

ΘΘΘΝΗΗ

ΔΙΜΗΝΟ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΙΚΟ ΠΕΡΙΟΔΙΚΟ ΘΕΩΡΙΑΣ / ΚΡΙΤΙΚΗΣ

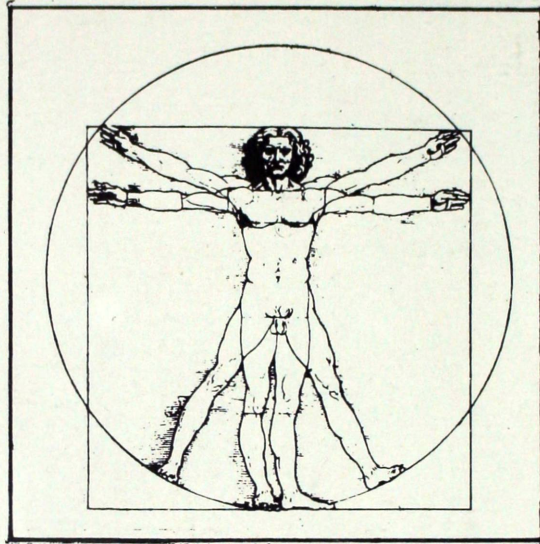
ΤΕΥΧΟΣ 18 ΔΕΚΕΜΒΡΙΟΣ - ΙΑΝΟΥΑΡΙΟΣ

ΔΡΧ. 150

Φεστιβάλ ελληνικού κινηματογράφου
Σατγιαγίτ Ραίη
Κάος — Ταβιάνι
Σχόλια / Κριτικές



ΒΑΡ ΒΑΡΑ



Π-000000004624

προξ.κορομηλα 29 τ. 224345

25 ΧΡΟΝΙΑ ΣΤΗ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗ

Με χιλιάδες βιβλία ιστορικά, λογοτεχνικά,
πολιτικά, οικονομικά, λεξικά κ.α.
από 25 δραχμές

ΜΠΑΡΜΠΟΥΝΑΚΗΣ

Αριστοτέλους 4 ★ Εγνατίας 150

ΤΟ ΚΑΤΩΙ ΤΟΥ ΒΙΒΛΙΟΥ

Αριστοτέλους 6
τηλ. 27.18.53

ΤΑ ΤΡΙΑ ΜΕΓΑΛΑ ΒΙΒΛΙΟΠΩΛΕΙΑ

ΙΑΝΟΥΑΡΙΟΣ 1984-85

Στό εξώφυλλο: 'Ο έρωτας του 'Οδυσσέα
του Β. Βαφέα.

Στό όπισθόφυλλο: 'Ο Φρανσουά Τρυφώ,
πού πέθανε πρόσφατα, στην ταινία *Τό
πράσινο δωμάτιο*

ΥΠΕΥΘΥΝΟΣ ΕΚΔΟΣΗΣ

Νότης Φόρσος

ΑΡΧΙΣΥΝΤΑΚΤΗΣ

'Αλέξανδρος Μουμτζής

ΣΥΝΤΑΚΤΙΚΗ ΕΠΙΤΡΟΠΗ

'Αλέξης Δερμεντζόγλου

Βασίλης Κεχαγιάς

Θωμάς Νέος

Γιώργος Τζιώτζιος

Νότης Φόρσος

ΣΥΝΤΑΞΗ

'Αγγελος Βεζυρόπουλος

Δημήτρης Βεργέτης

Δημήτρης Γιατζουζάκης

Γιάννης Δεληολάνης

Περικλής Δεληολάνης

'Ιορδάνης Καμπάς

Νίκος Κολοβός

Χρήστος Μήτσος

Θόδωρος Νάτσης

ΣΥΝΕΡΓΑΣΤΗΚΑΝ

Τόλης Βεϊζαδές

Πατρίς Βιβάνκο

Παντελής Καρακάσης

Κατερίνα Ντρίτσιου

Γιώργος Τραγάκης

ΕΚΔΟΤΗΣ

Λέσχη Φίλων Κινηματογράφου

«ΘΘΟΝΗ»

ΣΥΝΔΡΟΜΕΣ - ΔΙΑΦΗΜΙΣΕΙΣ

'Αγγελος Βεζυρόπουλος

Ταχ. Θυρίδα 10868, τηλ. 623839

ΦΩΤΟΣΤΟΙΧΕΙΟΘΕΣΙΑ

Σύγχρονη Γραφή

Μητροπόλεως 82

Τηλ. 266586

ΦΩΤΟΓΡΑΦΗΣΗ

'Ατελιέ: 77.82, Βαγγ. Μάρκου

Βασ. Όλγας 27, τηλ. 843133

ΝΟΜΙΚΟΣ ΣΥΜΒΟΥΛΟΣ

Μαρία Τσιουτάνη

Βασ. 'Ηρακλείου 24

ΕΤΗΣΙΑ ΣΥΝΔΡΟΜΗ

(έξη τεύχη)

έσωτερικού: 750 δρχ.

έξωτερικού: 14 δολάρια

ΔΙΑΝΟΜΗ

ΑΘΗΝΑ: Σ. Πομώνης,

Ζαλόγγου 1, 3220889

ΘΕΣ/ΝΙΚΗ: Κ.Δ.Β.

Λασσάνη 9, 937463

ΚΡΗΤΗ: Βιβλιοπωλείο «Πράξη»

Β. 'Ανδρεάδης 4, 'Ηράκλειο

τηλ. 081-244403

ΘΘΟΝΗ: ΔΙΜΗΝΟ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΙΚΟ ΠΕΡΙΟΔΙΚΟ ΘΕΩΡΙΑΣ / ΚΡΙΤΙΚΗΣ

ΣΧΟΛΙΑ

σελ. 2

Οί κριτικοί και ό 'Αγγελόπουλος, του Α.Μ.	2
'Ενα σχολικό λεύκωμα, του Θ. Ν.	3
Γιά τόν 'Ιντιάνα Τζόουνς, τόν Σηήλπεργκ και τόν κινηματογράφο, του 'Ιορδάνη Καμπά	5
Τηλεκριτικοί: Πάτε στά σπίτια σας, του Β.Κ.	7
Τηλεσκηνοθέτες: Προσπαθούν... του Β.Κ.	7
'Η παράξενη υπόθεση του κυρίου Μπιτόφ, του Θ.Ν-α	8
'Εμπρός στό δρόμο πού χάραξε ό Νοέμβρης, του 'Αγγελου Βεζυρόπουλου	8
Ειδήσεις	9
Ταινίες πού γυρίζονται	11

ΦΕΣΤΙΒΑΛ ΕΛΛΗΝΙΚΟΥ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΥ

12

Ταξίδι στά Κύθηρα, του 'Αλέξανδρου Μουμτζή	14
Αυτόλογοκρισία και αυτοσχεδιασμός, του Πατρίς Βιβάνκο	17
Ταξίδι στά Κύθηρα, του Νίκου Κολοβού	19
Καρκαλού: και έτσι κι άλλοιώς, του 'Αγγελου Βεζυρόπουλου	24
'Ενα σύμπτωμα και ή Καρκαλού, του Περικλή Δεληολάνη	26
'Η 'Αλική στή χώρα τών θαυμάτων, του Χρήστου Μήτση	28
Μόνο δύο..., του Γιώργου Τζιώτζιου	30
Γύρω από μία ταινία, του Γιάννη Δεληολάνη	32
'Ο έρωτας, τό τραγούδι του, του Βασίλη Κεχαγιά	35
'Η κάθοδος τών έννεα, του 'Αλέξη Ν. Δερμεντζόγλου	37
'Η πόλη ποτέ δέν κοιμάται, του Τόλη Βεϊζαδέ	39
Οί «μικρές» ταινίες του Φεστιβάλ (μιά συζήτηση)	40
'Η χαμένη εύκαιρία, του Θόδωρου Νάτση	45
'Η ήλικία τής Λόλας, του Θ-Να	47

ΣΑΤΙΡΙΑΓΙΤ ΡΑΙΗ

48

Σατιραγίτ Ραίη: 'Ο έθνικός κινηματογράφος είναι τό πρόσωπο κάθε χώρας (Συνέντευξη μέ τούς Π. Καρακάση και Ν. Ντρίτσιου)	48
Πάθερ Παντσάλι, του Νίκου Κολοβού	51
'Από ταινία sé ταινία, Αυτόβιογραφία του Σ. Ραίη	53

ΚΑΟΣ - ΑΔΕΛΦΟΙ ΤΑΒΙΑΝΙ

56

Φώς μουσικόν, του Βασίλη Κεχαγιά	56
Κάος, του Δημήτρη Γιατζουζάκη	58
Μικρή συνέντευξη μέ τούς άδελφούς Ταβιάνι	61

ΒΛΕΜΜΑΤΑ ΓΥΝΑΙΚΩΝ

62

ΚΡΙΤΙΚΕΣ

66

Love streams ('Ερωτική θύελλα), του Περικλή Δεληολάνη	66
Out of the future ('Ερωτας δίχως αύριο), του 'Αλέξη Ν. Δερμεντζόγλου	69
'Ενας 'Αμερικανός στό Παρίσι (Τό καρφι), του Χρήστου Μήτση	70

ΚΡΙΤΙΚΑ ΣΗΜΕΙΩΜΑΤΑ

72

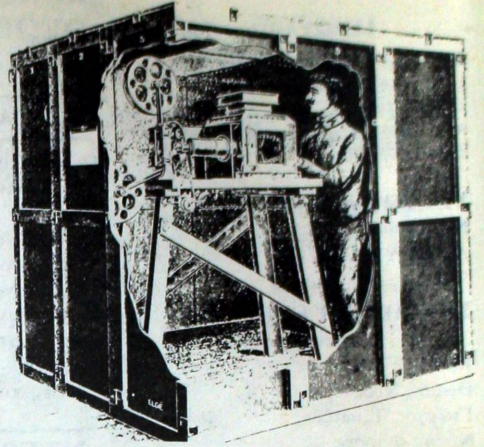
Μπρέικντανς, 'Η άνταρσία του Μπάουντν, 'Ακράια έρωτική περίπτωση ...	72
--	----

ΜΙΚΡΗ ΘΘΟΝΗ

75

'Ο μεγάλος άποχαιρετισμός, Μονομαχία στόν κόκκινο ήλιο, Τό μαύρο άστρο, Μίνι και Μόσκοβιτς	75
---	----

Ειδήσεις Σχόλια



Οί κριτικοί και ο 'Αγγελόπουλος

Δημοσιεύουμε παρακάτω όλοκληρο τό κείμενο της απόφασης της Πανελληνίας Ένωσης Κριτικών Κινηματογράφου (ΠΕΚΚ) για τα βραβεία, τα όποια η Ένωση άπονέμει στις ταινίες του Φεστιβάλ Έλληνικού Κινηματογράφου. Ο λόγος πού ειδικά φέτος προβαίνουμε σέ μιά τέτοια καταχώρηση είναι πού τό κείμενο αυτό γνώρισε όρισμένες περιπέτειες πού είχαν ως αποτέλεσμα τήν κατάφωρη αλλοίωσή του.

Πιό συγκεκριμένα, στήν ανακοίνωση τών βραβείων της ΠΕΚΚ τό βράδυ της Κυριακής, αλλά και στις περισσότερες έφημερίδες της επομένης άπαλείφθηκε η άναφορά στή βράβευση της ταινίας *Ταξίδι στό Κύθηρα*. Η άπάλειψη αυτή έγινε ύστερα από τήν όξεία αντίδραση του σκηνοθέτη Θ. Άγγελόπουλου, ό όποίος δήλωσε πώς δε δέχεται τή διάκριση (θιγμένος προφανώς από τήν ισότιμη άναφορά του όνόματός του πλάι σέ δύο άλλα) και πώς σκοπεύει νά φτάσει άκόμη και ως τή μήνυση της Ένωσης (διότι η ταινία δε συμμετείχε στό διαγωνιστικό τμήμα). Δυό τρία μέλη της ΠΕΚΚ, άφου πληροφορήθηκαν για τήν όργή του σκηνοθέτη, έσπευσαν χωρίς νά ρωτήσουν τή γνώμη τών άλλων, νά τροποποιήσουν τό κείμενο της άπόφασης.

Θεωρούμε χρέος μας, εκτός άπό τή δημοσίευση του πρωτότυπου και μόνο του έγκουρου κειμένου, νά εκφράσουμε τή διαμαρτυρία μας για τή χάλκευση της άπόφασης. Έκείνο, όμως, πού θά θέλαμε νά επισημάνουμε είναι η τρομοκρατική παρέμβαση του σκηνοθέτη και η τρομοκρατημένη αντίδραση τών κριτικών. Και τά δύο μαρτυρούν ένα ήθος άπό τό όποίο θά θέλαμε νά διαχωριστούμε άπολύτως. Θέλουμε τέλος νά σημειώσουμε πώς άν τό ήθος του Άγγελόπουλου ελέγχεται σέ τέτοιες (και άρκετές άλλες) περιπτώσεις ως τρωτό, αυτό δε μάς έμποδίζει στό διαχωρισμό του προσώπου άπό τό έργο του. Σέ άλλες σελίδες του τεύχους ό άναγνώστης θά βρει μιά νηφάλια (έλπίζουμε) άποτίμηση του *Ταξιδιού*.

Τό πρωτότυπο κείμενο της άπόφασης είναι τό έξης:

«ΠΑΝΕΛΛΗΝΙΑ ΕΝΩΣΗ ΚΡΙΤΙΚΩΝ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΥ

Τά μέλη της Πανελληνίας Ένωσης Κριτικών Κινηματογράφου πού παρακολούθησαν τό 25ο Φεστιβάλ Έλληνικού Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης θραβεύουν ισότιμα τις άκόλουθες ταινίες, πού αναφέρονται μέ άλφαθητική σειρά:

Ο ΕΡΩΤΑΣ ΤΟΥ ΟΔΥΣΣΕΑ του

Βασίλη Βαφέα, για τή διακριτική σατιρική άνίχνευση ενός συγκεκριμένου ελληνικού κοινωνικού χώρου, τήν έντεχνη σύζευξη του φανταστικού μέ τό πραγματικό και τήν εξαιρετική γεωμετρία και μουσικότητα στή δομή της ταινίας.

ΚΑΡΚΑΛΟΥ του Σταύρου Τορνέ για τό μοναχικό, ποιητικό ταξίδι πού προτείνει, κατάδυση στό χώρο της μνήμης, της έπιθυμίας, της τρέλας και του θανάτου, και

ΤΑΞΙΔΙ ΣΤΑ ΚΥΘΗΡΑ του Θόδωρου Άγγελόπουλου για τό εύρος της σύλληψης, τή δημιουργική άνανέωση του ύφους και τόν όξύ κοινωνικό και άνθρωπιστικό στοχασμό της, μέ τήν ταυτόχρονη λειτουργική διερεύνηση του συνειδησιακού ύλικού και της κρίσης ενός σύγχρονου σκηνοθέτη.

Οι θραβεύσεις αυτές έγιναν κατά πλειοψηφία 8 πρós 4. Τρία μέλη ψήφισαν άποκλειστικά ως καλύτερη ταινία του φεστιβάλ τήν Καρκαλού του Τορνέ και ένα μέλος τό Ταξίδι στό Κύθηρα του Άγγελόπουλου.

Τά μέλη της ΠΕΚΚ θεωρούν ύποχρέωσή τους νά διαμαρτυρηθούν έντονα για τήν άπαράδεκτη άπόφαση της προκριματικής έπιτροπής νά άποκλείσει άπό τό συναγωνιστικό τμήμα του Φεστιβάλ τήν ταινία Καρκαλού του Σταύρου Τορνέ. Η

απόφαση αυτή δείχνει την άκαταλληλότητα της πλειοψηφίας των μελών της επιτροπής να σταθμίσουν έναν κινηματογράφο που προτείνει ένα άλλο μοντέλο σύγχρονης αισθητικής, άκρως εύαισθησίας και άπελευθερωτικού οραματισμού.

Στόν τομέα των ταινιών μικρού μήκους, η ΠΕΚΚ επισημαίνει το ύψηλό κατασκευαστικό επίπεδό τους και παρατηρεί ότι η προκριματική επιτροπή άστοχα «έξόρισε» στό πληροφοριακό τμήμα του Φεστιβάλ αξιόλογες ταινίες, ενώ παράλληλα προέκρινε άλλες μετριότητες. Μέ αυτό τό σκεπτικό, η ΠΕΚΚ βραβεύει τήν ταινία 'Αξέχαστες βραδυές του Κυριάκου Αγγελάκου και άπονέμει ειδικές διακρίσεις στις ταινίες: 'Η άπειλή της Μορμώνας του Κώστα Μαζάνη, 'Ο σουρεαλισμός στην ελληνική ζωγραφική, του Δημήτρη Άρβανίτη και Τυφλό σύστημα του Περικλή Χούρσογλου, άπό τις όποιες ή τελευταία προβλήθηκε στό πληροφοριακό τμήμα.

Ό Πρόεδρος
Γιάννης Μπακογιαννόπουλος

Ό Γεν. Γραμματέας
Νίνος Φένεκ Μικελίδης.»

A.M.

“Ένα σχολικό λεύκωμα

Τό λεύκωμα των σχολικών χρόνων είχε, σκεφτόμαστε σήμερα, μιά άρκετά σύνθετη λειτουργία: πεδίο καταθέσεως των προσωπικών προτιμήσεων και ιδιομορφιών, τόπος κάποιας διεξόδου των έρωτικών διαθέσεων, των άτομικών σχέσεων συμμαχίας, φιλίας και άντιπάθειας, γκέπτο ενός κατά τό δυνατόν ελεύθερου και αυθόρμητου (έν τή γενέσει του, σέ άντιπαράθεση μέ τόν έξουσιαστικό λόγο του σχολείου και των μεγάλων). Πάντως όταν γράφαμε σ' ένα λεύκωμα, δέν σκεφτόμασταν τίποτα άπ' όλα αυτά: τό γράψιμο ήταν κάτι πολύ άπλό και πολύ εύχάριστο ταυτόχρονα.

Συναντώντας σήμερα, πολλά χρόνια μετά τά σχολικά, ένα λεύκωμα (μιάς μαθήτριας της τρίτης τάξης ενός όχι πολύ κεντρικού γυμνασίου της Θεσσαλονίκης), δέν άντιστεκόμαστε στόν πειρασμό (παρά τήν άμηχανία μας γιά μιά άίσθηση καταπάτησης άσύλου) νά άντιγράψουμε τίς δυό τρείς κινηματογραφικές έρωτήσεις του. Σās τίς παραδίδουμε (ή στίξη και ή όρθογραφία όπως στό πρωτότυπο).

Θ.Ν.

*** Ποιοί ηθοποιοί σου αρέσουν;

- Γιώργος Κωνσταντίνου, Σαφώ Νοταρά, Τέτυ Σχοινάκη, Henry Fonda, Paul Newman, Cirley Mc Lain (κι ας μου 'φαγε το όσκαρ), John Wagne, Larry Hagman, Joan Collins, Pamela Sue Martin, Danny Kay, July Andrious, Ρισι Σακαμότο, Τοσίρο Μιφούνε, James Stewart, Fred Astair, John Beluchi, James B. Sinking, Veronica Hamel, Joe Spano, Dastin Hofman, Meryl Streep.

«Τοξότισσα»

- Μ. Κατράκης, Κ. Βουτσάς, Λάμπρος Κωνσταντάρας, Στ. Ψάλτης, Ρένα Βλαχοπούλου, Dastin Hofman, Michael Crowford, Jerry Lewis, Ρισι Σακαμότο, Φερναντέλ.

«Baby Jane»

- Χάμφρεϋ Μπόγκαρτ, Ίνγκριν Μπέργκμαν, Σπένσερ Τρέισι, Κάθριν Χέρμπουργν, Τζέιμς Στιούαρτ, Φρεντ



Ό Τζών Γουαϊν ή John Wagne κατά τήν «Τοξότισσα»

Άσταιρ, Τζιντζερ Ρότζερς, Τσάρλυ Τσάπλιν, Γκρέτα Γκάρμπο, Φράνκ Σινάτρα, Τζων Γουαϊν, Γκρέγκορ Πεκ, Γκάρυ Κούπερ, Orson Welles.

«Λούκυ Λουκ»

- Ελένη Φιλίνη, Σταμάτης Γαρδέλης, Σοφία Αλιμπέρτη, Ντόρις Ντέι, Μπρουκ Σήλντς, Κάθυ Μπαχ, Τζόαν Κόλλινς, Στεφανί Πάουερς, Άλαν Λαντ, Ρόμπερτ Βάγκνερ, Ροκ Χάτσον, Τζων Γουέην, Ζαν Πωλ Μπελμοντό, Τζων Τραβόλτα.

«Απολλο»

- Πωλ Νιούμαν, Τζων Γουέην, Τσάρλυ Τσάπλιν, Stan Laurel - Oliver Hardy (κοινώς ο «Χοντρός και ο Λιγνός»), Ρ. Ρέντφορντ, Ντάστιν Χόφμαν κ.ά.

«Pink Panther»

- Ντέιβιντ Νίβεν, Τζούντι Γκάρλαντ, Ντάνυ Καϊή, Πήτερ Σέλλερς, Τζην Κέλλυ, Άντονι Κουϊν, Ζαν Πωλ Μπελμοντό, Φανύ Αρντάν, Fernandel, Λουί Ντε Φυνές, Άννα Μανιάνι, Shirley Mc Lain, Τζούλι Άντριους, Ρίτσαρντ Τζιάρ, Ντάστιν Χόφμαν, Ρ. Ρέντφορντ, Χένρυ Φόντα, Τζέην Φόντα, Τζέσικα Λάνγκ, Τζέρεμυ Άιρονς, Μέρλ Στρηπ, Τζακ Νικόλσον, Μάρλον Μπράντο, Μίκυ Ρούνεϊ, Πήτερ Ουστίνωφ, Ντερκ Μπόγκαρτ, Τζούλι Κρίστι, Ροκ Χάτσον, Άννα Βαγενά. Γενικά παραδέχομαι όλους τους αμερικάνους και άγγλους ηθοποιούς. Ιδιαίτερα χωνεύω τον Πωλ Νιούμαν, Τζων Γουέην, Μάρλον Μπράντο, τους Φόντα και πολλούς άλλους. Από έλληνες μ' αρέσουν οι Βουτσάς, Παπαγιαννόπουλος, Καρας, Καρέζη.

«Lovely Hunker»

- Από ξένους μου αρέσουν πολλοί. Περισσότερο οι Paul Newman, John Wayne, Shirley Temple, Shirley Mc Lain, Antony Quin, Vincent Price, Jean Kelly, Jinger Rogers, Fred Astair, Dustin Hoffman, Robert Redford, Meril Stript, Jessica Lange και Jerry Lewis. Από Έλληνες ελάχιστοι: η Λαμπέτη, ο Χορν.

«Ψυχεδέλεια»

*****Τι είδη ταινιών σου αρέσουν; (αστυνομικά, θρίλλερ, επιστημονικής φαντασίας, κοινωνικές, αισθηματικές, κομεντί, μιούζικαλ, ψυχολογικά, γουέστερν, περιπετειώδη).**

- Άμα το καλοσκεφτείς, όλα στον τομέα τους καλά είναι αλλά εγί αισθάνομαι το χρέος να αφαιρέσω από τη λίστα τα αστυνομικά με το βαθύ και προπαγανδιστικό δίδαγμα, τα θρίλλερ που αντί να σε διασκεδάσουν φορτώνουν τη φαντασία σου με υπέροχες ιδέες για εφιάλτες, την επιστημονική φαντασία που επιμένει στο άδικο και ντεμοντέ παραμύθι «καλοί γήινοι - κακοί εξωγήινοι», τις γλυκανάλατες κοινωνικές και αισθηματικές, τα ψυχολογικά που δεν έχουν νόημα και πλοκή, τα γουέστερν που παρουσιάζουν τους Ινδιάνους σαν υπάνθρωπους, απάνθρωπους κι αδιάντροπους και φυσικά τα περιπετειώδη που στερούνται χιούμορ. Αν τώρα απορίσουμε, τα μιούζικαλ σα νόθο είδος, όλα τα υπόλοιπα μ' αρέσουν.

«Τοξότισσα»

- Πεθαίνω για καλογυρισμένα θρίλλερ όπου θα πρωταγωνιστεί ο Βίνσεντ Πράις, γουστάρω κάργα την Αγκάθα Κρίστι και τα έργα που βασίζονται σε βιβλία της, και κυριολεκτικά τρελλαινομαι για κωμωδίες (αγγλικές κυρίως). Περιττό να σου πω βέβαια ότι αυτό που μου αρέσει περισσότερο είναι τα κινούμενα σχέδια (όχι δεν βλέπω τις περιπέτειες του Μαϊντανούλη και σταμάτα να χαμογελάς μ' αυτό τον ηλιθιο τρόπο).

«Baby Jane»

- Λοιπόν μου αρέσουν τα θρίλλερ τόσο πολύ μέχρι αηδίας. Τα αστυνομικά όχι τόσο γιατί πολλές φορές με κάνουν να θέλω να ξεφύγουν οι λεγόμενοι «κακοί» (δολοφόνοι, κλέφτες, λωποδύτες κ.ά. εκλεκτοί) και να μην τους πιάσουν οι αστυνομικοί (όργανα της δικαιοσύνης). Τα επιστημονικής φαντασίας είναι εξωπραγματικά, τα κοινωνικά αρκετά καλά και προσγειωμένα, τα αισθηματικά είναι ευχάριστα (αρκεί να μην γίνονται μελό στυλ «Μάρθα Βούρτση»), οι κομεντί και τα μιούζικαλ είναι τα



Ο Ζ.Π. Μπελμοντο αγαπημένα μου γιατί συνδιάζουν και αισθημα και μουσική, τα ψυχολογικά τ' απεχθάνομαι όπως ο διάβολος το λιβάνι γιατί είναι κενά και τέλος όσο για τα γουέστερν και τα περιπετειώδη έχω αρχίσει να τα βαριέμαι.

«Ψυχεδέλεια»

- Τα αστυνομικά μ' αρέσουν μόνο όταν είναι με φόνους (αιμοβόρα) και όχι με ληστείες και κάτι παρόμοιο (ψιλοπράγματα δηλαδή). Από τα θρίλλερ μόνο τα Αγγλικά (είμαι εκλεκτική), τα κοινωνικά ναι, τα κουλτουριάρικα όχι (και εννοώ τα γαλλικά κοινωνικά έργα), τα μιούζικαλ συνήθως τα βαριέμαι, τα ψυχολογικά ναι, τα γουέστερν συνήθως ναι (το ίδιο και για τα ψυχολογικά). Τα κινούμενα σχέδια φυσικά και ιδίως ο Pink Panther, ο Aumbrey, ο Ποπάι έτσι κι έτσι.

«Pink Panther»

- Γενικά μ' αρέσει κάθε είδος της 7ης τέχνης αλλά ιδιαίτερα τα θρίλλερ με τον Κρίστοφερ Λη, οι αστυνομικές περιπετειώδης ταινίες με τον Χάμφρεϊ Μπόγκαρτ αλλά εξίσου και τα καλογυρισμένα αισθηματικά θέματα κυρίως όταν είναι κομεντί με έξυπνο και ζωηρό σενάριο, τα γουέστερν (ορισμένα από αυτά πάρα πάρα πολύ άλλα όμως όχι), τα μιούζικαλ, τα ωραία κοινωνικά (όχι τα ελληνικά σαχλά!), της επιστημονικής φαντασίας (αρκετά) και πάρα πολύ οι καλοδουλεμένες και καλογυρισμένες ψυχολογικές ταινίες και τέλος τα κινούμενα σχέδια, με τον Aumbrey, Pink Panther, Miky Maous την παρέα του κ.ά.

«Λούκυ Λουκ»

Γιά τόν 'Ιντιάνα Τζόουνς τόν Σπήλμπεργκ και τόν κινηματογράφο

Υπάρχει μία ιδιομορφία στο δεύτερο επεισόδιο της σειράς *Indiana Jones and the temple of doom*: Η ταινία δεν έχει καμία σχέση με τούς *Κυνηγούς τής χαμένης κιβωτού*, έτσι ώστε ο χαρακτήρισμός «δεύτερο επεισόδιο», μετά τή θέαση του φιλμ, νά κρίνεται ως μάλλον άστοχος. Τό γεγονός ότι τό φιλμ παρουσιάζεται σάν συνέχεια του πρώτου, γιά λόγους καθαρά διαφημιστικούς, μπορούμε νά πούμε, έξ αρχής, ότι δεν έξυπηρετεί τή γενικότερη θεώρηση μιάς άποψης πού θέλει και μπορεί νά έχει ο Σπήλμπεργκ. Είναι όμως και αυτός, όπως και ο Λούκας (συνπαραγωγός στό φιλμ), δέσμοι τής ίδιας τους τής θέσης - θέση πού οι ίδιοι δημιούργησαν και επέβαλαν. Μή έχοντας, ο Σπήλμπεργκ, τήν ιδιοφυία, τό θάρρος, αλλά και τό θράσος του Κόμπολα γιά μιά άλλη θεώρηση τής άμερικανικής δραματουργικής τελειότητας, αυτοκαταναλώνεται σέ ταινίες πού φέρ-

νουν κόσμο, κερδίζουν Όσκαρ, πού γράφονται πολλά γι' αυτές και γιά τόν ίδιο, αλλά δεν «μένουν στήν ιστορία». Η άγωνία του Σπήλμπεργκ γιά κάτι περισσότερο από μιά έντεχνη αφήγηση πού νά «κρατά τό θεατή» είναι φανερή στά δυό πρώτα του φιλμ (*Οι μονομάχοι* και τό *Έξηρές του Σούγκαρλαντ*). Έτσι, μετά τίς τρομακτικές έμπορικές έπιτυχίες πού ακολούθησαν, αυτή του ή άγωνία και έπιθυμία μαζί, φαίνεται νά τού γίνεται άφόρητη. Είναι όμως παγιδευμένος. Η έπιτυχία τόν άκολουθει. Η άναγνώριση τής έπαγγελματικότητάς του αντί νά τόν βοηθάει, φράζει τό καλλιτεχνικό του όραμα. Οι ταινίες του, άναγνωρίσιμες μόνο γιά τήν έπαγγελματική τους τελειότητα και τήν έκπληκτική τους σκηνοθετική επίμελεια, τόν φέρνουν άντιμέτωπο μέ τό ίδιο τό άντικείμενο τής ένασχόλησής του: τόν κινηματογράφο. Ο Σπήλμπεργκ άρνεϊται νά «φτιάξει» ταινίες.

«Φιλμάρει» ταινίες.

Η προσπάθεια πού άρχισε μέ τούς *Κυνηγούς*, στό *Ιντιάνα Τζόουνς* εκεί φαίνεται νά καταλήγει. Στούς *Κυνηγούς* ο τέλειος άκαδημαϊσμός άρκεϊται νά περιγράψει τούς χαρακτήρες, νά τούς τοποθετήσει μέσα στά δρώμενα κατά τέτοιον τρόπο πού νά μή μπορούν νά ξεφύγουν από καταστάσεις πού δημιουργούνται μέ τίς σινεφιλικές άναφορές πού κάνει ο Σπήλμπεργκ. Οι χαρακτήρες έγκλωβισμένοι μέσα σέ έναν κόσμο τέλεια άναπαραστατικό, μεταμορφώνουν τήν πραγματικότητά τους, τής δίνουν μιά υπερ-φυσική διάσταση, τήν ώθουν στό χώρο του όνείρου και παγιδεύουν τό δημιουργό τους στά όνειρα και τίς έπιθυμίες αυτού πού πληρώνει γιά νά άπολαύσει: τού θεατή. Η συνέχεια έπιβάλλεται: Ο *Ιντιάνα Τζόουνς* ξεκινάει γιά καινούριες περιπέτειες.

Η «νέα τεχνολογία» έχει τή θέση τής. Ο Σπήλμπεργκ όμως τή χρησι-



μποιεί μόνο στον ήχο.

“Αν ο ήχος είναι ένα στοιχείο του πλάνου (κατά Μπρεσσόν) και αν ο διάλογος δεν είναι τίποτα άλλο από θόρυβοι που βγαίνουν από το στόμα των ήθοποιών –κατά Χίτακοκ–, τότε ο συνδυασμός αυτός στο *‘Ιντιάνα Τζόουνς* φθάνει στην τελειότητα. Ο ήχος, γραμμένος σε έξι μαγνητικές πιστες, καλύπτει όλο το φάσμα της εικόνας. Καλύπτει τόσο πού «βλέπεται». Από τη στιγμή πού ο ήχος γίνεται αντίληπτος - θεατός, το φιλμ προχωρά σε μιά άλλη διάσταση. Γίνεται έξωπραγματικό, αντίθετο και ταυτόχρονα άμεσα αληθινό μέσα στην άπιθανότητά του. Είναι ή «λογική» συνέχεια μιάς άποψης πού ξεκινά μέσα από την ιστορία του σινεμά, και πού ο Κλώντ-Ζάν Φιλίπ την τονίζει ιδιαίτερα στο βιβλίο του πού κυκλοφόρησε πρόσφατα *Le roman du cinéma* (Τό μυθιστόρημα του κινηματογράφου). “Αν όχι όλες, πολλές ταινίες μοιάζουν μεταξύ τους και ή μιά είναι δυνατόν να είναι συνέχεια της άλλης σε ένα επίπεδο καθαρά φορμαλιστικό. Ο *‘Ιντιάνα Τζόουνς* δέ μοιάζει με καμία ιδιαίτερα. Μοιάζει με όλες. Εικόνες πού έχουν μεταφερθεί από άλλοι, φιλμάρονται εδώ. Η κάμερα μπαίνει παντού, γράφει τά πάντα χωρίς εξαίρεση. Τίς καταστάσεις, τά δρώμενα, τούς διαλόγους, τόν ήχο, την παραδοξολογία, την άπιθανότητα, την υπερβολή, άκόμη και την αναγκαστική άποδοχή της άλήθειας πού φθάνει ως την άπόλαυση. “Όλα είναι τόσο συμπεκνωμένα και «όμορφα» διατεταγμένα πού οδηγούν την ταινία στή θεώρηση μιάς μερικής σκέψης πάνω στό σινεμά. «Μερική σκέψη» γιατί τό έρώτημα γιά μιά τέτοια θεώρηση τίθεται όταν αρχίζει και ολοκληρώνεται κατά τή διάρκειά της. Η ταινία δεν υπάρχει πρίν την προβολή της, ούτε μετά. Πρίν υπάρχει ή άφίση, μετά υπάρχουν τά εισητήρια και ο θόρυβος. Ζεί μέσα στην αίθουσα και εξέλλισσεται παράλληλα μέ την εξέλιξη του φιλμ στή μηχανή προβολής. Δεν έχει θέση παρά μόνο γιά τό βλέμμα του θεατή - της άπόλαυσης. Ο Γκοντάρ έκανε τό Πάθος στηριγμένος πάνω στην έλλειψη πρωτότυπης ιστορίας. Βέβαια ο Γκοντάρ είναι αυτός πού είναι και οι ταινίες του φεύγουν γιά άλλοι, άλλα

πάντα ή αναζήτηση του ξεκινάει από την άγωνία του να ξαναγίνει τό σινεμά στοιχείο και προέκταση του βλέμματος. Να βλέπεται και όχι να κατανοείται. Να γίνεται αντίληπτό μέ την άίσθηση της όρασης, να μένει εκεί και να περνάει τότε μόνο στην άλλη διάσταση του χρόνου πρώτα και του χώρου μετά, πού είναι τό σώμα.

Η παραδοξολογία στό *‘Ιντιάνα Τζόουνς* δεν βρίσκεται στην άπιθανότητα των καταστάσεων. Δεν βρίσκεται στό μή αληθινό θεματολογικά εύρημα άγωνίας. Η παραδοξολογία βρίσκεται στην «κινηματογράφηση» των άντικειμένων και των σωμάτων. Στην κινηματογραφική γλώσσα πού έξιστορεί και ανακαλύπτει ταυτόχρονα. Η χρήση της ψεύτικης σύνδεσης (faux raccords) πού μπορεί να ονομασθεί άτέλεια, άπροσεξία, άνικανότητα, άλλα πού μπορεί να προδίδει έξαιρετική γνώση έχει πρωταρχική θέση. Τό μή αληθινό τονίζεται έντονα. Η παραδοξολογία ξεκινώντας από τή «φόρμα» προεκτείνεται στό «περιεχόμενο». Η σχέση τους βέβαια κάθε άλλο παρά «διαλεκτική» είναι. Η όποια σχέση πού μπορεί να υπάρχει, ένταγμένη σε είδη, λογικές, καταστάσεις και πραγματικότητες, μπορεί, αναλυόμενη, να άποδυναμωθεί από αυτό πού πραγματικά είναι. Μιά σχέση άμεσα συνδεόμενη μέ τή

δυνατότητα πού προσφέρει τό ίδιο τό σινεμά. Μιά δυνατότητα πού χρησιμοποιημένη έντεχνα, συνειδητά, πολλές φορές έπικίνδυνα «τρικαρισμένη» δεν έχει άλλο σκοπό από τό να υπηρετήσει τό σινεμά και να τό προεκτείνει στό χώρο της άπόλαυσης και του όνειρου. Να δημιουργήσει έναν κόσμο αυτόνομο, άπόλυτα θεατό και έντονα έπιθυμητό. Ο κόσμος πού υπάρχει στό *‘Ιντιάνα Τζόουνς* δεν υπάρχει παρά μόνο στό σινεμά. Ο ήρωας δεν περιγράφεται, υπάρχει.

Αναγκάζεται να μη στερεί τόν έαυτό του από την άπόλαυση, ανακαλύπτοντας παράλληλα, μέσα από τή διακωμώδηση ενός φανταστικού ιστορικού γίνεσθαι, έναν κόσμο πού του άνήκει μόνο στό βλέμμα, και αυτό τό βλέμμα δεν θέλει να τό χάσει. Εκεί είναι άκριβώς πού ο «διευθυντής» των όνειρικών καταστάσεων ταυτίζεται μέ τό θεατή. Τά δύο βλέμματα συναντιούνται, γίνονται ένα και ταξιδεύουν μαζί. Ο Σπήλμπεργκ γίνεται θεατής και βλέπει αυτά πού αναγκάζει τόν άλλον θεατή να βλέπει. Δεν μπορεί να βγει από την ταινία, να την έλέγξει, να δώσει την όποιαδήποτε λύση. Παγιδεύεται και παγιδεύει, δεν αναλύει, δείχνει και βλέπει. Επιτυγχάνει παρά τή θέλησή του(;), αυτό πού τό σινεμά θέλει να είναι: Να βλέπεται.

Ιορδάνης ΚΑΜΠΑΣ



Τηλεκριτικοί: Πάτε στά σπίτια σας

Τέτοια τραγική περίπτωση σάν τούς τηλεκριτικούς δύσκολα βρίσκει κανείς. Αύτη ήταν ή διαπίστωσή μου καθώς μπαινόβγαίνα στίς αίθουσεσ του 2ου Φεστιβάλ τηλεοπτικῶν ταινιών, ή όποία δικαιώθηκε πανηγυρικά στή δεξίωση τής τελευταιας ήμέρας, όπου έλαβε χώρα ένας μνημειώδης καυγάς μεταξύ τους. Σημειώνω, λοιπόν, έπιγραμματακά κάποια στοιχεία τής ταυτότητάς τους, ώστε νά διακόψετε άνεπιφύλακτα κάθε σχέση σας μέ τίς στήλες τους και μέ όλα όσα, άκριτα και άνυποψίαστα, άραδιάζουν σ' αυτές.

α) Δέν έχουν καμιά σχέση μέ τήν κριτική. 'Η ένασχόλησή τους μ' αύτην έχει τό ίδιο στυλ πού έχει και ή ένασχόληση μέ τή γειτόνιά τους: κουτσομπολιστική.

β) Δέν έχουν, πολύ περισσότερο, καμιά σχέση μέ τήν τηλεκριτική. Θά μπορούσαν κάλλιστα νά κρατούν τή στήλη τής γυναίκαεσ ή τά διανυκτερεύοντα φαρμακεία, εάν έχει τούς έξαπέστελλαν οι άπαιτήσεις του άρχισυντάκτη. Ένωώ ότι ή άγάπη πού τρέφουν γιά τό άντικείμενο πού κρίνουν είναι όμοια μ' αύτην πού τρέφουν γιά τά διανυκτερεύοντα φαρμακεία.



Έλπίδα, του Γ. Κόρρυ

γ) Σās παραθέτω τό πλήρες λεξικό του σύγχρονου Έλληνα τηλεκριτικού ώστε νά μπορέσετε κι έσεις νά έκμεταλλευτείτε τυχούσα ζήτηση έργασίας γιά τίς σχετικές στήλες. Μιά τηλεταινία, λοιπόν, μπορεί νά είναι: αισθησιακή, άνόητη, άνάλαφρη, άποτυχημένη, λειτουργική ή άκόμη -πρόταση όλόκληρη!- μία πετυχημένη (άποτυχημένη) προσπάθεια προσέγγισης τών προβλημάτων τής καθημερινότητας. Όλα τά χρησιμοποιούμενα ούσιαστικά συντάσσονται μέ τό ρήμα λειτουργῶ.

δ) Έπόμενο είναι στή χαώδη αύτη κατάσταση νά επικρατούν οι «μόνοφθαλμοι». Οι κριτικοί του κινηματογράφου πού άσκούν τηλεκριτική, δηλαδή. Τουλάχιστον γνωρίζουν κάποιους έπιπλέον χρήσιμους όρους όπως: μοντάζ, μιξάζ, τράβελινγκ, κλπ. Έτσι συνέλαβα σέ άρκετές στιγμές τήν περιβόητη κ. Πρωτογήρου νά γυρνάει μετά τό τέλος τής τηλεταινίας σέ συνάδελφο πού γράφει και τηλεκριτική και νά τρυπάει έπιμελώς τή γνώμη του.

B.K.

Προσπαθούν...

Παρατάω τό όξύ ύφος του προηγούμενου κειμένου. Όταν πρόκειται νά μιλήσουμε γιά τούς τηλεσκηνοθέτες μας, θά πρέπει νά είμαστε προσεκτικοί κι άκριβοδίκαιοι. Νά κρίνουμε άνάλογα μέ τόν τρόπο τής έργασίας τους: σοβαρά και αύστηρά. Παρατάω, έπίσης, τό πρώτο από τά έπιρρήματα πού χρησιμοποιήσα. Δέν είναι άμελητέα, αλλά δέν είναι αυτό πού μās άπασχολεί έπί του παρόντος. 'Η μάλλον, είναι αυτό πού οδηγεί στό δεύτερο έπιρρήμα. Τό έργο τών Έλλήνων τηλεσκηνοθετών, όπως

διαπιστώσα από τό 2ο Τηλεοπτικό Φεστιβάλ, διακρίνεται γιά τήν αύστηρότητα τών γραμμών του. Όλα στίς ταινίες τους είναι μετρημένα, σχεδιασμένα, προϋπολογισμένα. Ό φόβος μπροστά στον άγνωστο χώρο τής τηλεόρασης τους κάνει νά οργανώνονται συστηματικά προτού εισέλθουν σ' αυτόν, νά προσέχουν κάθε βήμα τους. Έργα, δηλαδή, πού παίρνουν πολύ στά σοβαρά τήν τηλεόραση.

Έχοντας κινηματογραφική παιδεία στή συντριπτική τους πλειοψηφία

οι τηλεσκηνοθέτες μας, προκρίνουν άνάλογη χρήση τών μέσων τους όταν πρόκειται γιά σκηνοθεσία τηλεοπτικής ταινίας. Έκεί είναι όμως πού πάσχουν όλες οι άνάλογες προσπάθειες. 'Η τηλεόραση -και σβηστή άκόμη- πάλλεται, έχει τό σφυγμό της. Όταν έμβολιάζεται μέ ξένα σώματα άντιδρά άλλεργικά, τά άποβάλλει, διαφυλάσσει τόν έσωτερικό της ρυθμό. Αντιδρά ένεργητικά στή σκηνοθεσία πού θέλει νά έκμεταλλευτεί τό βάθος τών εικόνων της. Καλοσιμβωμένες, λειεσ έπιφάνειεσ άρμόζουν στήν τηλεόρα-



Πρός 'Οφρύνιο, του Γ. Διαμαντόπουλου

ση. Το πολυχρησιμοποιημένο, όπως παρατήρησα, μονόπλανο έχει τον τρόπο της να το σαλακώνει ή μικρή θόνη, να το περιπαίζει και να το συντρίψει.

Ξεχωρίζω δυό-τρεις ειδικές περιπτώσεις. Την ταινία του Γ. Κόρρα, πρώτα-πρώτα. Ίσως να είναι το κλασικότερο παράδειγμα των παραπάνω.

Αν προβαλλόταν στο Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης, θα έδρεπε όπωςδήποτε διθυραμβικές κριτικές. Δικαίως, γιατί είναι μία πολύ καλή ταινία... (Προσοχή, όμως! Εάν θελήσετε να χρησιμοποιήσετε τα πρόθεμα τηλε-, μην ξεχάσετε να αλλάξετε το προηγούμενο επίθετο με το αντίθετό του.) Οι ταινίες της Φρίντας Λιάππα από την άλλη, είναι τόσο σκληρές, τόσο

δυνατές μέσα στη μοναξιά τους, που η τηλεόραση δυσκολεύεται να τα βάλει μαζί τους. Μπορεί να μη διασώζονται τόσο τα πρόσωπα, επιπλέον όμως τα πράγματα που ακοκτούν νέα μορφικά στοιχεία καθώς αγωνίζονται να μην πνιγούν στα τηλεοπτικά κανάλια. Τέλος, η περίπτωση των ταινιών του Λ. Ξανθόπουλου, μάλλον μοναδική για τις όποιες κάλλιστα μπορούμε να πούμε ότι είναι σκηνοθετημένες με δυο καρδιές: μία τηλεοπτική και μία κινηματογραφική. Ταινίες αμφίβιες γιατί διατηρούν πάντοτε την ειρωνική ματιά τους απέναντι στο δαίμονα τηλεόραση, ανακαλύπτουν την κερκόπορτα της μικρής θόνης.

B.K.

νουν εδώ. Ο κ. Μπιτόφ, όταν ζητήσε(;) άσυλο στη Δύση, είχε σταλεί ως ανταποκριτής στο Κινηματογραφικό Φεστιβάλ της Βενετίας, όπου τον πλησίασαν ή πλησίασε τους Βρετανούς. Επίσης το ψεύτικο διαβατήριο που του έδωσαν ήταν στο όνομα Ντέιβιντ Λόκ (David Locke). Τυχαία(;) αυτό είναι ακριβώς το όνομα του κεντρικού ήρωα που υποδύεται ο Τζακ Νικόλασον στην ταινία 'Επάγγελμα Ρεπόρτερ του Αντονιόνι, η οποία (για όσους δεν θυμούνται) έχει ως υπόθεση την ιστορία ενός άνδρα που παίρνει μια ξένη ταυτότητα (ένος νεκρού) για να δραπετεύσει από την ως τότε ζωή του. Κοινότυπα, θά έλεγα ότι η πραγματικότητα αντιγράφει την αναπαράστασή της. Απλώς εδώ μάς υπενθυμίζεται ότι η αναπαράσταση είναι πραγματικότητα.

(Οι κινηματογραφικές διασυνδέσεις της ιστορίας έγιναν από τον Αντριου Τέρνερ σε ένα γράμμα στη βδομαδιάτικη έκδοση της Γκάρντιαν).

Θ. Ν.α.

7ο ΦΕΣΤΙΒΑΛ ΔΡΑΜΑΣ

'Εμπρός στο δρόμο που χάραξε ο Νοέμβρης

Φεστιβάλ Δράμας: Ένα πολιτικό γεγονός που εδώ κι έφτά χρόνια αναδεικνύεται σε μία προσπάθεια έναντιωσης σε ανάλογες σοβαροφάνεις φιέστες. Ένα γεγονός που περνάει στα φιλά γράμματα των έφημεριδών και σε μερικές καθόλου μάλιστα που κατάφερε όμως μετά από τις ήρωικές πράγματι προσπάθειες των οργανωτών του και την κρατική βοήθεια να μην γίνεται ερήμην του δραμινοῦ λαοῦ. Φυσικά, δεν παύει να κεντρώνεται γύρω από ένα περιορισμένο κύκλο ανθρώπων, όπως τον «έξωστη», που δημιουργήθηκε φέτος, και γύρω από ένα τετράγωνο, πέρα απ' το οποίο οι άνθρωποι ζούν στο δικό τους κόσμο. Αλλά αυτό δεν

'Η παράξενη υπόθεση του κυρίου Μπιτόφ

Φέτος το καλοκαίρι δημιουργήθηκε ένα ακόμα από τα κατασκοπικά σκάνδαλα που κάθε τόσο μάς διασκεδάζουν. Στην ΕΣΣΔ εμφανίστηκε ένας κύριος Μπιτόφ, ο οποίος υποστήριξε ότι την προηγούμενη χρονιά, ενώ βρισκόταν στη Δύση, τον άπηγγαγε μία βρετανική μυστική υπηρεσία και τον κράτησε διά της βίας για ένα χρόνο περίπου στην Αγγλία. Οι Βρετανικές υπηρεσίες ανταπίτησαν ότι ο ίδιος ο κ. Μπιτόφ είχε ζητήσει άσυλο και τους πρόσφερε πληροφορίες. Αυτό του πρόσφεραν «άσφαλη σπίτια» για να αποφύγει τις σοβιετικές

υπηρεσίες και γενικότερη κάλυψη την οποία ο κ. Μπιτόφ είχε έκμεταλλευτεί και είχε ασχοληθεί με διάφορες προσοδοφόρες δουλειές. Κατά τα φαινόμενα, συνεχίζουν, ο κ. Μπιτόφ νοστάλγησε την οικογένειά του και τη χώρα του, και αποφάσισε να ξαναγυρίσει στην ΕΣΣΔ, προσφέροντας ως αντάλλαγμα στις σοβιετικές υπηρεσίες πληροφορίες και την ευκαιρία να φέρουν τους βρετανούς «συναδέλφους» τους σε δύσκολη θέση. Όλα αυτά θυμίζουν ίσως τους 'Ανθρώπους του Σμάιλου, αλλά οι κινηματογραφικές διασυνδέσεις δεν τελειώ-

συμβαίνει και στη Θεσσαλονίκη; Πολλοί από τους κατοίκους της πόλης δεν ξέρουν καν τι γίνεται στον πεζόδρομο που οδηγεί στα « Αστέρια », τόν κινηματογράφο όπου διεξάγεται το Φεστιβάλ. Κι αν το μαθαίνουν, είναι γιατί προβάλλει μπροστά τους ως εμπόδιο για τη συνέχιση της πορείας τους, μιά και πρέπει να ακολουθήσουν άλλο δρόμο, να τό παρακάμψουν. Τό ζήτημα είναι να περάσουν μέσα απ' αυτό, να τό «δοκιμάσουν», και -έστω- να ξαναμπούν στο «καρούκι» τους. Άλλά αυτό είναι ένα γενικότερο ζητούμενο στα πολιτιστικά της Ελλάδας. Και βέβαια εξαρτάται από την ποιότητα των «έδεσμάτων» που προσφέρονται.

Τό Φεστιβάλ Δράμας νομίζουμε ότι παρέχει ενδιαφέροντα τέτοια «έδεσμάτα» πολιτιστικά και άλλα (ειδικά στα δευτέρα' -πόλος έλξης

άρκετων- είναι άσυναγώνιστο): ιδανικές σχεδόν συνθήκες -όχι τεχνικά βέβαια- παρουσίαισης των ταινιών, συζητήσεις που όμοιές τους δεν ακούστηκαν ποτέ στην Ε.Μ.Σ. Κι από ταινίες: Μιά Καρκαλού, ένας Έρωτας του Όδυσσεά, ένα Ταξίδι στα Κύθηρα. Κι από κεί και πέρα, ή Αντίστροφη μέτρηση, τό Ρεπό, τό Άρπα Κόλλα και, γιατί όχι, Η πόλη ποτέ δεν κοιμάται, τά Βαποράκια. Όλη σχεδόν ή φετεινή παραγωγή ταινιών μικρού μήκους μέσα απ' τίς όποιες εμείς ξεχωρίσαμε ως τήν αυτό των «κοιμένων» με έπικεφαλής τά Ίχνη του Σπηλιόπουλου, τό Τυφλό σύστημα του Χούρσογλου, τό Η ιπποδρομία έχει καλώς της Άθνασίου, τίς Βεράντες του Βακαλόπουλου και τόν Διαγραμμένο του Σούμα. Μιά εύκαιρία λοιπόν για μιά πραγματική, ολοκληρωμένη άποψη -και γιατί όχι και μιά κριτική στην πλαστή που προβάλλεται στην

Θεσσαλονίκη- πάνω στην ταινία μικρού μήκους σήμερα, για μιά άνταλλαγήείκόνων και ιδεών, για μιά συνάντηση των δημιουργών τους. Λέμε εύκαιρία γιατί πρόκειται για πράγματα που θέλουν ακόμα δουλειά για να όλοκληρωθούν. Με διορθώσεις, με υποδείξεις που πρέπει να γίνουν δεκτές, με έσωτερική άναδιάρθρωση της Κινηματογραφικής Λέσχης Δράμας, που είναι ό κύριος μοχλός του Φεστιβάλ και γι' αυτό και ό κύριος ύποκινητής των προβλημάτων του. Άλλά όχι με «καλουπάρισμα» όχι με άυστηρές και σοβαροφανείς προδιαγραφές. Τό Φεστιβάλ Δράμας πρέπει να βοηθηθεί και ν' άφεθεί έλεύθερο στο δρόμο προς τόν αυτοπροσδιορισμό του.

1. Για να... παρεξηγηθούμε δεν έννοούμε τά κυριολεκτικά ή τουλάχιστον όχι μόνο αυτά.

Άγγελος ΒΕΖΥΡΟΠΟΥΛΟΣ

ΕΙΔΗΣΕΙΣ ΕΙΔΗΣΕΙΣ ΕΙΔΗΣΕΙΣ ΕΙΔΗΣΕΙΣ ΕΙΔΗΣΕΙΣ ΕΙΔΗΣΕΙΣ ΕΙΔΗΣΕΙΣ

** ΔΟΥΡΥΦΟΡΙΚΑ. Ένώ ό πρώτος Έυρωπαίος δορυφόρος για τηλεοπτικούς σκοπούς άναμένεται σέ ένα χρόνο περίπου, ή Έπιτροπή της Έυρωπαϊκής Κοινότητας έχει άρχισει από καιρό να άσχολείται με τό θέμα. Τελευταία της παραγωγή ένας τόμος 360 σελιδών με τίτλο Τηλεόραση χωρίς σύνορα. Σ' αυτόν άναπτύσσεται, ως ιδέα προς συζήτηση, ή ένιαία Έυρώπη από άποψη τηλεοπτικών και ραδιοφωνικών μεταδόσεων μέσω δορυφόρου. Στο έγγραφο αυτό δηλώνεται ως βασική άρχή για τήν τηλεόραση ή συνθήκη της Ρώμης που άφορά τήν τελευταία κυκλοφορία αγαθών και ύπηρεσιών. Συνεπώς δεν θά πρέπει να ύπάρχει κανένας περιορισμός σέ κράτη μέλη να εκπέμπουν τηλεοπτικά προγράμματα σέ άλλα κράτη μέλη. Η πέραν των εθνικών συνόρων τηλεοπτική έκπομπή που είναι άναπόφευκτη με τό δορυφόρο, είναι και έπιθυμητή λέει ή έπιτροπή. Η Έυρώπη θά μπορέσει να συναγωνιστεί οικονομικά τους Άμερικανούς μόνο αν λειτουργήσει σάν μιά άγορά.

Η πανευρωπαϊκή έκπομπή κρίνεται άναγκαία και για τήν ανάπτυξη της όποιας έυρωπαϊκής ταυτότητας. Μέριμνα, άναφέρει τό έγγραφο, πρέπει να ληφθεί για τήν διαφήμιση, τούς μικρούς άνεξάρτητους παραγωγούς και τά δικαιώματα των παραγωγών, συγγραφέων, σκηνοθετών ή όποιων άλλων.

Ός μεγαλύτερος κίνδυνος για μιά κοινή έυρωπαϊκή πολιτική έμφανίζεται ή σφοδρή πολλές φορές έπιθυμία των Έυρωπαϊκών κρατών να διατηρήσουν τήν ιδιαίτερή τους πολιτιστική ταυτότητα. Υπάρχει πάντως συναίνεση για τή μη παρεμπόδιση της πέραν των συνόρων έκπομπής. Τό έγγραφο αυτό έμφανίστηκε με καθυστέρηση ενός χρόνου που όφειλόταν σέ πιέσεις και παρεμβάσεις των Άμερικανών: τό θεώρησαν άπειλή για πιθανή έλάττωση των πωλήσεών τους στην Έυρώπη.

** ΣΥΝΕΡΓΑΣΙΑ. Μιά ειδική σχέση στόν τομέα του κινηματογράφου βρίσκεται σέ εξέλιξη. Πρόκειται για συμπαραγωγή ταινιών μεταξύ της

Κίνας και της Ιαπωνίας. Η πρώτη προσπάθεια έγινε τό 1982-83. Τά κεφάλαια ήταν μισά-μισά και τό άποτέλεσμα ήταν ή ταινία Οί άρχοντες του Γκόου που πήρε τό πρώτο βραβείο στο φεστιβάλ κινηματογράφου του Μόντρεαλ τό 1983. Η δεύτερη άπόπειρα θά είναι ή πό δαπανηρή (άπό καταβολής ιαπωνικού κινηματογράφου) και θά άρχισει να γυρίζεται τό καλοκαίρι τό 1985 στην Κίνα. Τίτλος: Τόνκο.

** Η ΕΠΟΜΕΝΗ ΜΕΡΑ. Η όμώνυμη τηλεοπτική ταινία «βγήκε» στή μεγάλη οθόνη μόνο στην Όμ. Γερμανία και στην Ελλάδα. Στις ύπόλοιπες χώρες ύπήρξε μόνο τηλεοπτική προβολή.

** ΧΙΟΥΜΟΡ. Συνέδριο για τή μελέτη του « Έβραϊκού χιούμορ » έγινε πρόσφατα στο Τέλ Άβιβ. Αντικείμενο των συνεδρων ήταν ή ιδιαίτερη μορφή του κωμικού στοιχείου, όπως αυτό έχει άναδειχτεί από διάσημους Έβραίους καλλιτέχνες. (Ένδεικτικά θυμίζουμε τά όνόματα του Τζέρρυ

Λιούις, του Γούντυ Άλλεν, του Μέλ Μπρούκς, του Τζην Γουάιλντερ, του Γουώλτερ Ματτάου, του Νήλ Σάιμον, του Ντάστιν Χόφμαν...) Ώς πηγές αυτού του χιούμορ αναφέρθηκαν ή αυτοειρωνία (πού φτάνει ως τό μαζοχισμό), ή σχέση με τή μητέρα, ή βίωση του κόσμου ως παραλόγου και ή γεμάτη οικειότητα συνομιλία με τό Θεό.

**** ΘΡΥΛΟΣ.** Έτσι ονομάζεται ή τελευταία ταινία του Ριντλέυ Σκώτ και ή πρεμιέρα της θά καθυστερήσει λίγο γιατί τό καλοκαίρι μιά πυρκαγιά έκαψε αρκετά σκηνικά της στά άγγλικά Pinewood Studios. Άν και ή ταινία γυρίζεται μυστικά, διέρευσαν μερικές πληροφορίες. Έτσι, ή υπόθεση διαδραματίζεται στην εποχή των ιπποτών, ενώ τό είδος της ταινίας είναι monumental (με πολλούς κομπάρσους σαν τό *Σπάρτακο* και τό *Μπέν-Χούρ*).

**** ΜΟΥΣΙΚΑ.** Οι Έλληνες μουσικοί συνεχίζουν τήν ευδόκιμη καριέρα τους, πού ξεκίνησαν ό Χατζιδάκις και ό Θεοδωράκης, στό διεθνή κινηματογραφικό χώρο. Έτσι, ό Άρθουρ Κλάρκ ευχαρίστησε, μεταξύ άλλων συντελεστών, στόν επίλογο του βιβλίου του 2010 -πού γυρίζεται ταινία- τόν Βαγγέλη Παπαθανασίου, ενώ ό Βασίλης Πολυδούρης έγραψε τή μουσική για τό *Conan the destroyer*, συνέχεια του πρώτου *Κόναν*. Για όσους δέν τό ξέρουν, ό Πολυδούρης έγραψε τή μουσική στή *Γαλάζια Λίμνη* και στούς *Έραστές του Καλοκαιριού*.

**** ΑΛΓΕΡΙΑ.** Τό κρατικό μονοπώλιο προγραμμάτων κινηματογράφου καταργήθηκε. Στό έξής θά ύπάρχει ένα μικτό σύστημα κρατικής και ιδιωτικής πρωτοβουλίας. Τό κράτος παραμένει ως επιβλέπων, αλλά άπαρνείται πολλές άλλες ευθύνες. 54 αίθουσες μόνο θά συνεχίσουν νά διαχειρίζονται από τό κράτος, ενώ οι υπόλοιποι 320 περνούν στην ιδιωτική πρωτοβουλία. Στόχοι της νέας όργάνωσης πραγμάτων είναι ό περιορισμός της γραφειοκρατίας και ή ανάπτυξη εύελιξίας.

**** ΚΟΛΟΥΜΠΙΑ ΚΑΙ ΚΟΚΑ-ΚΟΛΑ.** Η μεγάλη έπιτυχία του καλοκαιριού στην Άμερική ήταν ή ταινία *Γκόστ μπάστερς*. Ξεπέρασε σέ εισπραξεις τόν *Ίντιάνα Τζόουους* του Σπήλμπεργκ και άπετέλεσε τήν μεγαλύτερη εί-

σπρακτική έπιτυχία της εταιρίας Κολούμπια. Η Κολούμπια είναι θυγατρική της Κόκα-κόλα. Σκέφτηκαν λοιπόν οι έγκεφαλοι της πατρικής εταιρίας νά χρησιμοποιήσουν τήν έπιτυχία της θυγατρικής για διαφημιστικούς λόγους. Έτσι 15 έκατομμύρια δολάρια θά ξοδευτούν για παγκόσμια διαφήμιση της Κόκα-κόλα και της ταινίας γύρω στά Χριστούγεννα. Έτοιμασείτε λοιπόν για διαγωνισμούς της Κόκα-κόλα με έπαθλο εισιτήρια για τήν ταινία, ρούχα με τό σήμα της ταινίας καθώς και διαγωνισμούς με τά καπάκια της Κόκα-κόλας. Αυτά πού κερδίζουν θά έχουν τυπωμένα από τό κάτω μέρος τό σήμα της ταινίας.

**** ΠΑΡΙΣΙ, ΤΕΧΑΣ ΣΤΟ ΠΑΡΙΣΙ.** Με μεγάλη έπιτυχία άρχισε τις προβολές της σέ 145 αίθουσες στή Γαλλία ή τελευταία ταινία του Βίμ Βέντερς *Παρίσι, Τέξας*. Παρά τόν έντονο συναγωνισμό (παιζόταν ταυτόχρονα και τό *Ίντιάνα Τζόουους*) ή ταινία του Βέντερς πλησίασε τις πρώτες 15 μέρες τις 600.000 εισιτήρια. Ο ίδιος ό Βέντερς ήταν τό πρόσωπο των ήμερών. Συνεντεύξεις, τηλεοπτικές εμφανίσεις, συζήτηση στοργυλλής τραπέζης με πρόεδρο τόν ίδιο και άποδοχή της πρόσκλησης της Γαλλικής Ταινιοθήκης νά ετοιμάσει ένα πρόγραμμα με τις προσφιλείς του ταινίες ήταν μέρος των δραστηριοτήτων του. Επίσης και ή πρόσκληση στό Προεδρικό μέγαρο από τόν ίδιο τόν Μπιτεράν για μιά ιδιωτική προβολή πού τήν παρα-

κολούθησαν επίσης ύπουργοι και συνεργάτες του. Τέλος τά *Καγιέ ντύ σινεμά* έξέδωσαν τό σενάριο σέ 3 γλώσσες (γαλλικά, γερμανικά, άγγλικά) σέ ένα πολυτελές βιβλίο πού κοστίζει περίπου 2.000 δρχ.

**** ΓΡΑΧΑΜ ΓΚΡΗΝ.** Πρόκειται για τόν άνθρωπο πού κατέχει ένα αξιόλογο ρεκόρ: αυτό του μεγαλύτερου άριθμού γραπτών έργων πού χρησιμοποιήθηκαν ως ύλικό για ταινίες από οποιονδήποτε άλλον συγγραφέα. Με τήν ευκαιρία των 80 χρόνων του, τό Βρετανικό Ίνστιτούτο Κινηματογράφου θά προβάλλει (σέ ειδικό άφιέρωμα) όλες τις ταινίες πού βασίζονται σέ έργα του: 19 μεγάλου μήκους και 6 μικρού μήκους.

**** Ο ΣΠΗΛΜΠΕΡΓΚ ΣΤΑ ΑΣΤΡΑ.** Ο Σπήβεν Σπήλμπεργκ έκανε αίτηση συμμετοχής στό νέο πρόγραμμα εκπαίδευσης πολιτών για μελλοντική του συμμετοχή σέ ταξίδι στό διάστημα. Άν γίνει δεκτός (πράγμα πολύ πιθανόν γιατί ή τυχόν άπόρριψη του θά λειτουργούσε δυσφημιστικά για τή ΝΑΣΑ), θά πρέπει νά εγκαταλείψει κάθε άλλη δραστηριότητα και νά παρακολουθήσει ένα πολύ έντατικό πρόγραμμα εκπαίδευσης (και φυσικά νά πληρώσει για διδάκτρα και συμμετοχή στό ταξίδι τό καθόλου εύκαταφρόνητο ποσό των 10 έκατ. δραχμών περίπου). Ο ίδιος δήλωσε: «τά μόνα προσόντα πού άνέφερα ήταν μεγάλος ένθουσιασμός και μιά άγαθή άίσθηση του θαυμαστού».



Παρίσι, Τέξας

**** ΚΟΥΡΔΙΣΤΟ ΠΟΡΤΟΚΑΛΙ.** Τελευταία ξαναπαίχτηκε τό *Κουρδιστό Πορτοκάλι* του Στάνλεϋ Κιούμπρικ· ή κόπια πού είδαμε είχε τά κοψίματα από τήν εποχή τής επταετίας. Μέ τήν εύκαιρία σημειώνουμε ότι ό τίτλος προέρχεται από τήν έκφραση πού υπάρχει στή λονδρέζικη διάλεκτο Cockney «*Queer as a clockwork orange*» (τρελός σάν κουρδιστό πορτοκάλι). Ό Γουώλτερ Κάρλος πού επιμελήθηκε τή μουσική στήν ταινία αϋτή καί ή Γουέντυ Κάρλος τής *Λάμψης* καί του *Τρόν* είναι τό ίδιο πρόσωπο, μόνο πού στο διάστημα πού μεσολάβησε έκανε έγχείριση αλλαγής φύλου.

Η σκηνή στο διακάδιο, όπου φαινόταν στο φανταστικό TOP-10, στή θέση 4, τό φανταστικό συγκρότημα HEAVEN 17, όδήγησε στο μεταγενέστερο βάπτισμα κάποιου συγκροτήματος με τό όνομα αϋτό.

**** Μ. ANTONIONI.** Ό Νικόλα Μπανταλουόκο, σεναριογράφος του Βισκόντι (*Τό λυκόφως των Θεών, Θάνατος στή Βενετία*), του Μπολονι καί άλλων Ιταλών σκηνοθετών, έτοιμάζει σε συνεργασία με τον Άντονιόνι ένα σενάριο πού εξελίσσεται στο χώρο τής ύψηλης μόδας.

**** ΦΡ. ΤΡΥΦΩΩ.** Ό Γάλλος σκηνοθέτης Κλώντ Ωτάν Λαρά δήλωσε, λίγο μετά τό θάνατο του Φρανσουά Τρυφώω, τό έξής παράδοξα (ή έξωφρενικά): Ό Φρ. Τρυφώω έκανε πολύ κακό στον γαλλικό κινηματογράφο, διότι είναι ό κατ' έξοχήν εκπρόσωπος τής νουβέλ βάγκ, τής οποιας ή εμφάνιση ήταν ή άπαρχή τής παρακμής του γαλλικού σινεμά. Ό Τρυφώω, όσο ύπήρξε κριτικός ήταν ένας άνθρωπος εξαιρετικά άνέντιμος. Όλοι θυμούνται τή συνέντευξη πού έδωσε στήν έφημερίδα *Γκαζέ ντε Λωζάν*, όπου όμολογούσε ότι έγραψε άσχημα άρθρα για καλές ταινίες επειδή ήθελε να έμποδίζει τό κοινό να πάει να τις δει...».

**** ΡΕΜΠΕΤΙΚΟ.** Στις 5 Όκτωβρίου είχε πρεμιέρα στήν Όμ. Γερμανία καί σε κανονική διανομή τό *Ρεμπέτικο* του Κώστα Φέρμη.

(έπιμέλεια: Ι.Κ., Π.Κ., Θ.Ν.)



Κουρδιστό πορτοκάλι

Ταινίες πού γυρίζονται

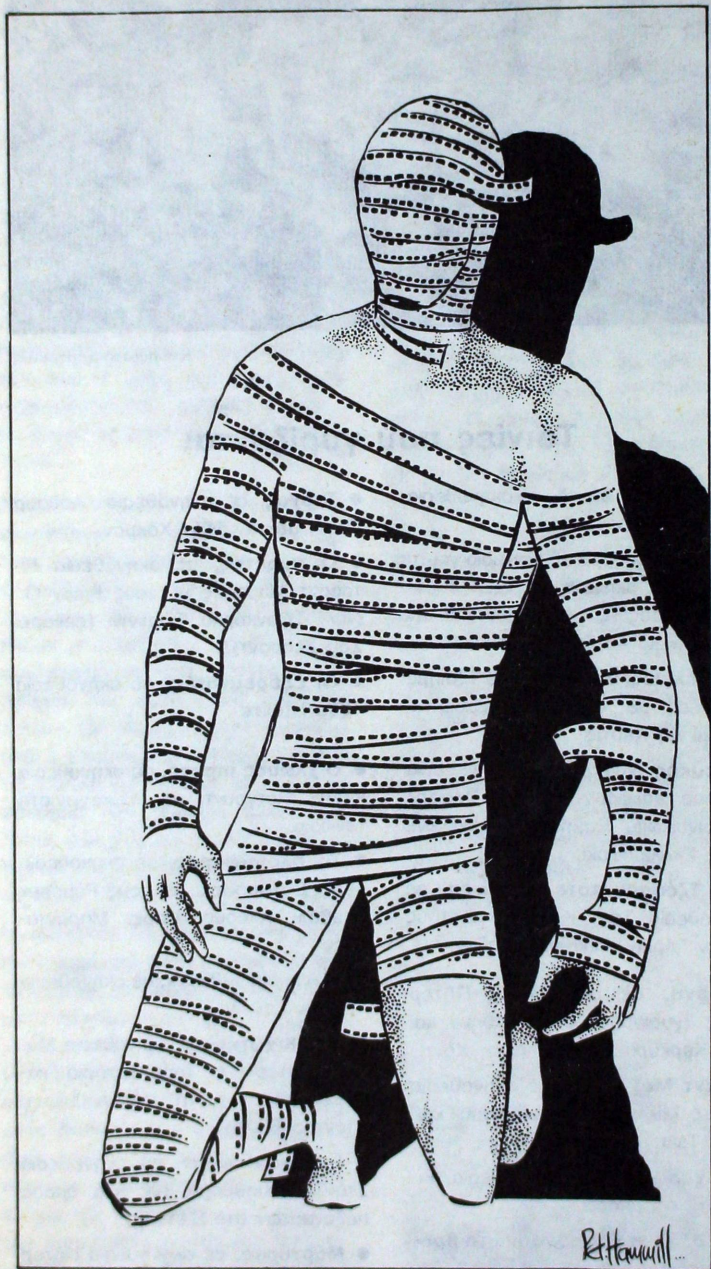
- **Ό Βασιλιάς Δαυίδ**, σε σκηνοθεσία Μπρούς Μπέρεσφορντ.
- **Η τιμή του Πρίτσι**, κωμωδία για τή Μαφία, σε σκηνοθεσία Τζών Χιούστον, με τούς Τζάκ Νικόλσον, Κάθλιν Τάρνερ καί Άντζέλικα Χιούστον.
- **Ό τέλειος**, σε σκηνοθεσία Τζαίμς Μπρίτζες, με τούς Τζών Τραβόλτα, Τζέημι Λή Κέρτις.
- **Λευκές Νύχτες**, σε σκηνοθεσία Ταιήλορ Χάκφορντ με τούς Μιχαήλ Μπαρινσίκωφ, Ίζαμπελλά Ροσελλίни, Γέρτζι Σκολιμόφσκι.
- **Ό Τζόσουα τότε καί τώρα**, σε σκηνοθεσία Τέντ Κότσεφ, με τούς Άλαν Άρκιν, Μίκαελ Σάραζιν.
- **Έλενη**, σε σκηνοθεσία Πήτερ Γέητς (γυρισμένο στήν Άθήνα καί στήν Κέρκυρα), με τήν Λίντα Χάντ.
- **Μάντ Μάξ Νο 3**, σε σκηνοθεσία Τζώρτζ Μίλλερ, με τούς Μέλ Γκίμπσον, Τίνα Ζάρνερ.
- **Η χορωδία**, σε σκηνοθεσία Ρίτσαρντ Άτέμπορω.
- **Τά δένδρα φυτρώνουν στα βράχια**, σε σκηνοθεσία Στανισλάβ Ροστόκι (ρωσοορβηγική υπερπαραγωγή για τούς Βίκινγκς).
- **Έξω απ' τήν Άφρική**, σε σκηνοθεσία Σίντνεϋ Πόλλακ, με τούς Ρόμπερτ Ρέντφορντ, Μέρυλ Στρήφ, Κλάους Μαρία Μπραντάουερ.
- **Στόχος**, σε σκηνοθεσία Άρθουρ Πένν, με τον Τζήν Χάκμαν.
- **Ό πυρετός**, σε σκηνοθεσία Ρίτσαρντ Μπρούκς με τούς Ράιαν Ό Νήλ, Τζιανκάρλο Τζιανίνι (σενάριο Σάμ Σέπαρντ).
- **Όι έξερευνητές**, σε σκηνοθεσία Τζόε Ντάντε.
- **Ό χλωμός ιππέας**, σε σκηνοθεσία Κλίντ Ήσγουντ, με πρωταγωνιστή τον ίδιο.
- **Τό πλοίο-φάρος**, σε σκηνοθεσία Γέρτζι Σκολιμόφσκι, με τούς Ρόμπερτ Ντυβάλ, Κλάους Μαρία Μπραντάουερ.
- **Thecraddle will rock**, σε σκηνοθεσία Όρσον Γουέλς.
- **Δόν Κιχώτης**, σε σκηνοθεσία Μάριο Μανιτσέλι, με τούς Βιτόριο Γκάσμαν (Δόν Κιχώτη), Άλμπ Σόρντι (Πάντσο Βίλλα).
- **Full metal jacket**, σε σκηνοθεσία Στόνλεϋ Κιούμπρικ (για μία ομάδα πεζοναυτών στο Βιετνάμ).
- **Μάρτυρας**, σε σκηνοθεσία Πήτερ Γουέρμ, με τον Χάρισσον Φόρντ.
- **Ό Μπουντύ σώθηκε**, σε σκηνοθεσία Πώλ Μαζούρσκι (ρημέικι τής όμυμης ταινίας του Ζάν Ρενουάρ).

Θ.Ν.

Φ
Ε
Σ
Τ
Ι
Β
Α
Λ

Ε
Λ
Λ
Η
Ν
Ι
Κ
Ο
Υ

Κ
Ι
Ν
Η
Μ
Α
Τ
Ο
Γ
Ρ
Α
Φ
Ο
Υ





Ταξίδι στα Κύθηρα

1. Τό παλιό και τό καινούριο

Οί δυό γέροι χωρίζουν. Ὁ Ἀντώνης, φεύγοντας, ψιθυρίζει ἕνα ἐμβατήριο τοῦ πυροβολικοῦ. Ὁ πρόσφυγας φέρνει στά χεῖλη ἕνα δημοτικό σκοπό, τὰ *Σαράντα μῆλα*. Τά τραγούδια τους δέ θά ταραξοῦν τήν ἡρεμία τῆς σκηνῆς. Δέ θά φέρουν σέ σύγκρουση τά δυό πρόσωπα: δέν ὑποστηρίζουν, δέ διεκδικοῦν τίποτε. Συνάπτουν ἀπλῶς τοὺς ἦρωες μέ τό παρελθόν τους καί σημειώνουν διακριτικά τή διαφορά τους. (Τά ἴδια τά τραγούδια, ἐξάλλου, δέ βρίσκονται σέ ἀντιθετική σχέση: στό «πατριωτικό» ἐμβατήριο δέν ἀντιβάλλεται κάποιο ἀντάρτικο τραγούδι.) Ἡ σύγκρουση, πού σέ προηγούμενες σκηνές φάνηκε ἀναπόφευκτη καί σέ κατοπινότερες περιορίστηκε νά μετεωρίζεται ὡς ἀπειλή, πλησιάζει ἐδῶ σέ μιά ἀκύρωση πού σημαδεύεται ἀπό μιά αἴσθηση κοινῆς ἥττας. Ἡ διαφορά, ὅμως, παραμένει ἐγκυρη καί ἡ Ἱστορία μοιάζει νά κοιτάζει ἀπό τό πλάι μέ ἥρεμο βλέμμα.

Ἡ ἐπιλεκτική ἀναφορά στή σκηνή αὐτή γίνεται διότι ἐκφράζει, νομίζουμε, μέ ἐνάργεια αὐτό πού θά μπορούσαμε νά ὀνομάσουμε μετατόπιση (ὄχι στροφή) τοῦ ὕφους τοῦ σκηνοθέτη. Ἡ ἀντιβολή τῆς μέ ἄλλες ἀνάλογες σκηνές ἀπό τίς *Μέρες τοῦ '36* ἢ τό *Θίασο* εἶναι, ἀπ' αὐτή τήν ἄποψη, παραγωγική: στή θέση τῆς ὀξείας, «γεωμετρικῆς» ἀντίθεσης πού ἀναπαριστοῦσαν ἐκεῖνες, ἡ ἀμβλυνση τῶν ἀντιθέσεων τοῦ *Ταξιδιοῦ*· στή θέση τῆς σύγκρουσης, ἡ ἀκύρωσή τῆς· στή θέση τῶν προσώπων-σημμάτων, φορέων ἰδεῶν, ἡ παρουσία ἔνσαρκων ἡρώων· στήν αὐστηρότητα, ἡ συγκίνηση· στό ἀκραίο στυλιζάρισμα, ὁ ποιητικός ρεαλισμός· στή θέση τῆς μεγάλης ἠθοποιοῦ Ἱστορίας, ἡ ζωή, ὁ ἔρωτας, ὁ θάνατος: μ' ἄλλα λόγια ἡ μυθοπλασία. Ποῦ εἶναι, ὅμως, ἡ μυθοπλασία;

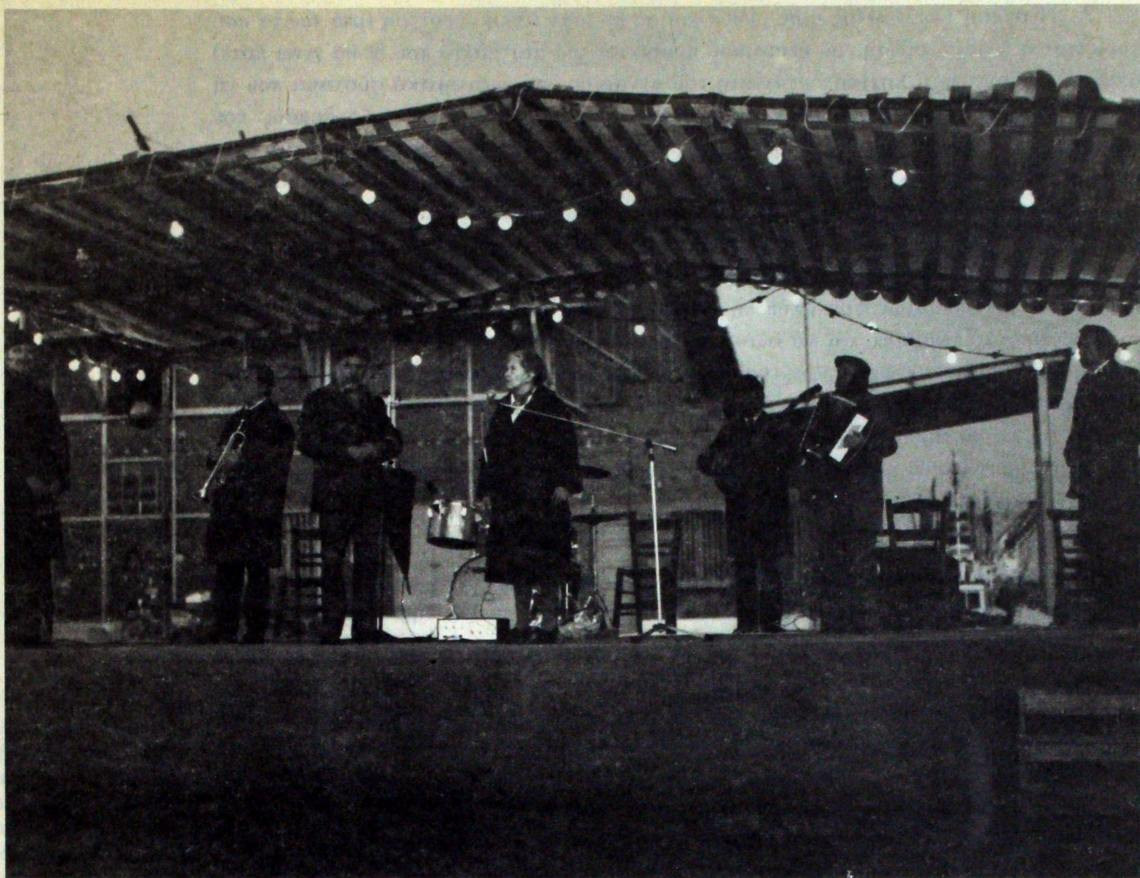
2. Τό κεφαλαῖο καί τό μικρό

Ἦπαινηθήκαμε πῶς πρῖν μιά μετατόπιση ἀπό τήν Ἱστορία στή μυθοπλασία, στήν ἱστορία μέ μικρό γῶτα. Ἐνδιαφέρει νά ἐξετάσουμε λίγο διεξοδικότερα αὐτή τήν κίνηση.

Εἶναι γνωστή ἡ τριβή τοῦ σκηνοθέτη μέ τή σύγχρονη ἑλληνική Ἱστορία. Πρόκειται γιά μιά, χωρίς ἀμφιβολία, ἐξαιρετικά γόνιμη συνάντηση, τή στιγμή, μάλιστα, πού ἡ ἴδια συνάντηση ὑπῆρξε γιά τοὺς Ἑλληνες κινηματογραφιστές πού τήν ἐπιχείρησαν, σχεδόν χωρίς ἐξαίρεση, ἀπελπιστικά ἀποτυχημένη. (Σκεφτόμαστε κυρίως τίς κορυφαίες στιγμές τῶν *Ἡμερῶν τοῦ '36* καί τοῦ *Θιάσου*.) Ἡ σχέση αὐτή, ὅμως, τόσο μέ τόν ἀμήχανο *Μεγαλέξαντρο* ὅσο καί μέ τοὺς ἀποτυχημένους *Κυνηγούς* φανέρωσε σημεῖα ἀγκύλωσης πού ἐπέβαλλαν ἀλλαγὴ προσανατολισμοῦ.

Ταξίδι στα Κύθηρα

σεν.: Θόδωρος Ἀγγελόπουλος, Θανάσης Βαλτινός, Τονίνο Γκουέρρα, σκην.: Θ. Ἀγγελόπουλος, φωτ.: Γιώργος Ἀρβανίτης, μοντάζ: Γιώργος Τριανταφύλλου, σκηνικά: Μίκης Καραπιπέρης, κοστ.: Γιώργος Ζιάκας, μουσ.: Ἐλένη Καραϊνδρου, παίζουσι: Μάνος Κατράκης, Τζούλιο Μπρότζι, Μαίρη Χρονοπούλου, Διονύσης Παπαγιαννόπουλος, Ντόρα Βολανάκη, Γιώργος Νέζος.



Τό *Ταξίδι στό Κύθηρα* ἀναλαμβάνει τόν κίνδυνο αὐτῆς τῆς κρίσιμης κίνησης: ἀπό ἐδῶ ἀντλεῖ τή δόξα του, ἀπό ἐδῶ γεννᾷ καί τά ἀδιέξοδά του.

Ἄν οἱ ὡς τώρα ταινίες τοῦ σκηνοθέτη (μέσα ἀπό τήν αὐστηρή ὀργάνωση, τήν ὑφολογική λιτότητα, τή μυθοπλαστική συρρίκνωση καί τήν «ἀπαίτηση τοῦ νοήματος») συγκροτοῦσαν περίφρακτα ἔργα πού προαπαιτοῦσαν τήν ἀπόσταση τοῦ θεατῆ, τό *Ταξίδι στό Κύθηρα* ἀποδεικνύεται ἔργο ἀνοιχτό, ἀνοχύρωτο καί ἐνίοτε σκόρπιο.

Ἡ ταινία ἀρχίζει ἐπιχειρώντας νά προοικονομήσει μιά συνέχεια. Ὁ σκηνοθέτης-ἥρωας (ὁ Ἀλέξανδρος πού μπῆκε στίς πόλεις) πραγματοποιεῖ μιά πράξη ἀντίστασης-παιχνιδιοῦ μέ τό Γερμανό φρουρό· ἀκολουθεῖ ἕνα δεύτερο παιχνίδι (τό παιχνίδι τῆς Ἀναπαράστασης) καί τό παιδί γίνεται πλέον ἐνήλικος ἄντρας ὅπως ἡ Ἱστορία παρελθόν. Ὅχι ὅμως ἀπόλυτα: τά «πηδηματάκια» τοῦ ἄντρα στό πλακόστρωτο συνάπτουν ὑπαινικτικά ἀλλά εὔστοχά τούς δύο χρόνους: ἡ ταινία τηρεῖ τίς ἀποστάσεις σέ σχέση μέ τίς παλιότερες, ἀλλά φροντίζει γιά τίς συναφές τῆς.

Σιγά σιγά, ὅμως, ἡ ἐπαλλάσσουσα αὐτή σχέση συρρικνώνεται καί τό *Ταξίδι* ἐκτοξεύεται σ' ἕναν ἀνεξερεύνητο χῶρο. Τοῦτο πραγματοποιεῖται κυρίως μέ τούς ἐξῆς τρόπους: α) τήν ὑπαγωγή τῆς μυθοπλασίας σέ μιά ἄλλη, αὐτή τοῦ σκηνοθέτη πού προτίθεται νά γυρίσει μιά ταινία καί τήν τελική διαπλοκή τῶν δύο μυθοπλασιῶν, β) τή συνακόλουθη διάσπαση τῶν ἡρώων σέ πρόσωπα τῆς μῆς ἢ τῆς ἄλλης ἱστορίας (ἡ ὁποία δέ συμβαίνει μέ τόν ἴδιο τρόπο γιά ὅλους) καί τήν ἐπάγωση σύζευξη ἢ σύγχυση τοῦ φανταστικοῦ μέ τό «πραγματικό» πεδίο καί γ) τήν προϊούσα υἱοθέτηση ἑνός ποιητικοῦ, ὄνειρικοῦ ὕφους πού ἀγγίζει κάποτε τό σοιρρεαλισμό.

Ἄς δοῦμε αὐτά τά ἐγχειρήματα ἀπό πιό κοντά.

Α. Ἡ σχέση ὑπαλληλίας μιᾶς μυθοπλασίας μέ μιάν ἄλλη εὐρύτερη (μιὰ ταινία πού γυρίζεται ἢ ἡ φαντασίωση τοῦ κεντρικοῦ προσώπου γιά μιὰ ταινία πού δέ θά γίνει ποτέ) ἀπαιτεῖ τήν αὐστηρή λογική ὀργάνωση τοῦ σεναρίου, ἕνα διανοητικό σύστημα πού νά ἀποκλείει τήν ἀντίφαση καί νά ἀντιμετωπίζει στοχαστικά τοὺς λεπτοὺς ἄρμους πού συνέχουν τίς δύο μυθοπλασίες. Εἰδᾶλλως, ἡ ταινία θά ἔπρεπε νά παραδοθεῖ στή σωτήρια αὐθαιρεσία τῆς ποιητικῆς γλώσσας, παίζοντας ἐλεύθερα καί ἡδονικά μέ τή φαντασία καί τήν πραγματικότητα, τή λογική καί τόν παραλογισμό. Στήν περίπτωση τοῦ *Ταξιδιοῦ*, ἡ σκηνοθετική γραφή δείχνει νά μνέσκει ἀμήχανη ἀνάμεσα στίς δύο δυνατότητες, ἐπιλέγοντας τελικά ἕνα εἶδος μικτό καί σέ τελευταία ἀνάλυση ἀποτυχημένο. Ἡ διαπλοκή τῶν δύο αὐτῶν μυθοπλασιῶν συγκαλύπτει, νομίζουμε, μιὰ ἄλλη μεγαλύτερη ἀδυναμία τοῦ σκηνοθέτη: νά ἐπωμισθεῖ καί νά ὀλοκληρώσει μιὰ γνήσια μυθοπλασία, μέ «κανονική» δράση καί «πραγματικούς» ἥρωες (καί ὄχι ὑπονομευμένους ὡς φανταστικοῦ πλάσματα). Ἡ παρατήρηση αὐτή κατατίθεται ἐδῶ ἄρκετά αὐθαίρετα καί ἔχει συνείδηση τοῦ ἀφοριστικοῦ τῆς χαρακτῆρα. Καθώς, ὅμως, τά *Ταξίδι στά Κύθηρα* ἀποτελεῖ τό μοναδικό δείγμα τοῦ ἐγχειρήματος πού ὑπαινεχθήκαμε, τή διατυπώνουμε μέ τήν ἐπιφύλαξη τῶν μελλοντικῶν δειγμάτων γραφῆς τοῦ σκηνοθέτη.

Β. Ἐνδιαφέρει τώρα ἡ διανομή τῶν ρόλων τῶν προσώπων στίς δύο ἱστορίες. (Πλαί στίς δύο μυθοπλασίες ὑπάρχει, βέβαια, καί ὁ ἀρχέτυπος μῦθος τῆς ἐπιστροφῆς, τοῦ «λυγροῦ νόστου». Κάθε ἀφήγηση, ἔτσι ἢ ἄλλιῶς, μᾶς γυρίζει στά πρωταρχικά σχήματα τοῦ μῦθου. Ἐκεῖνο πού μετρά εἶναι πόσο ὁ μῦθος στηρίζει τήν κλονισμένη γεωμετρία τῆς ταινίας — καί δέν τή στηρίζει. Κάθε ἄλλη ἐπίκληση τοῦ μῦθου ἀποτελεῖ ἀπλῶς μεγαλόστομη διακήρυξη.) Πρέπει νά ποῦμε ἐξ ἀρχῆς πῶς ἡ διανομή αὐτή δέν εἶναι ἀστόχαστη. Δέν εἶναι, ὅμως, πάντα εὐτυχῆς. Τό πρόσωπο τῆς μάνας δείχνει νά ἀρνεῖται τό διχασμό, προσπαθεῖ νά μείνει ἐνιαῖο καί ἀπερίτμητο, ὁ τελικός τους προορισμός, ὅμως, θά εἶναι μιὰ θέση στή σχεδία. Τό πρόσωπο τῆς Βούλας, μοιρασμένο ἀνάμεσα στήν ἀδερφή καί τήν πόρνη, δείχνει μετέωρο καί δραματολογικά ἀδικαίωτο, συμμαρτυρώντας τήν ἀδυναμία τοῦ σκηνοθέτη νά κινηματογραφήσει τήν ἐρωτική σκηνή (θυμόμαστε τό *Θίασο*, τοὺς *Κινηγούς*). Ἡ διαφορά ἐδῶ βρίσκεται στήν ἀπόπειρα νά ἐγγραφεῖ ὁ ἔρωτας, τό σέξ σέ μιὰ εὐρύτερη θεατρική σκηνή. Ἡ διαφορά δέν ἀκυρώνει τήν ἀποτυχία, κάπου κάπου μάλιστα φαίνεται νά τή δείχνει μέ τό δάχτυλο.

Γ. Τό ὕφος τῆς ταινίας, ἀφοῦ ἀναπτυχθεῖ μέσα ἀπό τή συνύπαρξη στοιχείων πραγματικῶν καί φανταστικῶν, ἀφίπταται ἐν τέλει πρὸς ἕνα χῶρο συγγενικό μέ τό ὄνειρο. Διατηρεῖ στοιχεῖα ἀπό παλαιότερες ταινίες καί ἐπιχειρεῖ τή διερεύνηση νέων πεδίων. Τό πρῶτο πού ἐπιτυγχάνει (τό ἀντίθετο θά μᾶς ἐξέπλησσε) εἶναι ἡ κατασκευαστική ἀρτιότητα. Τήν ὑπηρετοῦν (ὅταν δέν τήν ξεπερνοῦν) ὅλα ὅσα ὀνομάζουμε στοιχεῖα μιᾶς ταινίας. Ἀναφερόμαστε ἐπιγραμματικά στήν ἐξοχη φωτογραφία (πού ἀποτελεῖ, ἴσως, τήν κορυφαία στιγμή μιᾶς ἐμπνευσμένης συνεργασίας πολλῶν χρόνων), στήν ἐξαιρετική ἐπιλογή τῶν τόπων καί στήν πολύ καλή μουσική, χωρίς νά ξεχνοῦμε τήν παρουσία ἑνός μεγάλου ἠθοποιοῦ.

Ὁ δρόμος, ὅμως, ἀπό τήν ἐπάρκεια τῆς κατασκευῆς ὡς τήν ἀρτίωση τοῦ ὕφους δέν ὀλοκληρώθηκε. Ὁδήγησε σέ σημαντικές κορυφώσεις (ὁ πωλητής λεβάντας, ἡ ἐπιστροφή τοῦ πρόσφυγα, οἱ σιωπές, οἱ εὐφρεῖς ἐπαναλήψεις, τό στοιχειακό δέος τῆς ἐπαφῆς μέ τή γῆ ἢ τό σπίτι), ἀποκάλυψε ὅμως καί τά ἀδιέξοδά του. Ἡ σκηνή τῆς γιορτῆς τῶν λιμενεργατῶν δείχνει τό μέτρο τῆς ἀποτυχίας, καθὼς ἀδυνατεῖ νά δώσει τό ἀπαιτούμενο κλίμα τῆς ποίησης καί τῆς φθορᾶς, τοῦ ὄνειρου καί τῆς φαντασίας. Τό ὄραμα βουλιάζει στά νερά τοῦ λιμανιοῦ. Ποιός θά λύσει τή σχεδία;

Ἀλέξανδρος ΜΟΥΜΤΖΗΣ

Αυτολογοκρισία και αυτοσχεδιασμός

“Αν ή τελευταία ταινία του Θόδωρου Αγγελόπουλου μπορεί να φαντάζει ως μία σημαίνουσα καμπή του έργου του, ως μεταβολή της κινηματογραφικής του έκφρασης, δε θα ήταν ίσως άσκοπο να διερευνηθεί πώς τό βάρος του παρελθόντος έργου και του μύθου που τό ακολουθεί έχει διαστρέψει κάθε προσπάθεια ανάγνωσής της. Διότι ή άπλή επισήμανση των στοιχείων της άγγελοπουλικής παράδοσης και ή υπογράμμιση των σημείων μιάς ανανέωσης του ύφους συσκοτίζουν τελικά τό κύριο πρόβλημα: τό ότι τό Ταξίδι μιλάει για τό παρόν, για ένα όρισμένο παρόν.

“Αν θά έπρεπε να όρίσω αυτή τήν ταινία, θά έλεγα ότι πρόκειται για μία ταινία που μάς μιλάει πρώτα πρώτα για τήν αυτολογοκρισία και έπειτα, σάν αντίδοτο της, για τόν αυτοσχεδιασμό. Αυτό άκριβώς τό σημείο θά ήθελα να διερευνήσω.

“Η αυτολογοκρισία, πέρα από προβλήματα παραγωγής, διανομής ή λογοκρισίας, άποτελεί τόν πιό επικίνδυνο, τόν πιό ένεργό και τόν πιό επίκαιρο έχθρό του κινηματογράφου. “Απ’ αυτή τήν άποψη, ή ταινία μιλάει για τό παρόν.

Αυτή ή αυτολογοκρισία είναι παρούσα σ’ όλο τό πλάτος της ταινίας του Αγγελόπουλου: στό σκηνοθέτη του φίλμ (Τζούλιο Μπρότζι), που θέλει να κάνει μία ταινία για έναν πολιτικό έξοριστο και ό όποιος άρκεϊται να τή ρετουσάρει, όπως και στόν πραγματικό σκηνοθέτη, στόν όποιο, αν και δέν τή βλέπουμε, τή νιόθουμε πίσω από τήν κάμερα. Θά επάνέλθω σ’ αυτό.

“Ο σκηνοθέτης-ήθοποιός (Μπρότζι) θέλει να κάνει μία ταινία για έναν πολιτικό έξοριστο, αλλά δέν αφήνει να λειτουργήσει ούτε ή φαντασία του (τό όνειρο της άρχης όπου τό παιδί κυνηγείται από ένα Γερμανό στρατιώτη), ούτε ή σκηνοθετική του πρακτική (ή σκηνή στό στούντιο όπου άρνείται να επιλέξει τόν πρωταγωνιστή του): ούτε τό παρελθόν ούτε τό παρόν, ούτε οι *Μέρες του ’36* ούτε ή *Αναπαράσταση*. “Η εισβολή του καθημερινού στοιχείου (ό Κατράκης ως πωλητής λεβάντας) θά του δώσει όχι τή δυνατότητα να κάνει τήν ταινία του, αλλά να τήν αυτοσχεδιάσει. Σ’ όλη τή διάρκεια του φίλμ δε θά είναι παρά ένας εδονοχισμένος γιός ή ένας σκηνοθέτης άνίκανος να κάνει τήν ταινία του. Λογοκρίνει, αυτολογοκρίνεται σε ό,τι θά μπορούσε να έννοηματοώσει, να «άποστασιοποιήσει» τήν ιστορία αυτού του πολιτικού έξοριστου. “Η ιστορία των δυό γέρων γίνεται αυτόνομη όχι έξαιτίας της έσωτερικής της δύναμης, αλλά επειδή οι σκηνοθέτες της ταινίας άρνούνται να τήν εγγράψουν σε μία θεωρία· ποιά θεωρία, άλλωστε;

1. “Ο Πατρίς Βιβάνκο γύρισε μία ταινία μικρού μήκους με τίτλο *Πλάνο 80* και θέμα τό όμώνυμο πλάνο στην ταινία του Αγγελόπουλου. Στην άρχή της ταινίας αυτής διαβάζουμε δυό θεωρητικές προτάσεις: «*Κάθε πλάνο είναι ίσης αξίας...*» “*Η ταινία είναι ή ιστορία της καταπίεσής τους.*» Τίς προτάσεις αυτές βρίσκω σχετικές με τίς άπόψεις και τήν πρακτική του Αγγελόπουλου.

“Όταν ό σκηνοθέτης-ήθοποιός αυτοσχεδιάζει σημειώσεις στην Ἐθὴνα τὴ νύχτα ἢ ὅταν ὁ Ἀγγελόπουλος στήνει τὴ σκηνὴ μιᾶς αἰφνίδιας νύχτας στό λιμάνι τῆς Θεσσαλονίκης ἢ μιὰ πορεία τῶν γέροντων στήν ἄκρη τοῦ χιονιοῦ, τότε ἔχουμε τίς πιό χαρισματικές σκηνές, οἱ ὁποῖες δέν ἐξυπηρετοῦν οὔτε τὴν ἱστορία, οὔτε τὸ ὕφος, ἀλλὰ ἐκφράζουν τὴ μόνη ἐξουσία πού μένει στόν κινηματογράφο, τὴν ἐξουσία νά κάνει μιὰ πραγματικότητα αἰσθητική.

Στό *Ταξίδι στό Κῦθηρα* ὑπάρχουν ὅλα τὰ μεταφορικά μέσα (αὐτοκίνητο, τραῖνο, πλοῖο, μουλάρι, ποδήλατο...) ἐκτός ἀπό τὸ ἀεροπλάνο· ὅλα τὰ μέσα μαζικῆς ἐνημέρωσης (ραδιόφωνο, ἐφημερίδες, τηλέφωνο, μαγνητόφωνο, μεγάφωνο...) ἐκτός ἀπό τὴν τηλεόραση· ὅλα τὰ εἶδη μουσικῆς (κλασική, βιολιά, Νταλάρας, τζάζ...) ἐκτός ἀπό τὴ ντίσκο. Ὁ πολλαπλασιασμός τῶν μορφῶν, ὁ πλοῦτος τῆς παλέττας σταματᾷ ἐμπρός στό πιό σύγχρονο σημαῖνον, στό πιό ἐπίκαιρο. Καί δέν εἶναι ἡ ἱστορία τῆς ταινίας πού ἀρνεῖται αὐτόν τόν μοντερνισμό. Μήπως λοιπόν πρόκειται γιὰ τὴν Ἱστορία, αὐτὴν πού ὁ Ἀγγελόπουλος τόσο συχνά χειρίστηκε, τὴν ὁποία θά μπορούσε νά ἀκυρώσει ἢ παρουσία αὐτοῦ τοῦ μοντερνισμού; Ὅ,τι κι ἂν συμβαίνει, αὐτὴ ἡ ἀπουσία δέν μπορεῖ νά εἶναι χωρὶς νόημα.

Στὴν ταινία, ὅλα τὰ πρόσωπα εἶναι διπλά: σκηνοθέτης - γιός, πωλητὴς λεβάντας - πολιτικός ἐξόριστος, μαϊτρέσσα - ἀδελφή, φίλος - φιγκυράν... μόνο τὸ πρόσωπο τῆς μάνας μένει ἕνα, φιγοῦρα ἀνέγγιχτη καὶ ἀμετάβλητη, σύμβολο ἀδιαίρετο· εἶναι ἡ μόνη πού ἐλέγχει τὴν ἱστορία τῆς. Εἶναι αὐτὴ πού στό τέλος αυτοσχεδιάζει στίς πλάκες τοῦ λιμανιοῦ μιὰ κραυγὴ ἀγάπης («*Θέλω νά πάω κοντά σου!*»), ἀνατρέποντας ὅλους τοὺς θεσμούς (ἀστυνομία, τελωνεῖο, δημοτικὴ γιορτὴ...) καὶ ὅ,τι ἱερατικὸ ὑπῆρχε στό πρόσωπο τῆς σκηνῆς. Αὐτοσχεδιάζει ἕναν οὐμανισμό πού ἀπαλείφει τὴν ἀπόσταση. Καί δέν εἶναι τυχαῖο πού, πρὶν σηκωθεῖ, ἀνατρέπεται ἀκόμη καὶ ἡ ἀγαπημένη φόρμα τοῦ Ἀγγελόπουλου: τρία σταθερὰ πλάνα (ὁ ναυτὴς, μιὰ γυναίκα, ὁ μάγος) ἔρχονται νά σφηνωθοῦν ἀνάμεσα σέ δύο πλάνα-σεκάνς. Εἶναι ἡ εἰσβολὴ μιᾶς κωδικοποιημένης φόρμας πού παίζει μὲ τὸ μοντάζ καὶ τὰ βλέμματα. Ἀλλὰ εἶναι κυρίως ἡ ἀνάδυση μιᾶς ἀνθρώπινης ἱστορίας ὅταν τὸ βᾶρος τῆς Ἱστορίας μᾶς λογοκρίνει. Εἶναι ὁ κίνδυνος τοῦ αυτοσχεδιασμοῦ σ' ὅλο τὸ μεγαλεῖο του.

Στὴν ἀνάγκη του νά ἰκανοποιήσει ἐνδιαφέροντα πού δέν ἔχουν καμμία σχέση μὲ τὸν κινηματογράφο, ἢ κριτικὴ ἐπιτροπὴ τοῦ Φεστιβάλ τῶν Καννῶν ἀρκέστηκε νά δώσει τὸ βραβεῖο σεναρίου στό *Ταξίδι στό Κῦθηρα*. Πέρα ἀπό τὸ ὅτι αὐτὸ θά μπορούσε νά φανεῖ ὡς παράδοξο (ἦταν πολὺ λίγο), τὸ ταλέντο τοῦ Ἀγγελόπουλου ἀπαιτοῦσε βεβαίως μιὰ ἄλλου εἶδους διάκριση. Ἐντούτοις, μακριὰ ἀπ' τὸ παιχνίδι τῶν Καννῶν, αὐτὸ ἀκριβῶς τὸ σενάριο, τρεῖς φορές ξαναδουλεμένο, τρεῖς φορές φιλτραρισμένο, καθαρῶς ἀπό τοὺς κινδύνους του καὶ τίς παγίδες του, ἀπέρριπτε ὅ,τι προσωπικὸ καὶ ἐπίκαιρο ὑπῆρχε στό κέντρο αὐτοῦ τοῦ ἔργου. Οὔτε ἡ θαυμάσια ἱστορία ἀγάπης τοῦ γέρου, οὔτε ἡ ἐξαιρετικὴ δουλειὰ τοῦ Γιώργου Ἀρβανίτη μπορούσε νά φανεῖ σ' αὐτό. Τὸ σενάριο ἐνέγραφε ἕνα ὀρισμένο καὶ πεσιμιστικὸ Παρόν (μιὰ αὐτοκτονία, τὴν ἀπώλεια ἑνὸς φίλου, πικρὲς συναντήσεις, περίπατους σέ μιὰ ἄδεια Ἐθὴνα...). Τόσες σκηνές οἱ ὁποῖες, ἂν καὶ γυρίστηκαν, δέν ὑπάρχουν πιά. Ἀπ' αὐτὴ τὴν ἀποψη ἡ ταινία μᾶς μιλάει γιὰ τὴν αὐτολογοκρισία, καὶ μ' αὐτὸ τὸν τρόπο μᾶς μιλά γιὰ ἕνα παρόν.

Ὁ Ἀγγελόπουλος θυσιάσε τὸ παρόν του ὡς σκηνοθέτης, ἀλλὰ αὐτοσχεδίασε στὴ διάρκεια τοῦ γυρίσματος. Καὶ αὐτὸ πού ἦταν, ἴσως, σωστό στὴν πρώτη βερσιὸν ἐγίνετο ὠραῖο στὴν τελευταία. Εἶναι οἱ πιό ὠραῖες σκηνές τῆς ταινίας: ἕνα μπλε δέντρο, μιὰ ἐρωτικὴ σκηνὴ στό ἄδειο θέατρο, ἕνα πορτοκάλι πού πέφτει κατὰ γῆς...

Ἡ αὐτολογοκρισία ὡς ἀντικείμενο, ὁ αὐτοσχεδιασμός ὡς ὑποκείμενο: τὸ *Ταξίδι στό Κῦθηρα* δέν εἶναι οὔτε φυγὴ οὔτε κύκλος· εἶναι μιὰ διαρκὴς αἰώρηση ἀνάμεσα σ' αὐτοὺς τοὺς δύο ἄξονες, ἕνα ἀριστουργηματικὸ ἔργο ἐπειδὴ παραμένει διαλεκτικὸ.

Πατρὶς BIBANKO (μετάφραση: Α.Μ.)



Ταξίδι στα Κύθηρα

Τό *Ταξίδι στα Κύθηρα* είναι ή συνέχεια τού *Μεγαλέξανδρου*. Είναι μιά συνέχεια στό έργο τού 'Αγγελόπουλου.

'Ο 'Αλέξανδρος κατέβηκε στήν πόλη. Μεγάλωσε χωρίς νά φέρεη ή νά δει τήν επανάσταση. Είναι σκηνοθέτης κι όχι πολιτικός αγωνιστής. 'Η τελευταία του καί μόνη ίσως αγωνιστική πράξη αναφέρεται στήν 'Αγτίσταση. 'Ο παιδικός φόβος. Κάτι ανάμεσα σέ κυνηγητό καί κρυφτό, στό παιχνίδι καί στόν εφιάλτη. Τώρα υπάρχει μιά άνεση. Τά πραγματικά γεγονότα πέρασαν. 'Εμειναν μόνο μνήμες καί φαντασιώσεις. 'Η αισθητική ένασχόληση μ' εκείνη τή βαρεία καί δυσάρεστη ιστορία. 'Η γνωστική άπορία πού παραδίνεται άκόμη από στόμα σέ στόμα. Μισογραμμένη, μισοτελειωμένη. Κατάσπαρτη από άφειηρίες γιά ταξίδια στα Κύθηρα, γιά άφηγηματικές περιπέτειες. 'Η χαμένη επανάσταση. Τό άνοιχτό τραύμα τού εμφύλιου. Οί άνθρωποι πού χάθηκαν χωρίς όνομα. Οί άλλοι πού σκόρπισαν στα πέρατα χωρίς μέλλον. Τό τωρινό σχέδιο τού σκηνοθέτη πού ανατρέπεται ή επιβεβαιώνεται από τήν πιθανότητα μιās πιθανότητας γιά έναν πολιτικό πρόσφυγα πού γυρίζει στήν πατρίδα. 'Απ' τήν πόρτα τής φαντασίας. Σ' ένα σκοτεινό καφενείο δίπλα, συνέχεια στό στούντιο γυρίσματος. «*Λεβάντα... Λεβάντα...*». 'Απ' τήν πόρτα τής πραγματικότητας. Μιά αποβάθρα τού ύγρου λιμανιού. «*'Εγώ είμαι*». Τό ίδιο στά πλατώ τού στούντιο γιά τήν άνεύρεση τού ήθοποιού πού θά πάρει τό βασικό ρόλο. 'Η εξέλιξη τού πραγματικού πού αϊφνιδιάζει, αναστέλλει καί εκτρέπει τή μυθοπλασία.

Ἡ ἐμφάνιση τῆς μυθοπλασίας πού συμπληρώνει παράγει, ξετυλίγει τό πραγματικό.

Τό ἐνδεχόμενο μιᾶς ταινίας πού ὑποκαθιστᾶ ἀβίαστα τό σημαῖνον ὑλικό μιᾶς ἄλλης ἀνοιχτῆς ταινίας. Διαδικασία στήν ὁποία φιλικό γεγονός ἀποτελεῖ τελικά ἢ πρώτη, ἐνῶ ἢ δεύτερη μένει σάν σχέδιο, ἀπούσα. "Ὅχι ἀπλῶς μιᾶ ταινία μέσα στήν ταινία, πού ἔχει ταξινομηθεῖ πιά ὡς εὔρημα ἐκφραστικό στόν κινηματογράφο, ἀλλά μιᾶ ταινία πού ἀθόρυβα συναρπίζεται, κατακλύζεται ἀπό τό πραγματικό. Πράξη πού σημαίνει πάντα καί μιᾶ κρίση τοῦ σκηνοθέτη.

Πῶς μπορεῖ νά παραχθεῖ μιᾶ ταινία; Μέ τήν φανταστική ἐπινόηση ἢ μέ τήν παράδοση στό πραγματικό; Ποίος εἶναι ὁ σωστότερος ρόλος, τοῦ ἠθοποιοῦ ἢ τοῦ σκηνοθέτη; Τί εἶναι προτιμότερο νά κινηματογραφεῖς ἢ νά σέ κινηματογραφοῦν; Νά κατασκευάζεις ἢ νά ζεῖς μιᾶ ταινία; Ὁ Ἀλέξανδρος ἐγκαταλείπει τό συνεργεῖο γυρίσματος καί γίνεται ἠθοποιός ὁ ἴδιος. Ἀπ' τήν ὥρα ὅμως πού τό τελευταῖο αὐτό γεγονός ἀναπαριστάνεται στό φίλμ, πόσο διαφέρει ἀπ' τή μυθοπλασία; Ἐρωτήματα κρίσιμα. Ἡ εἴσοδος τοῦ πατέρα στό φιλικό κείμενο τοῦ Ἀγγελόπουλου ἀποτελεῖ τήν ἀφετηρία τοῦ *Ταξιδιοῦ στά Κύθηρα*. Οἱ προηγούμενες ἐνότητες εἶναι προοίμιο, ἀναμονή γιά ἓνα ταξίδι τοῦ ἠθοποιοῦ, τοῦ σκηνοθέτη. Γιά ἓνα ταξίδι πού παρακολουθεῖ ἀπόμακρα κι ὁ θεατής, παράγοντας τόν ὁποῖο τό ταξίδι αὐτό προϋποθέτει.

Θά ἔλεγα ὅτι ἡ ταινία ἀρχίζει μέ τήν ἀποσιώπηση τῆς ἄλλης ταινίας πού εἶχε προγραμματίσει ὁ Ἀλέξανδρος νά γυρίσει. Σωστότερα μέ τήν ἀπόθησή της στή σιωπή. Καί συνεχίζει μέσα στή σιωπή πού εἶναι ἓνα ἀπ' τά ὀνόματα τῆς ἀπουσίας. Ὁ πατέρας-πολιτικός πρόσφυγας, τ' ἄλλα πρόσωπα πού τόν τριγυρίζουν λένε ἐλάχιστες φράσεις. Ὅσες χρειάζονται γιά νά τονίσουν κι ὄχι νά διασπάσουν τή σιωπή. «Λεβάντα... - Ἀδελφοῦ περιμένετε; - Ὅχι, πατέρα. - Ἐγώ εἶμαι. - Δέν θά φιληθοῦμε; - Θά βουλευτῶ. Μή στέκεσαι, πήγαινε». Τήν καληνύχτα λέει ὁ πατέρας ἀφοῦ φύγει ὁ Ἀλέξανδρος ἀπ' τό δωμάτιο τοῦ ξενοδοχείου. Διάλογοι μονολεκτικοί, θρυμματισμένοι. Μονόλογοι πού βγαίνουν ἀπ' τή μεγάλη σιωπή τοῦ παρελθόντος (ἡ ἐξομολόγηση τοῦ Παναγιώτη στό νεκροταφεῖο, ἡ ἀναφορά τοῦ πατέρα στή ζωὴ τῆς προσφυγιάς, ἡ ἐρωτική ἀνάμνηση τῆς μητέρας). Τό σφύριγμα, ἡ γλώσσα τῶν παράνομων πού ταυτόχρονα εἶναι κι ἐξοστρακισμός τοῦ προφορικοῦ λόγου, δηλαδή μιᾶ ἀκόμη ἀπουσία. Ἐλάχιστοι θόρυβοι. Μετρημένες μουσικές παρενθέσεις. Τό ἀργό κλωθογύρισμα τοῦ χρόνου ἀνάμεσα σ' αὐτές τίς ἀπουσίες. Ὁ πατέρας μπαινέει ἀπόντας ὁ ἴδιος μέσα σ' ἓναν κόσμο ἀπόντων. Χωρίς ἰθαγένεια, μέ ἀμφίβολη πιά ταυτότητα. Μιᾶ πόλη ξένη, ἓνα χωριό ἔρημο. Μιᾶ γυναίκα μαραμμένη κι ἀπρόθυμη. Μιᾶ θυγατέρα ἐχθρική, ἓνας γιός ἀμήχανος. Ἐνα νεκροταφεῖο γεμάτο θαμμένα σώματα κι ὀνόματα, πού μάταια τά καλεῖ. Σπίτια στό χωριό πού μοιάζουν μέ ἐτοιμόρροπους τάφους. Ἐνα τραγοῦδι ἐρωτικό πού πάει νά δέσει τό παρελθόν μέ τό παρόν, παρενθεση σέ δυό ἀπουσίες. Μιᾶ ἀπελπισμένη καί σιωπηλὴ προσπάθεια νά ριζώσει πάλι στό χωριό. Ἐνας σύντομος διάλογος μέ τόν πολιτικό ἀντίπαλο κοινοτάρχη πού συνταυλίζει μιᾶ σιωπηλὴ ἐνοχή. Κι ὕστερα ἡ ἀργὴ ἀπομάκρυνση. Ἀπ' τό χωριό, τήν πόλη, τοὺς οἰκείους, τήν πατρίδα. Μέσα στή θολή σιωπὴ τῆς θάλασσας. Ἐγώ εἶμαι. Ἐγώ δέν εἶμαι πιά, ἀφοῦ ἀναγκάζομαι νά φύγω, ἀφοῦ ἔχω λησμονηθεῖ.

Ὁ πατέρας-πολιτικός πρόσφυγας δέν εἶναι ρόλος, ἀλλά μιᾶ ἐνσάρκωση, μιᾶ φιγούρα τῆς σιωπῆς πού διασπείρεται ἀργά σ' ὅλη τήν ταινία.

Ἐπάρχει μιᾶ κρίση τοῦ φυσικοῦ λόγου σέ κάθε ἐνδειξη τῆς σιωπῆς. Δέν ἔχουμε τί νά ποῦμε, φοβούμεστε νά τό ποῦμε, δέν βρίσκομε τίς λέξεις νά τό ποῦμε. Μπορεῖ αὐτὴ ἡ συστηματικὴ παράλειψη νά ἀποτελεῖ μιᾶ αἰσθητικὴ ἐπιλογή, ὅπως συμβαίνει στήν ταινία τούτη τοῦ Ἀγγελόπουλου, ἀλλά σημαίνει ὅπωςδήποτε καί μιᾶ κρίση. Τοῦ σκηνοθέτη, τοῦ κινηματογράφου πού κάνει. τοῦ σκηνοθέτη-μέσα στόν κινηματογράφο, ὅπως συμβαίνει στό ἔργο τοῦ Ἀντονιόνι.



Βρίσκουμε μιά παραδεκτή δικαιολογία γι' αυτή τήν κατάσταση. Τόν Ἀγγελόπουλο ἔνδιαφέρει τό τί θά δείξει, ὄχι τό τί θά πεί. Πῶς θά τό δείξει γιά νά σημαίνει αὐτό πού δέν διατύπωσε λεκτικά. Πρόκειται γιά μιά αἰσθητική χρήση τῆς σιωπῆς καί τῆς ἀποσιώπησης, τῆς ἀπουσίας καί τῆς ἀναχώρησης, τοῦ ταξιδιοῦ. Μέσα ἀπό μιά διαδικασία πού μπορούμε πιά, μετά ἀπ' τήν ἀνάγνωση ἑξί φιλμικῶν του κειμένων, νά τήν ὀνομάσουμε πλανοσκηνοθεσία. Ἡ ὀργάνωση καθενός πλάνου ἢ μιᾶς ἐνότητας πλάνων μέ τέτοιον τρόπο πού πρῶτα νά λειτουργεῖ αὐτόνομα καί μετά μέσα στό σύστημα τοῦ φιλμικοῦ κειμένου. Μ' ἄλλη διατύπωση, νά βάζει ἐκεῖνο σέ λειτουργία κι ὄχι νά ἐξαρτιέται ἀποκλειστικά ἀπ' τή δυναμική τοῦ ὅλου συστήματος τοῦ φιλμικοῦ κειμένου μέσα τό ὁποῖο δεσμεύεται!. Ἡ διαφορά εἶναι λεπτή ἀλλά κρίσιμη. Ἡ ἐνότητα τῶν πλάνων τοῦ νεκροταφείου, πού ἀποτελεῖ ἕνα ἀπ' τά τελειότερα μέρη τοῦ φιλμικοῦ κειμένου, θά μπορούσε νά ἀποσπασθεῖ ἀπ' αὐτό καί ν' ἀποτελέσει ἕνα χωριστό φιλμικό κείμενο, μιά αὐτοτελῆ ταινία μικροῦ μήκους. Προτού ἐνταχθεῖ στό συνολικό σημαῖνον σύστημα τῆς σιωπῆς, λειτουργεῖ τό ἴδιο, ὡς παράδειγμά της. Τό ἴδιο θά λέγαμε γιά τίς ἐνότητες τῆς ἐπίσκεψης τοῦ σπιτιοῦ στό χωριό, τοῦ δείπνου στό σπίτι τοῦ χωριοῦ, τῆς προετοιμασίας γιά τήν πώληση τῶν χωραφιῶν, τῆς συνάντησης πατέρα-πρόσφυγα καί κοινοτάρχη. Ἡ κάθε μιά ἀπ' αὐτές ἔχει μιά πρώτη παραδειγματική καί μιά δεύτερη συστηματική σημασιολογική λειτουργία κι ἐρμηνεία. Δέν ἔγινε γιά νά αἰτιολογηθεῖ ἀπ' τό σύστημα τοῦ φιλμικοῦ κειμένου ἀλλά γιά νά τό συνθέσει, νά τό ἐνισχύσει καί νά τό αἰτιολογήσει. Ὑπάρχει πάντα μιά λεπτή ἀλλά οὐσιαστική διαφορά.

Ἄν θέλαμε τώρα νά ὀρίσουμε τήν κυρίαρχη σημασία στήν ἔκφραση τῶν αὐτόνομων-ἀλληλένδετων αὐτῶν πλάνων, θά τήν ὀνομάζαμε ἑλληνική ἰθαγένεια. Κυρίως οἱ χῶροι καί τά χρώματα, ὕστερα οἱ ἄνθρωποι κι οἱ χειρονομίες, ὁ σπάνιος λόγος καί ἡ μουσική. Ὅχι

μιά Έλλάδα του ήλιου και της γελαστής όμορφιάς, αλλά της όμίχλης, της βροχής και του σύννεφου. Σημεία της θλίψης, της άπειλης και πάλι της σιωπής. Εικόνες με κατάλοιπα φωτός. "Ό,τι στράγγισε άπ' τό πέραςμα τών σύννεφων, ό,τι άφησε τό σούρουπο, ό,τι δίνει ένα μικρό παράθυρο ή σκορπά μιά άσθενική λάμπα. Άποχρώσεις ύγρων και θαμμένων χρωμάτων. Τοϋ γκριζου, τοϋ κίτρινου, τοϋ καφέ και τοϋ γαλάζιου. Όπωςόδηποτε οί τόνοι, οί κηλίδες τοϋ μαύρου. Ύστερα οί ανθρώπινες φιγούρες. Γιατί δέν διαγράφονται χαρακτηριστά φιλικά κείμενα τοϋ Άγγελόπουλου. Ούτε στό σημερινό. Έγγράφονται άνθρωποι που σημαίνουν κάτι, όχι ή ψυχολογική, ή προσωπική τους προβληματική και συμπεριφορά. Άπ' τούς ήθοποιούς τόν ενδιαφέρουν όρισμένα σημαίνοντα στοιχεία. Η φυσική τους παρουσία, τό ντύσιμό τους, ή χειρονομία, ό τρόπος έκφοράς τοϋ λόγου, όχι όμως κι ή ψυχολογική τους εκδήλωση. Οί ήθοποιοί είναι σώματα-σημεία περισσότερο και λιγότερο άνθρωποι-σημεία. Προετοιμάζονται νά μās δείξουν κάτι που θά σκεφθούμε κι όχι νά παίξουν ένα ρόλο που θά μās συγκινήσει. Κι αυτό γιατί τό σκηνοθέτη ενδιαφέρει ή σύνταξη τών νοημάτων τοϋ φιλικού κειμένου κι όχι ή σήμανση κάποιων συγκινήσεων. Θά πρόσθετα ότι ή συγκίνηση στό θεατή επιδιώκεται μέσα άπ' τά νοήματα κι όχι άπ' τά συναισθήματα που μένουν άνεκδήλωτα. Φιγούρες με χειρονομία και λόγο ίθαγενή. Άκόμη κι οί φιγούρες τοϋ Άλεξάνδρου και της Βούλας που θά κινούνταν με άνεση σ' ένα φιλικό κείμενο τοϋ Άντονιόνι ή Ίσως και τοϋ Ρομέρ. Μέλη μιάς διεθνούς μεσαιάς άστικής τάξης με πολλούς αντιπρόσωπους στα ελληνικά άστικά κέντρα.

Ταξίδι στα Κύθηρα, στό παντού και στό πουθενά. Ό Άλέξανδρος μαθαίνει για τό δρομολόγιο κάποιου караβιού της άγονης γραμμής Κυπαρίσι... Άγία Πελαγία... Μονεμβασιά... Άντικύθηρα... Σχέδιο της νοσταλγίας ενός ταξιδιού στα Κύθηρα κι όχι ένα πραγματικό ξεκίνημα με τελικό προορισμό τό επώνυμο νησί. Η καλύτερα τά Κύθηρα στην άπροσδιόριστη άκρη ενός διεσταλμένου χρόνου, όπου χωρούν τά άργά πλάνα τοϋ φιλικού κειμένου ως στοιχεία της σύνταξής του, τά όνειρα τοϋ πηγαίου και της επιστροφής, ή άρχή μιάς άλλης ταινίας, ή περίοδος της άνέφικτης ευτυχίας, ή χαμένη πατρίδα τοϋ πρόσφυγα που δέ βρέθηκε, οί άλλεπάλληλοι θάνατοι κι οί σβησμένες έρωτες, ή απογοήτευση κι ή σιωπή τών ήρώων της ταινίας, ή άνεύρεση τοϋ σώματος ως τόπου προσωρινής σωτηρίας σε μιά θάλασσα χωρίς ίχνος στέρεης γής στόν όρίζοντα. Η επάνοδος της τρυφερότητας και της αγάπης πάνω στό δέσιμο της ζωής. Όλα αυτά με προορισμό τό παντού και τό πουθενά. Λίγα μέτρα μακριά άπ' τήν αποβάθρα τοϋ λιμανιού, μιά όλόκληρη ζωή πίσω. Ένα πρόσχημα για τήν αναπλήρωση της άλλης ταινίας, που θά ήταν διαφορετική αλλά ανακόπηκε άπ' τήν άργή ροή αυτοϋ τοϋ πραγματικού ή φανταστικού, όπωςόδηποτε όμως πιθανού φιλικού χρόνου.

Ό πατέρας είναι ό φονιάς, ό πρόσφυγας, ό άποκομμένος, ό ξένος, ό άποδιοπομπαίος. Δέ θυμάται τίποτε άπ' τήν ήρωική εποχή τοϋ έμφύλιου. Τόν πνίγουν οί προσωπικές άναμνήσεις. Είναι περασμένος πιά στην ηλικία της σιωπής αλλά και της λήθης. Σχεδόν τά συγχώρησε όλα. Ό έμφύλιος παίρνει τήν περιορισμένη διάσταση ενός ύπαρξιακού δράματος. Φαίνεται πιά σαν ήττα για όλους τούς Έλληνες. «Μās σπρώξανε και πολεμήσαμε. Έσύ στό ένα στρατόπεδο εγώ στό άλλο, χάσαμε κι οί δυό.» Ένώ είναι ιστορικά βέβαιο ότι ό έμφύλιος όδήγησε στην ήττα μιάς όρισμένης τάξης. Ένώ ό σκηνοθέτης της πρώτης ταινίας παρακολουθεί τήν άλλη, τήν άπρόβλεπτη ταινία, μπαίνοντας μέσα στα πλάνα της, ό σκηνοθέτης αυτής της τελευταίας άμφιβάλλει για πολλά άπ' τά όσα άποδέχεται ν' άφηγηθεί. Όχι μόνο για τούς σταθμούς και τήν έκβαση τοϋ ταξιδιού, αλλά και για όρισμένες ιδεολογικές και πολιτικές σχέσεις. Ό Άλέξανδρος έγινε άστός με προσκόλληση στα έγωτικά του προβλήματα. Η άδελφή του άνακαλύπτει τό σώμα της ως μέσο διαφυγής άπ' τήν απογοήτευση ή τήν άφασία.

Τό εργατικό κίνημα παροπλίστηκε. Όργανώνει με κάθε θυσία γιορτές και συναθροίσεις (ή συγκέντρωση τών λιμενεργατών), ενώ άθόρυβα, άνενόχλητα και χαιρέκακα οί άστυνομικές άρχές εφαρμόζουν άκόμη άπάνθρωπους νόμους. Οί πολιτικοί πρόσφυγες δέν



ἀποχτοῦν χωρίς ἄλλο τὴν ἰθαγένειά τους. Ἀντιμετωπίζονται ἀπ' τοὺς δικούς τους σάν ξένοι, ἀπ' τοὺς συντοπίτες τους σάν μιάσματα, κι ἀπ' τὴν πολιτεία σάν ἀνεπιθύμητα ἄτομα. Ὑπάρχει μιὰ ἀναχρονιστικὴ ἀλήθεια σ' ὅλα αὐτὰ χωρίς νά εἶναι ἡ ἐπικρατέστερη. Τὸ ἀποτέλεσμα αὐτῆς τῆς ἰδεολογικῆς καὶ πολιτικῆς ἀμφιβολίας (γιὰ νά μὴν πῶ σύγχυσης) παράγεται παράλληλα μὲ τὴν ἀπειλὴ ἑνὸς ἀδιεξόδου στὴν αἰσθητικὴ δομὴ τοῦ φιλικοῦ κειμένου. Ὅχι μόνο αὐτὸ τὸ ἀξεκίνητο κι ἀνεπίστρεπτο ταξίδι, ἀλλὰ καὶ μιὰ φανερὴ ἀμηχανία στὴν ἐξέλιξη τῆς σημαίνουσας διαδικασίας. Ἡ θεατρικὴ σκηνή-ἐξέδρα στό *Θίασο*, στοὺς *Κυνηγούς*, στό *Ταξίδι*.

Ἐπαναλήψεις. Οἱ μικρὲς μουσικὲς μβάντες. Τὰ τραγούδια ἀπ' τὸ παρελθὸν πού σχολιάζουν τὰ δρώμενα τῆς εἰκόνας (ἐξαιρῶ τὴν ἐξαιρετικὴ σκηνὴ πατέρα-Παναγιώτη στό νεκροταφεῖο). Οἱ ἴδιοι σκηνικοὶ χώροι, φυσικοὶ καὶ χτισμένοι. Ἡ ἔμμηνη στό φυσικὸ χρόνο διάρκειας τοῦ πλάνου. Τὸ πλάνο-σεκάνς πού λειτουργεῖ ναρκισσιστικά (λ.χ. ἡ σκηνὴ μὲ τὸν πατέρα στό τελωνεῖο τοῦ λιμανιοῦ). Θά ἔλεγε κανένας ἕνα «μὴ παρέκει» στὴν ἐξέλιξη μιᾶς γλώσσας, ἑνὸς λεκτικοῦ καλύτερα, πού εἶχε κιόλας ὠριμάσει στὶς *Μέρες τοῦ '36* καὶ εἶχε ὀλοκληρωθεῖ σὲ ὀρισμένα ἰδιοφυῆ μέρη τοῦ *Μεγαλέξανδρου*. Καὶ πάντα ἡ ἐπιβλητικὴ σκιά τῆς Ἱστορίας. Ὅχι τὰ γεγονότα, ἀλλὰ ὁ ἀπόηχός τους. Μποροῦμε νά μιλοῦμε γιὰ κρίση θεματολογικὴ, ἰδεολογικὴ ἀλλὰ καὶ κρίση αἰσθητικὴ. Καὶ τελευταῖα οἱ ἀπόσφορες, νομίζω, ἐπιλογικὲς σκηνές. Ἀπ' τὸ χρονικὸ σημεῖο πού ὁ πατέρας-πρόσφυγας φορτώνεται στὴ μαούνα κι ἀφήνεται στ' ἀνοιχτά.

Καὶ ἡ τρίτη ἐξορία, τὸ ἄλλο ταξίδι γιὰ τὸ παντοῦ καὶ τὸ πουθενά ἔχει ἀρχίσει. Μιὰ διαπλάτυση τοῦ σημαίνοντος ὑλικοῦ μὲ στοιχεῖα πού περισσεύουν. Ἦταν ἀρκετὸ τὸ ὅτι ἡ ταινία τοῦ Ἀλέξανδρου ἔμεινε ἀνοιχτὴ στό πλατῶ τοῦ στούντιο, ἀλλὰ σύγχρονα βρῆκε αὐτὸ τὸ τέλος τῆς τρίτης ἐξορίας, ἢ ἀκόμη μιὰν ἀρχή, πρὸς τὴ θάλασσα.

Νίκος ΚΟΛΟΒΟΣ

Καρκαλού: και έτσι κι αλλιώς

Ἡ *Καρκαλού* είναι μιά ταινία πού θέτει ἀμείλικτα ἐρωτήματα καί ρισκάρει κάποιες θέσεις, ψάχνοντας γιά τίς ἀπαντήσεις τους. Ρίσκα σέ προσωπικό ἐπίπεδο κατ' ἀρχήν, πού ἀντανακλοῦν ὅμως καί στό κοινωνικό. (Ἡ ταινία, ὅπως εἶναι γνωστό, «κόπηκε» ἀπό τήν προκριματική ἐπιτροπή τοῦ φεστιβάλ.) Καί αὐτό ἀπό μιά ἄποψη (ὄχι βέβαια τοῦ Τορνέ) εἶναι παρήγορο. Θάταν ἀνησυχητικό ἂν ἡ πλειοψηφία τῶν ἀτόμων τῆς ἐπιτροπῆς μπορούσε νά καταλάβει καί νά ἐκτιμήσει τήν *Καρκαλού*. Ὅχι γιατί ὁ Τορνές κάνει ἕνα δύσκολο κινηματογράφο. Κάθε ἄλλο. Ἀπλῶς μιλάει γιά ἄλλα πράγματα μέ ἕνα διαφορετικό τρόπο.

Ἡ ταινία ἀρχίζει μ' ἕναν θάνατο. Καί τελειώνει μ' αὐτόν. Τό μεταξύ τους διάστημα ἀποτελεῖ τή φιλμική ζωή τῆς *Καρκαλού*, τίς ἐπιμηκυμένες ὄνειρικές στιγμές τῆς μετά θάνατον ἐμπειρίας τοῦ Στέλιου, ἀλλά καί τή βίωσή τους ἀπ' αὐτόν. Ἕνας νεκρός πού ζεῖ στό τώρα κάποιες ἐμπειρίες τοῦ παρελθόντος του. Δηλαδή ἡ πλήρης κατάργηση τῆς ἔννοιας τοῦ χρόνου. Ἀλλά ἄς πάρουμε τά πράγματα ἀπ' τήν ἀρχή ἢ ἀπό τό τέλος. Τό ἴδιο κάνει. Ὁ θάνατος εἶναι ἕνα μεταβατικό στάδιο. Μιά εὐκαιρία γιά ἀνασυγκρότηση τῆς ὅλης ζωῆς τοῦ ἀνθρώπου, τῆς ἀπαλλαγῆς του ἀπό τίς καρμικές πλάνες καί τήν υἱοθέτηση κάποιων ἀξιῶν πού διαλέγει γιά νά πάρει μαζί του — ἂν τά καταφέρει — στήν (ἄγνωστη) συνέχεια τοῦ ταξιδιοῦ του. (Ἐδῶ ὁ Στέλιος διαλέγει τήν ἐλευθερία — τούς δυό ἑπαναστάτες — καί τόν ἰδεαλισμό — τήν «τρελή».) Συνέχεια πού δέν μπορεῖ παρά νά ὑπάρχει, μιά καί ἡ συνείδηση, αὐτό τό ἀνθρώπινο δυναμικό, μετά τό θάνατο δέν χάνεται. Εἴμαστε ἠλεκτρόνια, ἐνέργεια καί γι' αὐτό τό λόγο θά συνεχίσουμε νά ὑπάρχουμε. Τό ἀγωνιώδες ἐρώτημα εἶναι τό ἂν αὐτό τό δυναμικό θά διαχυθεῖ στό σύμπαν ἢ θά καταφέρει νά συγκεντρωθεῖ καί πάλι σέ μιά νέα μορφή πού θά ἔχει συνείδηση. Καί κατά πόσο θά εἶναι ἐπάδουνο αὐτό, μιά καί ὁ ἠλεκτρονικός πόλεμος πού θά ἐξαπολυθεῖ μεταξύ τῶν ἐνεργειακῶν πεδίων (ἡ κόλαση τῶν χριστιανῶν) θάναί ἀμείλικτος. Ἐρώτημα τοῦ ὁποίου τήν ἀπάντηση μόνο ὁ καθένας προσωπικά μπορεῖ νά δώσει. Γι' αὐτό καί δέν ἐπιχειρεῖται κάτι τέτοιο στήν *Καρκαλού*. Ὁ Τορνές δέχεται ἀπλῶς ἕνα μεταβατικό στάδιο μετά τό θάνατο καί πρὶν ἐκδηλωθεῖ ὁποιαδήποτε ἄλλη ἐξέλιξη, ὅπου ὁ νεκρός κάνει μιά ἀναδρομή στό παρελθόν του. Ἕνα ταξίδι πού διαρκεῖ ὅσο καί ἡ μεταφορά του στό νεκροταφεῖο (φιλμικά πάντα). Ὁ ταξιτζῆς μεταφορέας τῆς νεκρόκασας τοῦ Στέλιου, ὁ Μάριος, εἶναι ὁ σύντροφός του στό ταξίδι αὐτό. Ὁ Μάριος πού εἶναι ὁ ἴδιος ὁ Στέλιος, μιά προβολή του, ἀλλά ταυτόχρονα καί ἕνα πρόσωπο ἔξω ἀπ' τίς ἐμπειρίες του πού καλεῖται νά τίς ζήσει κι ἂν μπορέσει νά ἐπέμβει σ' αὐτές. Ἡ κρυφή ἐλπίδα τοῦ Στέλιου πού ἀποδειχεται μάταιη. Ἄδικα θά τρέξει ὁ ταξιτζῆς πίσω ἀπ' τό ἀσθενοφόρο πού παίρνει τήν «τρελή». Δέν θά καταφέρει τίποτα καί ἡ μανία του δέν θά βρεῖ διέξοδο, μιά καί ὁ Στέλιος εἶναι ἀπρόσιτος ψηλά στά βράχια. Κάποια πράγματα ἀποτελοῦν τελεσιδίκια παρελθόν. Ὁ Μάριος ἀλλάζοντας συνεχῶς θέσεις θά ξαναγίνει ὁ Στέλιος πού θά κάνει τήν ἀποτυχημένη προσπάθεια νά φτάσει στή φώτιση. Μιά ἀποτυχία πού σαρκάζεται μέ ἐξοχο τρόπο ἀπό ἕνα ἄλλο μάτι τοῦ Τορνέ στό φοβερό στιγμιότυπο τῆς σπηλιάς τοῦ «ἀγίου», ὅπου ὁ τύπος

Καρκαλού

σεν.: Στ. Τορνές, Σαρλότ Βάν Γκέλντερ, σκην.: Σταῦρος Τορνές, φωτ.: Στ. Γιανλῆς, Σ. Μανιάτης, μουσ.: Σαρλότ Βάν Γκέλντερ, παιζουν: Στ. Ἀναστασιάδης, Ἴσ. Καριωτάκη, Μ. Καραμάνης.



αναφωνώντας: «είναι τρελοί αυτοί εδώ», παίρνει τό κρεβάτι του καί φεύγει. Στήν ίδια σκηνή ταυτόχρονα βρίσκεται έξω απ' τή σπηλιά ό Στέλιος, πού άποφασίζει νά βάλει ένα τέλος στην «ταλαιπωρία» του Μάριου. «Ταλαιπωρία» πού δέν είμαστε καί σίγουροι αν υφίσταται πραγματικά, παρ' όλο πού στό τέλος ό ταξιτζής φεύγει απ' τό νεκροταφείο «άμερόληπτος». Θα πάρει λοιπόν μαζί του τούς δυό επαναστάτες καί μέ όδηγό τήν «τρελή» καί όχημα τό αυτοκίνητο-σκελετό του πατέρα του, άπομεινάρι ενός άλλου τρόπου ζωής, θα συνεχίσει τό ταξίδι.

Σ' όλη τήν παραπάνω διαδρομή, τά πάντα ακολουθούν τούς κώδικες του όνειρου. Τά πρόσωπα πού έχουν διαφορετικές μορφές παραμένοντας τά ίδια (Στέλιος - Μάριος) ή πού είναι περισσότερα από ένα μέ τήν ίδια μορφή (Καρκαλού): τά αντικείμενα πού μεταφέρονται τοπικά καί χρονικά ως κοινά σημαίνοντα (τό καπάκι απ' τό καρότσι του παγωτατζή πού περιφέρεται σ' όλη τή διάρκεια του φίλμ).

Ταυτόχρονα, όμως, όλα αυτά είναι καί μία πραγματικότητα. Ό Μάριος είναι μία προβολή της συνείδησης του Στέλιου αλλά συγχρόνως ύπάρχει. Μία βασική άρχή της άνατολικής φιλοσοφίας πού δέν δέχεται τά στείρα «ξεκαθαρίσματα» του τύπου ή έτσι ή άλλοιως. Είναι καί έτσι καί άλλοιως. Καί εδώ βρίσκεται ή μεγάλη διαφορά της *Καρκαλούς* από φίλμ πού χρησιμοποιούν αυτό τό παιχνίδι του πραγματικού μέ τό φανταστικό. Δέν υπάρχουν περάσματα από τό ένα στό άλλο. Ό Στέλιος είναι νεκρός, αλλά ταυτόχρονα ή ύλική του παρουσία είναι τόσο έντονη. Ό ανάγκη του π.χ. νά τραφεί σ' αυτό τό διάστημα του ταξιδιού είναι ιδιαίτερα τονισμένη, ενώ, απ' τήν άλλη, τό ταξίμετρο, σταθερό μοτίβο που διασχίζει όλο τό φίλμ, είναι μία συνεχής υπενθύμιση ότι δέν έχουμε φύγει καθόλου απ' τό αυτοκίνητο. Ό κατάργηση του χρόνου όδηγεί καί στη σύγχυση των χώρων μία καί διάφορα πράγματα μπορούν νά συμβαίνουν ταυτόχρονα. Τό φινάλε δέν άναιρεί καθόλου τά

προηγούμενα, μιά και ή επάνοδος στό «πραγματικό» δέν είναι καθόλου τέτοια. Δέν πρόκειται για τό τέλος ενός όνειρου, αλλά για τήν συνέχιση μιās πραγματικότητας. Τό πανοραμικό πλάνο πού ξεκινά από τό φέρετρο του Στέλιου θά μās αποκαλύψει τό νταμάρι και στήν κορυφή του νά περνά ή γριά μέ τό καρτσάκι πού συναντήσαμε και προηγούμενος, ενώ οί ήχοι του χώματος πάνω στήν κάσα μετασχηματίζονται σιγά σιγά σε χτυπήματα πέτρας λατομείου. Πλάνο-δείγμα της έγκεφαλικής επεξεργασίας της ταινίας, πού όσο κι αν δέν φαίνεται είναι μεγάλη. Τό ίδιο και στους ήχους (π.χ. ταξίμετρο), στά ρακόρ — για νά φτάσουμε και στις βασικές άρχές του σινεμά — όπως τό άρχικό «ανάποδο», όπου τήν δεξιόστροφη κίνηση του ταξί ακολουθεί ή άριστερόστροφη (δηλωτική της προς τά πίσω πορείας του) κίνηση του Στέλιου.

Μιά ποίηση λοιπόν πού κυριαρχείται αλλά και πού κυριαρχεί. Η *Καρκαλού* είναι πάνω απ' όλα μιά πρόκληση για άφηση των αισθήσεων στην κυριαρχία του θαυμαστού. Μιά λέξη «μάντρα». Τό κλειδί για τό άνοιγμα του νοϋ σε νέες εμπειρίες. Ένα κάλεσμα του αστρικού σώματος σε ταξίδι, πού καλό θάταν νά μήν είχε επιστροφή. Ούτε τέλος ή ταινία.

Άγγελος ΒΕΖΥΡΟΠΟΥΛΟΣ

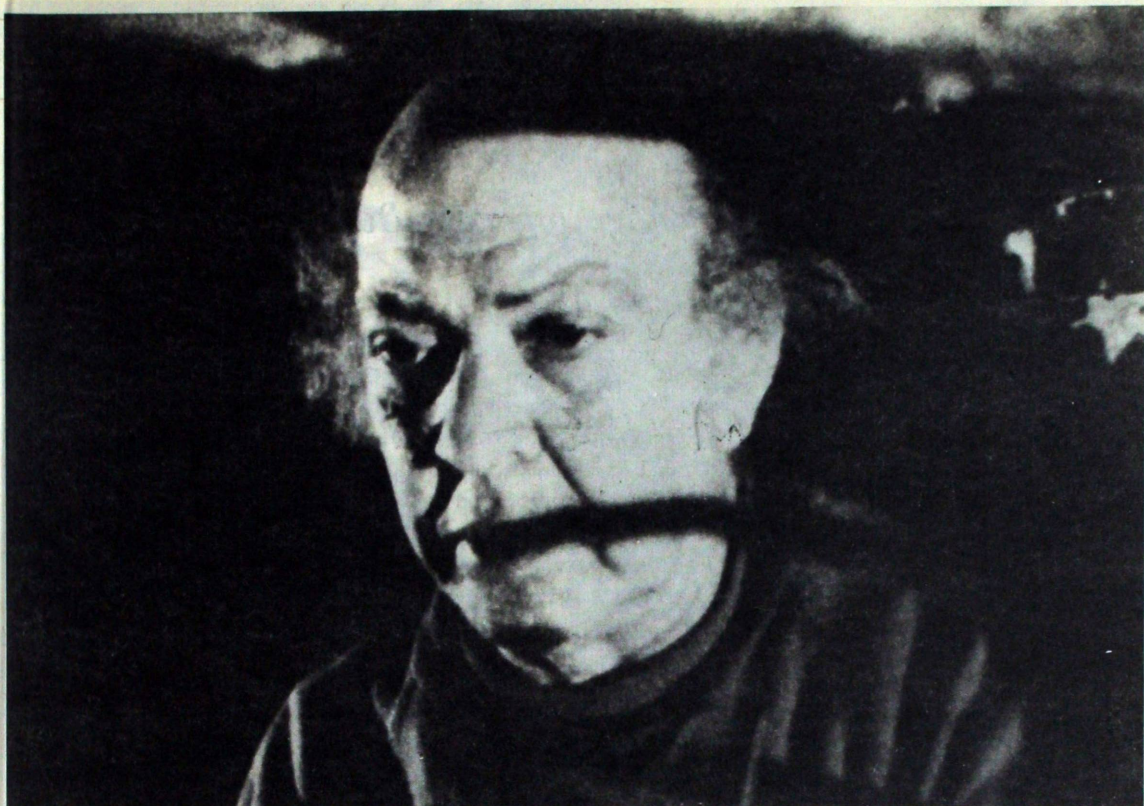
Ένα σύμπτωμα και ή *Καρκαλού*

Ό τόπος της ήδονής: τό σημείο μηδέν της επιθυμίας. Σημείο μετέωρο, είναι επίσης ό τόπος μιās κατάδυσης στό έσωτερικό ενός βραχύβιου ιλίγγου. Ένα μή παρέκει. Για τό σινεμά, ένα βύθισμα στις εικόνες, χωρίς εικόνα. Η εικόνα της ήδονής είναι για τό έλληνικό σινεμά ένα ζητούμενο. Όχι ένα ήδονικό σινεμά, αλλά ένα σινεμά πού νά δείχνει τήν ήδονή. Αυτή ή αναζήτηση της εικόνας της ήδονής (όχι της ήδονικής εικόνας) ήταν πάντα ένα έρεισμα για τό γύρισμα άκριτων αναλυτικών ταινιών. Τώρα πιά είναι κάτι περισσότερο: ή άπαρχή μιās νεύρωσης. Έρώτημα πού άκούστηκε συχνά στό 25ο Φεστιβάλ: μά είναι σινεμά αυτό;

Η *Καρκαλού* ήταν ή μοναδική ήδονική ταινία του Φεστιβάλ. Σήμερα, αυτό και μόνο τό γεγονός τήν κάνει μιά ειδική περίπτωση.

Ό Σταυρος Τορνές φτιάχνει ένα σινεμά πού διαρκώς ύποχωρεί στη μεριά του άνείπτωτου. Λόγος και ιστορία, σιωπή, κενά διαστήματα και αδιέξοδες διαδρομές, μνήμη και άσυνείδητο περιδινίζονται σε μιάν άεναη κυκλική κίνηση. Στην *Καρκαλού*, για πρώτη φορά, ό κύκλος σπάει. Όχι για νά διαρρήξει κάποιος, έτσι κι άλλοιως, άδρό σχεδιάσμα, αλλά για νά δώσει φωνή σ' ένα διαρκές ψιθύρισμα. Ένας ήχος μένει από τήν *Καρκαλού*. Ένας μοναδικός, άταξινόμητος μουσικός ήχος.

Η ταινία αναφέρεται στην έκφορα ενός νεκρού σώματος. Ό Τορνές τήν κινηματογραφεί σαν τήν τελευταία άνάσα του έτοιμοθάνατου. Σάν ένα όργανικό βούλευμα, μιά ήδονική δίνη πού παρασύρει στό έσωτερικό της όλα αυτά πού είναι μνήμη και χώμα και έρωτας κι ακόμα παραπάνω: όλα αυτά πού μορφώνουν μιά θέση: έναν τρόπο ζωής. Όλα αυτά: άντικείμενα, ιδέες, τελετές και χοροί, ή χαμένη επανάσταση. Χαμένη όχι γιατί κάτι χάθηκε ή κερδήθηκε, αλλά γιατί μόνη περιπλανιέται σ' έναν διστορικό χώρο, άχαρτογράφητη και σιωπηλή. Τίποτα δέν δείχνεται μέ τό δάχτυλο, τίποτα δέν δανείζεται κοστούμια από τήν γκαρνταρόμπα των ιδεολογιών: οί ιδέες προχωρούν μόνες τους και γυμνές. Όλα αυτά (ούτε όλα, ούτε αυτά μόνο) φτιάχνουν μιά πνοή πού μπορείς νά τή νιώσεις σαν τήν άναζωογονητική θαλασσινή αύρα (τί ήδονή!), είτε σαν μιά έξαφνη άνατριχίλα πού διαπερνά τή σπονδυλική στήλη (ένα σύγκρου σαν του θανάτου).



Ἡ διάρκεια τῆς ἡδονῆς: μιά στιγμή, ὅσο καί ἡ τελευταία ἀνάσα αὐτοῦ πού ξεψυχάει. Ἡ διάρκεια τοῦ ὄνειρου: ἀέναη. Τί μένει ὅταν τό ἐξοχο βλέμμα ἔχει τυφλωθεῖ, τό ἄμοιρο σῶμα ἔχει ταφεῖ, ἡ ὕλική κοινωνία ἔχει μείνει βουβή καθώς πενθεῖ τή ρήξη; Μιά ρωγμή. Ἐνα στενό πέρασμα ἀνάμεσα στό ὄνειρο (τό ἀσυνείδητο) καί τό πραγματικό (τό ἄτρεπτο κι ἀκόμη, τό ἀνύποπτο), ἀπ' ὅπου δραπετεύουν εἰκόνες πού ἀρθρώνουν μιά ἄλλη διάσταση. Αὐτήν πού πολύ βολικά θά μπορούσε νά στεγάσει τήν ταινία.

Δέν εἶναι βολική ταινία. Εἶναι φτιαγμένη πάνω σ' ἕνα σημεῖο κενό: δέν ἔχει χρόνο (ἔχει ὅμως χρόνους), δέν ἔχει χῶρο (τό σῶμα λείπει). Εἶναι τό σημεῖο τοῦ θανάτου. Τό σῶμα χάνεται, σβῆνει μέσα στόν ἱλιγγο. Τό σῶμα ἡδονίζεται, τό σῶμα πεθαίνει. Ἡ ταινία δέν ζητᾷ μιά στέγη. Ἐπιθυμεῖ τήν ἀσταμάτητη ροή. Σημειώνει μιά δυνατότητα: ὕλική δυνατότητα.

Ἐνας νεαρός ταξιτζῆς (ἕνα ὁδοιπόρο βλέμμα) ἐκφέρει τό φέρετρο μέ τό νεκρό σῶμα. Ἐμπλέκεται στήν περιπέτεια τοῦ σώματος πού τή στιγμή τοῦ ἱλιγγο γαντζώνεται στήν ὕλη. Πρόκειται γιά ἕνα νεανικό βλέμμα, ἄθῶο ἀλλά ὄχι οὐδέτερο, πού ξεγλιστράει ἀνέπαφο ἀπό τούτη τήν περιπέτεια, ἔχοντας ὀλοκληρώσει τό ρόλο του: νά εἶναι ἐκεῖ, ν' ἀγγίζει τά γεγονότα, νά διακρίνει τούς τόπους· ὅπως ὁ περιπατητής πού μέ κάθε του βῆμα τεμαχίζει τό χῶρο καί τόν ἀνασυνθέτει τήν ἴδια στιγμή χωρίς νά ὑποψιάζεται τίποτα. Ἐνα τέτοιο ἀνύποπτο βῆμα σ' ἕναν ἐπίσης ἀνύποπτο χρόνο πραγματοποιεῖ τό ρῆγμα καί τό ἐγκαταλείπει πίσω του: ἕνα καινούριο κανάλι ἐπικοινωνίας. Μιά μοναδική φιοῦρα δραπετεύει. Μιά μαυροφορεμένη μορφή μ' ἕνα παιδικό καροτσάκι. Πρόκειται γιά ἕνα συλλέκτη σημείων κι ἀκόμη ἕνα φύλακα καί παρασκευαστή σημείων. Μιά διαβατήρική μνήμη. Ἡ τρελή τοῦ χωριοῦ εἶναι μιά μητέρα. Τέλος(·)

Περικλῆς ΔΕΛΗΟΛΑΝΗΣ

Ἡ Ἀλίκη στή χώρα τῶν θαυμάτων

Κάθε χρόνο οἱ Ἕλληνες κινηματογραφιστές περιμένουν τόν Ὀκτώβρη ὅπως οἱ ἄλλοι τό Πάσχα. Μετά τό ἑπταήμερο πανηγύρι, τό σκηνικό ξεστήνεται καί περιμένει ἕναν ὀλόκληρο χρόνο, ἐνῶ οἱ σκηνοθέτες, μέ τά βραβεῖα ὑπό μάλης ρίχνονται στόν ἀγώνα τῶν εἰσητηρίων. Ὑπάρχουν ὅμως ταινίες κάθε ἕνα, δύο ἢ περισσότερα χρόνια πού ἀγνοοῦν τά βραβεῖα (*Μπαλαμός*), τά χειροκροτήματα (*Μελόδραμα*), ἀκόμη καί τό ἴδιο τό φεστιβάλ (*Οἱ ἀπέναντι*). Ἀπό τή φύση του πρωτόγονος κι ἀποκλεισμένος ὁ ἑλληνικός κινηματογράφος, στηρίζεται στίς μοναχικές ταινίες, σ' αὐτές πού μέ τόν ἕναν ἢ τόν ἄλλο τρόπο περιφρονοῦν τή φεστιβαλική δοκιμασία.

Φέτος ἦταν ἡ σειρά τοῦ Σταύρου Τορνέ νά δείξει πῶς ὁ κινηματογράφος δέν ἔχει καμιά σχέση, οὔτε κἀν μακρινή, μέ τίς ἐπιτροπές καί τά βραβεῖα. Μᾶς ἔδειξε ἀκόμη ὅτι ἐκτός ἀπό τόν κινηματογράφο τῆς κοινωνιολογίας, ὑπάρχει κι ὁ κινηματογράφος τῶν εἰκόνων. *Καρκαλού* εἶναι ἕνα γυναικεῖο ὄνομα κι ἕνας χῶρος, μιά ταινία κι ἕνα ὄνειρο. Μιά ὑπεράσπιση τῆς ἀτομικότητας κι ἕνας θρίαμβος τοῦ συμμετοχικοῦ κινηματογράφου, τό ἴδιο πράγμα σέ τελική ἀνάλυση. Τό δικαίωμά μας στό ὄνειρο εἶναι τό τελευταῖο πράγμα πού μπορεῖ νά μᾶς καταργήσει κάθε ἐπιτροπή, προκριματική καί μή.

Ἄν τό *Κοάτι* εἶναι μιά ταινία πάνω στή σχέση τοῦ ἀνθρώπου καί τοῦ χρόνου, ὅταν ὁ τελευταῖος ὀρίζεται ὡς ροή, ὡς κίνηση, μιά ἔννοια βιωμένη καί ταυτόσημη μέ τή ζωή, ἡ *Καρκαλού* εἶναι ἡ προέκταση τῆς προβληματικῆς καί ἡ σχέση τοῦ βιωμένου μέ τόν ὄνειρικό χρόνο. Ὁ ἥρωας τῆς ταινίας, ἕνας ἐτοιμοθάνατος μεσήλικας, εἶναι ἕνας «κοάτι» (στά ἰταλικά, ὁ ἐπιτηρούμενος ἀπό τήν ἀστυνομία) μέ τήν ἔννοια τοῦ χρόνου, ἕνας ἄνθρωπος χωρίς παρελθόν καί μέλλον. Δραστηριοποιώντας τή φαντασία του, προσπαθεῖ νά ζήσει τίς τελευταῖες στιγμές τῆς ζωῆς του, διογκώνοντάς τις, «σκηνοθετώντας» τό πιό τρελό ὄνειρό του. Διαλέγει γιά συμπρωταγωνιστή του τό νεαρό ταξιτζή πού τόν ὀδηγεῖ στήν τελευταία του κατοικία. Ἡ ταινία εἶναι τό ὀδαπορικό τῶν δύο σωμάτων στό φυσικό τοπίο ἐνός ρεαλιστικοῦ ὄνειρου.

Ὁ νεαρός ταξιτζής εἶναι ἡ Ἀλίκη στή χώρα τῶν θαυμάτων. Εἰσάγεται σ' ἕναν χῶρο καί χρόνο ἄγνωστο, ἐνῶ παράξενα γεγονότα ἐξελίσσονται γύρω του. Ὁ γέρος εἶναι ὁ λαγός μέ τό ρολόι, τό μάτι τοῦ ἀλόγου στόν *Μπαλαμό*. Εἶναι ἡ πόρτα γιά τό ὄνειρο, ὁ ἀφέντης καί συντονιστής τοῦ περιεργου παιχνιδιοῦ. Περιφέρεται ψυχραίμος, σχεδόν κυνικός, ξεναγεῖ τόν φιλοξενούμενό του, συμβουλεύει καί διατάζει, ἐμφανίζεται καί ἐξαφανίζεται μυστηριωδῶς. Ἔτσι ὁ ταξιτζής ἀρχίζει νά βιώνει αὐτήν τήν συναρπαστική ἰσορροπία καί νά γίνεται ἕνα ζωντανό στοιχεῖο τοῦ ντεκόρ. Περιφέρεται στά νταμάρια, στίς σπηλιές, κοιμᾶται στήν παράγκα μέ τήν *Καρκαλού*, χορεύει μέ μιά ἄγνωστη γυναίκα. Ὅλοι βρίσκονται σ' ἕνα συνεχῆ διάλογο μέ τόν γύρω χῶρο, ἄνθρωποι φτιαγμένοι λές ἀπό πέτρα, πέρα ἀπό κάθε σχηματικότητα ἢ ὄνειρικό παροξυσμό. Ὑποκείμενα καί ἀντικείμενα ἔχουν ταυτισθεῖ. Ἡ ταινία εἶναι τόσο γήινη, σχεδόν χωμάτινη, πού ἀγγίζει τήν ἔλλειψη δραματοουργίας ἐνός ντοκυμανταίρ. Ἐνα ντοκυμανταίρ στικό ὄνειρο, νά τί εἶναι αὐτή ἡ ταινία. Ἡ αἴσθησις ἐλευθερίας πού ἀποπνέει ἡ ταινία ὀφείλεται στόν ἄθωο, σχεδόν



άφελή τρόπο πού ό Τορνές κινηματογραφεί τό ύλικό του. Ἄθῶος, ὅσο τό παιδί στό παιχνίδι του, ἔκπληκτος, ὅσο κάποιος πού ξυπνᾷ ἀπό ὄνειρο. Εὐτυχῶς μερικοί δέν ἔχουν κολλήσει τήν ὑστερία τοῦ νά δείχνουν τήν «πραγματική» ἱστορία μερικῶν περιθωριακῶν. Ὅσο πιά πολύ διαρκεῖ ἡ φαντασίωση, τόσο τά δύο πρόσωπα πλησιάζουν τό ἕνα τ' ἄλλο. Ὁ νεαρός μπλέκεται μέ τίς κατοχικές μνήμες τοῦ γέρου, ἀρχίζει νά ἐλέγχει τό χῶρο καί γίνεται ἅγιος στή σπηλιά, κυνηγᾷ καί τέλος σώζει τήν Καρκαλού. Ὅταν τό ταξίμετρο τοῦ χρόνου ξαναρχίσει νά χτυπᾷ καί τό «*I've Georgia in my mind*» ἔχει σβύσει στά αὐτιά μας, ὁ ταξιτζής βρίσκεται πάλι στό τιμόνι. Τό φέρετρο πού κουβαλοῦσε σ' ὄλη τή διαδρομή ἔχει παραδοθεῖ, τό ὄνειρο ὅμως ἔχει πάλι δραπετεύσει. Τό ἐπόμενο ἀγῶγι τοῦ νεαροῦ ταξιτζῆ θά εἶναι ἡ ἀναζήτηση μιᾶς ἄλλης Καρκαλοῦς.

Στήν Καρκαλού, ἡ αἰσθητική τοῦ Τορνέ φθάνει σέ μιά ὀριμότητα, ἀφοῦ κατορθώνει νά μπολιάσει τήν πεζή, ὑπερβολικά ρεαλιστική ἀφήγηση τοῦ Κοάτι μέ τήν ποιητική ἀτμόσφαιρα τῶν ὀνειρῶν τοῦ Μπαλαμοῦ. Ἡ γραμμική ἀφηγηματική ἀνάπτυξη κι ἡ ἐνότητα τοῦ μύθου δημιουργοῦν μιά καινούρια ἐνιαία πραγματικότητα, ἀπόλυτα πειστική. Τό κάθε ὄνειρο εἶναι καί μιά διαφορετική αὐτόνομη πραγματικότητα καί δέν ξέρομε κανέναν ἄλλον, ἐκτός ἀπό τόν Μπουνιουέλ καί τόν Τορνέ, πού νά περιέπλεξαν τό ὄνειρο καί τήν πραγματικότητα σέ τέτοιο βαθμό, ὥστε ἡ χρονική τους ἐνότητα νά εἶναι ἀπολύτως ἀρραγής.

Ὅσοι ψάχνουν γιά μιά ἀπάντηση στόν κινηματογράφο τοῦ Κοππόλα καί τῶν κομπιούτερς του κι ὅσοι ἰδρῶνουν φωνάζοντας ὅτι δέ γίνεται ἐθνικός κινηματογράφος γιατί φταῖνε τά μονοπώλια πού ὑπάρχουν καί τά ἑκατομύρια πού δέν ὑπάρχουν, ἄς κανουν τόν κόπο νά δοῦν τήν ταινία. Κάτι ἔχει νά πεῖ καί σ' αὐτούς ὁ Τορνές.

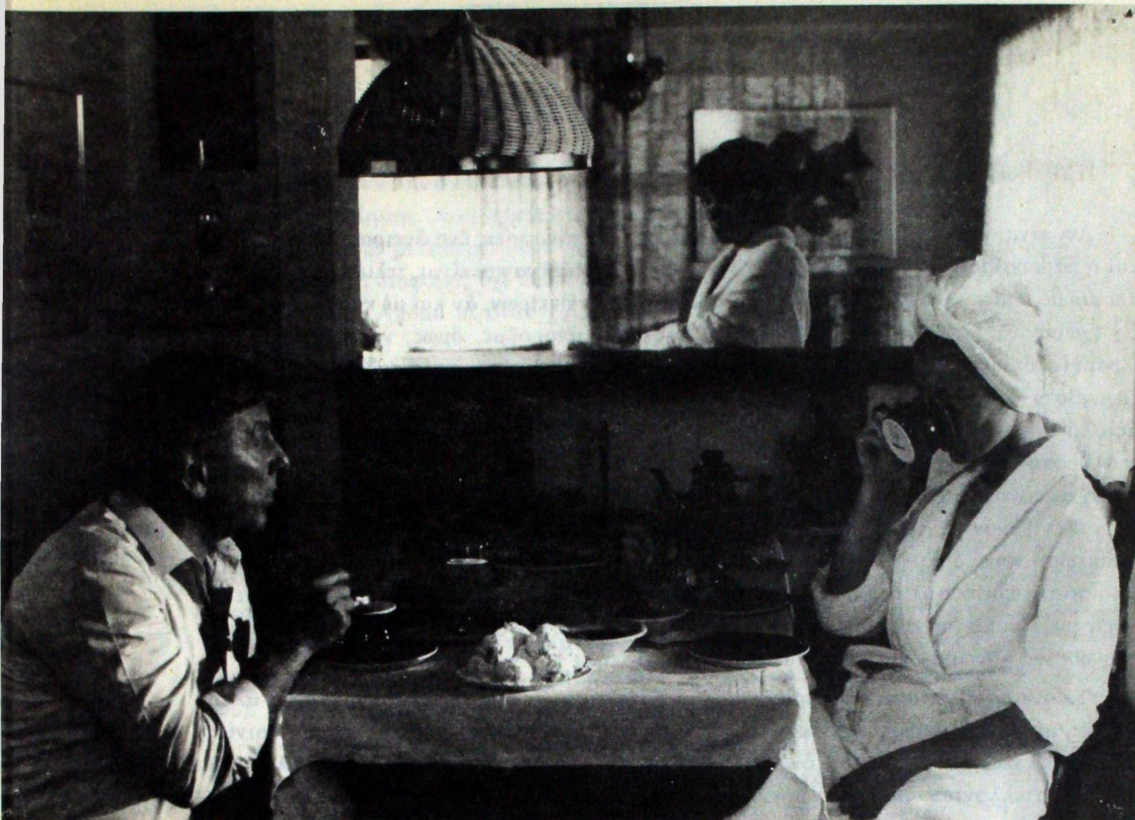
Χρῆστος Β. ΜΗΤΣΗΣ

Μόνο δύο...

‘Ο Τορνές ανήκει σ’ όλους μας

Τί είναι τό σινεμά τοῦ Τορνέ; Τό σινεμά τοῦ Τορνέ εἶναι στρεβλό, διεστραμμένο σάν ἐφηβική ἀμαρτία, μιά βαβέλ ὅπου οἱ γλῶσσες συγκατοικοῦν καί ἐρωτεύονται κι ὅπου ὁ καθένας διηγίεται τή δικιά του προσωπική ἱστορία. Τό σινεμά τοῦ Τορνέ εἶναι ἓνα λυτρωτικό ποιητικό ντελίριο. Ὁμορφο, καλλιεργημένο, ἐρωτικό (προφανῶς) καί (ἀπρόβλεπτα) χαρούμενο. Μᾶς ἀπαλλάσσει γιά λίγο ἀπό τήν κοιλάδα τῶν δακρύων τοῦ ἑλληνικοῦ σινεμά (ὅπου ὅλοι παραπονιοῦνται γιά ὅλα), κάνοντας ἀπλῶς ν’ ἀκουστεῖ ἓνας ἄλλος ἤχος τῆς καμπάνας ἐκείνης πού μονίμως χτυπάει σέ ἔνδειξη κακομοίρικης διαμαρτυρίας. Οἱ ἴλλιγγοι πού προκαλεῖ τό σινεμά τοῦ Τορνέ δέν προέρχονται μόνο ἀπό τά εἶδωλα, τά φαντάσματα καί τά ξωτικά του, ἀλλά κι ἀπό τήν πλήρη ἔλλειψη χιοῦμορ αὐτῶν πού πιστεύουν πῶς γιά νά μαγειρέψουν ἓνα πιτσουνάκι δέν ἀρκεῖ λίγο πιπέρι καί λίγο θυμάρι¹. Ἐν μέσῳ στοῦ σινεμά τό πιό μικρό γίνεται πιό μεγάλο κι ἀπ’ τό μεγάλο², τότε ἡ τάξη τοῦ κόσμου ἀπειλεῖται, ἀντιστρέφεται. Τό κινηματογραφικό ὄνειρο γίνεται ἓνα ἐγγεῖρημα ἀνατρεπτικό, μέ τήν ἀνατρεπτικότητα πού ἔχει τό χιοῦμορ. Καί ὀρισμένοι «αὐτοεξόριστοι» ἔθνικοὶ σκηνοθέτες καί κριτικοὶ ἀναλαμβάνουν νά βάλουν τά πράγματα στή θέση τους, ἐπιδοκιμάζοντας τόν ὑπέροχο, πλὴν ὅμως ἐρμητικό ποιητή. Κι ἔτσι ὁ Τορνές γίνεται ἓνας ἀληθινός ἐξόριστος στήν κεντρική λεωφόρο τοῦ ἑλληνικοῦ σινεμά. Λεωφόρο στήν ὁποία τήν κυκλοφορία ρυθμίζουν ὁ Ἀλέφαντος τῆς κριτικῆς καί ὁ Ροβεσπιέρος τῆς σκηνοθεσίας, ἀμφότεροι Πάπες στόν τομέα τους καί ἐπίδοξοι Μεγάλοι Ναπολέοντες. Τό σινεμά τοῦ Τορνέ ἐπιμένει ὅμως μέ μιά πρωτάκουστη ἀνατροπή τῶν ἀναλογιῶν καί τῆς ἱεραρχίας, μιά λογική δύναμη ἀνατροπῆς πού ὁ Τορνές θέτει καί ξαναθέτει σέ κίνηση (μέ τό *Κοάτι, τόν Μπαλαμό, τήν Καρκαλού*), χωρίς τύψεις, χωρίς ποτέ νά ψάχνει νά μάθει ἂν θά τόν ἀκολουθήσουν, ἂν τό κοινό θά καταλάβει, ἂν ἔστω θά ὑπάρχει κάποιο κοινό, μιά ἔξοδος τῆς ταινίας στίς αἴθουσες. Ὅχι ἐπειδή ὁ Τορνές δέν θέλει νά δεῖ καί ν’ ἀγαπήσει ὁ κόσμος τίς ταινίες του, ἀλλά γιατί τίποτα δέν πρέπει νά τόν ἀργοπορήσει, νά τόν ξεστρατίσει ἀπό τήν ἀνατρεπτική ἐπιθυμία του, ἀκόμα (καί κυρίως) καί ἡ ἐλπίδα τῆς «ἐπικοινωνίας» μέ τό κοινό.

1. «Ἐχομε τά πιτσουνάκια, ἔχομε καί πιπέρι. Θά ψάξω καί γιά λίγο θυμάρι κι ὅλα θά εἶναι ὁμορφα». Ἄτάκα



Δειλινά Ἀξέχαστα

Ἐνῶ λοιπόν ὁ Τορνές κηρύσσει τὸ δικό του κλεφτοπόλεμο στό κέντρο βάρους τοῦ ἑλληνικοῦ σινεμά, νᾶσου κι ἕνας ἀκόμα τρελός πού φεύγει μέ τόν Βουτσᾶ στήν Ἰγδρα καί στή Σάμο, ὄχι γιά νά ξαναγυρίσει τίς *Θαλασσιές τίς Χάντρες*, ἀλλά γιά νά σκηνοθετήσῃ ἕνα περίεργο μιούζικαλ μέ τόν Βουτσᾶ μοναδικό καί ἄφωνο θεατή. Ὅπως καταλαβαίνετε πρόκειται περί ἐγκλήματος, πόσο μάλλον πού ὁ Βουτσᾶς ἐπέζησε καί ξαναβρῆκε τή φωνή του. Εἶπε λοιπόν πῶς τήν ταινία τοῦ Βαφέα πολύ τή φχαριστήθηκε. Ποιός; Αὐτός πού περιπλανιέται μέ ἠλίθιο βλέμμα σέ νησιώτικες αὐλές! Ἄμ παιδιά, ἀλλουνοῦ τό βλέμμα ἔχει πρόβλημα. Γιατί τό βλέμμα τοῦ Ὀδυσσέα Βουτσᾶ ἔχει καί ἐπιθυμίες καί τροπισμούς. Ψάχνει τά κορμιά, τά πρόσωπα γιά νά γαντζώσει ἀπεγνωσμένα τά φαντάσματά του. Ἄντί τό βλέμμα πού ἀπευθύνει στή γυναίκα τῶν ὀνείρων του νά εἶναι ἕνα βλέμμα «κατοχῆς», κυριαρχίας (ὅπως τά βλέμματα στίς ταινίες τῶν Ἑλλήνων φωτογράφων), εἶναι ὁ ἴδιος πού δείχνει παγιδευμένος, καταβροχθισμένος ἀπ' τό πρόσωπό της. Αὐτό λοιπόν τό «ἠλίθιο βλέμμα» εἶναι πῶς ἐνόχλησε τόσο πολύ (κυρίως στή σκηνη στά «Δειλινά») τοῦς κακομαθημένους καταναλωτές βιομηχανικῶν εἰκόνων, φανατικούς ἐχθρούς κάθε ἀπομυθοποίησης τῆς ταύτισης στό σινεμά: «*Ἄν μᾶς κοιτάζεις ἔτσι, πάει νά πει πῶς εἶσαι ἠλίθιος ἤ, ἐν πάσει περιπτώσει, ἀνίσχυρος*». Καί δώστου κήρυγμα.

Ὅσο γιά τίς περιπλανήσεις τοῦ Βουτσᾶ στό πάρκο τῶν ὀνείρων του, ἄς μή ξεχνᾶμε τά παλιά πάρκα στήν Ἀγγλία, ἐκεῖνα πού εἶναι φτιαγμένα γύρω ἀπό πύργους ἔτσι ὥστε νά μπορεῖς νά χαθεῖς. Τήν ἀπόλαυση τή συναντᾶς ἅμα χαθεῖς κι ὄχι ἅμα μπεῖς μέσα στό κάστρο γιά νά ἀμυνηθεῖς στούς βαρβάρους. Στό κάτω κάτω, ἡ ἀληθινή ἀπόλαυση στό σινεμά, ἀρχίζει ἀπό κει πού ὁ καθένας βλέπει διαφορετικά πράγματα.

Γιῶργος ΤΖΙΩΤΖΙΟΣ

Γύρω από μιά ταινία

Δέν είναι έπιτευγμα νά μελετήσεις ή, άκόμα, νά έπινοήσεις ένα όνειρο. 'Ο χειρισμός και ή παρουσίασή του αφήνεται στη... συνείδηση του καθένα και είναι, τελικά, θέμα ήθους: μπορούμε, έτσι, νά μιλήσουμε γιά μιά διαβάθμιση των όνειρων, άν και μέ κάποια επιφύλαξη (χωρίς νά υπερτιμούμε τήν έμβέλειά της) δέν μπορούμε, όμως, νά φτιάξουμε μιά ιεραρχία, όπου θά εκτελείται ό τεμαχισμός της ουσίας του όνειρου και ή ταξινόμησή της σε ξεχωριστά μέρη, ή σε όποιοδήποτε προκαθορισμένο σχέδιο. Δέν πρόκειται γιά μιά αξιολογική κλίμακα, αφού κάθε βαθμίδα δέν μπορεί νά δεχτεί παρά μόνο μιά περίπτωση ή συνεύρεση δύο όνειρων, τή στιγμή πού λείπει κάθε κριτήριο αξιολόγησης πού νά τά συνέχει, είναι άδιανόητη. Τά όνειρα, κλειστά όσο και οί κύκλοι, σπάνια έφάπτονται και ποτέ δέν τέμνονται: είναι *άποκλειστικά*. 'Ο μόνος τρόπος συνεύρεσης δύο όνειρων είναι ή σύμπτωσή τους· δηλαδή, ένα όνειρο. Τί περισσότερο δείχνει λοιπόν ή διαβάθμιση από τό ίδιο τό άνυπόσπαστό της, και τί άλλο άναγγέλει παρά τόν κατ' οίκον περιορισμό των όνειρων; Πρόκειται, σε κάθε βαθμίδα της κλίμακας, γιά τήν ολοκληρωτική οικειοποίηση της ουσίας «όνειρο» και τήν επαναπαρουσίασή της.

Τό όνειρο γλυστράει σε μικρές ποσότητες στό σινεμά: είναι ένα αυλάκι όχι ρηχό αλλά στενό· μέσα στό βάθος του ίκανοποιείται ή αυτάρεσκη όρμή του: υπάρχουν ταινίες άλλοπαρμένες, άσυγκράτητες, όνειρα συμπαγή πού, από τή φύση τους, δέ συστέλλονται ούτε διαστέλλονται· δέν άναγνωρίζουν όμοιότητες ανάμεσα στόν έαυτό τους και στους άλλους (φέρονται, άκριβέστερα, σάν νά μήν υπάρχουν «άλλοι»), δέν καταδέχονται νά ύποκύψουν σε συγκρίσεις. Άσχετα μέ τόν άντίκτυπο πού τίς ακολουθεί, ή άκραιότητα τους αυτή είναι κι ένας χώρος περιοριστικός: τό τέλος αυτών των ταινιών είναι τό τέλος των όνειρων πού τίς *γμιίζουν* (συνήθως, ή συνειδητοποίηση ότι δέν έχουν τέλος). Πολλά είναι τά όνειρα πού —κατά τίς προθέσεις ή τίς φιλοδοξίες των δημιουργών τους— δέν εισβάλλουν στό σινεμά αλλά κατοικούν σ' αυτό, άπομένοντας άσχολίαστα και άδρανή· μονόχωντοι, άταίριαστοι ένοικοι, χωρίς φίλους και έχθρους. Δέν πρόκειται τότε γιά εισβολή (δέν ύπάρχει ή ένεργητική της διάθεση), ούτε γιά κάποια παρανομία: όλα γίνονται κάτω από τό άχαρο φως μιάς —μικρής ή μεγάλης— δημοσιότητας. Κι όμως οί δημιουργοί μοιάζουν νά ζητούν τή δοκιμασία της δημοσιότητας: άναμέτρηση πού, δυστυχώς, γίνεται συχνά μέσα στό κεφάλι τους μόνο, γιατί άκόμα κι άν οί ταινίες φτάνουν σ' αυτήν, τά όνειρα δέν τά καταφέρνουν. Ποιό είναι τό σημείο πού χάνουν τήν όρμή τους; ή ίδια ή προετοιμασία γιά τόν «άγώνα»: τό άγχος του δημιουργού νά προλάβει τό θεατή (λάθος θεμελιώδες, τή στιγμή άκριβώς πού ύποτίθεται πώς τόν *άγνοει*), θωρακίζοντας τίς εικόνες πού, εκτεθειμένες, θά ύποφέρουν, πού δέν άντέχουν τήν κρίση και δέ γνωρίζουν τήν άρνηση. Στην προσπάθειά του νά κάνει ένα όνειρο πειστικό (λέξη ξένη στό λεξιλόγιο του όνειρου) όσο και άτρωτο (λέξη *άδιάφορη*) χάνει έξ άρχής τό παιχνίδι, γιατί αυτή άκριβώς ή προσπάθεια τό νοθεύει. Στη διαδικασία της όχύρωσης είναι άναγκασμένο νά δεχτεί μιά περίσεια έπίγνωση της υπαρξής του· έγκαταλείπει τήν άθωότητα —τήν εύτυχή άφέλεια— πού του επιτρέπει νά πιστεύει πώς είναι μόνο στό σύμπαν, πώς είναι τό ίδιο τό σύμπαν· στην άμυνα, στην περίσκεψη, στην *κατασκευή*, εισβάλλει άνεξίτηλη ή συνείδηση της τρωτότητάς του.

Είναι δυνατόν νά ύπάρξει ένα όνειρο τόσο (κατά τέτοιον τρόπο) πειστικό, ώστε νά είναι δημόσιο; Διατηρεί τότε άκόμα τή φύση του ή είναι μονάχα μιά σειρά εικόνων πού ζάρωσαν πίσω από ένα όνομα πού τράπηκε πρώτα σε τίτλο, μετά σε ώκεανό; εικόνες πού,

'Ο έρωτας του 'Οδυσσέα.

σκημ.: Βασίλης Βαφέας, σεν.: Βασίλης Βαφέας, φωτ.: Ντίνοσ Κατσουρίδης, παίζουν: Κώστας Βουτσάς, Κατερίνα Ρόδιου, Άθηνόδωρος Προύσαλης.

αϊφνίδια, αφυπνίζονται στο γεγονός ότι ή ουσία πού διεκδικούσαν τίς έχει άπαρνηθεϊ, εξαφανίστηκε αφήνοντας πίσω της μικρές άπάτες, ναρκισσιτικά παιχνίδια του κατασκευαστή τους.

Τό άρχικό εμπόδιο επανέρχεται: *τά όνειρα είναι προσωπική υπόθεση*. Μπορεί νά ξεπεραστεί; "Ίσως. Δύσκολα, όμως, θά κατορθώσει νά καλύψει τά σημάδια της προσπάθειας ή ταινία πού θά αντιμετώπισει δίχως όρους καί δίχως τεχνάσματα τίς συμπληγάδες τής δημοσιοποίησης. Χρειάζεται μιá ταινία γενναία, όχι άλαζονική, άθώα κι όχι άφελής, μιá ταινία πού δέ μεταφέρει μόνο όνειρα αλλά (καί) τά καλλιεργει, όχι όνειρώδης αλλά όνειρική (λεπτή διαφορά, όχι πάντα εύκρινής), μιá ταινία πού μπορεί νά διεκδικήσει τήν *τελευταία λέξη*. Άκόμα κι όταν χάνει.

Ένα όνειρο

Ό Όδυσσέας παρασύρεται από μιá γυναικεία μορφή (μιá όπτασία) σ' έναν κόσμο όνειρικό. Είναι δύσκολο νά σημειώσεις τή μεταβολή, νά χαρτογραφήσεις τίς διαθέσεις της· είναι άπαραίτητη μιá προκαταρκτική διευκρίνιση: δέν είναι ό Όδυσσέας πού *βυθίζεται* στο όνειρο, αλλά τό όνειρο είναι εκείνο πού αναδύεται γύρω του· ένας κόσμος καταφάσεων, όπου εκείνος *καταδιώκεται* από μιá κυρίαρχη όπτασία: ένα πρόσωπο, ένα βλέμμα, ένα χορό· μιá γυναικεία εικόνα. Άποκρούει τίς προ(σ)κλήσεις του περιγύρου του, προτείνοντας μιá δέσμευση: *όχι, μέ περιμένουν*. Πρόκειται για μιá ψεύτικη δικαιολογία, μιá τυποποιημένη άρνηση: στον τύπο άκριβώς αυτό, επιβιώνει μέσα από ένα σχήμα, ή άλήθεια ενός κόσμου πού ό Όδυσσέας άφησε πίσω (παρ' όλο πού κουβαλάει άκόμα τους τρόπους του). Στην πραγματικότητα, δέν τον περιμένει κανένας.

Ή γυναίκα σ' όλες τίς περιπτώσεις (έκτός από τήν τελευταία σκηνή) δέ βγάξει λέξη: ό Όδυσσέας δέν μπορεί νά τής *άρνηθεί* τίποτα. "Όταν τελικά δίνει φωνή στην επιθυμία του καί, άρθρώνοντας τή δική του κατάφαση, τής λέει πώς τήν αγαπάει, τό όνειρό του τελειώνει. (Τό «σās αγαπώ» άκούστηκε άσχημα. Τί θέση έχει ή άδεξιότητά του μέσα στο όνειρο; τό ολοκληρώνει; τό βραχυκυκλώνει; κατά ποιό τρόπο τό αλλάζει;).





Ξύπνιος πιά, ό 'Οδυσσέας προσπαθει νά ξαναστήσει τό όνειρό του, τοῦ όποίου όμως ή τάξη δέ θά ξαναπαρουσιαστεί όπως εκείνος τήν περιμένει. Τό αυτοκίνητο πού τόν μεταφέρει, μεταφέρει επίσης καί τά πρόσωπα τοῦ όνειρου του. Ένα άλλο αυτοκίνητο, μέ τά ίδια πρόσωπα, ένα αυτοκίνητο στό όποιο ό 'Οδυσσέας δέν επιβαίνει, τρέχει δίπλα του, μετά στρίβει, ακολουθει τό δρόμο του, χάνεται μέσα στά άλλα αυτοκίνητα... Τό όνειρο επιστρέφει, όχι πιά ως γραμμή, αλλά ως σιωπηλή έκρηξη· οί πορείες τών αυτοκινήτων αποκλίνουν· ό 'Οδυσσέας δέν είναι τρελός: ή δυναμική τοῦ όνειρου (του) έχει άπελευθερωθει, καί είναι τώρα προνομιούχος μάρτυρας τής εορταστικής (μέρα μεσημέρι!) τής εισόδου.

Δέν είναι εύκολο νά μεταφερθει ή έντύπωση αυτή στό χαρτί χωρίς νά υποβαθμισθει ό σύνθετος χαρακτήρας της. Έκει όπου όλα συμβούλευαν επιφύλαξη, ό Βαφέας έκανε ένα βήμα παραπάνω. Έφτιαξε μιά διακριτική κι εύθραυστη ταινία, άπροκάλυπτα, παράτολμα (πώς άλλιως;) όνειρική. Τό ρίσκο τής πρότασής του δέν είναι άσήμαντο. Έπληξαν, βέβαια, σκηνοθέτες πού μιά ζωή δέν έκαναν άλλο από τό νά φέρνουν όνειρα μπροστά στις κάμερες, έναν όλόκληρο κόσμο όνειρων. Έναν όλόκληρο κόσμο όνειρων. Πώς θά προλάβει, στά λίγα λεπτά τοῦ τέλους μιάς ταινίας, νά αλλάξει ό θεατής τόσο γρήγορα θέση ώστε νά δει τόν κόσμο αυτό νά συνθετεί έναν άλλο; θά δεχτεί νά αναγνωρίσει τόν κόσμο πού διηθείται μέσα από τό όνειρο σάν δικό του;

Τό νά θέλεις νά *χρονοκογραφήσεις* μιά ταινία (σάν νά είσαι ό ίδιος άπόλυτα βέβαιος γι' αυτήν) είναι ταυτόχρονα φιλόδοξο (ως σκοπός) καί άδοξο (ως άποτέλεσμα). Μίλησα μονάχα γιά τήν πρόταση τής ταινίας, κι όχι γιά τήν ταινία. Άς πούμε πώς ό *Έρωτας τοῦ 'Οδυσσέα* δέν είναι φίλμ, αλλά μεταφορικό μέσο, κάποιο είδος τραίνου. Δέν είναι δεδομένο τό ποιός θά άνέβει, ούτε τό τί ταξίδι θά κάνει. Έπιτέλους, οί επιλογές —καί τά ταξίδια— είναι προσωπική υπόθεση.

Γιάννης ΔΕΛΗΟΛΑΝΗΣ

‘Ο έρωτας, τό τραγούδι του

Ένα τραγούδι για κάθε περίπτωση, μιά μουσική για κάθε έρωτα. ‘Η απόσταση από τόν Τέλλεμαν στον Διονυσίου είναι πολύ μικρή, αρκεί νά γνωρίζεις τήν παρακαμπτήριο, τό σινεμά. ‘Η εικόνα είναι ή σμίλη τής μουσικής. Τή δουλεύει άργά, μεθοδικά, λεπτολόγα. ‘Υπάρχει, όμως, και ένας άλλος σμιλευτής τής μουσικής, ό έρωτας. Αύτός δουλεύει διαφορετικά, μέ «σκληρές» κινήσεις. ‘Ο έρωτας φορτώνει τή μουσική μέ όδύνη, ή εικόνα μέ ύπομονή. ‘Ο έρωτας απαιτεί από τή μουσική λύσεις, ή εικόνα ξέρει νά περιμένει, ν’ άπομυζά από τό τραγούδι τό αίμα πού διαποτίζει τό άγγειακό της σύστημα: τό όνειρο. ‘Ο δρόμος τής μουσικής έχει ένα ξεχωριστό μονοπάτι για τίς φαντασιώσεις του καθενός. Φτάνει εκεί όπου παρέχεται κάθε προσασία από τίς δασώδεις εκτάσεις τής κακομοιριάς. Τό φαντασιακό είναι μιά καλύβα στό ζέφωτο, μιά ‘Ιθάκη στη θάλασσα για τίς περιπλανώμενες νότες.

Στόν *Έρωτα του ‘Οδυσσέα* δέν είναι ό Βουτσάς αυτός πού ταξιδεύει, είναι ή μουσική πού ψάχνει άπεγνωσμένα για ‘Ιθάκες· όχι καβαφικές, αλλά λεύτερες από κάθε νοηματικό φορτίο, άπαλλαγμένες από τό βάρος κάθε σηματοδότησης πού θά τίς ήθελε σκοπούς ή τέλη ενός προορισμού. Καί τέτοιες ‘Ιθάκες δέ γίνεται νά είναι άλλες από τό φαντασιακό, μπουκωμένο μέ έρωτικές εικόνες. Μιά γόνιμη έκταση πού περιμένει τόν καλλιεργητή της, τό δουλευτό της για νά δώσει τούς καρπούς της. ‘Αλέτρι ή μουσική πού άνασκαλεύει αύτή τήν κοιλάδα του φαντασιακού, πότε μπαίνει βαθιά στ’ αυλάκια της, τήν κάνει νά πονάει, νά ματώνει (είναι τότε πού άποκτάει ύπόσταση ή μνήμη, ή έρωτική έννοώ), πότε τή χαϊδεύει έλαφρά, τήν άνακουφίζει, ποτίζοντάς την μέ εικόνες.

Τρείς μουσικές ένότητες στην ταινία: Τά προκλασικά κομμάτια, είσαγωγή στό μουσικό χώρο. Ταυτόχρονα, συνειδητοποίηση τής έρωτικής μαρμαρυγής κι άπόφαση για συμμετοχή στην περιπλάνηση. Τά πανιά σηκώνονται μέ πλοηγό τό άπλετο «εός ήλιο». ‘Η άμφισημία των κινήσεων θά δεσπόσει από δώ και πέρα. Ένας κλυδωνισμός συνεχής θά γίνει τό ταξίδι ανάμεσα στ’ άκραία σημεία τής επιθυμίας του ‘Οδυσσέα: τό λόγο και τή σιωπή, τήν πράξη και τήν ά-πορία, τό κωμικό και τό τραγικό. ‘Η ίδια άμφισημία τής όμηρικης ‘Οδύσειας, τής κάθε ‘Οδύσειας, πού καθιστά τούς σηματορούς δυσδιάκριτους, πού δυσκολεύει τήν πορεία. Τό ταξίδι, έκφραση τής κίνησης, τής ζωής, δίνει τή μάχη του μέ τήν άκίνησια του θανάτου. Νά γιατί χρειάζεται φως και μουσική στην έκκίνηση, όπως σε κάθε πανηγύρι. ‘Η περιπλάνηση, παρ’ όλο πού συνοδεύεται από τή βεβαιότητα του χαμού, έχει τό χαρακτήρα τής άρχαιοελληνικής γιορτής. Αύτου του προκλητικού συναπαντήματος μέ τό χάρο, του έμπαιγμού του ως τόν πλήρη έξευτελισμό του.



Ἄκολουθεῖ ἡ μοναξιά τοῦ κλαρίνου. Ὅταν ὁ τρομοκρατημένος θάνατος ἀρχίζει νά ὑποχωρεῖ, ὁ ταξιδευτής Ὀδυσσεύς βρίσκει τήν εὐκαιρία ν' ἀποσυρθεῖ στά στενοσόκκακα τοῦ ἑαυτοῦ του, τοῦ πραγματικοῦ του ἀντιπάλου. Ὁ Ποσειδῶνας-κατατρεχτής ἐκεῖ πρέπει ν' ἀναζητηθεῖ. Ἄς θυμηθοῦμε τό καβαφικό «ἄν δέν τόν κουβανεῖς μέσ' τήν ψυχή σου» κι αὐτή τήν τελευταία ἄποψη τοῦ Μοσκόφ πού μιλάει γιά ἄγριο φιλέταιρο ἔρωτα τοῦ Ὀδυσσεά καί τοῦ Ποσειδῶνα.

Τό κλαρίνο, ἀντίθετα μέ τά προκλασικά κομμάτια, παράγει μουσική ὀγκώδη, συμπαγή, ὄχι διάχυτη. Εἶναι ἀμείλικτο, καθόλου παιχιδιάρικο. Ὁ ἦχος του μόνο μέ τήν πυκνότητα τοῦ ἡλιοβασιλέματος θά μπορούσε νά συμπορευθεῖ. Τό πρωινό σκόρπιο φῶς συμμαζεύεται, ἀρχίζει νά σκληραίνει, προβάλλει συγκεκριμένες ἀπαιτήσεις. Καθώς τό κλαρίνο ἀνεβοκατεβαίνει σέ τέσσερις ὀκτάβες, τά ἀντίθετα γεφυρώνονται πολύ εὐκόλα. Ὁ Ὀδυσσεύς κι ὁ Ποσειδῶνας συγκατοικοῦν πλέον στό ἴδιο σῶμα.

Κι ὅπως ἔχει πέσει τό βράδυ εἶναι ἡ σειρά τῆς σκληρότερης δοκιμασίας, τοῦ νυχτερινοῦ κέντρου. Στό χῶρο ὅπου ὁ Διονυσίου συμπυκνώνει στή μουσική του καί στούς στίχους του τούς ἀντιπάλους τοῦ Ὀδυσσεά καί τούς ἐξοπολύει ἐπάνω του σέ μιά τελευταία προσπάθεια συντριβῆς του. Μαγεύτρα Κίρκη καί Συμπληγάδες ἀντικατοπτρίζονται μέσα στή σκληρή ὁμοιοκαταληξία: ἀπελπισία - ἀπουσία. Ἐκεῖ ἀνάμεσα κινδυνεύει νά συντριβεῖ τό σκάφος τοῦ φιλικοῦ Ὀδυσσεά, ὅπως ἤχει κινησιογόνα στ' αὐτιά του ἡ παράκληση τῆς Πηνελόπης του: «*Γύρισε κοντά μου, γύρισε*». Ὁ Βουτσᾶς ὅμως δέν ἔχει νά γυρίσει πουθενά, προτιμᾶει τήν ὄνειρική περιπλάνηση. Αὐτό ὑπενθυμίζει τό τελευταῖο νυχτερινό πλάνο καί ἡ προηγούμενη χορευτική ἀπογείωση τῆς κάμερας. Τό λικνιστικό τσιφτετέλι θά βοηθήσει τόν Ὀδυσσεά, τόν δικό μας Ὀδυσσεά, νά συνεχίσει στόν οὐρανό.

Βασίλης ΚΕΧΑΓΙΑΣ

Ἡ κάθοδος τῶν ἑννέα

Γιὰ μιὰ ἀκόμη φορά ὁ κινηματογράφος βγαίνει στοὺς δρόμους καὶ περιπλανιέται. Κυνηγáει τὸ μεγάλο μύθο, τὴν ἄπιαστη χίμαιρα, ζητάει νὰ συναντηθεῖ μὲ τὴν Ἱστορία, ἐξομολογεῖται τὴ δική του ἱστορία πού εἶναι μόνο εἰκόνες καὶ στό τέλος χάνεται στὴν ἀναζήτηση τῆς δικῆς του ταυτότητας. Ἕνας κινηματογράφος, πού δηλώνει ὅτι ἀναζητάει πρωταρχικά τὴν ταυτότητα, φαίνεται πὼς στὴν *Κάθοδο τῶν ἑννέα* πάσχει πάνω ἀπ' ὅλα ἀπὸ ἔλλειψη ταυτότητας.

Ἡ κάθοδος τῶν ἑννιά.

σκην.: Χρήστος Σιοπαχᾶς, σεν.: Θανάσης Βαλτινός, φωτ.: Νίκος Καβουκίδης, μουσ.: Μιχάλης Χριστοδουλίδης, παίζουσι: Χρήστος Καλαβροῦζος, Ἀντώνης Ἀντωνίου, Βασίλης Τσαγκλός, Χρήστος Ζορμπᾶς.

Εἰδικὰ στό φετεινὸ φεστιβάλ, ὁ ἑλληνικὸς κινηματογράφος ἔφυγε γιὰ πολλὰ ταξίδια, ἀναχώρησε πρὸς «ἄγνωστο διεύθυνση», κινήγησε δρομολόγια ἄγωνων ὡς τὰ τώρα γραμμῶν, χαρτογράφησε ἄγνωστους τόπους. Εἴχαμε μιὰ «ὕδατινη» ταινία, τὸ *Ταξίδι στὰ Κύθηρα*. Συναντήσαμε ἕνα φίλμ-μάτι, τὴν *Καρκαλού*. Βρήκαμε μιὰ δημιουργία-ὄνειρο: *Τὸ ταξίδι τοῦ Ὀδυσσεά*. Περιπλανήσεις, μοναχικὲς καταδύσεις στό φαντασιακὸ, ταξίδια μὲ ὑπέρβαση τοῦ ἀδιεξόδου.

Ὁ Σιοπαχᾶς, παρακολουθώντας τοὺς Ἀντάρτες τῶν δρόμων τῆς ἑλληνικῆς ὑπαίθρου, ζητάει ἐπειγόντως τὴν ἀνάκληση τοῦ σύνολου, τῆς Ἱστορίας γιὰ νάρθει ὡς ἐπικουρία στὸν ἀποδεκατισμένο Δημοκρατικὸ Στρατό, πού σημασιοδοτεῖ ἡ ὁμάδα τῶν ἑννέα.

Ὁ σκηνοθέτης ξεκινáει τὸ δικὸ του δρόμο, μὲ δύο ἰδιοφυέστατα σεναριακὰ εὐρήματα. Συνδέει τὴν νεώτατη ἑλληνικὴ ἱστορία μὲ ἐκείνη τοῦ μεγάλου μύθου. Ἡ κάθοδος τῶν ἑννέα καὶ ἡ κάθοδος τῶν μυρίων, σημεῖο τομῆς ἀλλὰ καὶ καταστροφῆς. Αὐτὴ ἡ νεώτερη κάθοδος εἶναι οὐσιαστικὰ ἄνοδος πρὸς τὸ Γολγοθά. Ἀκόμα, ἐκφέρει καίριο λόγο πάνω στό θέμα τῆς ἐπανάσταξης, πού ἐξετάζεται μὲ ὄρους ταυτοτήτων, ὅπως προανέφερα. Γιὰ κάθε ἕναν ἀπὸ τοὺς ἑννιά —δηλαδή σύμφωνα μὲ τὸ σκηνοθετικὸ σχῆμα γιὰ κάθε ἄντρα τοῦ Δημοκρατικοῦ Στρατοῦ— ὑπάρχει τὸ πρὶν, τὸ μετὰ καὶ τὸ τώρα:

(1) Τὸ πρὶν, ὁ χρόνος τοῦ ἀδιαφοροποιήτου: Κανονικὰ ἄτομα στό χῶρο τους, ἀφομοιωμένα μὲ ἕνα συγκεκριμένο βαθμὸ ἀποδοχῆς ἀπὸ τὸ κοινωνικὸ σύστημα.

(2) Τὸ μετὰ, ὁ χρόνος τῆς ἀποκόλλησης: Ἀντάρτες, διαφοροποιημένοι, στιγματισμένοι, ἀλλότριοι ἀπὸ τὸν κοινωνικὸ χῶρο ἀπὸ τὸν ὅποιο ἀποσπάστηκαν.

(3) Τὸ τώρα, ὁ χρόνος τῆς ἔντονης διάθεσης γιὰ ἐπανάσταξη. Αὐτὸ εἶναι καὶ τὸ σημαντικότερο ἰδεολογικὸ ἐπίτευγμα τοῦ σκηνοθέτη. Οἱ ἥρωες κουράστηκαν καὶ ζητοῦν μιὰ ἀφομοίωση καὶ πάλι ἀπὸ τὸν κοινωνικὸ τους χῶρο, αἰτοῦν νὰ μὴν ἀναγνωρίζονται ὡς οἱ «ἄλλοι». Εἶναι μιὰ γενναία ἄποψη, καθαρὰ ἐθνικὴ θάλεγα, πού προσκρούει στὶς *ἐθνικοπροσύνες* μὲ εἰσαγωγικά.

Αὐτὸ τὸ κολοσσιαῖο θέμα του, ὁ Χρήστος Σιοπαχᾶς τὸ ἀντιμετωπίζει μὲ μιὰ ἀμηχανία σκηνοθετικῶν χειρισμῶν καὶ ἐπεμβάσεων. Τέτοια θέματα ἀντιμετωπίζονται εἴτε μὲ μιὰ ἀφηρημένη διάθεση, ὅπου τὰ πάντα σχεδὸν ἀνάγονται σὲ σύμβολο, ἢ μὲ μιὰ ὀπτική πού θυμίζει τὸ ἀμερικάνικο μοντέλο. Κάπου, βέβαια, στὴν *Κάθοδο τῶν ἑννέα* διακρίνεται ἡ αἰσθητικὴ κάποιων ἀντισυμβατικῶν γουέστερν τοῦ Ἄντονι Μάν, ἀλλὰ ἡ προσπάθεια δὲν ὀλοκληρώνεται. Ὁ σκηνοθέτης ἐπιλέγει τόσο τὴν ἀφαίρεση ὅσο καὶ τὸ ρεαλισμὸ. Τὰ κοντινὰ πλάνα τὰ διαδέχονται ἄλλα μακρινὰ καὶ τὸν κρυμμένο ἐχθρὸ κάποια πλάνα ἀμερικαῖν πού δείχνουν ποιὸς εἶναι ὁ ἀντίπαλος, ἔστω καὶ μὲ γυρισμένες τίς πλάτες.

Ὁ δημιουργὸς ἐπίσης ἐπιλέγει τὴν αἰσθητικὴ τῆς *μεθόδου τῆς βεντάλιας*, θά ἀποτολμοῦσα νὰ πῶ... Τοὺς ἀποκεντρωμένους στό χῶρο ἥρωές του τοὺς συγκεντρώνει σὲ ἰσόχρονα περίπου διαστήματα σὲ κάποιο σημεῖο-πολλαπλὸ κόμβο (μυθοπλαστικὸ, χωρικό, αἰσθητικὸ, δομικὸ) καὶ στὴ συνέχεια, στὰ ἐπόμενα πλάνα διαγράφει ἕναν ἀπ'



αυτούς. Είναι μιά όπτική πού παραπέμπει στην τελευταία άναμνηστική φωτογραφία, άς πούμε, στη σφιγμένη γροθιά πού ή δύναμή της μειώνεται.

Αυτή ή ένσωμάτωση διαφορετικών στύλ άποδυναμώνει τήν ταινία. Τό όδοιπορικό έξαντλει τούς θεατές. 'Ο Δημοκρατικός Στρατός άδυνατεί νά συναντήσει τήν ιστορία κι οι θεατές νά συγκροτήσουν μιά ιστορία.

"Όταν ό Χρήστος Σιοπαχάς χρησιμοποιεί τό τελευταίο σημαντικό εύρημά του μαζί μέ τήν ήττα του Δημοκρατικού Στρατού, οι θεατές, έχουν *χάσει* τήν ταινία. 'Ο σκηνοθέτης λοιπόν συναντάει τόν ίδιο τόν έαυτό του, ή ταινία επιτρέπει στην άρχή της και βρίσκει τελικά μιά ταυτότητα, ή έλληνική 'Ιστορία είναι ξεπίτηδες άπούσα, τό ίδιο και ό Δημοκρατικός Στρατός. "Όλα πιά είναι μεταμφιεσμένα, ή επανένταξη έστω και μέ τόν έξολοθρεμό των 8/9 τής ομάδας έχει συντελεστεί. Τά νερά κυλούν ήρεμα κρύβοντας τό μυστικό τους, μιά φωνή όφφ, ένα ήμερολόγιο άνακαλούν τή μνήμη και μετατρέπουν τό θάνατο σέ έλπίδα. 'Απ' αυτά τά νερά και τά δέντρα, άπ' αυτό τό κενό σύνολο ή από κάπου άλλου θά ξεκινήσει και πάλι ό ένας πού διέφυγε, ό θεματοφύλακας του μεγάλου μύθου, τό ζωντανό φάντασμα του δημοκρατικού στρατού.

"Έτσι, τό τέλος παύει νά είναι τέλος μιά και άποτελεί μιά άφετηριά, ένω ακόμα έγείρεται μιά άνησυχία. Πού νά βρίσκεται τώρα ό νεαρός άντάρτης, σέ ποιές θερμοκρασίες κυοφορεί τή νέα έξοδό του;

Πέρα από τις σοβαρές αντιρρήσεις για τήν ταινία του Χρήστου Σιοπαχά, πού ήδη διατυπώσαμε, πρέπει νά τής καταλογίσουμε πώς τό *ταξίδι* πού καταγράφει γίνεται άκριβώς για νά ύπαινηχθεί αυτό πού θάρθει κάποτε. 'Ο χρόνος είναι άγνωστος. 'Υπάρχει όμως, ή σιγουριά τής επ-ανόδου αντίθετα μέ τήν κάθοδο πού ήταν άνοδος, όπως ήδη έγγραφα.

'Αλέξης Ν. ΔΕΡΜΕΝΤΖΟΓΛΟΥ

Ἡ πόλη ποτέ δέν κοιμάται



«*Αραξε Καντάφι*», θά πεί ὁ Μαχαραγιάς στὸν ἔγχρωμο ὁδηγὸ τῆς Μερσεντές, ὅταν θά θελήσουν νά μεταφέρουν τὸν τραυματισμένο ἀδελφὸ τοῦ Πεταλούδα στό νοσοκομεῖο, μετὰ τὸ δυστύχημα. Αὐτὴ θά εἶναι καὶ ἡ καλύτερη στιγμή τοῦ ἔργου. Ἄλλὰ πόσο παράξενο σ' ἔνα ἔργο τραγικό, ἡ καλύτερη στιγμή νά εἶναι κωμική...

Ὁ Τσιλιφώνης θά προσπαθήσει μὲ τὴν ταινία *Ἡ πόλη ποτέ δέν κοιμάται* νά δημιουργήσει ἕνα σύγχρονο ἑλληνικό γουέστερν (καὶ μάλιστα τῆς νύχτας), ἀναπαράγοντας τὰ παλιὰ δοκιμασμένα μοντέλα τοῦ ἀμερικάνικου γουέστερν. Θά ξεκινήσει χρησιμοποιώντας ὅλους τοὺς κανόνες γραφῆς, στοχεύοντας πάντα στό τέλειο.

Θά κινηματογραφήσει μὲ σύστημα σινεμασκόπ (θυμηθεῖτε πόσα χρόνια περᾶσαν χωρὶς αὐτό) καὶ στή συνέχεια θά δημιουργήσει τὸ περιβάλλον στό ὁποῖο θά κινηθοῦν οἱ ἥρωες. Θά ἀντικαταστήσει τὰ ἄλογα μὲ μεγάλες μηχανές, τὴν ἔρημο μὲ ἀσφάλτινους δρόμους, τὸν καυτό ἥλιο μὲ χιλιάδες φῶτα τῆς νύχτας, τοὺς κάκτους μὲ τσιμεντένια-γυάλινα κτίρια καὶ μεταλλικές κατασκευές καὶ τὰ σαλοῦν μὲ μπαράκια. Τέλος, στή θέση των μοναχικῶν καβαλάρηδων τοῦ γουέστ, θά τοποθετήσει τοὺς μοναχικούς καβαλάρηδες τῆς ἀθηναϊκῆς νύχτας.

Στὴ συνέχεια, θά στήσει τοὺς ἥρωες. Θά διαλέξει τὸ κεντρικὸ πρόσωπο (τὸ παλικάρικι) καὶ μετὰ τοὺς περιφερειακοὺς ἥρωες μὲ κύριο χαρακτήρα τὸν ἀντίπαλό του. Φυσικά, θά χρησιμοποιήσει καὶ μιὰ γυναίκα, ἡ ὁποία θά λειτουργήσει καταλυτικά στή σχέση τῶν δύο μονομάχων. Ἐπιπλέον θά «προικίσει» ἐξ ἀρχῆς τὸν ἥρωα μὲ τὴν κατάρα τοῦ «χαμένου» (he is a loser). Καὶ ὅλα θά ξεκινήσουν ἀργά-ἀργά, γιὰ νά ὀδηγηθοῦν στήν κορύφωση τοῦ ἔργου, τὴν προσωπικὴ μονομαχία τῶν δύο ἡρώων μὲ τίς μηχανές τους.

Ὁ Τσιλιφώνης θά ἐξωραΐσει μὲ τὸν καλύτερο τρόπο τὴν ταινία του. Θά δώσει μείζονα σημασία στά μορφικά στοιχεῖα, στή φωτογραφία, στό ντουμπλάζ, στίς Τεχνικές λήψεις κλπ., γιὰ νά ἐπιτύχει μιὰ στιλπνὴ, ἰλλουστρασιὸν ἀφήγηση. Ἄλλὰ ἔτσι θά τοῦ ξεφύγει τελικά τὸ ἀντικείμενο. Οἱ ἥρωες πού θά δημιουργήσει δέν θά εἶναι ἀληθινοί. Ὅλοι θά εἶναι ὑπερβολικοί, σχηματοποιημένοι, ρηχοί, κάλπικοι. Τὸ ἴδιο καὶ οἱ καταστάσεις πού θά συνδέσουν τοὺς ἥρωες: ἀπλουστευμένες, γλυκερές, σχεδὸν μελοδραματικές.

Ἡ ταινία θά «κορυφωθεῖ» ὅταν θ' ἀποφασίσουν οἱ δύο ἥρωες νά συγκρουστοῦν καὶ θά χρειαστεῖ νά μιλήσουν μὲ «ἀνοιχτά χαρτιά». Ὁ διάλογος, ὑποτίθεται, θά ἐντείνει τὴν σχέση τῶν δύο πρωταγωνιστῶν. Στὴν πραγματικότητα, θά ὑπονομεύσει ὅ,τι προσπαθοῦσε ν' ἀρθρώσει ὡς ἐκεῖνη τὴν ὥρα. Θά ἐπαναλάβει μὲ λόγια, ὄλ' αὐτὰ πού ἐπὶ μιάμιση ὥρα ἐπιχειροῦσε νά ἀφηγηθεῖ μὲ κινηματογραφικὲς εἰκόνας. «Καὶ γιὰ ὅσους δέν κατάλαβαν, νά τί ἤθελα νά πῶ...».

Τόλης ΒΕΪΖΑΔΕΣ

Ἡ πόλη ποτέ δέν κοιμάται

σεν. - σκην.: Ἀντρέας Τσιλιφώνης,
φωτ.: Χρήστος Τρι-
ανταφύλλου, σκη-
νικά-κοστούμια: Γιάν-
νης Τσεκλένης, μου-
σ.: Γιάννης Κωστι-
δάκης, παίζουν:
Χρήστος Καλαβροῦ-
ζος, Τάκης Μόσχος,
Ὁλῖα Στεφανίδου.

Οι «μικρές» ταινίες του Φεστιβάλ



Τυφλό σύστημα του Π. Χούρσογλου

Όθόνη: Νομίζετε ότι υπάρχει ένα συγκεκριμένο κοινό για τις ταινίες μικρού μήκους κι αν ναι, ποιά είναι αυτό και πού μπορεί να αναζητηθεί;

Κ. Αγγελάκος: Τό κοινό πού παρακολουθεί τις ταινίες μικρού μήκους στις εκδηλώσεις πού παίζονται μαζί με τις μεγάλου μήκους είναι ένα κοινό πού πηγαίνει σαφέστατα για να δει τις ταινίες μεγάλου μήκους, δηλαδή οι μικρού μήκους παίζουν ένα ρόλο συνοδευτικό. Δεν υπάρχει διανομή ούτε ένα ειδικό κοινό για τις μικρού μήκους, αν και απαιτούν αυτό τό ειδικό κοινό. Κατ' αρχήν γιατί γίνονται μ' έναν ειδικό τρόπο, τόσο στην παραγωγή όσο και στη θεματολογία και έχουν άλλους κώδικες αφήγησης. Δεν υπάρχει διαμορφωμένο κοινό για τις μικρού μήκους αν και παλιότερα ίσως υπήρχε. "Ίσως όταν ξεκίνησαν οι μικρού μήκους με τόν Βούλγαρη, υπήρχε ένα κοινό πού τις έβλεπε.

Κ. Μαζάνης: "Όσον αφορά τό θέμα τού να παίζονται οι μικρού μήκους ταινίες μόνες τους στό σινεμά και να έχουν ένα δικό τους κοινό, μάλλον είναι αδύνατον. "Έτσι όπως διαμορφωθεί ή κινηματογραφική άποψη στόν κόσμο, τό

όλοκληρωμένο έργο έχει κάποια στάνταρντ. Στην Αμερική, ταινία πάνω από δύο ώρες θεωρείται αντιεμπορική. Τό θέμα είναι αν μπορούν οι μικρού μήκους να παίζονται με τις μεγάλες ή να είναι σέ περιπτώσεις φεστιβάλ οι πρόδρομοι για μιá μέλλουσα δουλειά κάποιων σκηνοθετών. Και όσον αφορά τά βραβεία, αυτά πρέπει να δίνονται υπό μορφή ύποτροφίας για να βοηθήσουν πράγματι κάποιο νέο δημιουργό.

Ρένα Έσκενάζου: Φοβάμαι ότι αν ακολουθήσουμε μιá τέτοια συλλογιστική, αποκλείουμε ένα άτομο πού θά ήθελε να δουλέψει επαγγελματικά στή μικρού μήκους. "Αν υπήρχαν όρισμένες ανεξάρτητες εκδηλώσεις μικρού μήκους, θά βοηθούσαν αυτοί πού θέλουν να δουλέψουν αποκλειστικά στή μικρού μήκους ταινία. Αυτό, αν θέλουμε να αναπτυχθεί ή μικρού μήκους ως αυτόνομο πράγμα.

Όθόνη: Νομίζω ότι όσες φορές παίχτηκε μικρού μήκους μαζί με μεγάλου μήκους ταινία, ποτέ ή μικρή μήκους δεν μπόρεσε να γίνει ή «άτραξιόν» τής προβολής.

Κ. Μ.: "Αν ό δημιουργός μικρού μήκους άποκατασταθεί στό μέλλον επαγγελματικά, θά ξέρει ότι οι ταινίες του άπευθί-

νονται σέ ένα εύρύ κοινό καί έτσι ή ταινία δέν θά είναι ένα άπλό δείγμα δουλειάς. Τότε νομίζω ό κόσμος θά τήν αγαπήσει καί θά τήν θέλει.

Κ.Α.: Ένα άλλο σημείο είναι τό ότι στην Έλλάδα δέν υπάρχουν οί έραστής του κούρ-μετράζ. Στο έξωτερικό, υπάρχουν σκηνοθέτες πού ασχολούνται μόνο μέ τή μικρού μήκους, ενώ έδώ αυτό δέν υπάρχει. Έδώ τό κούρ-μετράζ είναι τό καλό, ή εύφημη μνεία, γιά νά προχωρήσεις κάπου άλλου. Τρία-τέσσερα χρόνια μετά τήν αποφοίτησή μας από τίς σχολές, κάνουμε ταινία πού υπό συνθήκες κανονικής εκπαίδευσης θά τήν κάναμε στά πρώτα έτη τών σχολών.

Περικλής Χούρσογλου: Έγώ προσωπικά έκανα τήν πρώτη μου δουλειά, πρίν δύο-τρία χρόνια, γιά νά κοιτάξω, νά ψάξω τά έκφραστικά μου μέσα. Αυτή τή δουλειά πού είναι ή δεύτερή μου, είναι ή αναζήτηση του θέματος πού θά μ' ενδιέφερε. Κι αυτό γίνεται γιά νά πάω αύριο στην ΕΡΤ, νά δείξω τίς ταινίες καί νά ζητήσω ένα ντοκουμανταίρ, μιά τηλεταινία. "Υστερα άπ' όλα αυτά θά ζητήσω από τό Κέντρο, τήν ΕΡΤ ή άπ' άλλου κάτι γιά μιά μεγάλο μήκους.

Κ.Μ.: Έγώ, πάντως, νομίζω ότι οί ταινίες πού έχουμε κάνει δέν είναι άπλως άσκήσεις ύφους, είναι άσφογες τεχνικά. Πηγαίνοντας σ' ένα σινεμά, δίπλα από μιά μεγάλο μήκους, μπορούν νά βγούν καί καλύτερες. Δηλαδή υπάρχει ή δυνατότητα νά κάνεις μόνο μικρού μήκους καί νά είναι πολύ καλές ποιοτικά.

Π.Χ.: Έγώ θέλω νά ρωτήσω κάτι τήν Ρείνα. Τή δική σου ταινία τήν έκανες 35 mm μέ τήν προοπτική νά παιχθεί στις αίθουσες μαζί μέ μιά μεγάλο μήκους;

Ρ.Ε.: Πέρα από τό κοινό τής Θεσσαλονίκης, θά μ' ενδιέφερε ή ταινία νά παιχθεί στις αίθουσες, νά τή δει ό κόσμος. Τώρα τό πώς θά βγει δέν έχω συζητήσει μέ τίς εταιρίες διανομής, αλλά αυτό πού ξέρω είναι ότι ό Βεργίτσης είχε πρόβλημα πέρυσι μέ τήν ταινία του 'Ανανιάδη. Οί αίθουσάρχες είχαν αντίρρηση γιατί ή διάρκεια θά ήταν πολύ μεγάλη.

Κ.Μ.: Δέν είναι ανάγκη οί μικρού μήκους ταινίες νά παίζονται μέ τίς φεστιβαλικές ταινίες. Θά μπορούσαν νά μπουν πρίν από μιά ξένη. "Οπως ή *Μπέττυ* του Σταύρακα με τόν Φελλίνι.

Ρ.Ε.: Πάλι όμως μπαίνει τό πρόβλημα τής διάρκειας.

Κ.Α.: Τό πρόβλημα τής διανομής είναι μεγάλο, ιδίως γιά τίς ταινίες τών 16 mm. Αυτές δέν μπορούν νά παιχτούν πουθενά, εκτός από τό *Στούντιο*, καί στό φετεινό Φεστιβάλ μόνο τρεις ταινίες γυρίστηκαν στά 35 mm. "Ολες οί άλλες είναι 16 mm. Τό κράτος πρέπει κάπως νά φροντίσει γι' αυτό τό πράγμα, είτε στή διανομή είτε οργανώνοντας εβδομάδες ταινιών μικρού μήκους γιά τό κοινό πού ενδιαφέρεται. Έπίσης θά πρέπει νά γίνεται έδώ στην Έλλάδα φεστιβάλ ταινιών μικρού μήκους γιά νά ξέρουμε πού βρισκόμαστε σέ σχέση μέ τόν εύρωπαϊκό χώρο. Είμαστε τελείως αποκλεισμένοι. "Αν δείτε ταινίες πού κάνουν στή σχολή του Λότζ, τί νά πω, πρόκειται περί άριστουργημάτων.

Όθόνη: "Ένα πρώτο βήμα θά ήταν νά γίνει ανεξάρτητο τό φεστιβάλ μικρού μήκους από εκείνο του μεγάλο μήκους καί νά γίνει διεθνές.

Τυφλό σύστημα του Π. Χούρσογλου





Η άπειλή της Μορμώνας του Κ. Μαζάνη

Π.Χ.: Νά πω γιά κάτι πού μου έκανε έντύπωση στό φετεινό Φεστιβάλ. Γυρίστηκαν 55 ταινίες μικρού μήκους και σχεδόν όλοι μας δουλέψαμε μέ άρτια τεχνικά μέσα, μέ τά μίνιμουμ συνεργεία τής ΕΤΕΚ, μέ κόστος ενός και δύο εκατομμυρίων. Ήταν σάν νά γυρίζαμε ταινία μεγάλου μήκους.

Κ.Μ.: Νομίζω ότι έδω Περικλή μπαίνει τό θέμα τής παραγωγής μέσα από άλλους φορείς, δηλαδή μιάς ΄Ακαδημίας Κινηματογράφου πού θά μπορεί νά προσφέρει διάφορα μηχανήματα σέ όσους ενδιαφέρονται γιά μικρού μήκους. Ή, άκόμη, τό Κέντρο Κινηματογράφου πού συζητάει γιά κάτι μηχανήματα. Αυτό κι ή έξασφάλιση ενός μίνιμουμ συνεργείου θά λύσει πολλά και βασικά προβλήματα.

Κ.Α.: Τό Κέντρο μπορεί νά μπαίνει στην παραγωγή μικρού μήκους ταινίας μέ μεγαλύτερα ποσοστά άπ' ό,τι τώρα. ΄Ακόμη πενήντα, εξήντα τοίς εκατό ή καθ' όλοκληρία. ΄Οχι νά δίνει δεκαπέντε εκατομμύρια όλα κι όλα τό χρόνο γιά έντεκα ταινίες.

Κ.Μ.: ΄Επειδή τά προβλήματα του έλληνικού σινεμά έχουν πάει κάποιο δρόμο, σέ σχέση και μέ τό νομοσχέδιο και μέ τήν ώριμότητα πάνω στην αντιμετώπιση των προβλημάτων από τούς ΄Ελληνες κινηματογραφιστές, πρέπει και μείς, από τή μεριά μας, ως εκπρόσωποι τής μικρού μήκους νά κάνουμε τίς προτάσεις μας.

΄Οθόνη: ΄Ας μιλήσουμε λίγο γιά τή θεματολογία των μικρού μήκους, έτσι τουλάχιστον όπως τήν είδαμε φέτος. Λείπουν από αύτή τή συζήτηση άνθρωποι πού έδειξαν βίντεο στίς ταινίες

τους, πού χρησιμοποίησαν τέσσερα-πέντε τραγούδια ως μουσική σ' όλο τό μήκος τής ταινίας. ΄Εχετε νά πείτε κάτι πάνω σ' αύτό, ότι δηλαδή ή μικρού μήκους ταινία πιάνει κάποια πράγματα πού είναι στήν άτμόσφαιρα, κάποιες «αισθητικές» πού τίς βγάξει πρώτη επειδή είναι τέτοια ή μορφή παραγωγής και διάθεσής τής;

Κ.Μ.: ΄Οπως είπαμε πιό πριν ή μικρού μήκους είναι κάτι άλλο άπό τήν μεγάλη ταινία. ΄Αλλά, όπως και στίς μεγάλου μήκους, υπάρχουν διαφορετικά είδη, διαφορετικές άπόψεις και διαφορετική θεματολογία, τό ίδιο συμβαίνει και στίς μικρού μήκους. Σημασία έχει νά έχεις ένα ολοκληρωμένο θέμα στό μυαλό σου και νά έχεις αντίληφθει ποιό άποτέλεσμα θές νά πετύχεις. Τότε χρησιμοποιείς αύτό πού κρίνεις έσύ πιό σωστό, πιό θεμιτό. Αυτός είναι κι ό τρόπος πού κινηματογραφείς. ΄Όσο γιά τό βίντεο πού είπες μπορεί νά είναι κάτι συμπτωματικό ή μιά γενικότερη επιρροή...

΄Οθόνη: ΄Εγώ βλέπω μιά σχέση άνάμεσα στό ότι χρησιμοποιήθηκαν τόσα πολλά τραγούδια και στό βίντεο. Τό φαινόμενο τής μουσικής τηλεόρασης.

Κ.Μ.: Δέν είναι μόνο ή τηλεόραση. Είναι και επιρροές από τόν κινηματογράφο, κυρίως από τόν ξένο. ΄Αλλά πάλι και γιά τό ελληνικό σινεμά νά συζητήσουμε, βλέπουμε ότι ή σχέση τής μουσικής μέ τόν κινηματογράφο είναι τέτοια πού δέν συναντούμε πουθενά άλλου. ΄Από παλιά ύπήρχαν σκηνοθέτες πού έβαζαν τραγούδι σέ ταινία τους γιατί έτσι τούς άρεσε. Αυτό συμβαίνει κυρίως γιατί οί μουσικοί στήν



Περό της Ρ. Έσκενάζυ

Ἑλλάδα δὲν εἶχαν σχέση με τὸ σινεμά κι ἔτσι ἡ συνεργασία μουσικοῦ καὶ σκηνοθέτη δὲν ἦταν ἐπιβεβλημένη. Ὁ σκηνοθέτης ἔβαζε συχνά ὄτι τραγουδοῦ τοῦ ἄρεσε. Τελευταία ἔχουν ἀλλάξει τὰ πράγματα, πάντως στὴν ταινία μου ἡ μουσικὴ λειτουργεῖ ὅπως κατὰ παράδοση λειτουργοῦσε.

Κ.Α.: Ἄς ἐπανεέλθουμε στὸ ἂν ὑπάρχουν κοινὰ χαρακτηριστικά στίς μικροῦ μήκους ταινίες. Κάποιες ἄλλες παλιές ἀφηγηματικὲς μορφές ὑποχωροῦν. Ἡ ἀνάπτυξη τῶν διαλόγων γιὰ παράδειγμα. Αὐτὸ τὸ Φεστιβάλ μᾶς δείχνει ὅτι δὲν χρησιμοποιοῦμε πιά πολὺ τὸ διάλογο γιὰ νὰ ἀφηγηθῶμε μιὰ ἱστορία. Ἔχουμε ταινίες πολὺ λιτές, πού στηρίζονται σὲ ἄλλες ἀφηγηματικὲς μορφές. Τὴ μουσικὴ παραδείγματος χάριν. Πολλὲς ταινίες, ἡ δική σου ἄς ποῦμε, Κώστα, ἔχουν ἓνα μοντάζ πού βασίζεται στὴ μουσικὴ. Αὐτὸ νομίζω ὅτι εἶναι ἓνα γεγονὸς ἀξιοπρόσεκτο. Καὶ κάτι ἄλλο. Φέτος οἱ ταινίες μικροῦ μήκους δὲν χρησιμοποιοῦν ἠθοποιούς. Δὲν ἐννοῶ ἠθοποιούς-ἄνόματα, ἀλλὰ ὅτι δὲν στηρίζονται πάνω στὴ λειτουργία τῆς ὑποκριτικῆς. Τὸ περσινὸ φεστιβάλ, ἦταν ἓνα Φεστιβάλ τοῦ λόγου off. Τὰ παλαιότερα πειραματίζονταν πάνω στὴ χρῆση τοῦ ἠθοποιοῦ. Φέτος ἔχουμε μιὰ στροφὴ στὴν παντοδυναμία τῆς εἰκόνας. Οἱ διάλογοι ἀτονοῦν. Ἡ μουσικὴ παίξει πρωτεύοντα ρόλο. Εἶναι κάποια στοιχεῖα πού συμπυκνώνονται σὲ ἀφηγηματικὲς κώδικες.

Κ.Μ.: Ἡ παντοδυναμία τῆς εἰκόνας αὐτὴ τὴ στιγμή κυριάρχει σὰ πάντα, σ' ὅλο τὸν κόσμο. Αὐτὸ μᾶς ἔχει

ἐπηρεάσει κι ἐμᾶς. Ἐμεῖς βέβαια ὅλοι μαζί, ὡς ἐλληνικὸ σινεμά, μπορούμε νὰ διαμορφώσουμε τίς ἰδιαίτερες ἀπόψεις μας. Ἀλλὰ ἀκόμη κι ὁ πιὸ ἀσχετος με τὸ σινεμά ἔχει καταλάβει ὅτι ἡ εἰκόνα ἔχει κυριαρχήσει παντοῦ. Στὴν Ἀμερικὴ, προχωρᾶς στὸ δρόμο καὶ σοῦ δείχνουν ὅποια-δήποτε διαφήμιση ἢ ὅτι ἄλλο σὲ βίντεο. Οἱ ἀφίσεις τείνουν νὰ καταργηθοῦν.

Κ.Α.: Αὐτὸ δείχνει πού μπορεῖ νὰ φτάσουμε, ἀφοῦ ἔχουμε ξεχάσει τὸν εὐρωπαϊκὸ κινηματογράφο.

Ρ.Ε.: Αὐτὴ, ὅμως, ἡ παντοδυναμία τῆς εἰκόνας πού λέμε εἶναι σὲ ἄμεση σχέση με τὴν ὑποκριτικὴ τῶν ἠθοποιῶν. Αὐτὸς ἦταν ὁ ἀντικειμενικὸς σκοπὸς τῆς ταινίας μου καὶ τὸν περισσότερο χρόνο μοῦ ἔφαγε ἡ μελέτη τῆς κινησιολογίας τῶν δύο κοριτσιῶν. Οἱ ἠθοποιοὶ εἶναι ἡ εἰκόνα, πέρα ἀπὸ τοὺς φωτισμούς καὶ τὸ ντεκόρ. Εἶναι αὐτὸ πού κινεῖται μέσα στὴν ταινία.

Π.Χ.: Καὶ στὴ δική μου ταινία, ἀλλὰ καὶ στοῦ Κυριάκου νομίζω, μᾶς ἐνδιέφερε ἡ σχέση εἰκόνας-ἠθοποιοῦ.

Κ.Α.: Νά ρωτήσω κάτι ἄλλο. Αὐτὸ πού εἶπαμε πιὸ πρῖν, γιὰ τὴν ὑποχώρηση τοῦ λόγου, εἶναι ριζοσπαστισμός; Οἱ μικροῦ μήκους τοῦ Γκαντάρ εἶναι πολὺ ἐπαναστατικὲς. Ὅπως κι οἱ ταινίες τοῦ Ρομέρ. Κι ὅμως ἔχουν πληθῶρα λόγου. Τώρα γιατί νὰ μὴν μπορούμε νὰ χρησιμοποιήσουμε τὸ λόγο;



Ἀξέχαστες βραδιές τοῦ Κ. Ἀγγελάκου

Ἐθόνη: Ἐγὼ θὰ τὸ μετατόπιζα λιγάκι. Πιστεύω ὅτι ἀναγνωρίζεται σ' αὐτὸ τὸ Φεστιβάλ στίς μικροῦ μήκους ταινίες μιά ἔγνοια γιὰ τὸ κάδρο, γιὰ τὴν εἰκόνα, πού εἶναι πολὺ σημαντική. Ἀπὸ τὴν ἄλλη μεριά, ὡς τώρα δὲ χρησιμοποιεῖται καλὰ ὁ λόγος στίς μικροῦ, ἀλλὰ καί στίς μεγάλο μήκους. Πέρα, ὅμως, ἀπὸ τὴν εἰκόνα καί τὸ λόγο, ὑπάρχουν κάποια σώματα. Κι ἐδῶ μπαίνει καί τὸ θέμα τοῦ ἠθοποιῦ καί τοῦ λόγου καί τῆς σιωπῆς του. Μήπως αὐτὴ ἡ παρουσία τῆς εἰκόνας μερικές φορές δὲν καταργεῖ τὸ λόγο, ἀλλὰ καταργεῖ, ἀποθεῖ τὰ ἴδια τὰ σώματα;

Κ.Α.: Νομίζω ὅτι ἐξορκίζουμε συνεχῶς τὰ ἴδια πράγματα, γιατί ὑπάρχει μιά τέτοια παράδοση: Τὸ γεγονός ὅτι δὲν χρησιμοποιοῦμε σώματα στίς ταινίες μας, ὅτι οἱ ἠθοποιοὶ εἶναι ἀσώματοι. Τὰ σώματά τους δὲν μιλάνε. Ὑπάρχουν ἐλάχιστες ἐξαιρέσεις στὸν ἐλληνικὸ κινηματογράφο ὅπου τὰ σώματα τῶν ἠθοποιῶν λειτουργοῦν. Ὅλο τὸ παλιὸ ἐλληνικὸ σινεμὰ ἔχει στηριχθεῖ σ' ἕνα γκρό. Οἱ παλιοὶ Ἕλληνες ἠθοποιοὶ εἶναι ἕνα στόμα πού μιλάει.

Ἀπροσδιόριστὴ εἶρα τοῦ Γ. Λουῆζου



Ἐθόνη: Μιά ἔνσταση γιὰ τὴν ἐλληνικὴ κωμωδία.

Κ.Α.: Ναι, ἐκτός ἀπὸ ἐκεῖ, τὸ στόμα εἶναι φορέας τοῦ σώματος. Μέχρι πρὶν λίγο δὲν ὑπῆρχε ὁ κινηματογραφικὸς ἠθοποιός. Ὁ Κούρκουλος ἦταν ἕνας κινηματογραφικὸς ἠθοποιός παλιά, ἀλλὰ ἦταν ἐλάχιστες οἱ ἐξαιρέσεις. Ὅλοι μετέφεραν τὴν παιδεία τῶν θεατρικῶν σχολῶν στὸν κινηματογράφο. Ἀγνοοῦσαν τοὺς κώδικες τῆς κινηματογραφικῆς ὑποκριτικῆς. Αὐτὴν ἀκριβῶς τὴν παράδοση πληρώνουμε τώρα.

Κ.Μ.: Νομίζω ὅτι κάθε σκηνοθέτης μπορεῖ νὰ χρησιμοποιοῦν διαφορετικὰ τοὺς ἠθοποιούς. Καί οἱ τέσσερις μας ἔχουμε χρησιμοποιοῦν, κατὰ τὴ γνώμη μου, τὰ σώματα τῶν ἠθοποιῶν σωστά, μὲ τὸν τρόπο μας βέβαια. Εἶναι θέμα προσωπικῆς ἄποψης τοῦ δημιουργοῦ.

Ρ.Ε.: Σέ μένα πρῶτα μπήκε τὸ σῶμα τοῦ ἠθοποιῦ, μετὰ ἡ κίνηση, μετὰ ἡ ἀμφίεση. Στὴν ταινία, κίνηση καί σῶμα ἔγιναν ἕνα. Ἐκεῖνο πού προέχει στὴν ταινία καί σ' ἐκεῖνο πού ἐπιστρέφω εἶναι ἡ κίνηση.

Κ.Μ.: Νὰ ξαναπῶ ὅτι ὑπάρχουν χίλιοι τρόποι νὰ διευθύνεις τοὺς ἠθοποιούς. Τὴ δικιά μου ταινία, στὴν ὁποία δὲν ὑπάρχουν διάλογοι, ἔτσι τὴν εἶχα σκεφθεῖ, δὲν μπορούσα νὰ τὴν κάτω ἀλλιῶς. Ἄν ἔβαζα διαλόγους, θὰ κινηματογραφοῦσα ἀλλιῶς, θὰ ἦταν ἄλλη ταινία.

(Τὸ παραπάνω κείμενο εἶναι ἀποσπάσματα μιᾶς μεγάλης συζήτησης τῆς Ἐθόνης μὲ τοὺς τέσσερις σκηνοθέτες. Στὴ συζήτηση πῆραν μέρος οἱ Γιάννης Δεληολάνης, Περικλῆς Δεληολάνης καί Ἀλέξανδρος Μουμιτζῆς· ἐπιλογή - ἀπομαγνητοφώνηση: Χρήστος Μήσης.)

Ἡ χαμένη εὐκαιρία

Τὴν τελευταία δεκαετία διαπιστώνεται σημαντικό ενδιαφέρον γιὰ τὸν ἑλληνικό κινηματογράφο, τὸ ὁποῖο ἔχει ἐκδηλωθεῖ συχνά μὲ κύκλους προβολῶν, ἀφιερῶματα σέ περιοδικό καί συζητήσεις. Οἱ περισσότερες ἀπὸ αὐτές τίς ἐκδηλώσεις καταπιάνονται μὲ τὸν ἑλληνικό κινηματογράφο ὡς ἓνα σύνολο μέσα στοῦ ὁποῖο μόνον ἓνας διαχωρισμός μπορεί νά γίνει ἀπὸ τὴ μιά μεριά οἱ ταινίες τοῦ Νέου Ἑλληνικοῦ Κινηματογράφου (ΝΕΚ), οἱ ὁποῖες «μᾶς» ἐνδιαφέρουν, καί ἀπὸ τὴν ἄλλη οἱ ταινίες τοῦ Παλιοῦ Ἑλληνικοῦ Κινηματογράφου (ΠΕΚ), οἱ ὁποῖες λίγο «μᾶς» ἐνδιαφέρουν. Δηλαδή, ἓνας διαχωρισμός ὁ ὁποῖος, τελικά, δέν εἶναι παρά ἡ ἔκφραση μίας πολιτικῆς στάσης σέ σχέση μὲ τὰ κινηματογραφικά συστήματα ἔχει φτάσει στοῦ σημείου νά ἀποτελεῖ τὸ κύριο στοιχεῖο ἀξιολόγησης, μελέτης καί ἀναφορᾶς τῆς κινηματογραφικῆς κουλτούρας στήν Ἑλλάδα. Καί ὅμως ὑπάρχουν προβλήματα, θέματα καί πρόσωπα πού ξεπερνοῦν αὐτὸν τὸ διαχωρισμό ΠΕΚ/ΝΕΚ, τὰ ὁποῖα αὐτὴ τῆ δεκαετία ἔχουν τοποθετηθεῖ στοῦ περιθώριο καί ἀπασχολοῦν ἐλάχιστα τοῦς φίλους τοῦ ἑλληνικοῦ κινημα-

τογράφου. (Μόνη, ἴσως, ἐξάιρεση εἶναι τὸ θέμα «κωμῶδια», ἀλλὰ καί αὐτὸ ἀποσπασματικά). Γιὰ παράδειγμα, τὰ καλοκαιρινὰ ἀφιερῶματα στοῦν ἑλληνικό κινηματογράφο τὰ ὁποῖα πιθανόν νά ἐδειξαν τὸ εὖρος καί τὴν ποικιλία τῆς παραγωγῆς τοῦ ΝΕΚ, ἀλλὰ δέν ἐστίασαν τὸ ἐνδιαφέρον τοῦς σέ συγκεκριμένα θέματα — ὅπως φαίνεται ἀπὸ τὸ ἀφιερῶμα μαμούθ στήν Ἀθήνα, τὰ ἑπτὰ φιλμ στή Θεσσαλονίκη κλπ.

Τὸ Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης ἔχει προσφέρει (καί ἔχει χαράμισει) τὴ μόνη συστηματικὴ διοργάνωση διαφορετικῶν θεματικῶν προσεγγίσεων μὲ τὸ θεσμό τῶν παραλλήλων ἐκδηλώσεων. Ἐκδηλώσεις γιὰ τίς ὁποῖες οἱ ὀργανωτῆς τὸ μόνο πού ἔχουν δεῖξει εἶναι ὅτι τίς θεωροῦν μία ἀγγραῖα, ἓνα βάρος καί μὲ τίς ὁποῖες προσπαθοῦν νά ξεμπερδέψουν ὅσο πιὸ ἀνώδυνα γίνεται, βάζοντάς τες στοῦ περιθώριο. Αὐτὸ τὸ κατάφεραν φέτος μὲ τίς ὥρες τῶν προβολῶν (11 τὸ πρωί, 4 τὸ ἀπόγευμα), τὴν ἔλλειπὴ καί ἀντιφατικὴ πληροφόρηση, τὸ χῶρο τῶν προβολῶν (μία ἄβολη αἴθουσα συνεδρίων σέ ἓνα περίπτερο τῆς ΔΕΘ), τὴν ἄγνοια τῶν ἐργαζομένων στοῦ Φεστιβάλ γιὰ τίς ἐκδηλώσεις, συνθηκῆς πού περιόρισαν τὸ κοινό σέ ἓνα ἀριθμὸ ἐπίμονων φανατικῶν. Μὲ αὐτὸ τὸν τρόπο τέτοιες ἐκδηλώσεις καταλήγουν στοῦ νά μὴ εἶναι παρά μία εὐκαιρία (ὁπωσδήποτε μεγάλης ἀξίας) γιὰ τοῦς κινηματογραφόφιλους νά καλύψουν μερικά κενὰ μὲ ταινίες πού δέν εἶχαν δεῖ παλιότερα. Ἐτσι, δέν παρουσιάζουν κανένα ἐνδιαφέρον γιὰ ὅσους ἔχουν δεῖ τίς ἐπιμέρους ταινίες, ἀφοῦ δέν ὑπάρχουν δημοσιεύσεις ἢ παρουσιάσεις πού νά συνδέουν τίς ταινίες μεταξύ τοῦς καί νά τραβοῦν τὴν προσοχὴ σέ συγκεκριμένα στοιχεῖα. Ἡ ἀδιαφορία τῶν ὀργανωτῶν ἄφησε ἀνεκμετάλλευτη καί τὴν παρουσία συντελεστῶν τῶν ταινιῶν στίς ἐκδηλώσεις, ἀφοῦ, ὡς ἐπὶ τὸ πλεῖστον, αὐτὴ δέν εἶχε ἀνακοινωθεῖ (μερικοὶ ἀπὸ αὐτοῦς τοῦς συντελεστῆς παρουσιάστηκαν εὐκαιριακά στοῦ τέλος τῆς προβολῆς τῆς ταινίας



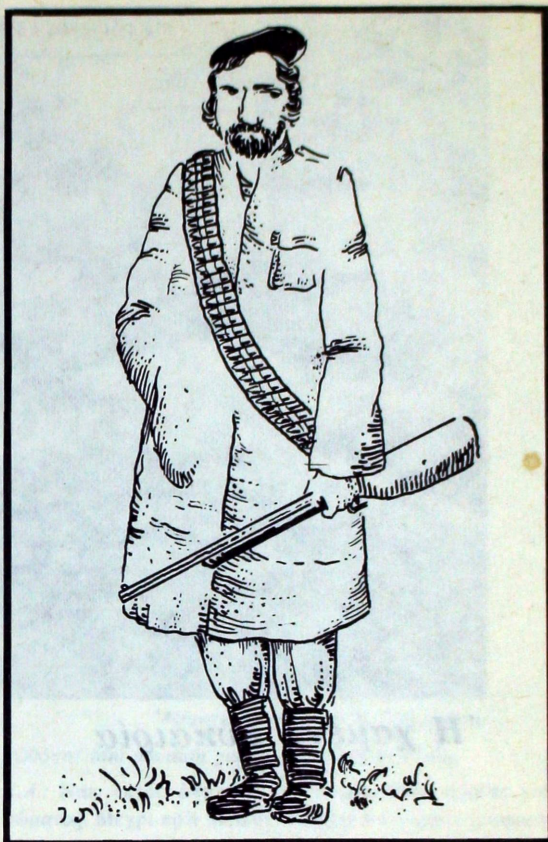
Ἄρπα-κόλλα

τους), ενώ μία τελική συζήτηση, (Μοσκόφ και Τσουκαλά), που διεξήχθη για ένα από τα δύο αναγγελθέντα θέματα, χωρίς καμία προετοιμασία από τους υπεύθυνους, αφέθηκε να πάρει τόν ασπόνδυλο χαρακτήρα μιας σειράς αυτο-σχεδιαζόμενων μονολόγων σε ετερόκλητα προβλήματα.

Τά δύο θέματα που παρουσιάστηκαν φέτος δείχνουν διάφορα προβλήματα που υπάρχουν και από την άποψη του προγραμματισμού τέτοιων εκδηλώσεων. Τό ένα από τά δύο θέματα ήταν «*Μουσική και Έλληνικός Κινηματογράφος*».

Είναι ένα πολύ εύρύ θέμα και από τά περισσότερα άγνω- μένα στη θεώρηση του κινηματογράφου. Ή συγκεκριμένη εκδήλωση δέν αποτέλεσε παρά ένα πρόχειρο συνθύλευ- μα 7 ταινιών, τό όποιο χρησιμοποίησε ως πόλο έλλεως 7 γνωστά όνόματα της σύγχρονης έλληνικής μουσικής. Κάθε συνθέτης (Ξαρχάκος, Χατζηδάκις, Πλέσσας, Θεοδώρακις, Χατζηνάσιος, Μαρκόπουλος, Μαμαγκάκης) διάλεξε μία ταινία από αυτές για τίς όποιες έχει γράψει μουσική. Μερικοί από τούς συντελεστές ήταν παρόντες και μίλησαν μετά την προβολή της ταινίας τους (τήν ίδια ώρα άκριβώς που άρχιζε ή προβολή των 6:00 του κύριου σώματος του φεστιβάλ — ιδανικά για όσους τούς άρέσει νά κάνουν επιλογές). Φυσικά αυτές οί συζητήσεις περιορίστηκαν σε θέματα άνεκδοτολογικά και προσωπικών έμπειριών των συνθετών. Κάτι τό όποιο έχει ένδιαφέρον αλλά και έπισημαίνει την έλλειψη όποιασδήποτε άλλης προσέγγι- σης του θέματος. Αύτες θά μπορούσαν νά συμπεριλάβουν τά γενικότερα προβλήματα του ρόλου της μουσικής στόν κινηματογράφο, τή διαφορά μεταξύ συνθέτη γενικά και συνθέτη για τόν κινηματογράφο, τό χαρακτήρα της μουσι- κής στόν έλληνικό κινηματογράφο. Τό τελευταίο θέμα θά είχε ειδικότερα, επίκαιρο ένδιαφέρον γιατί στό φετινό Φεστιβάλ ή μουσική στίς ταινίες μικρού μήκους έδειξε ότι οί νέοι Έλληνες σκηνοθέτες έχουν πάψει, σχεδόν καθ' όλοκληρίαν, νά χρησιμοποιούν έλληνική μουσική και ότι τούς ένδιαφέρει ή ρόκ μουσική, ως επί τό πλείστον ή μη έλληνική. Ήπιπλέον, πιό συγκεκριμένα θέματα που θά είχαν ένδιαφέρον είναι ή χρήση ήδη υπάρχουσας μουσικής (π.χ. *Θίασος*), ή τοποθέτηση του τραγουδιού, και συχνά του τραγουδιστή, μέσα στην ταινία, ή λειτουργία των σκηνών σε «κέντρα», ένα έντονα έλληνικό φαινόμενο, κυρίως του ΠΕΚ (άλλά δείτε και τήν άνάλογη σεκάνς στόν *Έρωτα του Όδυσσία*). Ήπίσης, ή επιλογή των συνθετών, ή όποια δέν δικαιολογήθηκε ποιθενά (γιατί αυτοί οί 7 και όχι άλλοι που όλοι μας μπορούμε νά σκεφτούμε;) άγνόησε νέους συνθέτες οί όποιοι έχουν ήδη νά επιδείξουν ένδιαφέρον έργο (π.χ. ή Καραϊνδρου με τήν *Τιμή της Άγάπης* και τό *Ταξίδι στά Κύθηρα*). Γενικά έντοπωσιάζει ή άπουσία όποιασδήποτε ταινίας του Άγγελόπουλου του όποιου τά έργα έχουν πάντα ένδιαφέρουσα χρήση της μουσικής.

«*Η Έθνική Άντίσταση και ό Έλληνικός Κινηματογράφος*» ήταν τό θέμα του δεύτερου άφιερώματος. Έδω ή επιλογή των ταινιών έδειξε μία ευαισθησία σχετικά με τήν ποικιλία των κινηματογραφικών ειδών που χρησιμοποιή- θηκαν για νά προσεγγισθεί τό θέμα (κομωδίες, δραματικές μυθολασίες, συνδυασμοί μυθολασίας και ντοκυμανταίρ, ντοκυμανταίρ), και των έποχών που φτιάχτηκαν (έπί εποχής λογοκρισίας, στη δικτατορία, τή μεταπολίτευση,



και επί ΠΑΣΟΚ). Έκτός όμως από αυτά τό θέμα δέν χρησιμοποιήθηκε με τήν προσοχή που χρειάζεται για να μπορέσει νά προσφέρει κάτι. Γενικά είναι ένα θέμα που κουβαλάει μαζί του πολλά έξωκινηματογραφικά «προβλή- ματα» που τό καθιστούν δύσκολο για τέτοιου είδους άφιερώματα. Κατ' άρχήν θά έπρεπε νά ξεφύγει από τόν κορεσμό που έχει ύπάρξει με έργα και άναφορές, κινημα- τογραφικές και μη (πολλές βαρτετές και άνευ άντικειμένου) στό θέμα που ή πληθώρα τους έχει δημιουργήσει, εκτός από τόν κορεσμό, και σύγχιση τόσο για τά ιστορικά γεγονότα όσο και για τήν συναισθηματική άνταπόκριση. Τά προβλήματα ιστορικής «άλήθειας» που κουβαλάει τό θέμα φάνηκαν στη συζήτηση τήν τελευταία ήμέρα, ή όποια πολύ συχνά έχανε κάθε έπαφή με τόν κινηματογράφο, κάτι για τό όποιο ήταν υπεύθυνοι και οί άπροετοιμαστοι συντονιστές (κυρίως ό Τσουκαλάς). Παραδείγματος χάριν, συζητήσεις για τό ποιός έφταιζε και τί έγινε στό Λίβανο, τί χαρτάκια άντάλλαξαν οί Τσώρτσιλ και Στάλιν κ.ά.). Τήν τελευταία δεκαετία, τουλάχιστον στόν τομέα του κινημα- τογράφου, ή μείωση της λογοκρισίας έδωσε τή δυνατότητα νά άποφεύγεται τό πρόβλημα —συννά βέβαια, και θετικό στοιχείο— της «σκεπασμένης» διφορούμενης άναφοράς που όδηγοσε σε εύρηματική χρήση προσφερομένων συμβάσεων, με άποτέλεσμα νά καταλήξουν πολλές ταινίες σε ξεκάθαρες παραθέσεις πολιτικών γραμμών και συνθη- μάτων και στην έκπτωση στό επίπεδο κατανάλωσης ύπερχρησιμοποιημένων κλισε.

Ἡ συζήτηση τὴν τελευταία ἡμέρα θὰ μπορούσε νὰ ἦταν μία προσπάθεια τοποθέτησης τοῦ θέματος σὲ κάποιο πλαίσιο ἀλλὰ δὲν κατάφερε νὰ ξεφύγει ἀπὸ τίς παγίδες πού προαναφέρθηκαν. Παρὰ τὴν παρουσία τῶν Γλυκοφρύδη, Καμπανέλλη, Παπαγιαννίδη καὶ Λέρτα, ἡ ἀκαταλληλότητα τῶν συντονιστῶν δὲν ἐπέτρεψε παρὰ κάποια κατ' ἐξαιρεση διατύπωση ἐνδιαφερουσῶν ἰδεῶν. Θέματα πού θίχτηκαν ἐλάχιστα, κυρίως σὲ μία ἢ δύο παρεμβάσεις τοῦ Μοσκόφ, ἦταν ἡ λειτουργία τῆς ἀναπαράστασης τῆς ἱστορίας γενικά καὶ εἰδικά στὸν κινηματογράφο, ἡ σχέση τοῦ ἔργου μὲ τὴν ἐποχὴ πού ἀναπαριστᾷ καὶ τὴν ἐποχὴ πού γυρίζεται, καὶ πῶς συγκεκριμένα αὐτὲς οἱ σχέσεις σὲ ταινίες πού χρησιμοποιοῦν κομμάτια παλιότερων ταινιῶν καὶ ντοκυμανταίρ. Ἡ ἔκφραση τοῦ Γλυκοφρύδη «αἴσθηση ἐποχῆς» ἔμεινε ξεκρέμαστη ἐπίσης, ἀφοῦ ὁ ἐπόμενος ὁμιλητὴς ἀναφέρ-

θηκε εἴτε στὴν προσωπικὴ του ἄποψη γιὰ τὸν μαρξισμό, εἴτε στὸν Μπωντριγιάρ εἴτε στὴ Γιάλτα. Μία τέτοια ἐκδήλωση θὰ ἦταν θετικὴ μόνον ἂν χρησιμοποιούταν ὡς διερεύνηση τοῦ τί ἐνδιαφέρον ὑπάρχει γιὰ μελλοντικὲς πῶ σωστὲς διοργανώσεις, ἀλλὰ πολὺ ἀμφιβάλουμε ὅτι κάτι τέτοιο θὰ συμβεῖ.

Εἰδικά οἱ διοργανωτὲς ἔδειξαν νὰ ἐνδιαφέρονται ἀποκλειστικά γιὰ τὸν τίτλο τοῦ ἀφιερώματος, ὡς ἓνα προπαγανδιστικὸ πλάσαρισμα «ἐπιτεύγματος», στὸν ἐξω-κινηματογραφικὸ τομέα πλέον, ἓνα ἄλλοθι γιὰ τὸ θεσμὸ στὸ σύνολό του, μία κενὴ προσφορά γιὰ νὰ τὴν ἔχουμε (νὰ τὴν ἔχουν δηλαδὴ, δὲς ὁμιλία τοῦ Κούρτη στὰ ἐγκαίνια) ὡς εὖσημο καλῆς καὶ γενναίας συμπεριφορᾶς ἀπὸ τὸν ἑαυτὸ τους γιὰ τὸν ἑαυτὸ τους.

Θόδωρος ΝΑΤΣΗΣ

ΟΡΓΑΝΩΤΙΚΑ

Ἡ ἡλικία τῆς Λόλας

Ἐρ.: Ποιὰ ταινία προγραμματίστηκε καὶ ἀνακοινώθηκε μίᾶ φορά ἀλλὰ παίχτηκε δύο;

Ἀπ.: Ἡ *Ἰφιγένεια* τοῦ Κακογιάννη.

Ἐρ.: Ποιὰς ταινίας ἢ προβολῆ ἄρχισε ἀπὸ τὴ μέση;

Ἀπ.: Ἡ μίᾶ ἀπὸ τῆς δύο προβολῆς τῆς *Ἰφιγένειας*.

Ἐρ.: Ποιὰ ταινία προγραμματίστηκε μίᾶ φορά, ἀνακοινώθηκε ὅτι θὰ παιχτεῖ τρεῖς φορές καὶ, τελικά, παίχτηκε δύο;

Ἀπ.: Ἡ *Λόλα* τοῦ Δημόπουλου.

Ἐρ.: Τί ἀπάντησαν κάποιοι «υπεύθυνοι» στὴν ἐρώτηση «τί ὥρα θὰ παιχτεῖ ἡ *Λόλα*;» τῆς δευτέρας φορά πού εἶχε ἀνακοινωθεῖ (ἀλλὰ τελικά δὲν προβλήθηκε);

Ἀπ.: «Τώρα, ἡ κόπια εἶναι στὴν Ἀθήνα».

Ἐρ.: Ποιὰ ταινία προγραμματίστηκε γιὰ τίς 4:00 καὶ παίχτηκε στίς 2:00;

Ἀπ.: Οἱ *Μικρὲς Ἀφροδίτες*, τοῦ Κούνδουρου.

Ἐρ.: Ποιὰ προβολῆ ἄλλοῦ εἶχε ἀνακοινωθεῖ στίς 4:00, ἄλλοῦ στίς 6:00 καὶ τελικά ἔγινε στίς 5:00;

Ἀπ.: Τὸ πληροφοριακὸ πρόγραμμα τῆς Κυριακῆς μὲ μὲγάλου μήκους ταινία τὴν *Ἀντίστροφη Μέτρηση*.

Ἐρ.: Πόσες ταινίες τῶν ἐπαναληπτικῶν προβολῶν ἄρχισαν στὴν ὥρα τους;

Ἀπ.: Χά!

Ἐρ.: Ποιὰ ταινία παρουσιάστηκε σὲ στυλ «πάζλ»; (Δηλαδὴ κάποιος εἶχε κόψει τὴν κόπια σὲ κομμάτια καὶ τὴν ξανακόλλησε μὲ λάθος σειρά, γιὰ νὰ προβληθεῖ σ' αὐτὴν τὴ μορφή.)

Ἀπ.: Ἡ *Ἡλικία τῆς Θάλασσας* τοῦ Τ. Παπαγιαννίδη.

Ἐρ.: Τί εἶπε ὁ «υπεύθυνος» στὸ μηχανικὸ προβολῆς τῆς παραπάνω ταινίας ὅταν τοῦ ἀνέφερε τὴν κατάστασὴ τῆς πρὶν ἀπὸ τὴν προβολῆ;

Ἀπ.: «Νὰ τὴ δεῖξεις ὅπως εἶναι». (Δὲν ξέρουμε ποιὸς ἦταν αὐτὸς ὁ υπεύθυνος.)

Ἐρ.: Ποιοὶ εἶπαν ὅτι ἡ ὀργάνωση τοῦ Φεστιβάλ ἦταν τέλεια;

Ἀπ.: Ἐ, κάποιοι τὸ εἶπαν καὶ αὐτό.

(Οἱ ἐρωτήσεις τέθηκαν ἀπὸ τοὺς ὀργανωτὲς τοῦ Φεστιβάλ, οἱ (σωστὲς) ἀπαντήσεις δόθηκαν ἀπὸ τὸν Θ.Να.)

ΣΑΤΙΑΓΙΤ ΡΑΙΥ: 'Ο έθνικός κινηματογράφος είναι τό πρόσωπο κάθε χώρας



Τό 1982 ήταν μία μεγάλη χρονιά γιά τόν Σατιαγίτ Ραίυ. Τά Φεστιβάλ τῶν Καννῶν καί τῆς Βενετίας, γιορτάζοντας κάποιες ἐπετείες τῶν, τίμησαν τόν Ραίυ ὡς ἕναν ἀπό τούς μεγαλύτερους σκηνοθέτες στόν κόσμο. Γιά τήν πατρίδα του τήν Ἰνδία ἦταν ἕνα ἱστορικό γεγονός. Τά ἴδια Φεστιβάλ, ἐξάλλου, εἶχαν προσφέρει, ἀρκετά χρόνια πρίν, τίς πρῶτες διακρίσεις σ' ἕνα σκηνοθέτη ἄγνωστο στή χώρα του: τό 1956 μέ τή βράβευση τοῦ *Πάτερ Παντσάλι* καί τήν ἐπόμενη χρονιά μέ τό χρυσό λιοντάρι τοῦ *Ἀπαργίτο*.

Τήν προηγούμενη χρονιά εἶχαμε ἐπισκεφτεῖ τόν Ραίυ στό σπίτι του στήν Καλκούτα. Εἶχε μόλις γυρίσει ἀπό τή Νέα Ἰόρκη ὅπου εἶχε παρευρεθεῖ σέ ἕνα ἀφιέρωμα στό ἔργο του. Ἦταν βιαστικός γιά τό γύρισμα τῆς καινούριας του ταινίας, τῆς *Ἀπελευθέρωσης*, πού θά παρουσίαζε τόν ἐπόμενο χρόνο στή Βενετία. Μᾶς δέχτηκε γιά λίγο. Ἡ κατοικία του ἔμοιαζε μέ μία τεράστια βιβλιοθήκη. Ἐκατοντάδες βιβλία, ἕνα πιάνο, χαρτί γιά γράψιμο καί ζωγραφική. Πουθενά λίγο μέρος νά καθήσεις. Κι ἀνάμεσα σ' αὐτό τό χῶρο ὁ Ραίυ νά δεσπόζει μέ τό μεγάλο του ἀνάστημα. Νιώθαμε πῶς βρισκόμασταν μέσα σέ ναό καί πῶς μπροστά μας στεκόταν ὁ γκουρού. Θά πέρασε μία ὥρα καί δέν ἔλεγε νά σταματήσει τή συζήτηση. Ὅταν ἀποχαιρετηθήκαμε, στήν ἐξώπορτα τόν περίμενε ἕνα πλῆθος συνεργατῶν πού μέ εὐλάβεια τόν προσκύνησαν. Γιά πολύ καιρό νιώθαμε τή μαγεία πού εἶχε ἀσκήσει ἐπάνω μας...

Τόν ἄλλο χρόνο, ἡ τύχη μᾶς ἔφερε πάλι κοντά. Ὅταν φτάσαμε στό Λίντο γιά τό Φεστιβάλ Βενετίας, ὁ πρῶτος πού συναντήσαμε στό ξενοδοχεῖο *Ἐξέλισιον* ἦταν ὁ Ραίυ. Ἡ στιγμή αὐτή εἶναι ἀπερίγραπτη. Μετά ἀπό ἕνα χρόνο ἀκριβῶς μᾶς συνεπῆραν τά ἴδια συναισθήματα. Κάθε μέρα μετά συναντιόμασταν κι ἀνταλλάσαμε γνῶμες γιά τόν κινηματογράφο. Ἐτσι γεννήθηκε ἡ παρακάτω συνέντευξη πού στηρίζεται σέ ὅ,τι ἡ μνήμη μας ἔχει συγκρατήσει ἀπ' ὅλες τίς συζητήσεις.

ΟΘΟΝΗ: *Κύριε Ραΐν, στην κομμουνιστική Καλκούτα όπου ζείτε, 90% των διανοουμένων είναι στρατευμένοι στην άριστερά. Στο έργο σας δέ φαίνεται να υπάρχει κάποιο έκδηλο μήνυμα σχετικό με την αλλαγή ενός καταπιεστικού συστήματος. Δεν έχετε εμπιστοσύνη στην επανάσταση;*

Σ. ΡΑΙΥ: Μπορώ να καταλάβω τις επαναστατικές ιδέες του Μάο, διότι άλλαξαν ολότελα την Κίνα και απομάκρυναν τη φτώχεια και την άθλιότητα. Άλλα δέ νομίζω πώς θά μπορούσα, τηρουμένων των αναλογιών, να παίξω έναν παρόμοιο ρόλο. Είμαι πολύ προσωπικός, πιστεύω στην προσωπική έκφραση. Δεν πιστεύω στις θεωρίες που αποσκοπούν στην καταστροφή της τέχνης, που θεωρούν τελείως περιττή τη διαρκή καλλιτεχνική άσκηση. Πιστεύω σε αξίες που διαρκούν. Όλη μου η αντίληψη για τη ζωή βασίζεται στην προσπάθεια να παραμείνω πιστός στον εαυτό μου. Φυσικά έχω πολύ καλή σχέση και είμαι αλληλέγγυος με τους νέους σκηνοθέτες, με τους νέους ανθρώπους.

ΟΘ.: *Ποιά γνώμη έχετε για τό νέο κύμα του Ινδικού καλλιτεχνικού κινηματογράφου που δέν έχει καμιά σχέση με τό παλιό έμπορικό σινεμά;*

Σ.Ρ.: Τά τελευταία δέκα χρόνια παρουσιάστηκε μία ομάδα από νέους έξυπνους κινηματογραφιστές που έφεραν στην Ίνδία κάτι καινούριο με την τέχνη τους. Ή διαφορά τους από τόν έμπορικό κινηματογράφο είναι ότι αυτοί ασχολούνται με θέματα κοινωνικά, τά όποια παρουσιάζουν με πολύ ενδιαφέροντα τρόπο και με νεωτερική, ποιητική γλώσσα. Στή νότια Ίνδία έχει αναπτυχθεί ένας αξιόλογος κινηματογράφος με κύρια χαρακτηριστικά τήν τοπική γλώσσα και τήν τοπική Ίστορία και παράδοση. Είναι ένας κινηματογράφος που έχει βγει έξω από τά στούντιο και γίνεται στά χωριά με ήθοποιούς τους ίδιους τους αγρότες.

ΟΘ.: *Έχουν αυτές οί ταινίες έπιτυχία, αποκτούν κάποιο κοινό ώστε να δικαιολογούν τήν ύπαρξή τους;*

Σ.Ρ.: Όχι. Κάνουν μία πολύ δύσκολη διαδρομή τέτοιες ταινίες. Δεν έχουν τή δυνατότητα να προβληθούν στους μεγάλους κινηματογράφους, των όποιων οί κάτοχοι δέν τολμοούν ένα άνοιγμα πρός αυτές τις ταινίες. Καί σ' αυτό τό σημείο πρέπει να επέμβει ή κυβέρνηση να βοηθήσει ν' αλλάξουν αυτές τις συνθήκες.

ΟΘ.: *Πώς είναι δυνατόν αυτοί οί νέοι σκηνοθέτες να συνεχίσουν να κάνουν ταινίες; Πρός τά που πρέπει να προσανατολιστούν για να μπορέσουν να αποκτήσουν μεγάλο κοινό;*



Ή εξέγερση



Kanchenjunga



Ή μεγάλη πόλη



Έταιρία περιορισμένης εὐθύνης



Ὁ ἀντίπαλος

Σ.Ρ.: Πρέπει οἱ νέοι νά δοῦν πῶς ἀντιδρᾶ τὸ κοινό στό ἔργα τους. Τί δέχεται, τί δέν καταλαβαίνει. Ἡ καλύτερη διαφήμιση γιά ἓνα σκηνοθέτη δέν εἶναι οἱ ἐπαινοὶ τῶν κριτικῶν ἢ τῶν μικρῶν προνομιούχων ομάδων, ἀλλά ἡ θετική ἀντιμετώπιση τοῦ μεγάλου κοινοῦ, γιά τὸ ὅποιο ἡ ταινία ἔχει γίνει. Μιά ταινία πρέπει νά εἶναι προσιτή στό θεατή, χωρίς ὅμως νά χάνει τήν αἰσθητική της ἀρτιότητα. Ἄν μία ταινία ἔχει τήν ἀνάγκη τῆς ἑρμηνείας τοῦ δημιουργοῦ της, τότε δέν εἶναι καλή ταινία.

ΟΘ.: Ὁ ἐθνικός κινηματογράφος ἀντιμετωπίζει παντοῦ μεγάλες δυσκολίες· στήν Εὐρώπη καί στήν Ἀσία. Δέχεται πολλές πιέσεις καί ἡ τύχη του φαίνεται νά εἶναι ἡ καταστροφή.

Σ.Ρ.: Πιστεῶ στόν ἐθνικό κινηματογράφο. Στήν Ἰνδία, ὁ τοπικός κινηματογράφος εἶναι ἀπαραίτητος, εἶναι ὅ,τι πιά γνήσιο μπορεῖ νά ὑπάρξει. Αὐτός ὁ κινηματογράφος βρῖσκει φυσικά μικρότερες ἀγορές, ὅπως ἀκριβῶς συμβαίνει σήμερα καί μέ τίς καλλιτεχνικές ταινίες διαφόρων κρατῶν τῆς Εὐρώπης. Καί ὁ νέος ἰνδικός κινηματογράφος πρέπει νά βρεῖ νέο κοινό πρὸς τά ἔξω. Μόνο ἔτσι θά σωθεῖ καί θά συνεχίσει νά ὑπάρχει.

ΟΘ.: Μέ τίς δικές σας ταινίες τί συνέβη, πῶς ἀπέκτησαν τή φήμη τους;

Σ.Ρ.: Χωρίς τήν ἐπιτυχία τῶν πρώτων μου ταινιῶν στή Δύση δέ θά μπορούσα νά συνεχίσω ὡς σκηνοθέτης. Ἐνα μεγάλο χρηματικό κέρδος ἦρθε ἀπό τὸ ἔξωτερικό. Δέν μπορεῖς νά ἐλπίζεις πῶς τά ἔξοδα μιᾶς ταινίας σου θά καλυφτοῦν στήν Ἰνδία, ὅταν ἡ ταινία αὐτή θά παιχτεῖ λίγες φορές σέ κυριακάτικες πρωινές προβολές.

ΟΘ.: Πέρασαν 27 χρόνια ἀπό τήν ἐπιτυχία τοῦ Πάθερ Παντσάλι κι ὅμως ἀκόμη ἡ ταινία δέν ἔσβησε. Ὅλοι

μιλοῦν γι' αὐτήν. Πολλοὶ προσπάθησαν νά τή μιμηθοῦν καί ἔκαναν παρόμοια ἔργα. Τί ὀδήγησε σ' αὐτή τήν ἐπιτυχία;

Σ.Ρ.: Ἡ ἀνθρώπινη διαμαρτυρία τοῦ ἔργου, πιστεῶ, τὸ ἔκανε δίχως πολὺ κόπο γνωστό καί εἶχε αὐτή τήν πρωτοφανή ἐπιτυχία. Μέ τήν ταινία αὐτή ἔκανα κάτι ἐντελῶς καινούριο. Δέν ἤθελα νά γυρίσω μία ταινία μέ τὰ μοτίβα πού ζητοῦσε τὸ κοινό. Τὸ πεδίο γιά τήν ἄσκηση κάποιας τόλμης ἦταν ἐλεύθερο. Θέματα καί ἱστορίες μοῦ φώναζαν νά τὰ περάσω στόν κινηματογράφο. Καί τὸ ἔκανα.

ΟΘ.: Ποιός σᾶς ἔχει ἐπηρεάσει πιά πολὺ; Πῶς ξεκινήσατε νά ἀσχολεῖσθε μέ τόν κινηματογράφο;

Σ.Ρ.: Θά πρέπει κανεῖς νά ἀρχίσει ὡς βοηθός σκηνοθέτη καί νά μάθει ὅσα περισσότερα μουσικά τῆς δουλειᾶς μπορεῖ. Ἐγὼ στήν ἀρχὴ ἤμουνα μόνο ἓνας ἀπλὸς θεατής. Εἶχα τρελαθεῖ μέ τόν κινηματογράφο. Σέ κάθε ταινία ἀνακάλυπτα ἓνα σωρὸ πράγματα πού τὰ σημείωνα καί μετὰ τὰ μελετοῦσα. Ἐβλεπα ταινίες τοῦ Φόρντ, τοῦ Κάπρα, τοῦ Χιοῦστον, τοῦ Γουάιλερ· θαύμαζα τὸ ἔργο τοῦ Φλάεργου, τοῦ Ρενουάρ καί τοῦ Ντονσκόι. Ὁ πρῶτος ἐφτιαχνε ἔργα μέ τοὺς συμπατριῶτες του στό χωριό· ὁ Ρενουάρ γύρισε τὸ *Ποτάμι* στήν Καλκούτα, ὅπου τόν γνώρισα· ἡ *Τριλογία τοῦ Μαξίμ Γκόργκυ* τοῦ Ντονσκόι μοιάζει πολὺ μέ τὴ δική μου *Τριλογία τοῦ Ἄπου*. Κανένας σκηνοθέτης δέν πρέπει νά ξεχνᾷ τί ἐφεύραν οἱ πρῶτοι μεγάλοι σκηνοθέτες. Θαυμάζω τὸ γαπωνέζικο κινηματογράφο. Γνωρίζω, παραδείγματος χάριν, τὰ τελευταῖα ἔργα τοῦ Ὀτζου. Στό τέλος τῆς καριέρας του εἶχε γίνει πολὺ Ἰάπωνας. Δέν ἔτρεφε καμιά συμπάθεια γιά τόν ἀμερικανικό κινηματογράφο, οὔτε ἐπηρεάστηκε ἀπ' αὐτόν. Ξαναεἶδα ταινίες του καί διαπίστωσα ὅτι εἶχε διαμορφώσει δική του ρητορική.

Παντελής ΚΑΡΑΚΑΣΗΣ Κατερίνα ΝΤΡΙΤΣΟΥ

Πάθερ Παντσάλι

Ο Σατιαγίτ Ραϊν έφτασε στά εξηντατρία. Γύρισε δεκάδες ταινίες. Έμεις βλέπομε μετά από τριάντα χρόνια τόν *Πάθερ Παντσάλι* στήν τηλεοπτική όθόνη. Ένω έπρεπε νά τόν ιδούμε λίγο μετά τό *Ποτάμι* (1952) του Ρενουάρ καί παράλληλα μέ τόν *Κλέφτη τών ποδηλάτων* (1951) ή τό *Θαύμα στό Μιλάνο* (1952) του Ντέ Σίκα. Σέ μιά μεγάλη όθόνη βέβαια. Ωστόσο έντοπίσαμε άμεσα καί γρήγορα τό άθώο βλέμμα του "Απου πού καρφώνεται πίσω ή μπροστά στήν κάμερα γιά νά ιδεί τήν πραγματική ένηλικίωση του ως εικόνα. Πρώτα τήν αρχαιότητα τής φύσης. "Υστερα τήν άγύριστη φθορά του σπιτιού. Τελευταία τά γηρατειά του ανθρώπου. Έσχατον τό θάνατο. Τή συνεχή νεότητα τής γλώσσας πού σου μαθαίνει άπ' τήν αρχή όλη αυτή τήν πολύπτυχη κι άπλή ιστορία. Χωρίς μέθοδο διδασκαλίας. Ούτε περίτεχνη μυθολογία. Μέσα στή ροή ενός χρόνου άργου όσο τό νερό στή φαρδειά κοίτη του μεγάλου Γάγγη.

Ο Ραϊν σημαίνει στό φιλικό κείμενό του αυτή τήν κατάσταση μιάς καθυστερημένης κι έξαθλιωμένης φεουδαρχικής κοινωνίας. Χωρίς νά παρουσθεϊ σέ πλατειασμούς. Χωρίς δηλαδή νά άφήσει τή φόρμα του νά χαλαρώσει καί νά χάσει τόν έλεγχο στή διαδικασία του σημαίνοντος. Η εικόνα, ή σκηνή, ή ένότητα μένει στό πεδίο τής όρασης όσο χρειάζεται γιά ν' αναγνωρισθεί καί νά διαβασθεί άπ' τό θεατή. Τόν Ίνδο θεατή πρώτα καί κύρια, πού δέν είναι πολυμαθής, είναι άγράμματος, δέν συνήθισε στόν έμμεσο λόγο, στή μεταφορά ή στήν έλλειψη. Όλα δείχνονται χωρίς νά τονίζονται, νά σχολιάζονται ή νά χρωματίζονται ιδιαίτερα. Στοχαστικός,

λακωνικός κι έλεγχόμενος ρεαλισμός. Μιά χαμηλόφωνη ρητορική τής καταδήλωσης μόνο σέ κάποιες ένότητες. "Όπως στό αυτοσχέδιο σχολείο του παντοπάλη ή στή βραδιά τής θύελλας. Η ύπερβολή στή χειρονομία του έμπειρικού δασκάλου στό πρώτο παράδειγμα. Η έπιμονή στή χρήση τών ήχων καί τών θορύβων στό δεύτερο παράδειγμα. Σημεία έπαφής, ίσως, μ' ένα κοινό πού συνήθισε σέ μακρόσυρτα κινηματογραφικά μελοδράματα. Τά νοήματα (άδράνεια, καθυστέρηση, φεουδαρχική δομή, έξαθλίωση, τελμάτωση) παράγονται μέσα άπ' τήν καθαρότητα καί τήν περιεχτικότητα του σημαίνοντος. "Όχι άπ' τόν όγκο ή τήν έκτασή του. Μέσα άπ' τήν κινηματογραφική άφήγηση κι όχι τήν ιστορία, πού παραμένει στοιχειώδης. Έχει σημασία ή επανέυρεση τών πρώτων άρχων σέ μιά ταινία του 1955. Έτσι ξαφνικά, μπαίνοντας σ' έναν κινηματογράφο άγνωστο. Διαβάζοντας ένα κεφάλαιο από τό συνολικό έργο ενός σκηνοθέτη ουσιαστικά καί τυπικά άγνωστου.

Δέν ήταν τυχαία ή αναφορά στό *Ποτάμι* του Ζάν Ρενουάρ. Ο Ραϊν έμαθε νά διακρίνει τά λυρικά σημεία τών εικόνων. Πρώτα άπ' τόν Ταγκόρ. Χωρίς νά τά έξωραίζει, ούτε νά τ' άφήνει νά τίς έμποτίσουν, νά τίς κατακλύσουν. Ο "Απου κι ή άδελφή του Ντούργκα βαδίζουν άμέριμνοι σ' ένα χωράφι μέ άσημένιους θυσάνους τών λουλουδιών «κάας». Η μουσική τυλίγεται γύρω στήν εικόνα. Τό βλέμμα τών παιδιών όμως άνακαλύπτει τά ήλεκτροφόρα καλώδια καί τό συρμό του τραίνου. Η λυρική διάχυση άνακόπτεται από σημεία κοινωνικής γνώσης. Ο Ραϊν, όμως, άξιολογεί τήν όμορφιά ως πηγή του λυρικού σημαίνοντος διαφορετικά άπ' τόν Ρενουάρ. Βάζει σ' ένα δευτερεύον επίπεδο τήν όμορφιά τής ζωής. Δίνει προτεραιότητα στήν «όμορφιά» τής άσχημίας. Ένας λυρισμός τής στέρησης, τής σκληρότητας, τής ανθρώπινης καρτερικότητας. Κι αυτό γιατί ή ζωή στήν κοινότητα του Ραϊν, πού γνώριζε βαθύτερα τήν Ίνδια άπ' τόν Ρενουάρ, δέν κινείται από τήν έπιθυμία (τόν έρωτα τής ζωής). Άλλά άπ' τό ένστικτο τής συντήρησης καί τήν άπλή άποδοχή τής ζωής. Η θεία του "Απου περιμένει καί βρίσκει χωρίς διαμαρτυρία ένα μοναχικό θάνατο. Η μητέρα του έλπίζει (δέν περιμένει μέ βεβαιότητα, ούτε ψάχνει ή ίδια) χρόνια τό γυρισμό του πατέρα. Ο πατέρας του



Πάτερ Παντσάλι

άναζητεί κάπου στην Ίνδία, χωρίς σχέδιο, μία ευκαιρία (όχι μία συγκεκριμένη εργασία) για να εξασφαλίσει ένα κομμάτι απ' τό πολύ άμεσο μέλλον. Έτσι, ό λυρισμός του Ραίυ είναι έκφραση της δικής του ούμανιστικής αντίληψης, μιάς ειλικρινούς συμπάθειας. Λιγότερο χαρακτήρας του μικρού κόσμου πού κλείνει στίς εικόνες του.

Τό ίδιο σκόπιμη ήταν κι ή άναφορά στόν Ντέ Σίκα. Η έγκαρτέρηση ύπαγορεύει ή συνεπάγεται μία οικονομία του σημαίνοντος. Ίδιαίτερα μία λιτότητα του φυσικού λόγου. "Όταν περιμένει κανείς κάτι σοβαρό ή τό τίποτε, δέν μπορεί νά αναλυθεί σέ φλυαρία. Ο ρεαλισμός του Ραίυ περιορίζεται σ' έναν έμβρυώδη ή ουσιαστικό λόγο. Σ' αντίθεση μέ τό ρεαλισμό του Ντέ Σίκα πού έχει μία τάση για φλυαρία. Πράγμα πού δέν όφείλεται μόνο στην ποιότητα και τή λειτουργία της ιταλικής γλώσσας, αλλά σέ μία στάση. Οί άνθρωποι του Ραίυ έχουν μία σιωπηλή, φυσική σοφία. Ζούν στην φύση. Οί άνθρωποι του Ντέ Σίκα ζούν στό άστικό κέντρο, στό περιθώριό του. Είναι αυθόρμητοι κι έκδηλωτικοί. Γίνονται φλύαροι. "Αν συγγενεύει μέ κάποιο απ' τά φιλικά κείμενα του ιταλικού νεορεαλισμού τό Πάτερ Παντσάλι, είναι τό *Η γη τρέμει* (και ίσως τό *Όσσεσιόνε*) του Βισκόντι. "Όπου ή χρήση, ή άφαίρεση του λόγου και ή έλλειψη της χειρονομίας είναι συνώνυμα του καμάτου, της άπορίας. Η σιωπή, ένδειξη του κρυφού δράματος κι ή μετρημένη κίνηση του σώματος, εικόνα ενός ήθους. Οί άνθρωποι του Ραίυ δέν ξεσπούν. Ο πατέρας του Άπου δέν εκρήγνυται όταν μαθαίνει τό θάνατο της κόρης του. Η μουσική μπαίνει για νά σκεπάσει τόν πρῶτο και τόν τελευταίο στεναγμό του. Η γυναίκα θρηνεί κουλουριασμένη στά γόνατά του. Η στίξη στά πλάνα και στίς σκηνές είναι άπλή. Σπάνια τά κάτ, συχνότερα τά ρακόρ και τά φοντύ άνσαινέ. Τό μοντάζ σπανιότατο. Μέθοδος

όργάνωσης της κινηματογραφικής γραφής πού βρίσκει μία άναλογία μέ τή γενική οικονομία του σημαίνοντος. Ο Ραίυ βασίζεται στην καταδηλωτική έπάρκεια και τή σημασιότητα (*significité*) της εικόνας. "Όχι στην πρόκληση κάποιου έμφέ μέ τίς συζεύξεις ή τούς συνειρμούς. Έδώ ίσως βρίσκεται ή επίδραση του άμερικάνικου κινηματογράφου (Ο Άνρί Μιτσιολλό κι ό ίδιος ό Ραίυ καταγράφουν τρεις κύριες επιδράσεις: τόν κλασικό άμερικανικό κινηματογράφο, τόν ιταλικό νεορεαλισμό και τόν Ζάν Ρενουάρ: *Cinéma*, No 267, 1981, π. 48,55.) Προτιμά τήν όμαλή, συνταγματική ένσωμάτωσή τους στό σῶμα της αφήγησης, παρά τή συστηματική τους άναπτυξη. Η ταϊνία του είναι ρεαλιστική και για τό λόγο ότι οί εικόνες της κυριολεκτούν, άποφεύγουν τίς συνδηλώσεις.

Ο πειρασμός πού αντιμετώπισε ό Ραίυ ήταν φανερός. Η διολίσθηση προς τήν περιοχή του μελοδράματος πιθανή. "Όπως εύκολη κι ή παραπομπή στη βανασότητα ενός σκόπιμου νατουραλισμού. Τά πρόσωπά του όμως ζούν όρισμένες σχέσεις, ώρες και καταστάσεις. Χωρίς όχληρές συναισθηματικές διακυμάνσεις. Τίποτε δέν διαταράσει τή συνέχεια, ίσως και τήν ίδια τή σειρά των γεγονότων. Καμία συγκίνηση, όργη, χαρά ή άπόφαση. Ο Άπου τά βλέπει μόνο. Ο πατέρας τά όνειρεύεται και τ' ακολουθεί νωχελικά. Η μητέρα κι ή θεία τά παθαίνουν. Η αδελφή του τά μαθαίνει και τά δέχεται. Η κατάσταση της παιδείας, ή σχέση άφέντη και φτωχού, ή μοίρα της γυναίκας, ή κοινωνική έξαθλίωση. Ο θάνατος πού έρχεται σάν ύπνος. Η καταστροφή πού έρχεται σάν συνέχεια ενός βραδυνού παραμυθιού μέ τέρατα. Η μοναδική άξιοσημείωτη εξέλιξη είναι ή φυγής της οικογένειας προς τό Μπεναρές. Η μετατόπιση προς τήν πόλη, πού δέν συμβαίνει ως μέρος της (άνύπαρκτης) δραματοουργίας, αλλά έρχεται ως συνέπεια της αφήγησης. Αφού τά σημεία του χώρου (φυσικού και κοινωνικού) έξαντλήθηκαν μέ τήν ένταξη κι άρα τήν μεταμόρφωσή τους μέσα στό φιλικό κείμενο. Ο θεατής δέν περιμένει τή λύση κάποιου δράματος αλλά τή συνέχεια της ανθρώπινης μαθητείας του Άπου. Δηλαδή τήν ολοκλήρωση της αφήγησης ως τήν ώριμαση του προσώπου πού τήν σημείωσε βαθειά (παρά λίγο νά πῶ τήν ώθησε) μέ τό βλέμμα του. Τελικά ό Άπου είναι ό μόνος πού θά μπορούσε νά συνοψίσει τή διάρκεια αυτού του άληθινού παραμυθιού και νά ύποσχεθεί τή συνέχισή του.

Νίκος ΚΟΛΟΒΟΣ

‘Από ταινία σέ ταινία

Στίς άρχές του 1965, ό Ζώρξ Σαντούλ βρέθηκε γιά ένα τρίμηνο περίπου στήν ‘Ινδία. ‘Εκει, έκτός των άλλων, γνωρίστηκε και συναντήθηκε αρκετές φορές μέ τόν Σατιαγίτ Ραίη. Στίς συναντήσεις τους αυτός, ό Ραίη άφηγούνταν τή ζωή του και τήν πορεία του από ταινία σέ ταινία (άπ’ όπου και ό τίτλος πού διάλεξε ό Σαντούλ). ‘Ο Σαντούλ δέν είχε μαγνητόφωνο μαζί του· κρατούσε όμως σημειώσεις. ‘Αργότερα στή Γαλλία εμφάνισε ένα κείμενο στό όποιο ό Ραίη μιλάει σέ πρώτο πρόσωπο, χωρίς όμως αυτό νά διεκδικεί τήν αυθεντικότητα μιās συνέντευξης. Τό κείμενο δημοσιεύθηκε στά *Cahiers du cinéma*, άπ’ όπου και ή μετάφραση. ‘Επιλέχθηκαν τμήματα πού περιέχουν βιογραφικά στοιχεία γιά τόν Ραίη καθώς και πληροφορίες γιά τό ξεκίνημά του ως σκηνοθέτη, και αυτό κυρίως έπειδή όι περισσότερες ταινίες του Ραίη παραμένουν έντελως άγνωστες στήν ‘Ελλάδα.

Θ.Ν.

Γεννήθηκα στήν Καλκούτα τό 1921. ‘Ο παπούς μου Χάιτ Ραίη ήταν ένας μορφωμένος άνθρωπος, συγγραφέας και μουσικός. Δέν είχε έπισκεφθεί ποτέ τήν Εύρώπη. Είχε ίδρύσει τό καλύτερο τυπογραφείο πού υπήρχε τότε στήν ‘Ινδία, είχε τελειοποιήσει τή μέθοδο τής στερεοτυπίας και ίδρυσε περιοδικά γιά παιδιά, μερικά άπ’ τά όποια κυκλοφορούν άκόμη. Οί πρέσβες του τυπογραφείου κατελάμβαναν ένα μεγάλο μέρος του σπιτιού όπου γεννήθηκα.

‘Ο πατέρας μου Σεκουμάρ Ραίη είχε γράψει βιβλία και ποιήματα πολύ γνωστά στή Βεγγάλη. ‘Εγώ θά γινόμουν ό διευθυντής του τυπογραφείου μετά τόν παπού μου. ‘Όταν αυτός πέθανε σέ ηλικία 39 χρόνων, ήμουν δύο χρονών. ‘Η οικογενειακή επιχείρηση καταστράφηκε. ‘Ημουν 6 χρόνων όταν χρεωκόπησε. ‘Η μητέρα μου έπρεπε νά εγκαταλείψει τό σπίτι μου και νά πάει νά ζήσει μέ μένα, τό μόνο της γιό, στό σπίτι του μεγαλύτερου της αδελφού. ‘Ηταν μορφωμένη. ‘Εγινε δασκάλα και γιά νά μέ αναθρέψει κέρδιζε λίγα χρήματα κάνοντας κεντήματα. Μεγάλωσα στό σπίτι του θείου μου. ‘Εχοντας πάρει τό αντίστοιχο πρόσ τό Μπακαλωρεά πτυχίο, συνέχισα τίς σπουδές μου στό Προεδρικό Κολλέγιο, τό καλύτερο τής Βεγγάλης. Στά 1940 πήρα τό πτυχίο μου στά Οικονομικά.

‘Από παιδί μέ άρεζε νά σχεδιάζω και νά ζωγραφίζω. Μόλις πήρα τό πτυχίο μου, πήγα νά σπουδάσω καλές τέχνες στό Πανεπιστήμιο Ταγκόρ πού είχε ίδρύσει ό μεγάλος συγγραφέας, πού τότε ζούσε άκόμη. Αυτό τό πολύ γνωστό ίνστιτούτο βρίσκεται 150 χιλιόμετρα από τήν Καλκούτα. Πέρασα διόμισι χρόνια εκεί. Τό 1942 οί Γιαπωνέζοι πλησίασαν τά σύνορα τής Βεγγάλης και βομβάρδισαν άκόμη και τήν γενέθλια πόλη μου. ‘Ανήσυχος γιά τήν οικογένειά μου, επέστρεψα στήν Καλκούτα τό Δεκέμβριο. ‘Εκει συνέχισα νά σπουδάζω καλές τέχνες γιά κάποιο χρονικό διάστημα, αλλά έπρεπε και νά κερδίζω τά πρόσ τό ζειν.

Στά 1943, σέ ηλικία 22 χρόνων, προσλήφθηκα σέ μιá διαφημιστική εταιρία ως καλλιτέχνης. Θά δούλευα εκεί 10 χρόνια και θά γινόμουν ό καλλιτεχνικός διευθυντής της.



‘Ο Σατιαγίτ Ραίη και ό ‘Ακίρα Κουρσάουα έξω από τό Τάτς-Μαχάλ

Σχεδίασα καλύμματα βιβλίων, άφίσσες, σχέδια και ζωγραφίες γιά παιδικά βιβλία. Εισηγάγα ινδικά στοιχεία σέ μιá πολύ «δυτική» τυπογραφία.

‘Ο κινηματογράφος ήταν τό χόμπυ μου. Μέ είχε συνεπάρε από παιδί. Στά 1947 ήμουν ένας από τούς ιδρυτές τής



Ἡ πέτρα τοῦ φιλόσοφου

κινηματογραφικῆς Λέσχης Καλκούτας, ὅπου ξόδευα πολὺ χρόνο. Ἐβλεπα τὴν ἴδια ταινία τρεῖς, τέσσερις, πέντε φορές, ἂν ἦταν καλὴ, κρατώντας καὶ σημειώσεις. Εἶχαμε καταφέρει νὰ βροῦμε μιά κόπια τοῦ *Πατέμκιν* πού τὴν εἶδα ἀρκετὲς δωδεκάδες φορές.

Τὴν ἴδια ἐποχὴ μὲ ἐνδιέφεραν θεωρητικὲς ἐργασίες πού εἶχαν ἐκδοθεῖ στὰ Ἀγγλικά, τοῦ Πουντόβκιν, τοῦ Πάλ Ρόζα, τοῦ Βλαντιμίρ Νίλσεν, τοῦ Ἀιζενστάιν, τοῦ ὁποίου τὸ ἔργο *The film Senses* ἦταν δολόκληρη ἀποκάλυψη γιὰ μένα τὸ 1947. Οἱ ταινίες πού μ' ἐντυπωσίασαν περισσότερο ἐκείνη τὴν ἐποχὴ: Αὐτὲς τοῦ Φρίτζ Λάνγκ (τῆς Ἀμερικανικῆς περιόδου καὶ ἐπίσης ἡ *Μητρόπολη*, ὁ *Δρ. Μαμπούζε*), τοῦ Τζῶν Φόρντ, τοῦ Φράνκ Κάπρα, τοῦ Τζῶν Χιού στὸν (*Ὁ Θησαυρὸς τῆς Σιέρρα Μάντρε*), τοῦ Λιούμπιτς, τοῦ Οὐίλιαμ Οὐέλμαν (*Ἐπιστάδιο στὸ Ὄξ-Μπούου*) τοῦ Μπίλλυ Οὐάιλντερ (*Πάγος στὴν τρύπα*), τοῦ Ζάκ Μπεκέρ (*Couuri mains rouges*), οἱ βουβὲς ταινίες τῶν Ρενὲ Κλαιρ (*Τὸ ψάθινο καπέλο ἀπὸ τὴν Ἰταλία*, *Οἱ δύο δειλοὶ*) καὶ τοῦ Μαρσέλ Καρνέ (*Ξημερώνει καὶ Οἱ ἐπισκέπτες τῆς νύχτας*). Μετὰ τὸν πόλεμο, οἱ εὐρωπαϊκὲς ταινίες ἔγιναν πολὺ σπάνιες, ἐκτός ἀπὸ μερικὲς σοβιετικὲς παραγωγὲς πού μὲ ἐντυπωσίασαν: *Ἰβάν ὁ τρομερὸς*, *Ἀλέξανδρος Νιέφσκι*, *Θύελλα στὴν Ἀσία*, *Καθηγητὴς Μαμλόκ*.

Στὰ 1949 ἀνακάλυψα μιά ἀγγελία σὲ ἐφημερίδα τῆς Καλκούτας, πού ἔλεγε: «*Ζητεῖται νεαρὴ Ἰνδὴ γιὰ νὰ ἐμφανιστεῖ σὲ ταινία. Τηλεφωνεῖστε κον Ζάν Ρενουάρ, ξενοδοχεῖο Γκρέητ Ἡστερν*». Ἐτσι ἔμαθα ὅτι ὁ Ρενουάρ εἶχε ἔρθει στὴν Βεγγάλη γιὰ νὰ γυρίσει τὸ *Ποτάμι*.

Πῆγα καὶ τὸν βρήκα. Συστήθηκα ὡς κινηματογραφόφιλος, ὀργανωτὴς τῆς τοπικῆς λέσχης. Μὲ δέχτηκε μὲ μεγάλη εὐγένεια. Τὸν βοήθησα λίγο στὰ δοκιμαστικὰ τῶν κοριτσιῶν. Μετὰ μοῦ ζήτησε νὰ τοῦ βρῶ ἐξωτερικά στὰ περιχωρα τῆς Καλκούτας. Συζητούσαμε πολὺ. Εἶπε ὅτι εἶχε ἐκπλαγεῖ ἀπὸ τὸν ἀριθμὸ τῶν ταινιῶν καὶ τῶν σκηνοθετῶν πού ἤξερα.

Ὅταν ἦρθε στὴν Καλκούτα ὁ Ρενουάρ, εἶχε ἤδη γραμμένο τὸ σενάριο γιὰ τὸ *Ποτάμι* ἀπ' τὸ Χόλλυγουντ. Ὁ βοηθὸς του μοῦ τὸ ἔδωσε νὰ τὸ διαβάσω καὶ μερικὰ πράγματα μὲ ξένισαν. Τὰ ἀνέφερα. Μοῦ εἶπε ὅτι δὲν ἤξερε τὴν Ἰνδία ὅταν ξεκίνησε νὰ δουλεύει τὸ σενάριο. Ἐγιναν πολλὲς ἀλλαγές. Χαιρόμουν γιὰτὶ οἱ περισσότερες γίνον-



Ὁ κόσμος τοῦ Ἄπου

ταν σὲ σημεῖα πού δὲν μ' ἄρεζαν. Στὴ διάρκεια τῶν συναντήσεών μας, τοῦ μίλησα γιὰ τὴν ἰδέα τοῦ *Πάτερ Παντσάλι* πού ἤδη ὄνειρευόμουν νὰ γυρίσω σὲ ταινία. Μὲ ἐνεθάρρυνε. Ἀλλὰ τὸ 1950, ἡ ἐταιρία μου μ' ἔστειλε στὸ Λονδίνο. Γρήγορα ἦρθα σὲ σύγκρουση μὲ τὸν καλλιτεχνικό διευθυντὴ γιὰτὶ εἶχε προσπαθήσει νὰ παρουσιάσει δικὰ μου σχέδια καὶ ἰδέες γιὰ δικὰ του στοὺς πελάτες. Πῆγα σὲ μιά ἄλλη ἐταιρία.

Αὐτὴ ἦταν ἡ πρώτη φορὰ πού ἔμεινα στὴν Εὐρώπη. Σὲ πέντε μῆνες εἶδα 95 ταινίες. Τὸ πρῶτο ἀπόγευμα τῆς ἀφιξῆς μου στὸ Λονδίνο εἶδα στὸν κινηματογράφο «Κέρζον» ἕνα διπλὸ πρόγραμμα πού μ' ἐντυπωσίασε ἔντονα: *Μιά νύχτα στὴν Ὀπερα* τῶν ἀδελφῶν Μάρξ καὶ τὸν *Κλέφτη τῶν ποδηλάτων*. Ἦταν μιά εὐχάριστη ἐκπληξὴ νὰ ἀνακαλύπτεις ὅτι μποροῦσε κανεὶς νὰ ἐργαστεῖ ἀποκλειστικά σὲ ἐξωτερικούς χώρους, χωρὶς ἐπαγγελματίες ἠθοποιούς, καὶ σκέφτηκα ὅτι, ὅ,τι μποροῦσε νὰ γίνει στὴν Ἰταλία μποροῦσε νὰ γίνει καὶ στὴ Βεγγάλη, παρά τίς ἠχητικὲς δυσκολίες. Ἀργότερα εἶδα τὸ *Θαῦμα* στὸ Μιλάνο, ἐνῶ δὲν μ' ἄρεσαν καθόλου οἱ ταινίες τοῦ Κοκτώ, γοητεύθηκα ὅμως ἀπ' τὸν *Κανόνα τοῦ παιχνιδιοῦ*. Γιὰ μένα ἦταν σάν μιά φούγκα τοῦ Μότσαρτ, μιά παραλλαγή στοὺς *Γάμους τοῦ Φίγκαρο*. Ἀνακάλυψα ἐπίσης τὸν *Ναούκ τοῦ Βορρά* καὶ τὸ *Λουιζιάννα Στόρν* τοῦ Ρόμπερτ Φλάερτν καὶ κάλυψα τὰ κενὰ μου μὲ τοὺς Ρώσους.

Ἐγραψα τὸ πρῶτο σχέδιο τοῦ *Πάτερ Παντσάλι* ἀμέσως μετὰ τὴν ἐπιστροφή μου στὴν Καλκούτα τὸν Ὀκτώβριο τοῦ 1950. Παρουσίασα τὴν ἰδέα μου σὲ ἀρκετοὺς παραγωγούς. Γιὰ νὰ τοὺς ἐλκύσω συμπλήρωσα τὸ σενάριο μὲ καμιὰ πεντακοσαριά σχέδια. Ἀσκοπα ὅμως. Κανεὶς δὲν ἔδωσε τὴν παραμικρὴ προσοχὴ στὰ σχέδιά μου.

Μετὰ ἄρχισα νὰ ἐργάζομαι γιὰ τὴν ταινία μὲ δυὸ φίλους πού, σάν καὶ μένα, ἦταν ἀκόμα ἐρασιτέχνες: μὲ τὸν Σουμπάτρα Μίτρα, πού ἔγινε ὁ φωτογράφος μου καὶ μὲ τὸν Μπάνσι Τσαντραγούπτα πού ἔγινε ὁ σκηνογράφος μου γιὰ ὅλες μου τίς μετέπειτα ταινίες. Οἱ τρεῖς μας ἀρχίσαμε νὰ κινηματογραφοῦμε δοκιμαστικὰ μὲ μιά μηχανὴ τῶν 16 mm, ἀποκλειστικά καὶ μόνο γιὰ νὰ ἀποφασίσουμε ἂν ἤμασταν ἱκανοὶ νὰ ἀποτυπώσουμε ἰδιωτικότε πάνω στὸ φιλμ. Κινηματογράφησε τοὺς δρόμους, τὴν ἐξοχὴ μὲ καλὸ ἢ ἀσχημὸ καιρὸ, μόνο γιὰ νὰ ἐκπαιδευτοῦμε.

Ὅταν τὰ ἀποτελέσματα ἦταν κάπως ἱκανοποιητικά, ἀρχίσαμε νὰ ψάχνουμε τὰ μέσα γιὰ νὰ παραγάγουμε τὸ

Πάθερ Παντσάλι σε 16 mm ή 35 mm. Τελικά μᾶς ἔγινε προφανές ὅτι θά χρειαζόμεσταν ἕνα ἐλάχιστο ποσό ἀπό 20.000 ρουπίες. Δέν εἶχαμε καθόλου χρήματα καί τά παρατήσαμε προσωρινά.

Τό 1952 ἀποφάσισα νά κάνω τήν ταινία μέ ὁποιοδήποτε τίμημα. Εἶχα μιά ἀσφάλεια ζωῆς. Τήν παζάρεψα γιά 7.000 ρουπίες καί ἀρχίσαμε τό γύρισμα μέ μὴ ἐπαγγελματίες ἠθοποιούς. Δέν εἶχα ἀφήσει τή δουλειά μου, καί δουλεύαμε μόνο Σάββατα καί Κυριακές.

Γιά νά μπορέσω νά συνεχίσω πούλησα τή βιβλιοθήκη μου, ὅλα τά περί τέχνης βιβλία καί τά κοσμήματα τῆς μητέρας μου καί τῆς γυναίκας μου. Ἔτσι μάζεψα 4.000 ἀκόμα ρουπίες. Καταφέραμε νά ἐτοιμάσουμε μιά πρώτη κόπια, βουβή, τῶν 40 λεπτῶν. Αὐτή ἡ μικρὴ ταινία δέν μᾶς βοήθησε νά βροῦμε χρηματοδότες. Διακόψαμε τή δουλειά γιά ἕνα χρόνο περίπου. Ἦμουν ἐντελῶς ἀποθαρυμένους, σχεδόν ἐτοιμοί νά τά παρατήσω, ὅταν ἡ μητέρα μου κανόνισε νά συναντήσω τόν τότε πρωθυπουργό τῆς Βεγγάλης πού ἦταν φίλος τῆς. Αὐτός εἶδε τήν ταινία μας καί μᾶς ἐξασφάλισε μιά ἐπιχορήγηση 10.000 ρουπίων (σέ μικρά

ποσά καί σέ ἀραιά διαστήματα). Ἡ ταινία δέν εἶχε τελειώσει ὅταν ἕνας ἀπό τοὺς ἐργοδότες μου εἶδε μερικές σκηνές. Τοῦ ἄρσαν τόσο πολύ, ὥστε μοῦ ἐξασφάλισε ἄδεια μεγάλης διάρκειας ἀπό τή δουλειά μου, ἔδωσε δέ ἀκόμη καί χρήματα γιά τήν παραγωγή τῆς ταινίας.

Μετά ἀπό ἐφτά μῆνες, τά μέλη τῆς κυβέρνησης εἶδαν τήν σχεδόν τελειωμένη ταινία. Τή βρῆκαν πολύ πεσιμιστική καί μοῦ ζήτησαν νά τήν ἀλλάξω. Ἀρνήθηκα, διαφωνήσαμε, κέρδισα ὅμως τή μάχη καί τελικά πάρηκε ἡ ἄδεια γιά τή δημόσια προβολή τῆς τό 1955.

Στὴν ἀρχή, ἡ ταινία δέν πῆγαινε καλά, ἀλλὰ τήν τρίτη ἐβδομάδα ἡ κατάσταση ἄλλαξε καί ὁ κόσμος περίμενε σέ οὐρές γιά εἰσιτήρια. Ἡ ταινία εἶχε μεγάλη ἐπιτυχία στήν Καλκούτα, σ' ὅλη τήν Βεγγάλη καί στίς ἄλλες ἰνδικές πολιτείες. Ἡ Κυβέρνηση πῆρε πίσω τὰ λεφτά τῆς ἐπιχορήγησης καί μέ τό παραπάνω. Καί ἔγω κατάλαβα ὅτι μποροῦσα νά ἀφιερωθῶ στὸν κινηματογράφο καί ἄφησα τή δουλειά τοῦ διαφημιστῆ.

(μετάφραση: Θ. Νέος)

ΣΑΤΙΑΓΙΤ ΡΑΙΗ

Φιλμογραφία

1955: Pather Panchali.

1957: Aparajito [Χρυσό Λιοντάρι στό Φεστιβάλ Βενετίας]
Parasch pather (Ἡ πέτρα τοῦ φιλοσόφου).

1958: Jalsaghar (Μουσικό δωμάτιο)

1959: Apur Sansar (Ἁ κόσμος τοῦ Ἄπου)

1960: Devi (Ἡ θεά)

1961: Rabitranath Tagor [μικροῦ μήκους]
Teen Kanya (Τρεῖς ἀδελφές)

1962: Kanchenjunga
Abhijan (Ἡ ἐξερεύνηση)

1963: Mahanagar (Ἡ μεγάλη πόλη)

1964: Charulata

1965: Kapurush o Mahapurush

1966: Nayak (Ἁ Ἡρώας)

1967: Charia Khama

1968: Goopy gyne Bagha byne (Οἱ περιπέτειες τοῦ Goopy
καὶ Bagha)

1970: Aranyer din tatri (Μέρες καί νύχτες στό δάσος)
Pratidwandi (Ἁ ἀντίπαλος)

1971: Seemabaddha (Ἡ ἑταιρεία περιορισμένης εὐθύνης)

1973: Ashani sanket (Μακρινὴ βροντή)

1974: The inner eye (Τό ἐσωτερικό μάτι)
Sonar Kella (Χρυσό Κάστρο)

1975: Jana aranya (Ἁ μεσάζων)

1977: Shatrani ke khilari (Οἱ σκακιστές)

1978: Joi baba felunath (Ἁ Θεός ἐλέφαντας)

1980: Hirok rajar deshe (Τό βασιλεῖο τῶν διαμαντιῶν)

1981: Pikoos day [μικροῦ μήκους]

1982: Satyati [τηλεοπτικὴ]

1984: Maya Miriga (Ἁ Αντικατοπτρισμός)

Φῶς μουσικόν

«Χάος ἦν καὶ Νύξ Ἴερεβος τε μέλαν
πρῶτον τε καὶ Τάρταρος εὐρύς, Γῆ
δ' οὐδ' Ἄηρ, οὐδ' οὐρανός ἦν.
Ἴερεβος δ' ἐν ἀπειροσὶ κόλποις
τίκτει πρῶτιστον ὑπηνέμιον Νύξ ἢ
μελονόπτορος ὄν, ἐξ οὐ περιτελ-
λομέναις ὥραις ἔβλασταν Ἴερος ὁ
ποθεινός...».

(Ὅρφικά ΙΑ, 12)

Οἱ πολλαπλές μεταμφιέσεις τῆς νύχτας: ἡ νύχτα-ἀπελπισία, ἡ νύχτα-γιιορτή, ἡ νύχτα-ἀκίνησια, ἀλλά καὶ ἡ νύχτα-κίνηση, ἡ νύχτα-σκότος καὶ περισσότερο ἡ νύχτα-λάμψη. Πάνω ἀπ' ὅλα ἡ διπρόσωπη νύχτα-σιωπῆ, νύχτα-μουσική. Ἐκ τῆς γῆινης *Νύχτα τοῦ Σάν Λορέντζο* στό βαθύ, συμπαντικό σκοτάδι τοῦ *Χάους*. Ἐδῶ δέν εἶναι ἀνάγκη νά σκηνοθετηθεῖ —νά τεθεῖ στό προσκήνιο— ἡ νύχτα. Ἴσα ἴσα πού τέσσερα (ἄν ὄχι πέντε) ἀπό τά ἐπεισόδια τῆς ταινίας ἐκτυλίσσονται κάτω ἀπό ἓνα ἐξουθενωτικό, ἄχαρο φῶς. Τό φῶς τῆς σικελικῆς γῆς, τό ὁποῖο δέν ἐκπέμπεται ἀπό τόν ἥλιο, ἀλλά ἀπό τό ἴδιο τό χῶμα, τό πρωταρχικό στοιχεῖο πού κυριαρχεῖ σ' αὐτό τόν τόπο.

Τό ἀρχαιοελληνικό Χάος, τό σικελικό Κάος, τό ταβιανικό Φάος, τί εἶναι ἀκριβῶς καὶ πού συναντιοῦνται; Τό ἀρχαιοελληνικό Χάος, ἔκφραση τοῦ μυστηρίου, τῆς ἐρωτικῆς κίνησης, τῆς γέννησης καὶ τοῦ θανάτου. Τό «*χφ*» τῆς Φανφάνας, ἡ ἐρωτική πράξη ὡς πηγὴ ζωῆς, τό ἀνεξήγητο, μιὰ ἀπέραντη δασώδης ἔκταση χωρὶς «γιιορτές καὶ σκόλες», χωρὶς ξέφωτα.

Τό σικελικό Κάος, τό ἑλληνόφωνο χωριό τῆς ἄγονης νήσου, γενέτειρα τοῦ Πιραντέλλο, κουβαλάει μαζί του αὐτὴ τὴν ἀρχαιοελληνική, πεῖτε τὴν παράδοση, τοῦ Χάους. Μόνον πού ἐδῶ τό Χάος ἀπογυμνώνεται, χάνει τά στολίδια του. Σκληραίνει καὶ παίρνει τὴ σιπιθὴ γέυση τῆς ξερῆς γῆς. Τό μεγαλειώδες κι ἀσύνορο γαλαξιακό σύστημα γίνεται χῶμα, ὅπου μετρᾶν κι οἱ σπιθαμές, ἀδιάλλακτα τακτοποιημένους χῶρος.

ΚΑΟΣ

σεν.: Π. καὶ Β. Ταβιάνι, Τ. Γκουέρρα (πάνω στὶς νουβέλλες τοῦ Πιραντέλλο), σκην.: Π. καὶ Β. Ταβιάνι, φωτ.: Τζιουζέππε Λάντσι, μουσ.: Ν. Πιοβάνι, παίζουν: Μ. Λοζάνο, Κ. Μπιγκάγκλι, Φρ. Φράνκι, Τσ. Ἰνγκράτσια, Μπ. Μπαρόνε, Ὁμ. Ἀντονούτι, Ρ. Μπιάνκι.



Οί συγκλίνουσες γραμμές και ό σχηματισμός του Π, κυρίαρχο στοιχείο στην αναγεννησιακή προοπτική

Φάος για τούς αδελφούς Ταβιάνι είναι ή συνένωση του Χάους με τό Κάος. Είναι ή συνάντηση του άπειρου με τό συγκεκριμένο, τό δίχως άνοιγματα, τό αύστηρό. Χάος για τούς Ίταλούς σκηνοθέτες είναι τό μάτι πού παρακολουθεί τά πάντα, όσα έτερόκλητα παίρνουν μέρος στη σκληρή γη, πού τήν όνοματίζουν Κάος. ΄Ο όφθαλμός αυτός έχει —φιλμικά— τή μορφή τής κατάμαυρης κουρούνας (Νύξ ή μελονόπτορος) και ή συνουσιακή του σχέση με τό χώμα παράγει φάος, ζωή, μουσική. ΄Η ούσία τής κίνησης: ή μουσική. ΄Η έκφραση τής μουσικής: ό έρωτας. Αυτή είναι ή πορεία τής εξέλιξης του κόσμου για τούς αδελφούς Ταβιάνι, εκεί βρίσκεται ή μυστική άλληλουχία των ανθρώπων και των πραγμάτων. ΄Υπάρχει ένα νήμα, ό ρυθμός, πού περνάει από έμφυχο σ΄ έμφυχο και από άψυχο σ΄ άψυχο και καθώς βουτάει στό καθένα γίνεται δείκτης, άποκτάει διαφορετικά χρώματα, βαπτίζει και βαπτίζεται. Βαπτίζεται: μητρότητα, πατρότητα, έρωτας. Βαπτίζει: θρησκεία, κοινωνία, πολιτική.

«΄Ο ποιητής των όλων», κατά Ταβιάνι, έχει όρισει τό δικό του χώρο, ό όποιος πρέπει νά ύπακούει και νά σέβεται τίς αντίθέσεις του γενητόρά του. Πελέκησε τό θρόνο του σε σχήμα Π, τέλεια έκφραση του ταυτόχρονα άνοιχτού και κλειστού, φωτεινού και σκοτεινού, φιλόξενου και άξενου. Π παντού και πρόσ όλες τίς κατευθύνσεις. Στη δημιουργία του συμβάλλουν ή γη ως πρώτος βραχίονας, ό ούρανός ως δεύτερος και τό ένοποιό φως ως συνδετικός βραχίονας. ΄Η επάνοδος του τριαδικού πνεύματος και ή εξήγηση τής πανάρχαιας πεποίθησης περι μαγικής καταβολής και δύναμης του τριαδικού.

Πρό παντός, όμως, καθρέφτης όπου συγκεντρώνονται όλες αυτές οί φωτεινές και ρυθμικές άκτινες, υπέρτατος συλλέκτης και πομπός, τό ανθρώπινο πρόσωπο. Κι ακόμη πίο πολύ τό έλασσον (σε μέγεθος, όχι σε αξία) νήμα πού όδηγει από τήν έδρα των συναισθημάτων στον έκφραστή τους, στό ανθρώπινο πρόσωπο: ό ανθρώπινος πόνος. Αυτός ύπαγορεύει τό ρυθμό στον άνθρωπο, αυτός τον καθιστά μικρογραφία του σύμπαντος, τόπο χαράς και μαρτυρίου. Σ΄ αυτόν τό Χάος, σ΄ αυτόν τό Κάος, σ΄ αυτόν και τό Φάος.

Βασίλης ΚΕΧΑΓΙΑΣ



**Α' 'Η λογοτεχνική εισαγωγή και τό μουσικό
πρελούδιο**

'Ο έπικός ποιητής δέν άρχίζει νά διηγείται κατευθείαν ό,τι έχει νά πεί. 'Από τότε πού έπρεπε ν' άρχισει νά παίζει την λύρα του και νά απαγγέλει την ιστορία του έμενε άμηχανος μπροστά στό κοινό. Για νά ξεπεράσει αυτή την άμηχανία, πού όφειλόταν στην άθαιρεσία μέ την όποια ή άφήγησή του άρχιζε από ένα συγκεκριμένο σημείο και όχι από όποιοδήποτε άλλο, την συνέδεε μέ τον έαυτό του πού ήταν εκεί παρών. 'Η άφήγηση δέν ξεκινούσε μόνη της, ξεκινούσε άπ' τον άφηγητή. "Ετσι ό "Όμηρος ζητούσε άπ' τή μούσα ν' άρχισει νά του διηγείται τούς μελάδες τών 'Αχαιών, διευκρινίζοντάς της ν' άρχισει από τόν 'Αχιλλέα. Τό ίδιο κι ό Δάντης έξηγεί πώς χάθηκε στό δάσος και τόν βρήκε ό Βιργίλιος κ.λ.π. Οί Ταβιάνοι στόν *Πατέρα άφέντη* μäs δείχνουν τόν Γκαβίνο Λέντα πού 'χε γράψει τό βιβλίο πάνω στό όποίο έγινε τό φίλμ. Στην άρχή μäs έξηγούσε ότι είναι αυτός πού του συνέβη εκείνη ή ιστορία και στό τέλος της ταινίας έρχόταν νά μäs θυμίσει ότι τό φίλμ τέλειωσε, αλλά αυτός υπάρχει άκόμα. Στη *Νύχτα του Σάν Λορέντζο*, μιά μητέρα

άφηγείται στό μωρό της αυτό πού άφηγείται τό φίλμ και όταν ή ταινία τελειώνει του λέει καληνύχτα.

Στό *Κάος*, κάποιοι βοσκοί έπιασαν ένα γεράκι· ό ένας τό βαστάει κι οι άλλοι του πετάνε αυγά και γελάνε. Τότε ένας βοσκός παίρνει τό γεράκι, του δίνει ένα κουδούνι στό πόδι και τό άφήνει ελεύθερο. Τό γεράκι φεύγει κι ό θεατής βλέπει τίς άκτές, τούς ελαιώνες, τούς ξερότοπους, μέσα από τό βλέμμα του πουλιού πού πετá πάνω άπ' τή γη της Σικελίας μ' ένα κουδούνι δεμένο στό πόδι.

'Εδω ή μυθοπλασία, για ν' άρχισει νά ξετυλίγεται, δέν συνδέεται μέ την πραγματικότητα της παρουσίας του άφηγητή (*Πατέρας άφέντης*) ή μέ την τρυφερότητά του πού οικειοποιεί τόν θεατή (*Νύχτα του Σάν Λορέντζο*), αλλά μέ τό «λευκό» βλέμμα ενός πουλιού.

Οί αυλικόι όργανοπαίχτες στην Εύρώπη του 16ου και 17ου αιώνα, πριν άρχίσουν νά παίζουν τούς διάφορους χορούς πού αποτελούσαν μιά σουίτα ('Αλλεμάντα, Σαραμπάντα, Ζίγκα...), έπαιζαν ένα κομμάτι πού δέν χορευόταν, ήταν πλούσιο σέ θέματα, και αυτοσχεδιασμούς και άποσκοπούσε νά επιδείξει ή δεξιοτεχνία τους. Είναι αυτό πού ονομάζουμε

πρελούδιο ή τοκκάτα και έτσι πρέπει να ονομάσουμε το προοίμιο του *Χάους* που δεν μας εισάγει έννοιολογικά αλλά υπαρξιακά στο έργο. Παράγει ένα στοιχείο που δεσπόζει στο φιλμ όχι αφηγηματικά, αλλά αρμονικά ως κυρίαρχη νότα.

“Αν και το γεράκι προέρχεται από ένα επεισόδιο, από μία αφηγηματική μονάδα, δεν είναι φορτισμένο συμβολικά: είναι σημαδεμένο μ’ ένα παρελθόν απ’ το οποίο ελευθερώνεται αν και το κουβαλάει μαζί του. Το γεράκι πετάει μακριά με το κουδούνι στο πόδι. Καθαρό και ανεξάρτητο από συμβουλισμούς, φεύγει σηκώνοντας το βλέμμα του θεατή, δίνοντάς του φτερά.

Β’ Η εκτέλεση

“Όταν μία ταινία βασισμένη σ’ ένα βιβλίο συγκινεί τόσο πολύ, αυτόματα κανείς αναρωτιέται αν η ουσία αυτού που τον συγκίνησε ανήκει στην ταινία ή στο βιβλίο. Πόσο Ταβιάνι και πόσο Πιραντέλλο έχει μέσα αυτό το φιλμ; “Ανοιξα το βιβλίο του Πιραντέλλο και διάβασα δύο από τις *Νουβέλες* ενός χρόνου: *Τό πιθάρι* και το *Requiem Aeternam Dona*

eis, Domine. Μεταφράζω εδώ πρόχειρα δύο κομμάτια από το *Requiem*, όχι για να δείξω την πληρότητα της ταύτισης του φιλμ με το λογοτεχνικό έργο, αλλά για να δει ο γνώστης του ταβιανικού κινηματογράφου ότι αυτός δεν έψαξε να βρει τον Πιραντέλλο. Απλώς βρέθηκε στην ιταλική γη και την αγκάλιασε και την κατάλαβε τόσο καλά που το κείμενο ήρθε μόνο του να συναντήσει την ποιητική του. Θά μπορούσαν κάλλιστα να το έχουν γράψει και οι ίδιοι οί Ταβιάνι.

Κατεβήκανε στη χώρα οί φτωχοί κάτοικοι ενός απόμακρου ξερότοπου να ζητήσουν, από τον τσιφλικά που του ανήκει, το δικαίωμα να κάνουν εκεί ένα νεκροταφείο. Ο πρόεδρος δεν τους δέχεται. Ο παπάς των φτωχών χωριατών λέει στην πλατεία της χώρας:

«...Πάνε πάνω από εξήντα χορνια που αυτός ο άνθρωπος, τώρα έτοιμοθάνατος, ανέβηκε στη γη του Μάργαρι και στη βραχώδη πλάτη του βουνοῦ έστησε με τά χέρια του τό πρώτο σπίτι από καλάμια και λάσπη. Τώρα τά σπίτια εκεί, πάνω από εκατόν πενήντα, πάνω από τετρακόσιοι οί κάτοικοι. Τό πιό κοντινό χωριό



χριστιανοί είναι κάπου έφτά μίλια μακριά. Κάθε ένας απ' αυτούς τούς ανθρώπους πρέπει να υποφέρει τό βάσανο να βλέπει τό πτώμα τού συγγενή τόν δεμένο στήν πλάτη ενός μουλαριού, να μεταφέρεται παφλάζοντας στήν κάσα!... Κι είναι φορές πού τό μουλάρι γλυστράει καί τό φέρετρο σπάει κι ό νεκρός κατακυλάει στά χαλίκια καί στή λάσπη.» Για τόν τσιφλικά, όμως, τά πράγματα δέν είναι έτσι.

«Όχι μόνο θέλουν να μένουν στή γή του ζωντανοί, θέλουν να μένουν καί νεκροί. Έ λοιπόν όχι! αυτό ποτέ! Για να μη ριζώσει καί υπόγεια ή κατάχρησή τους, μέ τους νεκρούς τους.»

Οί Ταβιάνι αντικατέστησαν τήν εικόνα μέ τό μουλάρι καί τό φέρετρο μ' εκείνη ενός πατέρα πού κουβαλάει τό νεκρό παιδί του στό νεκροταφείο καί τό βρίσκει κλειστό. Δέν χάθηκε τίποτα όμως. Έτσι κι αλλιώς, ή ποιητική αυτών των κομματιών υπάρχει ήδη στις προηγούμενες ταινίες τους καί φυτρώνει κι εδώ.

Τό Πιθάρι είναι μιά μονομαχία ανάμεσα σ' ένα γαιοκτήμονα πού έσπασε τό πιθάρι του καί τόν μάστορη πού τού τό κόλλησε κι έμεινε κλεισμένος μέσα. Όρισμένα από τά πιά σημαντικά σημεία τού επεισοδίου (όπως ή μεταφορά τού πιθαριού ως τό σπίτι τού τσιφλικά τού Δόν Λώλου — Τσίτσο Ίγκρασία, όπως οί άγρότες πού συναντά ό άμαξάς στό δρόμο καί τού λένε «Θα περάσεις αυτό τόν κάμπο πού 'ναι τού Δόν Λώλου καί κείνο τό βουνό πού 'ναι τού



Δόν Λώλου καί μετά θά δεξί κάτι μπιστάνια τού Δόν Λώλου καίμετά θά βρεϊς τό σπίτι τού Δόν Λώλου», όπως ή στιγμή πού ό Δόν Λώλος βάζει τρικλοποδιά σ' ένα παιδάκι καταφορτωμένο μ' ένα τσουβάλι έλιές) δέν υπάρχουν στή νουβέλα τού Πιραντέλλο. Είναι παρμένα από τό έργο τού Βέργκα *I Malavoglia*. Τό ίδιο άπάν από τό πιραντελλικό έργο είναι ό καθοριστικός τρόπος μέ τόν όποιο ό Δόν Λώλος ρωτάει τό παιδάκι πού πεσμένο κατά γής τόν κοιτάει, «Δέν μ' αγαπάς; δέν μ' αγαπάς;» τού φωνάζει όργισμένα. «Ναί», γνέφει τό παιδιάκι. «Έ, τότε δούλευε!» τού λέει αυτός.

Πέρα από μιά πετυχημένη έκλογή χώρων, διευθέτηση σκηνικής δράσης καί κατασκευή φιλικού χρόνου υπάρχει μιά έπεξεργασία κι ένας έμπλουτισμός τού περιεχομένου, τού ίδιου τού κειμένου πάνω στό όποιο βασίζεται ή ταινία. Οί Ταβιάνι μπολιάζοντας τόν Πιραντέλλο μέ Βέργκα, σπέρνοντας στό ιταλικό αυτό έργο τίς ιταλικές τους έμπερίες (άμμεσες ή έμμεσες, λογοτεχνικές) προχωράνε στό χτίσιμο μιάς πλούσιας καί εύφορης κινηματογραφικής πατρίδας.



Δημήτρης ΓΙΑΤΖΟΥΖΑΚΗΣ

ΜΙΚΡΗ ΣΥΝΕΝΤΕΥΞΗ ΜΕ ΤΟΥΣ ΑΔΕΛΦΟΥΣ TABIANI

Δ.Γ.: Θά ήθελα νά σās πάρω μιά συνέντευξη

TABIANI: Έντάξει.

Δ.Γ.: Γιατί διαλέξατε τīs Νουβέλες ενός έτους τού Πιραντέλλο;

TABIANI: Αισθανόμαστε τήν ανάγκη μύθων πού νά χώνονται μέσα στη γή μας. Βρεθήκαμε στη Σαρδηνία γιά τόν Πατέρα άφέντη, στην Έμιλία γιά τό Σάν Λορέντζο τώρα μετά από χρόνια θέλαμε νά ξαναγυρίσουμε στη Σικελία.

Δ.Γ.: Γιατί διαλέξατε τούς Φράνκο-Τσίτσο;

TABIANI: "Όταν διαλέξαμε *Τό πιθάρι*, σκεφτήκαμε αυτόματα αυτούς. Γιατί είναι δύο μεγάλοι ήθοποιοί καί γιατί είναι Σικελοί. Πράγματι, ενώ δέν είχαν σχέση μέ τόν Πιραντέλλο, δημιούργησαν δύο εξαίρετους χαρακτήρες. Ξέραμε ότι θά πήγαινε έτσι, γιατί ξέραμε ότι όσες φορές δούλεψαν μέ κακά άποτελέσματα αυτό έγινε γιατί δέν τούς χρησιμοποίησαν σωστά.

Δ.Γ.: Αυτή τήν φορά δουλέψατε μέ τόν Μπέπε Λάνσι, τόν δημιουργό τής Νοσταλγίας τού Ταρκόφσκι, αλλά κάθε φορά αλλάζετε διευθυντή φωτογραφίας, ενώ συνήθως κάθε σκηνοθέτης έχει έναν σταθερό.

TABIANI: 'Ο κάθε σκηνοθέτης διαλέγει έναν διευθυντή φωτογραφίας ανάλογα μέ τό στυλ του. Έμεις διαλέγουμε διευθυντή φωτογραφίας ανάλογα μέ τό θέμα τής ταινίας. Γι' αυτή τήν ταινία διαλέξαμε τό Λάνσι καί νομίζω ότι διαλέξαμε καλά.

Δ.Γ.: 'Ο Πιραντέλλο σας περιέχει καί Βέργκα, τί...;
TABIANI: Περιέχει καί Βέργκα, περιέχει καί άλλους, περιέχει καί ότιδήποτε μπορούσαμε νά τούβάλουμε. Ένα φίλμ σάν κι αυτό θέλει πολύ πότισμα. Πρέπει νά τό περάσεις πολλά χέρια ένα χρώμα γιά νά γίνει λαμπερό.

Δ.Γ.: Μεγάλο μέρος τού τύπου θεωρεί αυτό τό φίλμ τό καλύτερό σας. Έσείς τί λέτε, ποιό είναι τό καλύτερό σας φίλμ;

TABIANI: "Ότι τό καλύτερό μας φίλμ είναι τό έπόμενο φίλμ πού έτοιμάζουμε.

Δ.Γ.: Θέλετε νά μου πείτε κάτι γι' αυτό;

TABIANI: Δέ λέμε, δέ λέμε. Πάντως τό καλύτερό μας φίλμ νομίζουμε κάθε φορά ότι είναι εκείνο πού έτοιμαζόμαστε νά κάνουμε.

Δ.Γ.: Φέτος ή 'Ιταλία μέ τόσες συμμετοχές δέν πήρε κανένα βραβείο.

TABIANI: Θα τό θέλαμε πολύ νά βραβεύσουμε μιά ιταλική ταινία. Είμαστε 'Ιταλοί. 'Αλλά όταν τό κοινό στην προβολή κράζει καί σφυρίζει...

Δ.Γ.: Προτείνατε γιά τό άργυρό λιοντάρι τήν Σονατίνα πού τό κέρδισε ή τό "Υβρις τού Γκαβίνο Λέντα;

TABIANI: Τό φίλμ τού Γκαβίνο Λέντα.

Δ.Γ.: 'Ο Ζάν Ρούς μου έλεγε ότι τό φεστιβάλ τής Βενετίας θά 'πρεπε νά 'ναι άνοιχτό στόν πειραματικό κινηματογράφο, στόν έρασιτεχνικό κιν/φο, μιά πού οί Κάννες είναι ένα τεράστιο Box office καί δέν μπορούν νά κάνουν κάτι τέτοιο.

TABIANI: Τό φεστιβάλ είναι άνοιχτό στόν πειραματικό κινηματογράφο. Τώρα άν ό πειραματικός κινηματογράφος δέν είναι ένα προϊόν τής έποχής πού στρέφεται πρós άλλα μοντέλα άμερικάνικα κ.λ.π., σ' αυτό δέν φταιει ή Μόστρα τής Βενετίας. "Υστερα, τό φίλμ τού Ζαννούσι πού πήρε τό χρυσό λιοντάρι είναι ένα φίλμ πειραματικό. Τό ίδιο κι εκείνο πού πήρε τό άργυρό λιοντάρι. "Α, νά ό Κρέσκι!

Δ.Γ.: Κύριε Κρέσκι ποιά είναι ή έμπορική οικονομική κατάσταση τού Χάους;

ΤΖΙΑΜΠΑΟΛΟ ΚΡΕΣΚΙ: Οί Ταβιάνι είναι περιέργως οί πιό έμπορικοί από τούς δημιουργούς μας. 'Απ' ό,τι μου λένε, ή ταινία πουλήθηκε από προχθές πού παρουσιάστηκε, ήδη στη Γερμανία, τήν 'Ισπανία, τήν 'Αμερική... Στη Νέα 'Υόρκη, ή *Νύχτα τού Σάν Λορέντζο* έμεινε έξι μήνες σέ μιά από τīs ακριβότερες αίθουσες δέν τό περίμενε κανείς.

'Ενώ ό Κρέσκι έλεγε αυτά τά τελευταία λόγια, οί Ταβιάνι φάνηκαν νά βιάζονται. Τούς ευχαρίστησα, μέ χαιρέτησαν καί χωρίσαμε.

(Δημ. Γιατζουζάκης· Βενετία 7-9-84)

ΒΛΕΜΜΑΤΑ ΓΥΝΑΙΚΩΝ



Ἡ Νίνα Πένς Ρόντε στήν Γερτρούδη



Ἡ Γιέλλα Ρότλαντερ στήν Ἀλίκη στίς πόλεις



Ἡ Βιολέττα Βαλντάρντοφ, στήν Ἄννα Σαρλότ



Ἐπάνω ἀριστερά: Ἡ Μαργαρίτα Λοζάνο στο Κάος
Ἐπάνω δεξιά: Ἡ Ντὴ Γουάλλας στο Ὀύρ-
λαχτό
Ἀριστερά: Ἡ Τζίνα Ρόουλαντς στὴν Ἐρω-
τικὴ θυέλλα
Κάτω: Ἡ Τζούλυ Ἄντριους στο Βίκτωρ
Βικτώρια





Ἡ Ἰζαμπέλ Ὑπέρ στις Ἀδελφός Μπροντέ



Ἡ Μέριλ Στρήπ στην Ἐκλογή τῆς Σόφι



Ἡ Γκούντρον Λάντγκρεμπε στό Ἡ γυναίκα καίγεται



Ἀριστερά: Ἡ Ἄιλην Κουήν στό
Ἄννη
Κάτω ἀριστερά: Ἡ Ναστάζια Κίνσκυ
στήν Ἀγριόγατα
Κάτω δεξιά: Ἡ Τζέραλντιν Παιητς
στό Τρία δωμάτια στό Μαχάτταν
Μέση ἀριστερά: Ἡ Ζάν Μορώ στόν
Καυατζή
Μέση δεξιά: Ἡ Μαρία Ξενουδάκη
στό Μελόδραμα



ΚΡΙΤΙΚΕΣ



Love streams

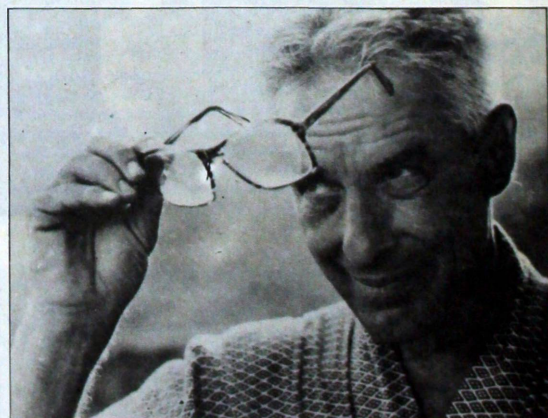
στους ραβδοσκόπους του έρωτα

LOVE STREAMS (έλλ. τίτλος: 'Ερωτική Θύελλα).
σκην.: Τζών Κασσαβέτης, σεν.: Τζών Κασσαβέτης, φωτ.: Άλ Ρού-
μπαν, μουσ.: Μπό Χάργουντ, παίζουν: Ντάνιαν Άμποτ, Τζίνα
Ρόουλαντς, Τζών Κασσαβέτης.

Τί είναι ή αγάπη; Γιά τήν ταινία είναι ένα
έρώτημα ρητορικό· πρόκειται, γιά ένα έρωτικό φίλμ:
δέν άφηγειται μιά ιστορία αλλά παραθέτει σκηνές.
Ριπές λόγου καί κίνησης τόσο άποσπασματικές όσο
καί μιά έρωτική έξομολόγηση.

Ρεύματα εικόνων

Γιατί περί αυτού πρόκειται. 'Η τέχνη του
Κασσαβέτη, τέχνη κινηματογραφική, είναι ένας
ποταμός γεμάτος έκπληξεις. Γι' αυτό τό *Love streams*
δέν είναι ή τελευταία του ταινία παρά ή νέα
συναρπαστική καμπή στην έλκοειδή πορεία του
ποταμού. 'Ο Κασσαβέτης μέ τς ταινίες του δέν άνα-
νεώνει μιά πρόταση γραφής αλλά προτείνει τό έπό-
μενο βήμα. Χωρίς τό πρόσχημα τής έκφραστικής



άθωότητας, στήνει παγίδες στους κυνηγούς τής ση-
μασίας. Βέβαια, όπως σ' όλα τά ποτάμια, πίσω από
κάθε καμπή κρύβεται μιά αλλαγή του τοπίου. 'Η
ιστορία λοιπόν τής ταινίας μιλάει γιά δύο άδέρφια μέ
ψυχολογικά καί άλλα προβλήματα. Πίσω από τούτη
τήν καμπή, όμως, κρύβεται μιά σπηλιά. "Ένα ύπόγειο
ρεύμα (εικόνες χωρίς φώς;). "Άς ξεχάσουμε τό τοπίο
κι άς μιλήσουμε γιά τή δυναμική τών ρευμάτων.

Ρεύματα αγάπης

Χορός: ολόκληρο τό άνεξιχνίαστο τελετουργικό πού παράγει λόγο από τίς κινήσεις τών σωμάτων.

Χορογραφία: ό λόγος πού ύπαγορεύει τήν όμαδική ή κατά μόνας μετακίνηση σωμάτων καί άντικειμένων.

Ίχνηλατώ: ψηλαφώ τή χίμαιρα· ξεχωρίζω μερικά βήματα, διαγράφω μιά διεύθυνση. "Όλοι χορεύουν· δέν έξαντλώ τίποτα!".

Τό έχετε ξανακούσει. Ή αγάπη είναι ιδανική (μήν άγγίζετε). Ή αγάπη είναι αυτοσκοπός (πού είναι όλοι οί άλλοι;). Ή αγάπη είναι ένα φίδι πού δαγκώνει τήν ουρά του (άστο κάτω, δικό μου είναι). Ή αγάπη είναι γυναίκα (μέ μαλλιά βαμμένα). Ή αγάπη είναι ιδιωτική, (ένα φλυτζάνι καφέσ καί κόκκινες παντόφλες). Ή αγάπη φυτρώνει εκεί πού δέν τήν σπέρνουν (έστριψε στή γωνία πού μόλις προσπέρασε).

Ή αγάπη λανθάνει. Ήφουγκρασθείτε:

1. Χρόνος *έπίμηκης*, χρόνος επίσης τής κατασκευής: άναμονή. "Όταν ή παρουσία τών άλλων γίνεται φορτική καί συγχρόνως άναπόφευκτη (μού φαίνεται ότι μπορώ ν' άκούσω τό περπάτημα τών

έντόμων). Ίδιομορφία τής ταινίας: όλοι περιμένουν κάτι νά επιστρέψει. Παρ' όλα αυτά διαρκώς άναχωρούν· (όλοι επιστρέφουν εκεί πού κανείς δέν τούς περιμένει). Τό άγχος τής άναμονής παίρνει τή διάσταση μιάς νευρώσης: φτιαχνο μιά ταινία.

2. Χρόνος *έπίπονος*, σάν τό τίκ τάκ του ρολογιού: ύστερία. Ήπιθυμώ αυτό πού δέν μπορώ ποτέ νά άποκτήσω. Τήν αγάπη του άλλου. Ξέρω πώς δέν πρόκειται ποτέ ν' αγαπηθώ μέ τόν τρόπο πού αγαπώ. Δέν μπορώ νά νιώσω τήν αγάπη του άλλου σάν δικιά μου. Είμαι ό έαυτός μου: άπόγνωση. Ήρώτημα τής ταινίας: τί είναι δημιουργικό;

3. Χρόνος *έπίμονος*, σάν λεκές πού δέν φεύγει: έμμονές. Ήφθαίνο τόν προσωπικό μου λαβύρινθο γύρω από τήν ελάχιστη άφορμή πού μου έπιτρέπει νά προσεγγίζω τό αγαπημένο άντικείμενο πού λείπει. Πράξη φανταστική μέ φυλακίζει στό προσωπικό μου «πραγματικό» (περιμένω νά τήν δώ στό λεωφορείο καθώς πηγαίνει στή δουλειά της). Στήν ταινία όλοι εκτελούν διαδρομές: τραγική είρωνεία: είναι όλοι γαντζωμένοι στό ίδιο σημείο. Διαπίστωση του Ρόμπερτ: είναι πολύ άργά.



4. Χρόνος *ἀτακτός*: σάν τις άνάσες μετά τόν έρωτα. Διεκδίκηση. Έπιστρατεύω όλα τά τεχνάσματα πού μπορώ νά έφεύρω. Ό λόγος μου έγκαταλείπεται στόν οίκο. Έκλιπαρώ. Όπου ή Σάρα προσπαθεί νά πείσει τό δικαστήριο.

5. Χρόνος *άκαμπος*: διεκδίκηση καί πάλι. Μοβολεκτικά: *μού άνήκει*. Κάτι σάν ένα λεπτό σύρμα πού έμποδίζει τό βλέμμα νά σαρώσει τούς λεπτεπίλεπτους άρμούς πού συρράπτουν τά έπεισόδια. Άπαιτήση σιωπηλή, ίχνογραφεί μιά άποκλειστικότητα: τήν ταυτότητα τής ταινίας.

6. Πλήρωση: χρόνος άνύποτος: καί γιά τήν ταινία.

7. Χρόνος *μουσικός*: έρχομαι νά σέ συναντήσω. Ξέρω ότι μέ περιμένεις. Χτίζω μιά κλιμάκωση (μού φαίνεται ότι άκούω μουσική). Έη γριά κυρία φοράει τά καλά της. Έη Σάρα έπιχειρεί μιά άπρόσμενη έπίσκεψη. Όριοθετεί τόν τόπο τής συνάντησης πού δέν έχει συμφωνηθεί: Φέρνει δώρα γιά όσους πρόκειται νά συναντήσει. Όργανώνει μιά γιορτή.

(Στόν τόπο τής συνάντησης κάθε τρίτος, είναι παρείσακτος. Κακός συγχρονισμός, ή γιορτή χαλάει).

8. Χρόνος *άδυσώπητος*, σάν τό μαρτύριο τής σταγόνας. Περιμένω καί διεκδικώ, συντάσσω όλες μου τίς δυνάμεις στήν κατεύθυνση τής διεκδίκησής μου. Άγωνιώ. Στήνω ένα μικρό θέατρο ύστερίας. Έη Σάρα κάνει τήν άγωνία της πακέτο. Όνειρεύεται ότι παριστάνει τόν κλόουν.

9. Περιπλάνηση: χρόνος *διαρκής*, μόνιμα δηλωμένος, άπόν. Ταξιδεύω, βρίσκομαι έκτός χρόνου. Όλόκληρη ή ταινία.

10. Θυσία: τέλος χρόνου. Έη ύστατη προσφορά έγκλωβισμένη σέ μιά φράση: Σ' *άγαπάω*. Παραιτούμαι δηλαδή από τήν κατοχή του σώματός μου, σου τό προσφέρω: πεθαίνω από άγάπη. Κουβέντα κακοτράχηλη, χρησιμοποιείται άλόγιστα από άνάξιους έραστές καί άποτυχημένες ταινίες. Στήν ταινία αυτή, είναι μιά άντήχηση μέ διάρκεια. Ό Κασσαβέτης τήν έμπιστεύεται στά χείλη ενός παιδιού. Ένοχη φράση, έπιζητεί τήν έπεικιά μας.

11. *Νεκρός* χρόνος: έπιτέλους! Τό άγαπημένο άντικείμενο είναι δικό μου. Τίποτα δέν μπορεί νά μου τό πάρει. Θάμαστε μαζί αίώνια, κρατάμε τό χρόνο στό χέρι μας!

(Έη άγάπη ψυχορραγεί. Δέν ύπάρχει τέτοια σκηνή στήν ταινία. Τόπαμε από τήν άρχή. Πρόκειται γιά μιά έρωτική ταινία).



12. *Λανθάνων* χρόνος: έκκρεμότητα: κι αν μου φύγει; Στήν ταινία όλοι φεύγουν. Έγκαταλείπονται στήν προσμονή μιās νέας συνάντησης.

13. *Παράλληλος* χρόνος: σάν άδεια σελίδα χωρίς έλπίδα πλήρωσης. Είμαι στοιχειωμένος από τό φάντασμα του άγαπημένου άντικειμένου πού λείπει. Τί νά κάνει άραγε τώρα πού είναι μακριά μου; Άναπολώ κάθε φορά τήν πρώτη συνάντηση: τήν (-όν) άγαπώ. Μά πώς είναι δυνατόν, δέν ξέρω τίποτα γι' αυτήν (-όν). Γνώση, άποκλειστικά έρωτική, πού είναι γιά τόν έρωτευμένο ύψιστο δώρο. Μού χαρίζει αυτό πού δέν τολμώ νά άπαιτήσω! Μ' *άγαπά*. Γιά τόν Ρόμπερτ είναι ζήτημα άρχείου: «Όταν μου *λένε τήν ιστορία τής ζωής τους, ξέρω ότι γουστάρουν*».

14. Ταυτολογία: χρόνος *άνύπαρκτος*: «Ξέρετε γιατρέ ή *άγάπη* είναι ένα *ρεϋμα*».

●Όπου ό Ρόμπερτ, πίσω από τό τζάμι, μ' ένα ποτήρι στό χέρι εύχεται καλή ύγεία καί βυθίζεται στό μουρμούρητό τής βροχής.

Υστατη πράξη άγάπης: Άφήνω τό άγαπημένο άντικείμενο νά φύγει. Του επιστρέφω τίς ιστορίες του (κρατώ τούς εφιάλτες γιά τόν έαυτό μου).

Μονολογώ.

Περικλής ΔΕΛΗΟΛΑΝΗΣ

1. Γιά τόν Ρολάν Μπάρτ καί πάλι. Γιατί μάς έμαθε ότι ό έρωτικός λόγος είναι κατ' έξοχήν δραματικός καί έχει ένα πρόσωπο: τό πρώτο ένικό. Δεδομένης τής σχέσης μου μέ τήν ταινία —καί στό βαθμό πού αυτή διαγράφεται στό κείμενο— του όφειλω τουλάχιστον αυτή τήν άναφορά.

Out of the future



AGAINST ALL ODDS (έλλ. τίτλος: **Έρωτας δίχως αύριο**).

σκην.: Τέιλορ Χάκφορντ, σεν.: Έρικ Χιού, μουσ. επιμέλεια: Μισέλ Κολομπιέ, Λάφυ Κάρλτον, παίζουν: Τζάιμς Γούντ, Τζέφφ Μπρίτζες, Ρίτσιελ Γουώρντ.

Τό *Έρωτας δίχως αύριο* είναι μιά ταινία γιά τό πέρασμα του χρόνου: Τί μπορεί νά συμβεί ώστε, σ' ένα διάστημα 37 χρόνων, τό *Out of the past* (ό τίτλος του έργου του Ζάκ Τουρνέρ πού ήταν ή μήτρα αυτού του ρημέικ) νά μετατραπεί ουσιαστικά σέ *Out of the future*; Πόσος χρόνος χρειάζεται γιά νά μετατραπεί μιά μοιραία γυναίκα σέ καλό κορίτσι; Πόσος καιρός πρέπει νά περάσει ώστε οί γκρί τόνοι του φίλμ νουάρ νά γίνουν λαμπρές χολλυγουντιανές φωτογραφίες; Τί πρέπει νά μεσολαβήσει ώστε ή άπαισιοδοξία του ψυχοπολεμικού '47 νά μετατραπεί στον άνάλαφρο όπτιμισμό του '84 (τή στιγμή μάλιστα πού ή οικονομική κρίση ξεπέρασε ακόμη και τά έπίπεδα του κράχ του '29);

Μάταια ό σκηνοθέτης θά βάλει τόν Φίλ Κόλινς νά μās μιλήσει στό τέλος γιά άδεια διαστήματα

(there's an empty space)· μάταια θά καθάρει μόνη της (μ' ένα περιθώριο δίπλα της) τήν Ραιητσελ Γουώρντ. "Όταν ή άποψη του βασικού ήρωα και βετεράνου παίχτη του ράγκμπυ (Τζέφ Μπρίτζες) ότι τό νά έχει τήν αγαπημένη του ξανά είναι *έναντίον όλων των πιθανών δυσκολιών*, δε χρειάζεται νά κουραστούμε γιά νά καταλάβουμε τά όλοφάνερα: Κάθε έμπόδιο θά υπερπηδηθεί στό μέλλον, όταν ό Χάκφορντ θά κάνει μιά άλλη ταινία. "Όλα θά γίνουν στό εκτός πεδίου, στό μαγικό διάστημα του φαντασιακού μας, στά διαστήματα των κινηματογραφικών κριτικών, στό διάστημα έως ότου μιά άλλη ταινία δώσει τήν άπάντηση. Τό *Έρωτας δίχως αύριο* ουσιαστικά σχολιάζει τό διάστημα πού πρέπει νά περάσει ώστε μιά Β-ταινία, όπως είναι τό *Out of the past* (τό όποιο σύμφωνα μέ τήν άποψη Άγγλου κριτικού δείχνει «μιά *ιλιγγιώδη κοινωνική πορεία προς τό πουθενά*»), ένα φίλμ κατάμαυρο, όμηχλώδες και όνειρικό καταλήξει στό αντίθετό του: στήν υπερπαραγωγή μιάς major, τήν πλαστογραφία, τήν άφέλεια και τήν εύκολία των λύσεων.

Τό *Έρωτας δίχως αὔριο* είναι ή νέα αμερικάνικη αντίληψη γιά τίς δυνατότητες πάλης μέχρις ἐσχάτων, είναι ἕνα μανιφέστο κινηματογραφικῆς αἰσιοδοξίας, ή ὁποία ἀποδεικνύεται τελικά ψεύτικη. Σίγουρα θά φέρει πολλά χρήματα στά ταμεία καί πολλά κοριτσόπουλα στίς αἰθουσες. Τί ἄλλο θέλει μιά μαζο;

Τό *Έρωτας δίχως αὔριο* είναι, ἐπίσης, μιά δουλειά νοσταλγίας: Ἡ Τζήν Γκρήηρ, πρωταγωνίστρια στήν ταινία τοῦ Τουρνέρ, ἀναγκαστικά ἐδῶ γίνεται μαμά καί θυμᾶται τήν ἐποχή τῆς μεγάλης τόλμης.

Τό *Έρωτας δίχως αὔριο* θά τό σχολιάζαμε διαφορετικά ἂν δέ δήλωνε ἐπίσημα ὅτι εἶναι ἕνα ρημείκ του *Out of the past*. Ἡ σύγκριση ἀποβαίνει πολύ ἐπιβαρυντική γιά μιά ταινία πού περιορίζει τίς φιλοδοξίες της (καί τίς ἐπεμβάσεις της σέ σχέση μέ τό πρωτότυπο) σέ μουσικά σχόλια, χρώματα καί τεχνολογι-

κά ἐμφέ.

Ἐπάρχει μιά ἀπελπισμένη φράση στήν ταινία: «*Τί στό διάβολο γυρεύουμε στό Μεξικό;*». Τί γυρεύουν οἱ Ἀμερικανοί ντεσπεράντο στά μνημεία τῶν Ἀζτέκων (κατά τό τί γυρεύουν στήν Κορέα ἢ στό Βιετνάμ); Εἶναι ἴσως ή πιό εὐστοχη ἰδεολογικά στιγμή τῆς ταινίας.

Ὅσο γιά τήν αἰσθητική γραμμή τοῦ Χάκφορντ, θά ἦταν ἐνδεδειγμένη ἂν ἀκολουθοῦσε τούς ρυθμούς τῆς ἀρχικῆς σεκάνς: ἔξοχη μουσική ἐπένδυση, τεχνητά ἀργή ἀφήγηση, ἐρωτήσεις στά μεξικάνικα, μιά φωτογραφία γυναίκας, πλάγια ὑποκειμενικά κεντραρίσματα. Βρισκόμαστε κοντά στό ἀπροσδιόριστο ὕφος καί τή μαγεία τοῦ φίλμ νουάρ. Ὅταν ή ταινία γίνεται ἀναλυτική, ή μαγεία καταστρέφεται.

Ἀλέξης Ν. ΔΕΡΜΕΝΤΖΟΓΛΟΥ

ΜΙΑ ΣΤΟ ΚΑΡΦΙ ΚΑΙ ΜΙΑ ΣΤΟ ΠΕΤΑΛΟ

Ἕνας Ἀμερικανός στό Παρίσι

LA BALANCE (ἑλλ. τίτλος: **Τό καρφί**)

σεν.-σκην.: Μπόμπ Σουέημ, φωτ.: Μπερνάρ Ζιζερμάν, παίζουν: Φίλιπ Λυστάρ, Ναταλί Μπαί, Ρισάρ Μπερύ, Μορίς Ρονέ.

Ἡ ἀλήθεια καί τό ψέμα

Ὅλοι ξέρουν, ἀκόμη κι οἱ ντοκυμανταιρίστες, ὅτι κάθε ταινία εἶναι κι ἕνα μικρό ψέμα, ἕνα παραμῦθι. Ὡστόσο, ὑπάρχουν πάντα μερικοί πού ἐπιμένουν νά κάνουν ταινίες πού λένε τήν ἀλήθεια. Ἡ ἀναπόφευκτη ἀποτυχία ἔρχεται ἀπό τήν ἐμμονή παρεμβολῆς αὐτῆς τῆς ἀληθινῆς ἰδέας σέ κάθε πλάνο, σέ κάθε διάλογο. Τά φίλμ αὐτά εἶναι φίλμ ἀποπνικτικά, γιατί βομβαρδίζεται ἀπό τήν ἴδια εἰκόνα, ἀφήνουν μιά αἴσθηση νεοπλουτισμοῦ γιατί ἐπιδεικνύουν κάτι πού δέν τούς πάει, καταντοῦν ἐκνευριστικά γιατί μιλοῦν ἀπό καθέδρας.

Τό *Καρφί* ἀνήκει στήν κατηγορία αὐτή κι εἶναι ἕνα φίλμ σύμπωμα. Ἐπιστρατεύει ὅλα τά γνωστά κλισέ τῆς πραγματικότητας κι ὁμως ή ταινία παραμέ-

νει βραδυφλεγῆς, παγωμένη. Οἱ εἰκόνες πού φαντάζουν τόσο ἐξυπνες ὅσο γιά νά γίνουν ἐπιδεικτικές, οἱ ἥρωες πού εἶναι δείγματα κοινωνιολογικῆς ἔρευνας καί ή ὕστερία τοῦ νά βγοῦν ὅλα στή φόρα σέ 90 λεπτά συμπαρασύρει μπάτσους, πόρνες, προστάτες καί θεατές. Σ' αὐτόν τόν πρωτοφανή καταρράκτη προσθέστε μερικά Σεζάρ, πολλά ἑκατομμύρια εἰσιτήρια κι ἕναν Ρισάρ Μπερύ νά προσπαθεῖ ἀπεγνωσμένα νά θυμηθεῖ τόν ἑαυτό του στό *Ἕνας δολοφόνος πέρασε*. Ἡ ταινία συσσωρεύει τόσα πολλά στοιχεῖα πού ἴσως μόνο γι' αὐτό γίνεται ἀξία λόγου.

«Θά γινόσουν καλός σκηνοθέτης», λέει σέ μιά στιγμή κάποιος μπάτσος κοιτάζοντας τό φακό. Φαίνεται ν' ἀπειθύνεται σ' αὐτόν πού κοιτάει —τόν σκηνοθέτη—, ἀπαντᾷ ὁμως ὁ διπλανός του. Ἦθοποιός καί σκηνοθέτης φαίνεται νά ἔχουν καταλάβει ὅτι πρέπει νά προσπαθήσουν ὁ καθένας μόνος του καί... ὁ σώζων ἑαυτόν σωθήτω. Ὁ πιό πειστικός εἶναι βέβαια «τό καρφί» γιατί κυριολεκτικά εἶναι δύσκολο νά καταλάβει τί τοῦ συμβαίνει. Ἡ Ναταλί



Μπαϊή κλαίει συνεχώς, ενώ ο Μωρίς Ρονέ χάνεται μεταξύ άνεσεως και κακίας. Μένει ο σκηνοθέτης που προσπαθεί μάταια να βάλει σε τάξη ανθρώπους που αλληλοπροδίδονται και πυροβολούν ο ένας τον άλλο.

Ό Ντελόν και ό Μελβίλ

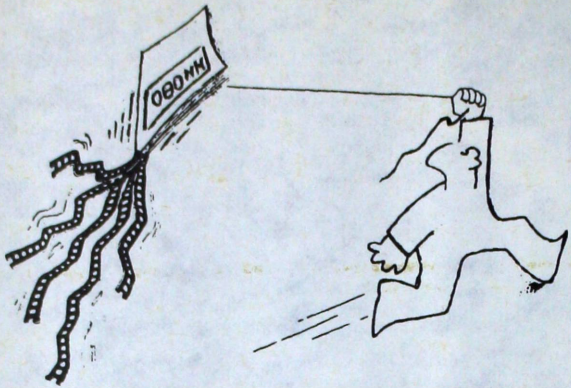
Ό Μελβίλ ήταν ό πρώτος που μπόλιασε πετυχημένα τήν αμερικάνικη αστυνομική περιπέτεια με τή γαλλική φινέτσα. Από τότε, κάθε γαλλική ταινία (που σέβεται τόν έαυτό της) έχει μέσα της έπιρροές του είδους από τόν Μελβίλ.

Στό *Καρφί* επιχειρείται μιά πρωτότυπη αντιστροφή. Ένας Άμερικανός γυρίζει ταινία στή Γαλλία και προσπαθεί νά δεί τή γαλλική αστυνομική ταινία με αμερικάνικη ματιά. Ό αμερικάνικος δάκτυλος μπαίνει στή συγκεκριμένη ταινία ως έπιτάχυνση τών ρυθμών και πλάγια ήθικολογία που αν τήν πάρουμε ως οδηγό σημείο, περιπλέκει τά πράγματα. Τόσο οί μπάτσοι όσο και οί πόρνες και προστάτες είναι χαρακτηριστές μελβιλικόι, ήτοι άτομα πρό διλήμματος, πέρα από τό καλό και τό κακό και όλα τά γνωστά. Ό Μωρίς Ρονέ, όμως, διαχωρίζεται από τούς υπόλοιπους που τόν μισούν, ή μιά του πράξη είναι πίο κακή από τήν άλλη και ό μπράβος του είναι κλινική περίπτωση σχιζοφρενοϋς. Η συμπάθεια λοιπόν μπαίνει από τήν πίσω πόρτα, και τό κάθε γκρό πλάνο

(στους καλούς) ψιθυρίζει «τί συμπαθής πού είναι ό κακομοίρης». Η ταινία, αν και μοιάζει νά απέχει από τά αστυνομικά του Ντελόν, τά συναντά κάνοντας έναν κύκλο. Αν ό Ντελόν, ή ό Μπελμποντώ για όσους προτιμούν τούς άσχημους, είναι ό ένας καλός που δικαιώνει τούς πολλούς, στό *Καρφί* ένας κακός κι ένας μανιακός φτάνουν και περισσεύουν για νά χαρακτηριστούν θετικά, έξ αντίθεσεως, οί υπόλοιποι.

Ένα είδος ταινιών είναι αυτό που μπορείς νά μαντέψεις τό τέλος τους. Ένα άλλο είδος (χειρότερο;) είναι αυτό με τή σαφή συναισθηματική κατάληξη. Δέν ξέρεις τό τελευταίο πλάνο μά τό τελικό συναίσθημα. Τελικά βγαίνεις όπως μπηκεις (αν είσαι ύποψιασμένος). Στίς ταινίες αυτές τά γεγονότα φτιάχνουν τά συναισθήματα, κι όχι τό αντίθετο, οί δέ ήρωες είναι έξ αποστάσεως κατανοητοί. Πάντα δέ ή κεντρική ιδέα, μία μόνο ύπάρχει πάντα, θά ειπωθεί από τόν πρωταγωνιστή. (Και για όσους δέν κατάλαβαν...). Στή συγκεκριμένη ταινία, ό Ρισάρ Μπερύ μουρμουράει σκεφτικά: «Λόγος τής πουτάνας, λόγος του μπάτσου...». Τελικά, ίσως μόνο ό Μωρίς Ρονέ νά άξιζε ένα από τά Σεζάρ που πήρε ή ταινία. Είναι ό μοναδικός που παίρνει κάποιο ρίσκο, τό νά κάνει τόν αντιπαθητικό σε μιά φιλανθρωπική ταινία.

Χρήστος Β. ΜΗΤΣΗΣ



ΚΡΙΤΙΚΑ ΣΗΜΕΙΩΜΑΤΑ

‘Ο χορός χορό δέν έχει

BREAKDANCE

σκημ.: Τζόελ Σίλμπεργκ, συν.: Τσάρλς Πάρκερ, Άλαν ντέ Μπεβουάζ, Τζέραλντ Σκάιφε, φωτ.: Άνανίας Μπάρ, μουσ. καί χορογρ.: Τζαίημς Ρότζερς, παίζουμ: Λουσίνα Ντίκενς, Μπέν Λόκεϋ, Σάμπα Ντόν.



‘Ο ήχος του σήμερα εισβάλλει στην όθονη για νά μās πεί τις πιό κοινότηπες ιστορίες. ‘Οχι βέβαια τις χορευτικές, γιατί αυτές είναι, όντως, έντυπωσιακές, αλλά για τις άλλες πού λειτουργούν ως σινεκτικός ιστός της ταινίας καί καθορίζουν τά ιδεολογήματα πού άναπαράγει.

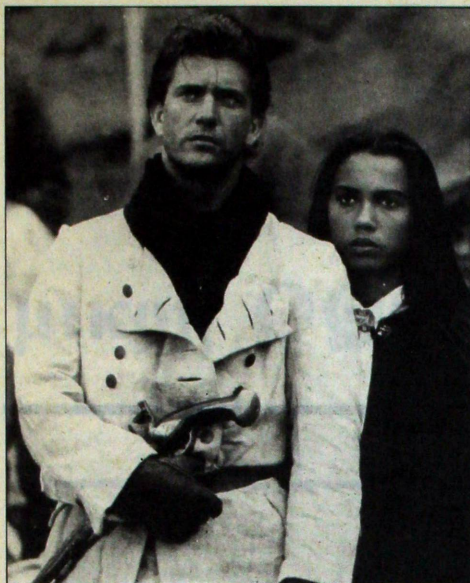
Τό *Μπράηκντάνς*, σέ σχέση με τό προηγηθέν *Φλάσντάνς*, είναι πιό κοντά στην παράδοση εκείνων των μιούζικαλ πού θέλουν ένα σχηματικό μύθο για νά προβάλλουν τά χορευτικά μέρη τους. Μόνο πού στη νέα παράδοση του είδους, πού ξεκινά άκόμα παλιότερα, άπό τόν *Πιρετό τό Σαββατόβραδο*, ή ταξική προέλευση των χαρακτηριστων έχει σαφώς διαφοροποιηθεί. Κατώτερες ταξικά κοινωνικές ομάδες άναλαμβάνουν νά οδηγήσουν τό στόρι στην έπιβε-

βαίωση του άμερικάνικου όνειρου. ‘Αν ό Φρέντ Άσταίρ καί ή Τζίντζερ Ρότζερς έψαχναν τόν έρωτά τους στά πολυτελή σαλόνια ξενοδοχείων, κρουαζιερόπλοιων καί κοσμικών χώρων, ό Τραβόλτα καί οι διάδοχοί του τόν ψάχνουν στίς ντισκοτέκ του Μπρούκλιν, στά λαϊκά μάρ ή στους δρόμους κακόφημων σινουικιών.

‘Η έργατική τάξη(;) πηγαίνει στό χορευτικό παράδεισο καί στό *Μπράηκντάνς* αυτός ό παράδεισος είναι ή σκηνή ενός χορευτικού σώου, χάρος κοινωνικά άποδεκτός καί φυσικά καλοπληρωμένος. Γιατί άν ό χορός μπράηκντάνς είναι ή κίνηση του δρόμου, ή, χωρίς τίμημα, έκφραση των χορευτικών άναγκών μās όλόκληρης κοινωνικής ομάδας, στό τέλος της ταινίας είνουχίζεται καί μετασχηματίζεται σ’ ένα έκλεπτυσμένο χορευτικό στυλ, έμπλουτισμένο με γερές δόσεις μπαλετικών κινήσεων. ‘Ο ταξικός συμβιβασμός για χάρη της ιδέας του κοινου καλου εκφράζεται μέσα άπό τό χορευτικό καί φυλετικό συμβιβασμό. ‘Η, καλύτερα, άπό την άνευ όρων παράδοση της αθόρμητης έκφρασης στον έναγκαλισμό του έμποριου.

Ν.Φ.

Βαβέλ



BOUNTY (έλλ. τίτλος: **Ή άνταρσία του Μπάουντυ**)

σκημ.: Ρότζερ Ντόναλτσον, μέ βάση τό όμώνυμο μυθιστόρημα τών Τσάρλς Νόρντοφ και Τζέιμς Χόλ, μουσ.: Βαγγέλης, παίζουμ: Άντονυ Χόπκινς, Μέλ Γκίμψον, Λώρενς Όλίβιε (1984). (Ρημέικ τής όμώνυμης ταινίας του Φράνκ Λόιτ (1935) και εκείνης του Λιούις Μάιλστοουν (1962).)

Ό πλοίαρχος Μπλάι (του Άγγλου Άντονυ Χόπκινς) από άμετρα κακός, παράλογα σκληρός, σαδιστής και μισητός χαρακτήρας, δείχεται αρκετά ανθρώπινος, σχεδόν δικαιώνεται και από μäs όπως και από τό ναυτοδικείο. Ό κύριος Κρίστιαν από τρελά έρωτευμένος,

δίκαιος, συμπαθητικά καλός και φιλικός, δείχεται (κυρίως λόγω τής ήθοποιίας του Άυστραλου Μέλ Γκίμψον), άνέκφραστος, χωρίς σιγουριά, μέ λίγη αυτοπεποίθηση και άσταθή χαρακτηριστήρα. Οι ναύτες που ύπέφεραν τά πάντα : ικα, τώρα ίσως και νά έφταιγαν λίγο. Ή μουσική του Έλληνα Vangelis είναι για χασμουρητά. Ή σκηνοθεσία του Νεοζηλανδου Ντόναλτσον είναι καρπσοσταλική και μέ άσχημο μοντάζ (τί έθνικότητας νά ήταν ό μοντέρ). Έχουμε Ταϊτινούς ήθοποιούς και κομπάρσους, Ίταλό παραγωγό έγκατεστημένο στις ΗΠΑ. Έχουμε μία σούπα για ένα καλό ύπνο.

Θ.Ν-α

Ή τράπουλα

HARLIS (έλλ. τίτλος: **Άκραιά έρωτική περίπτωση**)

σκημ.: Ρόμπερτ βάν Άκερεν, ήθ.: Μάσα Ράμπεν, Βίλι Λόμμελ, Γκάμπι Λάριφάρν.

Άν ή *Έρωτική παραζάλη* χρωστούσε την ιδιαίτερη χάρη της (και τό «μυστικό» της) στό ότι κατόρθωσε νά είναι μία ταινία (κάθε άλλο παρά «μεγάλη») συνηθισμένη μαζί και εκκεντρική, ή *Φλεγόμενη γυναίκα* τοποθετούσε αυτό τό μυστικό στό κέντρο της, πλέκοντας γύρω του έναν πυκνό ιστό σε όμολογία μέ τή θεματική άφορμή: τό αίνιγμα τής επιθυμίας τής γυναίκας (βλ. *Όθόνη* 14).

Λέγοντας *μυστικό* έννοούμε, ύποκειμενικά μιλώντας, μία διαρκώς διαφεύγουσα αίσθηση, μία μη καθηλώσιμη έστία αντίστασως στη ρίζα τής ταινίας.

Άπ' αυτή την άποψη, ή (προηγούμενη χρονικά) *Άκραιά έρωτική περίπτωση* αποτελεί

μία άπογοήτευση. Ή ταινία, δίχως άντιστάσεις, παραδίδεται στην κατανάλωση χωρίς νά άνταποκρίνεται σε καμία ζήτηση, αφού άποτιγχάνει άκόμη και στό νά είναι πορνογράφημα.

Οι νεοτερισμοί της έξαντλούνται στην κατασκευή ένός σκανδαλιστικού (μέ τή δημοσιογραφική έννοια του όρου) σεναρίου που προϋποθέτει την άνάμειξη των δύο φύλων και τή διατάραξη των «όρίων» τους: ειδικά στην περίπτωση μας τή διπλή σχέση μιάς γυναίκας μέ έναν άντρα και μία όμοφυλή της.

Σέ άντίθεση, όμως, μέ τή *Φλεγόμενη γυναίκα*, όλα εδώ σταματούν στις σεναριακές τους άφορμές. Οι ήρωες, άντί νά ένσαρκώσουν (στην κυριολεξία) τό πάθος, περιορίζονται να τό κουβαλούν άδιάφορα. Όριακό παράδειγμα άποτελεί ή γκροτέσκα φιγούρα του άδερφου του ήρωα, που έρχεται άντιμέτωπη μέ τό τραγικό «περιεχόμενο» του ρόλου του. Ψεύτικοι ρόλοι, ψεύτικα, άδρανή σώματα. Τίποτε δέν μπορεί νά τά σώσει: ούτε.



βέβαια, ή απόπειρα, κυρίως μέ τις σκηνές τής άρχής και τού τέλους, αλλά και μέ κάποιες ενδιάμεσες, νά έγγραφοΰν σέ μιá θεατρική σκηνή, ή όποία θά τά άποδυναμώσει ως πρόσωπα γιά νά τά άναδείξει ως ρόλους.

Ό Άκερεν δείχνει νά άρέσκειται νά παίξει μέ τήν τράπουλα τών ήρώων του νά άνα-

κατεύει τά φύλλα (και τά φύλα), νά μπερδεύει τό ρήγα, τό βαλέ και τή ντάμα και νά κάνει παιχνίδι. Μόνο πού έδω τά χαρτιά ήταν σημαδεμένα κι έκεινος δέν είχε μυστικό μπαλαντέρ στό μανίκι του. Γι' αυτό «κάηκε».

A.M.

(Τά κείμενα συνέταξαν οι Άλέξανδρος Μουμτζής, Θόδωρος Νάτσης και Νότης Φόρσος).

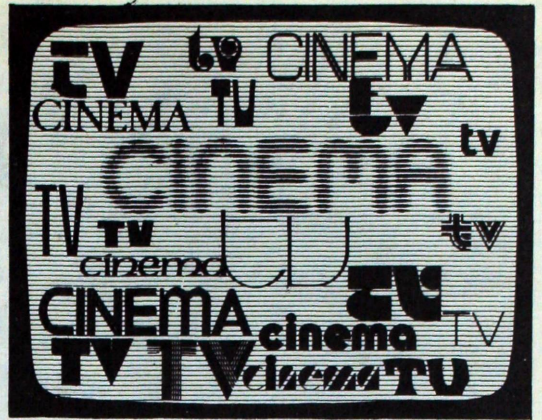


ΔΙΑΒΑΛΟ

ΕΠΙΘΕΩΡΗΣΗ ΤΟΥ ΒΙΒΛΙΟΥ

πολυσέλιδο — άνανεωμένο — υπεύθυνο

μικρή ΟΘΟΝΗ



Ο μεγάλος αποχαιρετισμός (παλαιός έλλ. τίτλος: Μιά σφαίρα, ένα άντιό)

1-9-1984: Κινηματογράφος μετά τὰ μεσάνυχτα, EPT 2.
πρωτότυπος τίτλος: The long goodbye (1973)

σκην.: Ρόμπερτ Άλτμαν (πάνω στην όμώνυμη νοβέλα του Ραϊμόντ Τσάντλερ)
παίζουν: Έλιοτ Γκούλντ, Νίνα βάν Πάλαντ, Στέρλινγκ Χέιντεν.

Ο ΝΤΕΝΤΕΚΤΙΒ ΜΑΡΛΟΥΟΥ ΞΑΝΑΧΤΥΠΑ

Όταν ο Φίλιπ Μάρλοου χοροπηδά τραγουδώντας στο τέλος το έργο, ξέρει πώς άλλη μιά περιπέτεια τέλειωσε παίρνοντας την εκδίκησή του. Κι ο Άλτμαν δέν κάνει τίποτε άλλο σ' όλη την ταινία από τό να τρέχει πίσω από τόν ήρωα του Τσάντλερ με την κάμερα στο χέρι. Ο Μάρλοου είναι τόσο άπλός, κινητικός κι εθιολόγος όσο χρειάζεται για νά πείσει για ντέτεκτιβ πού μπορεί νά συναντήσουμε αύριο μπροστά μας.

Διαλέγοντας έναν ήρωα του Τσάντλερ, ο Άλτμαν δέν χρειάστηκε νά καταφύγει σε πονηρά κολπάκια (ή κομμένη μύτη του Νικόλσον για

παράδειγμα), άπλως τόν άμόλησε τό καλοκαίρι του '71 στο Λός Άντζελες. Η συνεχής κινητικότητα του γεμίζει κάθε πλάνο και οι έξυπνες άπαντήσεις του κάθε σελίδα του σεναρίου.

Ο μεγάλος αποχαιρετισμός δέν έχει τίς άναφορές ή τίς άνατροπές ενός Τσαντάτουν, τό άποτυχημένο μέρδεμα άστινομικής ιστορίας και ύπαρξιακού προβλήματος των 7 αινυμάτων για τόν ντέτεκτιβ Χάρρυ, άπλως είναι τό πιο άμιγές φίλμ νουάρ από την εποχή του Μεγάλου Ήπνου. Τό φάντασμα του Μπόγκαρντ στη δεκαετία του '70: Πάντως έγω ξαναβλέπω την ταινία για τά κόλπα πού κάνει στον Μάρλοου ο γάτος του κι εκείνος τά άνταποδοεί στον τύπο πού τόν παρακολουθεί.

X.M.

Μονομαχία στον κόκκινο ήλιο

2-9-1984: Κινηματογραφική βραδιά, EPT 1

πρωτότυπος τίτλος: Red sun (1971)
σεν.: Λέρ Κένιγκ, Ντ. Πεντκλέρ, Γ. Ρόμπερτς

σκην.: Τέρενς Γιάνγκ
φωτ.: Άνρί Άλεκάν
παίζουν: Τσάρλς Μπρόνσον, Ούρσουλα Άντρες, Άλαίν Ντελόν, Τσσίρο Μιφούνε.

ΕΠΑΝΕΚΔΟΣΗ

Η Μονομαχία στον κόκκινο ήλιο είναι μιά νέα έκδοση του Ό καλός, ό κακός και ό άσημος. Ο Τέρενς Γιάνγκ έχει δανειστεί στοιχεία από τόν Σέρτζιο Λεόνε και, κυρίως, άναπτύσσει την ταινία πάνω σε άνάλογη προβληματική. Έχουμε τόν καλό σε δύο εκδόσεις, τόν Γιαπωνέζο

Σαμουράι και τόν Τσάρλς Μπρόνσον πού άν και δείχνει άμοραλιστής, στο τέλος θά κάνει την καλή του πράξη. Ο Άλαίν Ντελόν είναι ο πολύ κακός. Ένας πιο όμορφος Λή Βάν Κληφ δηλαδή. Τέλος, ή Ούρσουλα Άντρες είναι ή θηλυκή αντίγραφή του άποτυχημένου κακού (Έλαί Γουάλλας).

Ο θησαυρός, όπως και στο πρωτό-



τυπο, είναι κάποιον θαμμένο και ένα μάτσο πιστολάδες χωρίς ήθικούς φραγμούς και άλλα ενδιαιφέροντα

ψάχνουν για την κρυψώνα. Μόνο ο Μιφούνε έχει κάποιους λόγους τιμής και εκδίκησης (ο Λή Βάν Κλήφ του *Μονομαχία στο "Έλ Πάσο"*) και τελικά θά δικαιωθεί από τον σκηνοθέτη ως ο μόνος (άντε και ο Μπρόνσον) έντιμος.

Η τελική μονομαχία σε στυλ *"Ο καλός, ο κακός κι ο άσχημος"* θά φέρει την κάθαρση και συγχρόνως τη δικαίωση των «καλών». Ο Γιάνγκ δεν ξεφεύγει από την ήθικολογία, προσπαθεί να βάλει τάξη στο άναρχο κι άμοραλιστικό Ούέστ, ενώ οι ξένες τελετουργίες και άξίες που εισάγονται είναι και οι μόνες που «οιασώζονται» (ως στοιχεία έξωτισμού, άσφαλώς). Η όλη ιστορία έχει τη γραφικότητα των παλιών οϊέστερν του Φόρντ και τά νεωτερικα στοιχεία των οϊέστερν-σπαγγέτι σε μία άνεπιτυχή προσπάθεια ίσορροπίας. Μας έμεινε ή μουσική του Μωρίς Ζάρ και ή «κακός» Ντελόν. Μυστήριο που οϊ κακοί σ' όλα τά οϊέστερν είναι πέρα για πέρα πειστικοί.

X.M.

Τό μαύρο άστρο

20-10-1984: Η ταινία του Σαββατόβραδου, EPT 1

πρωτότυπος τίτλος: Dark star (1974)
σεν.: Τζών Κάρπεντερ, Ντάν Ο' Μπάννον

σκη.: Τζ. Κάρπεντερ
παίζουν: Μπράιαν Ναρέλ, Αντρέι-ζα Πέιχιτς, Ντάν Ο' Μπάννον.

ΜΙΑ ΦΟΡΑ ΚΑΘΕ 12,3 ΤΡΙΣΕΚΑΤΟΜΜΥΡΙΑ ΧΡΟΝΙΑ

Ο Κάρπεντερ, ο Ντάν Ο' Μπάννον, κάποιου άλλοι έφτιαξαν τό 1970 τό *Μαύρο Άστρο*: έξι χιλιάδες δολάρια, σαρανταπέντε λεπτά, 16 mm. «Ωραία, ώραία», λέει ή Τζάκ Χάρις και δίνει τό άπαιρήτο κεφάλαιο, ώστε ή διάρκεια της ταινίας νά διπλασιαστεί και νά μεταφερθεί στά 35 mm. Τό 1974 ή ταινία παραδίδεται στό κοινό, που χτίζει γύρω της ένα μικρό θρύλο. Ο Κάρπεντερ σιγά σιγά «μεγαλώνει». Τό *Μαύρο Άστρο* έχει ξεκινήσει τό μοναδικό του ταξίδι.

Μέσα από τηλεσκόπιο

Επιστημονική φαντασία: Μαύρη σάτιρα: Κοιμωδία: Άνίσχυροι χαρακτηρισμοί. Σκεφτείτε: τί νόημα έχουν οι άσταθείς πλανήτες, ένα πλοίο στό διάστημα, ένα τραγοϊό κάντρι, ένας έξωγήνιος «σά λάχανο που τοιμπάει και τοιρίζει όταν τον άγγίζουν», ένα

άσανέρ που άνεβοκατεβαίνει υπό τους ήχους του Κουρέα της Σεβίλλης, ή τρέλα μιάς βόμβας, τά άπομεινάρια της συνειδήσης ενός νεκρού στόν καταψύκτη (*μου είναι τόσο δύσκολο νά θυμηθώ...*), ή άνία μιάς ομάδας άνδρών που γερνούν άργότερα από τό σκάφος τους, ένα κουφάρι που διασχίζει τό σύμπαν άνάμεσα σε άστεροειδείς που λάμπουν μ' όλα τά χρώματα της Ίριδας, ένας φλεγόμενος σέρφερ... Είναι άσκοπο. Άστείο περιτεχνο, ύπερβολικό: Ναι, για τους θεατές που δέν άνέχονται ένα σινεμά σημαδεμένο από μιά... ήλιθιότητα άπίστευτη (κυριολεκτικά), ένα σινεμά που τους κάνει νά νιώθουν παράξενα παθητικοί. "Όσο για τους άλλους, αυτούς που ζητούν νά άγκαλιάσουν την ταινία, που θά πηγαιναν νά την ξαναδοϊν και θά μπορούσαν νά μιλοϊν ώρες γι' αυτήν, αυτό που άγκαλιάζουν δέν είναι καν εκεί. Τό Μαύρο Άστρο πέρασε κι έφυγε.

Γ.Δ.

4.11.84: Κινηματογραφική βραδιά, EPT. πρωτότυπος τίτλος: Minnie and Moscowicz (1971). σεν.: Τζόν Κασσαβέτης σκην.: Τζ. Κασσαβέτης φωτ.: Άρθουρ Όρνιτς, Άλρικ Ίντενς, Μάικ Μαργκούλιτς, παίζουν: Τζίνα Ρόουλαντς, Σέιμουρ Κάσελ, Βάλ Ήιβερι.

Τά ζενερικ της ταινίας συνοδεύονται από ένα κομμάτι τζάζ. Είναι μία υπόδειξη για τον τρόπο «σύνθεσης» αυτής της ταινίας. Έχουμε ένα καταπληκτικό παράδειγμα «αυτοσχεδιασμού» κινηματογράφου. Αυτό δεν σημαίνει έλλειψη σεναρίου κατ' ανάγκην. Σημαίνει ύπαρξη ενός σεναρίου-πλαισίου που δημιουργεί όρισμένες καταστάσεις και συσχετίσεις πάνω στις οποίες οι ηθοποιοί πλέον αυτοσχεδιάζουν. Δύο στοιχεία

της ταινίας δίνουν έμφαση σ' αυτό. Πρώτα τό στυλ του γυρίσματος, με μεγάλης διάρκειας πλάνα και έναλλαγές στησίματος της μηχανής που δέν προϋποθέτουν διακοπή του παιξίματος των ηθοποιών. Τά κοντινά πλάνα και ή νευρική κίνηση της μηχανής θυμίζουν και την αισθητική του cinéma-verité που ένισχύει την έντύπωση του αυτοσχεδιασμού. Δεύτερο στοιχείο ή Μέθοδος των ηθοποιών. Η Μέθοδος είναι σύστημα ήθοποιίας που διδάσκει τό Στούντιο των Ηθοποιών (Actors Studio) όπου ό ηθοποιός δέν υποδύεται τό ρόλο, αλλά γίνεται ό ρόλος, συναισθηματικά, συμπερασματικά, ως και σωματικά (δες τον Ντέ Νίρο στο *Όργισμένο είδωλο*). Συχνά αυτό καταλήγει σε αυτοσχεδιασμό καθώς ή συναισθηματική θέση του χαρακτήρα ηθοποιού ίσως δέν εκφράζεται από τά γραμμένα λόγια του. Οί παραστάσεις αυτών των ηθοποιών είναι συχνά πολύ έντονες, γεμάτες νευρικότητα όπως φαίνεται και από αυτή την ταινία. Και τά δύο στοιχεία συντείνουν στη δημιουργία μις ιδιαίτερης αίσθησης νευρώσης που ήταν τελικά τό κεντρικό θέμα της ταινίας — οί σαδομαζοχιστικές προσπάθειες των κεντρικών, νευρωτικών ήρώων για επικοινωνία και ανθρώπινη επαφή καταλήγουν σε ένα ευτυχές τέλος, αλλά χωρίς ιδιαίτερες ένδειξεις ότι αυτό θά είναι λύση.

Θ.Ν.



Κ. Π.

ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΙΚΟ ΑΡΧΕΙΟ

1. Λουίς Μπουνιουέλ
2. Τα τέρατα στην Οθόνη
3. Ράινερ Βέρνερ Φασμπίντερ
4. Μικελάντζελο Αντονιόνι
5. Λουκίνο Βισκόντι
6. Ζαν Λυκ Γκοντάρ
7. Φρανσουά Τρυφώ
8. Σαμ Πέκινπα
9. Γούντνι Άλλεν
10. Ταξίδι στα Κύθηρα
11. Το Χόλλυγουντ
12. Χάμφρεϋ Μπόγκαρτ
13. Τζων Φορντ
14. Χάουαρντ Χωκς
15. Όρσον Γουέλς
16. Κινγκ Βίντορ
17. Ρομάν Πολάνσκι

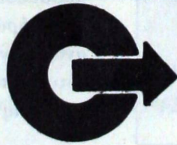
ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΙΚΟ ΑΡΧΕΙΟ 12

Χάμφρεϋ Μπόγκαρτ



ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ

Σ. Μ. Αϊζενστάιν: 1) Η Μορφή του Φίλμ (2 τόμοι). 2) Πέρα απ' τους Αστéρες
Κηθ Ρήντερ: Ιστορία του Παγκόσμιου Κινηματογράφου. **Λεβ Καλέσοφ:** Η Τέχνη του Κινη-
ματογράφου **Γιάννης Σολδάτος:** Ιστορία του Ελληνικού Κινηματογράφου (2 τόμοι)
Βασίλης Ραφαηλίδης: 1) Λεξικό ταινιών (5 τόμοι) 2) Φιλμοκατασκευή 3) Κινηματογραφικά
θέματα **Δήμος Θέος:** Φορμαλισμός **Αντρέ Μπαζέν κ.λ.π.** Το Γουέστερν **Θόδωρος Σούμας:**
Κινηματογράφος και Σεξουαλικότητα / Ερωτισμός. **Στάθης Βαλούκος:** Λεξικό Σκηνοθετών.



FILOTAS TOURS

ΙΚΤΙΝΟΥ 16 ° ΠΕΖΟΔΡΟΜΟΣ
54 622 ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗ
ΤΗΛ. 231 322 - 237 613 - 223 378

**Οργανωμένες εκδρομές
εσωτερικού - εξωτερικού**

★ Ειδικότης μας! Ειδικές τιμές!!
για μαθητικά & φοιτητικά σωματεία,
συλλόγους και ομάδες...



★ Οργανωμένες εκδρομές
για χειμερινά σπορ

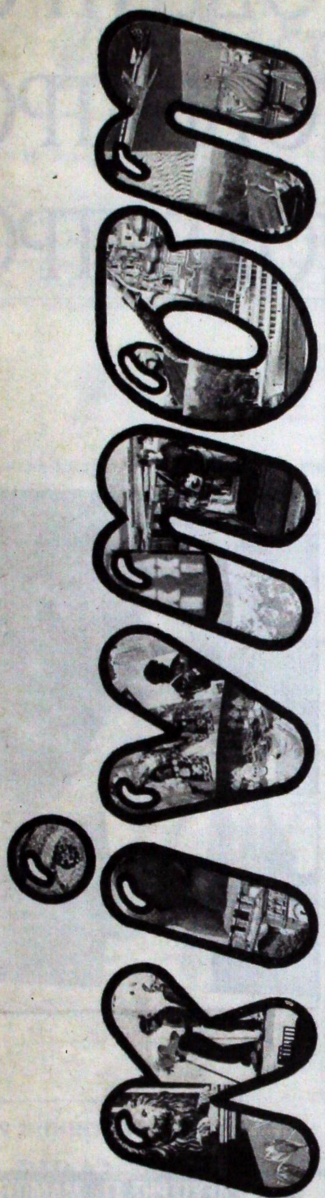
★ Πλούσιο πρόγραμμα για Χριστούγεννα και
Πρωτοχρονιά!



Με ΠΑΟΚ & ΑΡΗ
στην Ευρώπη

9 Ιανουαρίου με τον ΠΑΟΚ στην ΒΙΕΝΝΗ
9 Ιανουαρίου με τον ΑΡΗ στην ΙΤΑΛΙΑ
15 Ιανουαρίου με τον ΠΑΟΚ στην ΣΟΒ. ΕΝΩΣΗ
23 Ιανουαρίου με τον ΑΡΗ στην ΓΑΛΛΙΑ (ΛΕΜΑΝ)

ΠΡΟΣΟΧΗ: Δηλώστε έγκαιρα συμμετοχή



τουρισμός ταξίδια

Τσιμισκή 17 - 1ος όροφος, 546 24 Θεσσαλονίκη
τηλ. 283.026, 237.000, 264.758 telex 410203

Εκδρομες

Τουρισμος

Διακοπες

Ταξίδια

Εισιτηρια

Διαβατηρια

*Εμεις: οργανωση - συνεπεια - τιμες
Εσεις: καλοπεραση - οικονομια*

PSARELIS

ΙΑΝΟΣ

BIBΛΙΟΠΩΛΕΙΟ - GALLERY - ΕΚΔΟΣΕΙΣ

ΕΚΘΕΣΗ
ΜΕ ΜΕΤΑΞΟΤΥΠΙΕΣ ΚΑΙ
ΛΙΘΟΓΡΑΦΙΕΣ ΤΩΝ

Γ. Γαϊτή
Ν. Έγγονόπουλου
Σπ. Βασιλείου
Γ. Τσαρούχη
Άντ. Άπέργη
Κ. Γραμματόπουλου
Γ. Σικελιώτη
Γ. Βαρλάμος
Α. Φασιανού

βιβλία
περιοδικά
ξένος τύπος
χαρτικά - σχολικά
εκδόσεις τέχνης
μεταξοτυπίες
λιθογραφίες
γκραβούρες
παλιά βιβλία

ΙΑΝΟΣ

ΑΡΙΣΤΟΤΕΛΟΥΣ 7 - ΘΕΣ/ΝΙΚΗ - ΤΗΛ. 277.004

ΤΟ ΔΕΝΤΡΟ ΤΟ ΔΕΝΤΡΟ ΤΟ ΔΕΝΤΡΟ



ΔΕΥΤΕΡΗΣ ΣΤ. ΜΑΜΟΥΝΙΔΑΚΗ
ΦΙΛΙΠΠΟΥ 86
ΤΗΛ: 20 0252 - 20 0717

ΑΚG
acoustics
ABEG
ΕΝΙΣΧΥΤΕΣ
ΑΚG

ΑΚG
acoustics
ABEG
ΕΝΙΣΧΥΤΕΣ
ΑΚG

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

ἡ λέξη

Μηνιαίο περιοδικό ἑλληνικῆς καὶ ξένης λογοτεχνίας

Ποίηση - Πεζογραφία - Δοκίμιο - Μελέτη - Θέατρο - Κριτική

Επίσης, σὲ κάθε τεύχος: σχόλια γιὰ τὴν πνευματικὴ καὶ καλλι-
τεχνικὴ επικαιρότητα, κριτικὴ βιβλίου, θεάτρου, κινηματογράφου,
εἰκαστικῶν καὶ δειγματοληπτικὴ παρουσίαση τῶν πιὸ ἀξιοπρόσε-
χτων λογοτεχνικῶν βιβλίων τοῦ τελευταίου καιροῦ.

Ἀκόμα, ἡ εἰκονογράφηση, μὲ ἐγχρωμα σκῆδια, γίνεται ἀπὸ ἓνα
σημαντικὸ - διαφορετικὸ σὲ κάθε τεύχος - σύγχρονο ἑλληνα ζω-
γράφο.

ἡ λέξη

Ἐκδοσὴ - Διεύθυνση: Ἀντώνης Φωστιάδης - Θανάσης Θ. Νιάρχος

ἡ λέξη

Κυκλοφορεῖ σ' ὅλη τὴν Ἑλλάδα, σὲ βιβλιοπωλεῖα καὶ περίπτερα.

Κυκλοφορῆσε
ΤΟ ΚΑΙΝΟΥΡΙΟ ΤΕΥΧΟΣ
ΤΗΣ **ΘΑΒΕΛ**



οχοδιαστικός

ΚΥΚΛΟΦΟΡΕΙ ΚΆΘΕ 15^η Του ΜΗΝΑ

ΣΤΗΝ ΙΠΠΟΚΡΑΤΟΥΣ 68

ΤΟ ΒΙΒΛΙΟΠΩΛΕΙΟ ΤΗΣ ΒΑΒΕΛ

υπάρχει και αγωγή να σας εξυπηρετήσει
(επι χρέμασι)

ΚΟΜΙΚΕΣ ΑΛΜΠΟΥΜ ΚΑΙ ΠΕΡΙΟΔΙΚΑ,
ΑΓΓΛΙΚΑ, ΓΑΛΛΙΚΑ, ΙΤΑΛΙΚΑ, ΕΠΙ-
ΤΗΜΟΝΙΚΗ ΦΑΝΤΑΣΙΑ ΠΛΗΡΗΣ (ἢ ΣΧΕ-
ΔΟΝ) ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ ΚΑΙ
ΔΙΑΛΕΓΜΕΝΗ ΑΓΓΛΙΚΗ. ΣΥΓΧΡΟΝΗ
ΛΟΓΟΤΕΧΝΙΑ ΣΕ ΙΚΑΝΟΠΟΙΗΤΙΚΗ ΠΟ-
ΣΟΤΗΤΑ. ΠΕΡΙΟΔΙΚΑ, ΔΙΣΚΟΙ ΚΑΙ ΚΑ-
ΣΕΤΕΣ ΑΝΕΞΑΡΤΗΤΗΣ ΠΑΡΑΓΩΓΗΣ.

☎ 3645133

ανδιστελῶς πληροφορίεσ ἀπο κοντά ἢ ἀπ' τὸ
τηλέφωνο γιὰ ὅ,τι βιβλίῳ δεν βρίσκετε.



