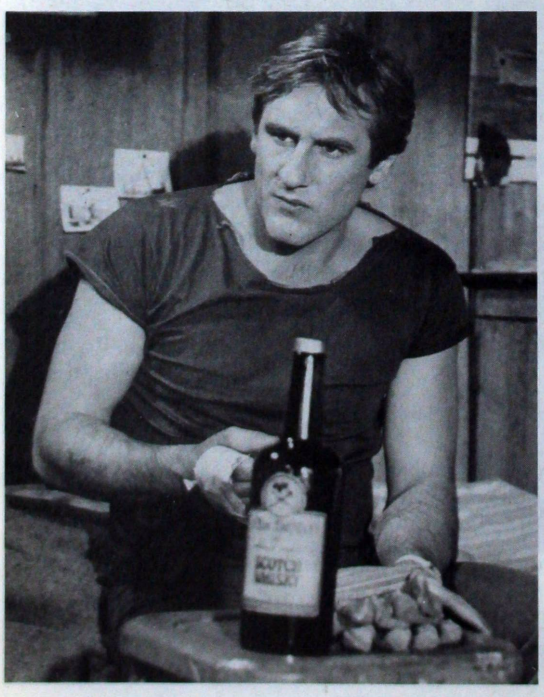
ζονταν μέ μικρότερη ἤ μεγαλύτερη ἐπιτυχία αὐτό τό κεφάλαιο-εἰκόνα. Τό σενάριο καί ἡ σκηνοθεσία σέρνονταν στά πόδια τῶν στάρ καί ὑπῆρξαν ἐκθαμβωτικοί τρόποι γιά νά σέρνονται (Στέρνμπεργκ, Κιοῦκορ). Ὅμως ὁ στάρ, γιά νά λάμψει καλύτερα, εἶχε ἀνάγκη ἀπό ἕνα *φόντο* γιά νά ἀποσπαστεῖ κι ἀπό ἕνα χῶρο γιά νά τόν φωτίσει. Ὁ στάρ εἶχε ἀνάγκη ἀπό ἠθοποιούς γιά νά τόν ἀξιοποιήσουν. Ὑποστηρίγματα, νέους γεμάτους μέλλον, καλούς ἠθοποιούς στούς βρώμικους ρόλους, κομπάρσους συχνά ἀξέχαστους. Ἕναν ὁλόκληρο μικρό κόσμο. Ὁ στάρ ἦταν «ἕνα εἶδος ἐντελῶς διαφορετικό ἀπό τόν ἠθοποιό», ἀλλά σέ καμιά περίπτωση δέν ἤθελε τό θάνατό του. Αὐτά συνέβαιναν χθές. Κι ἀκόμα, προχθές. Σήμερα, τά πράγματα εἶναι διαφορετικά. Οἱ ἐναπομείναντες στάρ δέν ἀρκοῦνται πιά στό νά σβήνουν μέ τή λάμψη τους τούς ὑπόλοιπους ἠθοποιούς, ἀλλά ἀπαιτοῦν, *ἐπιπλέον*, νά τούς ἐξολοθρεύουν σωματικά. Νά τούς πετᾶνε ἔξω ἀπ' τήν ὀθόνη, νά τούς φιμώνουν, νά τούς σκοτώνουν ἕναν-ἕναν. Χρησιμοποιοῦν ὅλον τό ναρκισσισμό τους γιά νά «καθαρίσουν» τίς ταινίες ἀπό ὁτιδήποτε δέν ἔχει σχέση μέ τήν εἰκόνα τους. Κι ἄν οἱ ταινίες τελειώνουν, εἶναι γιατί δέν ἀπομένουν πιά δεύτεροι ρόλοι γιά ἰσοπέδωση, κομπάρσοι γιά κλωτσοσκούφι, ταλαντοῦχοι γιά νά ἐκσφενδονιστοῦν ἐκτός πεδίου. Γιατί δέν ἀρκεῖ πιά γιά τόν στάρ, ὅπως στό παρελθόν, νά ἔχει τό μονοπώλιο τῶν γκρόπλάνων, τοῦ χρειάζονται καί τά γενικά πλάνα καί τά ἀμερικάνικα καί ὅλα. Προφανῶς, τό σύστημα γέρασε ἄσχημα. Ὅσο γιά τούς λιγοστούς στάρ παλαιοῦ τύπου (Ντελόν ἤ Μπελμοντό[1]) πού ἀπόμειναν, μπορεῖ νά δείχνουν ἱκανοποιημένοι ἀπό τόν ἑαυτό τους καί τίς εἰσπράξεις τους, ὅμως οἱ ταινίες τους ἀναδίδουν τή λύσσα, τήν περιφρόνηση, τό μίσος κι ἀκόμα-ἀκόμα τήν τεμπελιά. Θέτουν τήν εἰκόνα τους στό παιχνίδι μέ τήν ἴδια «γενναιοδωρία» πάνω-κάτω μ' αὐτήν τῆς Ἰταλίας στό Παγκόσμιο Κύπελλο (ἀπό καιρό κυνηγοῦσα μιά τέτοια μεταφορά). Ὅλα αὐτά ἔχουν νά κάνουν μέ τόν τρόπο πού οἱ ἴδιοι οἱ στάρ ἀντιλαμβάνονται τή συντήρηση τῆς εἰκόνας τους: *ρισκάροντας ὅλο καί λιγότερο.*

Ἄλλοτε, ὁ στάρ ἀντλοῦσε τήν ἐξουσία καί τή μαγεία του ἀπό τήν ἱκανότητά του νά παίζει ἡδονικά μέ τό διάλογο καί τό χρόνο, νά προσφέρει στό θεατή ἕνα πρόσωπο μεταβαλλόμενο σάν τοπίο, μένοντας ὅμως πάντα «ὁ ἴδιος». Ἦταν χάρη σ' αὐτό τό *ραλαντί* πού ὁ στάρ ξεχώριζε ἀπ' τόν ἠθοποιό. Σήμερα, ἀρνούμενος νά βάλει ὁποιονδήποτε «ἄλλον» στό παιχνίδι του, ὁ στάρ εἶναι καταδικασμένος νά ἐμφανίζεται χωρίς σταματημό σέ σκηνές καί σέ πλάνα ὅλο καί πιό σύντομα, κάτι σάν διαφημιστικά σπότ. Πῶς νά γίνει μιά μεγάλη ταινία μέ μιά σειρά ἀπό σπότς; Δύσκολη ἐρώτηση. Θέμα αἰσθητικῆς. Ἤ θέμα «μέσου».

Καί τό «μέσο-σινεμά» ἔχει ἀλλάξει. Ὁ κινηματογράφος τῶν δημιουργῶν ἔχει ἀντικαταστήσει τόν κινηματογράφο τῶν στάρ καί ὁ ὅρος δέ χρησιμοποιεῖται παρά καταχρηστικά γιά τούς λίγους ἠθοποιούς πού καταφέρνουν νά διασχίζουν τό κινηματογραφικό τοπίο ἀφήνοντας κάποια ἴχνη σέ φίλμ πού σπάνια φτιάχτηκαν γι' αὐτούς. Σ' αὐτούς τούς ἠθοποιούς ἀποφασίσαμε νά ἀφιερώσουμε μερικές σελίδες. Ἐντελῶς μεροληπτικά, βέβαια, μιᾶς καί πρόκειται γιά ἥρωες τῆς δικῆς μας ΟΘΟΝΗΣ.

[1]Παράδοξα, ἕνα σύστημα πού γεννήθηκε στήν Ἀμερική, ἐπιβιώνει —δύσκολα ἄλλωστε— στήν Εὐρώπη.

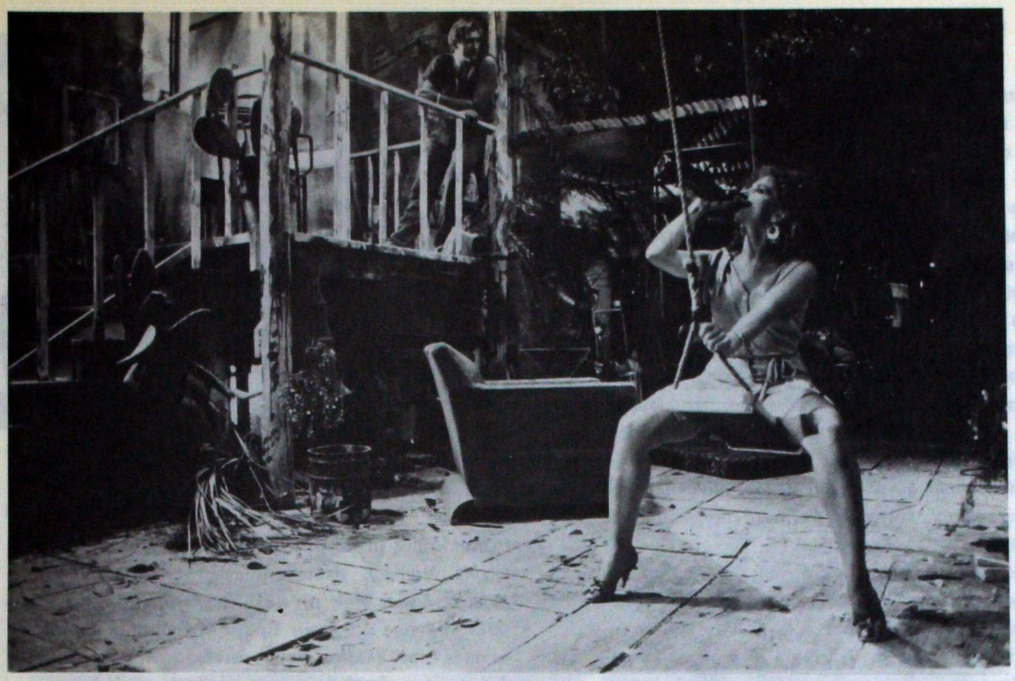
Γιῶργος ΤΖΙΩΤΖΙΟΣ



ΖΕΡΑΡ ΝΤΕΠΑΡΝΤΙΕ

Ὁ ἠθοποιός–βουνό πού σηκώνει (κυριολεκτικά) στούς ὤμους του ὁποιαδήποτε ταινία (ἀπό τόν Ἀστυνόμο Μπαρούφα *ὡς τό* Φεγγάρι στόν Ὑπόνομο*). Ξεκίνησε μέ τήν Ντυράς (*Ναταλί Γκρανζέ*) καί κατάφερε μέ τόν πρῶτο κιόλας ρόλο του νά ἐπιβάλλει μιά παρουσία κι ἕνα βάρος, νέα καί μοναδικά στό γαλλικό κινηματογράφο. Μετά τήν ἀπροσδόκητη ἐπιτυχία τοῦ* Χοροῦ τῶν Διεφθαρμένων*, τό 1974, ἀρνεῖται νά τυποποιηθεῖ στούς ρόλους τοῦ συμπαθητικοῦ ἀλήτη (μέ δυό ἐξαιρέσεις: τό* Λουλού *τοῦ Πιαλά καί τό* Φεγγάρι *τοῦ Μπενέξ) καί προτιμάει νά διευρύνει τή γκάμα του χωρίς ποτέ νά ξεχνάει τίς παλιές φιλίες κι ἕναν κινηματογράφο πιό «ἐμπιστευτικό» (*Τό Καμιόνι, Μπάξτερ, Βέρα Μπάξτερ *τῆς Ντυράς). Δύο εἶναι τά πιό γνωστά πρόσωπα τοῦ Ντεπαρντιέ, ἀνάλογα μέ τήν κόμμωση: μακριά κιανάκατα μαλλιά, εἶναι ὁ ἀλήτης, ὁ περιθωριακός. Κοντά καί χτενισμένα μαλλιά, εἶναι ὁ κοινωνικά καταξιωμένος. Στίς ταινίες τοῦ Φερρέρι, παλινδρομεῖ ἀνάμεσα στά δύο (τή σκληρή ἐμφάνιση καί τόν εὔθραυστο χαρακτήρα). Μία ἀπό τίς πιό ἐντυπωσιακές φωνές τοῦ εὐρωπαϊκοῦ κινηματογράφου: τραγουδιστή, παίζει μέ τό μουρμουρητό, ἀκόμα καί μέ τό ἄναρθρο. Φοβόμασταν γιά τόν Δαντόν καθώς ὁ Ντεπαρντιέ δέ διαθέτει τή φωνητική ἰσχύ ἑνός ρήτορα, ἡ φωνή του «σπάει». Παράδοξα, ὁ ἥρωας κερδίζει μιά ἀσύγκριτη διάσταση.*

Γ.Τ.



ΒΙΤΤΟΡΙΑ ΑΜΠΡΙΛ

Τήν 'Αμπρίλ τή γνώρισα τυχαία. Καθόταν πάνω σέ μιά κούνια στήν αὐλή ἑνός παλιόσπιτου. Μέ τά κατσαρά της μαλλιά νά στεφανώνουν ἀτίθασα τό γλυκό της πρόσωπο, μέ τήν ξεκούμπωτη φούστα της ἀνοιγμένη ὥστε νά ἀποκαλύπτεται τό μέσα μέρος τῶν μηρῶν. Μόνο πού δέν ἦταν γλυκιά οὔτε σεμνά καθισμένη. Καβάλα πάνω στήν κούνια της μέ τρόπο ἀντρικό, αἰωροῦνταν ἀριστερά-δεξιά, ἀντί γιά πίσω μπρός, μέ στόχο ἕνα σαραβαλιασμένο ἀσθενοφόρο.

Μέ τήν κάμερα στημένη στό ὕψος τοῦ ἀνοίγματος τῶν μηρῶν, μᾶς πλησίαζε ὁλοένα καθώς αὐξανόταν τό πλάτος τῶν ταλαντώσεων. Ἡ ὑποκειμενική λήψη καί ἡ παρουσία τῆς Βιττόρια ἔκαναν τή σκηνή τόσο ἔντονη πού σχεδόν μύριζε ἰδρωτίλα, φτηνό ἄρωμα καί ἄγριο πάθος μέσα στή ζεστή, βρώμικη νύχτα.

Στήν ταινία Τό φεγγάρι στόν ὑπόνομο *τοῦ Z.Z. Μπενέζ, ἡ 'Αμπρίλ εἶναι τό κορίτσι τοῦ ὑπόνομου. Αὐτή ἀκριβῶς ἡ αἴσθηση τῶν ἐνστίκτων σέ δράση, αὐτή ἡ ξαφνική προσγείωσή μας ἀνάμεσα στούς ταλαντευόμενους μηρούς της πού ξεσκέπαστοι ἔχασκαν λευκοί μέσα στό σκοτάδι, τονισμένοι ἀκόμη περισσότερο μέ τά φίλτρα τοῦ σκηνοθέτη, μ' ἔκαναν νά γράψω αὐτό τό σημείωμα.*

Δέ μ' ἐνδιαφέρει ἄν ἡ 'Αμπρίλ εἶναι καλή ἤ κακή ἠθοποιός. Οὔτε ἄν θά τήν ξαναδῶ. Τό ἀφιέρωμα ἦταν ἡ εὐκαιρία νά ἐκφράσω τήν ἀνάμνηση αὐτῆς τῆς ἀπρόσμενης συνάντησης, ὅπου μιά κοπέλα χωρίς ὄνομα ὡς τότε μοῦ ἔκανε τέτοια ἐντύπωση.

Διάβολε, στό κάτω-κάτω πόσες γυναῖκες πραγματικές ἤ μή μᾶς συγκινοῦν τόσο;

Ν.Φ.

ΜΠΥΛ ΟΖΙΕ

Στήν ἀρχή πρόσεχε κανείς τό πρόσωπό της. Ἦταν τό πρῶτο στοιχεῖο πού ἐντυπωσίαζε, ἤ ἁπλῶς ἄρεσε, σίγουρα πάντως δέν ἄφηνε κάποιον ἀδιάφορο. Γιαυτό τό λόγο, ἡ Μπύλ Ὄζιέ διέτρεχε πάντα τόν κίνδυνο νά θεωρηθεῖ «φιγούρα», «τύπος», «φάτσα» (συμπαθητική ὁπωσδήποτε) καί τίποτε περισσότερο. Πράγμα ὁλότελα ἄδικο. Γιατί ἡ Μπύλ, ἐκτός τοῦ ὅτι συνδύαζε ἕνα ὡραῖο, γλυκό, «γαλλικό» πρόσωπο μέ ἕνα ὄχι πολύ ἀδύνατο, ποθητό κορμί (μέ ἀποτέλεσμα μιά παρουσία πού ἔδειχνε νά ἑνοποιεῖ Δύση καί Ἀνατολή, πνευματικότητα καί ὕλη, γήινο καί αἰθέριο) κατάφερνε κάτι πολύ πιό ἀξιόλογο: ὑποδυόταν. *Ἦταν ἠθοποιός καί μάλιστα καλή. (μερικές φορές μάλιστα πολύ καλή).*

Ἀναφέρουμε σύντομα μιά κάποια διαδρομή της πού ἔτυχε (κι ἀπό ἕνα σημεῖο κι ἔπειτα ἐπιδιώξαμε) νά γνωρίσουμε.

Τό 1971 ἡ Μπύλ μᾶς ἔδειξε ὅτι ἡ Σαλαμάνδρα *(σκηνοθεσία Ἀλαίν Ταννέρ) μπορεῖ νά εἶναι πολύ ἐλκυστική. Τήν ἴδια χρονιά εἶχε ἕνα* Ραντεβού στή Μπραί *(σκην. Ἀντρέ Ντελβώ). Σίγουρα ἀδικοῦμε τήν Ἄννα Καρίνα, ἀλλά εἶναι ἡ Μπύλ αὐτή πού ἔμεινε στή μνήμη μας ἀπό τήν ταινία. Τό 1974 πρόσεχε σάν δαιμονική παρουσία τήν Σελίν καί τή Ζυλί πού ὁ Ζάκ Ριβέτ τίς ἔστελνε νά κάνουν μιά βόλτα μέ τή βάρκα (*Ἡ Σελίν καί ἡ Ζυλί πᾶνε βαρκάδα*). Στά 1974-75 τήν εἴδαμε στή* Μονομαχία *(σκην. Ζάκ Ριβέτ) ὡς ἀντίπαλη θεότητα τῆς Ζυλιέτ Μπερτώ. Ἄν καί ἡ ἐκλογή μας ἦταν δύσκολη, ἔγινε πάλι πρός τήν κατεύθυνση τῆς Μπύλ. Κάποτε πάλι κλείστηκε σέ* Σεράι *(σκην. Ἐντουάρντο ντέ Γκρεγκόριο) μαζί μέ τή Μαρί Φράνς Πιζιέ. Στά 1978-79 πέρασε* Ὁλόκληρες μέρες μέσα στά δέντρα *(σκην. Μαργκερίτ Ντυράς), ὅπου στό ρόλο ἑνός αὐθάδους θύματος ἔδωσε ἴσως τήν καλύτερη ἑρμηνεία της. Γιά ὅσους πάντως δέν ἔχουν* Βραχεία μνήμη, *ὁ χαρακτήρας πού ἔπλασε στήν ταινία αὐτή τοῦ ντέ Γκρεγκόριο ἦταν ὁ πιό ἀπαιτητικός καί ὁ πιό ὁλοκληρωμένος. Τό 1982 συναντήθηκε στή* Γέφυρα τοῦ Βορρᾶ *(πάλι τοῦ Ριβέτ) μέ τήν κόρη της Πασκάλ. Ἡ νεαρή καί συμπαθέστατη ἠθοποιός δέν προσπάθησε νά μιμηθεῖ τό μεγάλο πρότυπο καί τράβηξε διαφορετικούς ἑρμηνευτικούς δρόμους. Ἐμεῖς, πάντως, μείναμε πιστοί στή μαμά.*

Θ.Ν.

ΖΑΝ—ΠΙΕΡ ΛΕΩ

Ὁ Ζ. Π. Λεώ εἶναι ὁ ἀγαπημένος μου ἠθοποιός, ἡ μεγάλη μου ἀδυναμία. Οἱ ἀναγνῶστες τῆς Ὀθόνης *θά θυμοῦνται ἴσως ἕνα ἄλλο πορτραῖτο του στό τεῦχος 10. Μέ τόν Λεώ, ὅμως, δέν ξεμπερδεύεις εὔκολα, μέ μιά σελίδα ἤ μέ μιά ταινία. Γιατί ὁ Λεώ μετατοπίζεται διαρκῶς (ἀπό τόν Τρυφφώ στόν Ἐστάς κι ἀπό τόν Παζολίνι στόν Γκοντάρ), περπατάει ἀδιάκοπα μέσα στό σινεμά μέ τόν τρόπο τοῦ Τσάπλιν καί τή χάρη τοῦ Λόυντ: χαστικά καί ὄμορφα.* Ὁ Ζ.Π. Λεώ εἶναι μιά εὐαίσθητη ἐπιφάνεια: στό φῶς τοῦ ἥλιου σκοτεινιάζει ἐπικίνδυνα καί στό σκοτάδι φωσφορίζει ἐπιδεικτικά. *Ἡ ἔμμονη ἰδέα του; Νά κάνει τόν τρελό μπροστά στήν κάμερα, σάν ἕνα εἶδος Τοτό πού θά συμπεριφέρεται σάν παιδί ὥσπου νά γεράσει.· Ὁ Ζ. Π. Λεώ δέ διστάζει νά γελοιοποιεῖ τήν εἰκόνα του, ξέροντας πώς ὑπάρχει ἀναγκαστικά μιά διάθεση γελοιοποίησης ἀπ' αὐτούς πού κοιτάζουν, ἑπομένως, τό καλύτερο πού ἔχεις νά κάνεις εἶναι νά πάρεις τό γελοῖο μέ τό μέρος σου.*

Γ.Τ.

ΝΤΑΙΗΒΙΝΤ ΜΠΟΟΥΙ

Νά λοιπόν πού τό σῶμα γίνεται τό ἀπόλυτο μέσο τῆς ἔκφρασης, πού ὁ ἦχος τῆς φωνῆς συνοδεύει θωπευτικά τήν κίνηση ἤ τήν ἀκινησία του σάν τά χέρια τῆς ντίβας, πού, γαντοφορεμένα, χάιδευαν τό λαμέ φόρεμά της σέ μιά ὕστατη ἐρωτική πρόκληση.

Ὁ Μπόουι δέν καταχωρεῖται. Δέν εἶναι οὔτε ἠθοποιός οὔτε τραγουδιστής. Εἶναι ἑρμηνευτής τοῦ φαντασμαγορικοῦ κόσμου τῆς ὁμορφιᾶς πάνω στήν ὀθόνη, συμπυκνωμένου ἐκεῖ μέσα του, γύρω του, θαμπώνοντας τά μάτια τοῦ θεατῆ.

Ὁ Μπόουι ἀνήκει σέ μιά ξεχωριστή κατηγορία ἠθοποιῶν, καθώς δέν ὑποδύεται ἀλλά ἑρμηνεύει ρόλους πού δέν ὑπάρχουν στό σενάριο, γιατί ἀκριβῶς εἶναι αὐτός ἐκεῖ σ' ἕνα δικό του ρόλο καί κανείς δέν μπορεῖ νά τόν περιγράψει ἀπό τά πρίν, νά τόν καλυπτώσει μέ λέξεις. Καί εἶναι εὐτύχημα ὅτι οἱ τρεῖς ταινίες του (Ὁ ἄνθρωπος πού ἔπεσε στή γῆ, Καλά Χριστούγεννα κύριε Λώρενς καί Πείνα) γυρίστηκαν ἀπό σκηνοθέτες (Ρέγκ, Ὄσιμα καί Τόνυ Σκότ) μέ φορμαλιστικές ἀναζητήσεις. Ἔτσι ὥστε οἱ ταινίες νά δένονται μαζί του σ' ἕνα στυλιστικό παιχνίδισμα.

Στή συνέντευξη τῆς ταινίας τοῦ Ὄσιμα στίς Κάννες, κάποιος δημοσιογράφος ρώτησε τό σκηνοθέτη γιατί, ὅταν σέ μιά σκηνή πού ὁ Μπόουι, αἰχμάλωτος Βρετανός ἀξιωματικός, φιλάει δημόσια στά μάγουλα τό νεαρό Ἰάπωνα διοικητή τοῦ στρατοπέδου, ἐκεῖνος λιποθυμᾶ. Πρίν προλάβει ν' ἀπαντήσει ὁ Ὄσιμα, ἐπεμβαίνει ὁ μεταφραστής: «Σίγουρα δέ σᾶς ἔχει φιλήσει ποτέ ὁ Μπόουι γιά νά κάνετε αὐτή τήν ἐρώτηση.»

Ν.Φ.

ΜΑΡΛΟΝ ΜΠΡΑΝΤΟ

Εἶναι ἀπό τίς ἐρωτήσεις ἐκεῖνες, πού ἔρχονται καί φεύγουν μέ τό ρυθμό πού τό μικρό βαγονάκι τῆς ρόδας τοῦ λούνα πάρκ περνάει καί ξαναπερνάει ἀπό τό σημεῖο πού ἔχουμε στυλώσει τό βλέμμα μας. Τί εἶναι ἕνας ἠθοποιός; Καλύτερα· πῶς ἀντιλαμβάνεστε ἕναν ἠθοποιό; Μέσα στό πλῆθος τῶν ἀπαντήσεων θά μποροῦσαν νά βρίσκονται καί αὐτές:

ὡς μιά διαδρομή· ὡς ἕναν ὄγκο· ὡς μία μάζα φωτός τυπωμένη στό σελλυλόιντ· ὡς τό μηχανισμό ἑνοποίησης τοῦ δραματικοῦ λόγου· ὡς τό ἠθικό ἄλλοθι τῆς ἀφήγησης (τόσο ὡς χαρακτήρας, ὅσο καί ὡς ρόλος, ἀλλά ἀκόμη κι ὡς μέρος της)· ὡς τό μηχανισμό πλεύσης τοῦ ὑποκείμενου στό πεδίο τῆς οἰκειοποίησης τοῦ ρόλου· ὡς τήν ἐπιθυμητική μηχανή πού θά θέλξει τό ὑποκείμενο νά μοιραστεῖ τό φορτίο της, διαιρώντας τό ἔτσι μέ τρόπο εὐθέως ἀνάλογο πρός τό δυναμικό της.

Ὁ Μάρλον Μπράντο εἶναι, κατά περίσταση, κάτι ἀπ' αὐτά. Ἤ ὅλα αὐτά μαζί. Ἤ καί πολλά πράγματα ἀκόμη. Ἕνας ἡρωϊκός πολεμιστής, ἄς ποῦμε, πού ἀντιμάχεται τόν ἄλλο, στήν ἀναζήτησή του γιά ἕνα σῶμα ἔξω ἀπό αὐτό τό ἴδιο, ἕνα σῶμα πού τοῦ προσφέρει ἡ προοπτική τῆς ὑπόδυσης. Ἕνας ἐπαναστάτης ἀκόμα, καθώς ἡ αὐθύπαρκτη σκηνοθεσία τοῦ λόγου συναντάει τήν πληρότητά της ὅταν ἔρχεται σέ ἀντιπαράθεση μέ μιά ἰδιομορφία τῆς persona *τέτοια, πού νά γκρεμίζει τίς μεθοδεύσεις τοῦ Στανισλάβσκι, καθώς αὐτές ὁδηγοῦνται νά διαρρήξουν τά ὅριά τους. Εἶναι ἀκόμη...*

Εἶναι ἀκόμη ἕνα κείμενο. Ἕνα κείμενο πού δέ γράφτηκε, καθώς στή θέση τοῦ ἠθοποιοῦ δέν ἀναγνώριζε τό λόγο πού ἐκφέρει τό σῶμα. Στό κενό πού ἀπομένει ὑπῆρχε ἕνας δρόμος μέ πολλές στροφές. Πίσω ἀπό τίς γωνίες μποροῦσες νά συναντήσεις μιά φθαρμένη στολή, κουτάκια ἀπό μπύρα, ἤ νά ἀκούσεις τό γνώριμο ἦχο μιᾶς κλανιᾶς. Ἤ ἀκόμη νά δεῖς τό διάδρομο ἀπογείωσης καί τό ὄχημα ἐκεῖνο νά ἀναχωρεῖ γιά τή γνώριμη πτήση. Ἀλλά τό κείμενο αὐτό, ἀγαπητοί φίλοι, δέν θά τό διαβάσετε ποτέ.

Π.Δ.

ΣΥΛΒΕΣΤΕΡ ΣΤΑΛΛΟΝΕ

Ὁ Συλβέστερ Σταλλόνε εἶναι πιά ἕνα ὄνομα. Καί μάλιστα ἕνα πολύ ὡραῖο ὄνομα: Συλβέστερ Σταλλόνε. *Δέν ξέρω τί σᾶς κάνει νά σκέφτεστε, ἐμένα πάντως μοῦ θυμίζει πυγμάχο, γνήσιο γκάγκστερ, γνήσιο μετανάστη (ἄν εἶναι δυνατόν!), γνήσιο λαϊκό εἴδωλο (δηλαδή στάρ). Ἡ μελαγχολία τοῦ προσώπου του, μία μελαγχολία βαθιά, «δευτέρου ἐπιπέδου», μόνο μ' ἐκείνη τοῦ Μπόγκαρτ μπορεῖ νά συγκριθεῖ. Μέ τή διαφορά ὅτι, παρά τόν ὄγκο του, ὁ Σταλλόνε ξέρει τί νά κάνει (μέ) τά χέρια του (νά πυγμαχεῖ, ἄς ποῦμε), ἀντίθετα μέ τόν Μπόγκυ πού, χωρίς τσέπες καί χωρίς τσιγάρο, ἔκανε μόνο γιά γκρό-πλάν. Ξαναγυρίζω στή μελαγχολία. Ἔχω τήν ἐντύπωση ὅτι ἔρχεται ἀπό μία ἐμμονοληψία τοῦ «μοιραίου», ἀπό μία τεράστια δύναμη (καί ὄχι μόνο μυϊκή) πού δέ χρειάζεται παρά γιά νά μεταμφιέζει μιά παιδική ὡριμότητα, μιά θηλυκή τρυφερότητα, μιά πηγαία εὐαισθησία. Ἴσως ἄλλωστε αὐτός νά εἶναι καί ὁ λόγος πού ὅταν ἐκρήγνυται, σαρώνει τά πάντα στό δρόμο της. Βλέπετε, ὁ ρομαντισμός εἶναι ἀκόμα ἀποδοτικός.*

Γ.Τ.

ΤΖΑΚ ΝΙΚΟΛΣΟΝ

Ἐπικρατεῖ σέ πολλούς ἀνθρώπους μιά παράδοξη ἀντίληψη, πού ζυγίζει τήν ἀξία τοῦ ἠθοποιοῦ πάνω στήν ἱκανότητά του νά χάνει (μέ τή μεγαλύτερη δυνατή εὐκολία) τό πρόσωπό του· μ' ἄλλα λόγια, νά ὑποδύεται ἄριστα ὁποιοδήποτε ρόλο, ἀλλά κάθε ρόλο ξεχωριστά: ἡ ἐνοχλητική αὐτοδυναμία τοῦ ρόλου θά ἀπέκλειε τότε τή μνήμη τοῦ προσώπου· στήν καλύτερη περίπτωση θά εἴχαμε ἕναν ἐξαίρετο ἠθοποιό πού δέ θά ἀναγνώριζε - καί δέν θά ἀγαποῦσε-κανένας. Ἕνας ἠθοποιός εἶναι ἕνα πρόσωπο, καί εἶναι ἡ μοναδικότητα αὐτοῦ τοῦ προσώπου πού ἔρχεται νά θεμελιώσει τή σχέση μέ τό θεατή.

Ὁ Τζάκ Νίκολσον εἶναι ἕνας ἠθοποιός πού δεσμεύεται ἀπό τήν εἰκόνα του μάλλον παρά ἀπό τά συμβόλαιά του· ἔχει τήν ἱκανότητα νά ὑποτάσσει τούς ρόλους στό ὕφος του, καί ἀκόμα καί στίς ἀτυχέστερες περιπτώσεις (ὅπως τό πρόσφατο Ὁ ἄνθρωπος τῶν συνόρων *τοῦ Ρίτσαρτσον), νά ἐπιβιώνει ἀπό αὐτούς. Κατορθώνει σέ κάθε ρόλο νά θυμᾶται τούς προηγούμενους (δέ μοιάζει μέ κανέναν ἄλλο ἐκτός ἀπό τόν ἑαυτό του: μή βιαστεῖτε νά πεῖτε (σκεφτόμενοι τή σειρά* Rocky, *ἄς ποῦμε) ὅτι αὐτό δέν εἶναι σπουδαῖο, πρίν συγκρίνετε μεταξύ τους ταινίες ὅπως τό* Ἐπάγγελμα Ρεπόρτερ, *ἡ* Λάμψη, *οἱ* Κόκκινοι *καί νά μετατρέπει τή μνήμη σέ βεβαιότητα· ἡ σταθερότητα τοῦ προσώπου ἐπιτρέπει ἕνα σχεδόν συνεχή σαρκαστικό χαρακτήρα, τή σιγουριά κάποιας μυστικῆς γνώσης πού τοῦ παρέχει τό δικαίωμα τῆς ὑπερβολῆς: ὁ Νίκολσον γνωρίζει ὅτι ὑποκρίνεται κι αὐτό τόν ἀποδεσμεύει.*

Γ.Δ.

ΦΑΝΙ ΑΡΝΤΑΝ

Ἡ Φανί Ἀρντάν δέν εἶναι καί πολύ ὡραία. Δέν εἶναι κάν ὡραία, ἴσως. «Αὐτή εἶναι σάν ἄντρας», εἶχε πεῖ ἕνας φίλος μου, ἀποπαίρνοντάς με ὅταν εἶχα τολμήσει νά πῶ κάτι γιά ἕναν κρυφό σεξουαλισμό τῆς Ἀρντάν. Δέν εἶχε κι ἄδικο. Ἐκεῖ κάπου, ὅμως, πιστεύω ὅτι βρίσκεται καί ἡ αἰτία τῆς σαγήνης της. Εἶναι ἀποστεωμένη, ἔχει προγναθισμό καί ἡ κίνησή της δέν ἔχει καμιά ἰδιαίτερη θηλυκή χάρη. Ἀρκετά, δηλαδή, γιά νά μήν εἶναι τέλεια. Κάθε τι τό τέλειο εἶναι ἀπωθητικό, τουλάχιστον στόν κινηματογράφο. Στό σινεμά θέλει ὁ καθένας νά βλέπει τίς δικές του ἱστορίες. Ἕνας ἀρχικός προσανατολισμός τῆς ἐπιθυμίας μας σέ πρόσωπα ὅπως τῆς Ἀντζανί ἤ τοῦ Ρέντφορντ, γίνεται κουραστικός, καθώς καταλαβαίνουμε ὅτι δέν μπορεῖ νά ἔχει ἀντίκρυσμα. Γρήγορα ἀντιλαμβανόμαστε πώς πρέπει νά στρέψουμε τήν προσοχή μας σέ πρόσωπα περισσότερο «γήινα», τέτοια πού νά μποροῦν νά μᾶς θυμίσουν τή «γυναίκα τῆς διπλανῆς μας πόρτας». Εἶναι πολλοί αὐτοί πού τό σπίτι τους συνορεύει μ' αὐτό τῆς Ὀρνέλα Μούτι;

Β.Κ.

ΧΑΝΝΑ ΣΥΓΚΟΥΛΑ

Προϊόν τοῦ «μπουλουκιοῦ» τοῦ Φασμπίντερ, τοῦ ὁποίου ἀποτέλεσε (ἀπό τό τέλος τῆς δεκαετίας τοῦ '60) ἕνα ἀπό τά κύρια μέλη. Γιά πολύ καιρό φιγουράρισε ὡς ἠθοποιός-Φετίχ καί, ἀκόμα παραπέρα, ὡς ἱέρεια τοῦ Φασμπίντερ. Ὁ ἴδιος ὁ Φασμπίντερ, μέ περισσότερα μέσα καί στόχο ἕνα μεγαλύτερο κοινό, τῆς ἀνέθεσε νά ἐνσαρκώσει, οὔτε λίγο-οὔτε πολύ, τή μεταπολεμική Γερμανία (Ὁ γάμος τῆς Μαρία Μπράουν) καί ὕστερα τή Στάρ (Λιλή Μαρλέν). Αὐτή εἶναι πού μεταφέρει τό σενάριο. Ὅμως οἱ καλύτερες στιγμές της εἶναι μέ τόν Γκοντάρ (στό Πάθος) πού ἀκούει μέ προσοχή τή φωνή της (ζεστή, βαθειά), τήν προφορά της (παράξενη, ἀπόκοσμη) καί κινηματογραφεῖ ἐρωτικά (ἀπό τή μεριά τοῦ ἀρσενικοῦ) τό πρόσωπό της. Στήν ἀξέχαστη σκηνή ὅπου ὁ Γιέρζυ (Γιέρζυ Ρατζιβίλοβιτς) τήν ὑποχρεώνει νά δεῖ τό πρόσωπό της στό βίντεο-μόνιτορ, ἡ ἠθοποιός βρίσκεται γιά πρώτη φορά ἀντιμέτωπη μέ τήν ὀδύνη τῆς ἴδιας τῆς εἰκόνας της: πέρα ἀπ' τόν καθρέφτη, γιά τή στάρ, ὁ ναρκισσισμός πονάει. Ἴσως ἡ ἐμπειρία αὐτοῦ τοῦ πόνου νά τῆς ἔδωσε τή δύναμη νά σώσει τό τομάρι της (καί συχνά καί τό σκηνοθέτη της) στήν Ἱστορία τῆς Πιέρα ὅπου ὁ Φερρέρι τῆς προτείνει ἕναν παραμορφωτικό καθρέφτη.

Γ.Τ.

ΚΛΙΝΤ ΗΣΤΓΟΥΝΤ

Οἱ συναισθηματικές σχέσεις μου μέ τά γουέστερν δέ θά μοῦ ἐπέτρεπαν νά μή μιλήσω γιά κάποιον ἀπό τούς ἥρωές του σ' ἕνα τέτοιο ἀφιέρωμα. Ἐπέλεξα τόν Κλίντ Ἤστγουντ. Ὄχι γιατί εἶναι ἀντιπροσωπευτικός. Κάθε ἄλλο. Ὁ Κλίντ Ἤστγουντ εἶναι ἡ ὑπερβολή τοῦ κάουμπόυ. Δέν εἶναι σέ καμιά περίπτωση ὁ ράντσερ πού βόσκει τά γελάδια του καί στίς δύσκολες ὧρες πιάνει τό πιστόλι γιά νά ἐπιβάλλει τό νόμο. Οὔτε ὁ σερίφης πού ἔχει ἕνα ὁλόκληρο χωριό στό πλάι του καί ξεκινάει νά πατάξει τούς κακούργους. Ἡ ταινία πού ὁ ἴδιος σκηνοθέτησε εἶναι ἡ ταυτότητα ἡ ὁποία μᾶς δίνει τό ὀνοματεπώνυμό του. Περιπλανώμενος πιστολέρο. *Ὁ Λούκυ-Λούκ τοῦ κινηματογράφου. Δέν ὑπάρχει τόπος γιά νά ριζώσει, εἶναι ὁ ταξιδιάρης, ὁ μόνιμος ἀποδημητής. Στά κλασικά γουέστερν μετακινοῦνται οἱ συμμορίες καί τίς κυνηγοῦν οἱ ἐκπρόσωποι τοῦ νόμου. Ἐδῶ τά πράγματα ἀντιστρέφονται. Ὁ Κλίντ Ἤστγουντ μετακινεῖται γιά νά συναντήσει τούς ἀντιπάλους σέ* σταθερό τόπο. *Ἄλλωστε δέν ἔχει καμιά σχέση μέ τόν κάουμπόυ – μπάτσο. Ἡ μόνη ἠθική του εἶναι ἡ ἠθική τοῦ «ζεῖν ἐπικινδύνως». Ἀντιμάχεται τίς συμμορίες ἐπειδή δέν μπορεῖ νά πάει μαζί τους (ποτέ δέν πηγαίνει μέ ὁμάδες μεγαλύτερες τοῦ ἑνός ἀτόμου· τοῦ ἑαυτοῦ του). Ἐπιπλέον, οἱ κακοῦργοι εἶναι κατά τεκμήριο ἱκανότεροι στό πιστόλι ἀπό τούς φθαρμένους σερίφηδες. Κι ὁ Κλίντ Ἤστγουντ δέν τά βάζει ποτέ μέ πιστολάδες β΄ κατηγορίας.*

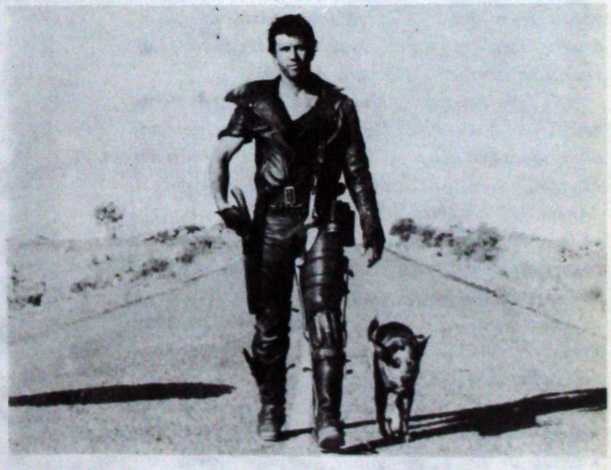
Ἄς μήν ξεχνᾶμε καί τούς σύγχρονους ρόλους του. Ἄν γίνεται ἀστυνομικός εἶναι γιατί ἔτσι μόνον μπορεῖ νά βρεθεῖ ἀντιμέτωπος μέ τίς μεγαλύτερες δυνατές δυσκολίες. Κατά τά ἄλλα ἔχει «γραμμένη» καί τήν ἀστυνομία καί τό νόμο της. Κουβαλάει κι ἐδῶ τή νοοτροπία μέ τήν ὁποία γαλουχήθηκε στό «γουέστερν-σπαγγέτι». Τό εἶδος αὐτό εἶναι, ἄς τό ποῦμε ἔτσι, τό φανταστικό τοῦ γουέστερν. Τό γουέστ χωρίς ἱστορικές ἀναλογίες κι ὁ Κλίντ Ἤστγουντ κάτι ἀνάμεσα στόν κάουμπόυ — σούπερμαν *καί τόν* καουμπόυ — βαμπίρ.

Β.Κ.

ΜΕΛ ΓΚΙΜΠΣΟΝ

Ὁ Μέλ Γκίμπσον εἶναι ἡ ρόκ ἐκδοχή τοῦ Τέν-Τέν. Ὁ ἰδανικός τυχοδιώκτης μέ ἰδέες, τέχνες πού ἡ δεκαετία τοῦ '50 δέν μποροῦσε νά ὀνειρευτεῖ. Ἕνα εἶδος διεθνοῦς Εὐρωπαίου μέ μιά ἀμερικάνικη πινελιά στήν κίνηση. Ἔτσι ἐξηγεῖται πῶς ὁ Γκίμπσον καταφέρνει νά συνοψίζει ὅλους τούς ἥρωες τῶν τελευταίων 30 χρόνων: τόν Τζέημς Ντήν, τόν Πώλ Νιοῦμαν, τόν Μοντγκόμερυ Κλίφτ, τόν Γκάρυ Κοῦπερ, τόν Κάρυ Γκράντ, τόν Κέρκ Ντάγκλας, τόν Ἔλβις Πρίσλεϋ, τόν Κλίντ Ἤστγουντ, τόν Λού Ρήντ, τόν Ἄλ Πατσίνο, τόν Ντάστιν Χόφφμαν, τόν Ρόμπερτ Ντέ Νίρο, τόν Τζάκ Νίκολσον... Ποτέ σοφιστικέ, σέ καμιά περίπτωση ἐπιδειξιομανής, μεταφέρει μιά χαρά τό μυστήριο κι ἀκόμα καλύτερα τό φλού. Μιά ὁλόκληρη νέα ἰδεολογία. Τό πιό περίεργο ἀπ' ὅλα, ὅμως, εἶναι ἡ «ὁμορφιά» του. Ἐλάχιστα θεαματική καί, γι' αὐτό, ἐξαιρετικά ἀποτελεσματική. Ὁ Μέλ Γκίμπσον δέν εἶναι ὁ Πώλ Νιοῦμαν. Εἶναι καλύτερος· εἶναι ὁ καθένας σέ πετυχημένη ἔκδοση, ὁ ὁποιοσδήποτε πού κατάφερε νά εἰσαχθεῖ στό θρύλο.

Γ.Τ.



ΓΟΥΝΤΥ ΑΛΛΕΝ

Ὁ γούντυ δέν εἶναι πτηνόν. Ἡ ὀνομαστική σύμπτωση μετά τοῦ θρυλικοῦ ἥρωα τῶν κόμικς σχεδόν τυχαία. Παρ' ὅλα αὐτά ὁ Ἄλλεν καί γαμψή μύτη ἔχει καί κοκκινοτρίχης εἶναι καί καμπουρίτσα στήν πλάτη θρέφει. Ὁ Γούντυ Ἄλλεν εἶναι ἕνας ἄνθρωπος, πού ἐπαγγέλεται ἠθοποιός, μέ σκηνοθετικές ἱκανότητες καί σπουδαία ἐμπορική ἐπιτυχία. Τοῦ προκαλεῖ ἰδιαίτερη εὐχαρίστηση τό γεγονός πώς ἡ τρίτη του μετεμψυχωτική φύση στέφεται μέ δόξα καί χρῆμα. Τοῦ ἀρέσουν ἡ κοκκεταρία καί οἱ γυναῖκες μέ κάποιο ἐλάττωμα στή φωνή. Ὡς ἐραστής κερδίζει τήν πλειοψηφία τῶν ἐργένηδων. Λάτρης τῶν τεράστιων λευκῶν χώρων. Ὀνειρεύεται σχεδόν πάντα, στό πίσω κάθισμα μιᾶς Ρόλλς-ρόυς, ἐνῶ αὐτή διασχίζει, μέ φαινομενική ἐγγλέζικη ἠρεμία, τούς δρόμους τοῦ Μανχάταν καί τῆς Νέας Ὑόρκης. Μικρός, ἦταν ἀχώριστος φίλος τῆς μητέρας του, πού κι αὐτή γιά νά κοιμηθεῖ τοῦ διάβαζε ἀποσπάσματα τῆς Βίβλου. Δέ συμπαθεῖ τά κρεβάτια, τά χρησιμοποιεῖ μόνο γιά ὕπνο. Ὁ ἰδανικότερος χῶρος γιά νά κάνει ἔρωτα εἶναι τό χαμηλό τραπέζι τῆς κουζίνας του. Τοῦ δημιουργεῖ ἕνα πνεῦμα ἄνεσης ὁ χῶρος τῶν πολυτελῶν ἐστιατορίων καί γι' αὐτό τρώει σ' αὐτά, μεσημέρια, παρέα μέ διάσημους φίλους του πού ἔχουν τήν τύχη νά ζοῦν γιά πρώτη φορά καί νά ἀπολαμβάνουν μέ μιᾶς τή δημοσιότητα καί τόν πλοῦτο. Τούς θεωρεῖ προνομιούχους καί ἀπορεῖ πῶς δέν εἶναι Ἑβραῖοι. Μιλάει συχνά πυκνά γιά τόν Τζέρρυ ἐννοεῖ τόν Λιούις· συνήθως χαμηλώνει τή φωνή του ὅταν ἀναφέρεται στόν Μπάστερ Κῆτον. Τοῦ ἀρέσει ἡ μαριχουάνα, ἀλλά ὄχι πρίν ἤ μετά τόν ἔρωτα. Ὁ Γούντυ Ἄλλεν, τέλος, εἶναι ἕνα βιολογικό φαινόμενο. Πηγαίνει μέ γυναῖκες. Ἀπ' ὅλες τίς ταινίες μ' ἀρέσει πιό πολύ τό Μανχάταν. Μοιάζει μέ μοναχικό περίπατο, πλησιάζει φιλικές μου διηγήσεις καί ἔχει ὡραῖο τέλος.

Θ.Λ.

ΤΖΗΝ ΓΟΥΑΙΛΝΤΕΡ

Σέ μιά χώρα στήν ὁποία ἕνας ἄνθρωπος πού ἔχει σχέση μέ τήν ὑποκριτική (βλέπε ἠθοποιός) γεννιέται μόλις ἕνας κάθε χρόνο, οἱ γεννημένοι κωμικοί εἶναι πολύ λογικό καί σπανίζουν. Τό νά ἀνακαλύπτεις ἕνα κωμικό ταλέντο λοιπόν στόν ἀμερικάνικο κινηματογράφο εἶναι ἀνάλογο κι ἐξίσου σπάνιο μέ τό ν' ἀνακαλύπτεις ἕνα κινηματογραφικό ταλέντο στόν ἑλληνικό κινηματογράφο. (Σκέψου δηλαδή!).

Ὁ Τζήν Γουάιλντερ εἶναι ἕνας κωμικός τοῦ εἴδους τοῦ Τζέρρυ Λιούις ἤ τοῦ Πήτερ Σέλλερς. Τή στιγμή πού οἱ περισσότεροι κωμικοί εἶναι τυποποιημένοι (κάτι πού δέν εἶναι ἀπαραίτητα μειονέκτημα) π.χ. Τσάπλιν, Τατί, Ἄλλεν, ὁ Γουάιλντερ ἀντιθέτως μπορεῖ πειστικότατα νά ὑποδυθεῖ τόν ἀθῶο ραββίνο, τόν ἀδίστακτο πιστολά (σκεφθεῖτε ἐν ἀντιθέσει τόν Λουί ντέ Φυνές πιστολά), τόν ἐπιτυχημένο ἐπιχειρηματία (φανταστεῖτε τό Βέγγο μέ κουστούμι Πιέρ Καρντέν καί ποῦρο) ἤ τόν τραγικό ἥρωα τοῦ Ἰονέσκο. Ἀκόμη καί ὡς σκηνοθέτης μπορεῖ νά χρησιμοποιεῖ τό χῶρο καί τό σῶμα του, τό γκρό πλάν στό ἐκφραστικότατο βλέμμα του, τή στατικότητα καί τήν κίνηση σέ τέλεια ἰσσοροπία. Μήπως ἔχουμε νά κάνουμε μέ τόν Τζέρρυ Λιούις τοῦ '80. Μακάρι!

Χ.Μ.

ΡΟΜΠΕΡΤ ΝΤΕ ΝΙΡΟ

Τί κοινό μπορεῖ νά ὑπάρχει ἀνάμεσα σ' ἕνα σωρό διαφορετικούς ρόλους παιγμένους ἀπό τόν ἴδιο ἠθοποιό; Μά φυσικά, τό σῶμα τοῦ ἠθοποιοῦ. Κι ἐπειδή αὐτό εἶναι κοινότυπο (συμβαίνει μέ ὅλους), προχωρῶ λίγο περισσότερο. Τό χαμόγελό του (αὐτό συμβαίνει μόνο μέ τόν Ρόμπερτ Ντέ Νίρο). Ἕνα χαμόγελο πού πραγματοποιεῖται μ' ἕνα ἐλαφρό ἀνασήκωμα τοῦ ἀριστεροῦ ἄνω χείλους καί πού ὑποκρύπτει ἐντελῶς παράταιρα πράγματα. Εἰρωνεία κι ἀθωότητα (ὁ εἴρων «γνωρίζει», συνεπῶς δέν μπορεῖ νά εἶναι ἀθῶος), δύναμη κι ἀμηχανία (ὁ δυνατός, λογικά, δέ βρίσκεται ποτέ σέ ἀμηχανία). Τό χαμόγελο αὐτό εἶναι ὁ κοινός τόπος ὅλων τῶν μελῶν τοῦ σώματος τοῦ Ντέ Νίρο. Εἶναι τό ἀντίβαρο ἑνός κορμιοῦ, τοῦ ὁποίου, κάθε μόριο χωριστά κρύβει τόση ἐνέργεια... ὅση μιά γροθιά. Ὁ Ντέ Νίρο χαμογελάει γιά νά μή σκοτώσει στό ξύλο. Κινεῖται ὅπως ἀκριβῶς ἕνας μποξέρ πάνω στό ρίνγκ. Τόσο ὅσο νά μή σπαταλάει ἐνέργεια, πάντως κινεῖται συνεχῶς. Ὅλοι ὅσοι κινοῦνται γύρω του εἶναι ἀντίπαλοι. Σκοπός του ν' ἀποφύγει τά χτυπήματά τους, περνώντας στήν ἐπίθεση ὅταν μπορεῖ, μοιράζοντας... χαμόγελα. Κανένα δέν παίρνει στά σοβαρά, ἐκτός ἀπό τόν ἑαυτό του. Ἐμεῖς πάλι δέν τόν παίρνουμε στά σοβαρά γιατί εἶναι πολύ μόνος. Ὄχι μοναχικός (αὐτό συμβαίνει μέ ὅλους, γι' αὐτό καί δέν ἐνοχλεῖ ἰδιαίτερα), ἀλλά μοναδικός (κι αὐτό ὅπου συμβαίνει, σίγουρα καταντάει ἐνοχλητικό).

Συγχρόνως εἶναι ἄγαρμπος, σάν τά μικρά παιδιά πού προσπαθοῦν νά μιμηθοῦν τούς «μεγάλους». Γιατί, σάν τά μικρά παιδιά, ζεῖ σ' ἕναν κόσμο πού δέν μπορεῖ νά τόν καταλάβει. Εἶμαι σίγουρος ὅτι, ὅταν γυρνάει πρός τό μέρος μας καί ἀπευθύνει τό εἰρωνικό «Hi Mom», θἄθελε νά σπάσει πολλούς ἀπό μᾶς στό ξύλο. Δέν μπορεῖ ὅμως, γι' αὐτό μᾶς χαμογελάει...

B.K.

ΑΛΕΞΗΣ ΔΑΜΙΑΝΟΣ

Ὑπάρχει ἕνα πρόσωπο στόν ἑλληνικό κινηματογράφο πού ἀπωθήθηκε, ποτέ δέν πολιτογραφήθηκε κινηματογραφιστής. Ἐπιμένω στή λέξη πρόσωπο. Ἡ ὄψη τοῦ Ἀλέξη Δαμιανοῦ -γι' αὐτόν πρόκειται- εἶναι μιά τοπογραφία τοῦ ἑλληνικοῦ τοπίου. Μιά κουρασμένη, ὀρεινή ἔκταση, διασχιζόμενη ἀπό ρυτίδες-ποταμούς, ἀκτινοβολεῖ, ζαρώνει, κάπου ἀφήνει χῶρο γιά μικρές πεδινές ἐκτάσεις, πάντοτε σίγουρη, κουβαλάει ἐπάνω της μιά ἱστορία. Τήν ἱστορία τοῦ τόπου της.

Ὁ Δαμιανός εἶχε μιά ἀτυχία. Δέν κατόρθωσε ν' ἀποτινάξει τά σημάδια τῆς θεατρικῆς παιδείας πού ἔφερε ἔντονα. Εἶχε γι' αὐτό τή μοίρα τῶν ἡρώων του. Ποτέ δέν ἀκούστηκε ἡ φωνή του. Ἔμεινε ἕνας ψίθυρος, τόσο χαρακτηριστικός, κι ἄς εἶπε σημαντικά πράγματα, εἴτε μπροστά εἴτε πίσω ἀπό τήν κάμερα. Τό πρόσωπό του εἶναι τό ἴδιο μιά θεατρική σκηνή, ὅπου συναντιοῦνται οἱ γενιές τῶν Ἑλλήνων. Περιγράφω τρεῖς σκηνές.

Σκηνή πρώτη: Ὁ Δαμιανός ἐργάτης σιδηρουργείου, ἀνεβοκατέβαζει τό φυσερό καί ψέλνει: «Πλούσιοι ἐπτώχευσαν καί ἐπείνασαν...» *Σκηνή δεύτερη: Σέ γκρό-πλάνο, στόν* Καιρό τῶν Ἑλλήνων, *προσωποποιεῖ τήν ἀπόγνωση τοῦ καπετάνιου-ἀπόγονου τοῦ 21, γιά μιά πατρίδα πού χάνεται. Σέ λίγο θ' ἀποχαιρετήσει τά παλικάρια του μ' ἕνα δημοτικό. Σκηνή τρίτη: Ὑποψήφιος μετανάστης, περιμένει τό περίφημο βαπόρι «Πατρίς» γιά τήν Αὐστραλία. Μουσική ὑπόκρουση:* «Τδξερες πώς θά φύγω... τδξερες πώς θά φύγω...» *Ὁ Δαμιανός εἶναι ὅλα αὐτά μαζί: Λειτουργός στήν Ἁγία Σοφιά, ἀγωνιστής τοῦ 21, μετανάστης τῶν ἀρχῶν τοῦ 60· βυζαντινή ψαλμωδία, δημοτικό μοιρολόι καί τραγούδι τοῦ Καζαντζίδη ταυτόχρονα. Ἡ λεβεντιά καί ἡ ἀπελπισία σμιλευμένες ἀπό ἀριστοτέχνη λές γλύπτη στό πρόσωπό του, χάρτη καί ψυχή τῆς Ἑλλάδας· ὀροπέδιο καί μουσική. Ἕνας ἥρωας τοῦ Θεόφιλου ἤ τοῦ Ἐγγονόπουλου. Ἀλέξης Δαμιανός -ἕνας Ἕλληνας.*

Β.Κ.

Τά κείμενα συνέταξαν οἱ: *Γιάννης Δεληολάνης, Περικλῆς Δεληολάνης, Βασίλης Κεχαγιᾶς, Θανάσης Λάλας, Θωμᾶς Νέος, Γιῶργος Τζιώτζιος, Νότης Φόρσος.*

ΓΙΑΝΝΗΣ Π. ΜΗΤΡΟΠΟΥΛΟΣ

'Ακαδημίας 81 - τηλ. 3619545 καί 3609869, 'Αθήνα

• Μερικές ἀπό τίς ταινίες πού θά παρουσιάσουμε τή φετεινή σαιζόν •

ΒΙΜ ΒΕΝΤΕΡΣ

'Η 'Αλίκη στίς πόλεις
'Ο φόβος τοῦ τερματοφύλακα στά πέναλτυ
Τό πορφυρό γράμμα
Λαθεμένη κίνηση

ΒΕΡΝΕΡ ΧΕΡΤΖΟΚ

Βόιτσεκ
Καρδιά ἀπό γυαλί

ΒΕΡΝΕΡ ΣΡΑΙΤΕΡ

Ρένιο ντί Νάπολι
Παλέρμο ἤ Βόλσμπουργκ

ΚΑΡΛ ΝΤΡΑΓΙΕΡ

'Ο ἀφέντης τοῦ σπιτιοῦ
Σελίδες ἀπό τό ἡμερολόγιο τοῦ Σατανᾶ

ΙΝΓΚΜΑΡ ΜΠΕΡΓΚΜΑΝ

'Η φυλακή
Μουσική στό σκοτάδι

Ρ.Β. ΦΑΣΜΠΙΝΤΕΡ

"Εφι Μπρίστ
'Ο "Ελληνας γείτονας
'Η γυναίκα τοῦ σταθμάρχη
Κινέζικη ρουλέτα
'Η τρίτη γενιά
"Αγρια συναλλαγή

* ΓΕΡΜΑΝΙΑ ΧΛΩΜΗ ΜΗΤΕΡΑ (Χέλμα Σάντερς) * ΤΟ ΧΡΩΜΑ ΤΟΥ ΡΟΔΙΟΥ (Σεργκέι Παρατζάνωφ) * Η ΓΥΝΑΙΚΑ ΚΑΙΓΕΤΑΙ : ΑΚΡΑΙΑ ΕΡΩΤΙΚΗ ΠΕΡΙΠΤΩΣΗ (Ρόμπερτ βάν "Ακερεν)' * ΠΡΟΣΤΑΚΤΙΚΗ (Κρίστοφ Ζανοῦσι) * ΥΠΟΘΕΣΗ ΣΙΩΠΗΣ (Μάρλεν Γκόρις) * ΤΑ ΠΟΥΛΙΑ ΤΗΣ ΒΡΟΧΗΣ ("Αντε ντέ Γιόνγκ) *

'Ακόμη, ταινίες τῶν *Κ. Μάκ, Β. Σγιόμαν, Μ. Βίντεμπεργκ, Α. Σγιόμπεργκ, Σ. Γιούτκεβιτς, Μ. Ζέττερλινγκ, Μ. Ρόμ, Σ. Βασίλιεφ, Γ. Κάρασικ, Α. Μ. Κοντσαλόφσκι, Γ. Κοζίντσεφ, Γ. Τσουχράι, Ε. Λοτιάνου, Κ. Μπερρύ...*

Στενοί Συνεργάτες τῶν κινηματογραφικῶν λεσχῶν

ΝΟΚ ΑΟΥΤ ΟΙ ΠΑΛΙΕΣ ΙΔΕΕΣ

ΝΕΑ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΙΚΗ Α.Ε.

Η ΝΕΑ ΔΥΝΑΜΗ ΣΤΗΝ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΙΑ ΤΗΣ ΕΛΛΑΔΑΣ

• Μερικὲς ἀπὸ τις ταινίες που διαλέξαμε για φέτος •

1. *ΠΑΘΟΣ* του ΖΑΝ-ΛΥΚ ΓΚΟΝΤΑΡ
2. *Ο ΚΑΥΓΑΤΖΗΣ* του Ρ.Β. ΦΑΣΜΠΙΝΤΕΡ (QUERELLE)
3. *Ο ΤΕΛΕΙΟΣ ΓΑΜΟΣ* του ΕΡΙΚ ΡΟΜΕΡ
4. *ΠΙΤΣΟΤΕ, ΤΟ ΧΑΜΙΝΙ ΤΟΥ ΣΑΟ ΠΑΟΛΟ* του ΕΚΤΟΡ ΜΠΑΜΠΕΝΚΟ (ΡΙΧΟΤΕ)
5. *Η ΜΕΡΑ ΤΩΝ ΗΛΙΘΙΩΝ* του ΒΕΡΝΕΡ ΣΡΑΙΤΕΡ (TAG DER IDIOTEN)
6. *ΑΝΤΩΝΙΕΤΑ* του ΚΑΡΛΟΣ ΣΑΟΥΡΑ (ANTONIETA)
7. *ΟΠΩΣΔΗΠΟΤΕ ΤΗΝ ΚΥΡΙΑΚΗ* του ΦΡΑΝΣΟΥΑ ΤΡΥΦΦΩ (VIVEMENT DIMANCHE)
8. *ΤΟ ΦΕΓΓΑΡΙ ΣΤΟΝ ΥΠΟΝΟΜΟ*του ZAN-ZAK ΜΠΕΝΕΞ (LA LUNE DANS LE CANIVEAU)
9. *ΕΚΑΤΗ, Η ΜΑΙΤΡΕΣΣΑ ΤΗΣ ΝΥΧΤΑΣ* του ΝΤΑΝΙΕΛ ΣΜΙΝΤ (HECATE, MAITRESSE DE LA NUIT)
10. *ΘΑΝΑΣΙΜΟ ΠΑΙΧΝΙΔΙ* του ΚΑΡΟΛΥ ΜΑΚΚ (DEADLY GAME)
11. *ΚΡΟΥΛ* του ΠΗΤΕΡ ΓΕΗΤΣ (KRULL)
12. *Ο ΑΝΤΡΑΣ ΠΟΥ ΑΓΑΠΟΥΣΕ ΤΙΣ ΓΥΝΑΙΚΕΣ* του ΜΠΛΕΗΚ ΕΝΤΟΥ-ΑΡΝΤΣ (THE MAN WHO LOVED WOMEN)
13. *ΚΡΙΣΤΙΝ* του ΤΖΩΝ ΚΑΡΠΕΝΤΕΡ (CHRISTINE)

Ο ΕΛΕΥΘΕΡΟΣ ΧΡΟΝΟΣ ΣΑΣ ΜΑΣ ΑΦΟΡΑ
ΟΙ ΤΑΙΝΙΕΣ ΜΑΣ ΣΑΣ ΑΦΟΡΟΥΝ

Η ΝΕΑ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΙΚΗ Α.Ε.
ΠΡΩΤΟΠΟΡΟΣ ΚΑΙ ΣΤΟΝ ΕΛΛΗΝΙΚΟ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟ
ΣΑΣ ΠΑΡΟΥΣΙΑΖΕΙ ΤΟ ΧΕΙΜΩΝΑ

1. *ΥΠΟΓΕΙΑ ΔΙΑΔΡΟΜΗ* του ΑΠΟΣΤΟΛΟΥ ΔΟΞΙΑΔΗ
2. *ΤΟ ΤΡΑΓΟΥΔΙ ΤΗΣ ΕΠΙΣΤΡΟΦΗΣ* του ΓΙΑΝΝΗ ΣΜΑΡΑΓΔΗ
3. *ΠΡΟΣΟΧΗ ΚΙΝΔΥΝΟΣ* του ΓΙΩΡΓΟΥ ΣΤΑΜΠΟΥΛΟΠΟΥΛΟΥ
4. *ΠΑΡΕΞΗΓΗΣΗ* του ΔΗΜΗΤΡΗ ΣΤΑΥΡΑΚΑ
5. *ΓΛΥΚΙΑ ΣΥΜΜΟΡΙΑ* του ΝΙΚΟΥ ΝΙΚΟΛΑΙΔΗ
6. *ΤΑΞΙΔΙ ΣΤΑ ΚΥΘΗΡΑ* του ΘΟΔΩΡΟΥ ΑΓΓΕΛΟΠΟΥΛΟΥ

•

ΝΕΑ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΙΚΗ

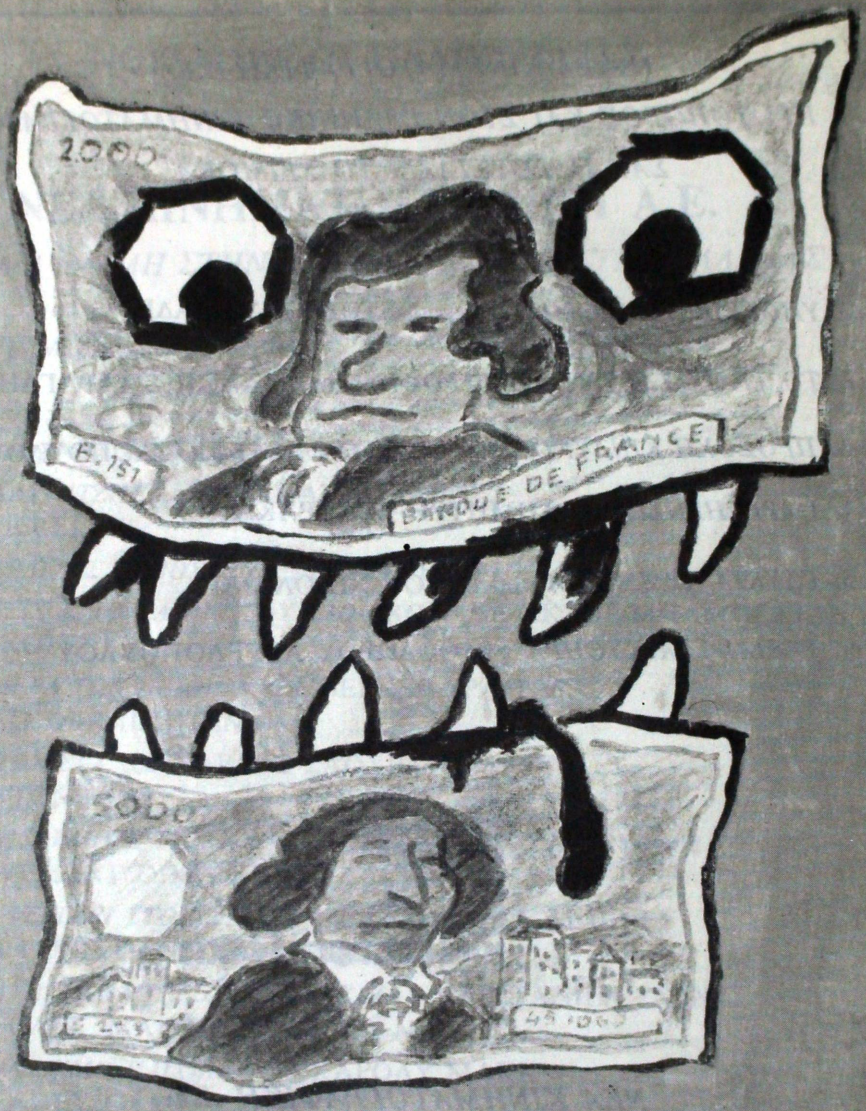
ΝΕΑ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΙΚΗ Α.Ε.

Η ΑΝΤΙΠΡΟΣΩΠΟΣ ΤΟΥ ΚΑΛΟΥ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΥ ΣΤΗΝ ΕΛΛΑΔΑ

Κωλέτη 40-42
τηλ. 36044540-5
ΑΘΗΝΑ

Η ΝΕΑ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΙΚΗ Α.Ε. ΕΙΝΑΙ ΠΑΝΤΑ ΣΤΗ ΔΙΑΘΕΣΗ ΤΩΝ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΙΚΩΝ ΛΕΣΧΩΝ ΜΕ ΤΟΝ ΠΙΟ ΠΛΟΥΣΙΟ ΚΑΤΑΛΟΓΟ ΣΕ ΤΑΙΝΙΕΣ ΠΟΙΟΤΗΤΑΣ

JEAN-MARC HENCHOZ PRESENTE



L'ARGENT

DE

ROBERT BRESSON

ΡΟΜΠΕΡ ΜΠΡΕΣΟΝ

Ὁ τελευταῖος τῶν Μοϊ-Καννῶν

Ὑπάρχουν τουλάχιστο πέντε λόγοι γιά ν' ἀγαπᾶμε τόν Μπρεσόν στήν *Ὀθόνη*. Ὁ πρῶτος: δέ συναντήσαμε ποτέ ὡς τώρα μεγαλύτερο ἐχθρό τῆς θεατρικότητας (πού μισοῦμε). Ὁ δεύτερος (συνέπεια τοῦ πρώτου): Ὁ Μπρεσόν εἶναι ἀπό τούς λίγους (ἐλάχιστους) ζῶντες κινηματογραφιστές πού ἐνδιαφέρονται γιά τό πλάνο κι ὄχι γιά τή σκηνή. Ὁ τρίτος (συνέπεια τοῦ δεύτερου): ὁ Μπρεσόν εἶναι ἕνας ἀπό τούς τελευταίους μάγους τοῦ μοντάζ (πού σημαίνει πώς δέν τό ἀντιλαμβάνεται σάν τό κυνήγι μιᾶς εἰκόνας ἀπό μιά ἄλλη, ἀλλά σάν τήν ἀναπνοή τῆς μυθοπλασίας, σάν ἕνα ρυθμό πού ἐπιτρέπει στό σενάριο νά μή λαχανιάζει). Ὁ τέταρτος (συνέπεια τοῦ τρίτου): ὁ Μπρεσόν ἀπεχθάνεται τό soundtrack γιατί οἱ ταινίες του διαθέτουν τή δική τους μουσική (ἀναγκαστικό ἐπακόλουθο τῆς σύγκρουσης μιᾶς εἰκόνας κι ἑνός ἤχου). Ὁ πέμπτος (συνέπεια ὅλων τῶν προηγούμενων): ὁ Μπρεσόν εἶναι ἕνας ἐφευρέτης τοῦ κινηματογράφου σέ μιά ἐποχή πού ὅλοι ψάχνουν νά συναντήσουν ἕνα μέσο (ἄρα: συμβατικό) κοινό. Αὐτό σημαίνει πώς *Τό Χρῆμα* (ὅπως καί οἱ προηγούμενες ταινίες τοῦ Μπρεσόν) δέ θά φτάσει ποτέ στήν Ἑλλάδα.

Καιρός νά φτιάξουμε τό δικό μας γραφεῖο διανομῆς. Δέ μᾶς λείπει παρά ...τό χρῆμα.

Γ.Τ.

Τό χρῆμα δέ φέρνει πάντα τήν εὐτυχία

τοῦ Γιῶργου Τζιώτζιου

L' ARGENT (Τό χρῆμα)

σεν.: Ρομπέρ Μπρεσόν, *σκην* Ρομπέρ Μπρεσόν, *παραγωγή*: Μαριόν Φίλμ Παρί, *φωτ.*: Ἐμμανουέλ Μασουέλ, Πασκουαλίνο ντέ Σάντις, *ἠθ.*: Κριστιάν Πατέ, Συλβί βάν ντέρ Ἔλσεν, Μισέλ Μπριγκέ.

Στό σινεμά, ὁ διάλογος (ἀνάμεσα σ' ὅλους τούς ἤχους) εἶναι ἕνα ἀντικείμενο παράδοξο. Δύσκολο νά τόν μελετήσεις χωρίς νά μελετήσεις, αὐτόματα, αὐτόν πού τό λέει: τόν ἠθοποιό βέβαια. Ἐμφανίζεται ἔτσι, ξαφνικά, ὁ μεγάλος χαμένος τοῦ μοντέρνου σινεμά, τό ἀπωθημένο τῆς σινεφιλίας μας: τό «μοντέλο» τοῦ Μπρεσόν.

Στό σινεμά, ὁ ἠθοποιός (ἀνάμεσα σ' ὅλες τίς εἰκόνες) εἶναι ἕνα ἀντικείμενο παράδοξο. Ἀδύνατο νά ἀποσπάσουμε τήν εἰκόνα του ἀπ' ὅλα τά φίλμ ὅπου ἔπαιξε, ὅπου «ὑπῆρξε». Γιά τούς μοντέρνους κινηματογραφιστές (Βέντερς, Γκοντάρ), ὁ ἠθοποιός εἶναι ἕνα ἔμβλημα, ἡ ἀπόδειξη πώς ὑπάρχει μιά Ἱστορία τοῦ Σινεμά. Εἶναι τό μέρος τοῦ φίλμ πού ἀνήκει ἐπίσης σέ ἄλλα φίλμ. Ὄχι μόνο λέει τό κείμενό του, ἀλλά εἶναι κι ὁ ἴδιος κείμενο ἀπ' τήν κορφή ὥς τά νύχια. Ποτέ στό σινεμά τοῦ Μπρεσόν. Ἴσως γιατί ὁ Μπρεσόν πιστεύει πώς δέν ὑπάρχει Ἱστορία τοῦ Σινεμά, πώς τό Σινεμά μόλις ἀρχίζει. Ἴσως γιατί δέ θέλει καμιά εἰκόνα του νά θυμίζει κάποια ἄλλη. Ἴσως γιατί ὁ ἠθοποιός, γι' αὐτόν, δέν εἶναι ἕνα κείμενο, δέ μεταφέρει καμιά ἄλλη ἱστορία, εἶναι ἁπλά ἕνα μοντέλο. Ἑπομένως γιά μιά χρήση: ἕνα μοντέλο γιά κάθε ἱστορία. Παράδοξα, ὁ Μπρεσόν μᾶς θυμίζει αὐτό πού ὅλοι προσπαθοῦμε νά ξεχάσουμε: πώς λίγοι ἔχουν τό προνόμιο τῆς σχιζοφρένειας καί πώς, δυστυχῶς, ὁ καθένας μας ἔχει δικαίωμα σέ μιά μονάχα ἱστορία. Ἄλλος ἕνας λόγος γιά νά μήν ἀρέσει (κι ὄχι ἀπ' τούς πιό ἀσήμαντους).

Καί τό κακό δέ σταματάει ἐδῶ. Ὑπάρχει κι αὐτή ἡ «μονόχορδη» πλευρά πού ὁ Μπρεσόν ἐπιβάλλει στά μοντέλα του, μιά φωνητική μονοτονία ἐντελῶς ἄγνωστη καί στό σινεμά καί στό θέατρο (καί γι' αὐτό τόσο ἐνοχλητική). Τά μοντέλα τοῦ Μπρεσόν μιλᾶνε σάν κάποιον πού ἀκούει: συλλέγοντας μία-μία τίς λέξεις πού προφέρουν, δίχως νά τίς ἀφήνουν νά ἀντηχήσουν στούς συνομιλητές τους ἤ στό κοινό. Πρόκειται γιά μιά ἀκόμα ἐντολή τοῦ Μπρεσόν: *«θά μιλᾶτε σάν νά μιλούσατε στόν ἑαυτό σας»*. Κάθε λέξη λοιπόν, κάθε φράση, μόλις διατυπωθεῖ, ἀποσύρεται, κλείνεται ἀνεπιστρεπτί στόν ἑαυτό της. Γιά τόν Μπρεσόν, ὁ λόγος ὁδηγεῖ ἀναγκαστικά στό θέατρο καί μεταμορφώνει τά μοντέλα σέ ἠθοποιούς. Ἄλλωστε, ὁ λόγος προϋποθέτει κάποιον πομπό καί, γιά τόν Μπρεσόν, ὁ ἀνθρώπινος πομπός εἶναι ἕνας μηχανισμός ἀτελής καί —συχνά— γελοῖος. Ἡ φωνή δέν εἶναι παρά ἕνας θόρυβος καί μάλιστα ἀπό τούς πιό ἀδύνατους πού ὑπάρχουν τόσο ὥστε μιά πόρτα ἀρκεῖ γιά νά τόν ἐξαφανίσει. Κι ὕστερα, οἱ ἥρωες τοῦ Μπρεσόν δέ θέλουν νά πείσουν οὔτε νά πεισθοῦν (σ' αὐτές τίς περιπτώσεις θά εἶχαν ἀνάγκη ἀπό τό λόγο), θέλουν, ἁπλά, νά νικηθοῦν, ἀκόμα καί ἀπό κάποιο θόρυβο πιό δυνατό ἀπό τούς δικούς τους, τό θόρυβο μιᾶς πόρτας γιά παράδειγμα. Ὁ Μπρεσόν ζητάει ἀπό τούς θεατές του κάτι πολύ δύσκολο: νά καταλάβουν πώς ἡ φωνή δέ φτιάχνεται μονάχα μέσα στό στόμα, ἀλλά ἔρχεται πάντα ἀπό μακριά καί ἀφορᾶ στό

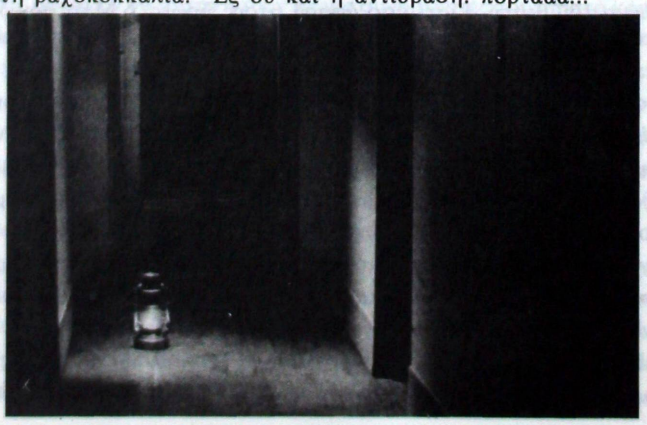
σύνολο τοῦ σώματος. Στό σινεμά, ἡ φωνή ἔχει τό ἰδιαίτερο χαρακτηριστικό νά διαθέτει ἕναν ὀπτικό σωσία. Δέ γίνεται ἀντιληπτή παρά τή στιγμή πού ἐκπέμπεται, πού ἐγκαταλείπει τό σῶμα καί τά χείλη. Μόνο ἡ φωνή πού φαίνεται μπορεῖ νά γίνει πραγματικά ἀκουστή. Ὁ βουβός κινηματογράφος τράφηκε χρόνια ἀπ' αὐτή τή μετωνυμία (δέν ὑπάρχει καπνός χωρίς φωτιά, στόματα πού κινοῦνται χωρίς φωνή...). Μέ δυό λόγια: *τό βλέμμα εἶναι αὐτό πού δίνει τίς κατευθύνσεις*. Καί τό σινεμά τοῦ Μπρεσόν εἶναι μιά πόρτα γιά τό βλέμμα, μιά πόρτα, ὅμως, πού ἀνοιγοκλείνει διαρκῶς.

Μιλάω γιά τό βλέμμα τοῦ θεατῆ. Γιατί ὅσο ἀφορᾶ στούς ἥρωες, ὁ Μπρεσόν δέν κινηματογραφεῖ τήν κυκλοφορία τῶν βλεμμάτων, ἀλλά τήν κυκλοφορία τῶν κινήσεων καί τῶν ἀντικειμένων. Ἀντικειμένων ὅπως τό χρῆμα, γιά παράδειγμα. Ἄν ὅμως τό χρῆμα κυκλοφορεῖ μέσα στήν ταινία, δέν κυκλοφορεῖ καί πάνω της. Ὅπως σημειώνει κι ὁ Μπεργκαλά (*Cahiers du Cinéma* 348/349), *Τό Χρῆμα* δέ μοιάζει νά εἶναι μιά ταινία πού κόστισε 13 ἑκατομμύρια φράγκα. Ἀντίθετα μάλιστα, ὅλα (ἐρασιτέχνες ἠθοποιοί, ἐλάχιστα ντεκόρ, καθόλου τρύκ) ὁδηγοῦν στό συμπέρασμα πώς *Τό Χρῆμα* εἶναι μιά φτωχή ταινία. Παράδοξα λοιπόν τό χρῆμα δέν ὑπάρχει στήν ταινία παρά μέ τή μορφή τῶν ὅσων... δέν ὑπάρχουν στήν ὀθόνη: λάθη στό χρῶμα, λάθη στόν ἦχο, λάθη στούς φωτισμούς (προσέχοντας λιγάκι, διαπιστώνει κανείς πώς θά πρέπει νά χρειάστηκαν ἀρκετές λήψεις γιά νά φτάσει ὁ Μπρεσόν σ' αὐτή τήν αἰσθητική τελειότητα). Τά πλάνα τοῦ *Χρήματος* εἶναι τόσο δουλεμένα πού ὅταν ἡ ταινία ἔχει τελειώσει νιώθεις τό περίεργο συναίσθημα πώς ἔχεις παρακολουθήσει ἕνα ὁλόκληρο φίλμ σέ σταθερά πλάνα.

Τό Χρῆμα, τό καταλάβατε φαντάζομαι, εἶναι λοιπόν πολλές ταινίες μαζί, κάθε πλάνο κι ἀπό μία. Καί μάλιστα μέ μιά μοναδική πυκνότητα τοῦ ἀπρόβλεπτου καί μιά πρωτοφανή διάρκεια παραμονῆς. Πρίν καλά-καλά προλάβουμε νά δοῦμε ἕνα πλάνο, ἔχει κιόλας παραχωρήσει τή θέση του στό ἑπόμενο, σάν ὁ Μπρεσόν νά μήν εἶχε καθόλου χρόνο γιά χάσιμο, οὔτε, ἄλλωστε, κι οἱ ἥρωές του. Πλάνο μπαίνει, πλάνο βγαίνει, πόρτα ἀνοίγει, πόρτα κλείνει καί τό σινεμά προχωράει ἀγέρωχο κι εὐθυτενές σάν νά μήν εἶχε κι αὐτό χρόνο γιά χάσιμο, σάν νά εἶχε ἀνάγκη νά καλύψει μιά ἀχανή, παρθένα ἀπόσταση. Ὁ Μπρεσόν συνεχίζει τόν κινηματογραφικό του μαραθώνιο καί ὁ νοῶν νοείτω, πού σημαίνει ὅτι ὁ θεατής ὀφείλει νά εἶναι προετοιμασμένος (καλύτερα: προπονημένος) γιά νά μπορέσει ν' ἀντέξει σ' αὐτόν τόν ἐξοντωτικό ρυθμό. Τόσο τό χειρότερο γιά τούς ὀκνηρούς πού θά γελοῦν κάθε λίγο μ' ἐκεῖνο τό γέλιο πού προκαλοῦν ἡ ἀμηχανία καί τό δέος.

Τό Χρῆμα ἔρχεται ἀπό μιά νουβέλα τοῦ Ντοστογιέφσκι, τό *Πλαστό Χαρτονόμισμα*, μεταφερμένη στή σημερινή ἐποχή καί μέ ἀρκετά διαφορετικό τέλος. Ἄς ξεκινήσουμε ὅμως ἀπό τήν ἀρχή. Ἕνας καθωσπρέπει νεαρός ἀνοίγει τήν πόρτα τοῦ γραφείου τοῦ πατέρα του καί ζητάει χαρτζηλίκι. Τά 200 φράγκα πού παίρνει εἶναι πολύ λίγα. Βγαίνει κλείνοντας τήν πόρτα καί τηλεφωνεῖ σ' ἕνα φίλο του. «Σῶσε με» τοῦ λέει. Ὁ φίλος εἶναι πρόθυμος νά βοηθήσει. Ἀνοίγει τήν πόρτα καί φεύγει κλείνοντάς την προσεκτικά. Συναντάει τό φίλο καί κατευθύνονται σ' ἕνα κατάστημα φωτογραφικῶν εἰδῶν. Ἀνοίγουν τήν πόρτα, μπαίνουν καί ἀγοράζουν μιά φτηνή κορνίζα πού πληρώνουν μέ ἕνα πλαστό χαρτονόμισμα τῶν 500 φράγκων. Φεύγουν. Πλάνο τῆς πόρτας πού ἀνοίγει καί κλείνει. Ὁ ἰδιοκτήτης ἀντιλαμβάνεται σέ λίγο τήν ἀπάτη καί ξεφορτώνεται τό πεντακοσάρικο στόν ὀδηγό τοῦ φορτηγοῦ πού φέρνει τό πετρέλαιο. Αὐτός, τό παίρνει ἀνυποψίαστος καί φεύγει. Πλάνο τῆς πόρτας πού ἀνοίγει καί κλείνει. Σέ λίγο θ' ἀνοίξει τήν πόρτα ἑνός μπάρ καί θά ἐπιχειρήσει νά πληρώσει μέ τό πεντακοσάρικο, μόνο πού αὐτή τή φορά ὁ σερβιτόρος τό παίρνει εἴδηση καί εἰδοποιεῖ τήν ἀστυνομία. Γιά νά μήν πολυλογῶ, πολλές πόρτες θ' ἀνοίξουν καί θά κλείσουν ἀκόμα, μέ τό χρῆμα νά μπαίνει καί νά βγαίνει κι αὐτή ἡ κυκλοφορία θά συνεχιστεῖ ὥς τό τέλος τοῦ φίλμ μέ ὅλο καί μεγαλύτερες πόρτες (τοῦ νοσοκομείου, τῆς φυλακῆς...) κι ὅλο καί μεγαλύτερα χαρτονομίσματα. Μή φανταστεῖτε ὅμως πώς μιά ταινία τοῦ Μπρεσόν πού ἀρχίζει μέ μιά πόρτα πού ἀνοίγει θά μποροῦσε νά τελειώσει μέ μιά ἄλλη. Στό τέλος, οἱ πόρτες εἶναι κλειστές, ὁ ἥρωας φυλακισμένος καί ἡ μόνη πόρτα πού παραμένει ἀνοικτή, εἶναι ἡ κερκόπορτα ἀπ' τήν ὁποία τό σινεμά θά μποροῦσε νά βγεῖ ἀπό τήν κρίση του, μιά πόρτα στενή, ἀλλά καί μοναδική ἀπ' τήν ὁποία οἱ περισσότεροι δέν ἔνιωσαν παρά ἕνα κρύο ρεῦμα στή ραχοκοκκαλιά. Ἐξ οὗ καί ἡ ἀντίδραση: πόρταααα...

Γ.Τ.



ΜΠΡΕΣΟΝ: Τό βλέμμα καί τό σκατό

Σοῦ τὄλεγα: déchet, merde exquise, κι ὅσο γι' αὐτή: tu ne savais pas qu' elle était morte.

Ξαναχάζευα τόν ἀντι-Οἰδίποδα τοῦ Ντελέζ —προτιμῶ νά ξεχνῶ τόν Γκυατταρί πού ποτέ δέ συμπάθησα— λίγο πρίν περάσει ὁ Σπήλιος γιά τό πρωινό μπάνιο. *«Μιά μαγική ἁλυσίδα συνενώνει φυτά, τμήματα ὀργάνων, ἕνα κομμάτι ἀπό ροῦχο, μιά εἰκόνα τοῦ μπαμπᾶ, τύπους καί λόγια: δέν πρέπει νά ρωτᾶμε «τί θέλει νά πεῖ αὐτό», ἀλλά ποιά μηχανή εἶναι συναρμολογημένη μ' αὐτόν τόν τρόπο, ποιές τομές καί ποιές ροές δημιουργοῦνται σέ σχέση μέ ἄλλες τομές καί ἄλλες ροές»*[1].

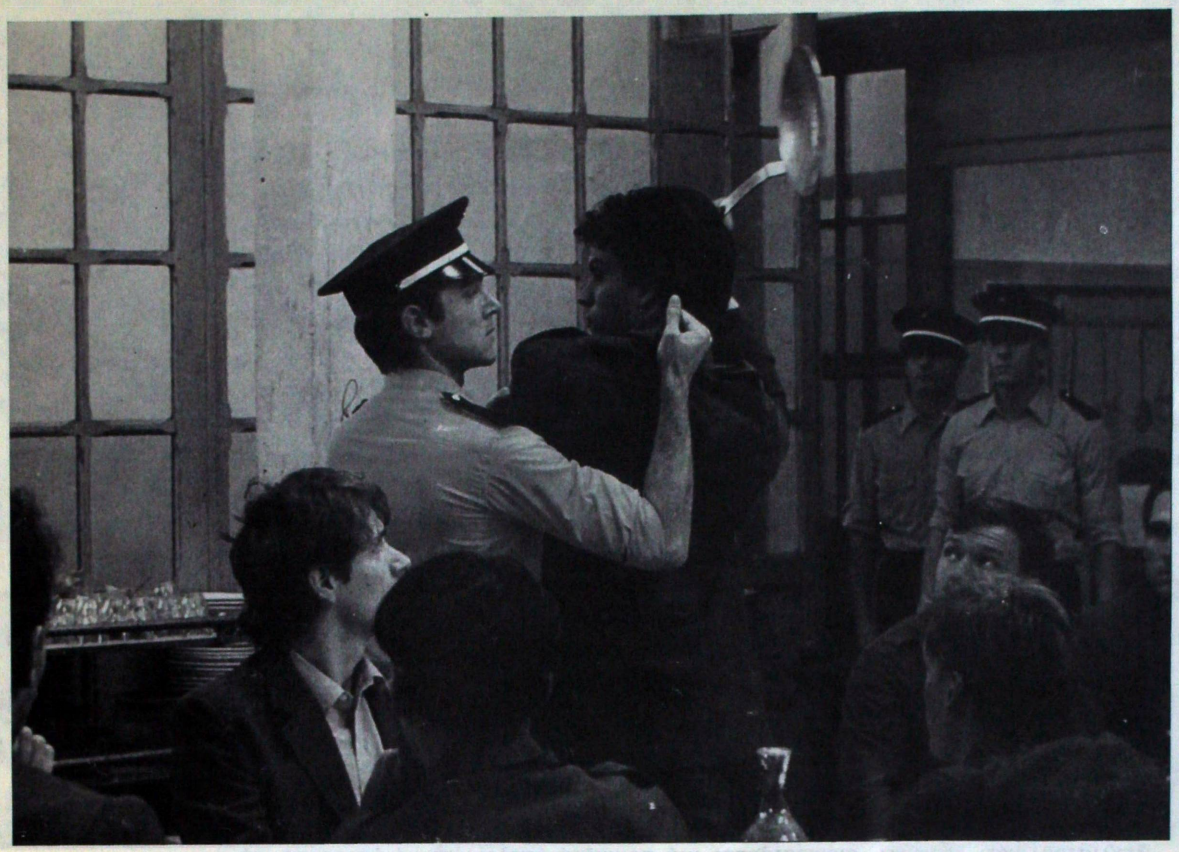
[1] *Ὁ Ἀντί-Οἰδίπους*, Ζ. Ντελέζ-Φ. Γκυατταρί, σελ. 210, ἐκδ. Ράππα.

Μιά συνειρμική ἀστραπή μ' ἔφερε σ' ἐπαφή μέ τή διάρθρωση τοῦ τελευταίου Μπρεσόν. *Τό χρῆμα* εἶναι μιά ταινία ὀργανωμένη σάν ἕνα ὀγκῶδες ὀργανικό μόριο: συμπαραθέσεις, συνδέσεις, εὐθύγραμμοι ἀγωγοί πού μεταβιβάζουν τή συνέχεια, μεταλλικά πλέγματα, γωνίες, μιά ὁλόκληρη συνδετική ἀρχιτεκτονική τῆς γραμμῆς, πού σ' ὁρισμένα προνομιακά σημεῖα της διαστέλλεται τρελά, πλαταίνει, φουσκώνει, διευρύνεται συναντώντας ἕνα ἐπί μέρους μόριο, ἕνα δομικό συστατικό μιᾶς ὠκεάνειας πλεκτάνης. Ποιό νόημα μπορεῖ νά κολλήσει πάνω της; Ποιό εἶναι τό νόημα τοῦ χρήματος; Ἡ ἀπάντηση ἀποτελεῖ τόν ὁρίζοντα τῆς ἀποριπτικῆς χειρονομίας τῶν ἑλλήνων εἰσαγωγέων, ἡ ὁμόθυμη ἐτυμηγορία τῶν ὁποίων δέ θά πρέπει νά ἀναχθεῖ στά ἴχνη μιᾶς ἀνεπάρκειας γνωστικῆς κάρπωσης ἤ ἑνός ἀβαροῦς κινηματογραφικοῦ γούστου. Ποιός ἀγοράζει ἕνα λαβύρινθο; Τουριστικά δέν εἶναι ἀξιοποιήσιμος. Οἱ περιηγήσεις γίνονται πάντα σέ ἐρείπια ἤ σέ καταρράκτες κι ὁ λαβύρινθος δέν εἶναι οὔτε ἐρείπια οὔτε καταρράκτες, εἶναι μιά «ἀλπική μηχανή» πού λέει ὁ Ντελέζ, δικτυωτά κατανεμημένοι διάδρομοι, ἀδιέξοδα διατοιχίσματα, ἐγκιβωτισμένα δρομολόγια, συστρεφόμενες ἐπικοινωνίες, πνιχτές τεθλασμένες, στενωποί πού ἀνακουφίζονται σέ ἀπρόοπτες διαστολές, δώματα, θάλαμοι, νάρθηκες, κοντολογίς μιά ἄτοπη ἀπειλητική χωρική ἐπιμειξία. Ὅπως ἀκριβῶς ἡ ὠκεάνειά μας πλεκτάνη. Κατά συνέπεια, ἡ σχέση τοῦ ματιοῦ μέ τό λαβύρινθο εἶναι ὁ ἐφιάλτης: μιά οἰκονομία τρόμου. Νά γιατί δέ μεταφέρουν τά τουριστικά κοπάδια μέσα σέ λαβυρίνθους καί τά δρομολογοῦν στή θέα τῶν ἐρειπίων. Ἄς μήν ξεχνᾶμε ὅτι δέν ὑπάρχει ἀφήγηση παρά ἀφήγηση ἐρειπίων: μόνο τό παρελθόν εἶναι ἀφηγηματικά ἐπενδύσιμο, τό παρόν ἀποτελεῖ τό ἐξωτερικό ὅριο κάθε ἀφήγησης, μιά καί ἐμπλέκει τή θέση τοῦ ἀφηγητῆ. Ἀκόμη κι ὅταν ἐπιχειρεῖται μιά ἀφηγηματική τομή τοῦ παρόντος, ἡ θέση τοῦ ἀφηγητῆ ἀποσπᾶται καί κυλᾶ πάνω σέ μιά μελλοντική γραμμή φυγῆς.

Ἕνας λαβύρινθος δέν ἔχει νόημα: δέν καταλήγει πουθενά ἤ μᾶλλον καταλήγει σέ κάθε του σημεῖο, ὅπως ἀκριβῶς ἡ ταινία τοῦ Μπρεσόν. Νά γιατί λοιπόν δέν ἀγοράστηκε: διαμέρισμα ἤ παραθαλάσσιο οἰκόπεδο ναί, μά λαβύρινθο ποιός ἀγοράζει; Μοῦ φαίνεται πώς ἡ ἀπόριψη στήν ὁποία περιόρισαν τό κοίταγμα τῆς ταινίας καί τήν ἀγορά της οἱ Ἕλληνες εἰσαγωγεῖς δέν εἶναι διόλου ἀβάσιμη.

Ὁ Μπρεσόν δέν ἔχει καλές σχέσεις μέ τή λειτουργία τοῦ τουριστικοῦ ματιοῦ, τή διαφάνειά του καί τή διαφάνεια τῆς ἀφήγησης. Μέ τά 12,7 ἑκατομμύρια πού τοῦ μεταβίβασε ὁ προϋπολογισμός προτίμησε, ἀντί νά γυρίσει μιά ταινία, νά οἰκοδομήσει ἕνα λαβύρινθο γυρίζοντας τήν πλάτη στόν καταναγκασμό πού ὁδηγεῖ τήν κλίση τοῦ σύγχρονου κινηματογράφου. Ποιός σκηνοθέτης ἐν ζωῇ γυρίζει λαβύρινθους; (Ὁ Λάνγκ ἔχει τελειώσει, *Μητρόπολις, Οἱ κατάσκοποι, Ὁ τάφος τοῦ Ἰνδοῦ...*) Ἴσως ὁ Κιούμπρικ: βαβυλώνιους λαβύρινθους ὅπως αὐτός τῆς *Λάμψης* -τό ἐσωτερικό τοῦ ξενοδοχείου ὅπου οἱ διάδρομοι, τά δωμάτια, οἱ μετακινήσεις δέν ἐξαντλοῦνται στή γεωμετρία τοῦ χώρου μά προεκτείνονται στό χρόνο, συστρέφονται γύρω ἀπό τή μνήμη τοῦ ξενοδοχείου καί φυγαδεύονται στή νύχτα τοῦ φαντάσματος, παράγοντας ρευστές διαιρέσεις, ἄτυπους διατετραγωνισμούς, καταστάσεις ὁλικῆς ἐνδόσμωσης, π.χ. τό ἀπαγορευμένο δωμάτιο ἐνθυλακώνει ἕνα δωμάτιο, λίκνο κατεστραμμένων φαντασματικῶν σωμάτων. Ἤ ἀραβικούς λαβύρινθους α λα Μπόρχες, ὅπως αὐτός τῆς *Ὀδύσσειας 2001*, ὅπου κάθε βεβαιότητα ἀπορροφᾶται ἀπό τήν ἄυλη ἔρημο τοῦ κοσμικοῦ χώρου πού σκεπάζει μέ τό σκοτάδι της ἀνθρώπους, τεχνολογίες, σχεδιασμούς, ἴχνη, ἐπικοινωνίες.

Σ ἀντίθεση, ὅμως, μέ τούς λαβύρινθους τοῦ Κιούμπρικ, πού ἀποτελοῦν μιά ἐκδοχή τοῦ χώρου καί συνεπῶς προϋποθέτουν τήν ἀναπαράστασή του, οἱ λαβύρινθοι τοῦ Μπρεσόν χαράσσονται ἀπό διανοητικές γραμμές ἤ ἀκριβέστερα ἀπό μιά ἰδιότυπη, διανοητική κατάσταση τῆς εἰκόνας, τῆς εἰκόνας τοῦ πολιτιστικοῦ ἀντικειμένου. Ἔλεγα προηγουμένως ὅτι ὁ λαβύρινθος δέν καταλήγει πουθενά ἤ μᾶλλον καταλήγει σέ κάθε του σημεῖο: αὐτό τό σημεῖο εἶναι τό σημεῖο τοῦ πολιτισμικοῦ ἀντικειμένου -ἡ ἀνταλλακτική ἀξία τοῦ ὁποίου, ὡς ἔγκλειστη ἀφηρημένη ἐργασία πού τό εἰσάγει στήν τάξη τοῦ ἐμπορεύματος, κωδικώνεται ἀπό τή χρηματική διαμεσολάβηση· συναντᾶμε λοιπόν «τό χρῆμα» πού σηματοδοτεῖ ἀπ' ἔξω τήν ταινία καί διαμορφώνει μιά ἀναγνωστική διάθεση. Ὅμως τό μπρεσονικό ἀντικείμενο εἶναι πράγματι πολιτισμικό καί τό χρῆμα οἰκονομική ὀντότητα;). Ἄς προβάλουμε αὐτή τήν προβληματική πάνω σ' ἕνα ἐπεισόδιο τῆς φυλακῆς πρόσφορο στήν παραδειγματική ἀξιοποίηση. Ἐννοῶ τό ἐπεισόδιο τοῦ φαγητοῦ: ἡ κάμερα δουλεύει ἀποτυπώνοντας τή διάταξη τῶν πραγμάτων, τίς θέσεις τῶν φυλακισμένων καί τῶν φυλακῶν, τήν προσέλευση τοῦ Ὑβόν, τήν ἄδεια θέση πού καταμαρτυρᾶ τήν ἀπουσία του μέ τήν ὁποία ἀποσπᾶται ἀπό τίς ἀλληλουχίες τῶν καθισμένων συντρόφων του, τίς ἀνταλλαγές βλεμμάτων καί τή σκωπτική κακεντρέχεια τῶν ψιθύρων πού ἔρπουν ἀπό στόμα σ' αὐτί, κοντολογίς μιά συνετή πολιτική τῆς ἀναπαράστασης, ὁπλισμένη μέ ἀκαδημαϊκή γαλήνη. Ὅλα κυκλοφοροῦν, ὅλα διαμοιράζονται, ὅλα τοποθετοῦνται μέσα σέ μιά ἀναπαραστατική ἑνότητα. Ἀκολουθεῖ ἡ θυμική ἀνάφλεξη τοῦ Ὑβόν, ἡ μετάβαση τῆς τρυπητῆς κουτάλας σέ μιά ἀπειλητική κατοχή καί ξαφνικά οἱ σκοπιμότητες πού ὀργανώνουν τή διαφάνεια τῆς λήψης καταναλώνονται, ἡ διάθεση πού συναρθρώνει τήν κινηματογραφική ἐξέλιξη ἀποσύρεται, οἱ δεσμοί πού ἀλληλοστηρίζονται βαλτώνουν, σκοντάφτουν καί ἡ σκηνή τῆς ἀναπαράστασης βουλιάζει, «κάθεται», ὑποχωρεῖ, οἱ ἀνθρώπινες παρουσίες καί οἱ θέσεις τους συμπαρασύρονται στήν ἀφάνεια τοῦ ἐκτός πεδίου καί ἡ ὀθόνη περιορίζεται νά ὀπτικοποιήσει τήν τροχιά τῆς κουτάλας πού ἵπταται σύρριζα στό πάτωμα, ἐκτοξευμένη ἀπό τήν ἀδιέξοδη χειρονομία τοῦ Ὑβόν, τήν πρόσκρουσή του, τήν ἀκινησία του τέλος. Λήψεις, πλάνα, ροές, συνδέσεις, ὅλα συγκλίνουν, κατακαθίζουν μᾶλλον σ' αὐτό τό ἀδιέξοδο πλάνο λές καί ἡ ἀνυποψίαστη πρόθεση πού πίεζε τήν οἰκονομία τῆς ἐξέλιξης συνοψιζόταν στήν κινηματογράφιση ἑνός ἀντικειμένου, ἑνός ἀντικειμένου πού ἐπιτέλους κινεῖται, ζεῖ ἕνα δικό του χρόνο, ἔχοντας χάσει τήν ἐδαφικότητά του, ἔχοντας ἀποσπαστεῖ ἀπό τή



χρηστική του ταυτότητα, ἔχοντας ἀπελευθερωθεῖ μέσα σέ μιά τροχιά πού τήν ἀμφισβητεῖ: «αὐτό εδῶ δέν εἶναι μιά κουτάλα» ὁμολογεῖ τό πλάνο τή στιγμή πού παγιδεύει τό ἀντικείμενο ἀκινητοποιημένο στό ἄκρο τῆς τροχιᾶς του. Τί θέλει νά πεῖ αὐτό τό ἀντικείμενο πού μαζεύει ἀδιέξοδα πάνω του τήν κινηματογραφική ἐξέλιξη; Τί θέλει νά πεῖ μιά κουτάλα; Τί θέλουν νά ποῦν τά γάντια περασμένα στά δάχτυλα τοῦ Ὑβόν; Οἱ ἀποσκευές πού κατεβαίνουν ρυθμικά ἀπό τό καμιόνι τῶν μεταγομένων στήν ἔκτιση τῆς ποινῆς; *«Δέν πρέπει νά ρωτᾶμε «τί θέλει νά πεῖ αὐτό», ἀλλά ποιά μηχανή εἶναι συναρμολογημένη μ' αὐτό τόν τρόπο».* Μιά ἀδιέξοδη κινηματογραφική μηχανή. Πλάνα πού γλιστροῦν ἀπότομα σάν τοῖχος, φράσσοντας τό κουλουάρ τῆς ἀφήγησης, εἰκόνες πού βουλιάζουν σάν μολύβι στό ρευστό τῆς ἀναπαραστατικῆς σκοπιμότητας. Κάπου ὅλα σκαλώνουν, ὅλα μπλοκάρονται, κάτι ἀποσπᾶται ἀπό τήν ἁλυσίδα καί παρακρατᾶται σάν ἀδιέξοδο, σάν ἀνωμαλία. Ἡ ἀφήγηση καί ἡ ἀναπαράσταση ἀνοίγουν σάν διχάλα, σάν τρίχα πού σχίζεται. Κανένα νόημα. Ἔπειτα ὅλα ξαναπαίρνουν μπρός, ἡ λήψη ἀνασκουμπώνεται καί στρέφεται πρός τόν κόσμο, ξανασαλεύει σέ μιά κλίμακα πού ἐνορχηστρώνει εἰκόνες βασανισμένες ἀπό προθέσεις. Ἄλλο κουλουάρ, νέες ἀποστάσεις γιά νά διανυθοῦν, χῶρος πού ἀναπνέει ξανά καί ξάφνου νέα δέσμευση σέ μιά κατεστραμμένη ἐγγύτητα.

Μά ἐδῶ μπορεῖ νά μᾶς περιμένει μιά παρεξήγηση. Πολύ περισσότερο ἀπό ἀδιέξοδο καί νοηματική κένωση, ἡ ἀνασηματοδότηση μιᾶς εἰκόνας ἀπό τήν ἀρνητική της ἀνατροπή μέσα στή γλώσσα εἶναι μιά πυθιακή ἅπλα πού πυκνώνει ἡ σκιά ὑποθέσεων καί ἐκδοχῶν, μιά ἀνοιχτή κυοφορία σημασιῶν, ὅπως στό σουρρεαλιστικό ἑλιγμό, μιά δομημένη προβληματική, ἀνάκαμψη μιᾶς λογοκριμένης ἀθυροστομίας πού ὑστερεῖ. Ἄς

θυμηθοῦμε τήν ἐνστοχαστη ἔκταση πού τοποθέτησε ὁ Φουκώ ἀνάμεσα στόν πίνακα τοῦ Μαγκρίτ καί στή λεζάντα του.

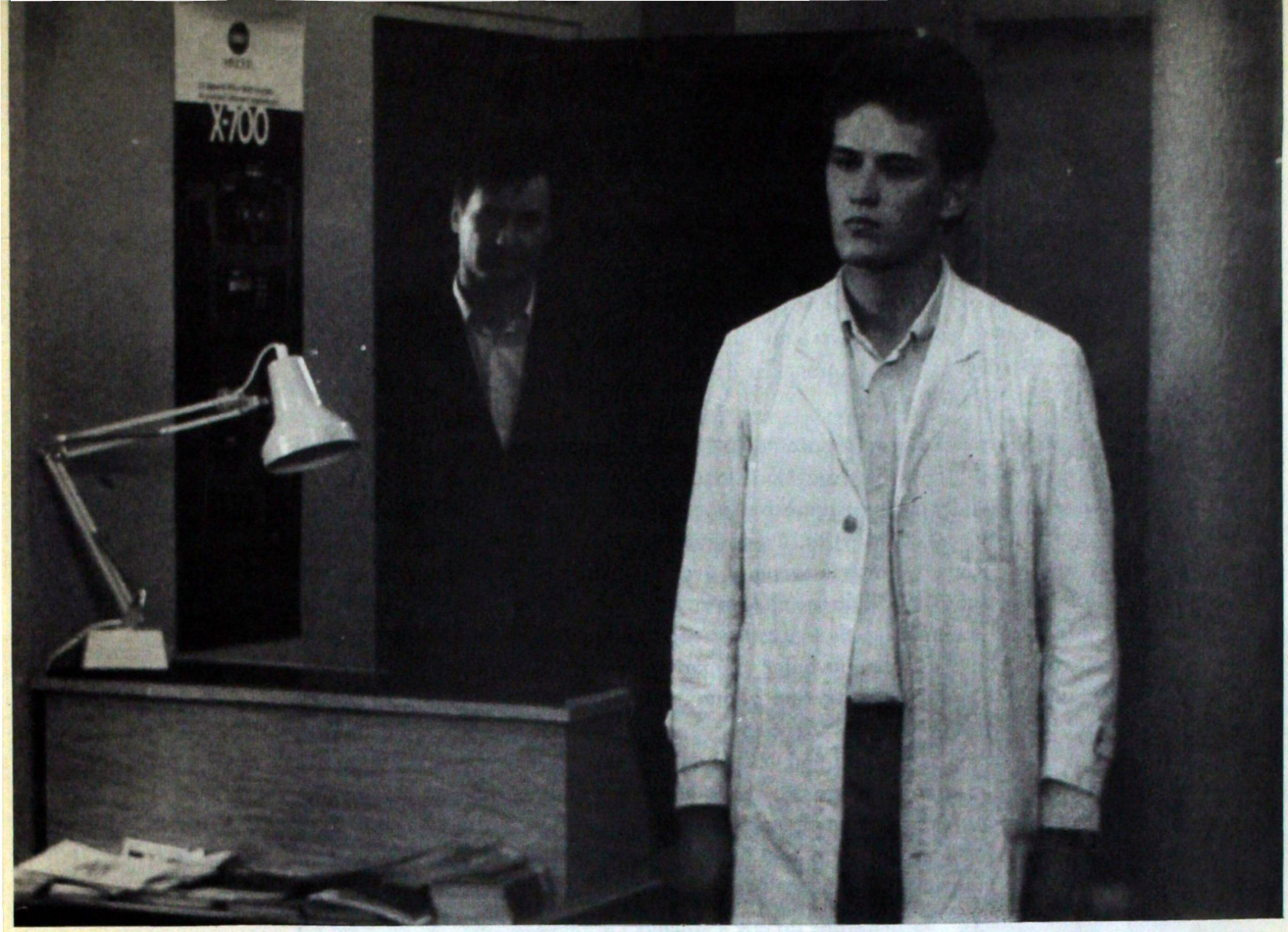
Ὅμως ἀδιέξοδο καί νοηματική πτώση, ἐνταγμένα μέσα στήν ἀφηγηματική ἀλληλεγγύη λειτουργοῦν σάν μπολιασμένη δυσαρμονία, κροκάλες πάνω σέ σιδηροτροχιές, πολυπρισματική διάθλαση τῆς γραμμικότητας. Μιά κουτάλα, ἕνα ζευγάρι γάντια, ἀποσκευές, μιά λάμπα πετρελαίου σάν διασταύρωση, σάν κόμπος ὅπου ἀναδιπλώνεται ἡ ἀναπαράσταση, ὅλα αὐτά πού ἔρχονται ἀπό τόν ἀστερισμό τοῦ ἀντικείμενου ἐγγράφονται ὡς ἐχθρικές αὐθαιρεσίες ἀπέναντι σέ κάθε ἀφηγηματική σκοπιμότητα. Μέσα σ' αὐτό τό σύστημα δέ βρισκόμαστε μακριά μόνο ἀπό τή νηφαλιότητα μιᾶς φαινομενικά πλήρους γλώσσας χωρίς ἐπικίνδυνες διακυμάνσεις μά ἐπίσης κι ἀπό τό στυλιζαρισμένο μοντερνισμό τῆς ὑπονομευμένης ἀφήγησης πού διαμελίζεται σάν κροσσός γύρω ἀπό μιά ἄδεια κεντρική θέση. Καί ταυτόχρονα βρισκόμαστε κοντά στήν ἐμμονή μιᾶς λεπτά σπουδαγμένης χρήσης τοῦ μή ἀνθρώπινου στοιχείου πού διατρέχει τήν κινηματογραφική διάθεση τοῦ Ταρκόφσκι, μόνο πού σ' αὐτόν πρόκειται γιά μιά πρωτοκαθεδρία πού κλίνει στή μεταφυσική τοῦ φυσικοῦ ἀντικειμένου, οἱ σταγόνες τῆς βροχῆς· γιά παράδειγμα, τά φύλλα τῶν δένδρων, ἤ ἑνός ἀντικειμένου πού ἔχει καταστραφεῖ ἀπό μιά ἐγγενή ἐπένδυση ἀδιαφάνειας, ὁ θολός καθρέφτης, ἡ πόρτα πού τρίζει, ἐνῶ στόν Μπρεσόν πρόκειται γιά πολιτισμικά ἀντικείμενα πού προβληματικοποιοῦνται ὥς τό σημεῖο κάποτε νά ἐξορύσσονται ἀπό τό χρηστικό περίβλημά τους ἀποδεσμεύοντας μιά ἀπειλητική ἐκκρεμότητα: ἡ κουτάλα, τό τσεκούρι μέ τό ὁποῖο μακελεύει τήν οἰκογένεια τῶν χωρικῶν.

Ἄν ὅμως τό ἀντικείμενο ἀποτελεῖ τήν ἀντίπαλη ὄχθη πού δέν μπορεῖ νά πλευρίσει ἡ ἀφήγηση, ἕνα εἶδος ποινῆς πού ἐπιβάλλεται στή γλώσσα ἀπό τήν ὁποία πάντα κάτι ξεγλιστρᾶ, κάτι ξεφεύγει, συγκροτώντας μιά πρωτεϊκή ὑπολειμματική ὑποτροπή, τό μπρεσονικό σύστημα ἐγκλείει ἀποσπασματικά προνομιακές ἀντιστοιχίες πού παράγουν μιά ὁμοιομορφική στοίχιση σημείων τῆς ἀφήγησης καί τῆς λήψης. Ἡ ἰδιοτυπία πού ἐπαναπατρίζει τίς ἀντικειμενοτρόπες ὁριακότητες μέσα σέ μιά συνενοχή μέ τήν ἀφηγηματική κωδικοποίηση ἐντοπίζεται στόν τρόπο ἐγγραφῆς τῆς ἐπιθυμίας. Πῶς καί γιατί;

Ἄς ὑποθέσουμε ὅτι τό χρῆμα ὡς τό μοναχικό ὕστατο σημαῖνον πού ἀποτελεῖ τήν ἐξωτερική ἐγγύτητα τῆς ταινίας, ἕνα ὅριο πού προδιαθέτει, λειτουργεῖ ὡς ἀναγνωστική προοπτική, σάν ἕνα τηλεσκόπιο, σάν μιά γραμμή ταξιδιοῦ πού ἔλκει πάνω της τίς σημασίες. Ἡ ταινία ἐμφανίζεται τότε σάν κοινωνιολογικός ἐκβιασμός πού διλληματοποιεῖ τό κοινωνικό πεδίο ἀπολιθώνοντάς το σέ μιά διαίρεση ὑπερβολικά χονδροειδή γιά νά εἶναι ἀληθινή. Ἀπό τή μιά οἱ πλούσιοι, ἡ ἐμπλοκή τῶν ὁποίων στή διάδοση τοῦ πλαστοῦ χρήματος ἀπολαμβάνει τό πλεονέκτημα τῆς ἀνώδυνης ἀπαγκίστρωσης -ὁ γιός τῆς μπουρζουάδικης οἰκογένειας, ἡ ὁποία αἴρει μέ τό φακελάκι τό δέος τῆς ἐνοχοποίησης. Ἀπό τήν ἄλλη οἱ φτωχοί, ὁ ἀκούσιος συμπαρασυρμός τῶν ὁποίων στήν καθημερινή περιπέτεια τοῦ κίβδηλου χαρτονομίσματος, καναλιζαρισμένου ἀπό τόν κυνισμό ἑνός καταστηματάρχη ἐν προκειμένω, πολλαπλασιάζεται σέ μιά ἀνοδική τεθλασμένη τῆς ὑπέρβασης πού συνομιλεῖ μέ τό κελί τῆς φυλακῆς, τήν ἀπομόνωση, τήν αὐτοκτονική ροπή, τήν ὑποκειμενική ἀποσύνθεση.

Κοντολογίς ἕνας ἄγαρμπος «μαρξισμός» πού στήν καλύτερη περίπτωση θά δελέαζε τόν κινηματογραφικό κριτικό τοῦ *Ριζοσπάστη*.

Ἔ λοιπόν, ἄν ὑπάρχει κάτι πού προτάσσεται ἐξώφθαλμα εἶναι ἡ ἀποσύνδεση τῆς αἰτίας πού στρατεύει τόν Ὑβόν στήν ἀκρότητα τοῦ διπλασιασμένου μακελέματος ἀπό



κάθε ταξική περιπλοκή πού θά ὑποβαλλόταν στό φόντο τοῦ χρηματικοῦ ὀφέλους. Τό χρῆμα λειτουργεῖ ὡς ἕνα σημαῖνον καί ὄχι ὡς μιά αἰτία. Τί εἶναι λοιπόν αὐτό πού τοῦ ἐπιβάλλει τό φόνο ὡς ἀναπόδραστη προστακτική; Ἀπό «ποῦ» δολοφονεῖ ὁ Ὑβόν;

Δέ θά προσποιηθῶ ὅτι ἔχω μιά εὔκολη σχέση μέ τό ἐρώτημα πού εἶναι ἄλλωστε τό ἴδιο τό ἐρώτημα τῆς ταινίας στά ὅρια τῆς μυθοπλασίας της, μπλοκαρισμένο στήν ἀφηγηματική στενότητά της. Ὁ ἴδιος ὁ Μπρεσόν συνάπτει τήν ἰδέα τῆς ἀφετηρίας της μέ τήν ἀναγνωστική ἀντίδραση σέ μιά νουβέλα τοῦ Τολστόι, *«Τό πλαστό χαρτονόμισμα»*, τό ἐρέθισμα τῆς ὁποίας ζευγαρώνει μέ τό δανεισμό τοῦ νοηματικοῦ κόμπου πού κατανέμεται σ' ὅλη τήν ἔκτασή της. Ἡ ἰδέα τοῦ πλαστοῦ χαρτονομίσματος *«εἶναι ἡ ἰδέα ἑνός ἁπλοῦ, ἀσήμαντου χαρτονομίσματος πού προκαλεῖ μιά φανταστικῶν διαστάσεων χιονοστιβάδα τοῦ Κακοῦ*[2]*»*. Τό πλαστό χαρτονόμισμα εἶναι ἡ τροχιά πού σβύνει παράγοντας δύο ὅρια, *«τήν ἰλλιγγιώδη ἐξάπλωση τοῦ Κακοῦ»* ἀπό τή μιά καί τήν *«τελική ἐμφάνιση τοῦ Καλοῦ»* ἀπό τήν ἄλλη. Ἀκόμη καί μέσα σ' αὐτήν τή μπρεσονική ὑπόθεση τοῦ καθαρτικοῦ τόξου πού συνενώνει λυτρωτικά τά ἀντίπαλα ἄκρα τοῦ κακοῦ καί τοῦ καλοῦ, τό χρῆμα ὑπεισέρχεται στά ἐπεισόδια χωρίς βάρος, χωρίς συμμετοχή, χωρίς ἀντίκρυσμα στήν ἔκβαση τῆς ἰσορροπίας του: λειτουργεῖ σάν ἀλγεβρικός τελεστής, σάν μεσολάβηση πού καταναλώνεται, σάν δρασκελιά πού δέν ἔχει ν' ἀφήσει ἴχνη. Ἡ ἀναγωγή ὡστόσο πού ὁδηγεῖ τή μυθοπλασία σέ μιά τομή, αὐτή πού στοιχειοθετεῖ ἡ διασπασμένη ἀναφορά στό καλό καί τό κακό δέ νομίζω ν' ἀντέχει μακρύτερα ἀπό τά ὅρια τῆς περιγραφικῆς ἁρμοδιότητάς της. (Ἄς μήν ξεχνᾶμε τή σχέση ὀφειλῆς πού συνέδεσε ἀναγνωστικές προοπτικές τοῦ χιτσκοκικοῦ ἔργου μ' αὐτήν τήν τομή μέσα σ' ὁρισμένα διαβήματα δελεασμένα ἀπό τήν ἀναπόδραστη ἀληθοφάνεια τῆς περιγραφικότητας).

[2] Συνέντευξη στά *Cahiers du Cinéma*, 348/349 ἀναδημοσιευμένη στήν *Ὀθόνη*. βλ. πρκ.

Ἀλλοῦ πρέπει νά στραφοῦμε

Ὑπάρχει ἕνα πλάνο πού ἀναστάτωσε τήν ὀπτική μέ τήν ὁποία παρακολουθοῦσα,ὡς τήν ἐμφάνισή του,τήν ἐξέλιξη τῆ ταινίας: τό πέρασμα τῶν πλαστῶν χαρτονομισμάτων ἀπό τό χέρι τοῦ Ὑβόν στό χέρι τοῦ ἐστιάτορα καί ἡ διαστολή τῆς μεταβίβασης ἀπό τή ρυθμική ἐπανάληψη πού διευρύνει τήν πταισματικότητά της μέ τρία ἤ τέσσερα χαρτονομίσματα καθένα τραγικοποιούμενα ἀπό τή μονότονη γλωσική στίξη: κι αὐτό ἐδῶ, κι αὐτό ἐδῶ, κι αὐτό ἐδῶ;

Πρόκειται γιά τίς ἐλάχιστες φορές πού ὁ Ὑβόν στρέφεται πρός τή γλώσσα καί σ' ὅλη τήν ταινία του τίποτε δέν τόν ἔλκει στήν προσφυγή της. Αὐτό ὅμως πού μ' ἐντυπωσιάζει δέν εἶναι ἡ ρυθμική ἐξαίρεση ἑνός ὑποτυπώδους λόγου πού γλιστρᾶ πάνω ἀπό τό χαρτονόμισμα σάν ἀθωότητα, ἀνυποψίαστη γι' αὐτό πού διακυβεύεται καί τίς συνέπειες πού ἀρχίζουν νά σαλεύουν μά ἡ ἀνεπαίσθητη, ἀσύλληπτη χαραμάδα τῆς σκηνῆς ἀπό τήν ὁποία ἡ ἀβίαστη πραότητα τῆς ἀντίδρασης πού στοιβάζει τήν ἐνοχοποίησή του, «κι αὐτό ἐδῶ;», ἐπιστρέφει σάν ξέσπασμα, σάν ἀχαλίνωτη ὀργή. Ἀνάμεσα στήν ἀταραξία τῆς παρανομίας πού καταμετρᾶται καί τήν αἰφνίδια σύσπαση τῆς χειροδικίας κολυμπᾶ ἕνα ὁλόκληρο χάσμα: τό ὑποκείμενο γίνεται τό χάσμα του, ἐκθλίβεται μέσα στή νύχτα του. Ἡ ἐντύπωση πού σφράγισε αὐτό τό κοίταγμα μέ βύθισε στήν ἐπιφοίτηση ὅτι ὁ Ὑβόν εἶναι ἤδη νεκρός. Πῶς ἦταν ἤδη νεκρός ἀπό τήν ἀρχή τῆς ταινίας, πῶς τό ναρκισσικό κλείσιμο τῆς ὁμορφιᾶς τοῦ ἠθοποιοῦ ἦταν ἡ νομιμότητα τῆς ἐπιλογῆς του, μιά καί ὁ ναρκισσισμός διαρθρώνεται μέσα σέ μιά ἄμεση ἐγγύτητα μέ τό θάνατο -ὁ Φρόυντ τοποθετοῦσε στήν ἴδια ὄχθη «ναρκισσική λίμπιντο» καί «ἐνόρμηση θανάτου». Πῶς τό παιγνίδι τέλος τῆς μυθοπλασίας εἶναι μιά μετάβαση πού δέν ἀποτελεῖ ἄφιξη σέ μιά πλήρη συνείδηση, ἀλλά σέ μιά πλήρη κατοχή: ὁ Ὑβόν εἶναι ἡ ἴδια ἡ φροϋδική προστακτικὴ τοῦ Wo Es war, soll Ich Werden, ὅπου ἦταν ὀφείλω νά ἐπισυμβῶ. Στό τέλος ὁ Ὑβόν δέ συναντᾶ τή συνείδησή του, ἀλλά τήν αἰτία του, ἀποπερατώνεται στή θέση τοῦ νεκροῦ. Πράγματι αὐτό πού δέν παύει νά ἐγγράφεται στήν ταινία εἶναι ἡ ἀνοργανική σχέση του μέ τόν ὁρίζοντα τοῦ κοινωνικοῦ δεσμοῦ, ἡ πλασματικότητα τῆς ὑποκειμενικῆς ἔνταξής του. Ἀποεδαφωμένος, ρευστός,ἔγκλειστος ἑνός ἀτόπου ἀλλά εἶναι «ἔξω» ἀπό τή γυναίκα, ἔξω ἀπό τό παιδί του, ἔξω ἀπό τή γλώσσα. Ἀλλά ταυτόχρονα, καί ἀκριβῶς γι' αὐτό, μπορεῖ νά ψηλαφεῖ τήν ἔκσταση τῆς μετωπικότητας. (Ὁ ὁλοφυρόμενος σπαραγμός γιά τό θάνατο τοῦ παιδιοῦ, τό ἀφύσικο σημασιακό ἐκτόπισμα τῶν λέξεων, τό πνιχτό, σιωπηλό κροτάλισμα κάθε διασταύρωσης μέ τήν παραγκωνισμένη ἀπορία τῆς γυναίκας του). Πάνω ἀπ' ὅλα διαλύεται κάθε στιγμή σέ μιά σιωπή πού τόν συσκοτίζει. Κατοικεῖ τίς παρυφές τῆς γλώσσας μά οἱ βουβές ἐκτάσεις πού μεσολαβοῦν δέν ἀντιπροσωπεύουν τήν ἀκίνητη περιπλάνηση, τήν κατατονική ἀπόσυρση πού ἀπολιθώνει μέσα σέ μιά ἰσόβια υἱοθεσία χωρίς αὔριο, χωρίς ἔκπληξη, χωρίς περιπέτεια: δρᾶ. Ὁ Ὑβόν πασχίζει κάπου νά φτάσει, πασχίζει νά ἐξαντλήσει τό νῆμα ὅπου ἀκροβατεῖ, σάν τόν κ. Κόυνερ τοῦ Μπρέχτ πού δέν παύει νά κουράζεται προετοιμάζοντας τό ἑπόμενο λάθος του. (Ἀλλά τό ἀσυνείδητο δέ γνωρίζει λάθη, ἤ μᾶλλον γνωρίζει μόνο λάθη, μιά καί δέ λαθεύει ποτέ).

Ἡ ἐπιθυμία καί τό πραγματικό

Τί εἶναι ἡ ἀνθρώπινη ὁμιλία; Δέν εἶναι ἡ ἐμπειρική ἐπικαρπία μιᾶς συσσωρευμένης διαθεσιμότητας σημείων, ἀλλά ἡ ἐπιθυμητική προσβολή αὐτῆς τῆς ὑπερυποκειμενικῆς διαπλοκῆς πού λέγεται γλώσσα. Ὁ ἄνθρωπος δέν περιορίζεται νά ἀπολαμβάνει τό σημαῖνον -la jouissance du signifiant ἀποτελεῖ τό κεντρικό μέλημα τῶν ἐργασιῶν τοῦ

Λακάν -μά ἐπί πλέον ἐπιθυμεῖ μέσα ἀπό τό σημαῖνον.

«Ἡ ἐπιθυμία, παρατηρεῖ ὁ Λακάν, *σκιαγραφεῖται μέσα στό περιθώριο ὅπου ἡ ζήτηση ἀποσχίζεται τῆς ἀνάγκης*[3]». Ἡ ἀνάγκη δέν ἔχει τίποτα νά ἀνταλλάξει μέ τή γλώσσα, ἀποτελεῖ ἐξ ὁρισμοῦ ἕνα «ἀπ' ἔξω», μιά πίεση πού δέ διακανονίζεται γλωσσικά. Ἡ ζήτηση δέν εἶναι ἡ φράση μέ τό ἐρωτηματικό, δέν εἶναι ἡ ἐκλιπάρηση, δέν εἶναι παράκληση ἤ αἴτηση, εἶναι ἡ ὁμιλία ὡς μεσολάβηση, ὡς πέρασμα πρό τόν ἄλλο. Ἡ ἀνάγκη εἶναι αὐτό πού δέν παύει νά μήν ἐγγράφεται καί ἡ ζήτηση αὐτό πού δέν παύει νά ἐγγράφεται. Ἡ ἐπιθυμία εἶναι τό κενό τῆς ἀδύνατης ἐγγραφῆς τῆς ἀνάγκης μέσα σ' ὅ,τι ἐγγράφεται. Ἡ ἐπανεμφάνιση τῆς ἀνάγκης ὡς καθαρή ἀρνητικότητα πού γραμμικοποιεῖ τή μετωνυμία τοῦ σημαίνοντος. Ἡ ἰδέα μέ τήν ὁποία ξεκίνησε ὁ Λακάν ἦταν ὅτι αὐτή ἡ ἄρνητικότητα εἶναι σημάνσιμη καί πάνω της στήριξε τή δυνατότητα τῆς συμβολικῆς ἀποπεράτωσης τοῦ ὑποκειμένου μέ τή μορφή κατονομασίας τῆς ἐπιθυμίας του: ἐπιθυμία τῆς ἀναγνώρισης καί ἀναγνώριση τῆς ἐπιθυμίας στάθηκαν οἱ μεγάλες διαδρομές ἐπιστροφῆς τῆς χεγγελιανῆς ἀπόλυτης γνώσης ἐπικωδικωμένες ἀπό τό σημαῖνον. Τό ἀποτέλεσμα τῆς σχίσης ἀνάγκης καί ζήτησης ἦταν οἰκειοποιήσιμο ἀπό τή γλώσσα, συνεπῶς ἡ ἀναγνώριση -καί μέ τίς δύο ἔννοιες- τῆς ἐπιθυμίας μιά βατή δυσκολία

[3] J. Lacan, Subversion du sujet et dialectique du desir, in *Ecrits*, σελ. 814.

Ἄς ποῦμε ἐν συντομία, γιά νά μή σπείρουμε λεπτομέρειες, ὅτι ἡ ἐξέλιξη τῆς λακανικῆς θεωρίας ἐγκαταστάθηκε στήν προαγωγή ἑνός ἀντικειμένου ὀνομαζόμενου μικρό α, ἀπό τό ὁποῖο ἔκτοτε ἐπάγεται τό καθεστώς τῆς ἐπιθυμίας. Ὅτι τό ἀντικείμενο αὐτό εἶναι μή σημάνσιμο καί μάλιστα ἡ τομή πού ἀντιπροσωπεύει ἀποτελεῖ ἀπαραίτητη προϋπόθεση κάθε σήμανσης. Τοῖχος τῆς φωνούμενης γλώσσας πού καμιά μετωνυμία δέν μπορεῖ νά τρυπήσει καί ὑπόμνηση μιᾶς πτώσης, μιᾶς ἀπώλειας τῆς ὁποίας ὁ Ἄλλος δέν κατέχει τό μυστικό. Ἀντικείμενο μή ἰδιοποιήσιμο ἀπό τό σημαῖνον. Ἐξωγλωσσικό ἔρεβος. Καμιά κάλυψη ἀπό κανένα ὄνομα: συνεπῶς ἡ ἐπιθυμία κατρακυλᾶ στό λήθαργο τῆς φωνῆς. Ἡ «ἀναγνώριση τῆς ἐπιθυμίας» γίνεται τόσημεῖο ἑνός impossible καθόσον τό ἀντικείμενο α σωρεύεται ὡς ὑπόλειμμα τῆς ἀλυσίδας, ὡς πλεόνασμα, βλέπε ὡς περίττωμα. (Ἄλλωστε εἶναι κάτι πού πέφτει, πού χάνεται,πού ἐκπίπτει. Γι' αὐτό καί τό κατ' ἐξοχήν ἀντικείμενο μικρό α εἶναι τό σκύβαλο. Ἡ κατηγορία τοῦ περιττώματος καί ἡ κατηγορία τῆς αἰτίας συνθέτουν τό ἐννοιολογικό ἐπαμφοτερισμό τοῦ ἀντικειμένου μικρό α μέσα στίς λακανικές χρήσεις).

Μποροῦμε νά κάνουμε ἕνα βῆμα πίσω γιά νά ξανακοιτάξουμε τήν ταινία καί νά προσδιορίσουμε τό καθεστώς τῆς γλωσσικῆς ἀναδίπλωσης τοῦ Ὑβόν ἀπό τή σκοπιά τῆς ἐπιθυμίας. Παρ' ὅτι ἡ μετωνυμική περιπλοκή τοῦ σημαίνοντος στό ὁμιλοῦν ὑποκείμενο εἶναι καταδικασμένη σέ χασματικές συνάφειες μέ τό ἀντικείμενο γύρω ἀπό τό ὁποῖο κουλουριάζεται ἀσύμπτωτα ἀπορροφημένη στήν ἔλξη του, τό ὑποκείμενο δέν παύει νά μιλᾶ ἤτοι νά ἀνανεώνει ἀσταμάτητα τό ἄκαρπο παιγνίδι τῆς γλωσσικῆς ἰδιοποίησης αὐτοῦ πού τόν καθορίζει ὡς ὑποκείμενο πού ἐπιθυμεῖ, ἐξισούμενο μέ μιά Ὀδύσσεια τοῦ σημαίνοντος χωρίς Ἰθάκη. Ὁ Ὑβόν εἶναι ὁ ἄνθρωπος πού ἔχει παραιτηθεῖ ἀπό κάθε γλωσσική ἐδαφικότητα τῆς ἐπιθυμίας του. Δέν ἀντιπροσωπεύει τή μετωνυμία τοῦ σημαίνοντος, ἀλλά τό ὑπόλειμμά της,αὐτό πού περισσεύει περίσευμα ἤ καλύτερα αὐτό πού μᾶς δίνει μιά ἁπλή ἀλφαβητική μετακίνηση: περίττωμα. Καμιά ζήτηση,κανένα αἴτημα δέν ἐμπλέκει τόν ἄλλο στοιχειοθετώντας τον ὡς διεύθυνση τοῦ λόγου του μέσα στήν ὁποία κάποια ἐπιθυμία θά ψαχνόταν καί θά διεκδικοῦσε τήν ἐπιφάνεια. Μέσα στό λόγο τά σημεῖα ἀνακυκλώνονται, ἐπιστρέφουν, ξαναεμφανίζονται, τό ὑποκείμενο στό ἐπίπεδο τοῦ σημαίνοντος δέν εἶναι ἕνας ἄμορφος συμπτωματικός διασκορπισμός σχηματισμένος ἀπό τήν ἀδιάφορη παρακειμενικότητα τοῦ σημαίνοντος, ἀλλά μιά ἀρθρωμένη περιπλοκή, μιά σκόπιμη τεθλασμένη, μιά δομημένη μετατόπιση πού ὑποβαστάζονται ἀπό τό Πραγματικό, τό ἀντικείμενο α. Ἀνακύκλωση,ἐπιστροφή,

ἐπανεμφάνιση ἀποτελοῦν ἕνα ἐνιαῖο, ὁμοιογενή κύκλο ροῆς τοῦ ὑποκειμένου τόν ὁποῖο ὁ Λακάν ἀντιπαραθέτει σ' αὐτό πού ἀποτελεῖ τό κέντρο του πού δέν ἐγγράφεται πουθενά καίτοι ζωσμένο ὅλο καί στενότερα ἀπό τό μετωνυμικό σπιράλ τοῦ σημαίνοντος. Αὐτό πού δέν ἐγγράφεται, πού δέν παύει νά μήν ἐγγράφεται, δηλαδή τό πραγματικό, ἐπαναλαμβάνεται. Ὅταν τό ὑποκείμενο ἐξαντλεῖ στόν ὁρίζοντα τοῦ σημαίνοντος τήν πρόσβαση στό Πραγματικό, ἐκκενώνεται μέσα στήν πράξη, μιά πράξη δομημένη ἀπό τήν πλευρά τῆς ἐπανάληψης καθόσον πίσω ἀπό τή διαποίκιλση τῶν λεπτομερειῶν της εἶναι πάντα ἡ ἴδια δομή πού (ἀ) βυσσο-δομεῖ. « *Ἡ ἐπανάληψη ἐμφανίζεται κατ' ἀρχήν μέ μιά μορφή πού δέν εἶναι καθαρή, πού δέν εἶναι αὐτονόητη, σάν μιά ἀναπαραγωγή, σάν μιά* ἔμπρακτη *ἐνεστωτοποίηση. Νά γιατί τοποθέτησα τήν* Πράξη *μ' ἕνα μεγάλο ἐρωτηματικό στό κάτω μέρος τοῦ πίνακα, γιά νά δείξω ὅτι ὅσο θά μιλοῦμε γιά τίς σχέσεις τῆς ἐπανάληψης μέ τό πραγματικό, αὐτή ἡ πράξη θά βρίσκεται στόν ὁρίζοντά μας*»[4]. Γιά τόν Ὑβόν, τόν ἄνθρωπο πού δέ μιλᾶ, ἡ πράξη εἶναι ὁ ὁρίζοντάς του. Ἂν ὅμως ἡ ἐμπειρία τοῦ σημαίνοντος εἶναι ἕνας περίπλους ὅπου ὅλα ξαναεπιστρέφουν καί ἀνακυλοῦν μέσα σέ μιά κλειστή περιπέτεια σύμφωνα μέ μιά λογική πού ὁ Λακάν ἀποδίδει μέ τόν πρόδηλα ἁρμόδιο ἀριστοτελικό ὅρο «*αὐτόματον*», ἡ ἐμπειρία τοῦ Πραγματικοῦ, ὁ δρασκελισμός τῆς ἀποσυγκόλλησης, τῆς ἀσύμπτωτης ἀπόστασης τοῦ σημαίνοντος ἀπό τό ἀντικείμενο ἀπ' ὅπου ἐπιθυμοῦμε εἶναι συνάντηση, διασταύρωση τοῦ Λάιου μέ τόν Οἰδίποδα, μέσα στήν ἀναμονή μά ἔξω ἀπό τό σχεδιασμό: ἀπ' ὅπου καί τό ζευγάρωμα τοῦ ἀριστοτελικοῦ δανείου: ἡ τάξη τοῦ Πραγματικοῦ εἶναι ἡ «τύχη», σύμπτωση.

Ἔλεγα ὅτι τό Χρῆμα δέ λειτουργεῖ ὡς αἰτία, ἀλλά ὡς σημαῖνον. Συμπληρώνω: ὡς σημαῖνον τῆς συνάντησης μέ τό Πραγματικό. Καί τό Πραγματικό εἶναι φρίκη, ἄβυσσος, κοσμική τάφρος. Μιά τρομακτική χιονοστιβάδα τοῦ Κακοῦ ἔπεται, λέει ὁ Μπρεσόν: τό Κακό, τό ἀπόλυτο Κακό εἶναι τό ἔρεβος τοῦ Πραγματικοῦ καί ὁ διάβολος, τό ὑπέρατο σέ Κακία πλάσμα, L' être suprême en Mechanchetė λέει ὁ Λακάν στό 70, εἶναι τό Ὑπερ-Ἐγώ ὡς ὥση πρός τήν ἀπόλαυση, pousse-au jouir, ὑποκειμενική κατεδάφιση μέσα στό πραγματικό, ἐφιαλτική ἐγγύτητα μέ τό Πράγμα. Τό ἀτέρμονο γλίστρημα τοῦ χρήματος μέσα στήν ἀνοιχτή συμπτωματικότητα τῆς δοσοληψίας, οἱ ἀνεξέλεγκτοι ἐλιγμοί του πού αὐλακώνουν τόν κλασματικό χρόνο τῆς ἀνταλλαγῆς συγκροτοῦν τό ἁρμοδιότερο σημαῖνον τῆς συνάντησης. Ὁ Ὑβόν ἀπ' αὐτή τή στιγμή ἀρχίζει νά ἀποκοινωνικοποιεῖται, ἀποπλέει, ξεφτᾶ: ἐπαναλαμβάνει. Ἡ συμπεριφορά του ἐγκαταλείπει καί τίς τελευταῖες ὑπολειμματικές σχέσεις μέ τή γλώσσα καί τήν κοινωνικότητα καί συρρικνώνεται σ' αὐτό πού ἡ ψυχανάλυση ὀνομάζει passage à l' acte, πέρασμα στήν πράξη, κατά λέξη χειρονομία πού ἀπεδαφώνεται ἀπό κάθε ἀλληλουχία, αἰχμή πού σπάζει ἀπό κάθε συνέχεια, κίνηση πού ἀποσπᾶται ἀπό κάθε ἁλυσίδα.

[4] J Lacan, *Le Séminaire XI*, σελ. 50.

«Στίξη χωρίς κείμενο» λέει ὁ Λακάν. Τσακωμός μέ τόν καταστηματάρχη, ἐμπλοκή στή ληστεία, φονική ἀπογείωση τῆς κουτάλας -ἀνολοκλήρωτο passage à l' acte- πήδημα στήν αὐτοκτονία, μακέλεμα τῶν ξενοδόχων, ὁμαδική σφαγή τῆς ἀγροτικῆς οἰκογένειας. Σέ κάθε αἱμόφυρτη ἔκλαμψη συγκροτεῖται σάν τό ὑπόλειμμά της, σάν ἀπύθμενη κηλίδα τοῦ κοινωνικοῦ δεσμοῦ, σάν τό ἐκτός του, σάν τό ἀπόβλητο μιᾶς α-κοινωνικῆς ἐμπλοκῆς. Πτωτική ἐμπειρία πού δέν μπορεῖ νά ὁλοκληρωθεῖ παρά μέσα σέ μιά κλήση πρός τόν Ἄλλο τοῦ Νόμου, νά τόν στοιχειοθετήσει σέ περίττωμα[5], νά τοῦ ἐπιθέσει τό στιγματισμό τοῦ μακάβρια διεστραμμένου καί νά τόν ἀποβάλει στό μπουντρούμι ἤ στό ἱκρίωμα. Ἀπ' ὅπου καί ἡ ἐκούσια μετάβασή του στά χέρια τῶν ἀστυνομικῶν ὅπου ὑποθηκεύεται ἡ ἀναγνώρισή του,γιά νά γραφεῖ στή βουβή κόψη τῆς γκιλοτίνας.

Ἡ Συνάντηση

Ἀπό τή μυθοπλαστική ἁλυσίδα θά πρέπει νά ἀπομονώσουμε τόν τελευταῖο δραματικό κρίκο ὅπου συντάσσεται τό κάλεσμα πρός τόν Ἄλλο τῆς ἀναγνώρισης καί τῆς ποινῆς: τή ζεύξη τῶν πεπρωμένων τοῦ πλανόμενου Ὑβόν καί τῆς αἰνιγματικῆς χωρικῆς, ἐγκαινιαζόμενη στό ἀριστουργηματικότερο πλάνο τῆς ταινίας μέσα στό ἀπροσπέλαστο χρόνο τῆς ἀμεσότητας, μιᾶς ἀμοιβαίας ἐπιφοίτησης ἐκκολαπτόμενης στήν ἁπλή τομή τῶν βλεμμάτων τους, μέσα σέ μιά ὑπόκωφη ὑποβλητικότητα, μέσα σέ μιά μετωπική μετάγγιση πού τούς συγκολλᾶ στήν ἀμοιβαιότητα τῆς πιό ἐνδοφλέβιας ὁμηρίας: *«ἡ γυναίκα κοιτάζει τόν Ὑβόν καί αὐτός τήν ἀκολουθεῖ»* παρατηρεῖ ὁ A. Bergala[6]. Στό αἴτημα νά συγκεκριμενοποιήσω τήν ἔννοια τῆς συνάντησης στή θεωρία τοῦ Λακάν θ' ἀνταποκρινόμουν μέ τήν τυφλή βεβαιότητα τῆς ὑπόδειξης αὐτοῦ τοῦ μπρεσονικοῦ πλάνου.

Ἡ ζωή δέν εἶναι μιά ὀνειρική κατάσταση, παρατηρεῖ ὁ Λακάν. «Σ' αὐτή τήν ἀπαίτηση ἀντιστοιχοῦν μέσα στό πραγματικό αὐτά τά οὐσιώδη σημεῖα πού ὀνομάζω συναντήσεις καί τά ὁποῖα μᾶς κάνουν νά συλλαμβάνουμε τήν πραγματικότητα ὡς Unterlekt, Untertragen, πού στά γαλλικά θά μεταφραζόταν ἀπό τήν λέξη souffrance, ὀδύνη, στήν ὑπέροχη ἀμφισημία της στή γαλλική γλώσσα. Ἡ πραγματικότητα εἶναι ἐδῶ en souffrance»[7] (σέ ὀδύνη καί ταυτόχρονα, στά γαλλικά πάντα, σέ καθυστέρηση, σέ ἀναμονή). Ἡ πραγματικότητα βυθίζεται στό μάτι τοῦ Ὑβόν μεταφέροντας τήν ὁμολογία τῆς ὑπόστασής της: en souffrance: ἡ χαροκαμένη πενθηφορούσα χωρική, τυλιγμένη στήν σκοτεινή πορφύρα τῆς «ὀδύνης» της, γκρεμισμένη σέ μιά σηψαιμική βιοτική παρένθεση, ἡ διάλυση τῆς ὁποίας «ἀναμένει». Αὐτό πού πλημμυρίζει στήν ἀκαριαία ἐκτίμηση τοῦ Ὑβόν εἶναι ἡ βεβαιότητα τῆς θανατηφόρας σύστασης αὐτοῦ τοῦ βλέμματος πού τόν ἐγκαλεῖ σφραγίζοντας τήν παρότρυνσή πού ὑποδαυλίζει μέ τό νόημα τῆς ἐκτελεστικῆς ἱκεσίας. Τό βλέμμα ἐδῶ γίνεται τό πραγματικό τῆς ταινίας καί τό πραγματικό τῶν προσώπων. Ὁ Ὑβόν παίρνει ἀπό πίσω τό νῆμα τῆς παρότρυνσης, τήν ὁποία ἡ χωρική δέν παύει νά ἀνανεώνει μέ τή βούλα τοῦ βλέμματός της, μπάζοντας τόν περιπλανώμενο ἄγγελο ἐξολοθρευτή στό λαβύρινθο τῆς μιζέριας της, στή νεκρόφιλη ὑγρασία τῆς σακατεμένης ἄφθονης οἰκογένειας, τή δυστυχία τῆς ὁποίας ἔχει ταχθεῖ νά διαχειρίζεται ἔρποντας μέσα στό βάλτο τῆς ἀναπηρικῆς καθίζησης ὅλων σχεδόν τῶν μελῶν της. Στό τέλος, ὁ Ὑβόν θά τούς ἀναπαύσει ἀνταμειβόμενος μέ τήν ὑπαιτιότητα πού θά προσκομίσει μέ πτωματική γαλήνη στόν Ἄλλο τοῦ νόμου, ὁλοκληρώνοντας τήν προστακτική τοῦ *«ὅπου ἦταν ὀφείλων νά ἐπισυμβῶ»*. Ὅπου ἦταν τί; Τό α πού ξέπεσε, τό α ὡς περίττωμα, καλούπι τῆς ταυτότητάς του, θεμέλιο δηλαδή τῆς νευραλγικῆς ὑποκειμενικῆς ταύτισης, Ὑβόν-déchet, ἀπόριμμα, φύρα τῶν ἐγκόσμιων δοσοληψιῶν, θεσπέσιο κόπρανο πού σωρεύεται σέ κάθε pas-sage à l' acte.

[5] Θἄταν ὑπερβολικά ἀφελές νά ἀναλύσουμε τή στάση τοῦ Ὑβόν μέ ὅρους ἐνοχῆς ξαναμπάζοντας στόν ὁρίζοντα τό ζεῦγος καλό-κακό ἤ μέ ὅρους αὐτο-τιμωρίας. Ἡ γαλήνη τοῦ Ὑβόν δέν παρουσιάζει πτυχές γιά νά στεγαστοῦν δαιμόνια. Εἶναι ἄγγελος.

[6] *Cahiers*, 348/349, σελ. 8.

[7] J. Lacan, *Le Séminaire XI*, σελ. 55.

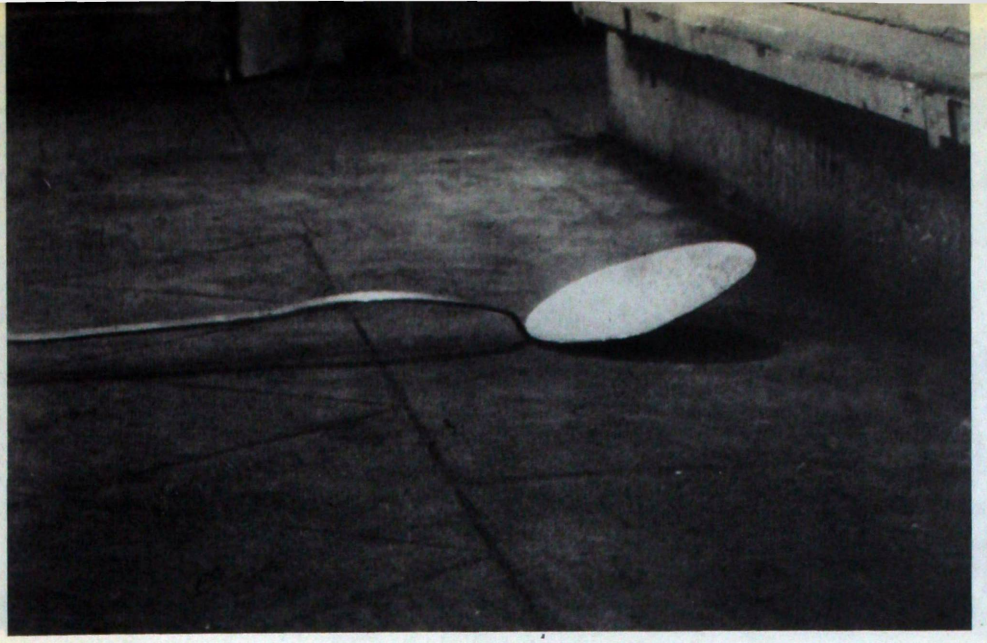
Ἡ συνομιλία τῶν σημείων καί τό βλέμμα

Μίλησα γιά μιά ὁμοιομορφική στοίχιση σημείων τῆς ἀφήγησης καί τῆς λήψης πού ἀποτελεῖ ἀπό τά ποιό ἐνδιαφέροντα στοιχεῖα τοῦ Μπρεσονικοῦ συστήματος στό βαθμό πού θεμελιώνει τήν ἑνότητά του. Θά στένευα τήν ἀσάφεια μέ τήν ἐξήγηση ὅτι σ' αὐτό πού ἀποκάλεσα οἱ «ἀντικειμενότροπες ὁριακότητες» τοῦ κειμένου τῆς λήψης ἀντιστοιχοῦν στό ἐπίπεδο τοῦ κειμένου τῆς ἀφήγησης οἱ μετεωριζόμενες στίξεις πού καλέσαμε passage à l' acte.

Ἡ συνεύρευση πού ἀγκαλιάζει χειρονομίες καί γλῶσσες κάπου σπάζει, μιά ἀντίδραση, πού κινητοποιεῖ τό σῶμα, ξεκολλᾶ, ἐκτοξεύεται, σφυροκοπάει,κάτι σάν ρωγμή στό στιβαρό μέτωπο τῆς γῆς τή στιγμή τοῦ ἀπρόσμενου σεισμικοῦ χτυπήματος, ὅλα μπλοκάρουν, ὅλα ἀνακατανέμονται, ὅλα κυλοῦν σέ μιά ἄλλη διάσταση καί ἡ ἐπιθυμία πού ἔστηνε τό παιγνίδι της κατά μῆκος τοῦ τοίχου βγαίνει ἀπό τή μετωνυμική της βαρύτητα καί κουτουλάει ἀφηνιασμένη πάνω του, τρυπώντας τον, περνώντας στήν ἄλλη πλευρά, σ' ἕνα ἀραβικό λαβύρινθο α λά Μπόρχες.

Ὁμοίως, ἡ ἐργασία τῆς λήψης στίζεται ἀπό ἑτερόδοξα πλάνα, σάν μόρια μηχανικά, ἐνταγμένα στό πλέγμα τῶν χημικῶν δεσμῶν, κομμάτια ἀνεξάρτητα ἀπό κάθε ἐσωτερικά σκόπιμη ἁλυσίδα πού ξεκολλοῦν, ἐκτοξεύονται ἤ πλέουν σάν παγόβουνα στήν ἐπιφάνεια τῆς ἀναπαράστασης: passage à l' acte τῆς λήψης αὐτή τή φορά μέ τή διαφορά ὅτι τό πραγματικό πού διακυβεύεται δέν εἶναι πλέον τό περίττωμα, ἀλλά τό βλέμμα. *«Ἐάν ἀναγνωρίσουμε καί ταυτίσουμε τή λειτουργία τῆς κηλίδας μ' αὐτή τοῦ βλέμματος, μποροῦμε νά ἀναζητήσουμε τούς ἐλιγμούς του, τό νῆμα του, τό ἴχνος του σ' ὅλες τίς βαθμίδες συγκρότησης τοῦ κόσμου μέσα στό βλεπτικό πεδίο»*[8] λέει ὁ Λακάν σέ μιά στροφή τῆς θεωρίας του γιά τό βλέμμα, καλώντας μας, στό βαθμό πού τό βλέμμα ἐκπορεύεται ἀπό τήν πλευρά τῶν πραγμάτων, νά τό ὑπερθέσουμε στήν ἔννοια τῆς κηλίδας πού παγιδεύει τή διαφάνεια καί τήν ἔκταση τοῦ ὁρατοῦ ἐπανεισάγοντας τό ἐνδιαφέρον του στά ὅριά της. Αὐτά τά ἰδιότυπα μπρεσονικά πλάνα ἀποθεματοποιοῦν τό βλέμμα: τό ἀντικείμενο ἐπιθυμίας τοῦ κινηματογράφου, τό ἀνομολόγητο ἀντικείμενο πού κατατρύχει τό κέντρο τοῦ κινηματογραφικοῦ dispositif. Ἔχουν λοιπόν τό συγκινησιακό ἀντίκτυπο τῆς ὁμολογίας, τῆς ἐνοχλητικῆς κοινοποίησης αὐτοῦ πού δέ θέλουμε νά ξέρουμε γιά τόν κινηματογράφο, αὐτό ἀπό τό ὁποῖο ὁ κινηματογράφος ὄφειλε νά ἀποχωριστεῖ γιά νά συγκροτήσει τήν ὑποκειμενικότητά τους, θἄλεγα παραφράζοντας τόν Λακάν: αὐτό τό γλιστερό, ἀσύλληπτο, σκοτεινό ἀντικείμενο τοῦ βλέμματος πού στηρίζει τόν ὑποκειμενικό πορισμό τοῦ ὁρατοῦ. Ἀντικείμενο πού στήν πρωταρχική του ἀπώθηση συγκεντρώθηκαν οἱ προϋποθέσεις μιᾶς ἐσωτερικῆς ἐμπειρίας τῆς κινηματογραφικότητας μέ τήν ἀνωνυμοποιούσα διάχυσή του σ' ἕνα λεπτό, διεστραμμένο παιγνίδι ὀλισθήσεων, φυγῶν, συγκαλύψεων, ἐκκέντρωσης καί ὑποβολῆς ὅπου πρυτάνευσε ὁ ἀμερικάνικος κινηματογράφος. Ἄν οἱ ἠθοποιοί γιά παράδειγμα δέν παρέδιδαν ποτέ τό βλέμμα τους στήν ἀξονική δυνατότητα τῆς κάμερας πού θά τό βύθιζε στόν ἐφησυχασμό τοῦ θεατῆ ἦταν γιά νά δρέπει ἡ συμμετοχή τή σταθερότητα πού ὑπογράφεται ἀπό τήν πίστη ὅτι τό βλέμμα εἶναι ἀπό τήν πλευρά τῆς αἴθουσας. Οἱ εἰσαγωγεῖς λοιπόν ἀγόραζαν, ἀγόραζαν τό θετικό παιγνίδι τοῦ βλέμματος. Ποιός ὅμως θά ἐξώκοιλε στό σφάλμα νά ἀγοράσει τήν ἴδια τήν προϋπόθεση τοῦ παιγνιδιοῦ πού δέν μπορεῖ παρά νά καταστρέφει ὅλη τή γοητεία του διασπώντας τήν ψευδαισθητική σύζευξη τοῦ θεατῆ καί τοῦ βλέμματος πού λογιζόταν σάν δικό του βλέμμα; Ὅπως παρατηρεῖ εὔστοχα ὁ Λακάν: *«Στό ἴδιο τό ἐπίπεδο τῆς φαινομενολογικῆς ἐμπειρίας τῆς ἐνατένισης, αὐτή ἡ πανθορώσα ὄψη διαφαίνεται στήν εὐχαρίστηση μιᾶς γυναίκας νά γνωρίζει πώς κοιτάζεται ὑπό τήν προϋπόθεση νά μήν τῆς τό δείχνουν. Ὁ κόσμος εἶναι πανθορῶν, ἀλλά δέν εἶναι ἐπιδειξίας, δέν προκαλεῖ τό βλέμμα. Ὅταν ἀρχίζει νά τό προκαλεῖ, τότε ἀρχίζει ἐπίσης τό αἴσθημα τῆς παραδοξότητας»*[9]. Ὁ

[8] Ibid, σελ. 71.
[9] Ibid, σελ. 72.

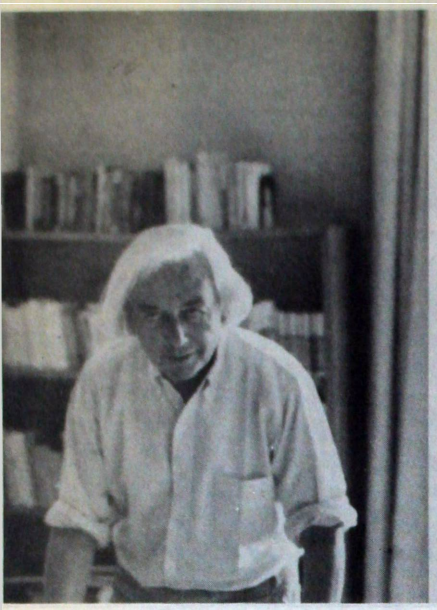
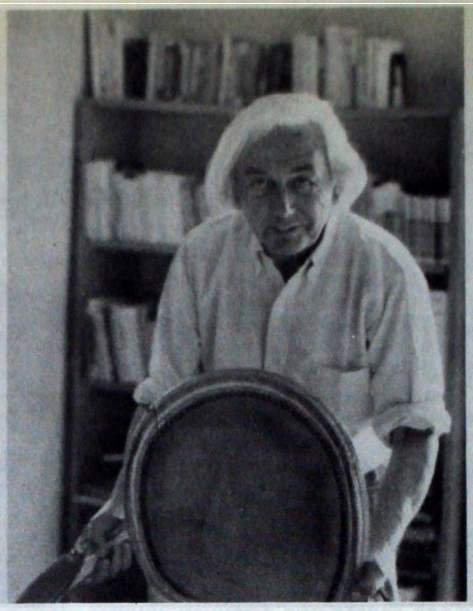


χολλυγουντιανός θεατής ἦταν τό σημεῖο μιᾶς «ἐκθήλυνσης», λακανική ναρκισσευόμενη γυναίκα πού προσφέρεται στό διακριτικό βλέμμα. Κι ἐπειδή εἶναι ὁ μόνος θεατής πού ὑπῆρξε καί ἐπιζεῖ, ἡ ἐπαφή μέ τόν μπρεσονικό κινηματογράφο τῆς ἐπιδεικτικῆς ἐπανοικειοποίησης τοῦ βλέμματος διαρθρώνεται μέσα στό ἐνοχλητικό παράδοξο. Στό θεατή δέν ἀπομένει παρά τό μάτι του, ἡ σκηνοθεσία γίνεται σκηνοθεσία τῆς λακανικῆς σχίσης τοῦ ματιοῦ καί τοῦ βλέμματος καί τό αἴσθημα τῆς παραδοξότητας πού πλήττει τό θεατή, σημεῖο τῆς δυσφορίας γιά τήν ἀπώλεια τοῦ βλέμματος μέ τήν τοπολογική του μετανάστευση ἀπό τήν αἴθουσα στήν ὀθόνη.

Ἀπόρριψη

Θά μοίραζα τή συγκομιδή αὐτοῦ ἐδῶ τοῦ κειμένου σύμφωνα μέ τό εὐκίνητο ὅριο πού κατανέμει τό Πραγματικό τῆς ταινίας σέ δυό πόλους: τό περίττωμα καί τό βλέμμα. Αὐτό πού ἀφήνει ἡ μπρεσονική ἀφήγηση νά γλιστρήσει ἀπό τά βουβά χείλη της συνοψίζεται στή θλίψη ὅτι ἡ ἐπιθυμία εἶναι τῆς τάξης τοῦ ἀντικειμένου καί καμιά γλώσσα δέν μπορεῖ νά προσπελάσει τήν ἐσωτερικότητά του. Πῶς ἡ βεβαιότητα τῆς μαγείας πού θεμελιωνόταν στήν πίστη σ' ἕνα παντοδύναμο σημαῖνον πού ἀνακατεύει τά σπλάχνα τοῦ κόσμου εἶναι ἄδεια: κι αὐτό ἰσχύει καί γιά τόν κινηματογράφο—κι ἑπομένως ἡ παρατήρηση δέν εἶναι ἀνθρωπολογία, ἀλλά πένθος. Γιατί αὐτό πού ἀφήνει ἡ μπρεσονική λήψη νά ἀποσπαστεῖ ἀπό τή σύνταξη τῶν πλάνων της ἀποτελεῖ τήν ὑπόμνηση ὅτι ἡ ἐπιθυμία τοῦ κινηματογράφου εἶναι τῆς τάξης ἑνός ἀντικειμένου, τοῦ βλέμματος συγκεκριμένα, πού ξεγλιστρᾶ ἀπό κάθε ἀφήγηση καί κάθε ἀναπαραστατική κωδίκωση, κάθε κινηματογραφική γλώσσα. Ὁ κινηματογράφος ποτέ δέ θά παράγει τή μαγεία ἑνός πλήρους βλέμματος (τό χόλλυγουντ δέν παρῆγε παρά τή μαγεία ἑνός παιγνιδιοῦ τῆς ἀπώλειάς του). Χαρακτήρισα τό ὅριο πού κατανέμει τό πραγματικό τῆς ταινίας σέ δύο πόλους «εὐκίνητο»: μιά καί πρόκειται γιά δυό πόλους τοπολογικά ἑνοποιημένους, ὅπου τό πεπρωμένο τοῦ Ὑβόν ἀνταμώνει τό πεπρωμένο τῆς ταινίας μέσα στήν ἴδια ἀπόρριψη, στήν ἴδια ἀποβολή, στά τοιχώματα τοῦ ἴδιου ὀχετοῦ: στό *Χρῆμα*, πρόκειται γιά τό βλέμμα ὡς περίττωμα. Ἀρχέγονη ἀπόρριψη, στό κενό τῆς ὁποίας γονιμοποιήθηκε ἡ κινηματογραφικότητα. Ποιός λοιπόν βλέπει Μπρεσόν; Ποιά ἄλλη θέση ἀπομένει γι' αὐτό τόν κινηματογράφο τοῦ βλέμματος ἀπ' αὐτήν τοῦ περιττώματος; Ἀλλοιῶς λεγόμενο: ποιός εἰσαγωγέας ταινιῶν ἀγοράζει τρυπητές κουτάλες;

Δημήτρις Βεργέτης.

ΡΟΜΠΕΡ ΜΠΡΕΣΟΝ: ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

Ἡ ἱκανότητα χειρισμοῦ τῶν μέσων μου μειώνεται ὅταν ὁ ἀριθμός τους μεγαλώνει.

*

Δέν ὑπάρχει σύζευξη τοῦ θεάτρου καί τοῦ κινηματογράφου δίχως ἐξολόθρευση καί τῶν δύο.

*

Ὅταν ἕνα βιολί εἶναι ἀρκετό, δέν εἶναι ἀνάγκη νά χρησιμοποιήσεις δύο.

*

Τό γύρισμα; Νά θέτεις τόν ἑαυτό σου σέ μιά κατάσταση ἄγνοιας καί περιέργειας κι ὡστόσο νά βλέπεις τά πράγματα ἀπό πρίν.

*

Ἕνα σύνολο καλῶν εἰκόνων μπορεῖ νά εἶναι ἀηδιαστικό.

*

Ὄχι στή μουσική συνοδείας, ὑποστήριξης ἤ ἐνίσχυσης. Καθόλου μουσική.
Ἐκτός βέβαια ἀπό τούς θορύβους.

*

Μιά εἰκόνα ἀναμενόμενη (κλισέ) δέ θά ἐμφανιστεῖ ποτέ σωστή, ἀκόμα κι ἄν εἶναι.

*

Δέ θά ἦταν γελοῖο νά πεῖς στά μοντέλα σου: « Σᾶς ἐφευρίσκω ὅπως εἶστε».

*

Δέ χρειάζεται νά τρέχεις πίσω ἀπό τήν ποίηση. Τά καταφέρνει νά εἰσχωρεῖ μόνη της ἀπό τίς χαραμάδες.

*

Τό ἠχητικό σινεμά ἐφεῦρε τή σιωπή.

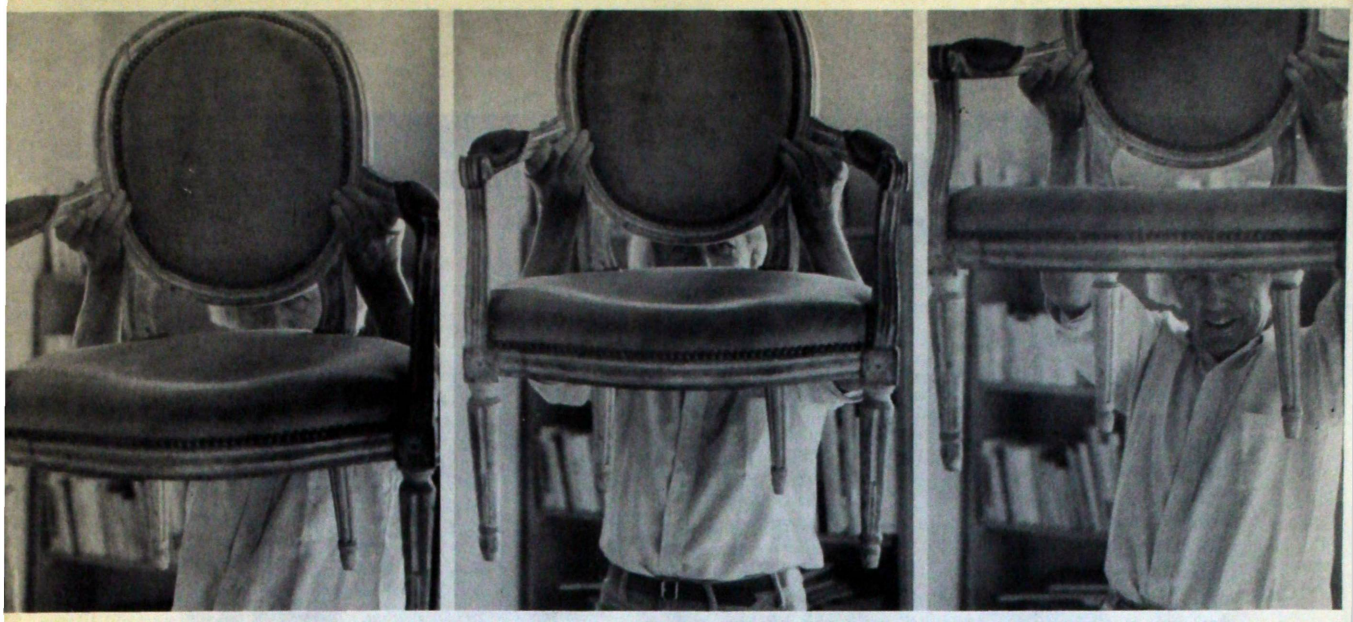
*

Ἡ κύρια ἰδιότητα τοῦ μοντέλου: διαθέτει πάντα τόν ἴδιο τρόπο νά εἶναι διαφορετικό.

*

Ἕνας ἠθοποιός ἔχει ἀνάγκη νά βγεῖ ἀπό τόν ἑαυτό του γιά νά κοιταχτεῖ μέσα στόν ἄλλον. Τά μοντέλα, ἅπαξ καί βγοῦν ἀπό τόν ἑαυτό τους δέ θά μπορέσουν ποτέ νά ξαναμποῦν.

*



ΠΑΝΩ ΣΤΟΝ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟ

Δέν πρέπει νά σκέφτεσαι ποτέ τήν ταινία σου ἔξω ἀπ' τά μέσα πού διαθέτεις.

*

Ἕνας ἠθοποιός πού προέρχεται ἀπ' τό θέατρο μεταφέρει ἀναγκαστικά τίς συμβάσεις, τήν ἠθική καί τά καθήκοντα ἀπέναντι στήν τέχνη του.

*

Ἕνα γέρικο πράγμα γίνεται νέο ἄν τό ἀποσπάσεις ἀπ' ὅ,τι τό περιτριγυρίζει συνήθως.

*

Ἡ ταινία σου πρέπει νά μοιάζει μ' αὐτή πού βλέπεις κλείνοντας τά μάτια.

*

Ὅταν ἕνας ἦχος μπορεῖ νά ἀντικαταστήσει μιά εἰκόνα, πρέπει νά διαγράφεις τήν εἰκόνα, νά τήν ἐξουδετερώνεις. Τό αὐτί πηγαίνει κυρίως πρός τά μέσα, τό μάτι πρός τά ἔξω.

*

Ἕνας ἦχος δέν πρέπει ποτέ νά ἔρχεται σέ ἐνίσχυση μιᾶς εἰκόνας, οὔτε μία εἰκόνα σέ ἐνίσχυση ἑνός ἤχου.

*

Ἄν ἕνας ἦχος εἶναι ἀπαραίτητος σέ μιά εἰκονα, πρέπει νά δίνεις τήν προτεραιότητα εἴτε στόν ἦχο εἴτε στήν εἰκόνα. Στόν ἴδιο βαθμό, βλάπτονται ἤ ἀλληλοεξουδετερώνονται, ὅπως λέμε γιά τά χρώματα.

*

Δέν μπορεῖς νά περιμένεις τίποτα ἀπό ἕνα σινεμά ριζωμένο στό θέατρο.

*

Πρέπει νά λές στά μοντέλα σου: «Δέν πρέπει νά παίζεις οὔτε ἕναν ἄλλο οὔτε τόν ἑαυτό σου. Δέν πρέπει νά παίζεις κανέναν».

*

Μιά ταινία πρέπει νἄχει τήν ὁμορφιά ἤ τή θλίψη πού βρίσκουμε σέ μιά πόλη, σέ μιά ἐξοχή, σ' ἕνα σπίτι κι ὄχι τήν ὁμορφιά ἤ τή θλίψη πού βρίσκουμε στή φωτογραφία μιᾶς πόλης, μιᾶς ἐξοχῆς, ἑνός σπιτιοῦ.

(Ἐκλογή—Μετάφραση: Γ.Τ.)

Ὁ Ρομπέρ Μπρεσόν καί ὁ κινηματογράφος ἤ ἡ πίστη καί τά παραδείγματα.

Σέ ἐρωτήσεις γύρω ἀπό τίς ἀντιλήψεις του, τήν ἐποχή τοῦ Φεστιβάλ τῶν Καννῶν τοῦ 1957, ὁ Μπρεσόν ἔδινε μεταξύ ἄλλων κι αὐτή τήν ἀπάντηση, πού σύντομα ἔγινε ἕνα εἶδος ἐνωτικῆς ἀρχῆς γιά πολλούς σκηνοθέτες ἀρχάριους τότε, τόν Ζάν-Λύκ Γκοντάρ, τόν Ἐρίκ Ρομέρ, τόν Φρανσουά Τρυφφώ: «τό σινεμά δέν εἶναι θέαμα, εἶναι γραφή». Ἔπειτα προτιμοῦσε νά λέει «*κινηματογράφος*» παρά σινεμά. Αὐτή ἡ ἐπιστροφή στήν πρώτη ὀνομασία, τήν ὁλοκληρωμένη, βεβαιώνει, πέρα ἀπό μιά ἔγνοια γιά ἀκριβολογία, μιά καθοριστική ἐπιλογή: σύμφωνα μέ τόν Μπρεσόν, τό σινεμά δέν ἔχει κατακτήσει τίς δυνατότητές του, δυνατότητες ἀκρωτηριασμένες ὅπως καί τό ἴδιο τ' ὄνομά του, ἐκτεθημένες στήν ὁλότητά τους· ὁ κινηματογράφος ἐπιστρέφει στήν ἀγνότητα τῶν ριζῶν του, τοῦ προορισμοῦ του, γιά νά βάλει τήν ὕπαρξή του βαθειά στό παιχνίδι τῆς περιπέτειας.

«Ο ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ ΕΙΝΑΙ ΜΙΑ ΓΡΑΦΗ ΜΕ ΕΙΚΟΝΕΣ ΣΕ ΚΙΝΗΣΗ ΚΑΙ ΜΕ ΗΧΟΥΣ». Αὐτό εἶναι τό ἀξίωμα, κεφαλαιῶδες ὥς καί στούς τυπογραφικούς χαρακτῆρες, αὐτό εἶναι τό κύριο ἄρθρο τοῦ πιστεύω πού παραθέτει ὁ Μπρεσόν στό βιβλίο του NOTES SUR LE CINEMATOGRAPHE πού ἐκδόθηκε τό 1975. Ἡ λακωνική τούτη ἀκολουθία δέν ἀφηγεῖται τά γεγονότα, δέν κατατάσσει τίς ταινίες, ἀλλά χαράσσει τό ὁλοκληρωμένο δρομολόγιο, τῆς ἀρχικῆς ἀπόφασης, πού προαναγγέλλει τόν καιρό τῆς ἄρνησης: ν' ἀπαλλαγῶ ἀπό τά λάθη καί τίς συσσωρευμένες πλαστότητες, -ὥς τήν ἔσχατη εὐχή, πού στεφανώνει τόν καιρό τῆς ἔμπνευσης: «*Κάμερα καί μαγνητόφωνο ὁδηγῆστε με μακριά ἀπό τήν εὐφυΐα πού περιπλέκει τά πάντα*».

Ἄς μή βιαστοῦμε, ὅμως, νά συμπεραίνουμε πώς ὁ Μπρεσόν ἀγνοεῖ τόν Τσάπλιν, τόν Ντράγιερ, τόν Φλάερτυ καί ἄλλου σκαπανεῖς χωρίς τούς ὁποίους ὁ κινηματογράφος δέ θά ὑπῆρχε.

Ὁ Σεζάν μέ τήν ἀσυμβίβαστη ἀναζήτησή του στή ζωγραφική δέν ἔριχνε στήν ἀφάνεια οὔτε τόν Κουρμπέ οὔτε τόν Μανέ. Ἡ ποιητική ἀναζήτηση τοῦ Μαλλαρμέ δέν ἐπισκίαζε οὔτε τόν Οὐνκώ οὔτε τόν Μπωντλαίρ. Ὁ Μπρεσόν εἶναι ὅπως κι ὁ Μαλλαρμέ: «*ἕνας ἐρημίτης γοητευμένος ἀπό τήν πίστη του*». Σάν τόν ἀγνό ποιητή καί σάν τό ζωγράφο Σεζάν γυρεύει τόν προβληματισμό κι ὄχι νά προσθέσει ἕνα στύλ παραπάνω κοντά στ' ἄλλα, (καί νά μᾶς ὁδηγήσει σέ προβληματισμούς καί μᾶς τούς ἴδιους) πάνω στά μέσα καί στούς σκοπούς μιᾶς τέχνης, πάνω στήν οὐσία της. Τέτοιοι δημιουργοί μέ βάση ἕνα στοίχημα ὑπέροχο καί καθολικό, πού θυμίζει τόν Ντεκάρτ καί τή μέθοδο τῆς tabula rasa, κάνουν αὐτά τά θεμελιώδη ἐρωτήματα προσωπική τους ὑπόθεση, ἀντί νά περιορίζονται στή συνέχιση τῆς ὑπάρχουσας παράδοσης.

Μουσέτ

Δέ θ' ἀναπτύξουμε ἐδῶ τή θεματική τῶν ταινιῶν τοῦ Μπρεσόν. Αὐτή ἀπορρέει ἀπό ἕνα στοχασμό πάνω στή διαμάχη πού ἀνοίγεται, γιά τήν κάθε ἀνθρώπινη μοίρα, ἀνάμεσα στό πεπρωμένο καί τήν ἐλευθερία, ἤ πιό ἁπλά, ἀνάμεσα στό τυχαῖο καί τή θέληση. Θά δοῦμε μόνο τίς σπουδαιότερες ἀρχές τῆς αἰσθητικῆς του, τά παραδείγματα στά ὁποῖα στηρίχτηκε ἡ πίστη του στόν κινηματογράφο. Ἡ σέ βάθος ἀναζήτηση τῶν πραγμάτων ἐντυπωσίασε ἀπ' τά πρῶτα του κιόλας φίλμ. Στήν ταινία *La force des choses*, ἡ Σιμόν ντέ Μπωβουάρ παρατηρεῖ πώς ὁ Μπρεσόν κατάφερε νά αἰχμαλωτίσει ὑπόγεια μ' ἕνα στύλ, ἕναν τόνο (...) μέ τήν ταινία *Les dames du bois de Boulogne* μέ μιά πολύ ἔντονη ἔρευνα. Πράγματι, ἤδη τό 1945, τό ξεψάχνισμα ἦταν γιά τόν Μπρεσόν ἡ πρώτη προϋπόθεση τῆς ἔντασης. Ἄν καί τώρα τό βρίσκει πολύ λογοτεχνικό, πολύ ἐξεζητημένο, καταλαβαίνουμε πώς αὐτό τό φίλμ ἐπηρέασε σκηνοθέτες ὅπως τόν Ζάκ Ντεμύ, ὁ ὁποῖος διακρίνει ἐδῶ μιά ἀπό τίς ἀρχικές αἰτίες τῆς κλίσης του ἤ τόν συγχωρεμένο Ζάν Ἐστάς πού τοῦ ἄρεσε νά ἀναφέρεται συχνά σ' αὐτό.

Ἡ ἔντονη ἔρευνα ἔμεινε τό κύριο χαρακτηριστικό τοῦ Μπρεσόν ἀκομη καί σ' ἕνα πολυφωνικό φίλμ ὅπως εἶναι τό *Au hasard Balthazar* (1966). Ὁ Ζυλιέν Κράκ σημειώνει ἐπ' εὐκαιρία τοῦ *Lancelot du lac* (1974): «*ἡ μανία νά κόβει, νά χτυπάει τό ἀνούσιο δέν μπορεῖ νά πάει πιό μακριά*». Ὁ δημιουργός τοῦ *Rivage des syrtes*, μεγάλος γνώστης τοῦ ἀρθουρικοῦ μύθου, δόξασε αὐτό «τό ἀλησμόνητο φίλμ»: ἐδῶ -ὅπως καί στό *Procès de Jeanne d' Arc*- τό ἀπαγορευμένο λυρικό, ὅσο ἀδυσώπητο, ὅσο φανατικό κι ἄν εἶναι δέν ἐπιτρέπει τό παραμικρό ρίσκο ἔλλειψης φαντασίας: ἡ ποιητική παρουσία, ἡ κατακτημένη παρουσία τοῦ μύθου εἶναι τόσο συντριπτική πού ἀκόμη κι ἄν εἶναι ἕτοιμη νά σπάσει, ὅπως συμβαίνει ἐδῶ, δέν ὑπάρχει καμμία πιθανότητα γιά τό νῆμα νά σταματήσει νά δονεῖται.

Ἡ ἀδιαλλαξία στά μέσα πού χρησιμοποιεῖ, τό δεύτερο μεγάλο μπρεσονικό χαρακτηριστικό, ἐπικυρώ-

νεται ἀπό τό τρίτο του ἤδη φίλμ, τό *Journal d' un curé de campagne* (1950) καί ὁριστικά πιά ἀπό τό τέταρτο, τό *Un condamné à mort s'est echappé* ἤ τό *Le vent souffle ou il veut*: οἱ διάλογοι καί ἡ μουσική γίνονται ὁλοένα καί πιό λειτουργικά, δέν ὑπάρχουν ντεκόρ, ἀλλά τό πραγματικό τοῦ κόσμου, δέν ὑπάρχουν ἠθοποιοί, ἀλλά ἡ αὐθεντικότητα αὐτῶν πού ὁ Μπρεσόν ὀνομάζει «μοντέλα» κι ὄχι ἑρμηνευτές. Ὁ κινηματογράφος χτίζεται πάνω στούς ἀντίποδες τοῦ φωτογραφημένου θεάτρου.

Ὁ Μπρεσόν γιά τόν ὁποῖο ἡ λήψη τῶν εἰκόνων εἶναι πραγματικά μιά λήψη, μιά αἰχμαλωσία, ἁρπάζει στοιχεῖα, μερικές φορές πολύ παραμερισμένα στόν κόσμο, γιά νά τά δέσει στή συνέχεια σέ μιά ὁρισμένη ἀκολουθία. «*Εἶναι ἡ μέθοδος τῆς ποίησης*», λέει. Ἀλλά αὐτή ἡ πραγματική ἀφαίρεση, ὅσο μεθοδική κι ἄν εἶναι, δέν πραγματοποιεῖται στεγνά καί μ' ἐπιτήδευση. Εἶναι τό τρίτο μεγάλο χαρακτηριστικό πού μᾶς δίνεται ἀπό τίς ταινίες τοῦ Μπρεσόν. Ἡ φιλμική καθαρότητα δέ γίνεται κατορθωτή εἰς βάρος τοῦ ὑλικοῦ, τῆς παρουσίας τῶν ἀνθρώπων καί τῶν ἀντικειμένων, ὅπως ἄλλωστε, καί στίς *Ἀκόλουθες* τοῦ Βελάσκουεθ ἤ στό *Ἀτελιέ* τοῦ Βερμέερ, ὅπου ὁ ζωγράφος δέν εἶχε ἀνάγκη νά ἐλαχιστοποιήσει τή σημασία τῶν ἀναπαριστωμένων ἀνθρώπων καί ἀντικειμένων γιά νά κατορθώσει νά δημιουργήσει μιά ἀλληγορία τῆς ζωγραφικῆς.

Ἄς συμπληρώσουμε πώς ὁ Φρανσουά Τρυφφώ λίγο μετά ἀπό τήν ἔξοδο τοῦ φίλμ ἔγραψε: Στό *Un condamné à mort s'est echappé* δέν ὑπάρχει καμιά καταχρηστική εἰκόνα (μεγαλύτερης σπουδαιότητας ἀπό τήν προηγούμενη ἤ τήν ἑπόμενη) κανένα δραματικό ἐφφέ, καμιά διάθεση συμβιβασμοῦ καί καμιά χαραμάδα. Εἶναι ἴσως τό πρῶτο φίλμ στήν ἱστορία τοῦ σινεμά πού ὑποκινεῖ μιά συγκίνηση μακριά ἀπό κάθε εὐκολία, μιά εἰδική συγκίνηση, δημιουργημένη ἀπό μόνες τίς ἀρετές τῆς εἰκόνας καί τοῦ ἤχου: διάρκεια τῶν πλάνων, διαδοχή τῶν βλεμμάτων, σχέση τῶν μορφῶν καί τῶν ἤχων, διάλογοι τῶν χεριῶν καί τῶν ἀντικειμένων. Καταλαβαίνουμε λοιπόν γιατί τά *Cahiers du cinéma* τό Μάρτη τοῦ 1965 τοποθέτησαν τό *Pickpocket* (1959) πρῶτο στή λίστα ἀπογραφῆς τῶν σημαντικότερων ἔργων τῶν «εἴκοσι χρόνων τοῦ γαλλικοῦ σινεμά». Καταλαβαίνουμε ἀκόμη τή δήλωση τῆς Μ. Ντυράς στό *Les yeux verts*: τό *Pickpocket* καί τό *Au hasard Balthazar* μποροῦν ἀπό μόνα τους ν' ἀποτελέσουν τό σινεμά ὁλόκληρο.

Ἡ ἐπιμονή τοῦ Μπρεσόν τοῦ κόστισε ἀκριβά. Χρειάστηκε μερικές φορές νά περιμένει χρόνια ὁλόκληρα γιά νά μπορέσει νά πραγματοποιήσει μερικά ἀπ' τά πιό πολύτιμα σχέδιά του, ὅπως τό *Au hasard Balthazar* ἤ τό *Lancelot du lac*. Εἶναι αὐτά στά ὁποῖα ἡ δύναμη τοῦ ματιοῦ καί τοῦ αὐτιοῦ ἔχει ἐξασκηθεῖ τόσο καλά ὥστε νά συλλαμβάνει ὅ,τι εἶναι κινηματογραφικά ξεχωριστό καί πραγματοποιήσιμο. Ὁ Μπρεσόν τελικά ἔχει ἀποκτήσει μιά συνείδηση στήν πορεία, ὁλοένα καί μεγαλύτερη γιά τά μέσα τοῦ ἐπαγγέλματός του. Ὅπως ἐπίσης καί τήν ὅλο πιό βέβαιη συνείδηση αὐτοῦ τοῦ πράγματος: «*τά προβλήματα ἑνός φίλμ δέ μοιάζουν ποτέ μ' αὐτά ἑνός ἄλλου*». Πῶς λοιπόν νά μήν περιμένουμε μέ περιέργεια νά δοῦμε ποιά προβλήματα συναντάει καί λύνει ὁ Μπρεσόν σέ κάθε καινούριο του φίλμ, πιό συγκεκριμένα, στό τελευταῖο του: *Τό Χρῆμα;*

Ζάν Σεμολυέ

(μετάφραση: Γιώτα Ἰωαννίδου)

ΣΥΝΕΝΤΕΥΞΗ ΜΕ ΤΟΝ ΡΟΜΠΕΡ ΜΠΡΕΣΟΝ

– *Ἀγαπητέ Ρομπέρ Μπρεσόν, ἡ ταινία σας* Τό χρῆμα *πού προβλήθηκε στίς Κάννες ἦταν ἕνα γεγονός γιά μᾶς. Θά θέλαμε νά μᾶς μιλήσετε γιά τό σημεῖο ἀφετηρίας της, γιά τή διασκευή δηλαδή μιᾶς νουβέλας τοῦ Τολστόι.*

— Ἀνάμεσα στίς πολύ ὡραῖες νουβέλες πού ἔχει γράψει ὁ Τολστόι εἶναι καί *«Τό πλαστό χαρτονόμισμα»* πού γιά μένα ἦταν κάτι παραπάνω ἀπό ἕνα σημεῖο ἀφετηρίας: μοῦ ἔδωσε τήν ἰδέα μιᾶς ἰλιγγιώδους ἐξάπλωσης τοῦ Κακοῦ καί τῆς τελικῆς ἐμφάνισης τοῦ Καλοῦ.

– *Πῶς ἔγινε ἡ μεταφορά ἀπό τή νουβέλα πού χρονολογεῖται, νομίζω, στήν ἀρχή τοῦ αἰώνα, στή σύγχρονη ἐποχή, δηλαδή στό Παρίσι τοῦ σήμερα;*

— Ἀμέσως φαντάστηκα γιά τόπο τῆς ταινίας τό Παρίσι καί τούς ἀνθρώπους νά μιλᾶν ἔτσι ὅπως μιλᾶνε σήμερα καί νά ζοῦν ὅπως ἀκριβῶς ζοῦν οἱ Παριζιάνοι στό δρόμο καί στό σπίτι τους.

– *Δέν εἶναι ἡ πρώτη φορά πού γυρίζετε μιά ταινία μέ βάση τή ρωσική λογοτεχνία τοῦ 19ου αἰ. καί τῶν ἀρχῶν τοῦ 20οῦ. Ὑπάρχει κάτι πολύ εἰδικό πού σᾶς ἐνδιαφερει στόν Ντοστογιέφσκι ἤ στόν Τολστόι;*

— Ἡ γνησιότητα στόν Ντοστογιέφσκι καί ἡ γνησιότητα στόν Τολστόι.

– *Αὐτή τήν ταινία,* Τό χρῆμα, *ἀπό πότε θέλατε νά τή γυρίσετε;*

— Πᾶνε τρία—τέσσερα χρόνια πού ὑπέβαλα τό σενάριό της στήν Commission d' avance sur recettes (ἐπιτροπή χρηματοδότησης) ἡ ὁποία μοῦ ἀρνήθηκε τό ποσό πού χρειαζόμουν. Τήν ἴδια περίοδο ἔψαχνα στίς Ἑνωμένες Πολιτεῖες χρηματοδότη γιά μιά ταινία πού βασάνιζε τή σκέψη μου: τή Γένεση, ἤ καλύτερα τήν ἀρχή τῆς Γένεσης, ἀπό τή δημιουργία τοῦ κόσμου ὥς τόν Πύργο τῆς Βαβέλ. Θά τήν ἀρχίσω σέ λίγο καιρό.

– *Ὑπῆρχε κάποια σειρά σ' αὐτές τίς δυό ταινίες; Θά θέλατε νά κάνετε τή μιά πρίν ἀπό τήν ἄλλη;*

— Ἡ γένεση ἦταν μιά ἰδέα πού εἶχα ἀπό καιρό. Θά τή γύριζα σέ συνεργασία μέ τόν Ντέ Λαουρέντις. Ἔμεινα γύρω στούς ὀχτώ μῆνες στή Ρώμη γιά νά τή βελτιώσω στό χαρτί καί νά ξεκινήσω τήν προετοιμα-σία της. Τά πράγματα ὅμως πῆγαν ἄσχημα μέ τόν Ντέ Λαουρέντις κι ἔτσι γύρισα στό Παρίσι.

– *Μοῦ ἔκανε μεγάλη ἐντύπωση πού ἡ ταινία σας διαρκεῖ μιάμιση ὥρα· εἶναι λίγο μικρή ἡ διάρκεια σήμερα σέ σχέση μέ τίς ταινίες τῶν μεγάλων σκηνοθετῶν τοῦ παγκόσμιου κινηματογράφου· ἤθελα λοιπόν νά σᾶς ρωτήσω πῶς καταφέρατε νά μήν κάνετε κακό στήν ταινία ὅσον ἀφορᾶ στή διάρκειά της.*

— Δέν ὑπολόγισα. Τό φίλμ θά μποροῦσε κάλλιστα νά διαρκεῖ δέκα λεπτά περισσότερο ἤ λιγότερο. Ἀλλά, πιστεύω, πώς ἔρχεται κάποια στιγμή πού ἡ προσοχή τοῦ κοινοῦ λασκάρει ἄν τοῦ ζητήσεις περισσότερα. Ὑπάρ-χει μιά ὁρισμένη διάρκεια γιά ἕνα φίλμ ὅπως ὑπάρχει καί μιά διάρκεια γιά ἕνα ποίημα σύμφωνα μέ τόν Ἔντγκαρ Πόε.

– *Ἔχουμε ὡστόσο τήν αἴσθηση πώς βιαζόσασταν νά πεῖτε κάτι, πώς τό μήνυμα πού ὑπῆρχε στήν ταινία ἦταν ἐπεῖγον καί πώς ὁ χρόνος γιά νά τό πεῖτε ἦταν μετρημένος.*

— Ἄλλοτε μποροῦσα, σήμερα μοῦ εἶναι δύσκολο ν' ἀφεθῶ στίς ἀνησυχίες τῆς ἐποχῆς μας. Φοβᾶμαι ὅμως μήπως *Τό χρῆμα* εἶναι μιά ταινία πολύ σκληρή. Στήν πραγματικότητα, ὅταν γυρνᾶς ἕνα φίλμ γιά πολύν καιρό καί ὅλο αὐτό τό διάστημα ἀγωνίζεσαι νά δώσεις τόν καλύτερο ἑαυτό σου, συμβαίνει νά μήν ἔχεις στ' ἀλήθεια γνώμη γι αὐτό πού κάνεις. Εἶσαι ἕνας ἐργάτης πού κάνει ὅ,τι μπορεῖ.

– *Ἡ ταινία εἶναι ἀρκετά βίαιη στή γραφή της· θά μπορούσαμε ἴσως νά ποῦμε πώς πρόκειται γιά μιά ταινία πεσσιμιστική ἤ αἰσιόδοξη γιατί μεταφέρει ἕνα εἶδος...*

— Ἡ λέξη πεσσιμισμός μ' ἐνοχλεῖ γιατί τή χρησιμοποιοῦν συχνά ἀντί γιά τή λέξη διαύγεια. Ὁ Κοκτώ μιλοῦσε γιά χαρούμενους πεσσιμιστές, εἶμαι ἴσως ἕνας ἀπ' αὐτούς.

– *Ὑπάρχει κάτι παραπάνω ἀπό μιά εὐφορία στήν ταινία σας, ὑπάρχει μιά δεξιοτεχνία, ἕνα εἶδος ἀπόλαυσης νά παίζετε μέ τό σινεμά, νά διασκεδάζετε, γεγονός πού μέ κάνει νά σκεφτῶ τό* Pickpocket.

— Δούλεψα μ' ἕναν τρόπο ταυτόχρονα συστηματικό, πιό ἐλεύθερο καί πιό παρορμητικό. Χαίρομαι πού αἰσθάνεστε ὅτι ἀσχολήθηκα ἰδιαίτερα μέ τή φόρμα. Φυσικά τά μοντέλα μου, παρθένα ἀπό κάθε δραματική τέχνη, δέ μιλᾶν παραπάνω ἀπ' ὅσο χρειάζεται καί ἡ ἀνθρώπινη φωνή, ἡ πιό ὄμορφη ἀπ' ὅλους τούς θορύβους, παίρνει τή φυσική της θέση στόν κόσμο τῶν θορύβων καί αὐτοί μέ τή σειρά τους στόν κόσμο τῶν εἰκόνων. Στήν ἐπόμενη ταινία μου ἡ μπάντα-ἦχος θά ἔχει, τό θέλω πολύ, περισσότερη σπουδαιότητα ἀπ' αὐτήν ἐδῶ. Τελικά, ὅπως καί νἄχει, θά τῆς δώσω περισσότερη ἀπό τήν προσοχή καί τήν εὐαισθησία μου. Εἶχα πεῖ καί τό ἔγραψα πρόσφατα πώς οἱ θόρυβοι πρέπει νά γίνουν μουσική. Σήμερα, πιστεύω πώς μιά ταινία, ὁλάκερη, πρέπει νά εἶναι μουσική, μιά μουσική, ἡ μουσική τῆς καθημερινότητας. Ὅταν μάλιστα εἶδα τό *Χρῆμα* στήν προβολή τοῦ μοντάζ ἐξεπλάγην καθώς δέ διέκρινα παρά μόνο τούς ἤχους καί ὄχι τίς εἰκόνες πού ξετυλίγονταν μπροστά στά μάτια μου.

Ὁ Ρομπέρ Μπρεσσόν στό γύρισμα τῆς ταινίας

– Εἶναι ἀρκετά σπάνιο στό σινεμά νά φιλμάρουν τό χρῆμα αὐτό καθαυτό. Τό εἴχατε ξανακάνει στό Pickopocket. *Αὐτή τή φορά εἶναι ἀκόμη πιό ἐκπληκτικό: ὀνομάζετε τήν ταινία σας* Τό χρῆμα. *Ὁ τίτλος ἤδη εἶναι πολύ βίαιος. Αὐτό τό πράγμα εἶναι ἠθελημένο, προμελετημένο;*

— Ναί, λυπᾶμαι ὅμως πού δέν μπόρεσε νά γίνει πιό ἔντονο.

– Τό χρῆμα στίς ταινίες σας εἶναι κάτι πού ἐλευθερώνει τά πάθη τῶν ἀνθρώπων. Πιστεύετε πώς γιά τό χρῆμα εἶναι κανείς ἕτοιμος γιά τά πάντα, ἀκόμη καί γιά τό ἔγκλημα;

— Ἡ ἐφημερίδες τό λένε καθημερινά.

– Ἡ ἰδέα τοῦ πλαστοῦ χαρτονομίσματος...

— ...εἶναι ἡ ἰδέα ἑνός πλαστοῦ κι ἀσήμαντου χαρτονομίσματος πού βάζει σέ κίνηση μιά φανταστική χιονοστιβάδα Κακοῦ. Τό Καλό στή νουβέλα τοῦ Τολστόι ἀναδύεται πολύ πιό νωρίς ἀπ' ὅ,τι στήν ταινία μου. Ὑπάρχει ἕνα ὁλόκληρο θρησκευτικό μέρος, εὐαγγελικό, πού καταλαμβάνει τά δύο τρία τῆς νουβέλας. Σέ μένα, ἡ ἰδέα τῆς κάθαρσης, τῆς ἀποκατάστασης δέν ὑπεισέρχεται παρά μόνο στό τέλος.

– Ἀλλά ὡστόσο, στή φυλακή, ἕνας συγκρατούμενος λέει: «Ὦ χρῆμα, ὁρατέ Θεέ». Σέ τί ἀντιστοιχεῖ αὐτή ἡ φράση;

— Αὐτός ὁ Θεός—χρῆμα προτρέπει στό ἔγκλημα.

– Θά σᾶς ἐνοχλοῦσε ἄν χαρακτηρίζαμε Τό χρῆμα *ὡς ταινία δράσης;*

— Ὄχι. Ἕνα φίλμ εἶναι μιά διαρκής κίνηση. Εἶναι δυνατόν μερικοί ρυθμοί, μερικοί παλμοί νά δίνουν τήν ἐντύπωση μιᾶς ταινίας δράσης. Αὐτό δέ μ' ἐνοχλεῖ καθόλου, ἀντίθετα.

– Ἀναρωτιόμασταν, ἔχοντας ὑπ' ὄψιν τό χρόνο πού χρειάζεται γιά νά γίνει ἕνα φίλμ...

— Ναί, δυστυχῶς, ὄφειλα, ἀλίμονο, ἐξαιτίας τῶν Καννῶν, νά βιαστῶ.

– Πῶς γίνεται λοιπόν παρ' ὅλα αὐτά νά διατηρεῖται αὐτή ἡ τόσο φυσική καί παρορμητική σχέση;

— Οἱ λήψεις τῶν εἰκόνων καί τῶν ἤχων δέν εἶναι παρά μόνο προετοιμασίες. Στό μοντάζ εἶναι πού τά πράγματα ξεχωρίζουν τό ἕνα ἀπ' τό ἄλλο. Ἡ μπάντα-εἰκόνα καί ἡ μπάντα-ἦχος προχωροῦν παράλληλα, σάν ἀδελφές, πιό ἀργά, πιό γρήγορα γιά νά ξανασυναντηθοῦν δίνοντας τά χέρια.

–Ἔχετε τήν αἴσθηση πώς ἀνακαλύπτετε ἀκόμη ζῶνες ἄγνωστες ἤ νέες ἠπείρους στή δουλειά σας;

— Ναί, μέ τήν προϋπόθεση νά μπῶ σέ μιά ὁρισμένη κατάσταση, νά δουλέψω σωστά, νά μή σκέφτομαι τίποτε, νά ξεχάσω ὅ,τι ἔχω μάθει.

– Σύμφωνα μ' αὐτά πού μᾶς εἶπαν οἱ συνεργάτες σας, ὅταν φτάνετε στόν τόπο τοῦ γυρίσματος δέν ἔχετε ἑτοιμάσει τίποτε· κάθε πλάνο εἶναι, λοιπόν, μιά γένεση γιά σᾶς;

— Εἶναι ἀλήθεια, ἐπίτηδες ἀγνοῶ τήν προηγούμενη μέρα αὐτό πού θά κάνω τήν ἑπομένη ὥστε νά ἔχω μιά στιγμιαία ἐντύπωση πολύ ἰσχυρή. Ἄν δουλειά ἴσον εὑρήματα, τότε δέν ἐφευρίσκεις τίποτε προετοιμάζοντας τά πάντα ἐκ τῶν προτέρων. Πιστεύω στήν αἴσθηση τῆς στιγμῆς.

Κάτι πού μέ σόκαρε βαθειά ἀπό τά πρῶτα μου βήματα σ' αὐτό τό φοβερό ἐπάγγελμα ἦταν αὐτή ἡ κινηματογραφική συνήθεια νά ἑτοιμάζονται ὅλα ἀπό τά πρίν ὅπως στό θέατρο, οἱ ἠθοποιοί μελετοῦν τούς ρόλους τους. Ὁ τρόπος πού γυρίζω τώρα, χωρίς ἠθοποιούς, γεννήθηκε ἀπ' τό πρῶτο κιόλας δευτερόλεπτο τοῦ γυρίσματος τῆς πρώτης μεγάλου μήκους ταινίας μου. Οἱ γυναῖκες ἠθοποιοί μου (στό φίλμ δέν ὑπῆρχαν παρά γυναῖκες), ξαφνικά, ἴσως ἐξαιτίας τῆς ἐξωτερικότητας τῆς ὁμιλίας τους ἤ τῶν περιττῶν τους χειρονομιῶν δέν ἦταν πλέον πρόσωπα καί δέν ἔμενε

τίποτε ἀπ' ὅσα εἶχα φανταστεῖ.

– Πέστε μας πῶς βλέπετε τόν κόσμο;

— Αὐτό πού μπαίνει στά μάτια μας καί στ' αὐτιά μας προέρχεται ἀπό δυό μηχανές, τέλειους ἀντιγραφεῖς θά λέγαμε, μά πού δέν ἀντιγράφουν τίποτε ἀπολύτως. Ἡ κάμερα, ἀπό τούς ἥρωες καί τά πράγματα δέ μᾶς δίνει παρά μιά ἀπατηλή καί ψεύτικη ἐπιφάνεια. Τό μαγνητόφωνο ἀντίθετα ἀναπαράγει μέ ἀκρίβεια τήν ἴδια τήν ὕλη τῶν θορύβων, τήν ἀνθρώπινη φωνή κι αὐτή τῶν ζώων. Ἄν ἡ πρώτη μηχανή πού δέ μᾶς δίνει τό πραγματικό καταφέρει νά πάρει ἀπό τή δεύτερη ἡ ὁποία τό ἔχει σέ περίσσεια, ἡ προσωπική μας ἄποψη θά μποροῦσε νά εἶναι στήν ὀθόνη τό ἀποτέλεσμα, ἀνάλογα μέ τήν εὐαισθησία μας, πολλαπλῶν ἀντιστοιχιῶν, ἀναλογιῶν καί μεταφορῶν ἀπό τόν ἀκουστικό κόσμο στόν ὀπτικό καί ἐπίσης καί κυρίως ἀπό τόν ὀπτικό στόν ἀκουστικό πού εἶναι πιό βαθύς καί πιό ἀληθινός ἀπ' τόν πρῶτο.

– Τούς μή-ἠθοποιούς σας, τά μοντέλα σας, τά ἐπιλέγετε γιατί ὅταν τούς κοιτάζετε σᾶς φαίνονται ἐνδιαφέροντα πρόσωπα;

— Κάνω πάντα μιά κινηματογραφική πρόβα γιά τόν καθένα, γιά λίγα μόνο λεπτά.

– Ἔχετε τήν ἐπιθυμία νά τούς ἀνακαλύψετε ἐπίσης;

— Δέν τούς γνωρίζω, εἶναι ἀλήθεια. Αὐτό μοῦ κεντρίζει τήν περιέργεια. Ἄλλοτε θά ἔλεγα πώς τούς διαλέγω γιά τήν ἠθική τους συγγένεια. Σήμερα, ἀπό τή στιγμή πού ἡ ἐξωτερική τους ἐμφάνιση καί ἡ φωνή τους καθιστοῦν δυνατό αὐτό πού φαντάστηκα, ἔχω πάρει τήν ἀπόφασή μου.

– Πᾶνε ἀρκετά χρόνια πού εἴχατε νά γυρίσετε ταινία, πιστεύετε πώς τό σινεμά ἄλλαξε;

— Θά πρέπει νά ἐξελιχτεῖ. Πρός τό παρόν, κάνει βήματα ἐπί τόπου.

– Ὅμως, ὡστόσο, ὅλος ὁ κόσμος κάνει σινεμά.

— Τό σινεμά εἶναι στίς δόξες του. Ὅμως τό κοινό δέ θά πηγαίνει πάντα στό σινεμά γιά νά βλέπει τήν ἐπιτυχία ἑνός ἠθοποιοῦ ἤ γιά ν' ἀκούει τόν παλμό μιᾶς φωνῆς. Κάποιος μοῦ ἔλεγε: «Στό σινεμά τά ἔκαναν ὅλα». Τό κινηματογραφικό πεδίο ὅμως εἶναι ἀπέραντο. Δέν ἔχουν κάνει τίποτε.

(Ἡ συνέντευξη παραχωρήθηκε στούς Σέρζ Ντανέ καί Σέρζ Τουμπιανά καί δημοσιεύτηκε στά Cahiers du Cinéma nº 348—349· μετάφραση Γιώτα Ἰωαννίδου.).

ΦΙΛΜΟΓΡΑΦΙΑ

1933: AFFAIRES PUBLIQUES (: Δημόσιες ὑποθέσεις)

1944: LES DAMES DU BOIS DE BOULOGNE (: Οἱ κυρίες τοῦ δάσους τῆς Βουλώνης)

1950: LE JOURNAL D' UN CURE DE CAMPAGNE (: Τό ἡμερολόγιο μιᾶς καμαριέρας).

1956: UN CONDAMNE A MORT S'EST ECHAPPE (:Ἕνας καταδικασμένος σέ θάνατο δραπέτευσε).

1959: PICKPOCKET (: Πορτοφολάς).

1961: LE PROCES DE JEANNE D' ARC (:Ἡ δίκη τῆς Ζάν ντ' Ἄρκ).

1965: AU HASARD BALTHAZAR (: Στή τύχη Βαλτάσαρ).

1966: MOUCHETTE

1968: UNE FEMME DOUCE (: Μιά γλυκιά γυναίκα).

1970: QUATRE NUITS D' UN REVEUR (: Τέσσερεις νύχτες ἑνός ὀνειροπόλου).

1973: LANCELOT DU LAC (:Ὁ Λανσελότος τῆς λίμνης).

1976: LE DIABLE PROBABLEMENT (: Πιθανῶς ὁ διάβολος)

1982: L' ARGENT (: Τό χρῆμα).

24° Φεστιβαλ
ελληνικου
κινηματογραφου
ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗ · 3-9 ΟΚΤΩΒΡΗ 1983

ΚΡΙΤΙΚΕΣ

ΟΙ ΟΥΡΑΝΟΙ ΕΙΝΑΙ ΔΙΚΟΙ ΜΑΣ

Ὁ καλός, ὁ κακός καί ὁ Γουῶρεν Ὄουτς

Κατ' ἀρχήν τό σενάριο τοῦ *Γαλάζιου Κεραυνοῦ* δέν εἶναι παρά μιά τυπική ἀστυνομική ἱστορία. Μόνο πού διαδραματίζεται λίγες δεκάδες μέτρα πάνω ἀπό τό ἔδαφος. Εἶναι ἕνα εἶδος «γουέστερν τῶν αἰθέρων». Τά ἄλογα καί οἱ πιστολιές ἔχουν γίνει πλέον ἑλικόπτερα καί πολυβολισμοί. Ἄλλωστε ὅλη ἡ ἱστορία δέν εἶναι παρά ἕνα ἄθροισμα κλισέ, ἐμπλουτισμένη ὅμως μέ ὁρισμένα ἐνδιαφέροντα στοιχεῖα.

Ὁ Ρόυ Σάιντερ δέ βρέθηκε τυχαῖα ἐκεῖ. Δέ θά μποροῦσε νά ἦταν πουθενά ἀλλοῦ. Οὔτε κι ὁ Γκάρυ Κοῦπερ ἤ ὁ Τζάκ Νίκολσον βρίσκονταν σέ τυχαῖο μέρος στό High noon καί στό Chinatown. Ὑπάρχει πάντα ὁ «καλός» τῆς συγκεκριμένης στιγμῆς ἤ τῆς συγκεκριμένης ταινίας. Ἐδῶ ὁ Σάιντερ εἶναι ὁ ἠθοποιός-ἀστυνόμος μέ ὅλα τά στοιχεῖα τῆς ταυτότητας τοῦ θετικοῦ ἥρωα. Εἶναι σκληρός, τίμιος, μόνος, κουρασμένος καί μονίμως ἰδιόρρυθμα ἐνεργῶν. Ἔχει κάποιους ἀνοιχτούς λογαριασμούς καί ἕνα μεγάλο ψυχολογικό πρόβλημα. Ὅλα ὅμως θά τακτοποιηθοῦν στό τέλος τῆς μονομαχίας του μέ τόν «μεγάλο κακό». Κάπου τάχουμε ξαναδεῖ αὐτά, ἀλλά (κάθε καλή ταινία ἔχει ἕνα «ἀλλά» μέσα της) ἐδῶ ὅλα ἀντιμετωπίζονται σοβαρά, μέ γλαφυρότητα καί μέ μιά εὐχάριστη πρωτοτυπία.

Ἡ σοβαρότητα ἔγκειται στήν τήρηση τῶν ἀναλογιῶν τοῦ πρωτότυπου μύθου, ἐνῶ ἡ γλαφυρότητα στό ρυθμό τῆς ἀφήγησης πού ὑπαγορεύεται ἀπό ἕνα ἀριστουργηματικό μοντάζ.

Νά λοιπόν ὁ «φτωχός καί μόνος καουμπόϋ» Σάιντερ ἐνάντια στόν Μάλκολμ Μάκ Ντάουελ («κακός» μέχρι θανάτου) καί τόν Γαλάζιο Κεραυνό, τήν ἀποθέωση τῆς τεχνοκρατίας. Ὁ αἰώνιος ἀνθρώπινος νόμος ἀπέναντι στόν παρά φύση νόμο τοῦ ὑπερπολιτισμοῦ. Αὐτό τό μαῦρο ἐλικόπτερο δέν εἶναι παρά τό ὕψιστο ὅπλο γιά ἔλεγχο τῶν πάντων ἐκ τῶν ἄνω. Ἡ ἀπό ψηλά κυριαρχία λοιπόν παίρνει σάρκα καί ὀστά καί πετᾶ λίγο πάνω ἀπό τά κεφάλια μας. Τό πρωτότυπο αὐτό εὕρημα χρησιμοποιεῖται ἰδιοφυέστατα καθ' ὅλη τή διάρκεια τῆς ταινίας, στό συνεχές αὐτό παιχνίδι τοῦ πάνω καί κάτω, τοῦ πρώτου καί δεύτερου ἐπίπεδου, τοῦ κυρίαρχου καί ὑποτελοῦς χώρου. Ἀλλά πρίν ὁ Γαλάζιος Κεραυνός προσγειωθεῖ γιά τελευταία φορά,πρέπει νά κερδηθεῖ μιά διπλή μάχη. Αὐτή μέ τά πολυβόλα καί τίς λογῆς κάμερες, τηλεοράσεις, τέιπς, μικρόφωνα, ἐλικόπτερα, ἀεροπλάνα καί ἐκείνη τοῦ κάθε ἀμερικάνου κινηματογραφικοῦ ἥρωα τῶν τελευταίτων δεκαπέντε χρόνων. Τή μάχη μέ τόν Μάκ Ντάουελ -συνείδηση- δολοφόνο τοῦ Βιετνάμ. Ἕνα διπλό λούπινγκ λοιπόν πρός τήν τελική κάθαρση πού εἶναι ταυτοχρόνως καί ἡ λύση, ἤ ἁπλῶς διεκδίκηση μιᾶς παράτασης ὥς τήν τελική ὑποταγή;

Ὁ *Γαλάζιος Κεραυνός* ἴσως εἶναι ἁπλῶς ἡ ἱστορία ἑνός ἐλικοπτέρου ἤ ἑνός ἠθοποιοῦ-ἀστυνόμου. Ὅ,τι κι ἄν εἶναι ὅμως τό δείχνει καί τό ἐξαντλεῖ ἐκεῖ, στό πανί, μιᾶς καί δέν κρύβει τίποτα, πολύ περισσότερο πολλαπλά ἐπίπεδα ἀνάγνωστης. Ἴσως εἶναι ἁπλῶς μιά ταινία γι' αὐτούς πού ἀγαποῦν τά ἐλικόπτερα καί τόν κινηματογράφο.

Παρ' ὅλη τήν ἁπλότητα τοῦ Ρόυ Σάιντερ καί τήν κακία τοῦ Μάκ Ντάουελ (μιλᾶμε γιά πολλή κακία), αὐτός πού κλέβει τήν παράσταση εἶναι ὁ Γουῶρεν Ὄουτς. Βρῆκε ἕναν ἀπό τούς πιό καλούς του ρόλους γιά ν' ἀποχαιρετήσει τούς πολλούς φίλους του.

Χρῆστος Β. ΜΗΤΣΗΣ.

Ἡ ἀγωνία τοῦ τερματοφύλακα τήν ὥρα τοῦ πέναλτυ

Εἶναι ἀναχρονισμός νά διαβάζεις αὐτό τό φιλμικό κείμενο τοῦ 1972 μετά ἀπ' τήν *Κατάσταση τῶν Πραγμάτων* (1982). Ἀποτελεῖ ὅμως κι ἀπολαυστική πράξη γιά τό θεατή ἡ ἀναδρομή στήν προβληματική σχέση τοῦ Βέντερς μέ τόν κινηματογράφο.

Ὁ Βέντερς πέρασε στόν κινηματογράφο κυνηγημένος θαρρεῖς (ὄχι παρακινημένος) ἀπ' τήν ἐπιστήμη (τήν ἰατρική) καί τή φιλοσοφία. Εἶχε ἀφόρητη ἀνάγκη νά ἐκφραστεῖ κι ὄχι νά μάθει. Τόν ἐνδιέφερε ἡ (ἀσήμαντη ἱστορικά) φαινομενολογία τοῦ καθημερινοῦ πραγματικοῦ. Ὁ ἀργός χρόνος, ὁ χαμένος λόγος του, οἱ πράξεις του, οἱ καταστάσεις πού δένονται σάν ἁλυσίδα μέ ἀσύνδετους μεταξύ τους κρίκους.

Ἡ ἀγωνία τοῦ τερματοφύλακα εἶναι ἕνα δοκίμιο (ἤ μιά δοκιμή στήν κυριολεξία) πάνω σ' αὐτό τό θεμελιῶδες γεγονός τῆς ἀναζήτησης (κι ἀνακάλυψης) τοῦ κινηματογράφου μέσα ἀπ' τό πραγματικό.

Ἡ ἀφήγηση μπορεῖ νά παραπέμπεται στούς δομικούς κανόνες τοῦ «φίλμ νουάρ». Δέν ἔχει ὅμως τή ροή τοῦ εἴδους, τό ἐνδιαφέρον τῆς ἐξελιξης τοῦ «στόρυ» ἤ τῆς κατάληξης τοῦ «σασπένς». Δέν ἔχει τήν «πλοκή». Ἀντίθετα ἀναπτύσσεται κάθε φορά μέ σκηνές πού παγώνουν τή δράση κι ἑτοιμάζουν τό τέλος τοῦ κειμένου. Πραγματικά τό κείμενο αὐτό θά μποροῦσε νά τελειώσει σ' ὁποιοδήποτε σημεῖο τοῦ φιλμικοῦ χρόνου. Γιατί ὁ σκηνοθέτης δέν ὑποσχέθηκε ν' ἀρχίσει καί ν' ἀποσώσει μιά «ἱστορία». Ἄρχισε μόνο νά γράφει τό κείμενο. Νά τό γράφει ὥσπου νά τελειώσει τό διαθέσιμο ἀρνητικό. Ἐκτός ἄν ὥς τότε ὁ ἥρωας πού παρέσυρε πίσω καί γύρω του τήν κάμερα, τερμάτιζε προτήτερα τή ζωή του. Σύντομες σκηνές ἤ πλάνα πού κόβονται ξαφνικά ἤ σβήνουν μέ ἁπλό «φοντού», ὥσπου νά προβληθοῦν τά ἑπόμενα. Διάλογος πού μεταφέρει τίς λέξεις σάν βάρος κουραστικό κι ἀδιάφορο κι ἐπιτείνει ἔτσι τήν ἀδράνεια της ἀφήγησης. Τά ράκη τῆς μουσικῆς πού μπαίνουν γιά νά γεμίσουν τά κενά διαστήματα τοῦ χρόνου ἤ τά οὐδέτερα διαστήματα τοῦ χώρου, ἀλλά φέρνουν στό ἴδιο ἀποτέλεσμα. Μιά παρατεινόμενη ἀδράνεια πού μάταια ἀντιμάχεται ἡ ἄσκοπη κινητικότητα τοῦ ἥρωα.

Ὁ τερματοφύλακας μεταπηδᾶ, μεταφέρεται, μετακινεῖται ἀπό εἰκόνα σέ εἰκόνα, ἀπό σκηνή σέ σκηνή, ἀπό ἐνότητα σ' ἐνότητα. Προσελκύει τήν κάμερα ἀλλά μένει πάντα στό ὀπτικό της πεδίο. Δεσμεύεται μέσα στό κάδρο καί δέν το ξεπερνᾶ. Τό φιλμικό τοῦτο κείμενο εἶναι ἀπ' τά λίγα ἐκεῖνα πού ἡ σημασιοδοτική ἀξία τῶν ἐκτός κάδρου στοιχείων εἶναι ἀδιάφορη, νομίζω. Τή συνέχεια τῆς ἀφήγησης, στό βαθμό πού φαίνεται νά ὑπάρχει, ἐξασφαλίζει ἡ λειτουργία τῆς κάμερας. Γιατί ἐκείνη προηγεῖται, ἐνῶ ἡ ἱστορία τοῦ ἥρωα ἀκολουθεῖ, μέ τήν ἔννοια ὅτι προέρχεται ἀπ' τήν προηγούμενη λειτουργία τῆς κάμερα[1].

Ἔτσι τό ταξίδι ἀπ' τή Βιέννη ὡς τά αὐστροουγγρικά σύνορα εἶναι τελικά ἕνα κινηματογραφικό ταξίδι. Πάντως ἕνα ἀκόμη ταξίδι τοῦ Βέντερς, ἀπ' τά πρῶτα. Ὅπου τά μέσα μεταφορᾶς γίνονται ὀχήματα ἀκαθόριστης φυγῆς κι ἀδιάκοπης νοσταλγίας. Αὐτοκίνητα, τραῖνα, ἀεροπλάνα πού ἔρχονται ἔξω ἀπ' τό κάδρο, διασχίζουν βιαστικά τήν εἰκόνα (ὀπτικά κι ἀκουστικά) καί φεύγουν μακριά ἀπ' αὐτήν. Ὅπου ἀκόμη ἡ Ἀμερική εἶναι ἕνας, ὁ πιθανότερος τόπος τῆς φυγῆς καί τῆς νοσταλγίας. Ὁ κινηματογράφος της, (πού ἴσως εἶναι γιά τόν Βέντερς τῆς ἐποχῆς ἐκείνης Ο ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ), τό χρῆμα της, ἡ γλώσσα της, οἱ ἄνθρωποι καί τά μέσα της.

Τό περίεργο ὅμως εἶναι ὅτι ὁ Βέντερς δέ νοιάζεται γιά τό τέρμα τῆς διαδρομῆς, ἀλλά γιά τίς ἐνδιάμεσες στάσεις. Τά ἐνδιάμεσα συμβάντα, ὁ ὕπνος, τό περπάτημα, ἡ συνουσία, τό φαγητό, τό πιοτό, μιά συνάντηση, μιά προσπάθεια ἐπικοινωνίας, ὁ ἔμετος, ἀκόμη καί μιά δολοφονία. Ἰδιαίτερα τό πῶς συμβαίνουν στό δικό του ἥρωα. Στοιχεῖο πού διακρίνεται καθαρά ἡ αὐστηρή καί καθαρή σκηνοθετική του γραφή. Ἡ ἐπιλογή τοῦ χώρου, ἡ κίνηση κι ἡ χειρονομία τοῦ ἠθοποιοῦ μπροστά στήν κάμερα. Ἡ διάρκεια τοῦ πλάνου. Ὅ,τι μπορεῖ νά συμβεῖ παίζοντας «κορώνα-γράμματα» μιά ζωή, ὅπως ἕνα ποδοσφαιρικό παιχνίδι «μέ ἤ κόντρα τόν ἄνεμο».

Χωρίς κάποιο ἀπ' τά συμβάντα αὐτά νά φτάνει στό ἐπίπεδο νά ἀποτελέσει γεγονός. Τόν Βέντερς ἐνδιαφέρει τό φυσικό, τό πραγματικό, ὄχι ὅμως τό δραματικό, τό ἱστορικό. Ἀποφεύγει τόν προβιβασμό ἑνός περιστατικοῦ σέ γεγονός, γιατί ἔτσι θά ἀναγκαζόταν νά διαφοροποιήσει τόν ἥρωά του ἀπ' τό περιθώριο στό χῶρο τοῦ δράματος, τῆς ἀνθρώπινης ἱστορίας.

Αὐτός ὁ ἄνθρωπος ὅμως εἶναι ἕνας τερματοφύλακας. Δέ μαθαίνουμε ἀπό ποῦ ἔρχεται, οὔτε πληφορούμαστε ἄν θέλει νά πάει πουθενά. Ἁπλά θά περάσει τά σύνορα. Ἀπό μιά χώρα πού δέ συμβαίνει γιά κεῖνον τίποτε σέ μιάν ἄλλη μέ τήν ἴδια ἀβεβαιότητα. Τό γκόλ στό χτύπημα τοῦ πέναλτυ εἶναι ζήτημα λαθεμένου, πάντα σχεδόν, ὑπολογισμοῦ τοῦ τερματοφύλακα. Μπορεῖ κάποιος ἄλλος, συμπτωματικά, νά πιάσει τό σούτ, ὅπως στή σκηνή μέ τήν ὁποία κλείνει τό φιλμικό τοῦτο κείμενο τοῦ Βέντερς. Ὁ Μπλόχ ὅμως εἶναι ὁ χαμένος πού ἐγκατέλειψε πίσω τήν ἀγωνία αὐτῆς τῆς κατάστασης καί τή ζεῖ ὡς ἀναπόφευχτο δοσμένο. Αὐτή τήν ἐμπειρία προσπαθεῖ νά ἐγγράψει τελικά ὁ Βέντερς στό κείμενό του. Τό σενάριο (ἀπό μυθιστόρημα τοῦ Πέτερ Χάντκε) ἔχει φορτώσει μέ περισσότερα στοιχεῖα (αἰνιγματικούς διάλογους, συμβολικά γεγονότα) ἀπ' ὅσα ἀπαιτοῦσε αὐτό τό κινηματογραφικό ταξίδι. Ὁ Μπλόχ εἶναι χαμένος. Θέλει νά φύγει, ἀλλά δέν τό ξέρει. Ξέρει ποῦ θέλει νά κατευθυνθεῖ, ἀλλά δέ θέλει. Συμπεριφέρεται σάν μελλοθάνατος ἤ μπορεῖ νά εἶναι κιόλας νεκρός. Ἡ κάμερα τοῦ Βέντερς ἀφοῦ τόν προσέγγισε μ' ἕνα τράβελιγκ «ἀβάν»» καί τόν παρακολούθησε τόση ὥρα, τελικά ἀναγκάζεται νά τόν ἐγκαταλείψει μ' ἕνα τράβελλιγκ «ἀρριέρ». Θά ἦταν μάταιο νά συνεχίσει γιατί κάπου κοντά θά τόν παραμόνευε ἡ ἐπανάληψη.

Ἡ ζωή τοῦ Μπλόχ δε θά εἶχε πιά οὔτε τήν πρωτοτυπία τοῦ καθημερινοῦ.

Νίκος ΚΟΛΟΒΟΣ

Νύχτα ὄπερας

Μιά ταινία...: Πῶς μποροῦμε νά φτάσουμε στό *βαθμό μηδέν τῆς γραφῆς;* Σύμφωνα μέ τόν Μπάρτ, ὁ στόχος αὐτός μπορεῖ νά ἐπληρωθεῖ μέ τή συρρίκνωση τῆς γραφῆς· μέ μιά *λευκή γραφή*, ἀπαλλαγμένη ἀπό τήν ἔνοχη ἱστορία της (πού εἶναι συγχρόνως καί ἱστορία τῆς ἀστικῆς τάξης), μέ μιά γλώσσα τῆς ὁποίας ὁ βίος θά ἐκτείνεται στά ὅρια τῶν σελίδων τοῦ λογοτεχνήματος.

Πῶς μποροῦμε νά φτάσουμε στό βαθμό μηδέν τῆς κινηματογραφικῆς γραφῆς; Ἐδῶ τήν ἀπάντηση θά δώσει ὁ Μπενέξ. Ὁ στόχος αὐτός ἐκπληρώνεται μέ τή συρρίκνωση τῆς εἰκόνας· μέ μιά σειρά ἀπό εἰκόνες πού κινοῦνται, ἀναπνέουν καί παίρνουν ἀξία μόνο μέσα στούς τέσσερεις τοίχους μιᾶς σκοτεινῆς αἴθουσας. Τό «εἶναι» τους μιά φωτεινή δέσμη. Κατοικία τους· τό λευκό προπέτασμα μιᾶς ὀθόνης. Τό κυριότερο χαρακτηριστικό τους· δέν παζαρεύουν. Μιά λογική ἡ ὁποία θέλει τά πάντα ἐμπορεύσιμα, ἡ λογική τοῦ «τόσα πῆρα, τόσα ἔδωσα» (τά πρῶτα πρέπει νά εἶναι μεγαλύτερα ἤ τουλάχιστον ἴσα μέ τά δεύτερα), θά φάει τά μούτρα της πάνω σ' αὐτές τίς εἰκόνες. Ἡ χρησιμοθηρική τακτική ἡ ὁποία ἀπαιτεῖ νά δίνει εἰκόνες καί νά παίρνει ὀπαδούς κόμματος (βλ. Γκιουνέι), ὀπαδούς μιᾶς φιλελευθερίζουσας ἰδέας (βλ. Βάιντα), ὀπαδούς μιᾶς ἠθικῆς (βλ. τήν τελευταία φουρνιά τῶν ἀνατολικῶν ταινιῶν), ὀπαδούς μιᾶς ὁμάδας (βλ. τήν περίπτωση τοῦ ἑλληνικοῦ κινηματογράφου, ὅπου τά πάντα εἶναι φίλαθλα), θά μείνει ἐκτεθειμένη, χάνοντας καί τά τελευταῖα ἐπιχειρήματά της.

Οἱ ὀπαδοί τοῦ σινεμά —τό ξαναεῖπα, εἶναι πολύ λίγοι— ἔχουν κατ' ἀποκλειστικότητα τό προσόν νά δίνουν (ὧρες, χρήματα ἤ ὅ,τι ἄλλο) καί νά μήν ἐπιζητοῦν κανένα ἀντάλλαγμα. Οἱ εἰκόνες, ὅμως, δέν ἀφήνουν κανέναν ἀληθινό μύστη τους δίχως ἀνταμοιβή. Ἀποδείχνονται ἁπλόχερες καθώς προσφέρουν τό ἴδιο τους τό σῶμα. Θέτουν ἕναν μοναδικό ὅρο πού θυμίζει ἀρχαία ἑλληνική μυθολογία (τό σινεμά εἶναι κι αὐτό μιά μυθολογία καί τούς κανόνες μιᾶς μυθολογίας διατηρεῖ). Βγαίνοντας ἀπό τήν αἴθουσα νά μήν κοιτάξεις πίσω. Νά μή ζητήσεις νά βρεῖς στό δρόμο σου αὐτά πού εἶδες στόν κινηματογράφο. Θά φροντίσουν οἱ ἴδιες νά σέ ἀποζημιώσουν καί πάλι, ὅταν θά ξαναβρεθεῖς κοντά τους. Ὅσοι —σκηνοθέτες ἤ θεατές— ὑποτιμοῦν τίς εἰκόνες καί δέν τίς συμπεριφέρονται ὅπως σέ ζωντανούς ὀργανισμούς δέν πρόκειται ποτέ νά γίνουν ἐραστές τους. Οἱ εἰκόνες θά τούς (ἀπο)φεύγουν πάντα, σάν τή γυναίκα στήν ὁποία δέν ἀφιερώνεις ὅλη τήν προσοχή σου. Αὐτά εἶναι καί τά μοναδικά «μηνύματα» τῆς *Ντίβα* (γιά ὅσους σώνει καί καλά θέλουν νά βρίσκουν τέτοια σέ κάθε ταινία). Πέραν τούτων οὐδέν.

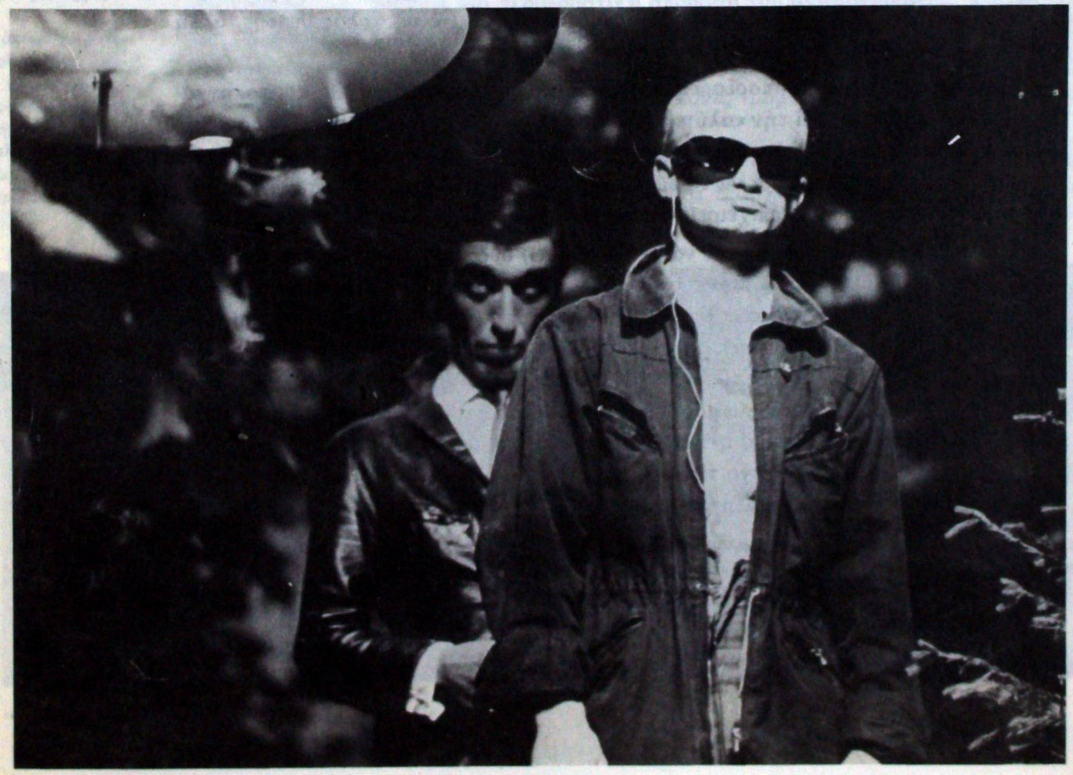
...μιά ἀναζήτηση: Οἱ περισσότερες ταινίες ἀρέσκονται ν' αὐτοπροσδιορίζονται ὡς ἀνιχνευτές τῆς ἀλήθειας. Ἐξαντλοῦνται σέ δολιχοδρομίες μάταιων ἀναζητήσεων καί πέφτουν κατάκοπες στό τέρμα τοῦ δρόμου, ὅταν —πολύ ἀργά πιά— ἀνακαλύπτουν ὅτι τό σινεμά δέν εἶναι φτιαγμένο γιά νά κυνηγάει τήν ἀλήθεια. Ἀντίθετα, εἶναι ἡ ἀλήθεια πού πρέπει νά συναντήσει τό σινεμά. Συνάντηση μέσα στή νύχτα. Αὐτοί πού μπαινοβγαίνουν στά σκοτάδια τῶν κινηματογραφικῶν αἰθουσῶν ξέρουν καλά τί σημαίνει αὐτό. Αὐτοί πού κάθονται στίς μπροστινές θέσεις τῶν κινηματογράφων πασχίζοντας νά μποῦν μέσα στίς εἰκόνες, νά ζήσουν μέσα σ' αὐτές, θά προσπαθοῦν πάντα ν' ἀγγίξουν τή νύχτα. Ἡ νύχτα δέν ἔχει γεύση, δέν ἔχει ὀσμή, δέν ἔχει κορμί.

DIVA (ἑλλ. τίτλος: **Ντίβα**) *σεν.*: Ζάν Ζάκ Μπενέξ, Ζάν βάν Χάμ, *σκην.*: Ζ.Ζ. Μπενέξ, *παραγωγή*: Ἰρέν Σίλμπερμαν, *φωτ.*: Φιλίπ Ρουσλό, *μουσ.*: Βλαντιμίρ Κοσμά, *ἠθ.*: Φρεντερίκ Ἀντρέ, Θού Ἄν Λού, Ρισάρ Μπόριγκερ, Βιλχελμένια Βίγκινς Φερνταντές.

Γλυστράει συνεχῶς, ὅπως ἀκριβῶς οἱ εἰκόνες. Ἡ νύχτα ἔχει χρῶμα. Διάχυτο ἀνοιχτό κυανό (στήν *Ντίβα*), «μετρημένο» βαθύ πράσινο (ἀπ' ὅτι γνωρίζω στήν καινούρια ταινία τοῦ Μπενέξ). Ἡ *Ντίβα* εἶναι ἡ σκηνοθεσία μιᾶς ἐλεγείας γιά τή νύχτα, πού ἐφάμιλλη της μόνον ὁ Ρίλκε μπόρεσε νά συλλάβει. Οἱ κινηματογραφόφιλοι πάντα θά κυνηγοῦν τή νύχτα, εἴτε αὐτή πού ἀπαντοῦν σέ νυχτερινούς περιπάτους στήν πόλη, γιά νά θυμηθοῦμε τόν Σανσό, εἴτε τήν «ἀμερικάνικη», ὅπως ἔδειξε κι ὁ **Τρυφφώ**. ***They lived by night...***

Τί μένει νά κυνηγήσει τό σινεμά; Κάτι μικροπράγματα. Ἕνα μηχανάκι (μικρό καί κίτρινο, κατά προτίμηση), μιά Ρόλς Ρόυς, ἕνα συγκρότημα Νάγκρα τέλειας πιστότητας. Κι ἄν θελήσει νά συνεχίσει τήν καταδίωξη θ' ἀσχοληθεῖ μέ κάτι ἄλλα σοβαρότερα «πράγματα» —πάντα μέ πράγματα μιά φορά—. Τήν ἀνατολική φιλοσοφία, ἡ ὁποία πάντα θά προσπαθεῖ νά «σταματήσει τά κύματα». Μιά βόλτα στό ψιλόβροχο, ἀπ' αὐτές πού τόσο ἀρέσαν στό μακαρίτη τόν Μπουνιουέλ. Μιά ἔξοχη ὄπερα. Ἄν ρωτήσετε τούς περισσότερους ἀπό τούς κινηματογραφόφιλους ποιά τέχνη προτιμοῦν μετά τό σινεμά, στοιχηματίζω ὑπέρ τῆς μουσικῆς καί τῆς ποίησης. Εἶναι οἱ μόνες «ἀφηρημένες» τέχνες πού διέπονται ἀπό μιά *ροή* καί δέν ἔχουν τίποτα νά κάνουν μέ τή *στασιμότητα*. Ἡ ὄπερα ἔχει κάτι ἀπό μουσική, κάτι ἀπό ποίηση, κάτι ἀπό νύχτα, σχεδόν τίποτα ἀπό θέατρο καί πολύ ἀπό σινεμά. Ἄν εἶχε ἀνακαλυφθεῖ ὁ κινηματογράφος, ὁ Καταλάνι σίγουρα θά προτιμοῦσε τή *Βάλυ* φιλμαρισμένη, παρά φυλακισμένη στά τρία στενά (στενότατα) ντουβάρια μιᾶς θεατρικῆς σκηνῆς.

Κάποιοι «τύποι» τοῦ σινεμά...: *Ἡ Ντίβα* εἶναι μιά ταινία στήν ὁποία κυκλοφοροῦν, ὑποχρεωτικά, μόνον «κινηματογραφικοί τύποι». Ἔτσι ὀνομάζονται οἱ τύποι τούς ὁποίους συναντᾶς *ἀποκλειστικά* στίς ταινίες. Κι ἀπό μιά ἄλλη ἄποψη κινηματογραφόφιλος ὀνομάζεται ὁ ἔχων τήν ἐμμονή νά συνάπτει φιλίες μέ «κινηματογραφικούς τύπους». Πηγαίνει σινεμά γιά νά παρευρεθεῖ στό ραντεβού του μαζί τους, μιά πού ἔχει βαρεθεῖ τή σωρεία τῶν ἠλιθίων πού τόν περιτριγυρίζουν στήν καθημερινή ζωή του.



Στήν *Ντίβα* θά συναντήσουμε κάποιον μανιακό τῆς ὄπερας (σήμερα οἱ μανιακοί καί δή τῆς ὄπερας, εἶναι ἄγνωστο φροῦτο). Κάποιον πού δρᾶ μέ γνώμονα τήν ἀνατολική φιλοσοφία (ἄγνωστες λέξεις γιά τό σημερινό φτωχό μας λεξιλόγιο). Μιά ντίβα πού ἀρνεῖται νά κάνει τή φωνή της ἐμπόριο (ἐδῶ δέ χρειάζεται σχόλιο). Μιά Βιετκονγκέζα πού «κάνει ὅ,τι τῆς γουστάρει» κι ἕνα φαλακρό δολοφόνο πού «δέ γουστάρει». Ὁ τελευταῖος δέ μιλάει μέ λέξεις, ἀλλά μέ τήν ἴδια του τή μορφή. Ἡ φωτογραφία του τά λέει ὅλα γι' αὐτόν.

Κοντολογῆς, ὑπάρχουν «καλοί», «κακοί», «μοιραῖες γυναῖκες» καί... «ἱππικό» (τί ἄλλο μποροῦν νά θυμίσουν οἱ ἐπεμβάσεις τοῦ Γκόροντις — ἄκου ὄνομα!). Μιά κλασική ἀμερικάνικη ταινία μ' ἄλλα λόγια. Μά πάνω ἀπ' ὅλα *μιά ταινία* (καί τίποτα παραπάνω).

...καί κάποιοι τύποι πού πηγαίνουν σινεμά: Περνάω ἀπό τό γενικό στό εἰδικό. Τή θέση τοῦ ὁποιουδήποτε κινηματογραφόφιλου παίρνει ὁ ἐαυτός μου. Πῶς μπορεῖ οἱ εἰκόνες τῆς *Ντίβα* νά εἶναι *γυναικεῖες*, νά μεταμφιέζονται σέ νύχτα, νά ἀπαιτοῦν λεπτή συμπεριφορά, ν' ἀπειλοῦν μέ χωρισμό αὐτόν πού ἀπιστεῖ ἀπέναντί τους; Μεταφυσική; Ἡ ὀθόνη προβάλλει πάνω της τά πιό ἀπόκρυφα φαντάσματά μου. Αὐτά πού σέρνουν βαριές τίς ἀλυσίδες τους στό ἀσυνείδητό μου καί θέτουν σέ συναγερμό τούς μηχανισμούς παραγωγῆς ὀνείρων. Νά λοιπόν, πού στό σινεμά μπορῶ καί τά βλέπω, φανερώνονται «μέ σάρκα καί ὀστά» (τρόπος τοῦ λέγειν) μπροστά μου. Καί πῶς μπορεῖ νά εἶναι μεταφυσική ἡ ἐπιθυμία μου, ὅπου κι ἄν ἀποβλέπει; Εἶναι ὁλοζώντανη, τήν κουβαλῶ μαζί μου, μέ προκαλεῖ νά παίξω μαζί της. Εἶναι αὐτό τό ἴδιο τό παιχνίδι μιά ἀπόλαυση. Τό κενό της δυσαναπλήρωτο μέ καθηλώνει σέ νεκρική ἀκινησία (δέ βλέπω τί παραπάνω μπορεῖ νά σοῦ λείπει στόν τάφο ἀπό τήν ἔλλειψη ἐπιθυμίας). Θέλω νά πηγαίνω σινεμά γιά νά παίζω μέ τήν ἐπιθυμία μου. Εἶναι τότε ἡ στιγμή, ὅμοια μέ τό παιδικό «κρυφτό», πού βρίσκεις τόν τελευταῖο ἀπό τούς «κρυμμένους» καί φωνάζεις γεμᾶτος χαρά: *«Τά φυλᾶς»*. Ἀναλαμβάνει τότε ἡ ἐπιθυμία νά ψάξει γιά μένα στό σκοτάδι, νά μέ βρεῖ, νά γίνω ὄχι ἕνας ἁπλός θεατής, ἀλλά συμμέτοχος τῶν ὅσων διαδραματίζονται στό πανί.

Ψευδαισθήσεις. Δέ θά μπορέσω ποτέ νά πιάσω τήν ἐπιθυμία μου. Θά κρυφοκαγχάζει πίσω μου, ἔχοντας βρεῖ τήν καλύτερη «κρυψώνα». Τίς εἰκόνες. Ἄντε νά πιάσεις τίς εἰκόνες. Βγαίνοντας ἀπό τήν ταινία καταλαβαίνω ὅτι ἐπιθυμῶ τήν ἐπιθυμία του. Θά ξαναπάω στό σινεμά, ἔστω γιά νά τή δῶ νά περνάει ἀπό μπροστά μου, νά ξεγλυστράει ἀπό τό καταφύγιό της, νά ἐπιχειρεῖ «νά τά φτύσει».

Προσπαθώντας νά ἐνώσω (καί νά αἰτιολογήσω) δύο συλλογισμούς πού ἀνέπτυξα στήν ἀρχή τοῦ κειμένου μου, φτάνω στόν ἑξῆς διαλογισμό. Οἱ εἰκόνες εἶναι θηλυκές, ἀφοῦ ζητῶ ἀπ' αὐτές ὅ,τι κι ἀπό τή γυναίκα. Ἡ γυναίκα (τό θῆλυ) εἶναι ἡ ἀλήθεια (γι' αὐτό καί δέν ψάχνει τήν ἀλήθεια), θά γράψει ὁ Νίτσε. Ἄρα οἱ εἰκόνες εἶναι ἡ ἀλήθεια. Ἔτσι πρέπει νά εἶναι, μιά πού οἱ εἰκόνες εἶναι ἡ ἐπιθυμία μου, εἶμαι ἐγώ τελικά, ἀφοῦ ὅ,τι μέ ὁριοθετεῖ εἶναι ἡ ἐπιθυμία μου (κι αὐτή εἶναι ἡ μόνη ἀλήθεια πού ἀναγνωρίζει ὁ ἐαυτός μου). Ἐδῶ τελειώνει καί ἡ ἀναζήτηση, τό «σαφάρι» τῆς ἀλήθειας. Τά παραπάνω ἐξηγοῦν, ἴσως, καί τόν περίεργο τίτλο τῆς ταινίας (τί εἶναι τελικά ἡ Ντίβα, ἄν ὄχι ἡ γυναίκα-ἐπιθυμία;) καί τό περίεργο τέλος της.

Μηχανή παραγωγῆς ἐπιθυμιῶν, θά πεῖ ὁ Ντελέζ γιά τόν ἄνθρωπο. Καί τό σινεμά; Μηχανή προβολῆς ἐπιθυμιῶν. Καί ἡ *Ντίβα;* Μηχανή προβολῆς ἐπιθυμιῶν τῶν ἐπιθυμιῶν. Τό καλύτερο ὄνειρο τῆς ζωῆς μας.

Βασίλης ΚΕΧΑΓΙΑΣ

ΔΙΑΣΚΕΥΗ

ΤΟ ΠΝΕΥΜΑ ΤΟΥ ΚΑΚΟΥ

«Learn to see through the lies of your eyes;
see like the blind» — Tuxedo Moon, *Blind.*

POLTERGEIST
(ξλλ. τίτλος: **Ἡ δύναμη τοῦ κακοῦ**)
σεν.: **Στῆβεν Σπῆλμπεργκ, Μάικλ Γκραίις, Μάρκ Βίκτορ,** *σκην.*: **Τόμπ Χοῦπερ,** *παραγωγή*: **Στ. Σπῆλμπεργκ, Φράνκ Μάρσαλ,** *φωτ.*: **Μάττ Λεονέττι,** *ἠθ.*: **Τζόμπεθ Γουίλλιαμς, Κραίγκ Νέλσον, Μπάτρις Στραίητ, Ρίτσαρντ Λόουζον.**

Ἡ προσήλωση τοῦ φανταστικοῦ κινηματογράφου στό στοιχεῖο τοῦ ἀπρόσωπου δέν εἶναι κάτι ἀπρόσμενο· ἀντίθετα, μετά τήν ἐπιτυχία τοῦ *Halloween*, μιά τέτοια τάση ἦταν ἀπόλυτα προβλέψιμη καί ἡ μεθόδευσή της ὁλοφάνερη· πέρα ὅμως ἀπό τίς ἐμπορικές ἐπιταγές, τό φανταστικό σινεμά βρέθηκε, γιά ἄλλη μιά φορά, σέ ἕνα σταυροδρόμι τῆς θεματολογίας του, φαινομενικά ἀναπόφευκτο: θά φτάσει ἡ εἰκόνα τοῦ Κακοῦ, (ἀναγνωρίσιμη πάντα ὡς ὑπερβολή τοῦ προσώπου, στήν ὁριακή ὑπερβολή: *τήν ἔλλειψή του;* (Ἡ πιό βλάσφημη τερατομορφία: αὐτή πού ἀντιστέκεται στό βλέμμα μας. Ἡ πιό τρομακτική, ἐπίσης;). Σ' αὐτή τήν περίπτωση, ποῦ θά εἶναι τό θέαμα; (Ἂς μήν ξεχνᾶμε πώς ἡ οἰκονομία τοῦ *Halloween* ἔχει μείνει ἀνεπανάληπτη — ἀκόμα καί ἀπό τόν ἴδιο τόν Κάρπεντερ).

Ἡ στρατηγική τοῦ ἐμπορίου εἶναι ἡ στρατηγική τῆς ὁλικῆς ἱκανοποίησης: τό πρόσωπο, πολύ ἁπλά, ἀντικαθίσταται ἀπό μιά σειρά προσωπείων πού εἶναι θεαματικά ὅσο καί φευγαλέα, πού ἀποκαλύπτουν καί ταυτόχρονα ἀποκρύπτουν τήν ὕπαρξη τοῦ κακοῦ· ἡ ἀποκόλληση[1] ὁλοένα καί περισσότερων εἰκόνων ἀπό τή σημασία τους γιά τήν ἐξέλιξη τῆς μυθοπλασίας (ἔτσι ὥστε οἱ πραγματικά «θεαματικές» στιγμές μιᾶς ταινίας νά καταντοῦν πολλές φορές νεκροί χρόνοι[2]) παρουσιάζεται ὡς μιά διεύρυνση τῶν ὁρίων, ὡς μία ἀκόμα μεγαλύτερη ἀπομάκρυνση ἀπό τό πραγματικό. (Μπλόφα. Ἡ «ἔκρηξη» τῆς φαντασίας εἶναι μονάχα πλασματική· τό κάθε τι δεσμεύεται στό πραγματικό —ὅμως σ' αὐτό θά ἐπανέλθουμε παρακάτω). Κάτω ἀπό τό ἄλλοθι τοῦ ἀδιανόητου, κάθε τί εἶναι ἐπιτρεπτό (*ἀφοῦ τό ἄγνωστο εἶναι ἄγνωστο, γιατί νά μήν εἶναι κι ἔτσι;).* Ἡ συνεχής αὐτή ἐπίδειξη ἀπιθανοτήτων, συνιστώντας μιά διαδικασία ἀπόκρυψης, μᾶς παρέχει μιά περιφραστική ἀπόδοση τοῦ ἀκατανόμαστου· ἡ μυθοπλασία, ἀπειλούμενη ἀπό τήν προφάνεια τῆς ἀντινομίας, χάνει, σέ μεγάλο βαθμό, τή συνοχή καί τήν πειστικότητά της· ἡ ἐξέλιξη τοῦ μύθου ὑποχωρεῖ γιά χάρη τῆς δράσης· οἱ τρομακτικές εἰκόνες ἀντικαθίστανται ἀπό εἰκόνες τρόμου πού, δείχνοντας τά πάντα, μηδενίζουν κάθε τι πού ὑπονοοῦν.

Ἡ τεχνική τοῦ μεθοδικοῦ λόγου (μ' ἄλλα λόγια: ἡ συνταγή), σκοπεύοντας σέ μία καθολική ἱκανοποίηση (ποτέ ἀπόλαυση) ὡς κάτι ἐξαρχῆς δεδομένο καί πραγματικό[3],

[1] Κι ὄχι *ἀπελευθέρωση*: στήν περίπτωση αὐτή θά ὑπῆρχε ἡ γνησιότητα τῆς τρέλας.
[2] Ἤ, ἀκόμα χειρότερα, οἱ σκηνές δράσης νά *σπρώχνουν* τή μυθοπλασία ἀντί νά τή μεταφέρουν.
[3] Το σλόγκαν τοῦ *Poltergeist*: «*Ξέρουν τί σᾶς τρομάζει*».

(τό πραγματικό εἶναι μιά ἐμμονή τῆς μεθόδου, ἕνα ὄνειρο ἀπλησίαστο: σάν νά ἦταν δυνατό —καί μάλιστα μέσω τῆς μεθόδου— νά κατορθωθεῖ!) καταλήγει στό νά *πιστοποιήσει* τήν ὑπερβατικότητα τῆς εἰκονικῆς φύσης τῆς ἀπόλαυσης κι ἔτσι, γιά μιά ἀκόμη φορά, νά τήν ξορκίσει.

Οἱ εἰκόνες δέν ὑποβάλλουν τίποτα πιά· ἡ κάθε μιά τους εἶναι θέαμα στερημένο ἀπό τή σημασία του, ἀνώδυνο ὅσο μιά φωτογραφία· ἡ ταινία δέν τρομάζει πιά κανένα (καί δέν ἀπευθύνεται σέ κανένα) παρά μονάχα τόν ἑαυτό της.

Τό *Poltergeist* εἶναι ἕνα σχεδόν ἰδανικό παράδειγμα[4] αὐτῆς τῆς διαδικασίας· αὐτό, ὅμως, κατά μεγάλο βαθμό ὀφείλεται καί σ' ἕνα δεύτερο, ἐσωτερικό διχασμό τῆς ταινίας ἐξαιτίας τῆς συμμετοχῆς δύο πολύ διαφορετικῶν δημιουργῶν στήν κατασκευή της (Χοῦπερ — Σπῆλμπεργκ). Δέν μποροῦμε νά καθορίσουμε βέβαια μέ ἀκρίβεια τά ὅρια τῆς ἐπιροῆς τοῦ καθενός· εὔκολα διακρίνεται πάντως ἕνας διαχωρισμός τῆς ταινίας σέ δύο συστήματα ἀναφορᾶς ἡ συνύπαρξη τῶν ὁποίων προκαλεῖ ἀκόμα ἕνα διχασμό τοῦ σημαίνοντος: ἀπό τή μιά τά καθαρά μυθολογικά σημεῖα (Σπῆλμπεργκ, ἡ ἀφίσα τοῦ Darth Vader, τά παιχνίδια), ἀπό τήν ἄλλη τά πολιτικά τοῦ Χοῦπερ (ἕνα βιβλίο τοῦ Ρέηγκαν, ἕνα κόμικ *Captain America*)· κατόπιν ἕνας διαχωρισμός ρόλων, πρῶτα ἀπ' ὅλα στό παραδοσιακό Καλό—Κακό, καί τελικά (ἄν καί ἔμμεσα) σέ ἀ—ηθικό (ἡ πύλη τῆς κόλασης, σάρκινη καί παλλόμενη, εἶναι ἡ εἰκόνα τοῦ αἰδοίου). Τό Κακό στό *Poltergeist* ἔχει μία ἀκόμη ἰδιότητα: σαγηνεύει —καί σαγηνεύεται— ἀπό τήν παιδικότητα. Συμπαρατάσσεται μέ τά παιδιά: *τά ἀπαιτεῖ. «Τῆς λέει πράγματα πού μόνο ἕνα παιδί θά καταλάβαινε,* θά πεῖ τό μέντιουμ, *εἶναι ὁ ἴδιος ὁ Σατανάς».* Τό Κακό ἀκόμα ἔχει ξεκάθαρη γενεαλογία: προῆλθε ἀπό μία συσκευή μυθοπλασιῶν (τηλεόραση) καί ἡ ἀπειλή εἶναι ἡ αὐτοδυναμία τῶν εἰκόνων του. Ἡ εὐγλωττία αὐτῆς τῆς συσσώρευσης δέν εἶναι τυχαία: *θέμα τοῦ* Poltergeist *εἶναι, πρῶτα ἀπ' ὅλα, ἡ προβολή μιᾶς ταινίας.* Ἀτυχῶς, μιά πολύ ἀπογοητευτική προβολή.

Δέ θά σταθοῦμε παρά σ' ἕνα μονάχα πλάνο, ἐκεῖνο ὅπου οἱ παραψυχολόγοι παρακολουθοῦν ἔκθαμβοι τήν παρέλαση τῶν φαντασμάτων· ἡ *φαντασμαγορία* αὐτή (ἐκτός πεδίου στό συγκεκριμένο πλάνο) ἀφήνει ὁλοφάνερα σημάδια (φόβου καί ἀπόλαυσης) στά πρόσωπά τους· τό βλέμμα τους εἶναι τό καθρέφτισμα τῆς δικῆς μας (ὑποθετικῆς) ἀπόλαυσης. Οἱ εἰκόνες, ὅμως, προβάλλονται πρώτιστα γιά κάποιους ἄλλους, τῶν ὁποίων τή θέση καλούμαστε νά καταλάβουμε: ἡ ἀπόλαυση εἶναι ἀντιγραμμένη (*ἀφηγημένη;;;*), περιορισμένη, ὑποχρεωμένη νά ἀντικρύζει κάθε στιγμή τόν ἑαυτό της καί νά ντρέπεται γι' αὐτό· ὁ δανεισμός τοῦ βλέμματος εἶναι ὁ γεννήτορας τοῦ διχασμοῦ της.

Τό κοριτσάκι θά ἐπιστρέψει· μαζί του καί ἡ τάξη. Κάθε τί φαίνεται (παρουσιάζεται μέσα στό πραγματικό: ξεπερνιέται) ἤ ἀποκλείεται. Δέν ἀπομένει τίποτα παρά ὁ ἄχαρος πολλαπλασιασμός ἑνός ἀκόρεστου πραγματικοῦ.

Στό φίλμ, ὁ χῶρος τοῦ πραγματικοῦ εἶναι ὁ μοναδικός χῶρος (τό πεδίο τοῦ μύθου — —ἡ Κόλαση— θά παραμείνει παντοτινά ἐκτός πεδίου, ἀποδιωγμένο ἀπό τή στέρηση: εἶναι ἕνας χῶρος πού *δέν ἀνήκει* σ' αὐτή τήν ταινία)· ἀκριβέστερα, εἶναι ὁ χῶρος πού *κυριαρχεῖ*· οἱ μεγάλοι ἀδυνατοῦν νά ἀναγνωρίσουν ὁποιονδήποτε ἄλλον ἐκτός ἀπ' αὐτόν· μέσα σ' αὐτόν ἀποκλειστικά κινοῦνται καί μέσα σ' αὐτόν ἀλλοτριώνονται[5].

Στό φίλμ ἀκόμα ὑπάρχει μονάχα μιά γλώσσα τῶν παιδιῶν· μ' αὐτήν ἀναγνωρίζουν, κατανοοῦν, ἀπολαμβάνουν. Ἡ γλώσσα τῶν μεγάλων δέν ἔχει καμμία ἰσχύ (καί κανένα νόημα) καί, παρ' ὅλο πού δέ θά μιλήσουν ποτέ τή γλώσσα τῶν παιδιῶν, κάποτε θά τή μιμηθοῦν[6].

[4] "Αλλα παραδείγματα, ὄχι τόσο ἰδανικά: *Ἡ ἀπειλή, Ἀόρατος βιαστής, Ὁ τρομος τοῦ Κάρπεντερ.*

[5] Χαρακτηριστική εἶναι ἐκείνη ἡ ἀλλαγή πλάνου πού μᾶς μεταφέρει ἀπ' τό ἐσωτερικό ἑνός σπιτιοῦ σ' ἕνα ἄλλο: Ἡ ἀλλαγή τοῦ χώρου σημαίνεται μέ τήν ἐξαφάνιση τῶν ἀνθρώπων!

[6] Ὁ διάλογος τῆς μητέρας μέ τό κοριτσάκι στήν κουζίνα, ἡ προτροπή τῆς ἴδιας στόν ἄνδρα της νά σκεφτεῖ *μ' ἀνοιχτό μυαλό, ὅπως παλιά».*

Τό μικρόσωμο μέντιουμ (ἡ ἐπιλογή τῆς λέξης σίγουρα πετυχημένη) θά ἀποτελέσει τό κομβικό σημεῖο· παρ' ὅλο πού διαισθάνεται ἐνορατικά τήν παιδικότητα (καί μέσα ἀπ' αὐτήν «γνωρίζει» τό Κακό) θά διασφαλίσει τήν ἠθική καί, ἐξορ(κ)ίζοντας τίς εἰκόνες, θά δεχτεῖ τό πραγματικό ὡς τό μοναδικό θέαμα (τό ποζάρισμά της μπροστά στίς κάμερες).

Τό *Poltergeist* δέν εἶναι μιά κακή ταινία· ἁπλῶς δέν μπορεῖ (δέν ἔχει) νά προσφέρει τίποτα στό θεατή της – καί τό ὁμολογεῖ. Τό *Poltergeist* ἀποτυχαίνει μέ τή χάρη τῆς ἰδανικῆς αὐτοχειρίας. Ἐπίτευγμα;

Γιάννης ΔΕΛΗΟΛΑΝΗΣ

Μεταξύ Μπελούσι καί πασατέμπου

THE BLUES BROTHERS

σεν.: Ντάν Ἄϊκροϊντ, Τζών Λαντις, *σκην.*: Τζών Λάντις, *παραγωγή*: Ρόμπερτ Βάϊς, *φωτ.*: Στῆβεν Κάτζ, *ἠθ.*: Τζών Μπελούσι (Τζόλιε, Τζέϊκ Μπλούζ), ντάν Ἄϊκροϊντ (Ἔλγουντ Μπλούζ), Κάθλην Φρήμαν, Κάμπ Κάλλογουεκ, Τζέημς Μπράουν

Ὅπως εἶναι σ' ὅλους γνωστό, τίς ταινίες μποροῦμε νά τίς κατατάξουμε σέ διάφορα εἴδη, εἴτε ἀνάλογα μέ τό μύθο τους εἴτε ἀνάλογα μέ τό κόστος του ἤ ἀκόμη ἀνάλογα μέ τά εἰσητήριά τους. Στήν Ἑλλάδα τῶν θερινῶν σινεμά, ὅμως, μποροῦμε νά ξεχωρίσουμε καί μιά ἄλλη κατηγορία ταινιῶν. Τά φίλμ πού ἔχουν μεγάλη πέραση εἰδικά τούς θερινούς μῆνες.

Ἡ βραδυνή ἔξοδος σέ καλοκαιρινό σινεμά ἔχει γίνει κοινωνική ἐκδήλωση πλέον γιά τό νεοέλληνα. Ἔτσι λοιπόν οἱ ταινίες πού διαλέγει δέν εἶναι ὅποιες κι ὅποιες. Συνήθως ἀμερικάνικες (ὄχι πάντα) καί συνηθέστερα κωμωδίες, ἔτσι ὥστε τά γαυγίσματα ἀπό τήν ἀπέναντι πολυκατοικία ἤ τά πατατάκια τοῦ διπλανοῦ νά μή γίνονται ἐμπόδιο στήν ἄνετη παρακολούθησή τους. Αὐτές οἱ ταινίες νομίζεις ὅτι ἔχουν γίνει εἰδικά γιά δυό ματιές, μιά στήν ὀθόνη καί μιά στούς διπλανούς. Εἶναι πού λέμε: καλά τά χειμερινά σινεμά, ἀλλά μέ τά θερινά γνωρίζεις κόσμο...

Δυό ταινίες τοῦ Τζών Λάντις -*Οἱ ἀτσίδες μέ τά μπλέ*, *Ἕνα τρελό, τρελό θηριοτροφεῖο*- εἶναι τά κατεξοχήν σουξέ τῶν τελευταίων καλοκαιριῶν. Εἶναι ταινίες εὐχάριστες, κωμικές, φαντασμαγορικές, μέ «ἀναρχικό» χιοῦμορ καί μπόλικο Μπελοῦσι. Ὅλοι λοιπόν μποροῦν νά γελάσουν καί νά μείνουν εὐχαριστημένοι ἀπό τήν βραδινή ἔξοδό τους.

Πέρα ἀπ' ὅλα αὐτά ὅμως, ὑπάρχει μιά κοινή ματιά πού ἐνώνει τίς δυό ταινίες. Μοιάζουν νά εἶναι δυό μέρη ἀπό μιά ἡμιτελή τριλογία κωμωδιῶν πάνω σέ μερικούς προβληματικούς τύπους τῆς ἀμερικάνικης κοινωνίας. Ἀξίζει νά δοῦμε πῶς ὁ Λάντις χειρίζεται τό μύθο καί τούς ἥρωές του καί σέ ποιό ἀποτέλεσμα φθάνει.

Ἐντός, ἐκτός καί ἐπί τά αὐτά (τοῦ κύκλου)

Καί στίς δύο ταινίες, οἱ πρωταγωνιστές εἶναι ἄνθρωποι περιθωριακοί, μέ τήν ἔννοια τοῦ «ἔξω ἀπό τόν μέσο ὅρο». Στούς *Ἀτσίδες μέ τά μπλέ* πρόκειται γιά δυό μπλουζίστες πού κουβαλοῦν μιά μπάντα πίσω τους, ἐνῶ στό *Τρελό θηριοτροφεῖο* ἔχουμε τά κατορθώματα μιᾶς ὁμάδας «ἄτακτων» φοιτητῶν. Ὅλοι αὐτοί βρίσκονται σέ ἀντιπαράθεση μέ τούς νομοταγεῖς, τούς «φυσιολογικούς» πού ἡ σύγκρουση μαζί τους θά ὁδηγήσει στό κωμικό καί θά δώσει τήν ἀρχή γιά νά ξετυλιχθεῖ ὁ μύθος. Φασιστικές ὁμάδες ἀρίστων φοιτητῶν, ἡ ἀστυνομία, μιά μπάντα ἐξευγενισμένης κάντρυ μουσικῆς, τό ναζιστικό κόμμα, οἱ καθηγητές εἶναι οἱ πινελιές πού περιγράφουν τό χῶρο· ἕναν κύκλο, πού κλείνει ἑρμητικά καί ἀποκλείει, περιθωριοποιεῖ τούς χαμογελαστούς ἥρωές μας πού κινοῦνται ἀδιάκοπα γύρω του.

Οἱ ἀδελφοί Μπλούζ πού δηλώνονται ὡς λοῦμπεν, φέρνουν τά πάντα ἄνω-κάτω στήν προσπάθειά τους νά σώσουν ἕνα ὀρφανοτροφεῖο, καταστρέφοντας στήν πορεία τους ἕνα σοῦπερ μάρκετ, δεκάδες περιπολικά καί τό κτίριο τῆς ἐφορίας (πράγματα, δηλαδή, καθόλου τυχαῖα). Τό παράδοξο πού εἰσβάλλει στήν ταινία γιά νά δημιουργήσει τό κωμικό στοιχεῖο ξεκινᾶ ἀπό τήν ἀντιστροφή τῶν ρόλων. Οἱ κοινωνικά δηλωμένοι κακοί ἀναλαμβάνουν μιά ἱερή ἀποστολή, ἐνῶ οἱ ὑπόλοιποι «καλοί» προσπαθοῦν νά τούς σταματήσουν.

Ἐνῶ ὅμως φαίνεται ὅτι τό ἴδιο κάνουν οἱ φοιτητές, ἡ κατάληξη τῶν δύο ὁμάδων εἶναι τελείως διαφορετική. Οἱ μέν πρῶτοι γυρίζουν συνεχῶς ἔξω ἀπό τόν κύκλο τοῦ «καθώς πρέπει» καί μπαινοβγαίνουν στή φυλακή, οἱ δέ κολλεγιόπαιδες ἀκολουθοῦν γραμμική πορεία κι ἐνσωματώνονται τελικά σ' αὐτούς. Στό τέλος τῆς ταινίας ὅλοι αὐτοί οἱ ἐπαναστάτες θά ἐμφανιστοῦν ὡς γυναικολόγοι, γερουσιαστές, στρατιωτικοί. Εἶναι ἡ πικρή κατάληξη τῆς γενιᾶς τοῦ 63-67 στίς ἐκλογικές νίκες τοῦ Νίξον τό '68 καί τό '72.

We 're ugly but we have the music[1]

[1]Εἴμαστε ἄσχημοι μά ἔχουμε τή μουσική· στίχος τοῦ Λέοναρντ Κοέν.

Ἡ μουσική ἀποτελεῖ τό ζωντανό ντεκόρ τῶν ταινιῶν τοῦ Λάντις. Στούς *Ἀτσίδες μέ τά μπλέ* μάλιστα, μποροῦμε νά ποῦμε ὅτι πρωταγωνιστεῖ. Ἔρχεται σέ πρῶτο πλάνο ὡς τραγούδι ἀπό συναυλία, ὡς μουσική ὀφφ ἤ ὡς χορευτικό στήν ἐκκλησία, στό δρόμο ἤ μέσα στό μπάρ. Ἡ μουσική τῶν μπλούζ δέν εἶναι παρά ὁ κρυμμένος σφυγμός, ἡ ἐσωτερική δύναμη πού κινεῖ τούς ἥρωες καί τόν γύρω τους κόσμο. Κι αὐτοί οἱ ἄνθρωποι μᾶς φαίνονται ξένοι. Σάν νά βγῆκαν ἀπό βιβλίο τοῦ Καμύ ἤ τοῦ Τσάντλερ, συζητοῦν γιά Πικάσσο ἐνῶ δυό μέτρα πιό πίσω τούς κυνηγᾶ ὅλη ἡ ἀστυνομική δύναμη τοῦ Σικάγο.

Ὁ Λάντις ἀγαπᾶ τούς θεατές του, πιό πολύ ὅμως ἀγαπᾶ τούς ἥρωές του. Δέν τούς κατασκευάζει, μά περίεργος σάν νά ἦταν θεατής, παρακολουθεῖ τίς κινήσεις τους, ψάχνει τό ρυθμό τους, τήν ψυχή τοῦ μαγικοῦ τους κόσμου.

Στίς δύο ταινίες ὅλα τελειώνουν μέ καταστροφή. Μέ «ἀνατροπή» θά ἔλεγαν κάποιοι. Ὁ Λάντις ὅμως δέν ἀνατρέπει τό θέαμα. Τό ἀξιοποιεῖ ὅσο μπορεῖ. Δανείζεται στοιχεῖα ἀπό τό «νόνσενς» καί τίς ταινίες καταστροφῆς. Πολλές φορές τά ὑπερτονίζει ὥστε ἡ ταινία μοιάζει νά λέει: *«πολύ κακό γιά τό τίποτα»*. Μιά φράση κουτί γιά τήν ἀμερικάνικη κοινωνία -δέ σᾶς φαίνεται;

Χρῆστος Β. ΜΗΤΣΗΣ

μικρή ΟΘΟΝΗ

Ἡ ἐπέλαση τῆς ἐλαφρᾶς ταξιαρχίας

πρωτ. τίτλος: The Charge of thw Light Brigade
σεν.: Μάικλ Τζάκομπυ, Ρόουλαν Λέι
σκην.: Μάικλ Κέρτις
φωτ.: Σόλ Πολίτο, Φρέντ Τζκμαν
μουσ.: Μάξ Στάινερ
παίζουν: Ἔρρολ Φλύνν, Ὀλίβια Ντέ Χάβιλλαντ, Ντόναλντ Κρίσπ, Ντένβιντ Νίβεν.

ΜΙΑ ΦΟΡΑ ΚΙ ΕΝΑΝ ΚΑΙΡΟ

Μιά ἀπό τίς πολύ φημισμένες χολλυγουντιανές μᾶς ξαναπρόβαλε ἡ τηλεόραση ἕνα Σάββατο μεσημέρι. Ἡ διάσημη ἐπέλαση μιᾶς ταξιαρχίας τοῦ ἐλαφροῦ ἱππικοῦ τῆς (πάλαι ποτέ) Βρετανικῆς Αὐτοκρατορίας ἔγινε ταινία γιά μερικούς ἁπλούς λόγους (Τά δολλάρια στήν τσέπη τοῦ παραγωγοῦ ἦταν -καί εἶναι- ὁ ἁπλούστερος καί κυριότερος λόγος γιά νά γυρίζονται ταινίες τόσο στό Χόλλυγουντ ὅσο καί ἀλλοῦ).

Ἕνας ἀπό τούς λόγους αὐτούς καί ἡ «ἀπότιση φόρου τιμῆς σ' αὐτούς πού μέ τή ζωή τους ἔκτισαν τή Βρετανική Αὐτοκρατορία». Τά ἱστορικά γεγονότα ἔχουν ἔτσι διαστρεβλωθεῖ ὥστε νά ὑπηρετοῦν τόν ἱερό αὐτό σκοπό.

Ἕνας ἄλλος λόγος εἶναι ἡ καθιέρωση τοῦ Ἔρολ Φλύν ὡς ζέν πρεμιέ καί ἡ συντήρηση τῆς καλῆς του φήμης μέσα ἀπό ρόλους ὡραίου λοχαγοῦ πού σφάζει κακούς καί ἄσχημους Ὀθωμανούς.

Τί μένει λοιπόν στόν κινηματογράφο καί στόν κινηματογραφόφιλο; Ἡ ἐπίδειξη σκηνοθετικῆς βιρτουοζιτέ στήν καθοδήγηση χιλιάδων ἠθοποιῶν στήν ἐκπληκτική σκηνή τῆς ἐπέλασης; Ἤ ἡ ἀπόλαυση ἀπό τήν ἀφήγηση μιᾶς ἱστορίας μέ τόν τρόπο πού μόνο οἱ Ἀμερικανοί ξέρουν; Γιά μᾶς τουλάχιστον ἦταν δύο εὐχάριστες ὧρες γιά τό ταλαιπωρημένο τηλεοπτικά Σάββατο, ἀνάμεσα στό ἀνέκδοτο τοῦ Οἰκονόμου καί τούς σπηλαιολογικούς θησαυρούς τῆς πατρίδας μας.

Χ.Μ.

Μπλού

12-7-1983: Τό Γουέστερν τῆς Τρίτης, ΕΡΤ 2
πρωτότυπος τίτλος: Blue
σεν.: Μήντ Ρόμπερτς, Ρόναλντ Μ. Κόεν
σκην.: Σύλβιο Ναριτζάνο
φωτ.: Στάνλευ Κόρτεζ
μουσική: Μάνος Χατζιδάκις
παίζουν: Τέρενς Στάμπα, Τζοάννα Πέττερ, Κάρλ Μάλντεν

ΣΠΑΓΓΕΤΙ ΜΕ ΤΑ ΟΛΑ ΤΟΥ

Τό *Μπλού* εἶναι γουέστερν. Ὁ τίτλος ὅμως εἶναι παραπλανητικός. Πρόκειται γιά ἕνα γουέστερν χρωματιστό κι ὄχι μονόχρωμο. Ὅπως κάθε σπαγγέτι πού σέβεται τόν ἑαυτό του. Εἶναι ἀκόμη δί—, μονό—, μακρύ— καί κοντό—κανο. Στή μέση, ἀντί γιά διάλειμμα, ἔχει ἕνα ποτάμι. Ἀπ' τή μιά μεριά (part 1) εἶναι τό Μεξικό. Ἐκεῖ εἶναι ὁ μπαπάς καί οἱ μπαντίτος τους. Ἀπ' τήν ἄλλη (part 2) εἶναι οἱ τρισευλογημένες Ἑνωμένες Πολιτεῖες. Ἐκεῖ ζοῦσε ἡ μαμά. Ὁ Ἀζούλ (Μπλού ἤ Γαλάζιος) εἶναι γιός τοῦ μπαμπᾶ, ἐδῶ κι ἀρκετό καιρό. Πρῶτα ἦταν τῆς μαμᾶς. Ὅταν περάσει τό ποτάμι γιά νά κατακτήσει (γιά χάρη τοῦ μπαμπᾶ) τά χωράφια τῆς μαμᾶς, δέ θά ἐπιστρέψει στά πάτρια ἐδάφη. Ὁ μπαμπάς θά

ξανάρθει γιά νά τόν διεκδικήσει. Δέ θά τά καταφέρει. Ὁ Γαλάζιος θά τόν σκοτώσει. Τόν Γαλάζιο θά τόν σκοτώσει ὁ Γέρος. Μπαμπάς καί Γιός πεθαίνουν στό ποτάμι. Ὁ Γέρος στό Μεξικό.

Τελικό πλάνο. Σώματα ἀπό τίς δυό μεριές τοῦ ποταμοῦ κινοῦνται μέσα στό ποτάμι. Τό *Μπλού* εἶναι τό πρῶτο γουέστερν πού τελειώνει στή μέση.

Καί κάτι ἀκόμη. Τά νερά τοῦ ποταμοῦ ἦταν κίτρινα. Ὅπως καί ἡ μουσική τοῦ Χατζιδάκι. Ἡ ταινία πάντως, ὄχι μόνο ἐπέπλευσε, ἀλλά κατάφερε μέ ἐπιτυχία νά διαπλεύσει τά ὁρμητικά νερά τοῦ ψυχαναλυτικοῦ λόγου.

Π.Δ.

Ἡ ἱστορία τῆς Φιλαδέφειας

λφειας

18-7-1983: Κινηματογραφική Λέσχη, ΕΡΤ
πρωτότυπος τίτλος: The Philadelphia story (1940)
σεν.: Ντόναλντ Ὄγκντεν Στιούαρτ, Γούαλντο Σώλτ
σκην.: Τζώρτζ Κιοῦκορ
φωτ.: Τζότζεφ Τύρεμπεργκ
παίζουν: Κάρθιν Χέπμπορν, Κάρυ Γκράντ, Τζέημς Στιούαρτ, Ρούθ Χάσεϋ

ΑΝΩ ΤΟΥΜΠΑ ΣΤΟΡΥ

«Ἦταν στραβό τό κλίμα, τδφαγε κι ἡ κατσίκα». Ξεχνάω πού ξεχνάω τίς ταινίες πού βλέπω στήν τηλεόραση, φανταστεῖτε τί γίνεται ὅταν αὐτές εἶναι χολλυγουντιανές καί παίζονται μία ἡ ὥρα τό βράδυ. Νά θέλεις νά γράψεις γιά μιά τέτοια ταινία καί σά νά μή φτάνουν ὅλα αὐτά, παίζοντας οἱ πιτσιρικάδες νά κλέβουν τήν «Ραδιοτηλεόραση», μέ τήν περίληψη τῆς ταινίας ἀπό τό σπίτι τοῦ ἀρχισυντάκτη (καιρός εἶναι νά μετακομίζει ἀπό τά βουνά, ὅπου κατοικεῖ). Τότε τί κάθεσαι καί μᾶς γράφεις, ρέ φίλε; θά σκεφτεῖ ὁ κακόβουλος ἀναγνώστης (ἄν δέ τό σκεφτήκατε - πράγμα πού δέ σᾶς τιμάει ἀπό μιά ἄποψη- ἀνήκετε στή μεγάλη αὐτή κατηγορία ἀνθρώπων, γνωστή ὡς «φανατικοί ἀναγνῶστες τῆς *Ὀθόνης* -ὁπότε κερδίζετε καί τή χαμένη σας τιμή). Γράφω, λοιπόν, γιά εἰκοσιπέντε διαφορετικούς λόγους (ὁ εἰκοστός εἶναι ὅτι ἔχει ἤδη τυπωθεῖ ἡ φωτογραφία στή στήλη καί περιμένει τήν κριτική αὐτή).

Ἡ κλοπή, πάντως, μοῦ θύμισε ἀρκετούς ἀπό τούς ὑπόλοιπους εἰκοσιτέσσερεις λόγους. Ὅπως τό γεγονός, ὅτι ὁ Κάρυ Γκράντ προσπαθοῦσε ἐπί μιάμιση ὥρα νά κλέψει τήν Κάθριν Χέπμπορν ἀπό τόν ἐπίσημο ἀρραβωνιαστικό της. Ἐπινοεῖ κι αὐτός γύρω στούς εἰσκοσιπέντε τρόπους γιά νά τό πετυχεῖ. Κάθε τρόπος ἔχει ἕνα μοναδικό τελικό ἐξαγόμενο: μιάν ἄλλοτε μεγαλύτερη κι ἄλλοτε μικρότερη ἀπώλεια ἀξιοπρέπειας καί τιμῆς (δέν κυκλοφοροῦσε κι ἡ *Ὀθόνη* τότε, βλέπετε) γιά τούς ἀρσενικούς τῆς ταινίας. Κι ἐπειδή ἡ ἐνέργεια δέν ἐξαφανίζεται, ἡ τιμή αὐτή μεταβιβάζεται ἐξ ὁλοκλήρου στήν Κάθριν Χέμπορν, ἡ ὁποία μέ τό πέρασμα τῆς ὥρας ἔχει ξεφτιλίσει ὅλους τούς ἄνδρες πού τήν περιβάλλουν. Τό κατορθώνει χάρη στήν παιδική ἀφέλεια μέ τήν ὁποία ἀπαντάει στίς κακόβουλες «μεγαλίστικες» προσπάθειες τῶν ἀνδρῶν νά τήν «τουμπάρουν» (ἀλήθεια, δέν ξέρω ἄλλο σκηνοθέτη νά κινηματογράφησε τόσο περίτεχνα τήν ἀπόσταση τῶν μονίμως ἀντιμαχόμενων στρατοπέδων ἀνδρῶν καί γυναικῶν, πού τά ἐνώνει τό εὐπρόσβλητο πέρασμα ἑνός φιλιοῦ).

Οἱ ἡρωίδες τοῦ Κιοῦκορ ἕνα πράγμα κληρονόμησαν ἀπό τό γεννήτορά τους: τή γενναιοδωρία. Στό τέλος τοῦ φίλμ, ὅπως σ' ὅλα τά παιδικά παιχνίδια, ἡ Χέπμπορν θά δώσει πίσω στόν καθένα ὅ,τι τοῦ ἔχει πάρει (φοβοῦμαι ὅτι ὅταν θά ἐπιστραφεῖ ἡ «Ραδιοτηλεόραση», θά εἶναι πολύ ἀργά πιά). Ἀκόμη καί στόν Κάρυ Γκράντ θά ἐπιστρέψει τόν ἴδιο της τόν ἑαυτό, πού τοῦ εἶχε στερήσει μέ τό διαζύγιό τους.

Μπορεῖ τό μόνο πού θυμᾶμαι τελικά ἀπό τήν ταινία νά εἶναι ὁ «ἐξυπνάκια» Τζ. Στίουαρτ, ἀλλά ἄς εἶναι καλά ἡ μεγαλοψυχία τοῦ Κιοῦκορ (κατ' ἐξοχή σκηνοθέτη τῶν γυναικῶν), πού σκύβει καί ψιθυρίζει στήν πρωταγωνίστριά του: «Ἔλα τώρα, ἄστον, ἄντρας εἶναι, καταλαβαίνεις...». Καί δέν ἀνησυχεῖ γιατί ξέρει ὅτι οἱ γυναῖκες «καταλαβαίνουν». Τουλάχιστον, δέν τοῦ κλέβουν τό Ὄσκαρ.

Β.Κ.

ΕΜΠΛΟΚΕΣ

Ὁ ἐφιάλτης

29-7-83: Κινηματογραφική Λέσχη, ΕΡΤ
πρωτότυπος τίτλος: Gaslight (1944)
σεν.: Τζών Βάν Ντροῦτον, Γουῶλτερ Ράις, Τζών Μπάλντερστον
σκην.: Τζώρτζ Κιοῦκορ
φωτ.: Τζότζεφ Ρίτεμπεργκ
παίζουν: Σάρλ Μπουαγιέ, Ἴνγκριντ Μπέργκμαν, Τζότζεφ Κότεν.

Ὁ *Ἐφιάλτης* θεωρεῖται μιά κλασική ταινία. Κλασική ὅμως εἶναι καί ἡ συμπτωματολογία τῆς καθώς κινεῖται μέσα σ' ἕνα εἶδος που ἀναπτύχτηκε καί ἐξελίχτηκε ἀπό σκηνοθέτες ὅπως ὁ Χίτσκοκ γιά παράδειγμα.

Ἀρχίζω ἀπό τήν κατά τή γνώμη μου κακή ἐπιλογή τῶν ἠθοποιῶν στάρ στούς κεντρικούς ρόλους μέ πιό χαρακτηριστική τήν περίπτωση τῆς Μπέργκμαν, πού ὄχι μόνο δέν πείθει ἀλλά στή σκηνή τοῦ τελικοῦ μονόλογου μπροστά στόν ἄνδρα της εἶναι ἀπογοητευτική.

Τό κύριο ὅμως πρόβλημα βρίσκεται στήν ἀνάπτυξη τῆς πλοκῆς πού ἀπαιτεῖ, λόγω τῶν ἠθικῶν καί κοινωνικῶν περιορισμῶν, τή λύση τοῦ μυστηρίου καί τήν τιμωρία τοῦ κακοῦ. Ἔτσι ἔχουμε τό χαρακτῆρα τοῦ Κόττεν πού, ἀπό τή μιά πλευρά, ἀφήνει να διαφανεῖ μιά συναισθηματική καί ἠθική αποκατάσταση στό τέλος καί ἀπό τήν ἄλλη, μέ τήν ἀστυνομική ἰδιότητα πού τοῦ ἀποδίδεται, ἐπιφέρει τήν κοινωνική ἀποκατάσταση. Ἡ παρουσία του ὅμως στήν ταινία στέκεται ἐμπόδιο στήν

κέντρωση τῆς πλοκῆς στό ψυχολογικό θρίλλερ καί μᾶς βγάζει ἀπό τό ρυθμό πού ἐπιτυγχάνεται μέ τό ἐστίασμα στήν ψυχολογική σχέση ἄνδρα-γυναίκας. Τό ἀποτέλεσμα εἶναι νά κόβεται ἡ ροή τοῦ φίλμ,καθώς τά δύο εἴδη πού στεγάζονται κάτω ἀπό τήν ἴδια ταινία μένουν ανολοκλήρωτα καί ἀσύνδετα.

Ν.Φ.

Ὁ ἀόρατος ἄνθρωπος

6-8-83: Ἡ ταινία τοῦ Σαββατόβραδου, ΕΡΤ
πρωτότυπος τίτλος: The invrisible man (1933)
σεν.: Ρ.Κ. Σέριφ ἀπό τή νουβέλα τοῦ Χ. Τζ. Γουέλς
σκην.: Τζέιμς Χουέιλ
φωτ. Ἄρθουρ Ἔντεσον, Τζών Μέσκαλ.
παίζουν: Κλώντ Ρέινς, Γκλόρια Στιούαρτ, Γουίλλιαμ Χάριγκαν.

Ο ΑΔΕΙΟΣ ΚΑΘΡΕΦΤΗΣ ΚΑΙ Η ΕΞΟΥΣΙΑ

Ὁ *Ἀόρατος ἄνθρωπος* εἶναι μιά ταινία ὄχι μόνο καλογυρισμένη, ἀλλά καί εὐφυής. Πολύ εὐφυής γιά νά τήν ξεχάσουμε σέ κάποια ἀπόμερη γωνιά τῆς ἱστορίας τοῦ κινηματογράφου. Ἡ εὐφυΐα της εἶναι ἡ ἀδυναμία νά διατρέξεις τήν μυθοπλασία χωρίς νά συναντήσεις τήν κινηματογράφιση. Θά διάλεγα ὡς εὐνοούμενη ἀναγνωστική γωνία αὐτή ὅπου τά σημεῖα τοῦ Ἀόρατου ἀνθρώπου κατασταλάζουν σέ μιά σωματική ἀντίληψη γιά τήν ἐξουσία. Ἀναλυτικότερα ἡ ταινία ἐνσωματώνει: α) Μιά γεωμετρία πού λειτουργεῖ ὡς ἀποκλεισμός. Οἱ οὐσιαστικές σχέσεις πού ἀρθώνει τό δράμα δέν ἀντιπαραβάλλουν τόν ἀόρατο ἥρωα στά διαφοροποιημένα κοινωνικά στίφη -μπάτσοι, οἰκογενειάρχες, χωρικοί κτλ.- πού στή νομιμότητα τοῦ προστατευτικοῦ πανικοῦ τους παρενθέτουν μιά κυνηγετική θηριωδία τῆς ἐξόντωσης, οἱ κωμικές τροπές τῆς ὁποίας ἀδυνατοῦν νά κρύψουν τόν ὑπερθερματισμό της ἀπέναντι στά κίνητρα. Ὅλες οἱ νευραλγικές σχέσεις ἀναδιπλώνονται στούς ἐσωτερικούς δεσμούς μιᾶς τετράδας τριγωνικά κατανεμημένης ἀπό τό χέρι τοῦ Οἰδίποδα: ὁ μπαμπάς, ἡ κόρη καί οἱ δύο ἐπιστημονικοί βοηθοί, τούς ὁποίους ἡ ἀντιζηλία καί ἡ κοινή διεκδικητική στόχευση ἐγγράφουν στό τρίτο κλυδωνιζόμενο σημεῖο πού ἀποκλείει καί ὑπόσχεται. β) Μιά ἐξέγερση πού ρέει πάνω στήν ὀθόνη τοῦ φαντάσματος. Οἱ δύο βοηθοί εἶναι ἀντιμεταθέσιμοι μέσα στή γεωμετρία τοῦ συσχετισμοῦ τους, ἀλλά ὄχι ἐξομοιώσιμοι. Ὁ ἕνας εἶναι ὑποταγμένος, ὁ νόμος τοῦ Πατέρα εἶναι τό ὅριο καί ὁ τρόμος του, μέσος καί ἀπρόσωπος, φοβισμένος καί δειλός, ἀνέντιμος καί ὕπουλος: ἔρπει. Ἡ ἀποστροφή μέσα στήν ὁποία ὀχυρώνει τήν ἄρνησή της ἡ διεκδικούμενη κόρη εἶναι ὁ καθρέφτης τῆς ἀλήθειας του. Ὁ ἄλλος, ἀνυπότακτος καί βίαιος, ἀποφασισμένος νά ἐνσαρκώσει πάνω του τό μέσα καί τό ἔξω τοῦ νόμου ἀντιπροσωπεύει τήν περιπέτεια τῆς ἐξουσίας. Ἡ εἰλι-

κρίνεια καί ἡ μετωπικότητα προπορεύονται τῆς σκληρότητάς του ἐξαγνίζοντάς την. Ταυτόχρονα, ἡ ἀναγωγή τῆς τρέλας πού τόν παγιδεύει, στό βιολογικό ἀντίκτυπο τῆς χημικῆς οὐσίας πού ἔχει προσλάβει ἀπενοχοποιεῖ. Ὅμως τό ὄνειρο ν' απορροφήσει μέ τή σωματική τελείωσή του ὅλο τόν ὄγκο τῆς ἐξουσίας συγκροτεῖται σάν ἕνα παρανοϊκό φάντασμα τοῦ 'Εγώ, ἐπάγεται ὡστόσο ἀπό μιά ἐπιθυμητή πίεση. Πάρ' ὅτι τά φαντάσματα τῶν ἀνδρῶν κυριαρχοῦνται ἀπό φιλόδοξα μοτίβα καί τήν παρανοϊκή διόγκωση τοῦ ὀνόματος, δέν πρέπει νά ὑποβαθμίζουμε *«τή σπουδαιότητα τοῦ ἐρωτικοῦ παράγοντα»* ἀποφαίνεται ὁ Φρόυντ. Αὐτά τά φαντάσματα *«ἀποκαλύπτουν συνήθως ὅτι ὅλες οἱ ἡρωικές αὐτές πράξεις δέν ἐπιτελοῦνται... παρά γιά νά ἀρέσουν σέ μιά γυναίκα καί νά τούς προτιμήσει ἀπό ἄλλους ἄνδρες»*. γ) Τήν ἀπόδειξη ὅτι ἡ ἐξουσία δέν ἀνήκει στήν τάξη τοῦ φαντασιακοῦ: τό λίκνο της δέν εἶναι τό σῶμα. Ἔτσι ἡ σωματική περιπέτεια τῆς ἐξουσίας καθοδηγούμενη ἀπό τό παρανοϊκό φάντασμα τῆς παντοδυναμίας γίνεται μιά σκηνοθεσία τῶν καταναγκασμῶν τοῦ σώματος πού τό καθηλώνουν στά ἴχνη του: ἀποτυπώματα πού ἀφήνει τό βάρος, πεπτική ἀδράνεια, νύχια πού προσβάλλονται ἀπό τή βρωμιά, ἐκτατικότητα πού αὐλακώνεται ἀπό τίς σταγόνες τῆς βροχῆς. Ἡ ἐξέγερση τρέπεται σέ μιά ὑστερική γνωριμία τοῦ σώματος.

Χαρισματικά τά σπέσιαλ-ἐφφέ. Ἄν ὁ κινηματογράφος εἶναι νά βλέπουμε αὐτό πού δέν εἶναι «ἐκεῖ» ὁ *Ἀόρατος ἄνθρωπος* εἶναι ἡ φόδρα του, ἡ ἀνάποδή του: ὅπου δέν βλέπουμε πιά αὐτό πού εἶναι σ' αὐτό τό «ἐκεῖ».

Δ.Β.

ΧΙΡΟΣΙΜΑ ΕΦΙΑΛΤΗ ΜΟΥ

Ζῶ στό φόβο

8-8-1983: Παγκόσμιος κινηματογράφος, ΕΡΤ 2
πρωτότυπος τίτλος: I live in fear
σεν.: Σινόμπου Χασιμότο, Χίντεο 'Ογκούμπι, 'Ακίρα Κουροσάουα
σκην.: 'Ακίρα Κουροσάουα
παίζουν: Τινχίρο Μιφοῦνε, Ἔικο Μιγιόσι, Χαφοῦκο Τόγκο.

Τίς ταινίες τοῦ Κουροσάουα θά μπορούσαμε νά τίς κατατάξουμε σύμφωνα μέ τό μύθο τους σέ δύο εἴδη. Κατά πρῶτον σ' αὐτές πού ἡ ἱστορία τους ἔχει ὕφος ἐπικό —*Θρόνος τοῦ αἵματος, Καγκεμοῦσα, 7 σαμουράι*— καί σ' ἐκεῖνες πού ἔχουν χαρακτήρα κοινωνικό —*Καταδικασμένος, Γειτονιά τῶν καταφρονεμένων*. Τό *Ζῶ στό φόβο* ἀνήκει σ' αὐτή τή δεύτερη κατηγορία ταινιῶν τοῦ μεγάλου 'Ιάπωνα σκηνοθέτη, γιατί φέρνει στό προσκήνιο ἕνα τεράστιο κοινωνικοπολιτικό πρόβλημα.

'Ανάμεσα στόν ὑστερικό γέρο πού τρέμει μιά νέα πυρηνική σύρραξη καί τούς πλήρως ἀδιάφορους συγγενεῖς του, ὁ σκηνοθέτης μᾶς τοποθετεῖ σέ θέση κριτῆ τῆς σύγκρουσής τους. Ἡ φωνή τοῦ γέρου μοιάζει νά εἶναι ἡ ἀπελπισμένη κραυγή τῆς 'Ιαπωνίας γιά τ' ἀποτελέσματα τῆς βόμβας, πού μόνο αὐτή γνωρίζει ἀπό πρῶτο χέρι.

'Ο ἀνθρωπισμός τοῦ Κουροσάουα βρίσκεται ἐδῶ σέ πρῶτο πλάνο, μιᾶς καί τά συναισθήματα τῆς ἀνθρώπινης ἀγωνίας καί τοῦ πόνου εἶναι διογκωμένα, ἐνῶ ὅλη ἡ ἀτμόσφαιρα εἶναι ὑπέρθερμη κι ἀσφυκτική.

Τό δίλημμα εἶναι μεγάλο καί ἡ ἀπάντηση δυσκολότατη. Ἡ ταινία βγάζει μιά κραυγή καί θέτει ἕνα ἐρώτημα γιά ν' ἀνιχνεύσουμε οἱ ἴδιοι τήν πιθανή του ἀπάντηση.

Χ.Μ.

ΣΣΣΤ!

Ὁ Σιωπηλός

27-8-83: Ἡ ταινία τοῦ Σαββατόβραδου, ΕΡΤ
πρωτότυπος τίτλος: Le silencieux (1972)
σεν.: Ζάν Λού Νταμπαντί, Κλώντ Πινοτώ
σκην.: Ζάν Κολόν
παίζουν: Λίνο Βεντούρα, Λέα Μασάρι, Σούζαν Φλόν

Ἕνας σιωπηλός ἄνθρωπος, ἄν μή τί ἄλλο, δέ βγαίνει ποτέ χαμένος. Ὁ Λίνο Βεντούρα (ἀντίθετα μέ ὅ,τι δηλώνει ὁ τίτλος) δέν εἶναι καί τόσο σιωπηλός. Τό ἀποτέλεσμα εἶναι νά κινδυνεύει νά χάσει τό κεφάλι του καί νά μένει εὐχαριστημένος πού στό τέλος χάνει μόνον τή γυναίκα του. Στόν ἀντίποδα, ὁ σκηνοθέτης ξέρει τόν τρόπο νά δημιουργήσει ἕνα φίλμ «σιωπηλό». Πράγμα πού σημαίνει ὅτι τό φίλμ δέ ριψοκινδυνεύει τίποτα. Γίνονται ξώπετσα κάποιες νύξεις γιά τόν ψυχρό πόλεμο (μέ κάποια ἀντιρωσική διάθεση εἶναι ἀλήθεια), ἀλλά σέ καμιά περίπτωση δέν ἔχουμε οὐσιαστικότερες προσεγγίσεις σ' αὐτό τό θέμα, πού θά πονοκεφάλιαζε τό σκηνοθέτη. Ἀφήνει κατά μέρος τήν πολιτική πλευρά τοῦ θέματός του, στρέφοντας τήν προσοχή του στή διήγηση τῶν περιπετειῶν τοῦ ἥρωά του.

Αὐτά ἰσχύουν ὡς τό τελευταῖο πλάνο, πού θά μποροῦσε κάλλιστα ν' ἀποτελέσει τό πρῶτο σέ μιάν ἐκ νέου ἀφήγηση τοῦ φίλμ. Ἐκεῖ, φαντάζομαι, ἀποσκοπεῖ ὁ σκηνοθέτης. Ὅταν, ὅμως, εἶσαι σιωπηλός ἐπί δύο ὧρες καί ξαφνικά πετάξεις μιά κουβέντα, τότε τό μόνο πού ἐπιφέρεις εἶναι μιά ἀκόμη μεγαλύτερη σύγχιση, ἀφοῦ ἀπό πουθενά δέν μπορεῖ νά διαφανεῖ ποιόν σκοπεύει νά πλήξει αὐτή ἡ κουβέντα. Στή συγκεκριμένη περίπτωση, ποιός εὐθύνεται γιά τό χωρισμό τοῦ ζεύγους καί τό γεμᾶτο ἀπόγνωση βλέμμα τῆς γυναίκας; Οἱ Γάλλοι ἀστυνόμοι; Δύσκολο. Οἱ Ἄγγλοι κατάσκοποι; Εὔκολο, ἀλλά ἀδικαιολόγητο. Οἱ Ρῶσοι συνάδελφοί τους; Ἀκόμη πιό εὔκολο, ἀλλά ἐξ ἴσου ἀδικαιολόγητο. Ὅλοι αὐτοί οἱ «κακοί» μαζί, πού δέν ἀφήνουν τόν «ἀγνό» ἐπιστήμονα νά δουλέψει μέ τήν ἡσυχία του; Τό πιό εὔκολο, τό πιό ἀδικαιολόγητο καί τό πιό ἀφελές. Προτιμοῦμε νά κρατήσουμε τήν καλή γεύση ἀπό τήν περιπέτεια πού εἴδαμε.

Β.Κ.

Ἀέριο

27-8-83: Κινηματογράφος μετά τά μεσάνυχτα, ΕΡΤ 2.
πρωτότυπος τίτλος: Gas (1970)
σκην.: Ρότζερ Κόρμαν
παίζουν: Ρόμπερτ Κόρφ, Ἐλέν Γκίφτος, Τζώρτζ Ἄρμιτέιτζ

ΨΥΧΕΔΕΛΙΚΟΣ ΚΟΡΜΑΝ

Τό *Γκάς*, τελικά, δέν εἶναι καμιά σπουδαία ταινία. Εἶναι μιά ταινία ἔκπληξη, ἄν λάβουμε ὑπ' ὄψη τίς διαδρομές πού ἀκολουθεῖ μιά ταινία γιά νά βγεῖ ἀπό τήν ΕΡΤ, ἤ ἀκόμη, ἄν ἀναλογιστοῦμε τή γνωστή θεματική τοῦ Ρότζερ Κόρμαν.

Γυρισμένη στά 1970, καθώς τό χίππικο κίνημα ἀρχίζει νά φθίνει, μπορεῖ νά θεωρηθεῖ ὡς μανιφέστο καί συγχρόνως ὡς ἀπογραφή τῆς χίππικης δραστηριότητας. Ὁ μύθος ἀκολουθεῖ τήν πορεία μιᾶς ὁμάδας ἀνθρώπων νέων, ἀφοῦ μόνο αὐτοί πού εἶναι κάτω ἀπό 25 ἔχουν ἐπιζήσει μιᾶς καταστροφῆς, πού ἐπηρέασε τούς ἄνω τῶν
Ἀπό κεῖ καί πέρα πάνω στό μύ

ἐγγράφονται διαθέσεις πού σχετίζονται τόσο μέ τήν κινηματογραφοφιλία καί τήν κινηματογραφική μνήμη, ὅσο καί μέ τίς προσωπικές μυθοπλαστικές προτιμήσεις τοῦ σκηνοθέτη. Ἡ ταινία δέν ἀποπειρᾶται νά παράγει ἕνα νόημα, οὔτε νά μεταδώσει μιά σημασία, καθώς ἡ λογική τοῦ ἄμεσου καί τοῦ προφανοῦς, τοῦ ἀνερμήνευτου (ἐπειδή δέν ἔχει τήν ἀνάγκη νά ἑρμηνευθεῖ) καί τοῦ πρωτοφανέρωτου (μέ τήν πολύ ἔντονη σύμπραξη τῆς καθημερινῆς μνήμης), διατρέχει ὅλη τήν ταινία. Ἀπό τήν ἄλλη, βέβαια, ὁ ποιητικός χαρακτήρας τῆς διαδρομῆς αὐτῆς, μᾶς ἀποτρέπει ἀπό τό νά ἐπιχειρήσουμε τή χειρουργική τομή πού θά ἀποκαλύψει τό διδακτισμό, πού σίγουρα κρύβεται στόν πάτο αὐτοῦ τοῦ γοητευτικοῦ ποταμιοῦ.

Ἡ μουσική τῶν Country Joe and the Fish, καθώς καί ἡ ποίηση τοῦ Country Joe (στήν περίπτωσή του δέν πρέπει νά μιλᾶμε γιά στίχους) εἶναι σίγουρα μιά ἀκόμη εὐχάριστη ἔκπληξη, μιά ἀπό τίς πολλές μικρές ἐκπλήξεις πού κρύβει μέσα της ἡ ταινία. Μιά ταινία πού σήμερα ἀφήνει μιά πικρή γεύση, σ' ὅλους ὅσοι ἔχουν κάποτε παίξει στό δρόμο τους τά παιδτῆς [illegible].

Π.Δ.

αντί

Τό ζήτημα
δέν εἶναι μόνο
νά διαβάζετε «ΑΝΤΙ»
ἀλλά νά μπορεῖτε
ν' ἀνατρέχετε
σ' αὐτό σταθερά.

● Τό καλύτερο δῶρο γιά σᾶς καί τούς φίλους σας:

● Ἕνας πανόδετος τόμος τοῦ περιοδικοῦ «ΑΝΤΙ»

ΣΤΗΝ ΙΠΠΟΚΡΑΤΟΥΣ 68

ΤΟ ΒΙΒΛΙΟΠΩΛΕΙΟ ΤΗΣ ΒΑΒΕΛ

υπάρχει και αγωνια να σας εξυπηρετήσει
(επι χρήμασι)

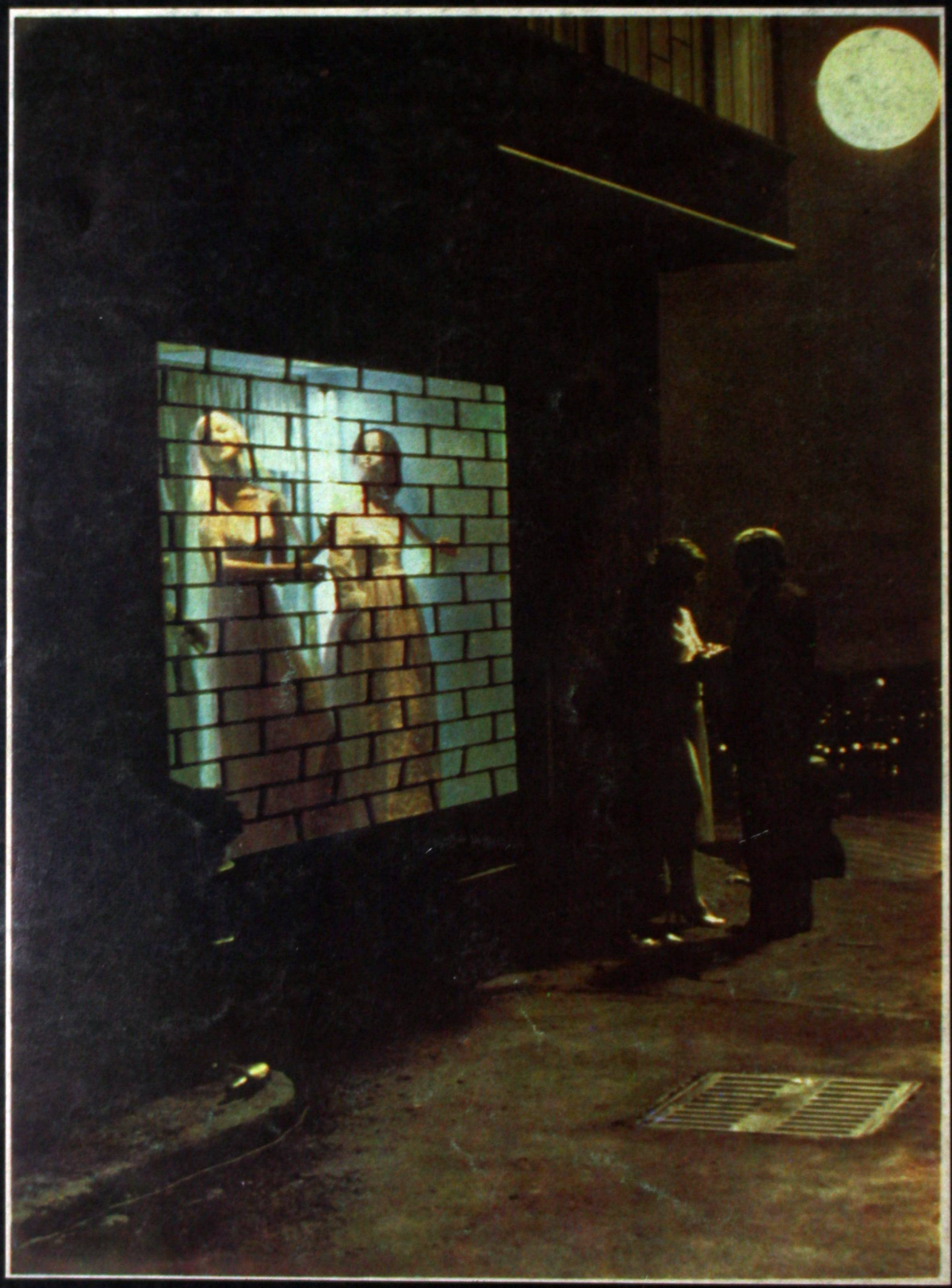
ΚΟΜΙΚΣ ΑΛΜΠΟΥΜ ΚΑΙ ΠΕΡΙΟΔΙΚΑ, ΑΓΓΛΙΚΑ, ΓΑΛΛΙΚΑ, ΙΤΑΛΙΚΑ, **ΕΠΙΣΤΗΜΟΝΙΚΗ ΦΑΝΤΑΣΙΑ** ΠΛΗΡΗΣ (ἡ ΣΧΕΔΟΝ) ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ ΚΑΙ ΔΙΑΛΕΓΜΕΝΗ ΑΓΓΛΙΚΗ. **ΣΥΓΧΡΟΝΗ ΛΟΓΟΤΕΧΝΙΑ** ΣΕ ΙΚΑΝΟΠΟΙΗΤΙΚΗ ΠΟΣΟΤΗΤΑ, **ΠΕΡΙΟΔΙΚΑ, ΔΙΣΚΟΙ ΚΑΙ ΚΑΣΕΤΕΣ** ΑΝΕΞΑΡΤΗΤΗΣ ΠΑΡΑΓΩΓΗΣ.

☎ **3645133**

ανιδιοτελως πληροφορίες απο κοντα ή απ' το τηλέφωνο για ό,τι βιβλίο δεν βρίσκετε.

ο πολιτης

μηνιαία ἐπιθεώρηση

ἡ λέξη

ἑλληνική καί ξένη λογοτεχνία