ΟΘΟΝΗ

ΔΙΜΗΝΟ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΙΚΟ ΠΕΡΙΟΔΙΚΟ ΘΕΩΡΙΑΣ/ΚΡΙΤΙΚΗΣ

ΤΕΥΧΟΣ 21 ΙΟΥΛΙΟΣ - ΣΕΠΤΕΜΒΡΙΟΣ ΔΡΧ. 200

ΧΟΛΛΥΓΟΥΝΤ
ΒΕΝΕΤΙΑ '85
ΘΕΩΡΙΑ, ΚΡΙΤΙΚΕΣ, ΣΧΟΛΙΑ

26 ΧΡΟΝΙΑ ΣΤΗ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗ

Με χιλιάδες βιβλία ιστορικά, λογοτεχνικά, πολιτικά, οικονομικά, λεξικά κ.ά. από 30 δραχμές

ΜΠΑΡΜΠΟΥΝΑΚΗΣ

Αριστοτέλους 4* Εγνατίας 150

ΤΟ ΚΑΤΩΙ ΤΟΥ ΒΙΒΛΙΟΥ

Αριστοτέλους 6* Τηλ. 27.18.53

ΤΟ ΣΠΙΤΑΚΙ ΤΟΥ ΠΑΙΔΙΟΥ

Καρόλου Ντηλ 3* Τηλ. 23.97.46

Το μοναδικό παιδικό βιβλιοπωλείο

ΤΑ ΤΕΣΣΕΡΑ ΒΙΒΛΙΟΠΩΛΕΙΑ ΜΠΑΡΜΠΟΥΝΑΚΗΣ

Π-000000004627

Ὁ ἠλέξη

Μηνιαῖο περιοδικὸ ἑλληνικῆς καί ξένης λογοτεχνίας

Ποίηση – Πεζογραφία – Δοκίμιο – Μελέτη – Θέατρο – Κριτική

Ἐπίσης, σέ κάθε τεῦχος: σχόλια γιά τήν πνευματική καί καλλιτεχνική ἐπικαιρότητα, κριτική βιβλίου, θεάτρου, κινηματογράφου, εἰκαστικῶν καί δειγματοληπτική παρουσίαση τῶν πιό ἀξιοπρόσεχτων λογοτεχνικῶν βιβλίων τοῦ τελευταίου καιροῦ.

Ἀκόμα, ἡ εἰκονογράφηση.μέ ἔγχρωμα σχέδια, γίνεται ἀπό ἕνα σημαντικό – διαφορετικό σέ κάθε τεῦχος – σύγχρονο ἕλληνα ζωγράφο.

Ὁ ἠλέξη

Ἐκδοση – Διεύθυνση: Ἀντώνης Φωστιέρης – Θανάσης Θ. Νιάρχος

Ὁ ἠλέξη

Κυκλοφορεῖ σ' ὅλη τήν Ἑλλάδα, σέ βιβλιοπωλεῖα καί περίπτερα.

Στό ἐξώφυλλο: *Τραγουδώντας στή βροχή*, τῶν Στάνλεϋ Ντόνεν - Τζήν Κέλλυ.
Στό ὀπισθόφυλλο: *Καζαμπλάνκα*, τοῦ Μάικλ Κέρτιζ.

ΥΠΕΥΘΥΝΟΣ ΕΚΔΟΣΕΩΣ
Νότης Φόρσος

ΑΡΧΙΣΥΝΤΑΚΤΗΣ
Ἀλέξανδρος Μουμτζῆς

ΣΥΝΤΑΞΗ
Ἄγγελος Βεζυρόπουλος
Δημήτρις Βεργέτης
Γιάννης Δεληολάνης
Περικλῆς Δεληολάνης
Ἀλέξης Δερμεντζόγλου
Βασίλης Κεχαγιᾶς
Ἰορδάνης Καμπᾶς
Νίκος Κολοβός
Θόδωρος Νάτσης
Θωμᾶς Νέος
Χρῆστος Μήτσης
Γιῶργος Τζιώτζιος
Νότης Φόρσος

ΣΥΝΕΡΓΑΤΕΣ
Δημήτρης Γιατζουτζάκης
Ἀντώνης Κιούκας
Πάνος Κοκκαλένιος
Βίκυ Προδρομίδου

ΕΚΔΟΤΗΣ
Λέσχη Φίλων Κινηματογράφου «ΟΘΟΝΗ»

ΣΥΝΔΡΟΜΕΣ - ΔΙΑΦΗΜΙΣΕΙΣ
Ἄγγελος Βεζυρόπουλος
Ταχ. Θυρίδα 10868, τηλ. 623 839

ΦΩΤΟΣΤΟΙΧΕΙΟΘΕΣΙΑ
Σύγχρονη Γραφή
Δωδεκανήσου 25
Τηλ.: 531.794 - 531.517

ΦΩΤΟΓΡΑΦΗΣΗ
Θωμᾶς Χρήστος
Μελενίκου 30
Τηλ.: 211.416

ΝΟΜΙΚΟΣ ΣΥΜΒΟΥΛΟΣ
Μαρία Τσιουτάνη
Βασ. Ἡρακλείου 24
Τηλ.: 284.987

ΕΤΗΣΙΑ ΣΥΝΔΡΟΜΗ
(ἕξη τεύχη)
Ἐσωτερικοῦ: **750 δρχ.**
Ἐξωτερικοῦ: **14 δολλάρια**

ΔΙΑΝΟΜΗ
ΑΘΗΝΑ: Σ. Πομώνης
Ζαλόγγου 1, 3220889
ΘΕΣ/ΝΙΚΗ: Κ.Δ.Β.
Λασσάνη 9, 237.463

ΟΘΟΝΗ: ΔΙΜΗΝΟ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΙΚΟ ΠΕΡΙΟΔΙΚΟ ΘΕΩΡΙΑΣ/ΚΡΙΤΙΚΗΣ

ΣΧΟΛΙΑ σελ. 2

Ι Ἑβδομάδα Βαλκανικοῦ Κινηματογράφου, τοῦ *Νίκου Κολοβοῦ* 2
Λιτόχωρο 3
Ταινίες πού δέν θά δοῦμε τό χειμώνα, τοῦ *Γ.Δ.* 4
Φανταστικά τοπία, τοῦ *Γ.Δ.* 5
Ραμπομανία, τοῦ *Ν.Φ.* 5
Εἶπαν 6
Εἰδήσεις 8
Ταινίες πού γυρίζονται 9
Γιά νά δοῦμε τί θά δοῦμε; 13

42ο ΦΕΣΤΙΒΑΛ ΒΕΝΕΤΙΑΣ 14

Ἱστορία, ἱστορίες, τοῦ *Βασίλη Κεχαγιᾶ* 14
Πέτρινα χρόνια, Τό ἀτλαζένιο γοβάκι, Τανγκό. Ἡ ἐξορία τοῦ Γκαρντέλ, Ὁ φεγγίτης τοῦ αἰώνα, Οἱ διαβάτες τῆς ἐρήμου, τοῦ *Νίκου Κολοβοῦ* 20

ΧΟΛΛΥΓΟΥΝΤ 26

Before Hollywood: ἐντύπωση, τοῦ *Περικλῆ Δεληολάνη* 27
Στό Χόλλυγουντ ὁ κινηματογράφος μέσα ἀπό τά εἴδη (ξανα)διηγεῖται εὐχάριστα τούς μύθους μας, τοῦ *Θόδωρου Νάτση* 29
Ἐνδοσκόπηση, τοῦ *Βασίλη Κεχαγιᾶ* 32
Play it again Sam, τοῦ *Χρήστου Μήτση* 36
Φωτογραφίες, τοῦ *Θόδωρου Νάτση* 39
Ὁ θαυμαστός κόσμος τῶν ἐπεισοδιακῶν ταινιῶν, τοῦ *Νίνου Φένεκ-Μικελίδη* 40
Ὁ ἄγνωστος Μινέλλι καί ὁ γνωστός κινηματογράφος τῶν μύθων καί τῶν ὀνείρων, τοῦ *Ἰορδάνη Καμπᾶ* 46
Κάποτε στήν Ἀμερική, τοῦ *Ἀλέξη Ν. Δερμεντζόγλου* 50
Ἡ τηλεόραση κοιτάζει τό Χόλλυγουντ, τῆς *Εὐριδίκης Προδρομίδου* 56

ΣΛΑΒΑ ΤΣΟΥΚΕΡΜΑΝ 60

Ὄνειρο βαφῆς χειλιῶν, τοῦ *Περικλῆ Δεληολάνη* 60
Μιά συνέντευξη μέ τόν Σλάβα Τσούκερμαν 62

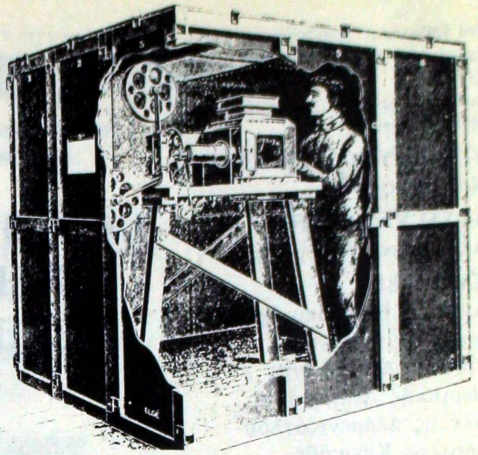
ΘΕΩΡΙΑ 64

Σημειώσεις γιά τούς μεσότιτλους στό βουβό κινηματογράφο, τοῦ *Φρανσουά Ἀλμπερά* 64

ΕΜΜΟΝΕΣ ΙΔΕΕΣ 73

Περίπλους τοῦ χαιρετισμοῦ, τοῦ *Δημήτρη Γιατζουζάκη* 73

Εἰδήσεις Σχόλια



1η Ἑβδομάδα Βαλκανικοῦ Κινηματογράφου (στό Βόλο)

Κοινή διοργάνωση τοῦ Καλλιτεχνικοῦ Ὀργανισμοῦ Δήμου Βόλου καί τῆς Κινηματογραφικῆς Λέσχης Βόλου. Ὅπως τή χαρακτήρισαν οἱ ὑπεύθυνοι κάθε φορέα: Μιά γιορτή κινηματογράφου ὅπου θεατές καί κριτές θά εἶναι οἱ ἴδιοι. Ὄχι «φεστιβάλ», ὅπου ὁ καλλιτεχνικός διαγωνισμός κι ἡ ἐμπορική ἄμιλλα συγχέονται πιά κι οἱ σκοπιμότητες ὑποσκελίζουν τίς καλλιτεχνικές ἀξίες.

Μιά συνάντηση πολιτιστικῆς γνωριμίας μέ τούς βαλκανικούς λαούς μέσα ἀπ' τόν κινηματογράφο καί μιά ἀκόμη συγκεκριμένη δυνατότητα γιά τήν ἀνάπτυξη τῶν σχέσεων φιλίας καί εἰρήνης ἀνάμεσα στούς λαούς αὐτούς.

Στό πρόγραμμα τῆς Ἑβδομάδας τρεῖς ταινίες μεγάλου μήκους κι ἕνα ντοκυμανταίρ μικροῦ μήκους πού προβλήθηκαν γιά πρώτη φορά στήν Ἑλλάδα καί τρεῖς ταινίες μεγάλου μήκους καί μιά σειρά ἀπό μικροῦ μήκους ταινίες μέ κινούμενα σχέδια γνωστά.

Ἡ ταινία ἀπ' τήν Ἀλβανία *Ἀγάπα τό ὄνομά σου* τῶν Ἰμπραήμ Μούτσα καί Χρηστάκι Μήτρου. Ὁ ἠθικός «μύθος» μιᾶς ἐρωτικῆς σχέσης καί μιᾶς φιλικῆς σχέσης ἀνάμεσα σέ δυό ἄντρες καί μιά γυναίκα. Ἡ ἀφέλεια τῆς ταινίας αὐτῆς ἀφοπλιστική. Ἡ προσπάθεια οἰκονομίας τοῦ φυσικοῦ καί τοῦ κινηματογραφικοῦ λόγου ὁρατή. Τό ἀποτέλεσμα ὅμως τῆς δοκιμῆς ἀδιάφορο. Σημειώνω τη μουσική τῆς ταινίας.

Τό ντοκυμανταίρ ἀπ' τήν ἴδια χώρα, κάτι μεταξύ τουριστικῆς ἔκθεσης καί παιδαγωγικοῦ περιπάτου στά μεσαιωνικά μνημεῖα τῆς Ἀλβανίας, εἶχε καθαρά γνωστικό ἐνδιαφέρον. Μᾶς γνώρισε τήν τέχνη τῶν μεγάλων ἁγιογράφων Σελενίτσα καί Ὀνούφρι. Καί τῶν σύγχρονων ἢ ἐπιγόνων.

Ὁ Ρουμάνος σκηνοθέτης Νικολάε Κόρζος μέ τό *Τρελό δάσος*, μεγάλη ἐμπορική ἐπιτυχία στή χώρα του, ἔκανε το συνηθισμένο λάθος νά ἀναμετρηθεῖ μ' ἕνα λογοτεχνικό κείμενο. Οἱ εἰκόνες του, δείγματα εὐαισθησίας καί καλοῦ γούστου ὁπωσδήποτε, ἀπομιμήσεις συχνά κι ἐνδεχόμενα διαφόρων προτύπων ἀπό ταινίες ὅπως *Ἡ φράση πού δέν τέλειωσε* τοῦ Ζόλταν Φάμπρι, τό *1900* τοῦ Μπερτολούτσι ἢ ἀκόμη τό *Μπορσαλίνο*, τήν *Κόρη τοῦ Ράιαν* κλπ., ὑστεροῦσαν φανερά ἀπ' τό λυρισμό καί τήν ὁμορφιά τοῦ κειμένου. Ὡ-

Ὁ δρόμος

ραῖες γυναικεῖες φιγοῦρες, ἄπειροι ἠθοποιοί, ἀνάμιξη ἐρωτικοῦ συναισθήματος καί πράξης μέ τά πολιτικά γεγονότα, μιά ἀραιωμένη ἀτμόσφαιρα «ρετρό» στό Βουκουρέστι τοῦ μεσοπολέμου, μιά ποικιλία θεμάτων χωρίς συνύφανση, ἄφηναν τό θεατή κριτή μετέωρο. Κάπου ἀνάμεσα στήν ἀπόρριψη καί τή συγκατάβαση.

Ἡ ταινία τοῦ Γιουγκοσλάβου Μιροσλάβ Μικούλιαν *Θέλω νά ζήσω τή ζωή μου* πάει νά σταθεῖ σέ δυό σοβαρά θέματα. Δύο συγκρούσεις: ἀνάμεσα σέ γενιές (πατέρας-γιός) καί σέ θεσμούς (ἀτομική ἐπιχείρηση-συνεταιριστική δράση). Ὁ σκηνοθέτης ξέρει νά στήνει ἕνα πλάνο καί νά ἐλέγχει τούς ἠθοποιούς. Ἡ τεχνική δουλειά ἦταν εὐπρεπής. Ἡ σχέση νεαροῦ-κωφάλαλης εἶχε μιά τρυφερότητα. Ἔλλειπε ὅμως φανερά ἡ σοβαρότητα, ἡ βαρύνουσα σημασία πού μεταμορφώνει μιά ταινία σέ φιλμικό κείμενο. Αἰσθητική καί νόημα. Εἰκόνα καί λόγο. Ἡ πληροφορία ὅτι ἦταν ἐρασιτέχνης κινηματογραφιστής ἀπ᾽ τό Ζάγκρεμπ δέν διορθώνει τίποτε.

Ταξίδι στά Κύθηρα

Τό κέρατο τῆς κατσίκας τοῦ Μετόντι Ἀντόνωφ ἀπ᾽ τήν Βουλγαρία εἶναι γνωστή ταινία. Ἡ χώρα αὐτή ἔχει βέβαια καί νεώτερη, ἐξαιρετικά ἐνδιαφέρουσα κινηματογραφική παραγωγή. Ἐνῶ ἡ πρόοδός της στό κινούμενο σχέδιο (γραμμή καί χρῶμα, ὄχι τόσο θέμα) εἶναι ἐντυπωσιακή.

Ὁ δρόμος τοῦ Γιλμάζ Γκιουνέϊ κάλυψε μέ ἐπάρκεια τήν ἐπίσημη ἀπουσία τῆς Τουρκίας.

Τό ταξίδι στά Κύθηρα τοῦ Θόδωρου Ἀγγελόπουλου, τέλος, ἦταν φυσικό νά ἐπισκιάσει μέ τήν ποιότητα καί τόν ὄγκο του ὅλο τό προηγούμενο ὑλικό.

Ἡ 1η Ἑβδομάδα Βαλκανικοῦ Κινηματογράφου στό Βόλο (πού παρουσίασε οὐσιώδεις ὀργανωτικές ἀδυναμίες, δέν πλαισιώθηκε ἀπό καμιά ἄλλη παράλληλη ἐκδήλωση, δέν «τιμήθηκε» ἀπό καμιά προσωπικότητα, δέν ὑποστηρίχθηκε οὔτε ἀπ᾽ τούς ἐγχώριους πολίτες), μπορεῖ νά ἔχει μέλλον. Στό βαθμό πού ἔχει μέλλον κι ἐξέλιξη ὁ ἴδιος ὁ «βαλκανικός» κινηματογράφος. Γιατί: μ᾽ ἐξαίρεση τήν Ἑλλάδα καί τή Βουλγαρία, ἡ προοπτική του εἶναι ἀκόμη ἀσαφής.

Νίκος Κολοβός

Λιτόχωρο

Πραγματοποιήθηκε τόν Σεπτέμβριο μ᾽ ἐπιτυχία στό Λιτόχωρο τό πρῶτο σεμινάριο-συνάντηση ἀντιπροσώπων κινηματογραφικῶν λεσχῶν Β. Ἑλλάδος. Μιά πολύ ἀξιόλογη ἐνέργεια τῆς λέσχης Λιτοχώρου, πού ἀνέλαβε τήν ὀργάνωση ἡ ὁποία πῆρε μέρος κάτω ἀπό ἐξαιρετικές συνθῆκες καί μέ ἱκανοποιητικά λυμένα τά ὀργανωτικά θέματα. Ὁμιλητές τῆς ἐκδήλωσης ἦταν οἱ Νίκος Κολοβός, Βασίλης Κεχαγιᾶς καί Ἀστέρης Γκέκας οἱ ὁποῖοι ἀνέλυσαν θέματα μέ κύριο ἄξονα τή σχέση λεσχῶν-κοινοῦ καί τήν ἐξέλιξη τῶν κινηματογραφικῶν λεσχῶν στήν Ἑλλάδα. Εἴθε νά ὑπάρξει συνέχεια κι ἀπό ἄλλους φορεῖς καί λέσχες.

ΤΑΙΝΙΕΣ ΠΟΥ ΔΕΝ ΘΑ ΔΟΥΜΕ ΤΟ ΧΕΙΜΩΝΑ

Νά ένας κατάλογος. Ἀφορμή του δέν εἶναι τά προσωπικά βίτσια. Εἶναι ἡ κινηματογραφική ἀγορά τῆς Ἑλλάδας. Ὄχι ὅτι τά πράγματα εἶναι φέτος ἄσχημα... Ἁπλῶς ποτέ δέν εἶναι ἀρκετά καλά. Αὐτή ἀποφασίζει. Καί γύρω της, κάποιες ταινίες καθυστεροῦν (π.χ. *Τόκυο - γκα*)· ἄλλες προσπερνᾶνε (π.χ. *Ρεπο μαν*)· ἄλλες ἁπλῶς ὑπάρχουν ἔξω ἀπ' αὐτήν (οἱ πιό ἐνοχλητικές: π.χ. Death warmed up). Ἴσως μιά μικρή ὑπερβολή, μιά νεκρολογία πού στήνει ἡ κινηματογραφοφιλία μας γιά τά πράγματα πού δέν πᾶνε καλά. Σκοπός: νά ξέρουμε τί χάνουμε. Ἡ ἀπάντηση εἶναι γνωστή: χάνουμε χρόνο. Τό σινεμά δέν περιμένει. Εὐτυχῶς γιά μᾶς, εἴμαστε ἀπ' αὐτή τήν ἄποψη ψύχραιμο κοινό. Θά λυπηθοῦμε γιά τίς ἀπώλειες ἀλλά ὄχι ὑπερβολικά. Ἔτσι ὥστε ὅταν τυχόν ἐμφανιστοῦν κάποιες ἀπό αὐτές τίς ταινίες, νά εἶναι σίγουρο τό μέλλον τους κοντά μας σ' ἕνα μεῖγμα ἀμηχανίας, ἀπάθειας καί τεσσάρων ἢ πέντε χιλιάδων εἰσιτηρίων.

Νά λοιπόν ἕνας κατάλογος... Πῶς γλυτώνει κανείς ἀπό τά βίτσια;

Wundkanal (Ἡ πορεία τῆς πληγῆς). Ἡ ταινία τοῦ Τόμας Χάρλαν εἶναι τό «πρῶτο μέρος» τοῦ *Ὁ Δικός μας ναζί* πού θά προβληθεῖ φέτος (κατά λάθος;) ἐδῶ.

Repo man. Ἡ ταινία τοῦ Ἄλεξ Κόξ εἶναι λίγο-πολύ γνωστή. Εἶναι ἡ δημοφιλέστερη «κάλτ-μούβι» τῆς περασμένης χρονιᾶς στήν Ἀμερική. Πρωταγωνιστεῖ ὁ Χάρρυ Ντήν Στάντον κι ὅλα δείχνουν ὅτι θά περιμένουμε πολύ ἀκόμη πρίν τή δοῦμε.

Day of the dead. Ὁ Ρομέρο δέ χρειάζεται συστάσεις. Πιθανότατα ἡ «τελευταία λέξη» γιά τά ἀγαπημένα του τέρατα, τρίτο μέρος τῆς τριλογίας πού ἄρχισε πρίν ἀπό δεκαεφτά χρόνια (*Νύχτα τῶν ζωντανῶν νεκρῶν* (1968), *Ξύπνημα τῶν νεκρῶν* (1979)).

Suburbia. Ἡ τρυφερή ἐπιβίωση μερικῶν πολύ σκληροπυρηνικῶν νεαρῶν στά προάστια τοῦ Λός Ἄντζελες. Αὐτό τό πάνκ παραμύθι εἶναι ἡ δεύτερη δουλειά τῆς Πηνελόπης Σφήρις (ἡ πρώτη ἦταν *Ἡ παρακμή τοῦ δυτικοῦ πολιτισμοῦ* (1981), ἕνα ντοκυμανταίρ γιά τή σκηνή τοῦ πάνκ στό Λός Ἄντζελες). Στήν Ἑλλάδα ἴσως δοῦμε φέτος τήν τελευταία της: **The Boys Next Door,** πού εἶναι μᾶλλον κι ἡ καλύτερή της.

Suburbia

The evil dead. Καθ' ὅλα τά φαινόμενα μιά ἀπό τίς ἀξιόλογες ταινίες τρόμου τῆς περασμένης χρονιᾶς. Μικρός προϋπολογισμός, πρώτη ταινία τοῦ σκηνοθέτη Σάμ Ράιμ.

Tokyo-ga. Ὁ Βέντερς βρίσκεται καί πάλι μόνος μέ τό σινεμά. Χωρίς κακές παρέες σ' αὐτό τό ταξίδι, ἐγκαταλείπει τήν ἀμερικάνικη ἔρημο γιά νά κινηματογραφήσει τήν πατρίδα ἑνός δασκάλου τοῦ σινεμᾶ. Εἶναι ὁ Γιασουτζίρο Ὄτζου κι ἡ χώρα ἡ Ἰαπωνία.

Death Warmed Up (Ὁ θάνατος ξαναζεσταμένος). Ἡ πιό τρελή ταινία τρόμου πού εἶδα ποτέ. Θα ξαναδώσουν ἄραγε κάμερα στόν Ντέηβιντ Μπλάιθ;

Re-animator. Τό γεγονός ὅτι μετά τήν ταινία τοῦ Μπλάιθ αὐτή ἐδῶ μοιάζει μέ διάλειμμα δέ σημαίνει πώς ὁ Στίουαρτ Γκόρντον δέν εἶναι ἐξτρεμιστής. Ξεκινώντας ἀπό ἕνα διήγημα τοῦ Λόβκραφτ φτιάχνει μιά ἀπό τίς πιό ἀθυρόστομες (ὀπτικά καί σεναριακά) ταινίες τρόμου.

Ἡ ἀρρώστια τοῦ θανάτου. Ὁ Χάντκε κινηματογραφεῖ τό διήγημα τῆς Ντυράς. Τό ἀποτέλεσμα ὄχι ἐντυπωσιακό, ἀλλά σίγουρα ἀξιόλογο. Ἡ διάρκεια τοῦ φίλμ –λίγο παραπάνω ἀπό μία ὥρα– ἐξαφανίζει τίς πιθανότητες διανομῆς της στίς αἴθουσες.

Videodrome. Ἡ περίφημη ταινία τοῦ Κρόνενμπεργκ φαίνεται νά χάνει τό παιχνίδι μέ τό χρόνο. Ἀκόμα κι ἄν ὑπάρχει κόπια, τό γραφεῖο διανομῆς δε μοιάζει πρόθυμο νά τήν κυκλοφορήσει.

Return of the living dead. Κωμωδία, πρώτη ταινία τοῦ Ντάν Ο'Μπάνον, ἀποκηρυγμένη ἀπό τόν Ρομέρο ὅσο κι ἀπό τά γραφεῖα διανομῆς.

Το σπίτι χωρίς τραπεζαρία. Τοῦ Μ. Κομπαγιάσι· ἡ μεγάλη παρουσία τοῦ ἐφετεινοῦ φεστιβάλ τῆς βενετίας.

Γιά τόν *Ντετέκτιβ* τοῦ Γκοντάρ μιλήσαμε ἤδη στό προηγούμενο τεῦχος, ὅπως καί γιά το *Subway* τοῦ Μπεσόν καί τό *Insignificance* τοῦ Ρέγκ (τοῦ ὁποίου ἡ προτελευταία ταινία, τό *Εὕρηκα*, ἐπίσης «ἀγνοεῖται»). Ἐξάλλου τό πιο πιθανό εἶναι πώς ὅλα αὐτά θά τά δοῦμε στό μέλλον.

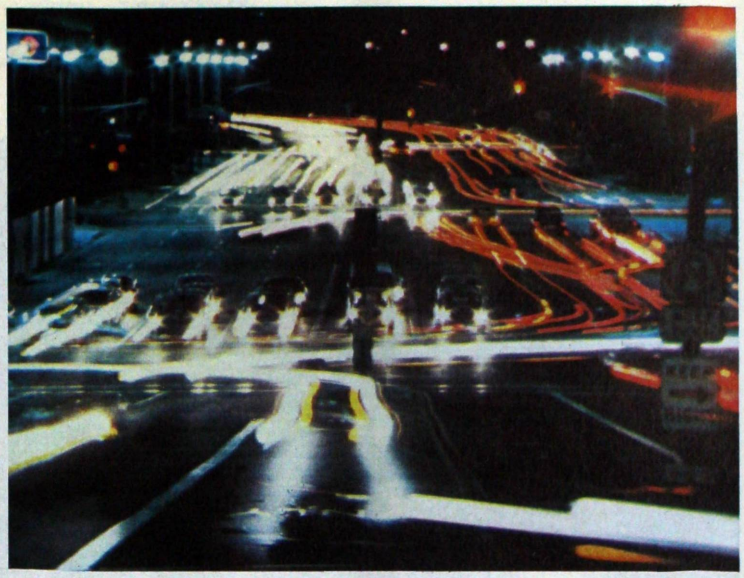
Γ.Δ.

Φανταστικά τοπία

Ὄχι πολλά λόγια αὐτή τή φορά. Τό *Κογιααvισκάτσι* δέ προκαλεῖ σέ γενικεύσεις, ὅταν ἐξηγεῖται παρεξηγεῖται. Ὅση ὥρα παρακολουθεῖς σέ μουδιάζει. Δέ θά μποροῦσε ποτέ νά εἶναι ντοκυμανταίρ. Εἶναι μιά οἰκολογική φαντασίωση, ἄν θέλετε, κι αὐτό κατ' ἀρχήν· στή συνέχεια, βγαίνοντας ἀπό τήν αἴθουσα, ὅλο καί λιγότερο οἰκολογική, ὅλο καί περισσότερο φαντασίωση. Τό κάθε τί μπαίνει στή θέση του, οἱ παροιμίες τῶν Χόπι ἐπιλογίζουν σοβαρά καί γραφικά, πάντως ἐπιλογίζουν. Δέν πειράζει. Μιάμιση ὥρα εἰκόνες καί μουσική (τοῦ Φίλ Γκλάς, καλύτερη ἀπό ἁπλή συνοδεία) καί οἱ πορεῖες τῶν αὐτοκινήτων εἶναι ἀκτίνες φωτός, οἱ ἄνθρωποι πηδᾶνε σάν ἀκρίδες στίς κυλόμενες σκάλες τους, ἡ ἐπιτάχυνση πείθει τά πάντα νά τήν ἀκολουθήσουν. Τό ραλαντί ἐπίσης. Ξεδιπλώνουν εἰκόνες ἰσχυρές, εἰκόνες πού ξεπερνοῦν τή φύση τους· εἶναι τό πανόραμα ἑνός παλιοῦ πλανήτη μπροστά σ' ἕνα νέο μάτι. Ἡ κάμερα δέν ἐξερευνᾶ, δείχνει μέρη ἄγνωστα καί ἀγνώριστα, πάντα *μακρινά*. Εἶναι ἡ ἐπιστημονική φαντασία τῆς φυσικῆς τους ἱστορίας.

Τό *Κογιααvισκάτσι* ζεῖ τά «μηνύματά» του. Δέν εἶναι «σκεπτόμενη» ταινία. Τά τοπία της ἀπαιτοῦν τά μάτια τοῦ θεατῆ γιά νά προβάλλουν τήν ἀδιαλλαξία τους· κάθε πλάνο μέ τή σειρά του. Ὁ καλύτερος ἐξοπλισμός τοῦ θεατή σ' αὐτές τίς νέες ἀτμόσφαιρες εἶναι τό ἦθος τοῦ ταξιδιώτη. Πουθενά δέ νιώθει σπίτι του. Καί ὅλα αὐτά ἄσχετα μέ τίς ἐπιδιώξεις τοῦ ἴδιου τοῦ σκηνοθέτη, πού μοιάζει κάποτε νά θέλει νά δείξει ὄχι ἁπλά *ὅλα αὐτά*, ἀλλά *κάτι* μ' ὅλα αὐτά. Ἡ γῆ τῆς ταινίας δέν εἶναι στρογγυλή.

Γ.Δ.



Ραμπομανία

Φαίνεται ὅτι τό *Ράμπο Νο 2* δέν ἐνόχλησε μέ τόν ἀπροκάλυπτο ρεβανσισμό του μόνον τούς ἀπανταχοῦ προοδευτικούς (ζητήθηκε ἀπό τή βρετανική βουλή ἡ ἀπαγόρευση τῆς προβολῆς του στήν Ἀγγλία), ἀλλά ἀκόμα καί αὐτά τά συντηρητικά στρώματα πού ἀναλογίζονται μέ σκεπτικισμό τίς συνέπειες τῆς καλλιέργειας ἑνός τέτοιου κλίματος.

Ἔτσι, λοιπόν, ὁ κριτικός τοῦ συντηρητικοῦ περιοδικοῦ *Time* Ρίτσαρντ Σίκελ, ἀφοῦ ἀρχικά χαρακτηρίσει τό Ράμπο 1 ὡς «*... ξεπάστρεμα μιᾶς μικρῆς πόλης στή Δύση πού οἱ κάτοικοί της δέ συμφωνοῦσαν μέ τίς ἀπόψεις του* (τοῦ Ράμπο) *γιά τήν ἱστορική ἀναγκαιότητα καί τήν ἠθική ἀξία τῆς προηγούμενης ἀνάμιξης τῶν ΗΠΑ στήν ἀνατολική Ἀσία...*», καταλήγει «*... ἄν ἕνας ἀπό τούς βασικούς κανόνες τῶν ταινιῶν δράσης εἶναι ἡ ἐξόντωση ὅλων τῶν ἐπικίνδυνων στοιχείων, εἶναι ἐπίσης ἐξ ἴσου ἀληθινό ὅτι θά πρέπει ν' ἀποφεύγονται φτηνές καί ὑπερφίαλες ἀναφορές σέ ἐπικίνδυνα καί ζωντανά ἠθικά θέματα. Αὐτό εἶναι τό τρίτο φίλμ στή σειρά πού ἀναφέρεται σέ ἀπίθανες ἡρωικές προσπάθειες γιά νά σωθοῦν αἰχμάλωτοι πολέμου στή νοτιοανατολική Ἀσία* (οἱ ἄλλες δυό εἶναι Οἱ ὀχτώ ριψοκίνδυνοι καί ὁ Βετεράνος). *Ἄσχετα μέ τό κατά πόσο ὑπάρχουν τέτοια θύματα πραγματικά, ἐδῶ χρησιμοποιοῦνται γιά νά ὑπηρετήσουν μιά ἐπικίνδυνη λαϊκή φαντασίωση. Μέ τή διάσωσή τους, μιά ταπεινωτική ἥττα μετατρέπεται σέ μιά συμβολική νίκη. Αὐτό πού εἶναι τό χειρότερο εἶναι πώς αὐτό τό παιδιάστικο ὄνειρο τῆς δόξας καί οἱ ταινίες πού τό τρέφουν καί τρέφονται ταυτόχρονα ἀπό αὐτό ἐκχυδαΐζουν μιά φανερή ἀγωνία: τήν ἀγωνία τῶν οἰκογενειῶν πού οἱ συγγενεῖς τους ἔχουν δηλωθεῖ ὡς ἀγνοούμενοι. Γιά νά τό ποῦμε ἁπλούστερα, τά φίλμ αὐτά ἐκμεταλλεύονται καί διασύρουν συναισθήματα πού μιά τίμια ταινία θά προσπαθοῦσε νά μᾶς βοηθήσει νά τά μοιραστοῦμε βαθύτερα.*»

Παρ' ὅλα ὅμως ὅσα γράφει ὁ συμπαθής κριτικός, ἡ ταινία εἶναι ἤδη μιά ἀπό τίς μεγαλύτερες εἰσπρακτικές ἐπιτυχίες τῆς χρονιᾶς ὅπου καί ἄν παίζεται καί, μᾶλλον, οὔτε ἡ Ἑλλάδα θά ἀποτελέσει ἐξαίρεση. Καί ὄχι βέβαια γιατί μισοῦμε τούς Βιετναμέζους ἤ γιατί ταυτιζόμαστε μέ τήν ἰδεολογική γραμμή τῆς ταινίας. Ἁπλῶς, γιά τούς πολλούς θεατές τοῦ κινηματογράφου ἡ δύναμη τῆς εἰκόνας συλλαμβάνεται μόνο στό ἐπίπεδο τῶν αἰσθήσεων. Ἡ ἐπήρεια τῶν λοιπῶν λειτουργιῶν της ἀπομένει στούς πιό πονηρεμένους γιά νά τήν ψάξουν. Καί το *Ράμπο* ξέρει νά εὐχαριστεῖ τούς πιστούς του.

Ν.Φ.

ΕΙΠΑΝ...

Ὁ Φρέντ Ἀσταίρ καὶ ἡ Τζαίην Πάουελ στό *Βασιλικοί γάμοι*.

** «Εἶναι φρίκη. Δέν μπορεῖ νά μιλήσει, δέν ξέρει νά τραγουδήσει, ἔχει φαλάκρα καί μετά βίας σέρνει τά πόδια του».

... ὁ ὑπεύθυνος ἐπιλογῆς καλλιτεχνῶν τῆς Μέτρο Γκόλντουϊν Μάγερ γιά τόν **Φρέντ Ἀσταίρ**. *Σημείωση*: ἡ φράση εἰπώθηκε τό 1928.

** «Κατ' ἀρχάς πρέπει νά σᾶς πῶ πώς ἔχω κάνει κι ἐγώ αὐτό τό ἁμάρτημα τῆς κριτικῆς. Τό ἔκανα μέ πολύ χυδαῖα κίνητρα, ὅπως πρῶτον γιά νά βγάλω τό ψωμί μου καί δεύτερον γιά νά ἀποκτήσω ὀντότητα στό σινεμά, σέ μιάν ἡλικία πού δέν εἶχα καμμία· καί ἔπρεπε νά ἀρχίσω νά ὑπάρχω.

Τό μόνο μου ἄλλοθι εἶναι πώς τό ἔκανα μόνο γιά τρία χρόνια. Ἐνῶ κάποιοι ἄλλοι, γιά τούς ἴδιους λόγους, τό κάνουν πάρα πολλά χρόνια.

Φυσικά ἔχουμε ἀνάγκη τήν κριτική γιατί μᾶς κάνει διαφήμιση. Καί χρειάζεται κάποιος νά γράψει γι' αὐτό πού κάνεις, διαφορετικά κανένας δέν θά πάει νά δεῖ τήν ταινία σου».

... ἡ σκηνοθέτρια **Τόνια Μαρκετάκη**, ἀπαντώντας στήν ἐρώτηση: *ποιά εἶναι ἡ γνώμη σας γιά τήν κριτική* (περιοδικό *Τέταρτο*, ἀριθμ. 3).

**«Πῆγα σέ ψυχοθεραπευτή, ὄχι σε ψυχαναλυτή, μιά ἐποχή πού εἶχα ἐπροβλήματα καί χρειαζόμουν νά τά συζητήσω μέ κάποιον [...] Τό νά ἐξηγεῖ, νά ἑρμηνεύει, νά αἰτιολογεῖ νά ὁρίζει κανείς ὅλα του τά κίνητρα εἶναι, κατά τή γνώμη μου, κάτι πού ἔχει νά κάνει περισσότερο μέ τό χέσιμο παρά μέ τή δημιουργία».

... ὁ σκηνοθέτης **Μπράιαν ντέ Πάλμα**, ὅταν ρωτήθηκε ἄν ἔχει κάνει ποτέ ψυχανάλυση (περιοδικό *Play boy*, ἑλληνική ἔκδοση, Σεπτέμβριος '85).

** «Ἡ Πρωινή περίπολος εἶναι ἕνα ρομάντσο καταστροφῆς. Ἀπ' αὐτές τίς ταινίες δηλαδή, πού ἄν συμβεῖ νά εἶναι χειμώνας νωρίς τό βράδυ καί νά βρέχει, ἡ TV νά μήν ἔχει κάτι τῆς προκοπῆς, νά ὑπάρχει καί μιά γενική γκρίνια μέσα στό σπίτι καί σύ γιά νά ξεφύγεις θά συρθεῖς τότε μέχρι τό κοντινότερο σινεμά, «ὅ,τι κι ἄν παίζει». Ἔ, τό σινεμά θά παίζει τήν Πρωινή περίπολο. Καί σύ, μετά τήν προβολή, δέν θά 'χεις καμιά διάθεση νά ἐπιστρέψεις σπίτι. Σοβαρότατα μάλιστα, θά σκέφτεσαι ἄν πρέπει νά ἐξαφανιστεῖς γιά λίγες μέρες».

...ὁ σκηνοθέτης **Νίκος Νικολαΐδης**, μιλώντας γιά τήν τελευταία ταινία (*Το Βῆμα*, 14-7-85).

** «Ὅταν ὅλα θά καταστραφοῦν πάνω σ' αὐτή τή γῆ καί θά καλυφθοῦνε ἀπό τό ψῦχος καί τίς πολικές καταιγίδες, τότε ὅλες οἱ τηλεοράσεις θά παίζουν τίς ταινίες τοῦ Μπόγκαρτ καί τοῦ Τζέημς Ντήν καί ἡ μόνη μουσική πού θ' ἀκούγεται ἀπ' ἄκρη σ' ἄκρη σ' αὐτό τόν πλανήτη θά 'ναι ἡ μπάντα τοῦ Γκλέν Μίλλερ νά παίζει τό In the mood καί σίγουρα κανείς ἀπό σᾶς δέν θά 'χει ἐπιζήσει γιά νά μέ διαψεύσει».

... ἡ προφητεία ἀνήκει πάλι στό **Νίκο Νικολαΐδη** καί ἔχει σταχυολογηθεῖ ἀπό τήν ἴδια συνέντευξη.

** «– Μά δέν πιστεύω κ. Εὐστρατιάδη ὅτι κάνετε ταινίες γιά οἰκονομικούς λόγους.

– Μά ἀσφαλῶς ὄχι».

... διάλογος μεταξύ τοῦ **Παπατσάκαλου** καί τοῦ σκηνοθέτη **Ὁμήρου Εὐστρατιάδη** στήν τηλεοπτική ἐκπομπή τοῦ Γρ. Γρηγορίου *Ἀπό τό χῶρο τοῦ Ἑλληνικοῦ κινηματογράφου* (Ἰούνιος 1985).

Ὁ Γέρζυ Σκολιμόφσκι στό γύρισμα τοῦ *Moonlighting*.

** «*Βλέπετε ἡ ἑλληνική κινηματογραφία δέν ἔχει τά δίκτυα διανομῆς τῶν ἀμερικάνικων ταινιῶν καί γι' αὐτό ἤρθαμε ἐδῶ, προκειμένου νά βοηθήσουμε τή διαφήμιση καί τή διακίνηση τῆς ἑλληνικῆς ταινίας*».

...Ἡ **Μελίνα Μερκούρη**, στήν συνέντευξη τύπου τῆς ἑλληνικῆς ταινίας *Τά πέτρινα χρόνια*.

** «*Βαρεθήκαμε πιά τίς ταινίες πού ἀναφέρονται συνεχῶς στό παρελθόν ἤ στό μέλλον. Ἡ ταινία μου, εἶναι μιά ταινία αὐστηρά γιά τό παρόν*».

...Ὁ **Ἀλαίν Ταννέρ**, στή συνέντευξη τύπου τῆς ταινίας του *No man's land*.

** «*Ὁ Κλάους Μαρία Μπραντάουερ εἶναι ἰδιότυπο ἄτομο. Νά φανταστεῖτε δέν ἤλθε στό Φεστιβάλ, διότι ἤθελε νά τοῦ διαθέσουν ἰδιωτικό ἀεροπλάνο. Ἔτσι λοιπόν, κατά τίς ὁκτώ ἑβδομάδες πού κράτησαν τά γυρίσματα πάνω στό πλοῖο εἶχαν διαρκεῖς καυγάδες μέ τόν Ρόμπερτ Ντυβάλ*».

...Ὁ **Γιέρζυ Σκολιμόφσκυ**, στή συνέντευξη τύπου τῆς ταινίας του *Τό πλοῖο - φάρος*.

** «*Ἡ μουσική πού ἔφτιαξες γιά τήν ταινία εἶναι ἐξαιρετική. Δέ χρειαζόταν οὔτε μιά νότα παραπάνω ἤ παρακάτω*».

...Ὁ **Τζών Σλέσσινγκερ** στόν Σταμάτη Σπανουδάκη, μουσικό τῆς ταινίας *Τά πέτρινα χρόνια*, κατά τή δεξίωση ἡ ὁποία δόθηκε στό ἑλληνικό προξενεῖο τῆς Βενετίας.

** «*Φωτογραφίστε την!... Εἶναι ἡ νέα μας στάρ*».

...Ἡ **Μελίνα Μερκούρη** παροτρύνωντας τούς φωτογράφους ν' ἀποθανατίσουν τήν Θέμιδα Μπαζάκα.

** «... *νά ἔχω πάρα πολλά μαλλιά*».

... ὁ «εὐρυμέτωπος» **Μπερτράν Μπλιέ** στήν ἐρώτηση ποιό δῶρο τῆς φύσεως θά ἐπιθυμοῦσε (περιοδικό *Πρεμιέρ*, No. 102).

** «... *τις συνεντεύξεις τῆς Τζεην Φόντα*».

... ἡ **Ἰζαμπέλ Ἀντζανί** στήν ἐρώτηση τί μισεῖ πάνω ἀπ' ὅλα στόν κόσμο (περιοδικό *Πρεμιέρ*, No. 100).

** ΒΡΑΒΕΥΣΕΙΣ. Οἱ δημοσιογράφοι τοῦ *Στάρλογκ*, γνωστοῦ περιοδικοῦ ἐπιστημονικῆς φαντασίας, ἔδωσαν τά δικά τους βραβεῖα γιά ταινίες τοῦ εἴδους. Τά ἀποτελέσματα: Καλύτερη ταινία ἐπ. φαντασίας: *Στάρμαν* καί *Ἀδελφός ἀπό ἄλλον πλανήτη*· καλύτερη ταινία φαντασίας: *Γκρέμλινς*· καλύτερη «Star treck» ταινία: *Ἡ ἀναζήτηση τοῦ δρ. Σπόκ*· καλύτερος ἠθοποιός ἐπ. φαντασίας: Τζέφ Μπρίτζες (*Στάρμαν*) καί Τζίμ Μόρτον (*Ἀδελφός ἀπό ἄλλον πλανήτη*)· καλύτερος ἠθοποιός φαντασίας: Κρίς Λάμπερτ (*Γκρεϋστόουκ*), μέ δεύτερο τόν... Κέρμιτ (*Οἱ μάπετ στό Μανχάταν*)· καλύτερη ἠθοποιός ἐπ. φαντασίας: Κάρεν Ἄλλεν (*Στάρμαν*)· καλύτερη ἠθοποιός φαντασίας: Φόμπ Κέιτς (*Γκρέμλινς*)· καλύτερα εἰδικά ἐφφέ ἐπ. φαντασίας: *2010*· καλύτερα εἰδικά ἐφφέ φαντασίας: *Γκρέμλινς*· καλύτερη μουσική ἐπένδυση: Τζών Γουίλλιαμς (*Ἰντιάνα Τζόουνς*)· καλύτερη ἠθοποιία κομπιοῦτερ: HAL (*2010*)· καλύτερος σκηνοθέτης: Τζών Κάρπεντερ (*Στάρμαν*) καί Τζών Σαίηλς (*Ἀδελφός ἀπό ἄλλον πλανήτη*)· μεγαλύτερη ἀπογοήτευση ἐπ. φαντασίας: *Ντιούν*· μεγαλύτερη ἀπογοήτευση φαντασίας: *Ἰντιάνα Τζόουνς*· μεγαλύτερο ἔγκλημα πρός τούς κινηματογραφόφιλους: *Μητρόπολη* τοῦ Τζ. Μοροντέρ.

** ΑΝΑΣΚΑΦΕΣ. Στά 1923, ὁ Σέσιλ ντέ Μίλλ γύρισε τίς *Δέκα ἐντολές*. Τό μεγαλειῶδες σκηνικό στήθηκε στούς ἀμμόλοφους τῆς Καλιφόρνιας. Μετά τό γύρισμα τῆς ταινίας, οἱ κατασκευές πού ἔγιναν δέν καταστράφηκαν, οὔτε διασπάστηκαν σέ τμήματα γιά νά χρησιμοποιηθοῦν κάπου ἀλλοῦ, ἁλλά...θάφτηκαν. Γιατί θάφτηκαν; Τό ὁμολόγησε ἐμμεσα ὁ ντέ Μίλλ ὅταν δήλωνε: «*Ἄν σέ ἕνα ἑκατομμύριο χρόνια ἀπό τώρα οἱ ἀρχαιολόγοι τύχει νά σκάψουν σ' αὐτούς τούς ἀμμόλοφους, ἐλπίζω ὅτι δέν θά βιαστοῦν νά διαδώσουν τα καταπληκτικά νέα ὅτι ὁ αἰγυπτιακός*

Ἀπό τό διαφημιστικό σπότ τοῦ «Πάκο Ραμπάννε»

λιτισμός, ὄχι μόνο δέν περιορίστηκε στήν κοιλάδα τοῦ Νείλου, ἀλλά ἐπεκτάθηκε ὡς τήν ἀκτή τοῦ Εἰρηνικοῦ τῆς Βόρειας Ἀμερικῆς». Τό «κόλπο» τοῦ ντέ Μίλλ ὅμως, δέν ἔχει καμιά πιθανότητα ἐπιτυχίας. Τό πανεπιστήμιο τῆς Σάντα Μπάρμπαρα σκοπεύει νά ἀρχίσει ἀνασκαφές γιά νά βρεῖ ὅ,τι ἔμεινε ἀπό τήν πόλη-σκηνικό πού κατασκευάστηκε τό 1923. Ἡ ἀκριβής τοποθεσία ἐντοπίστηκε καί εἶναι ζήτημα χρόνου πότε οἱ 14 σφίγγες, τά τέσσερα ἀγάλματα τῶν 39 τόννων τοῦ Ραμσῆ τοῦ Β΄ καί χιλιάδες ἄλλα ἀντικείμενα θά ἀπαλλαγοῦν ἀπό τήν ἄμμο πού τά σκεπάζει.

** ΔΙΑΦΗΜΙΣΗ Ι. Ὅλο καί περισσότεροι σκηνοθέτες στρέφονται στό μαγικό κόσμο τῆς διαφημιστικῆς ταινίας. Ὁ Ἔττορε Σκόλα γυρίζει αὐτές τίς μέρες ἕνα διαφημιστικό στή Γαλλία καί ὁ Ἀντρέι Κοντσαλόφσκυ (*Οἱ ἐραστές τῆς Μαρίας*) δουλεύει τό καινούριο σπότ τῶν ἀρωμάτων «Καρόν». Ἕνα ἄλλο διαφημιστικό φίλμ τοῦ «Πάκο Ραμπάννε» (τό ὑπογράφει ὁ Ἀμερικανός Τζέρρυ Σάτσμπεργκ) –ἐξυπνο μίγμα ὅλων τῶν κλισέ τοῦ εἴδους: Παρίσι - Νέα Ὑόρκη - Ρόλς Ρόυς - ὑπέροχη γυναίκα - ὑποβλητική φωτογραφία– κάνει ἀρκετή αἴσθηση στήν Εὐρώπη.

** ΔΙΑΦΗΜΙΣΗ ΙΙ. Το μεγάλο βραβεῖο τοῦ Φεστιβάλ διαφημιστικῶν ταινιῶν δόθηκε σέ ἕνα σπότ τῆς «Πέπσι-Κόλα», σέ σκηνοθεσία Τζόε Πύκτο. Ἡ ταινία στοίχισε ἕνα ἑκατομμύριο δολλάρια, πράγμα πού τήν κάνει τήν ἀκριβότερη διαφημιστική ταινία πού γυρίστηκε ποτέ.

** BBC. Μάθαμε γιά τόν ἔλεγχο τοῦ BBC ἀπό τήν κυβέρνηση καί τό φακέλωμα τῶν ὑπαλλήλων του. Δέν μάθαμε κάποιες «λεπτομέρειες», ὅπως ὅτι ἡ ἐπιχορήγησή του γιά τά τρία ἑπόμενα χρόνια περικόπηκε κατά 60 ἑκατομμύρια λίρες. Τό οἰκονομικό πρόβλημα πού προέκυψε ἀνέλαβε νά τό ξεπεράσει τό ἴδιο τό BBC μέ μιά ὄχι εὔκολη ἀπόφαση: μετατόπιση κεφαλαίων ἀπό βοηθητικές ὑπηρεσίες στήν παραγωγή προγραμμάτων (ἡ μόνη περίπτωση νά προκύψουν ἔσοδα μέ τήν πώληση τῶν προγραμμάτων αὐτῶν σέ ἄλλες χῶρες). Περικοπή ὅμως τῶν κεφαλαίων γιά βοηθητικές ὑπηρεσίες σημαίνει ὅτι περίπου 4.000 ὑπάλληλοι συντήρησης κτιρίων, καθαριότητας, ἀσφάλειας καί τροφοδοσίας θά προστεθοῦν στή λίστα τῶν ἀνέργων τῆς Μ. Βρετανίας.

** ΚΙΝΟΥΜΕΝΟ ΣΧΕΔΙΟ. Με πρωτοβουλία Ὁλλανδικῆς ἑταιρείας παραγωγῆς γυρίζεται διεθνής ταινία μέ κινούμενα σχέδια διαρκείας τριῶν λεπτῶν μέ τίτλο «Τό animation δέν ἔχει σύνορα». Στήν ταινία, πού βασίζεται στό μουσικό θέμα «Ὁ διεθνής» θά λάβουν μέρος 36 καλλιτέχνες ἀπό ἰσάριθμες χῶρες. Στόχος τῆς πειραματικῆς ταινίας εἶναι νά ζωγραφίσουν κατευθείαν ἐπάνω σέ καθαρό φίλμ καί οἱ 36 καλλιτέχνες. Ὁ κάθε καλλιτέχνης θά πάρει ἕνα κομμάτι περφορέ καί ἕνα κομμάτι καθαρό φίλμ 35 μμ. ἀπό 82 ἕως 222 καρέ. Μέ βάση τό ρυθμό τῆς μουσικῆς, πάνω σ᾽ αὐτό ὁ καλλιτέχνης θά ζωγραφίσει ὅ,τι νομίζει καί θά τό ἐπιστρέψει στούς ὀργανωτές γιά νά μοντάρουν τό φίλμ.

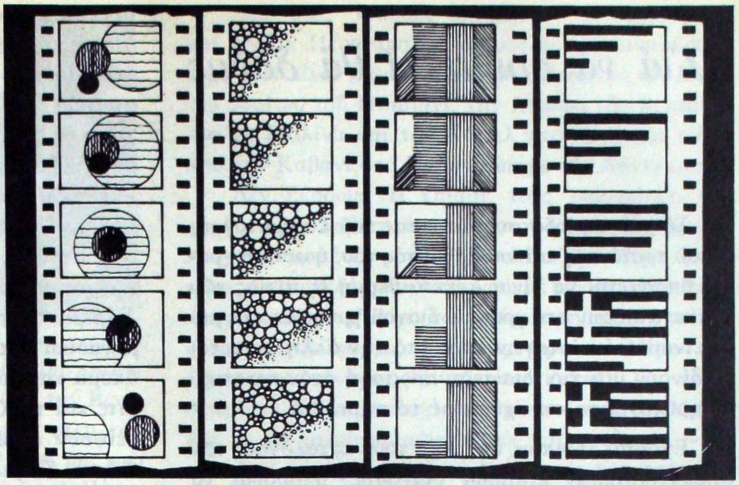
Ὡς ἐκπρόσωπος τῆς χώρας μας στό συλλογικό αὐτό ἔργο συμμετέχει ὁ Ἰορδάνης Ἀνανιάδης, ἀπό τούς πιό γνωστούς στήν Ἑλλάδα ἐργάτες τῶν κινουμένων σχεδίων.

** ΧΙΛΗ. Ὁ γνωστός Χιλιανός σκηνοθέτης Μιγκουέλ Λιττίν, πού ζεῖ στήν ἐξορία ἀπό τό 1973, μπῆκε πρόσφατα παράνομα στή Χιλή καί γύρισε σκηνές γιά ἕνα ντοκυμανταίρ πού ἀναφέρεται στά αἰσθήματα τῶν Χιλιανῶν μετά ἀπό 12 χρόνια δικτατορίας. Σκηνές τοῦ ντοκυμανταίρ λέγεται ὅτι γυρίστηκαν μέσα στό ἴδιο τό μέγαρο τοῦ δικτάτορα Πινοσέτ. Χιλιανοί ἀξιωματοῦχοι ἰσχυρίστηκαν ὅτι ὅλα αὐτά δέν ἀποτελοῦν παρά διαφήμιση γιά τήν ταινία. Τήν ἐποχή αὐτή, ὁ Λιττίν βρίσκεται στό τέλος τῆς τεχνικῆς ἐπεξεργασίας τῆς ταινίας στό Μπουένος Ἄιρες.

** ΓΕΡΜΑΝΙΑ. Ἕνας Γερμανός σκηνοθέτης, ἄγνωστός μας, ὁ Ντίντρις Σοῦμπερτ, ἔκανε μιά ταινία καί τήν ἔστειλε γιά ἐπιλογή στό φεστιβάλ τοῦ Λοκάρνο. Στήν ἐπιστροφή, ἡ ταινία κατασχέθηκε ἀπό τό δυτικό γερμανικό τελωνεῖο. Αἰτία ὁ τίτλος της: *Κάτω οἱ Γερμανοί.*

** ΝΤΟΜΙΝΙΚ ΛΑΦΕΝ. Πέθανε στά 33 χρόνια της ἀπό καρδιακή προσβολή. *Ἡ γυναίκα πού κλαίει* δέν θά μᾶς ξανασυγκινήσει πιά μέ τό κλάμα της.

(ἐπιμέλεια: Θ.Ν.)



Πλάνα ἀπό τήν Ἑλληνική συμμετοχή στήν ταινία *Τό animation δέν ἔχει σύνορα*

ΤΑΙΝΙΕΣ ΠΟΥ ΓΥΡΙΖΟΝΤΑΙ

- *Κάψιμο στήν καρδιά* σέ σκηνοθεσία Μάικ Νίκολς, φωτογραφία Νέστορ Ἀλμέντρος, μέ τούς Μέριλ Στρήπ, Μωρήν Στέιπλετον.
- *Ἀγαπᾶτε τόν ταχυδακτυλουργό* σέ σκηνοθεσία Κάρλος Σάουρα μέ τούς Ἀντόνιο Γκαντές καί Λάουρα ντέλ Σόλ.
- *Ὀβερντράιβ* σέ σκηνοθεσία Στέφεν Κίνγκ.
- *Τό πρῶτο πιστόλι* σέ σκηνοθεσία Τόνυ Σκότ.
- *Ψυχώ III* σέ σκηνοθεσία Ἄντονυ Πέρκινς μέ πρωταγωνιστή τόν ἴδιο.
- *Πρώτη καί νικήτρια* σέ σκηνοθεσία Μάικλ Ρίτσι μέ τήν Γκόλντυ Χώουν.
- *Τό πορφυρό χρῶμα* σέ σκηνοθεσία Στῆβεν Σπῆλμπεργκ.
- *Γύρω στά μεσάνυχτα* σέ σκηνοθεσία Μπερτράν Ταβερνιέ.
- *Ἕνα δωμάτιο μέ θέα* σέ σκηνοθεσία Τζέιμς Ἄιβορι μέ τήν Μάγκυ Σμίθ.
- *Τό νησί τῶν θησαυρῶν* σέ σκηνοθεσία Ραούλ Ρουίζ.
- *Οἱ τελευταῖες μέρες τοῦ Πάττον* σέ σκηνοθεσία Ντέλμπερ Μάν μέ τούς Τζώρτζ Σκότ καί Εὔα Μαρί Σάντ.
- *Ὁ διάβολος στή σάρκα* σέ σκηνοθεσία Μάρκο Μπελόκιο μέ τήν Μαρούσκα Ντέτμερς.

Γιά τούς φίλους τῆς *ΟΘΟΝΗΣ*

ΠΡΟΣΦΟΡΑ

Παλιά τεύχη τῆς *ΟΘΟΝΗΣ*

ὅλα τά νούμερα ἐκτός ἀπό τά 4, 5, 8 10, 13 καί τά 12, 17 σέ περιορισμένο ἀριθμό

μόνο **100 δρχ.**

Στεῖλτε μιά ταχυδρομική ἐπιταγή

Ἄγγελο Βεζυρόπουλο

Τ.Θ. 10868

54110 Θεσ/νίκη

Γιά νά δοῦμε τί θά δοῦμε

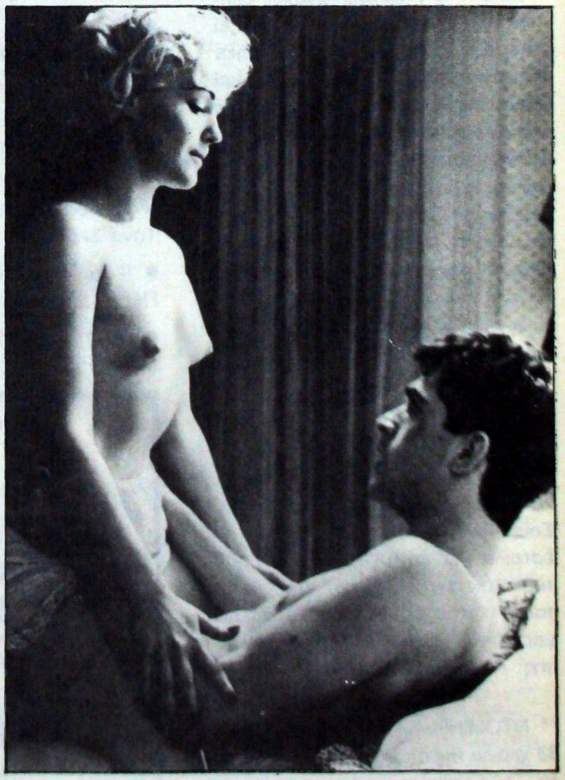
Σέ μιά περίοδο συρρίκνωσης τοῦ κινηματογραφικοῦ προϊόντος καί ὑποβάθμισής του, ἡ φετινή χρονιά ὑπόσχεται νά εἶναι ἀρκετά θερμή ἐξ αἰτίας τῶν ἀνακατατάξεων στά γραφεῖα διανομῆς πού ἀπό τή μιά ἐντείνουν τόν ἀνταγωνισμό, ἀπό τήν ἄλλη φαίνεται νά δίνουν μιά πιό ἰδιαίτερη προσοχή στόν ποιοτικό κινηματογράφο σε σχέση μέ τό παρελθόν.

Ἔχοντας, λοιπόν, ὑπ' ὄψη τούς καταλόγους τῶν σημαντικότερων ἑταιριῶν διανομῆς, μποροῦμε νά χαρτογραφήσουμε τό φετινό κινηματογραφικό χῶρο, ἄν ὄχι μέ ἀπόλυτη ἀκρίβεια, τουλάχιστον μέ μιά τέτοια προσέγγιση πού θά βοηθήσει τόν ἀναγνώστη. Αὐτή ἡ ἔλειψη ἀκρίβειας ὀφείλεται στό γεγονός ὅτι ἐνῶ ἀναγγέλλονται κάποιες ταινίες, τελικά δέν εἰσάγονται ἤ μεταφέρονται στήν ἑπόμενη σαιζόν.

Γιά νά βοηθήσουμε τόν ἀναγνώστη πού θά ἐνδιαφεροταν να ψάξει σέ παλιότερες *Ὀθόνες* γιά σχόλια καί κριτικές ταινιῶν πού θά προβληθοῦν φέτος, παραθέτουμε δίπλα σέ κάθε τέτοια ταινία τόν ἀριθμό καί τή σελίδα τῆς *Ὀθόνης* ὅπου μπορεῖ νά ἀνατρέξει.

Ἀρχίζουμε λοιπόν μέ Κόππολα, πού θά δοῦμε ἀρκετόν φέτος, εἴτε ὡς σκηνοθέτη: *Κόττον Κλάμπ* καί *Μέσα ἀπό τήν καρδιά* (*Ὀθ.* 19/30-34) εἴτε ὡς παραγωγό: *Χάμμετ* τοῦ Βέντερς (*Ὀθ.* 8/29) καί *Κογιανισκουάτσι* τοῦ Γκόντφρεϋ Ρέτζιο. Σημαντικό μερίδιο θά ἔχει ὁ Ρομέρ μέ τήν *Πωλίνα στήν πλάζ*, τή *Γυναίκα τοῦ ἀεροπόρου* καί τίς *Νύχτες μέ πανσέληνο* (*Ὀθ.* 17/50), ἐνῶ ὁΣκολιμόφσκι δέν θά πάει πίσω μέ τούς *Δύσκολους καιρούς γιά μετανάστες* (*Ὀθ.* 8/29), *Ἡ ἐπιτυχία εἶναι ἡ καλύτερη ἐκδίκηση* (*Ὀθ.* 16/21) καί *Τό πλοίο τῶν παρανόμων* (προσωρινός τίτλος).

Φαίνεται ἐπίσης ὅτι θά κυριαρχήσουν καί οἱ φεστιβαλικές ταινίες. Ἔτσι ἀπό τίς Κάννες τοῦ '83 (*Ὀθ.* 12/8) θά ἔχουμε τήν ταινία τοῦ Μπρεσσόν *Τό χρῆμα* (καί *Ὀθ.* 13/58), ἐνῶ ἀναζητεῖται καί το *Πιθανῶς ὁ διάβολος* γιά τοῦ χρόνου, *Ὁ θάνατος τοῦ Μάριου Ρίτσι* τοῦ γαλλόφωνου Ἑλβετοῦ Κλώντ Γκορεττά καί τό *Κάψα καί σκόνη* τοῦ Τζαίημς Ἄιβορυ πού θά συντροφευτεῖ ἀπό τούς *Βοστωνέζους* του, ταινία πού προβλήθηκε στίς περασμένες Κάννες μέ πρωταγωνιστές τούς Βανέσσα Ρεντγκρέηβ καί Κρίστοφερ Ρήβς. Γιά νά συνεχίσουμε λοιπόν μέ τίς περσινές Κάννες (*Ὀθ.* 16/12), ἀναμένουμε «καλό πράμα»: Τό *Ἀπό ἄλλον πλανήτη* τοῦ Σαίηλς (ἀνέλπιστη ἐπιτυχία στίς Η.Π.Α.), τόν *Ὑγρό οὐρανό* τοῦ *Τσούκερμαν*, τό *Stranger Than paradise* τοῦ Τζάρμους (συνέντευξη *Ὀθ.* 16/17), τό *Κογιανσικουάτσι* τοῦ Ρέτζιο καί *Τό στοιχεῖο τοῦ ἐγκλήματος* τοῦ Τριέρ. Τέλος, κυριαρχοῦν οἱ τελευταῖες Κάννες (*Ὀθ.* 20/19) μέ ταινίες ὅπως *Τό πορφυρό ρόδο τοῦ Κάιρου* πού μαζί μέ τό *Ἡ Χάννα καί οἱ ἀδελφές της* θά εἶναι οἱ συνεισφορές τοῦ Ἄλλεν φέτος, *Ὁ πατέρας πάει σέ ἐπαγγελματικό ταξίδι* τοῦ Κουστουρίκα, τό *Μίσιμα* τοῦ Σρέηντερ, *Ὁ χλωμός καβαλάρης* τοῦ Ἤστγουντ πού μαζί μέ τό *Σιλβεράντο* τοῦ Κάσνταν θά πρέπει νά εἶναι τά μοναδικά γουέστερν τῆς χρονιᾶς (νά πού γυρίζεται ἀκόμα καί αὐτό τό εἶδος), ἡ *Μάσκα* τοῦ Μπογντάνοβιτς καί τό *Κόκα Κόλα κίντ* τοῦ Μακαβέγιεφ. Δέν θά λείψουν ὁ *Μάρτυρας* τοῦ Γουέιρ μέ τόν Χάρισον Φόρντ, *Τό φιλί τῆς γυναίκας ἀράχνης* τοῦ Μπαμπένκο πού ἔδωσε καί βραβεῖο ἑρμηνείας στόν Γουίλιαμ Χάρτ, τό ἀγγλικό φίλμ τοῦ Νιούγουελ *Ἔρωτας μ' ἕναν ξένο* γιά νά κλείσουμε μέ τίς τρεῖς κωμωδίες τῆς ἀγγλικῆς σχολῆς πού εἴχαμε ἀναφέρει στό προηγούμενο τεῦχος καί πού θά ἔχουν τούς τίτλους *Σέξυ ἱεραπόστολος*, *Κάπταιν Μάλαξ* καί *Τό γουρούνι τῆς αὐτῆς μεγαλειότητας*.



Ἔρωτας μ' ἕναν ξένο

Περνᾶμε στίς ταινίες τῆς Βενετίας πού, ἄν καί συχνά πιό ἐνδιαφέρουσες, δέν θεωροῦνται, δυστυχῶς,

Ὁ ἔρωτας καταγῆς

ἐμπορικές. Ἕνας μπαγιάτικος πιά Φελίνι ἀπό τή Βενετία τοῦ '83 (*Καί τό πλοῖο φεύγει*) καί ἀπό τήν Βενετία τοῦ '84 (*Ὀθ.* 17/50) τό βραβευμένο φίλμ τοῦ Ζανούσι *Ἡ χρονιά τοῦ ἥσυχου ἥλιου*, *Ὁ δικός μας ναζί* τοῦ Κράμερ, *Οἱ εὐνοούμενοι τοῦ φεγγαριοῦ* τοῦ Ἰοσελιάνι, ὁ ὁποῖος μαζί μέ τόν Κοντσαλόφσκι (*Τό τραῖνο τῆς μεγάλης φυγῆς*) φαίνεται νά τά πᾶνε καλά καί μακριά ἀπό τήν πατρίδα τους, *Τό μέλλον εἶναι γυναίκα* τοῦ Φερρέρι (γιά τούς βιτσιόζους), ὁ *Ἔρωτας καταγῆς* τοῦ Ριβέτ (ἐπιτέλους καί ἕνας Ριβέτ γιά τόν ὁποῖο μόνο ἀκοῦμε καί τίποτα δέ βλέπουμε στήν Ἑλλάδα καί τό *Χάος* τῶν Ταβιάνι (καί *Ὀθ.* 18/56). Ἀπό τό τελευταῖο φεστιβάλ γιά τό ὁποῖο καί γράφουμε παρακάτω θά ἔχουμε τόν τελευταῖο «Μάντ Μάξ», τήν *Τιμή τῶν Πρίτζι* τοῦ Χιοῦστον καί τόν *Θρῦλο* τοῦ Ρίντλεϋ Σκότ, ἀλλά ὅλο καί θά ἀγοραστεῖ καμιά ἀκόμα.

Ἀπό τίς μή φεστιβαλικές ταινίες, πού εἶναι ἄλλωστε καί οἱ περισσότερες, γιά λίγες ἔχουμε στοιχεῖα καί ἔτσι ἡ ἐπιλογή γίνεται μέ βάση τά ὀνόματα τῶν σκηνοθετῶν τους, πού μπορεῖ νά ἔχουν μεγάλο ἤ μικρό ἐνδιαφέρον.

Ἀπό τήν Γαλλία λοιπόν μᾶς ἔρχεται τό *Ἕνας τρελός ἔρωτας* τοῦ Ζουλάφσκι (γιά πολύ τρελούς καί ζουλαφσκικούς θεατές), ἐνῶ οἱ Γάλλοι Σαμπρόλ καί Μάλ προτιμοῦν τήν Ἀμερική. Ὁ πρῶτος *Μέ τό αἷμα τῶν ἄλλων* καί ὁ δεύτερος μέ τό *Ἄλαμο Μπαίυ*, μιά ταινία γιά τά προβλήματα τῶν Βιετναμέζων μεταναστῶν στίς ΗΠΑ.

Ὁ γνωστός Ἄγγλος κριτικός Κρίστοφερ Πέτιτ συνεχίζει τήν σκηνοθετική του καριέρα μέ τά *Κινέζικα κουτιά* (Βερολίνο καί ναρκωτικά) ἐνῶ ὁ Σλέσιγκερ μᾶς στέλνει ἀπό τήν Ἀμερική τήν ταινία *Τό γεράκι καί ὁ χιονάνθρωπος*. Μέ τέτοια κατρακύλα πού τόν ἔχει πάρει δέν ξέρει κανείς τί νά περιμένει. Τό ἴδιο, σέ μικρότερο βαθμό ὅμως, ἰσχύει καί γιά ἕναν ἄλλο παλιό φίλο ἀπό τό φρή σίνεμα, τόν Κάρελ Ράιζ (*Μόργκαν, ὁ τρελός ἐραστής*) πού μᾶς στέλνει κι αὐτός ἀπό τήν Ἀμερική τό *Ὄνειρα μιᾶς γυναίκας*. Δέ θά θέλαμε ὅμως νά παραλείψουμε τόν συμπαθέστατο Ρίτσαρντ Λέστερ (ταινίες μέ τούς Μπήτλς) πού γυρνάει πάλι στήν κωμωδία μέ τό *Βρές το καί πάρτο*. Αὐτός τουλάχιστον κρατήθηκε καλά.

Ἀπό τούς Ἰταλούς δέν πρέπει νά περιμένουμε καί πολλά. Πέρα ἀπό τίς ταινίες πού προαναφέραμε λίγο πολύ εἶναι γνωστό τί μᾶς περιμένει ἀπό τόν *Κλοιό τοῦ θανάτου* τοῦ Νταμιάνι, τήν *Κομόρα* τῆς Βερτμύλλερ μέ Μολίνα καί τόν Κάιτελ στό κάστ καί τέλος ἀπό τήν Καβάνι στό *Berlin affair* μέ τήν Λάντγκρεμπ.

Δέν ξέρουμε τί ἔπιασε τούς εἰσαγωγεῖς καί φέρνουν δυό Σοβιετικές ταινίες τοῦ Σεργκέι Μπόνταρτσουκ βασισμένες καί τίς δυό στόν Τζών Ρήντ. *Δέκα μέρες πού συγκλόνησαν τόν κόσμο* μέ τόν Φράνκο Νέρο καί τήν Σύντνεϋ Ρόμ (ποῦ τούς θυμήθηκαν) καί *Τό Μεξικό στίς φλόγες* μέ τούς Φράνκο Νέρο καί Οὔρσουλα Ἄντρες (δέν εἴμαστε καλά!). Ἄς ἐλπίσουμε νά δοῦμε τουλάχιστον τόν τελευταῖο Κλίμωφ καί νά μή μείνουμε μόνο στούς ἐμιγκρέδες.

Ἀπό τήν Ἀμερική θά ἔχουμε τίς περισσότερες ταινίες, ὅπως πάντα. Θά δοῦμε λοιπόν μιά παλιά, θρυλική πιά, ταινία τό *Ὁ Τζώννυ πῆρε τό ὅπλο του* τοῦ Ντάλτον Τράμπο. Ἔχει πάνω ἀπό δέκα χρόνια πού γυρίστηκε ἡ ἐξαιρετική αὐτή ἀντιπολεμική ταινία καί καλά κάναν καί τήν ἔφεραν ἔστω καί καθυστερημένα. Κάτι μαγειρεύει καί ὁ Σκορτσέζε στό *Λίγο μετά τά μεσάνυχτα* πού μᾶλλον δέν πρέπει νά μοιάζει μέ τήν τελευταία του ταινία ἐνῶ ὁ ντέ Πάλμα ἔκανε μιά κωμωδία, τό *Ἐξυπνάκηδες*. Μετά ἀπό καιρό θά δοῦμε Κιούμπρικ,*Full metal jacket*, ταινία γιά τό Βιετνάμ καί Πένν, *Ὁ στόχος*, μέ τούς Χάκμαν καί Ντίλον μέ θέμα τήν ΣΙΑ. Ὁ Τζούισον ἔχει δυό ταινίες πού πρέπει νά εἶναι ἐνδιαφέρουσες. *Ἡ ἱστορία τοῦ στρατιώτη* πῆρε καί κάποια Ὄσκαρ ἐνῶ ἡ *Ἀγνή τοῦ Θεοῦ* μέ Φόντα καί Μπάνκροφτ ἔχει σχέση μέ μοναστήρια. Τρεῖς ταινίες τοῦ Λιοῦμετ, τό *Περιμένοντας τήν Γκάρμπο*, τό *Ντάνιελ* καί τό *Τά πάντα γιά τήν ἐξουσία*, δυό ταινίες τοῦ Μπάνταμ, *Βραχυκύκλωμα* καί *American flyer* καί δυό τοῦ Λάντις, *Κατάσκοποι μέ τά χίλια βάσανα* (κωμωδία μέ τόν Ἀυκρόυντ) καί *Κυνηγητό μέσα στή νύχτα* (θρίλλερ) μποροῦν νά προσφέρουν κάποιες συγκινήσεις, ἐνῶ δέν πρέπει νά περιμένουμε πολλά ἀπό τόν παλαίμαχο Τζών Φρακενχάιμερ στό *Holcroft covenant* (ταινία γιά τήν ἀναβίωση τοῦ φασισμοῦ μέ

Κυνηγητό μέσα στή νύχτα

τόν Μάικλ Καίην).

Ὁ Μπλαίηκ Ἔντουαρντς προβλέπεται νά μᾶς διασκεδάσει μέ τό *Μουσικό κουτί* του πού στηρίζεται σέ μιά κωμωδιούλα τοῦ χοντροῦ-λιγνοῦ, ἐνῶ ἡ πορεία τῶν Ἄσμπυ καί Ρίτσι (*Ἡ μεγάλη κομπίνα τοῦ Λάς Βέγκας* καί *Φλέτς*) δέν πρέπει νά λέει πολλά. Ἔρχονται ἀκόμα: *Τό χρῆμα φέρνει δίψα* τοῦ Γουῶλτερ Χίλλ, ἡ κωμωδία τοῦ πάντα ἐνδιαφέροντος Κασσαβέτη, *Μεγάλος μπελάς*, μέ τούς Ἄρκιν καί Φώλκ πού τούς ξαναείδαμε σάν ζευγάρι καί παλιότερα, τό *Τρελός γιά ἔρωτα* τοῦ Ἄλτμαν με σεναριογράφο καί πρωταγωνιστή τόν Σάμ Σέππαρντ, τό θρίλλερ τοῦ Πάκουλλα *Ζωντανά ὄνειρα*, ὁ Πόλλακ μέ τούς Ρέντφορντ, Στρήπ, Μπραντάουερ στό *Πέρα ἀπό τήν Ἀφρική*, ὁ παλαίμαχος Μάρτιν Ρίττ μέ τόν *Πυρετό τοῦ τζόγου* καί τό *Ρομάντσο τοῦ Μέρφυ*, ἐνῶ δυό ταινίες ἔχει καί ὁ Τζέρρυ Σάτζμπεργκ, τό *Σιγά τόν πολυέλαιο* καί τό *Σκοτεινή παρεξήγηση*.

Τελευταία ἄφησα μιά ταινία πού μπορεῖ νά ἀποδειχτεῖ ἡ πιό πολυσηζητημένη τῆς χρονιᾶς ἤ ἡ πιό μεγάλη σαπουνόφουσκα. Εἶναι ἡ *Ἑλένη* τοῦ Πῆτερ Γαίητς βασισμένη στό μπέστ σέλλερ τοῦ Νίκου Γκατζογιάννη. Τό σενάριο ἔγραψε ὁ Στήβ Τέσιτς καί πρωταγωνιστοῦν ἄγνωστοι ἠθοποιοί μέ ἐξαίρεση τήν Λίντα Χάντ (Ὄσκαρ στήν ταινία *Ἐπικίνδυνα χρόνια*).

Τέλος, γιά τούς φίλους τοῦ φανταστικοῦ κινηματογράφου, παρατηρεῖται αἰσθητή βελτίωση τῆς ποιότητας σέ ἀπροσδόκητες ποσότητες. Ὁ χειμώνας ἀρχίζει μέ τόν *Ὑγρό οὐρανό* καί τόν *Τέταρτο ἄνθρωπο* τοῦ Πώλ Βερχόβεν (μέ τόν ὁποῖο θά ἀσχοληθοῦμε στό ἑπόμενο τεῦχος). Ἀργότερα θά δοῦμε τό *Σάρκα καί αἷμα* τοῦ ἰδίου σκηνοθέτη μέ τόν Ρούντιγκερ Χάουερ. Ἀκόμα τό φθινόπωρο ἔχουμε τή *Γυμνή ἀπειλή* τοῦ Τόμπ Χοῦπερ καί τήν ταινία τοῦ Σαίηλς πού προαναφέραμε.

Ἀνάμεσα στίς ὑπόλοιπες ταινίες τοῦ χειμώνα ξεχωρίζουν: *Ἐφιάλτες στήν ὁδό Ἔλμ*. Ὁ Γουές Κρέηβεν ἦταν πάντα τό συνώνυμο τῆς κακογουστιᾶς στή χώρα μας. *Ὁ Ἐφιάλτης*, ἡ πρώτη του μεγάλη ἐμπορική καί καλλιτεχνική ἐπιτυχία, εἶναι τό πάρτυ τῆς «ἐνηλικίωσής» του: Εἰδικά ἐφφέ, πολύ παράξενες καταστάσεις καί ὁ καλύτερος δολοφόνος ἀπό τήν ἐποχή τοῦ *Ἡ νύχτα μέ τίς μάσκες*.

Ἡ κομπανία τῶν λύκων εἶναι ἕνα πρωτότυπο παραμύθι μέ ἐνήλικα ἐφφέ, εἶναι βραβευμένο, εἶχε καλή ἐμπορική σταδιοδρομία, ἔκανε τούς Ἄγγλους παραγωγούς του καί δυό τῆς *Ὀθόνης* χαρούμενους.

Τά σύνορα τῆς πόλης εἶναι ἡ δεύτερη ταινία τοῦ Ἄαρον Λίπσταντ (ἡ πρώτη του εἶναι τό προπέρσινο *Ἀνδροειδές*) καί τῆς ἑταιρίας πού ἔφτιαξε μέ φίλους του. Σκοπός τους εἶναι νά φτιάχνουν ταινίες πρωτότυπες, χωρίς πολλά ἐφφέ καί ἐμπορικές. Οἱ δυό του ταινίες εἶναι συμπαθητικά δείγματα, ἀλλά δέν φέρνουν τίποτε νέο στό σινεμά. Περιμένουμε περισσότερα.

Ὁ Μάρτυρας

Φαινόμενα

Ὁ τρόμος στούς διαδρόμους εἶναι μιά συρραφή ἀπό τά «καλύτερα» ἀποσπάσματα γνωστῶν ταινιῶν τρόμου καί μερικά σχόλια γιά τή λειτουργία τους ἀπό τόν Ντόναλντ Πλαίζανς καί τήν Νάνσυ Ἄλλεν. Βγαίνοντας ἀπό τήν ταινία νιώθεις πώς ἔχεις παρακολουθήσει μιάμιση ὥρα τραίηλερ.

Τά *Ἐγκλήματα πάθους* εἶναι μιά ταινία τοῦ Κέν Ράσσελ ἤ, μᾶλλον, ὅ,τι ἀπόμεινε ἀπό τά... *Ἐγκλήματα πάθους* τοῦ Κέν Ράσσελ. Ἐξαιτίας κάποιων σκηνῶν, ἡ ταινία εἶχε πρόβλημα διανομῆς στήν ἴδια τήν Ἀμερική. Τελικά τό πρόβλημα «ξεπεράστηκε».

Οἱ *Εἰσβολεῖς ἀπό τόν Ἄρη* εἶναι ἡ δεύτερη ταινία τοῦ Μάικλ Λάφλιν: ἡ ἱστορία ἑνός χωριοῦ κατοικημένου ἀπό ἐξωγήινους.

Ἀκόμη, κάτω ἀπό τόν γραφικό τίτλο *Ἐγκληματίες χωρίς φραγμούς* κρύβονται *Τα παιδιά τῆς διπλανῆς πόρτας* τῆς Πηνελόπης Σφήρις (ἤ τῆς Πηνελόπης Σφυρῆ κατά τό *Βῆμα* ἤ *τοῦ* Πήν. Σπῆρι κατά τούς εἰσαγωγεῖς.

Κλείνοντας τήν παρουσίαση τῶν ταινιῶν τοῦ χειμώνα ἄς ἀναφέρουμε πολύ συνοπτικά καί τίς παρακάτω:

Ραίηζορμπακ (πρώτη ταινία τοῦ Αὐστραλοῦ Ράσσελ Μουλκάν, γνωστοῦ σκηνοθέτη τῶν βίντεο-κλίπ)· *Φαινόμενα* (ὁ τελευταῖος Ἀρζέντο)· *Impul se* (ἡ κωμική(;) ἐκδοχή ἑνός πολύ φιλόδοξου θέματος: τῆς μόλυνσης τοῦ γάλακτος μιᾶς ἀμερικανικῆς κωμόπολης ἀπό μιά χημική οὐσία —σκηνοθεσία Γκράχαμ Μπαίηκερ)· *Τα παιδιά τοῦ καλαμποκιοῦ* (μιά μέτρια ἱστορία τοῦ Στῆβεν Κίνγκ σέ σκηνοθεσία τοῦ ἄγνωστου Φρίτς Κήρς)· *Ὁ λυκάνθρωπος* (τοῦ Φιλίπ Μορά μέ τόν Κρίστοφερ Λῆ· πρόκειται γιά τό *Οὐρλιαχτό νο 2*· καμιά σχέση με τό πρῶτο)· *Νύχτα τρόμου* (ταινία ἀφιερωμένη στούς παλιούς βρυκόλακες —σκηνοθετικό ντεμποῦτο τοῦ σεναριογράφου τοῦ *Ψυχώ 2* Τόμ Χόλλαντ)· *Blood simple* (μιά παράξενη οἰκογενειακή ἱστορία φόνων στό Τέξας μέ μᾶλλον ἀπερίγραπτο σενάριο —πρώτη ταινία καί γενική ἀναγνώριση τοῦ Τζόελ Κόεν)· *Νομάδες* (μιά «σκληρή» καί ἀρκετά φιλόδοξη, ἀλλά μέσα στά ἐμπορικά πλαίσια, ταινία τοῦ Τζών Μάκ Τίρναν).

Τέλος, κάποιες μεγάλες παραγωγές: *Ἐπιστροφή στό μέλλον* (τοῦ Ρόμπερτ Ζεμέκις), *Ἐξερευνητές* (τοῦ Τζό Ντάντε), *Ἀπίθανες ἱστορίες* (τοῦ Στῆβεν Σπῆλμπεργκ) καί *2010* (τοῦ Πῆτερ Χάιαμς σε σενάριο Ἄρθουρ Κλάρκ).

ἐπιμέλεια: Ν.Φ. - Γ.Δ.

Ἱστορία, ἱστορίες

Ἡ Σαντρίν Μπονέρ στό *Χωρίς στέγη καί νόμο* τῆς Ἀνιές Βαρντά

Χωρίς πολλά εἰσαγωγικά λόγια, χωρίς προλόγους, χωρίς γενικά κείμενα. Θά θέλαμε ν' ἀντιμετωπίσουμε τό φετεινό Φεστιβάλ Βενετίας. Αὐτοί οἱ διευθυντές τῶν Φεστιβάλ βλέπουν τήν ἐκδήλωση σά μαγαζί καί κοιτάζουν νά τό διακοσμήσουν μέ ὅσο πιό ἐντυπωσιακά ἐμπορεύματα γίνεται, προκειμένου νά διαφημιστεῖ. Λίγο ἐνδιαφέρονται γιά τόν κινηματογράφο. Τόχε πεῖ κάποτε ὁ Νίκος ὁ Παναγιωτόπουλος πώς ἕνας Βέντερς πάντα θἄχει θέση σ' ἕνα Φεστιβάλ, τό ἴδιο κι ἕνας Ἀγγελόπουλος κι ἕνας Φελλίνι. Τιμάει, λοιπόν, τό Φεστιβάλ τῆς Βενετίας πού δέν εἶχε θέση φέτος οὔτε γιά τόν Φελλίνι, οὔτε γιά τόν Κουροσάουα, οὔτε γιά τόν Ριβέτ. Συνέβη τίποτα, ὅμως, πού προτιμήθηκαν νά ἐκτεθοῦν ὡς ἐμπορεύματα ὁ Μαρτίν Πατίνο, ὁ Μιρσέα Ντανελιούκ, ὁ Φραντσέσκ Μπατριού κι ὁ Ἀλμπέρτο Μπεβιλάκουα; Ἀπολύτως τίποτα...

Ποῦ νά καταλάβουν ὁ γλύπτης, ὁ ἀρχιτέκτονας, ὁ ποιητής κι ὅποιος ἄλλος, περαστικός ὤν ἀπό τό Φεστιβάλ, τοποθετήθηκε στήν κριτική ἐπιτροπή, τί σημαίνει γιά τόν κινηματογράφο ἡ τελευταία ταινία τοῦ Κομπαγιάσι; Τό παρακάναμε, νομίζω, μέ τήν ἀντιπροσωπευτικότητα στίς κριτικές ἐπιτροπές τῶν φεστιβάλ...

Ἀνάμεσα στίς κινήσεις, στίς συναντήσεις, στίς διασταυρώσεις, στίς διευρύνσεις, στίς διερευνήσεις, στίς ἀπεμπλοκές, ὅλα αὐτά πού δίνουν τό στίγμα ἑνός μεγάλου Φεστιβάλ — δείκτη τῆς ἐτήσιας κινηματογραφικῆς σοδειᾶς — τί μένει; Δέκα ἀπόψεις γιά τήν Ἱστορία. Τίς παραθέτουμε εὐθύς παρακάτω:

Τό σπίτι χωρίς τραπεζαρία, τοῦ Μ. Κομπαγιάσι: Μιά ἀνάγνωση τῆς ταινίας (προφανῶς προτιμήθηκε ἀπό τήν ἐπιτροπή καί τούς δημοσιογράφους πού ἐγκατέλειπαν σωρηδόν τήν αἴθουσα κατά τή διάρκεια τῆς ταινίας): Ἕνα μελόδραμα, ἕνας πατέρας, μιά σύζυγος πού παραφρονεῖ καί πεθαίνει στό τρελάδικο, μιά κόρη πού παντρεύεται κι ἀφήνει τήν πατρική στέγη, ἕνας γιός τρομοκράτης στή φυλακή. Ἔ, καί τί ἔγινε;

Τί ἔγινε: Ἕνας ἀφηγηματικός κόμβος, ὁ ὁποῖος λύνεται καί δένεται (ὁ πατέρας Κιντότζι) δημιουργεῖ τό μύθο, τόν μετατρέπει σέ ἱερό, ἄδυτο στό ὁποῖο κανένας δέν εἰσέρχεται, δημιουργώντας ἔτσι μιά ἐκκρεμότητα. Ἡ κίνηση τῶν πάντων βασίζεται σέ κάποιες ἀδήριτες ἐπιταγές, καλά κρυμμένες κι ὁ πατέρας Κιντότζι δέν ἀποτελεῖ παρά τόν διαμεσολαβητή μεταξύ αὐτῶν καί τῶν ἀτόμων· κάποιος ἁπλός ἐντολοδόχος τῶν παραδόσεων. Ἡ Ἰαπωνία παραμένει ἕνα μυστήριο, μιά χώρα στήν ὁποία οἱ πιό ἁπλές ἀφηγήσεις ὑποκρύπτουν ὁλόκληρη ἐξουσία: τήν ἐξουσία τοῦ μύθου. Ποτέ καί κανείς δέν ἔχει γνωρίσει τούς κυβερνῆτες τοῦ μυστικοῦ κράτους τῶν μύθων (τῶν Μύθων ἴσως, ὅπως τῆς Ἱστορίας) τῆς ἐπιβλητικῆς αὐτῆς ὑπερδομῆς, ἡ ὁποία ὑποβάλλει ἀοράτως τίς πράξεις κάθε δομικοῦ ὑλικοῦ (κόρη, γιός, μητέρα). Τά πάντα γίνονται προκειμένου νά προστατευθεῖ ὁ κρυψώνας της (κάτι ἀνάλογο μ᾽ αὐτό πού γινόταν στόν *Καγκεμούσα*). Ὁ πατέρας Κιντότζι χορεύει ἕνα χορό θανάτου στούς ἀργούς ρυθμούς πού ὑπαγορεύονται ἀπό τήν κάμερα καί ἀποκόπτεται ἀπό τά σύμβολα τά ὁποῖα γεννάει (κατ᾽ ἐντολή ἀγνώστων), ὑποχρεούμενος σέ σημασιοδοτικό χαρακίρι, ἐφ᾽ ὅσον μένει μετέωρος, προκειμένου νά διατηρηθεῖ ἡ μυστικότητα τοῦ καταφυγίου τῆς ἐξουσίας.

Ἀστυνομική ἱστορία: κάθε διακινητής τῆς μυθοπλασίας πρέπει νά κατέχει ἕνα μέρος τοῦ μυστικοῦ κι ἀφοῦ τό παραδώσει στούς ἑπόμενους ν᾽ ἀποσυρθεῖ. Ἡ Ἀλήθεια εἶναι ἕνας θρύλος, ὁ ὁποῖος ἀποκαλύπτει ἕνα διαφορετικό προσωπεῖο του στόν κάθε μυθοπλάστη καί μέ βάση αὐτό γίνεται ἡ ἱστορία-ἀφήγηση. Ἄθροισμα ἱστοριῶν εἶναι ἡ Ἱστορία. Ἡ δέ ἀπόσταση, τό κενό μεταξύ τῶν ἱστοριών, δημιουργεῖ τήν ἐκκρεμότητα πάνω στήν ὁποία ἕνας ἄλλος διακινητής μυθοπλασίας, ὁ σκηνοθέτης, κτίζει τή δικιά του γέφυρα μέ σκοπό τή συνεύρεση μερικών ἱστοριῶν. Ἡ Ἱστορία, ἔτσι, γίνεται ὁ ὑπερ-Μύθος τόν ὁποῖο κανένας δέ γνωρίζει πραγματικά, ἁπλῶς ὑπηρετεῖται πιστά ἀπ᾽ ὅλους.

Ἀστυνομία, τοῦ Μ. Πιαλά: Ὡραῖος τίτλος: *Police*. Μιά λέξη, πλούσιο περιεχόμενο. Τίτλος κλειστός ἐξ αἰτίας τῆς ἀπουσίας ἐνδιαφέροντος πού παρουσιάζει τό ἐν λόγω σῶμα, τίτλος ἀνοιχτός —ἐπειδή εἶναι μονολεκτικός— μέ πολλαπλές ὑποσχέσεις. Ὅλα αὐτά εἶναι ἀλήθεια κι ὑπάρχουν στήν ταινία.

Πρῶτο μέρος: Ξέφρενος ρυθμός, κόσμος μπαίνει, κόσμος βγαίνει, κόσμος συλλαμβάνεται, κόσμος

Τό σπίτι χωρίς τραπεζαρία

Ἀστυνομία

ἀφήνεται ἐλεύθερος, ἀνακρίσεις, ξύλο, ἀπόγνωση, καμερα πού δέν κάθεται στ' αὐγά της κι ἕνα μπλέ ἐλεκτρίκ ἀνάβει τή σκέψη καί τήν ἐπιθυμία.

Ἐρωτική ἱστορία: Ὁ ἀστυνόμος ἐρωτεύεται τήν ἀνακρινόμενη, οἱ ρυθμοί ξεφουσκώνουν σιγά-σιγά, τό μπλέ ἐλεκτρίκ, ὅπως διαχέεται ἀπό τά μπουντρούμια τῆς ἀστυνομίας στό περιβάλλον, δημιουργεῖ συνεκτικό δεσμό μεταξύ τους. Ταινία-πείραμα (ἔλλειπαν οἱ ἀνάλογες στό Φεστιβάλ) ψάχνει ἀκόμη ἀνάμεσα στ' ἀρχεῖα τοῦ σινεμά, συναντάει παλιούς γνώριμους, τούς ξεσκονίζει καί τούς ἀνανεώνει.

Ἄρχιζε χωρίς ζενερίκ μέ τόν Ντεπαρτιέ νά βαράει μπουνιές, στούς ἀνακρινόμενους. Τελείωνε μέ μιά ἄρια καί τό βλέμμα ἀπόγνωσης τοῦ Ντεπαρτιέ αὐνανιζόμενου.

Ἡ ἅρπα τῆς Βιρμανίας, τοῦ Κόν Ἰτσικάουα: Διακινητής τῆς μυθοπλασίας ἀναλαμβάνει ἐδῶ ὁ Μιτσουζίμα, σεβόμενος ὅλους τούς κανόνες πού ἀναφέρθηκαν παραπάνω. Συγχρόνως ὁ Ἰτσικάουα ἀποφασίζει ν' ἀνανεώσει ἕνα μύθο· νά γιατί κάνει αὐτό τό ρημέικ. Ἕνας μύθος εἶναι διαχρονικός; Μήπως ὁ χρόνος — βασική συνιστώσα τῆς Ἱστορίας — μέ τό ἄγγιγμά του μεταμορφώνει αὐτόν τόν μύθο; Κι ἄν ναί, ἀλλάζουν οἱ σηματοδότες καί τά σηματοδοτούμενα ἤ τό ἕνα ἀπ' αὐτά; Ἡ Ἱστορία διαπλάθεται, ἐπηρεάζεται ἀπό τίς μεταφορές τῶν σημάτων, εἶναι, δηλαδή, ἡ ἐξάρτηση μύθου καί Ἱστορίας ἀμφοτερόπλευρη ἤ μονόδρομη; Πάνω σ' αὐτούς τούς λεπτούς στοχασμούς, ὁ Ἰτσικάουα δίνει τίς ἐξῆς λύσεις: Ἀφήνει τό μύθο —τήν ἱστορία— ἀμετάβλητο ὡς πρός τόν τρόπο, τόν εἰρμό τῆς ἀφήγησης καί διατηρεῖ τά ἴδια σύμβολα. Μέ τήν ἀποσυναρμολόγηση καί τήν ἐπανασυναρμολόγηση τῆς ἀλυσίδας τῆς ἀφήγησης μεταφέρεται αὐτομάτως ἡ θέση τῶν συμβόλων. Ἔτσι, ὁ μύθος ἀνανεώνεται ἡ Ἱστορία, ὅμως, κινεῖται χωρίς νά ἐκτροχιαστεῖ ἀπό τήν κυκλική τροχιά της (μέ ἤ χωρίς κέντρο τόν ἄνθρωπο).

Ἡ διαφορά τῆς δυτικῆς ἀπό τήν ἀνατολική ἄποψη γιά τήν κίνηση τῆς Ἱστορίας βρίσκεται στή θέση πού δίνεται στά ἄτομα. Ἡ ἀνατολική κινηματογραφία ἀποφεύγει τίς ἐξάρσεις, συγκρατεῖ τά ἄτομα. Ἡ δυτική, ἀντίθετα ἀπό τήν πατρογονική της φιλοσοφι-

κή σκέψη, ξεχνιέται πολλές φορές και φορτώνει τ' ἄτομα μέ ὑποχρεώσεις πέραν τῶν δυνατοτήτων τους καί νά τό παράδειγμα:

Τό πλοῖο - φάρος, τοῦ Γέρζυ Σκολιμόφσκυ: "Οσο περνάει ἡ ὥρα κι ὁ Μιτσουζίμα, ὅπως κι ὁ πατέρας Κιντότζι, ἀποβάλλουν τό νοηματικό τους φορτίο στό λιμάνι τοῦ σινεμά, σέ κάποιο ἄλλο πλοῖο, στό *Χάττερας*, ὁ Σκολιμόφσκυ βάζει τόν Κλάους Μαρία Μπραντάουερ καί τόν Ρόμπερτ Ντυβάλ νά κουβαλήσουν τό ἐμπόρευμά του, πού τό ἀποτελοῦν εὔφλεκτες ὕλες, ἐπικίνδυνες καί διφορούμενες ἀλληγορίες καί δισυπόστατα σημασιοδοτημένοι χαρακτῆρες. Τό καράβι φέρνει μ' ἐπιτυχία σέ πέρας τήν ἀποστολή του, παρά τό ὑπέρβαρο.

Σωτήρια λέμβος γιά τή μεταφορά ἡ ἐξαιρετική ἐπιδεξιότητα τοῦ σκηνοθέτη, ἡ παρόμοια μ' αὐτήν τοῦ Κάρπεντερ ὀργάνωση τῆς δράσης καί τῶν συγκρούσεων, μέ βάση μια πυκνή καί λιτή μουσική, πάνω στούς κτύπους τῆς ὁποίας σφίγγει τό σενάριο, γεμίζουν τά κενά δράσης, γίνεται τό καράβι κόσμος ὁλόκληρος, σπάζει ἡ θεατρική σκηνή, κομμάτια γίνεται καί κτίζεται ἐκ τοῦ μηδενός μιά ἱστορία ἀγωνίας. "Οταν ἀνοίγουν τά κασόνια, κρύβεται μιά μικρή ἀπογοήτευση. Δέν ἄξιζαν τόσοι κίνδυνοι. "Αξιζε, σίγουρα, τ' ὡραῖο ταξίδι.

Μάντ Μάξ νο 3, τοῦ Τζ. Μίλλερ: Δέ χρειαζόμαστε ἄλλον ἕναν ἥρωα. "Ενας πικρός Μάντ Μάξ ἀπογυμνώνεται μέ τό τέλος τῆς ταινίας καί τό τραγούδι τῆς Τίνας Τάρνερ, ἡ ὁποία, συνοδευόμενη ἀπό τίς παιδικές φωνές, ὑποβοηθεῖ τήν ἐπανεξέταση τῆς ταινίας. Καί οἱ σκηνές τῶν συγκρούσεων καί οἱ βίαιες μάχες, ὅπου φαίνονται νά ἐπαναλαμβάνουν τούς προηγούμενους Μάντ Μάξ κουβαλοῦν ἐπάνω τους τήν εἰρωνία κι ὅπου λείπουν ἀποτελοῦν μιά δήλωση ἀπελπισίας. Μιά ἐξεπίτηδες πτωτική πορεία τῆς δράσης, πού ξεκινᾶ μέ τό ἐξαιρετικό *Θάντερντομ* καί φτάνει σε φαινομενικά ὑποτονισμένες σεκάνς. 'Εδῶ τό μεταφρασμένο φορτίο ἔκρυβε μιά ἔκπληξη, ἡ ὁποία ἀποκαλύπτεται καθώς τό βαρύ μέταλλο τῆς φωνῆς τῆς Τίνας Τάρνερ, ὅμοιος λοστός, πέφτει κι ἀνοίγει τήν ταινία, ἀποκαλύπτωντας νέες παραμέτρους.

No man's land, τοῦ 'Αλαίν Ταννέρ: Σύζευξη μουσικῶν ἀνησυχιῶν. Κάθε ἥρωας ἔχει τή μουσική πού τοῦ ἀνήκει. Κονσέρτο τζάζ, ὅπως συναντιοῦνται τά σόλα τῶν πρωταγωνιστῶν. Κάθε σόλο μιά ἔκφραση ἀπελπισίας... 'Αλλά καί μιά ὑπόνοια αἰσιοδοξίας. Παραπεταμένοι οὐσιαστικά οἱ ἥρωες τοῦ ἔργου, χωρίς ἰδιόκτητη ἐλπίδα, ὁρίζουν ἕνα ἄλλο πεδίο τῆς

Τό πλοῖο τῶν παρανόμων

Ἡ δύναμη τοῦ κακοῦ

Ἱστορίας, αὐτό τῆς ἀπουσίας. Πῶς οἱ ἀπόντες γράφουν Ἱστορία. Πῶς τό *ἐνδιάμεσο* γίνεται χῶρος αὐτόνομος. Κι αὐτή ὅπως καί ἡ προηγούμενη ταινία ἀρνοῦνται ν' ἀναδείξουν τό περιθώριο μέσα ἀπό τήν καταβύθισή του, τ' ἀφήνουν ἐκεῖ, χωρίς γῆ, χωρίς θρίαμβο.

Χωρίς στέγη, χωρίς νόμο, τῆς Ἀνιές Βαρντά: Ὑπάρχει, τελικά, ἡ κοινή γραμμή πλεύσεως τῶν τριῶν γαλλικῶν ταινιῶν, πολύ σημαντική: Καί οἱ τρεῖς ταινίες προσπαθοῦν ν' ἀποκλείσουν ὅσο τό δυνατό μεγαλύτερη «ποσότητα χρόνου», γιά νά τήν κερδίσουν σέ χῶρο. Τείνουν νά συρρικνώσουν τό χρόνο σέ σημεῖο καί ν' ἁπλώσουν τό χῶρο στό ἄπειρο, γιά νά καταδειχθεῖ ἡ ἀρκετά ἁπλή σκέψη τους ὅτι τό παρόν — καί ὁ συνακόλουθος χῶρος του εἶναι μιά ἀπέραντη σκηνή τραγωδίας. Σκέψη ἁπλή, αἰσθητική ἄποψη περίπλοκη καί περίτεχνη. Κάθε μία ἔχει τόν τρόπο της νά προεκτείνει τό ζωτικό της χῶρο μ' ἕνα ξεχωριστό εὕρημα: αὐτή τοῦ Πιαλά μέ τούς ρυθμούς καί τά χρώματα, τοῦ Ταννέρ μέ τή μουσική, τῆς Βαρντά μέ τήν ἀφήγηση (narration). Αὐτή (ἡ ἀφήγηση) μπλέκεται καί ξεμπλέκεται, συναντάει κι ἀπομακρύνεται, προσκρούει — στό σῶμα τῆς ἡρωίδας — κι ἀντανακλᾶται — στό χῶρο.

Ὁλοκαύτωμα, τοῦ Κ. Λάντζμαν: Ἀπό ἕνα κατ' ἐξοχήν φίλμ Ἱστορίας πού προσπαθεῖ γιά τή συναίρεση τοῦ παρελθόντος καί τοῦ παρόντος μέ προϊόν τό μέλλον, μέσα ἀπό τήν ἀναμόρφωση τῶν παλιῶν, πιά, εἰκόνων τοῦ Ἄουσβιτς καί τῆς Τρεμπλίνκα, περιμένεις πολλά. Ὅταν, μάλιστα, τοῦ ἔχουν ἀφιερώσει καί δέκα-δεκαπέντε σελίδες τά *Καγιέ*... Οἱ εἰκόνες παρ' ὅλα αὐτά παραμένουν νεκρές, ἡ φρίκη ἀδυνατεῖ ν' ἀναπαρασταθεῖ, ἡ Ἱστορία νά ξεπεταχτεῖ ἀπό τά χάσματα καί τό μόνο γιά τό ὁποῖο μένει χῶρος εἶναι ἡ πλήξη. Ὁ ὑπερβολικός —σέ ποσότητα— λόγος κάνει τό σινεμά τοῦ Λάντζμαν ραδιόφωνο, κλείνεις τά μάτια καί κοιμᾶσαι...

Τζώρτζ Στῆβενς, ἕνα ταξίδι, τοῦ Τζ. Στῆβενς τζούνιορ: Τό χόλλυγουντ κάνει τό θαῦμα του καί σέ ἀντιδιαστολή μέ τήν προαναφερθεῖσα ταινία σέ ξυπνάει καί χωρίς νά τό καταλάβεις σοῦ ὑγραίνει τά μάτια. Ὁ Γκάνγκα Ντίν, ἡ Ἄλις Ἄνταμς, ὁ Γίγαντας (Τζέημς Ντήν), ὁ Σέην, ὅλοι εἶναι ἐκεῖ μπροστά σου, παρελαύνουν. Ντοκυμανταίρ κι αὐτό· ἴδιες οἱ προθέσεις μ' αὐτά τά τηλεοπτικά διδακτικά κατασκευάσματα πού κανένα τους δέν ἄντεξα ὥς τό τέλος. Ν' ἀναβιώσουν οἱ εἰκόνες τοῦ παρελθόντος εἶναι τό

αἴτημα καί αὐτοῦ, ὅπως καί τοῦ *Ὁλοκαυτώματος*. Ὁ γιός Τζώρτζ Στῆβενς προτιμάει ἀντίθετο δρόμο: Ἀκυρώνει κατ' ἀρχήν τούς πάλαι ποτέ κραταιούς ἥρωες (Φρέντ Ἀσταίρ, Τζίντζερ Ρότζερς, Κάθρην Χέπμπορν, Γκρέγκορυ Πέκ) φέρνοντάς τους γέρους καί ρημαγμένους, ἀπομυθοποιημένους στό πανί, νά μιλᾶνε γιά τόν πατέρα του. Στή συνέχεια τούς ἐπανδρώνει, τούς ξαναστήνει ὄρθιους στίς παλιές τους δόξες, μέσα ἀπό τίς ταινίες τους. Τί ἔγινε στό μεταξύ; τί μεσολάβησε; Ἡ ἀλήθεια, ὡς ὑστερία ἀναπαράστασης, ἀποκλείεται ὅσο τό δυνατόν. Γεμίζει τό χρονικό κενό μέ τίς δικές μας εἰκόνες, τό ντοκυμανταίρ γίνεται μυθοπλασία. Ὁ μόνος ἀναλλοίωτος μέ τό πέρασμα τοῦ χρόνου, ἡ μόνη ἀλήθεια: ὁ μεγάλος —κυριολεκτικά καί μεταφορικά— Τζώρτζ Στῆβενς· ὁ σκηνοθέτης, ὁ μυθοπλάστης —γιατί ὄχι— ἐμεῖς.

Πᾶνε νά δεῖς

Πᾶνε νά δεῖς, τοῦ Ἐλ. Κλίμωφ, **Φρίντα**, τοῦ Π. Λεντύκ, **Οἱ ἐρημῖτες τῆς ἐρήμου**, τοῦ Γ. Καμίρ: Τρεῖς —σπουδαῖες— ταινίες ὀπτασίας. Τό ὅραμα (ἡ κίνηση πρός τό μέλλον) γέφυρα σύνδεσης μέ τή νοσταλγία καί τ' ἀντίθετο: ἡ νοσταλγία (κίνηση πρός τό παρελθόν) ὡς πηγή ζωῆς, ὅραμα. Ἀνεξιχνίαστα τά σημεῖα ἐπαφῆς τῶν χρονικῶν συνιστωσῶν στίς ταινίες αὐτές. Ποῦ τό παρόν, ποῦ τό παρελθόν, ποῦ τό μέλλον; Αὐτό εἶναι ἄλλωστε καί τό ἐρώτημα πού τό θέτει ξεκάθαρα ἡ ταινία τοῦ Κλίμωφ: Ποῦ εἶναι τό «ἐδῶ» καί ποῦ τό «ἐκεῖ»; Μέ δικά μας λόγια: Ἐδῶ ἡ Ἱστορία, ἐκεῖ ἡ Ἱστορία, ποῦ εἶναι ἡ Ἱστορία;

Γι' αὐτό ὁ ἥρωας τοῦ φιλμ μπαινοβγαίνει στή χώρα τῶν νεκρῶν χωρίς πρόβλημα, γι' αὐτό ἡ *Φρίντα* εἶναι ντοκυμανταίρ (πραγματικότητα), ποίηση.(ὅραμα) κι ἀφήγηση (πραγματικότητα κι ὅραμα).

Ἡ δύναμη τοῦ κακοῦ, τοῦ Κρ. Ζαννούσι: Στά 1870 διαδραματίζεται τό ἔργο· μελόδραμα, εἶναι ἡ πρώτη ἐντύπωση. Ὁ Ζαννούσι, ὅμως, ἕνα ἀπό τά μεγαλύτερα κεφάλαια τῆς (γηραιᾶς τώρα πια) κινηματογραφίας τῆς (γηραιᾶς) ἠπείρου μας, δημιουργεῖ τό νέο καί διχάζει. Μέ τό τέλος τῆς προβολῆς, οἱ μισοί χειροκροτοῦν, οἱ μισοί ἀποδοκιμάζουν. Ὁ Ζαννούσι δηλώνει μοραλιστής καί παρεξηγεῖται. Θεολόγος, μετφυσικός, ἀντιδραστικός, λέει ὁ κόσμος. Μεγάλος σκηνοθέτης, λέμε ἐμεῖς — κι ἐπιμένουμε. Τοῦ ὑποσχόμαστε ἕνα ἀφιέρωμα μέ τήν ἔξοδο τῆς *Χρονιᾶς τοῦ ἥσυχου ἥλιου*. Ἐκεῖ τά ξαναλέμε.

Φαντάνγκο τοῦ Κ. Ρέυνολντς καί **Χθές** τοῦ Ρ. Πιβοβάρκσυ: Δύο ἀκόμη συγκρουόμενες ταινίες. Κοινή τους ἀφετηρία μιά ἐποχή κι ἕνα τραγούδι. *Born to be wild*, γιά τό πρῶτο, *Yesterday*, γιά τό δεύτερο. Χαμένη γενιά ἀπ' τή μιά, χαμένη γενιά κι ἀπ' τήν ἄλλη. Ἔ! μιά ταινία, λές γιά τό *Φαντάνγκο*, ἐντυπωσιακό στούς ἱστορικούς συσχετισμούς του τό *Χθές*. Ἡ ἀφαίρεση ὡς βάση τοῦ ἑνός (ἕνα φίλμ γιά τό Βιετνάμ, ὅπου ποτέ δέν ἀκούγεται ἡ σχετική λέξη), ἡ ἀνάλυση στούς πρόποδες τοῦ ἄλλου. Ἐδῶ γίνεται καί τό ντεμαράζ γιά τό *Φαντάνγκο*. Πολύ παραπάνω ἀπό *μιά* ταινία, ἀφήνει πίσω τό *Χθές* νά προσπαθεῖ ν' ἀξιοποιήσει τά (ἀρκετά, εἶν' ἀλήθεια) κωμικά του εὑρήματα. Τό *Φαντάνγκο* γίνεται συμπαγές μέ τήν ἀφαίρεση ἀέρος πού ἐπιλέγει ὁ σκηνοθέτης του, τό *Χθές* φουσκώνει καί σκάει ἀπότομα καθώς τό διατρυπᾶ ἡ μανία τῆς μετάφρασης, τῆς ἐπεξήγησης, τῶν ἱστορικῶν συσχετισμῶν.

Τό χόλλυγουντ θά συνεχίσει νά θριαμβεύει παρά τά παράπονα τῆς ὑπουργοῦ μας γιά τή συμμετοχή ἔνδεκα ταινιῶν ἀπό τίς ΗΠΑ. Γιατί, ἄς μήν ξεχνᾶμε, κάπου κοντά σ' αὐτήν τοῦ *Χθές* κεῖται καί ἡ ἑλληνική (κινηματογραφική) ἄποψη γιά τήν Ἱστορία, ὅπως φανερώνουν *Τά Πέτρινα χρόνια*. Ἐντυπωσιακά ὥρες-ὥρες, διαλύουν ὅλα τους τα εὑρήματα στήν πρέσα τῆς, μέ τό ζόρι, συγκίνησης.

Τό *Born to be wild* εἶναι ἕνα δυναμικό τραγούδι μέ ὑποθήκη μέλλοντος, τό *Yesterday* μιά χλιαρή μελωδία πού τήν προδίδει ὁ τίτλος της. Στο μεταξύ, περιμένουμε νά γεννήσει καί τό ἑλληνικό σινεμά τό δικό του «ἄγριο» τραγούδι γιά νά περιγράψει τήν Ἱστορία. Ὡς τότε, γειά σας!

Βασίλης ΚΕΧΑΓΙΑΣ

Πέτρινα χρόνια

Ἡ ταινία τοῦ Παντελῆ Βούλγαρη μᾶς συγκίνησε. Γεγονότα ἀπ' τή ζωή τῶν παλιῶν ἀγωνιστῶν στή μετεμφυλιακή περίοδο. Οἱ κομμουνιστές τοῦ ἀδιάκοπου ἀγώνα γιά τήν ἐθνική καί κοινωνική ἀπελευθέρωση. Τά παιδιά τους πού μετροῦν τά μακρόσερτα δεινά τῆς ἤττας. Ἡ παράνομη δράση, ὁ ἀκοίμητος φόβος. Ἡ ἀληθινή ἱστορία κάποιας Ἑλένης καί κάποιου Μπάμπη ἀπ' τή Θεσσαλία. Δέ χρειάζονται κάν τά ἐπώνυμα. Δέν εἶναι ἕνας ἤ δυό, εἶναι ἑκατοντάδες. Τό ἱστορικό ἀναφερόμενο (rèfèrent) εἶναι σαφές, ἡ περίοδος 1954 ὥς τό 1974. Καί τό διηγηματικό ὑλικό τῆς ταινίας καθαρό. Εἶναι ἀδύνατο γιά ἕνα θεατή πού παρακολούθησε τά γεγονότα ἀπ' τή μεριά τῶν ἡττημένων καί καταδιωγμένων νά μείνει ἀσυγκίνητος.

Ὁ σκηνοθέτης ἔχει ὡς σχέδιο νά ἀφηγηθεῖ ὁρισμένα γεγονότα ἀπό μιά ἀνθρώπινη σχέση. Μέσα ἀκριβῶς στά «πέτρινα χρόνια» 1954-74 στήν Ἑλλάδα. Ὁ ἴδιος ὁ τίτλος ὅσο καί τό διηγηματικό ὑλικό τῆς ταινίας ἀνακαλοῦν τή σημασία τῆς χρονικότητας, καί ἄρα τῆς ἱστορίας. Δέν ἐπιχειρεῖ μιά ταινία πάνω στή σχέση ἀνθρώπου/ἱστορίας, ἀλλά πάνω σέ μιά συγκεκριμένη ἀνθρώπινη σχέση (μέσα στήν ἱστορία, βέβαια). Δυσχερή ἐγχειρήματα καί τά δυό. Κάνοντας αὐτή τή διάκριση δέν ἀξιώνουμε νά βροῦμε τή διαλεκτική τῆς ἱστορικῆς διαδικασίας μέσα στό φιλμικό κείμενο. Προϋποθέτουμε ὅμως τήν ἱστορία (κοινωνική καί πολιτική ἐδῶ) ὡς βασικό, δομικό στοιχεῖο τῆς ἀφηγηματικότητας. Ἡ προσωπική μου ἀντίληψη εἶναι ὅτι ἡ ἱστορία αὐτή δέ σημαίνεται μ' ἐπάρκεια στήν ταινία τοῦ Βούλγαρη. Μέ ἀποτέλεσμα ὄχι νά διογκώνεται τό διηγηματικό ὑλικό τῆς ἀνθρώπινης σχέσης, ἀλλά νά ἀπειλεῖται ἀπ' τή σημαίνουσα ἀπουσία τῆς ἱστορίας. Κι αὐτό κυρίως γιατί ὁ ἐνεργός θεατής ἔχει νωπή τήν ἀνάμνησή της στή συνείδησή του. Ἤ τουλάχιστον, ἀπ' τίς γραφτές ἐξαγγελίες τοῦ ἴδιου τοῦ σκηνοθέτη στήν ἀρχή τῆς ταινίας τήν ἀναμένει.

Ὅταν στήν ἀφηγηματικότητα προέχουν οἱ ἀνθρώπινες σχέσεις, ἀναγκαιοῦν κι οἱ χαρακτῆρες. Ὄχι τόσο ἡ ψυχολογική διαγραφή τους, ὅσο μιά ἐπίμονη ἐργασία στό ἀνθρωπολογικό ἐπίπεδο. Γιατί εἴτε παράγουμε καλλιτεχνικά ἕνα ντοκουμέντο, εἴτε μιά ταινία μυθοπλασίας, μέσα ἔστω ἀπό ἕνα πραγματικό γεγονός, τό πρόβλημα παραμένει. Ὁ σκηνοθέτης νομίζω ὅτι δέν δείχνει νά ἀποφάσισε ὁριστικά ποιά ἐπιλογή θά κάνει. Μέ ἀποτέλεσμα οἱ χαρακτῆρες, πρωταρχικά καί ἰδιαίτερα τῆς Ἑλένης, σέ δευτερεύουσα θέση τοῦ Μπάμπη, νά μένουν ἁπλές ἐνδιαφέρουσες φιγοῦρες κι ὄχι πρόσωπα. Θά λέγαμε ὅτι δέν ἔχουν κάν ρόλους μέσα στή δραματουργία τοῦ φιλμικοῦ κειμένου, ὅτι ἐξαντλοῦνται σέ πρόσφορες ἀπόπειρες κατασκευῆς ρόλων.

Σ' αὐτά προσθέτουμε τόν ἀργό χρόνο ὁρισμένων πλάνων πού δέν παράγουν ἀπαραίτητα τήν ἱστορικότητα τοῦ φιλμικοῦ κειμένου. Τήν ἀπουσία τοῦ λόγου ἤ τίς παρεμβολές τῆς σιωπῆς πού συχνά συγκρούονται μέ τό ἀφηγηματικό σύστημα τῆς ταινίας πού νομίζουμε ὅτι εἶναι ἀναλυτικό, περιγραφικό.

Ἀκόμη τήν ἀπομιμητική (ἄλλων ταινιῶν), ἀφρόντιστη, θά λέγαμε ἀκεφη, δουλειά τοῦ μεγάλου ὀπερατέρ Γιώργου Ἀρβανίτη.

Τή μουσική τοῦ Σταμάτη Σπανουδάκη πού σ' ὁρισμένες ἐνότητες ὁδηγοῦσε (τό ρυθμικό χτύπημα τοῦ τυμπάνου) σέ μιά ἀτμόσφαιρα ταινιῶν ἀγωνίας, ἐνῶ σ' ἄλλες θύμιζε γνωστά μουσικά σχόλια ἄλλων ἑλληνικῶν ταινιῶν.

Μένουν ὁρισμένες, θά γράφαμε πολλές, μεμονωμένες σκηνές πού ἀποδείχνουν τήν ἀπόλυτη ἐπάρκεια τοῦ Βούλγαρη ὡς σκηνοθέτη (παραδείγματα, ἡ συνάντηση τῆς Ἑλένης μέ τή θειά της στό καφενεῖο, τό τηλεφώνημα τοῦ ἀπολυμένου στόν ἀδελφό του). Ἄλλες πού θά ἔπρεπε νά λείπουν ἤ νά εἶχαν συλληφθεῖ καί συντεθεῖ μ' ἄλλους τρόπους (παραδείγματα, ἡ πρώτη συνάντηση Ἑλένης - Μπάμπη στό δάσος μέ τά πλατάνια, σχεδόν ὅλες οἱ σκηνές μέ τό μωρό πού μόλις διαφεύγουν ἀπ' τό μελόδραμα, ἡ ἀπολογία τῆς κατηγορούμενης Ἑλένης).

Ἡ Θέμις Μπαζάκα ἔχει τή δυνατότητα νά δημιουργήσει ἕνα μεγάλο ρόλο. Σ' αὐτή τήν ταινία μέ τή φιγούρα της ἐνθαρρύνει μιά τέτοια πρόβλεψη.

Χωρίς αὐτό νά ἀποτελεῖ ἀκυρωτικό ἐπίλογο τῶν προηγούμενων ἐκτιμήσεων, παρ' ὅλα τά ἐλαττώματά της, ἡ ταινία τοῦ Βούλγαρη συγκινεῖ, θά συγκινήσει. Δέν βλέπουμε, οὔτε ἀκούσαμε πολλά ὡς τώρα γιά τά «πέτρινα χρόνια» πού ἀκολούθησαν τόν ἐμφύλιο. Οὔτε πῆραν πολλοί ἀπ' τούς καλλιτεχνικούς μας παραγωγούς ἀνοιχτά θέση δίπλα στούς ἀγωνιστές τῆς κοινωνικῆς μας ἀπελευθέρωσης. Ὁ Βούλγαρης ξαναβρίσκει μέ τήν ταινία αὐτή μιά ἀσφαλή κατεύθυνση, ἕνα δρόμο δημιουργικῆς δουλειᾶς κάπου ἀνάμεσα στό ντοκουμέντο καί τή μυθοπλασία.

Τό ἀτλαζένιο γοβάκι

τοῦ Μανοέλ ντέ 'Ολιβέιρα

'Ο Πορτογάλος σκηνοθέτης βάζει ξανά τό πρόβλημα τῆς σχέση θεάτρου-κινηματογράφου. 'Η ἀπάντηση πού δίνει μέ τούτη τήν ταινία-ποταμό εἶναι βέβαια ἀναχρονιστική. Θέατρο καί κινηματογράφος τό ἴδιο. Μιά ἄποψη συγγενική μέ κείνην τοῦ Μαρσέλ Πανιόλ γιά τό ὁποῖο «*ὁ ὁμιλῶν κινηματογράφος εἶναι ἡ τέχνη τῆς ἐκτύπωσης, τῆς ἀπεικόνισης καί τῆς διανομῆς τοῦ θεάτρου*». Ἕνα πλάνο μπορεῖ νά εἶναι ἰσότιμο κι ἰσοδύναμο μέ μιά θεατρική πράξη, μιά ἑνότητα μέ μιά θεατρική σκηνή. Πέρα ἀπ' αὐτά, γιά τόν 'Ολιβέιρα, ὁ λόγος μπορεῖ νά εἶναι τό πρῶτο ἐπίπεδο τοῦ πλάνου κι ἡ περιορισμένη δράση, ἡ ἀκινησία ἤ οἱ εἰκόνες τῶν προσώπων, νά μένουν στό δεύτερο ἐπίπεδο ἤ νά κινοῦνται στό βάθος πεδίου. 'Η σύνθεση τοῦ κάδρου, τά χρώματα, οἱ ἐνδυμασίες τῶν ἠθοποιῶν, οἱ χειρονομίες τους, ἡ ἐκφορά κι ἡ τονικότητα τοῦ λόγου, νά ἔχουν μιά ἐπισημότητα καί μια τελετουργικότητα, μιά μνημειακή σημαντική λειτουργία, μιά δυνατότητα νά δέχονται σάν περιέχοντα σημαίνοντα τό μεῖζον περιεχόμενο σημαῖνον, τό λόγο. Ὄχι τόν καθημερινό λόγο, ἀλλά τόν ποιητικό λόγο. Ἔτσι ὁ κινηματογράφος γίνεται τελικά τό μέσο ἐγγραφῆς τοῦ καθαροῦ σημαίνοντος, τοῦ ποιητικοῦ λόγου.

'Ο 'Ολιβέιρα δέν κινηματογραφεῖ ἁπλῶς τό ὁμώνυμο ποιητικό ἔργο τοῦ Κλωντέλ ἀπ' τό ὁποῖο πῆρε τό διηγηματικό ὑλικό. Τό σχολιάζει κιόλας καί τό ὑπομνηματίζει. 'Η δράση ἐξελίσσεται στήν ἐποχή τῶν μεγάλων ἀνακαλύψεων, ἀνάμεσα στά 1400 μέ 1500. Εἰδικότερα μέ τήν ἱστορία τῆς 'Ισπανίας στήν ἴδια περίοδο. 'Ο μάταιος κι ἀπραγματοποίητος ἔρωτας τοῦ Ντόν Ροντρίγκε μέ τήν Ντόνα Πραιχέζ ἀποτελεῖ τήν ἀφορμή, στό πλατύ πεδίο ἑνός συναρπαστικοῦ ἀναφερόμενου (rèfèrent). Ὅπου οἱ συνήθειες κι οἱ πράξεις τοῦ καθημερινοῦ βίου, τά σχέδια τῶν ἐνδυμασιῶν, ἡ σύνθεση τῆς τροφῆς, τό εἶδος τοῦ ὁπλισμοῦ, ἡ καθαρά φεουδαρχική ταξική σύνθεση τῆς κοινωνίας, ἡ μορφή κι ἡ διαρύθμιση τῆς κατοικίας, ἐθνολογικά καί κοινωνιολογικά δεδομένα συμβαίνουν παράλληλα ἤ διαδοχικά μέ γεγονότα τοῦ καθαροῦ στοχασμοῦ. Φιλοσοφικοῦ, ἠθικοῦ κι αἰσθητικοῦ. Ποιά εἶναι ἡ θέση τῆς θρησκείας καί ποιά τῆς ἐπιστήμης καί τῆς μαγείας. Τί εἶναι ὁ ἔρωτας καί τί ἡ τέχνη. Ποιά εἶναι ἡ προβληματική τῆς ἱστορίας καί ποιά ἡ σκοπιμότητα τῆς ζωῆς.

'Ο 'Ολιβέιρα κατασκεύασε ἕνα «θεατροκινηματογραφικό» ἔπος που μπορεῖ νά συντρίψει μέ τόν ὄγκο καί τήν ὁμορφιά του ἀκόμη καί τόν ἀνθεκτικότερο θεατή. Προειδοποιώντας τον ἀπ' τήν ἀρχή, ἀλλά καί προκαλώντας τον συνέχεια μέ τή γοητευτική τούτη

πρόταση: ὑπάρχει μιά τάξη τῆς λογικῆς καί μιά τάξη τοῦ φανταστικοῦ. Μιά ὀργανωμένη, συγκροτημένη πραγματικότητα κι ἕνα ρευστό περιβάλλον ἀπό εἰκόνες καί λόγους τῆς φαντασίας. Ἀκατάστατα. Πράγματα πού μπορεῖς νά καταλάβεις κι ἄλλα πού μπορεῖς νά ἰδεῖς. Χωρίς νά εἶναι ἀνάγκη νά ἀναζητήσεις κάποια συνοχή ἤ ἐξήγηση μέσα τους. Τα τελευταῖα εἶναι ἴσως καί τά πιό σημαντικά. Ὑπάρχει ἀκόμη ἡ κάμερα τοῦ κινηματογράφου πού εἰσχωρεῖ στή θεατρική αἴθουσα κι ἀναδέχεται αὐτή τήν παράσταση σάν μοναδικός θεατής. Ὑπάρχει ἡ πραγματικότητα τῆς σκηνῆς, τῶν ἠθοποιῶν, τῶν κατασκευασμένων σκηνικῶν μέσα ἀπ' τά ὁποῖα ἡ κάμερα σέ κάποια χρονική διάρκεια ἀπομονώνει τίς καθαρές στιγμές τοῦ θεάτρου. Ὁ Ὀλιβέιρα δέν πρωτοτυπεῖ σ' αὐτό, ἄν θυμηθοῦμε τόν θεατροκινηματογράφο τῆς Ἀριάν Μνούσκιν καί τοῦ Πῆτερ Μπρούκ. Τό κάνει ὅμως δίνοντας μιά ἀπόλυτη προτεραιότητα στήν ἐξαγγελία τοῦ ποιητικοῦ λόγου. Ὁλόκληρου, στομφώδους, καθαροῦ, μουσικοῦ, πληθωρικοῦ σέ σημεῖο πού νά ξεχειλίζει συνέχεια ἀπ' τό κάδρο καί νά κατακλύζει ἠχητικά καί νοηματικά τήν αἴθουσα. Ἐδῶ κρίνει κανένας τήν αἰσθητική ἀξία τῆς φωνῆς καί τῆς τονικότητας τοῦ λόγου, ἀφοῦ τελικά οἱ ἠθοποιοί παίζουν σχεδόν μόνο μέ τή φωνή καί τήν ὁμιλία, τήν ἀπαγγελία τους.

Ὅσο κι ἄν διαφωνοῦμε ἤ συζητοῦμε τήν ἄποψη τοῦ Ὀλιβέιρα γιά τό θεατροκινηματογράφο, μένουμε ἔκθαμβοι μέ τήν ἔκταση καί τήν ποιότητα τῆς δουλειᾶς πού ἔκανε. Πάνω στό κείμενο τοῦ Κλωντέλ καί πάνω στούς ἠθοποιούς πού τό ζωντανεύουν μέ τή λυρική, ρητορική τους ὑποκριτική.

Tango. Ἡ ἐξορία τοῦ Γκαρντέλ

τοῦ Φερνάντο Σολάνας

Ὁ σκηνοθέτης νοσταλγεῖ τήν πατρίδα του Ἀργεντινή στό Παρίσι. Ἐξόριστος ἀπ' τή στρατιωτική δικτατορία. Φαντάζεται ἕνα μικτό κινηματογραφικό ἔργο ὅπου ἡ μουσική τοῦ τανγκό θ' ἀποτελεῖ τόν κύριο ἄξονα τοῦ διηγηματικοῦ ὑλικοῦ καί τό τραγούδι, ὁ χορός (τό τανγκό καί ἡ μιλόνγκα), ὁ λόγος κι ἡ φυσική δράση τό συμπλήρωμά του. Ἕνα ἀνοιχτό ἔργο, χωρίς αὐστηρή φόρμα κι ἴσως χωρίς «τέλος». Ὅπως ἀκριβῶς τό μιούζικαλ, τό μουσικό θέαμα, πού ἑτοιμάζει μιά ὁμάδα Ἀργεντινῶν ἐξόριστων στό Παρίσι. Ἕνα ἔργο μετέωρο ἀνάμεσα σέ πραγματικότητα καί φαντασία, ὅπως οἱ ἀναμνήσεις τῆς Μαρίας πού ἀφηγεῖται τά γεγονότα. Ὅπως τά περισσότερα λογοτεχνικά κείμενα τῶν λατινοαμερικάνων συγγραφέων ἀπ' τόν Μαρκές ὡς τόν Μανουέλ Σκόρτσα. Ἡ φαντασία ὡς παρακαμπτήρια τῆς πραγματικότητας κι ἡ τελευταία ὡς ἐξαίρεση τῆς φαντασίας.

Ἡ Μαρία, πού εἶναι ἡ ἀφηγήτρια, ἀλλά καί μιά ὁμάδα νεαρῶν Ἀργεντινῶν χορευτῶν-τραγουδιστῶν, ἀπ' τή νέα γενιά τῶν ἐξόριστων, προλογίζουν κι ἀναγγέλουν τά κεφάλαια ἤ τά μέρη τοῦ ἔργου. Ἡ μιζέρια τῆς μεγάλης πόλης κι ἡ ἀπομόνωση, ἡ ἀποκοπή ἀπ' τίς ρίζες τῆς καλλιτεχνικῆς δημιουργίας, οἱ ἀνθρωποι πού ἔμειναν στήν πατρίδα ἤ χάθηκαν στή διάρκεια τῆς ἐξορίας, ἡ προετοιμασία κάποιου ἀγώνα διαμαρτυρίας, ἡ ἔμμονη ἰδέα τοῦ γυρισμοῦ, ὁ ἔρωτας πού μοιάζει μέ πράξη ἀπελπισίας μέσα σ' ὅλη αὐτή τήν ἀτμόσφαιρα τοῦ πένθους, τῆς ἔντονης ἀπραξίας καί τῆς ἀναμονῆς.

Ὁ Σολάνας διάλεξε ὥρες, ἐποχή καί χώρους, ὁ φωτογράφος του χρώματα καί φωτισμούς, πού θά μποροῦσαν νά συνδηλώσουν ὅλες αὐτές τίς καταστάσεις. Ὁ χειμῶνας, οἱ σκοῦρες ἐπιφάνειες, τά κλειστά καί μισοσκότεινα δωμάτια, οἱ ἀτμοί στούς βραδυνούς δρόμους κί οἱ καπνοί στούς ἐσωτερικούς χώρους, οἱ ἀδύνατοι, ἀνέφικτοι, πλάγιοι φωτισμοί, ἀποβλέπουν στή δημιουργία μιᾶς ἀτμόσφαιρας πάθους καί ἀργῆς συμφορᾶς, φθορᾶς καί νοσταλγίας. Ἐνῶ τά πρόσωπα πού κινοῦνται μέσα σ' αὐτήν, ἀπ' τή Μαριάνα (ἠθοποιό καί χορεύτρια) καί τόν Χουάν Ντός (συνθέτη) ὡς τό φάντασμα τοῦ στρατηγοῦ Σάν Μαρτίν καί τήν προστατευτική σκιά τοῦ συγγραφέα Κάρλος Γκαρντέλ βρίσκονται μέσα σ' αὐτές τίς καταστάσεις. Δέν τίς ζοῦν μέ τήν ἔννοια τῶν ψυχολογικῶν ἐντάσεων καί μεταπτώσεων, ἀλλά τίς σημαίνουν, ἀποτελοῦν ἕνα μέρος τους.

Οἱ χορεύτριες καί μουσικοί πού ἑτοιμάζουν ἕνα παράξενο μιούζικαλ μέσα στό ἔργο τοῦ Σολάνας, τό φαντάζονται σάν μιά «tangedia», (παραφθορά τῆς ἑλληνικῆς λέξης «τραγωδία»). Ὅπου «ἡ μίμηση τῆς πράξης» θά ἦταν χορευτική καί μουσική, τά παθήματα ὅμως θά ἦταν τραγικά κι ἀνθρώπινα. Τό φιλμικό κείμενο τοῦ Σολάνας ἔχει μιά θεατρικότητα στή δομή του, ἡ φιλοδοξία ὅμως τοῦ παραγωγοῦ του ἦταν νά δώσει ἕνα δεῖγμα «ποίησης τοῦ κινδύνου». Ὑπερβολικά φιλόδοξα σχέδια καί τά δυό. Γιατί εἶναι πολύ δύσκολο νά στηθεῖ μιά τανγκεντία-τραγωδία στό Παρίσι τῆς ἀσφαλοῦς (μᾶλλον) ἐξορίας μέ τή μουσική καί τίς χορευτικές παραλλαγές τοῦ τανγκό, ὅπως εἶναι σχεδόν ἀδύνατο νά γραφεῖ, νά ἀπεικονισθεῖ, μιά «ποίηση τοῦ κινδύνου» μέ ἐξπρεσσιονιστικούς φωτισμούς καί φωτογραφικά ἐφφέ. Ἡ τραγωδία, ἡ «σπουδαία καί τέλεια» πράξη, συνέβαινε στήν Ἀργεντινή. Στήν Ἀργεντινή τῶν πεταμένων στούς δρόμους πτωμάτων ἤ τῶν χαμένων ὁριστικά σωμάτων. Ἐνῶ ἡ ἐξορία ἦταν ἕνας χαμηλός της ἀπόηχος. Ἄλλωστε ὁ ποιητικός κινηματογράφος δέν ἀναδύεται αὐτόματα ἀπό ἕνα μετριότατο ντεκουπάζ, οὔτε ἀπό μιά συναρμολόγηση ἐκφραστικῶν μέσων καί τρόπων, φανερά πολλές φορές κατασκευασμένων κι ἐκκεντρικά ἐμφατικῶν..

Ὁ Σολάνας τελικά χάνει τόν ἔλεγχο πάνω σ' αὐτό τό ὑπερβολικά φιλόδοξο σχέδιό του. Μαζί μέ τό ἰδεολογικό μήνυμα πού ὑποτίθεται ὅτι ἤθελε νά μεταδώσει. Γιατί οἱ τελευταῖες φράσεις τῆς Μαρίας, ἀλλά κι ὅλες οἱ ἰδέες πού κυκλοφοροῦν, σέ νεφελώδη κατάσταση κι αὐτές, στήν ταινία, ἄφηναν παράμερα τήν καταγγελία, τήν ὑποστήριξη ἰδεολογικῶν θέσεων καί περιοριζόταν σέ μιά ἔκφραση προσωπικῆς θλίψης. Πάντως τό σχέδιο κι ἡ ἀρχή μιᾶς ταγκεντίας-τραγωδίας, ἑνός ἀνοιχτοῦ ἔργου «ποίησης τοῦ κινδύνου», ἔχουν ἐξαιρετικό ἐνδιαφέρον.

Οἱ διαβάτες τῆς ἐρήμου

τοῦ Νασέρ Κεμίρ

Συγγραφέας καί σκηνοθέτης ὁ νέος Τυνήσιος γύρισε στήν ἔρημο τῆς πατρίδας γιά νά κάνει μιά ταινία-ἀφιέρωμα στή μακρινή καί χαμένη πατρίδα τῶν Ἀράβων, τήν Ἀνδαλουσία. Στή χώρα τῶν μύθων, τῶν ὀνείρων καί τῶν ἀνέφικτων ἀναζητήσεων. Μέσα ἀπ' τήν ἱστορία ἑνός νεαροῦ δάσκαλου (πού παίζει ὁ ἴδιος ὁ σκηνοθέτης), ὁ ὁποῖος φθάνει σ' ἕνα χωριό χαμένο στήν ἄμμο, κι ἀντί νά ριχτεῖ στήν ἐκπαιδευτική ἐργασία παίρνει κι αὐτός τό δρόμο τῶν διαβατῶν τῆς ἐρήμου. Συνεπαρμένος ἀπό ἀκούσματα, διαβάσματα κι ὁράματα. Ἀπ' τίς ἐκμυστηρεύσεις τοῦ γεροδάσκαλου τοῦ χωριοῦ. Ἀπ' τό βύθισμα στήν ὀμορφιά καί τίς ὑποσχέσεις ἑνός ἱεροῦ βιβλίου πού μιλᾶ γιά τήν μακρινή ἐκείνη πατρίδα καί τά μυστικά τῆς ἀνεύρεσής της.

Παράξενη, ἐντελῶς θολή ἰδεολογικά κι ἐλλειπής ταινία. Ὅπως ἕνα μισοτελειωμένο ἀραβικό παραμύθι. Μέ μιά εἰκαστική ὀμορφιά, ὅμως, καί μιά ὀπτική γλυκύτητα πού θυμίζει ἔντονα τ' ἀραβουργήματα καί τίς μικρογραφίες, τά πλακίδια καί τά λιθανάγλυφα πού ἄφησαν οἱ Ἄραβες στά ἱερά τους βιβλία, στ' ἀνάκτορα καί στά τεμένη τους. Ἕνα φιλμικό κείμενο πού θά ἔπαιρνε ἄλλη ποιότητα, ἄν τό ἰσχνό σενάριο ξέφευγε ἀπ' τή μεταφυσική, τή γραφικότητα καί τήν ἀσάφεια. Ἄν το γοητευτικό σκηνικό ζωντάνευε μιά δυναμική ἰδεολογική ἄποψη.

Ὁ φεγγίτης τοῦ αἰώνα

τοῦ Νοέλ Μπέρ

Ὁ σημαντικός αὐτός θεωρητικός τοῦ κινηματογράφου ἐπιχειρεῖ νά γράψει μερικά δοκίμια ἱστορίας / κινηματογράφου / κοινωνίας. Μερικές ἀπόψεις ἀπ' τήν ἱστορία τῶν καιρῶν μας μέσα ἀπ' τίς ὁποῖες φωτίζονται ἀμοιβαῖα κινηματογράφος καί κοινωνία. Ὁ Μπέρς δέχεται κι ἐφαρμόζει τήν ὀρθή ἐπιστημονική ἄποψη ὅτι ὁ κινηματογράφος (μέ τήν ἔννοια τοῦ συνόλου τῶν ταινιῶν πού ἔχουν παραχθεῖ) ἀποτελεῖ πηγή ἱστορίας κι ἀντικείμενο κοινωνιολογικῆς ἔρευνας. Μέσα ἀπ' τόν «φεγγίτη» αὐτόν γνωρίσαμε (καί γνωρίζουμε) πραγματικά «μακρυνές χῶρες, παράξενες συμπεριφορές, πλατύναμε τίς γνωριμίες μας». Παρακολουθήσαμε «μέ ἡδονή καί γοητεία ἱστορίες πού μιλοῦν γιά Ἔρωτα, Πόθο, Γέλιο, Πάθος καί Θάνατο». Τά δοκίμια τῆς σειρᾶς εἶναι ἕξη. Εἴδαμε τά δυό ἀπ' αὐτά: *Πίνακες ταξικοί* (Μεγάλη Βρετανία, 1910-1912) καί *Γυναίκες σέ κόντρ σάμ* (Δανία, 1910-1912). Ἐπιλογή ἀποσπασμάτων ἀπό ταινίες μυθοπλασίας κι ἐπικαίρων, φωτογραφικά ντοκουμέντα, κείμενα, πίνακες ζωγραφικῆς, σχέδια καί μουσική ἐποχῆς, πού πραγματεύονται καί ἀποδείχνουν ἕνα θέμα. Μεσότιτλοι κι ἕνα σχόλιο ὅφ δένουν αὐτά τά στοιχεῖα σ' ἕνα ὀπτικό κι ἀκουστικό κείμενο ἐξαιρετικῆς πρωτοτυπίας. Ὄχι τελικά μόνο ὁ κινηματογράφος ἀλλά καί μιά σειρά ἀπό συγγενῆ ἤ συμπληρωματικά ἰδιόλεκτα (ἡ φωτογραφία, τό γραφτό, τό σχέδιο, ἡ μουσική). Στό πρῶτο ἀπ' τά δυό δοκίμια μιά κινηματογραφική ἀναφορά στήν ταξική κατάσταση τῆς Μεγάλης Βρετανίας στίς ἀρχές τοῦ αἰώνα. Ἡ ζωή κι ἡ ἐργασία τῶν προλετάριων, οἱ ἀπόπειρες ἠθικῆς διαπαιδαγώγισής τους ἀπ' τήν ἄρχουσα τάξη, οἱ διασκεδάσεις κι ἡ κοινωνική συμπεριφορά τους. Ἡ βαθμιαία μεταβολή τοῦ κινηματογράφου ὡς μέσου ἐπικοινωνίας ἀπό καθρέφτη τῆς ἐργατικῆς σέ ὄργανο τῆς ἀστικῆς τάξης.

Στό δεύτερο μιά συνηγορία γιά τή γυναικεία Ἐπιθυμία. Μέσα ἀπ' τά «ἐρωτικά μελοδράματα» τῆς δανέζικης παραγωγῆς τῶν ἀρχῶν τοῦ αἰώνα κι ἰδιαίτερα τίς ταινίες πού εἶχαν πρωταγωνίστρια τήν Ἄστα Νίλσεν. Γιά πρώτη φορά στόν κινηματογράφο ἡ γυναικεία Ἐπιθυμία παίρνει κυρίαρχη καί καθοριστική θέση, σέ σχέση μέ τήν ἀνδρική Ἐπιθυμία καί τό ἀνδρικό Βλέμμα. Ὁ Μπέρς ἀνατρέπει μ' αὐτό τό δοκίμιό του τόν κανόνα ὅτι στόν κινηματογράφο μυθοπλασίας ἡ σχέση εἶναι ἀντίστροφη, δηλαδή τό ἀνδρικό Βλέμμα κι ἡ ἀνδρική Ἐπιθυμία καθορίζουν τή σύνθεση καί τή ροή τῆς εἰκόνας.

Κοινωνιολογικά κι ἱστορικά ντοκυμανταίρ ἰδιαίτερης σημασίας, τά φιλμικά αὐτά κείμενα ἀνοίγουν τό δρόμο γιά ἑνός ἄλλου εἴδους κινηματογραφική ἔρευνα.

Οἱ χαμένοι παράδεισοι τοῦ ἱσπανοῦ Μπαζίλιο Μαρτίν Πατίνο καί τό *Ρέκβιεμ γιά ἕνα Ἱσπανό χωρικό* τοῦ Φραντσέσκο Μπετρίου κυμαίνονται ἀνάμεσα στή σοβαροφανή ἀφέλεια καί τήν ἀσυγκράτητη κακογουστιά. Κινηματογράφος ἀκόμη καί τεχνικά ὑποβαθμισμένος (παραλίγο νά 'γραφα ὑπανάπτυκτος). Ἀπορεῖ κανένας πῶς οἱ δυό αὐτές ἀδιάφορες ἕως ἀπαράδεκτες ταινίες βρῆκαν θέση στό διαγωνιστικό πρόγραμμα τῆς φετεινῆς Μόστρας κι ἔμεινε ἡ *Φρίντα* τοῦ Πώλ Λεντύκ στόν κύκλο τῶν ταινιῶν «Venezia Speciali», πού ἦταν τελικά κι ἡ πιό ἐνδιαφέρουσα. Γιατί ἀκριβῶς ἔδειχνε τίς νέες τάσεις καί «τίς πιό ἐνδιαφέρουσες στιγμές τοῦ σύγχρονου κινηματογράφου στόν τομέα τῆς ἀναζήτησης ὕφους, τῆς σπουδῆς, τῆς πολιτικῆς στράτευσης καί τῶν πειραματικῶν ταινιῶν», ὅπως ὁρίζει κι ὁ κανονισμός τοῦ Φεστιβάλ. Μιά ἄλλη χρονιά θά πρέπει νά περιοριστοῦμε ἴσως μόνο σ' αὐτόν τόν κύκλο ταινιῶν.

Νίκος ΚΟΛΟΒΟΣ

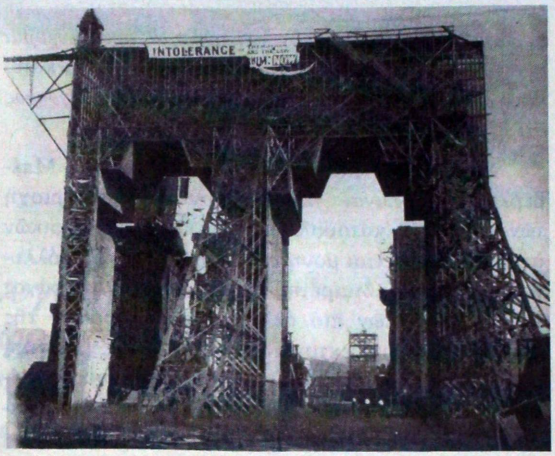
FEATURE
COMEDY
CARTOON
NEWS
WEEKLY

Before Hollywood: *ἐντύπωση*

τοῦ Περικλῆ Δεληολάνη

«Τό διαμέρισμα ἦταν ἕνα ξύλινο ρολόι, μια κυβική παρέκταση τῶν ἐπιπέδων τοῦ προσώπου τοῦ γιάντρα, τῶν ζυγωματικῶν τῆς Μαίρυλιν Μονρόε. Οἱ ἀνοπτημένοι τοῖχοι πάγωσαν ὅλη τήν ἀτεγκτη θλίψη τῆς ἠθοποιοῦ»

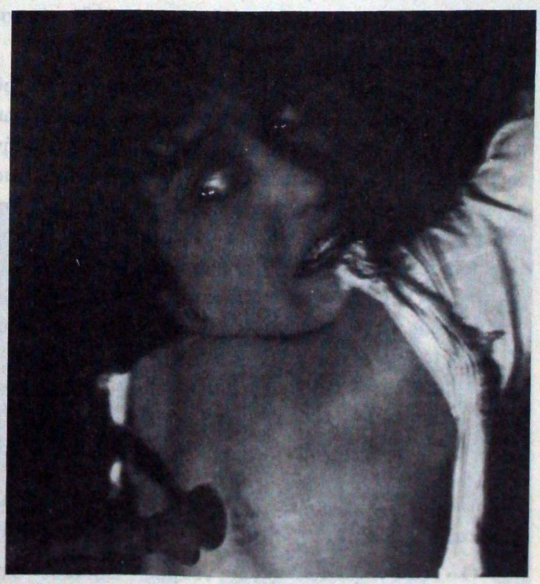
J.G. Ballard, *The atrocity exhibition.*



Χόλλυγουντ εἶναι πάνω ἀπ' ὅλα ἕνας τρόπος γιά νά βλέπεις τά πράγματα μέ αἴγλη. Νά βλέπεις μέ τόν τρόπο τοῦ φαντασιακοῦ, μέ τούς χρόνους τῆς λαμπερῆς εἰκόνας. Εἶναι τό ἀνεπαίσθητο μοντάζ τοῦ πραγματικοῦ μέσα στό ὑφάδι τοῦ φανταστικοῦ. Τό χόλλυγουντ μᾶς ἔθρεψε μέ εἰκόνες. Εἰκόνες ἀσήμαντες πού ἡ ἐλαφράδα τους ἐπιτρέπει τήν ἐλεύθερη συσχέτισή τους μέ τίς εἰκόνες τοῦ καθημερινοῦ, παράγουν ὄνειρα καί τροχιοδρομοῦν τήν ἐπιθυμία. Εἰκόνες σημαίνουσες ἐπίσης καί δομές ἐυδιάκριτες πού τίς τρέφουν, παράγουν συμπεριφορές και προτιμήσεις. Εἶναι ὁ αἰώνας τῆς κινούμενης εἰκόνας, κι ἡ ἱστορία τοῦ χόλλυγουντ πού ἐκκινεῖ μέ τήν αὐγή του συνεχίζεται ἀκόμη.

'Αναζητώντας νά συλλάβουμε μιά πλήρη εἰκόνα τοῦ χόλλυγουντ, νά ἀρθρώσουμε τόν ἀποχρῶντα λόγο, βρισκόμαστε νά κουβεντιάζουμε γιά ἕνα πολιτισμικό φαινόμενο παγκόσμιας σημασίας πού ἀναδύεται ἀκόμη καί στις πιό ἀναπάντεχες περιοχές τῆς ἀνθρώπινης συμπεριφορᾶς. 'Αμηχανία. Πῶς νά ἀπομονώσεις τήν κινηματογραφική διάσταση τοῦ προβλήματος τή στιγμή πού τό ἴδιο τήν ἔχει πρό πολλοῦ ξεπεράσει. Δέν μᾶς ἐνδιαφέρει. Ἄς μήν τό ξεχνᾶμε· εἴμαστε κινηματογραφόφιλοι. Δέν θά μιλήσουμε ἐμεῖς τόν ἀποχρῶντα λόγο γιά τό χόλλυγουντ.

Θά μιλήσουμε λοίσθιο λόγο. 'Εκ τῶν πραγμάτων. Δέν θά ποῦμε τήν τελευταία λέξη ἐπί τοῦ θέματος· μιλώντας γιά τό χόλλυγουντ εἶναι σάν νά ἐκφωνεῖς ἕναν πρόωρο ἐπικήδειο. Ὄχι γιατί τό χόλλυγουντ εἶναι νεκρό, ἀλλά γιατί —ὅπως ὁ Νταλί γιά τή ζωγραφική τοῦ εἰκοστοῦ αἰώνα ἤ καλύτερα τό Σίλικον βάλεϋ γιά τήν τεχνολογία τοῦ εἰκοστοῦ πρώτου— εἶναι τό πρῶτο ζωντανό κινηματογραφικό μνημεῖο. Κοιτάζουμε τό χόλλυγουντ γι' αὐτό πού εἶναι: μιά σημαίνουσα *τοποθεσία.*



Μισαλοδοξία, τό στήσιμο τοῦ σκηνικοῦ. *Σάρκα καί ψυχή.*

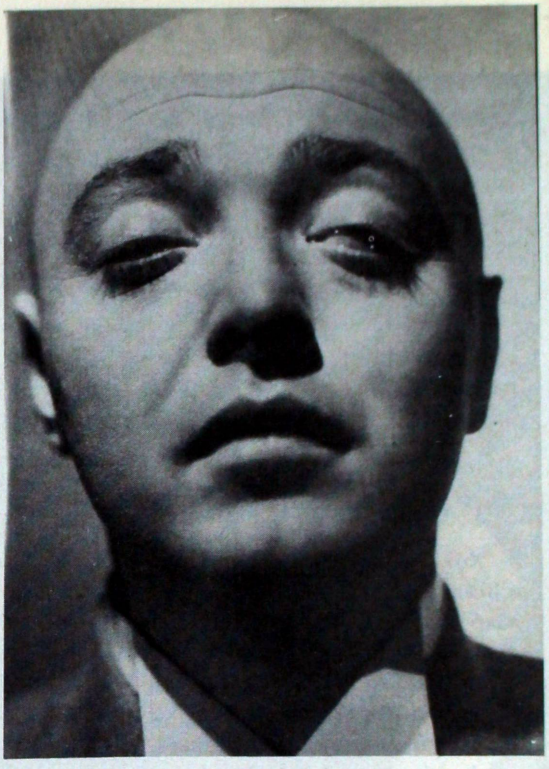
Ὁ Γουίλλιαμ Χάρτ εἶναι ὁ ἐφευρέτης τοῦ γουέστερν. Σ' αὐτόν, ἡ μοναδική ἀναφορά (ὅπως τό ὑποψιάζεστε: εἶναι μιά ἐκλεκτική παρουσίαση). Εἶναι ὁ πρῶτος αὐθεντικός καουμπόϋ. Εἶναι ἐπίσης ὁ ἥρωας τῶν δικῶν του ταινιῶν· ὁ ἥρωάς του ζεῖ μέ τούς κώδικες τοῦ παλιοῦ Γουέστ. Ὁ ἴδιος ἔζησε μέ κινηματογραφικούς κώδικες πού ζοῦν πανίσχυροι ἕως σήμερα. Ἔτσι ὁ Χάρτ μοῦ φαίνεται ὅτι ἐνσαρκώνει τόν χολλυγουντιανό ἥρωα. Κάτι σάν ἐνσάρκωση τοῦ ἰδεώδους ἐκείνου, πού ἔκανε τήν ἀρχή. Ὁλόκληρη ἡ ἀφηγηματική πρόταση τοῦ χόλλυγουντ, τουλάχιστον ἀφετηριακά, βασίζεται στό γουέστερν. Εἶπε ὁ Φράνκ Κάπρα ὅταν ἐπέστρεφε στό χόλλυγουντ τό 1945 ἀπό τετραετή θητεία στό στρατό: «*Δέν γίνεται νά μήν φοβᾶσαι ὅτι ἔχεις χάσει τήν ἱκανότητά σου. Εὔχομαι συνεχῶς νά μποροῦσα νά τό σκάσω γιά λίγο, νά κάνω κανά δυό γουέστερν στά γρήγορα, ἔτσι γιά νἄμαι σίγουρος ὅτι ξέρω ἀκόμα πῶς γίνεται*».

Χόλλυγουντ ἐπίσης εἶναι ἕνα τοπωνύμιο. Μπέβερλυ Χίλλς, Σάνσετ Μπούλεβαρντ. Αὐτή ἡ περιοχή τῶν πολυτελῶν κατοικιῶν καί τῶν κινηματογραφικῶν στούντιο ἀφηγεῖται μόνη τήν ἱστορία της. Τό χόλλυγουντ εἶναι ἕνας διαιρέτης τῆς σημασίας. Ἀδηφάγος καταναλωτής τῶν πιό ἀλλοπρόσαλων τρόπων τῆς μόδας, τῆς ἀρχιτεκτονικῆς, τῆς τέχνης. Μαγική μηχανή· τά ἀποδίδει πίσω, ὁλοζώντανα κινηματογραφικά εἴδη μέ ἀστραφτερή γοητεία. Τό ἀπόλυτο ὄνειρο τῆς ἀστικῆς τάξης. Εἶχαν μεγάλη ἐπιτυχία σέ περασμένες ἐποχές, τά ὀργανωμένα τούρ στά στούντιο καί τίς κατοικίες τῶν ἠθοποιῶν. Σήμερα τί θλιβερό. Το νεκροταφεῖο τοῦ χόλλυγουντ κρύβει περισσότερες διασημότητες ἀπό την ἴδια τήν πόλη.

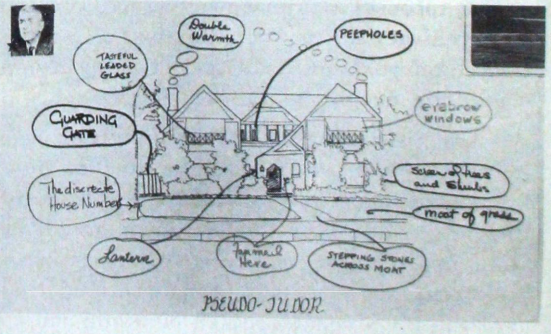
Τό νά διαβεῖς τόν πολυδιάστατο χωροχρόνο τοῦ χόλλυγουντ εἶναι ἰδιωτική ὑπόθεση. Σά νἄσαι ἐρωτευμένος ἤ νά ἐπιτελεῖς τό πρωινό σου καθῆκον στήν τουαλέτα. Γι' αὐτό οἱ ταινίες τοῦ Βέντερς εἶναι τόσο προσωπικές. Γι' αὐτό προσιδιάζουν στήν μορφή της ταξιδιωτικῆς ἐμπειρίας, τῆς ἀναζήτησης τῶν ἰχνῶν τοῦ χώρου, τῆς ἀναζήτησης τῶν *τόπων*. Τόποι τῆς μνήμης. Ὁ Βέντερς πάντα νοσταλγοῦσε τή μεγάλη ἔρημο· ὅπως στά γουέστερν τῶν Φόρντ, Χώκς, Ρέυ. Ὁ Βέντερς τελικά κινηματογράφησε ἐμᾶς τούς ἴδιους καθώς στρέφουμε τό βλέμμα πρός τήν ἔρημο. Στήν ὀθόνη· ταξιδιώτες κι ἐμεῖς, ἰχνηλάτες σέ ἀπάτητες περιοχές, εἴμαστε οἱ *Searchers*, ξανά καί ξανά μέσα ἀπό τήν πόρτα ἐξερχόμαστε πρός τήν ἔρημο· ἡ ἴδια κίνηση· ἡ πνοή τῆς μνήμης· ὁ Τζών Γουαίην θυμᾶται τόν Γουίλλιαμ Χάρτ.

Ὁ Τζών Γουαίην εἶναι νεκρός. Εἴμαστε στά πρῶτα χρόνια. Ὁ ἦχος δέν ὑπάρχει ἀκόμα.

Π.Δ.



Ὁ Πῆτερ Λόρρε



Τό σπίτι τοῦ Τζίμμυ Στιούαρτ

Στό χόλλυγουντ,
ὁ κινηματογράφος μέσα ἀπό
τά εἴδη (ξανα)διηγεῖται
εὐχάριστα τούς μύθους μας

Τό γεράκι τῆς Μάλτας

ΤΟ ΚΡΥΜΜΕΝΟ (Ἡ εὐχαρίστηση τοῦ γνωστοῦ)

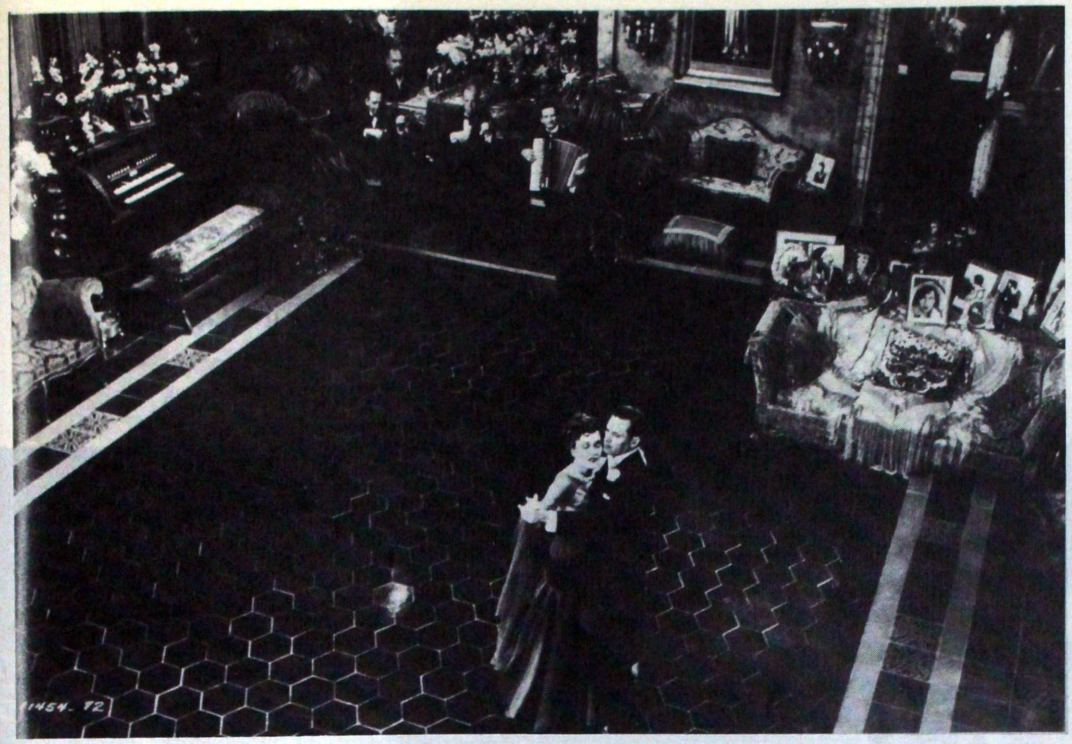
Τί γίνεται λοιπόν πίσω ἀπό αὐτή τήν πόρτα; Ἡ ἀναμονή τοῦ τρομεροῦ ἀγνώστου, ἀντίθετα μέ τό κλείσιμο τῆς πόρτας, ἀνοίγει τίς δυνατότητες τῆς ἐξιστόρησης. Ὁτιδήποτε θά μποροῦσε νά προβάλει πίσω ἀπό τήν πόρτα ἤ τήν κουρτίνα τοῦ ντούζ. Τό ἐνδιαφέρον εἶναι πῶς ἀντιμετωπίζει ὁ θεατής αὐτές τίς στιγμές. Τί ἐπιλέγει γιά νά γεμίσει αὐτό τό ἄνοιγμα. Συνήθως οἱ προσδοκίες τοῦ θεατῆ εἶναι πολύ δεδομένες, ἐπαληθεύονται, αὐτό πού θά ἐμφανιστεῖ θά εἶναι τό τρομερό, ἡ νεκρή θά εἶναι στήν κουνιστή πολυθρόνα, ὁ δράκουλας θά εἶναι στό φέρετρο, τό μαχαίρι θά σκίσει τήν κουρτίνα. Τό ἄνοιγμα πού δημιουργεῖται εἶναι ὕπουλο, εἶναι μιά ὀφθαλμαπάτη. Ἔχει πλαίσια στερεά τοποθετημένα, ἡ κατεύθυνση τῶν ὁποίων ἀφήνει μιά πλασματική ἐλευθερία. Τό κρυμμένο τό ξέρουμε. Τό διαφορετικό τιμωρεῖται μέ ἀνυπαρξία, ἡ ἄγνοια δέν ἔχει χῶρο, ἐξορίζεται ἀπό τίς εὐχαριστήσεις.

Τό Rosebud θά πρέπει νά συλλαβίζεται.

ΤΟ ΦΑΝΕΡΟ

Τό κρυμμένο τέλος εἶναι φανερό. Συνήθως εἶναι τό πιό γνωστό ἀπ' ὅλα, ὁ θάνατος. Ὁ θάνατος, τό τέλος εἶναι ἡ ἀρχή τῆς διήγησης, εἶναι ἡ διήγηση. Στή *Λεωφόρο τῆς Δύσης* ἕνα πτῶμα θά μᾶς ἀφηγηθεῖ τή ζωή του. Ὅλες οἱ ἀφηγήσεις γίνονται ἀπό πτώματα καί μᾶς μιλᾶνε γιά τούς θανάτους τους. Μέσα στήν (πραγματική) αἴρεση τῆς πραγματικότητας πού εἶναι ἡ ἀναπαράσταση, φαντάσματα μᾶς διαβεβαιώνουν ὅτι καί ἐμεῖς θά βρυκολακιάσουμε. Ἂν δέν βροῦμε τή διήγηση μόνοι μας, τά βαμπίρ, οἱ δράκουλες, τά ζόμπι δείχνουν (καταστροφικά;) τό δρόμο της.

Ὁ τρίτος ἄνθρωπος



Ἡ λεωφόρος τῆς δύσης

ΤΟ ΕΙΔΟΣ

Καί ὅλα αὐτά μέσα ἀπό τήν πληθώρα τῶν κομματιασμένων εἰδῶν - πού δέν εἶναι παρά πολλοί καί διαφορετικά ὅμορφοι δρόμοι γιά τό ἴδιο τέλος. Μέσα ἀπό τά εἴδη τῆς βίας καί τοῦ θανάτου θά μᾶς μιλήσουν γιά ἄλλα πράγματα. Συχνά στά κρυφά, θά ἀναφερθοῦν στόν ἔρωτα τῶν ἀνδρῶν καί στήν ἀναντιστοιχία τῶν φύλων. Τά ἀνδρικά, ἀρρενωπά εἴδη λένε διάφορα γιά τό θηλυκό. Τά εἴδη τῶν γυναικῶν εἶναι γεμᾶτα βία καί θάνατο. Ὁ ἀπαραίτητος καί ἀναντικατάστατος κατατεμαχισμός τοῦ κινηματογράφου τοῦ χόλλυγουντ τελικά δέν ὑπάρχει. Τό κέντρο βρίσκεται ἐκεῖ. Οἱ μύθοι οἱ κυρίαρχοι εἶναι ἐκεῖ. Ὅ,τι μᾶς ἀπασχολοῦσε πάντα. Σχεδόν, ὅπως μᾶς ἀπασχολοῦσε πάντα.

ΤΟ ΧΟΛΛΥΓΟΥΝΤ

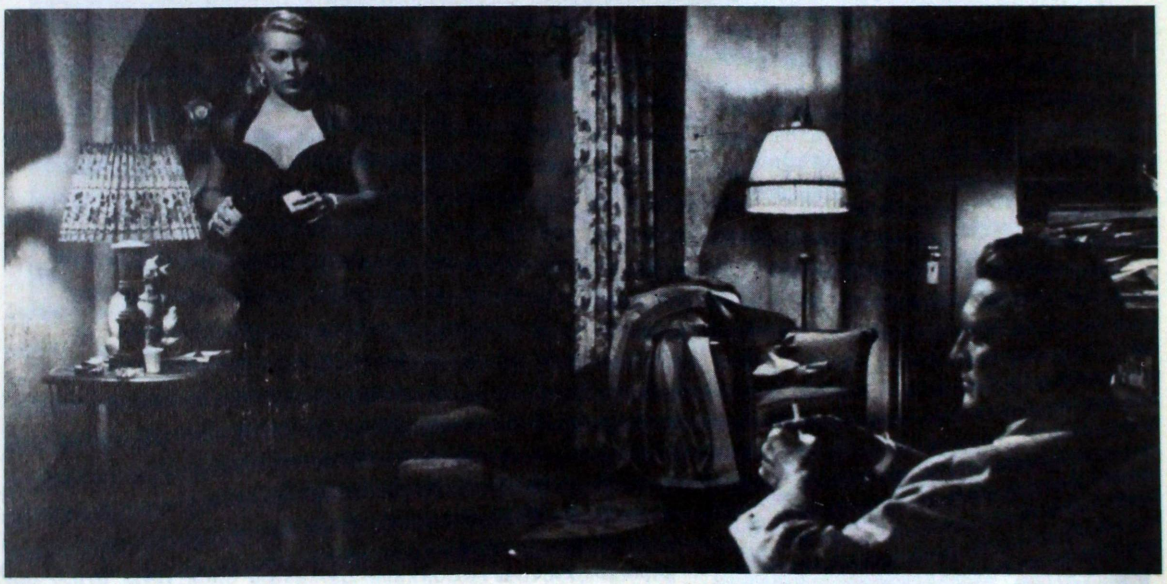
Τελικά εἶναι ὁ κινηματογράφος. Θετικός καί ἀρνητικός. Βάζει τούς ὅρους μέ τούς ὁποίους κάνουν κινηματογράφο σ' ὅλο τόν κόσμο. Κινηματογραφικά δέν μποροῦμε νά σκεφτοῦμε παρά σέ σχέση μέ τό χόλλυγουντ. Ἡ λογοκρισία πού ἐπιβάλλει εἶναι τό μέτρο πού ὁριοθετεῖ πῶς καί τί θά δοῦμε ἔστω καί ἀντιδρώντας.

Ἰστός περιβάλλων ὅλο τόν κόσμο καί λογοκρισία δέν ἐμποδίζουν τίποτα. Οἱ μύθοι πού εἰσέρχονται στό ἔργο εἶναι οἱ καίριοι. Παράλληλα μέ τό ὅτι ὅλοι αὐτοί οἱ μύθοι εἶναι τῆς κυριαρχίας, ὁ μύθος τοῦ χόλλυγουντ κυριαρχεῖ. Καί δίκαια, γιατί δέν ὑπάρχει τίποτα ἄλλο ἔξω ἀπό αὐτό.

Θόδωρος ΝΑΤΣΗΣ

Ἐνδοσκόπηση

τοῦ Βασίλη Κεχαγιᾶ



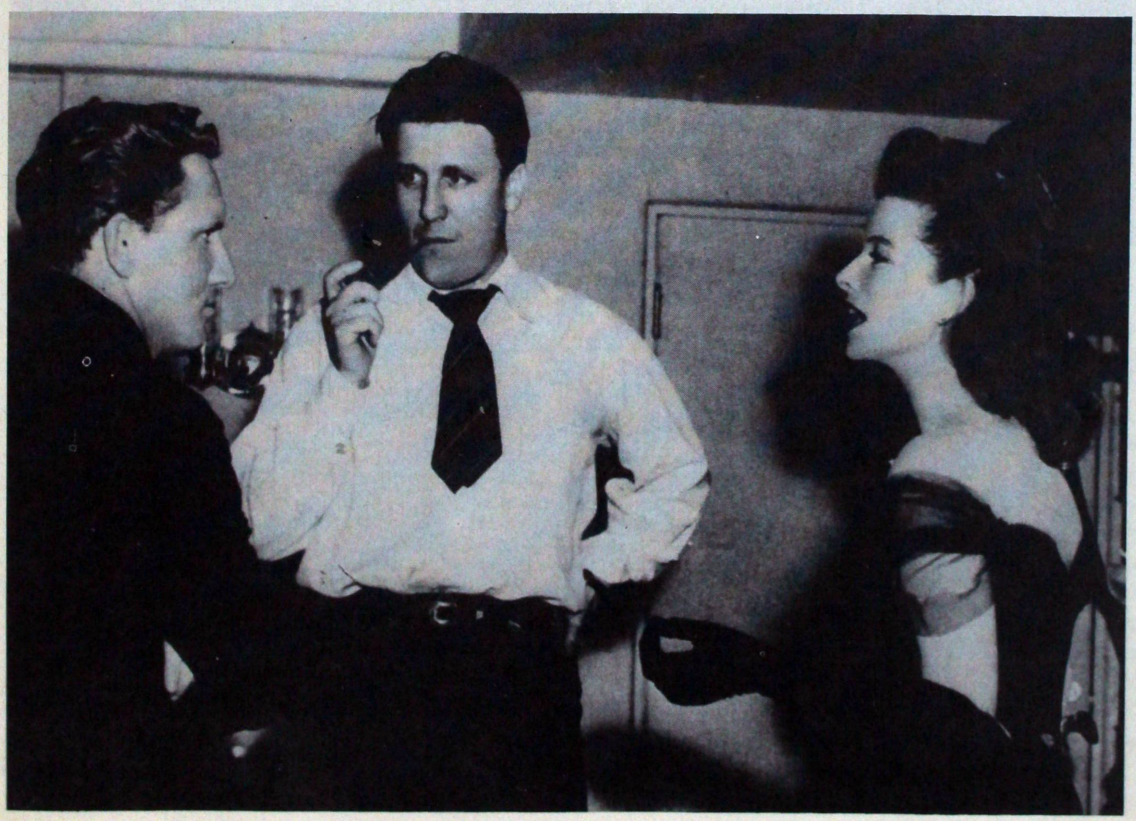
Οἱ ἀπαιτήσεις τῆς εὐρωπαϊκῆς κουλτούρας συσπειρώνονται γύρω ἀπό τό κεντρικό αἴτημα τῆς ἐκμετάλλευσης τοῦ *βάθους* τῶν ἔργων τέχνης. Καλῶς ἴσως, ὅσο τουλάχιστον δέν παραμελεῖται ὁ ζωτικός χῶρος τοῦ *πλάτους*. Παρασυρόμενοι προφανῶς ἀπό τόν πλοῦτο πού ὑπόσχονταν τό πεδίο πού ἐκτεινόταν στό βυθό τῶν εὐρωπαϊκῶν γραμμάτων, μέ τή μορφή λογοτεχνικῶν, ζωγραφικῶν ἤ ὅποιας ἄλλης μορφῆς ἔργων τέχνης, τόσο οἱ δημιουργοί, ὅσο καί ἡ κριτική σκέψη, βούτηξαν μ' ἐνθουσιασμό ξεχνώντας ν' ἀνεβοῦν στήν ἐπιφάνεια γιά ν' ἀνανεώσουν τ' ὀξυγόνο του.

Στήν ἀπέναντι πλευρά μιά «νεογέννητη» ἤπειρος συναντοῦσε μιά νεογέννητη τέχνη. Κοινή συμφωνία τους ν' ἀγνοήσουν, ὅσο θά διαρκοῦσε ἡ συνεργασία τους, κάθε ἐξωτερική ἐπιρροή, νά κερδίσουν τή μεγαλύτερη δυνατή ἔκταση. Ἡ συνέχεια εἶναι γνωστή: Οἱ ΗΠΑ ἐξαπλώνονταν στό μισό κόσμο κι ὁ κινηματογράφος της τούς ἀκολουθοῦσε κατά πόδας. Συγχρόνως ἐπιτυγχανόταν κάτι θαυμαστό. Ἦταν ἡ πρώτη φορά πού ἕνα ἔργο τέχνης (μιά κινηματογραφική ταινία, ἐν προκειμένω) μποροῦσε νά κερδίσει ὅλον τόν χῶρο τόν προσφερόμενο στά ἐκφραστικά του μέσα. Νομίζω, ὅτι στίς ΗΠΑ οἱ ἄνθρωποι *ἀναπνέουν σινεμά*. Ὁ τελευταῖος Ἀμερικάνος θά μποροῦσε νά κάνει μιά ταινία, στήν ὁποία, τουλάχιστον, δέ θά ἔπληττες. Ὁ ὑποβιβασμός τοῦ λόγου — ἀπό τήν κατηγορία τῶν μέσων ἐπικοινωνίας — ἀναγκαστικά ἀνέδειξε ἄλλες μορφές ἔκφρασης πού θά μποροῦσαν

ν' ἀντικαταστήσουν τόν ἐλλείποντα λόγο. Εἰκόνες ἔπαιρναν λοιπόν, οἱ ἄνθρωποι ἀπό τό περιβάλλον, μέ εἰκόνες ἄρχισαν νά μιλᾶνε, εἰκόνες πουλοῦσαν, εἰκόνες ἀγόραζαν. Κι οἱ εἰκόνες ἄρχισαν νά χρησιμοποιοῦνται ὄχι πιά ὡς ἐνδιάμεσο ὑλικό — κάτι σάν τά χρώματα στή ζωγραφική ἤ τό μάρμαρο στή γλυπτική — ἀλλά ὡς αὐτόνομο ὑλικό, τό ὁποῖο κουβαλοῦσε μέσα του τίς ὁδηγίες χρήσεώς του. Ἔχω τήν ἐντύπωση ὅτι ποτέ κανένας Ἀμερικανός σκηνοθέτης δέ διερωτήθηκε πάνω στό πῶς θά μοντάρει δυό πλάνα ἤ στό τί ἀκριβῶς εἶναι αὐτές οἱ εἰκόνες πού παράγει. Τίς θεωρεῖ ὡς ἕνα ὄργανο, ἐγγενῶς τοποθετημένο σ' αὐτόν τόν κόσμο καί τίς συντάσσει μέ τήν ἄνεση πού συντάσσουμε ἐμεῖς τόν καθημερινό μας λόγο: ἄλλες φορές ἡ σύνταξη εἶναι περισσότερο κι ἄλλες φορές λιγότερο πετυχημένη, ποτέ ὅμως δέν ἀφιερώσαμε ἰδιαίτερο χρόνο γιά νά τήν ἀναλύσουμε (κατά τή στιγμή τῆς ὁμιλίας μας).

Ὅλον αὐτόν τό μακρύ πρόλογο τόν θεώρησα ἀπαραίτητο γιά νά κάνω ὁρατό τό πῶς ἀκριβῶς βλέπει τό χόλλυγουντ τόν ἑαυτό του· πῶς ὀργανώνει τήν αὐτοκριτική του· ποιά χνάρια ἀκολουθοῦν οἱ ταινίες ἐνδοσκόπησης πού παράγει. Θ' ἀσχοληθῶ ἐδῶ μέ τρεῖς διαφορετικές ταινίες αὐτοῦ τοῦ εἴδους. Σέ καμιά δέ μειοδοτοῦν οἱ ἀρετές πού ἀναφέρθηκαν στόν πρόλογο. Δέν παύει, λοιπόν, *Ἡ Ὡραία καί τό κτῆνος* τοῦ Βινσέντε Μινέλι νά ἐνδιαφέρεται πρῶτα ἀπ' ὅλα νά φέρει σέ πέρας μιά *κινηματογραφική πρόταση*. Τυχαίνει αὐτή ἡ πρόταση ν' ἀφορᾶ μιά ἱστορία πού διαδραματίζεται μέσα στά στούντιο τοῦ χόλλυγουντ. Καμία ἰδιαίτερη μεταχείρηση, καμιά συναισθηματική ἔξαρση, ὅμοια μ' αὐτήν πού μᾶς καταλαμβάνει ὅταν κοιταζόμαστε στόν καθρέφτη· μιά ἱστορία. Πολλοί θά τῆς ἀποδώσουν πονηρές προθέσεις. «*Ἤθελε νά πεῖ...*». Τίποτα ἀπ' αὐτά. Ἔχει κι ὁ παραγωγός κι ὁ σκηνοθέτης, κι ὁ σεναριογράφος κι ἡ ἠθοποιός τό δικαίωμα ν' ἀναμειχθοῦν σέ μιά ἱστορία. Φυσικότατο ἐπακόλουθο ἡ ἀφήγηση αὐτῆς τῆς ἱστορίας, χωρίς τήν παραβίαση κανενός ἀπό τούς «χολλυγουντιανούς κανόνες». Ἄν τώρα μέσα ἀπ' αὐτήν τήν ἀφήγηση ἀποκαλύπτεται

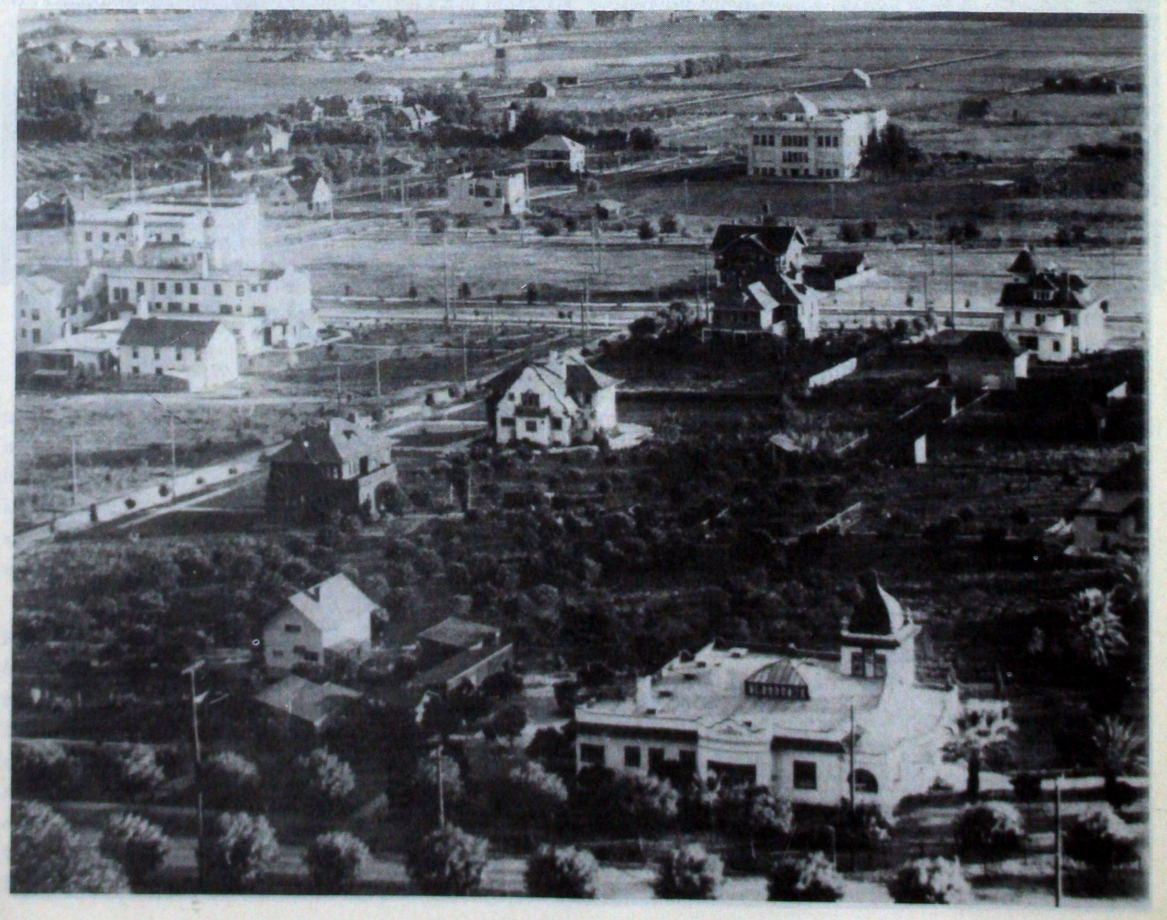
Τζώρτζ Στῆβενς, ἕνα ταξίδι



στά μάτια μας ἡ δομή ἑνός συστήματος - θρύλου (αὐτό τῆς ἀμερικάνικης κινηματογραφίας), δικό μας πρόβλημα. Ἔχει προφανῶς καί τό χόλλυγουντ τό δικαίωμα νά διηγηθεῖ τίς περιπέτειές του κι ἄς μᾶς ἀφήνει μ' ἀνοιχτό τό στόμα καί μέ τήν ἔκπληκτη ἐρώτηση στά χείλη: «*Μά εἶναι κι αὐτοί σάν κι ἐμᾶς;*». Μόνη ὑπενθύμιση τοῦ φίλμ: ὁ σκηνοθέτης εἶναι ὁ ὕπατος ἁρμοστής τῆς μυθοπλασίας. Ὅλα θά ἐπιστρέφουν πάντα σ' Ἐκεῖνον. Οὐδείς ἕτερος αὐτόφωτος, πλήν αὐτοῦ...

Ἡ διαφορά τῆς ἐπανάληψης κι ἡ ἐπανάληψη τῆς διαφορᾶς, γράφαμε κάποτε στήν *Ὀθόνη*. Ἡ ἐπανάληψη τῆς διαφορᾶς γεννάει πλήξη, ἡ διαφορά τῆς ἐπανάληψης χιοῦμορ. Ἀπό τίς ἐλαχιστομεγέθεις ὀπές πού χωρίζουν δύο ἐπαναλαμβανόμενες πράξεις, λέξεις, σκέψεις, ξεπετάγεται ἡ εἰρωνεία. Κι ἡ αὐτοκριτική κάπου ἐκεῖ ἀνάμεσα ἔχει τό κρησφύγετό της. Τό χόλλυγουντ τό γνωρίζει καλά καί τό ἐκμεταλλεύεται. Ἐφορμάει στόν κρυψώνα καί ἀποδιοργανώνει τήν ἀναλυτική σκέψη μέ μιά ἐκπληκτική διεργασία: ἀναλύει συνθέτοντας. Ἡ παραδοσιακή μέθοδος αὐτοκριτικῆς, ἀνατινάζεται ἀπό τήν εἰρωνεία ἡ ὁποία μέ τή σειρά της πηγάζει ἀπό τήν ἐξαιρετικά ἁπλοποιητική ὑπερβολή. Ὅλα αὐτά στό φίλμ *Ζήτω ὁ κινηματογράφος*, τοῦ Στάνλεϋ Ντόνεν. Στόχος τῆς ταινίας ὁ ἀποκλεισμός κάθε πρωτότυπου εὑρήματος — πλήν τοῦ κεντρικοῦ, τῆς ἀναπαραγωγῆς, δηλαδή, τῶν χολλυγουντιανῶν κλισέ Πόση ἐπανάληψη μπορεῖ νά χωρέσει μέσα σέ μιά ταινία; Ὅσο περισσότερη, τόσο καλύτερα. Συλλογή κοινοτυπιῶν. Ἔτσι ὅμως τοποθετημένες ἡ μιά δίπλα στήν ἄλλη δημιουργοῦν τήν πρωτοτυπία. Ἡ διαφορά τῆς ἐπανάληψης πού λέγαμε καί τό γενεσιουργό αἴτιο της, τό πλάτος· ἡ κατά πλάτος ἄπειρη ἐπέκταση τῆς ταινίας, ἡ ὁποία τείνει ν' ἀγγαλιάσει ὅλα τά μοντέλα παραγωγῆς τοῦ χόλλυγουντ, χωρίς οὔτε στιγμή νά προσπαθήσει νά ἐμβαθύνει κάποιο ἀπ' αὐτά. Ἀναλυτική σύνθεση, πού λέγαμε, πάλι.

Τό Χόλλυγουντ τό 1905

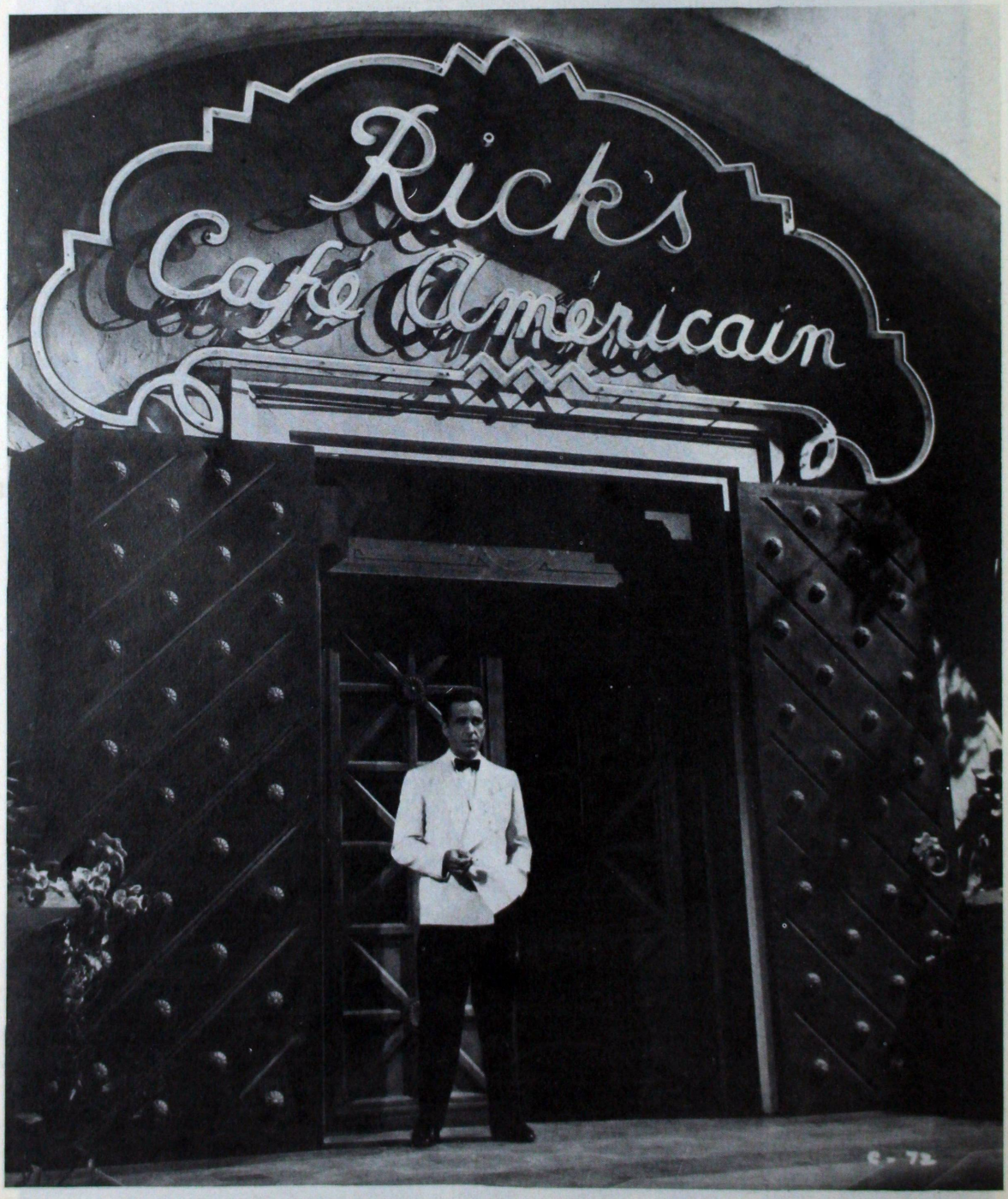


Τρίτο πρότυπο ταινίας ἐνδοσκόπησης τό ντοκυμανταίρ τό ὁποῖο ἀναφέρεται στόν ἴδιο τό μύθο, στό χόλλυγουντ τό ἴδιο. Ἡ ταινία - ὄχημα: *Τζώρτζ Στῆβενς, ἕνα ταξίδι*. Ὁδηγός Τζώρτζ Στῆβενς, τζούνιορ. Συνεπιβάτες μας: Φρέντ Ἀσταίρ, Τζίντζερ Ρότζερς, Φρέντ Τσίννεμαν, Τζών Χιοῦστον, Κάθρην Χέπμπορν, Γουῶρρεν Μπήττυ... Διαβατήριο: Ἡ συρραφή τῶν περιφημότερων σελίδων ἀπό τόν *Γκάνγκα Ντίν*, τήν *Ἄλις Ἄνταμς*, τόν *Γίγαντα*, τό *Μιά θέση στόν ἥλιο*, τόν *Σέην*. Τόσες καί τόσες ὁμφαλοσκοποῦσες ταινίες μᾶς ἀπέδειξαν μ' εὐκολία τό πόσο δύσκολο εἶναι νά γίνεις τουρίστας στή χώρα τοῦ ὀνείρου. Νά περιδιαβαίνεις τά σοκκάκια της χωρίς προορισμό, χωρίς στόχο. Ὁ ὁδηγός μας ξέρει πολύ καλά τίς μυστικές διόδους καί γνωρίζει ὅτι τό ταξίδι πρός τ' ὄνειρο ἔχει γιά τόπο ἐκκίνησης τήν πραγματικότητα, διέρχεται ἀπό τή γέφυρα τῆς συγκίνησης κι ἐπιστρέφει κάθε τόσο στήν ἀφετηρία μέ σκοπό τόν ἀνεφοδιασμό τοῦ ὀχήματός μας. *Δύο βήματα μπρός κι ἕνα πίσω*: νά ἡ συνταγή γιά νά γίνει ἕνα κοινότυπο ντοκυμανταίρ ταξίδι γλυκιᾶς ἀποπλάνησης, νά μεταμορφωθεῖ τό γνωστό σέ ἄγνωστο, τό πραγματικό σ' ὀνειρικό· ν' ἀνιχνευθεῖ τό γνώριμο, ν' ἀνανεωθοῦν οἱ κλασικές παλιές εἰκόνες, ν' ἀποκτήσουν ἄλλες σημασίες, νά διπλασιαστοῦν, νά τριπλασιαστοῦν, νά πολλαπλασιαστοῦν.

Β. Κ.

Play it again, Sam

τοῦ Χρήστου Β. Μήτση



Καζαμπλάνκα

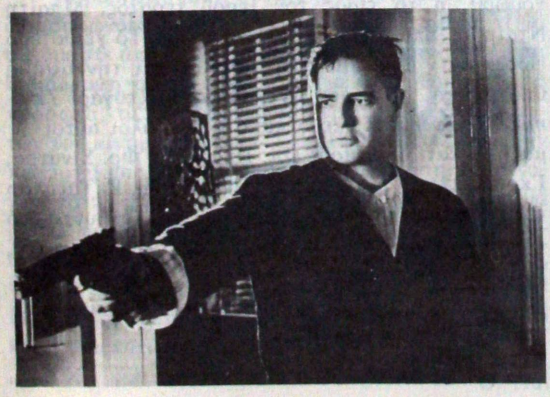
Τί εἶναι τό χόλλυγουντ; (Κατά τό «τί εἶναι ἡ πατρίδα μας;»). Τό πρῶτο πράγμα πού μοῦ ἔρχεται στό νοῦ εἶναι κάποιοι στάρ καί διάφορες κλασικές σκηνές ἀπό ταινίες. Τί εἶναι ὅμως ὁ στάρ;

Γιά τόν ἀμερικάνικο κινηματογράφο, ὁ στάρ εἶναι μιά ἰδεολογία του, γι' αὐτό καί στήν Εὐρώπη ὁ στάρ ἔχει μιά ἄλλη διάσταση. Γιά τό χόλλυγουντ ὁ στάρ καί ὁ ἠθοποιός εἶναι δυό τελείως διαφορετικά πράγματα, δυό διαφορετικές λειτουργίες. Ὁ στάρ ἔχει ἀνάγκη τούς ἠθοποιούς γιά νά τούς χρησιμοποιήσει, νά τούς καταναλώσει. Εἶναι τό φυσικό ντεκόρ πάνω στό ὁποῖο ἀναδεικνύεται καί —ἐν τέλει— ἔχει νόημα ἡ ὕπαρξή του.

Ὁ μεγάλος ἠθοποιός εἶναι κάποιος πού μπορεῖ εὔκολα νά ξεχνάει τό παρελθόν του, νά χάνει τό σῶμα του, νά μπαίνει ὁλοκληρωτικά σ' ἕνα ρόλο. Ἀντίθετα, ὁ στάρ εἶναι πάντα τό ἴδιο σῶμα, συνήθως τό ἴδιο πρόσωπο, καί παίζει πάντα τόν ἴδιο ρόλο. Τόν ἑαυτό του.

Ἀφιέρωμα στό χόλλυγουντ λοιπόν κι ἀκολουθοῦν μερικές φευγαλέες σκέψεις πάνω σε μερικά «αἰώνια» εἴδωλα.

Χάμφρεϋ Μπόγκαρτ, Τζών Γουέην. Ὁ καουμπόυ κι ὁ ντετέκτιβ. Οἱ μεγαλύτερες μυθοπλασίες. Μόνοι, τίμιοι καί σκληροί. Ἴδιοι ἀλλά καί διαφορετικοί. Ὁ Γουέην κινεῖται καί χωρίς πιστόλι, ὁ Μπόγκυ μοιάζει καρικατούρα χωρίς καμπαρντίνα. Ὅμως ξέρει νά ρισκάρει, νά ὀπισθοχωρεῖ, νά χάνει, νά γίνεται κακός. Ὁ Τζών Γουέην ποτέ. (Ἐκτός ἴσως ὅταν ἔκανε τόν Τζέγκινς Χάν). Γι' αὐτό ἄλλωστε τόν κάνανε κι ἄγαλμα. Ἀκόμα καί μέ τίς γυναῖκες ὁ Μπόγκαρτ εἶναι πιό διακριτικός, πιό ἀνθρώπινος. Μπορεῖ νά ἐρωτευθεῖ, νά πανικοβληθεῖ ἀπό μιά γυναίκα. Κι οἱ δυό τους εἶναι τά ὅρια ὅπου ἐγγράφεται στόν ἀμερικάνικο κινηματογράφο ὁ νόμος ὡς μόνος ἀποδεκτός πόθος, ὅμως τόν προτιμῶ κι ὅταν παραδίδει τήν Μαίρη Ἄστορ στήν ἀστυνομία. Θέμα γούστου θά πεῖτε. Ὁ Μπόγκαρτ ὅμως ποτέ δέν θά γύριζε τά *πράσινα μπερέ*.



Μαίρυλιν Μονρόε καί Λωρήν Μπακώλ: Ἀπό τόν Ντί Μάτζιο στόν Ἄρθουρ Μίλλερ. Γιά κάθε ἀρσενικό πού σέβεται τόν ἑαυτό του καί γιά ὅσους γενικά τό προτιμοῦν καυτό, ἡ Μαίρυλιν εἶναι ἕνα ἀξεπέραστο σύμβολο. Ἡ Μπακώλ εἶναι τό ἄλλο ἄκρο. Ἀργές κινήσεις, βαριά ματιά, μιά «ἀρσενική» συμπεριφορά —μέ τήν καλή ἔννοια, πού λέει κι ὁ φίλος μου ὁ Ἀλέξης. Ἕνας θηλυκός Μπόγκαρτ (ἄν δέν ταιριάζαμε...), μιά γοητεία γιά ἄνδρες τοῦ οὐίσκι καί τοῦ ἐξάσφαιρου. Ἀπό τό *Goodnight honey* ἕως τό *Play it again, Sam* ἡ γυναίκα εἶναι μία. Σημασία ἔχει τό στίλ.

Ὁ *Γκλέν Φόρντ* δέν ἔγινε ποτέ μεγάλος στάρ οὔτε δημιούργησε ἕναν τύπο. Ἄτολμος γιά κάου-μπόυ, χωριατόφατσα γιά σμόκιν. Μοῦ φαίνεται σάν ὁ πιό συμπαθητικός ἄσημος στάρ μέ τίς καλές καί κακές στιγμές του. Πολύ «λίγος» στούς *Τέσσερις ἱππότες τῆς Ἀποκάλυψης*, τόν προτιμῶ στό *Man desire*.

Ὁ *Χάρισσον Φόρντ* εἶναι κάτι μεταξύ Ἔρολ Φλύν, Φίλιπ Μάρλοου καί Γκάρυ Κοῦπερ, στό πιό ρόκ. Λιγότερο ὄμορφος ἀπό τόν Ρίτσαρντ Γκήρ, μοῦ θυμίζει πιό πολύ τόν Μέλ Γκίμπσον. Δέν εἶναι ἄλλωστε βίαιος ἤ βρωμιάρης, ἁπλῶς δέν τοῦ πάει τό κουστούμι. Κρατάει ὅση κομψότητα μπορεῖ νά ἔχει ἀπομείνει ἀπό τούς στάρ τοῦ 40-50 μέ μιά λεπτή δόση εἰρωνίας. Θυμηθεῖτε τή σκηνή μέ τόν δεξιοτέχνη τῶν σπαθιῶν. Ὁ Ἰντιάνα Τζώνς εἶναι μαζί μέ τόν Συλβέστερ Σταλλόνε οἱ χαρακτῆρες-μύθοι τῶν ἑπόμενων δέκα χρόνων.

Τζάκ Νίκολσον ἤ *Ρόμπερτ ντέ Νίρο* ἤ *Ἄλ Πατσίνο*. Ἡ γενιά τῶν ἀντι-στάρ, τά παιδιά τοῦ Μάρλον Μπράντο. Βίαιοι, βρώμικοι καί κακοί ἤ ἡ

στόφα τοῦ στάρ συναντᾶ τή μεγάλη ὑποκριτική; Μιά ματιά (*Ἡ λάμψη*), μιά ἔκφραση (*Are you talking to me?*), μιά δαιμονισμένη κινητικότητα (*Ὁ σημαδεμένος*). Ἕνα σῶμα καταραμένο νά κινεῖται, νά βρίζει, νά ὑποφέρει. Ἂν ὁ Ντέ Νίρο θέλει ἕξη μῆνες νά συνέλθει ἀπό κάθε ρόλο, ὁ Τσάρλς Μπρόνσον πόσο θέλει ἄραγε;

Ἔχει φίλους τόν Ζεράρ Ντεπαρντιέ καί τόν Ρόμπερτ ντέ Νίρο. Ἀρέσει στόν Φρέντ Ἀσταίρ. Πιστεύω ὅτι πέρα ἀπό τίς χορευτικές του ἱκανότητες, ὁ *Τζών Τραβόλτα* ἔχει καί κάτι τό κωμικό πού ἐπιτείνεται ἀπό τήν σοβαροφάνεια τῶν ρόλων του. Ἔτσι συχνά ἡ γελοιότητα κάποιου ρόλου σώζεται ἀπό μιά ἠθοποιία πού παρωδεῖ τόν ἑαυτό της π.χ. *Γκρήζ* ἤ τό *Perfect*. Τελικά κάτι πρέπει ν' ἀξίζεις γιά νά πᾶς μπροστά μέ τέτοιο σαγόνι.

Ὑπάρχει ἕνα μεσοβέζικο κι ἀμήχανο εἶδος στάρ μακριά ἀπό —ἤ μᾶλλον ἀνάμεσα σέ— ἕνα πρότυπο καθαρά ἐμφανισιακό π.χ. Ρόκ Χάτσον ἤ Ρίτα Χαίηγουώρθ, ἤ τό εἶδος τοῦ ἱεροῦ τέρατος, Μπαίτη Νταίηβις, Σπένσερ Τραίησυ ἄς ποῦμε. Τό χειρότερο εἶδος, κάτι ἀνάμεσα στή γοητεία καί τήν ὑψηλή ὑποκριτική, μέ πλέον ἀντιπαθεῖς τό ζευγάρι *Γκαίημπλ-Κρῶφορντ*.Πίστευα κάποτε πώς ὅλοι αὐτοί μαζί μέ κάτι ἄχρωμους (Στ. Γκρέηζερ, Φρ. Σινάτρα, Γκρ. Κέλλυ, Ντ. Φαίρμπανξ, Ντ. Νταίυ, Ρ. Ταίηλορ κ.ἄ.) ἀποτελοῦσαν ἕνα μέρος τοῦ χόλλυγουντ —τό «κακό»— γυαλιστερό καί πομπῶδες· ἐνῶ οἱ Κάγκνεϋ, Κλίφτ, Γούντγουωρντ, Μπόγκαρτ, Χαίηντεν κ.ἄ. ἀποτελοῦσαν ἕνα εἶδος περιθωριακοῦ ἀντι-χόλλυγουντ. Γραφικές ἡλικίες!

Χ.Β.Μ.

Φωτογραφίες

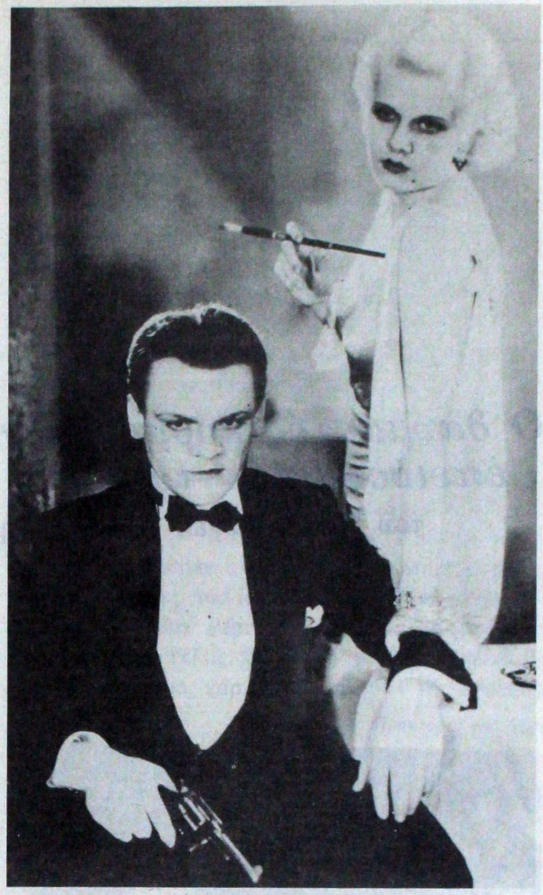
Τό 1959, ὁ νεαρός Τρυφφώ καί ὁ ἀκόμα πιό νέος Ζάν Πιέρ Λεώ ἔκλεψαν μία φωτογραφία ἔξω ἀπό ἕναν κινηματογράφο. Στήν πρώτη του ταινία, ὁ Τρυφφώ ἔχει δείξει ὅτι ἡ ἀγάπη γιά τό σινεμά ἀρχίζει ἔξω ἀπό τήν αἴθουσα, περνάει ἀναγκαστικά ἀπό τή φωτογραφία τῆς τζαμαρίας, ὄχι ἀπό τό πανί τῆς ὀθόνης.

Τό χόλλυγουντ, βαθύς γνώστης τοῦ τρόπου λειτουργίας τῶν πελατῶν του, δημιούργησε μιά ἀκόμα πολύ πονηρή παγίδα γιά τήν χωρίς τέλος ἔλξη στά προϊόντα του. Οἱ φωτογραφίες τῶν εἰσόδων τῶν αἰθουσῶν προβολῆς, τῶν κινηματογραφικῶν περιοδικῶν καί γενικότερα τῆς διαφήμισης ἔχουν μελετηθεῖ προσεκτικά καί μερικοί ἀπό τούς γνωστότερους φωτογράφους ἔχουν συνεισφέρει στήν κατασκευή τους.

Αὐτές οἱ φωτογραφίες εἶναι ἔργα μιᾶς ἄλλης τέχνης. Εἶναι στημένες καί ἄσχετες μέ τίς στιγμές τῶν ταινιῶν. (Θά ἔχει τύχει νά ἀκούσετε ἤ νά συμμετάσχετε σέ συζητήσεις, κοιτάζοντας τίς φωτογραφίες ἔξω ἀπό τίς αἴθουσες· «αὐτό δέν τό εἶχε, ἦταν κομμένη»).

Τα publicity stills, οἱ διαφημιστικές φωτογραφίες διαμορφώνουν τί περιμένουμε ἀπό τίς ταινίες, τί θά θυμόμαστε ἀπ' αὐτές (photographs as memory). Εἶναι ἡ διαδρομή γιά τίς σχέσεις μας μέ τούς ἠθοποιούς, τά πρόσωπα, τά ἀντικείμενα τοῦ ἔρωτα τῶν καταναλωτῶν τοῦ κινηματογράφου. Ἐκεῖ θά κατευθύνουν τήν προσοχή μας, τήν ἐπιθυμία μας γιά κτήση. Μπαίνοντας στήν αἴθουσα, αὐτή ἡ ἐπιθυμία, φυσικά, θά μείνει ἀνικανοποίητη. Ἔξω μποροῦμε νά ἀποκτήσουμε τή φωτογραφία (εἴτε κλέβοντάς την εἴτε, νόμιμα, ἀγοράζοντας ἕνα περιοδικό). Ἀλλά λύνουμε ἔτσι τό πρόβλημά μας; Ἡ παγίδα παραμένει. Ἡ ἔλξη γιά κάτι ἄλλο δέν ἀναιρεῖται.

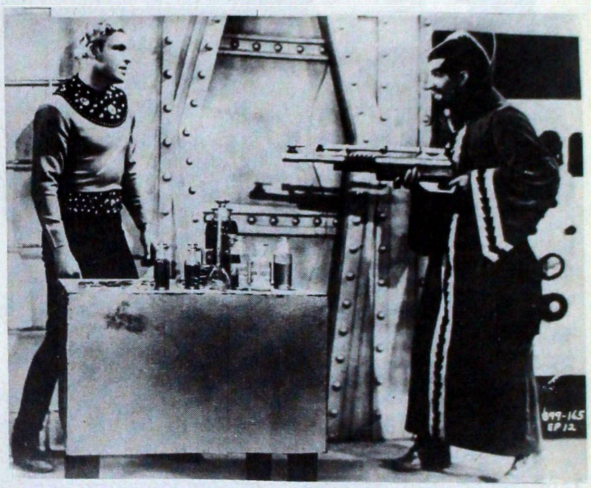
Θ. Να.



Ὁ Τζέημς Κάγκνεϋ καί ἡ Τζήν Χάρλοου

Ὁ θαυμαστός κόσμος τῶν ἐπεισοδιακῶν ταινιῶν

τοῦ Νίνου Φένεκ - Μικελίδη



Τό ταξίδι τοῦ Φλάς Γκόρντον στόν Ἄρη (1938).

Ἕνα κινηματογραφικό εἶδος πού δέν ἀναφέρεται σχεδόν καθόλου ἀπό τούς ἱστορικούς τοῦ κινηματογράφου, ἐκτός ἀπό μερικούς νεώτερους, εἶναι ἡ ἐπεισοδιακή ταινία, ἤ «σήριαλ», ἰδιαίτερα ἐκείνη πού ἄνθισε στήν Ἀμερική ἀνάμεσα στό 1930 καί τό 1956. Ἕνας κινηματογράφος πού γυριζόταν σέ χρόνο ρεκόρ (μέ δύο συνήθως σκηνοθέτες γιά κάθε ταινία, ὅπου ὁ ἕνας γύριζε τίς σκηνές διαλόγου ἐνῶ ὁ ἄλλος γύριζε, παράλληλα, τίς σκηνές δράσης), χρησιμοποιώντας γιά οἰκονομία σκηνές ἀρχείου (Stock shots), πολλές φορές καί μουσική ἀπό ἄλλες ταινίες, μέ ἠθοποιούς δεύτερης κατηγορίας καί μ' ἄγνωστους, βέβαια, ἄν καί ὄχι χωρίς ταλέντο, σκηνοθέτες, πού οἱ καλύτεροί τους εἶχαν πετύχει νά μετατρέψουν τήν ἀτέλειωτη δράση καί τό γοργό ρυθμό σ' ἕνα εἶδος θαυμάσιου κινηματογραφικοῦ μπαλέτου. Οἱ ταινίες αὐτές, συνήθως ἀπό 12 ὡς 15 ἐπεισόδια τῶν εἴκοσι περίπου λεπτῶν τό καθένα, πού προβάλλονταν μέ τό ρυθμό τοῦ ἑνός κάθε βδομάδα, σάν συμπλήρωμα τῆς μεγάλου μήκους ταινίας, πρόσφεραν στό μεσημεριανό ἤ ἀπογευματινό κοινό τοῦ Σαββάτου (ὅπως γινόταν στίς ΗΠΑ καί τήν Ἀγγλία) ἤ ἐκεῖνο τῶν λαϊκῶν αἰθουσῶν (ὅπως γινόταν στήν Εὐρώπη) ἕνα ἰδιαίτερο καί πάντα ἀπολαυστικό θέαμα, πού συγγένευε μέ τόν κόσμο τῶν «κόμικς» (πολλοί ἥρωες τῶν ταινιῶν αὐτῶν ἦταν στήν πραγματικότητα βασισμένοι σ' ἐκείνους τῶν «κόμικς»), τίς λαϊκές φυλλάδες καί τά μυθιστορήματα τῆς δεκάρας (dime novels). Ἕνα θέαμα πού εἶχε τήν ἰδιαιτερότητα νά σταματάει σέ μιά κρίσιμη στιγμή στήν ἐξέλιξη τῆς ἱστορίας, ὅταν ὁ ἥρωας ἤ ἡ ἡρωίδα κινδύνευε εἴτε νά πέσει σέ κάποιο γκρεμό, εἴτε νά καεῖ στή φωτιά, εἴτε νά γίνει κομμάτια σέ κάποια ἔκρηξη, εἴτε νά γίνει λυώμα στούς κινούμενους τοίχους ἑνός δωματίου-παγίδας κλπ. κλπ., ἀφήνοντας τό κοινό σέ διαρκή ἀγωνία ὡς τήν ἐπόμενη βδομάδα καί τό ἐπόμενο ἐπεισόδιο, ὅταν πιά θ' ἀνακάλυπτε πώς σωζόταν ὁ ἥρωας γιά νά βρεθεῖ καί πάλι μαζί του μπροστά σέ ἕνα καινούριο κίνδυνο καί νά περιμένει, μέ τήν ἴδια πάντα ἀγωνία, γιά τή συνέχεια τῆς ἐπόμενης βδομάδας...

Παρά τίς ἀφέλειες στό σενάριο, τίς ἐπαναλήψεις πού ὡς ἕνα σημεῖο ἦταν δικαιολογημένες μιά καί ἡ ἱστορία ἐπεικτεινόταν σέ πολλά ἐπεισόδια, καί, βέβαια, τά περιορισμένα οἰκονομικά μέσα, μέ τά ὁποῖα γυρίζονταν, οἱ ταινίες αὐτές κατάφεραν νά δημιουργήσουν μιά δική τους ξεχωριστή μαγεία, μιά ποίηση καί μιά ὀνειρική ἀτμόσφαιρα (στοιχεῖα πού δέν ἄργησαν ν' ἀναγνωρίσουν οἱ Γάλλοι σουρεαλιστές καί τά ὁποῖα διατυμπάνιζαν στά γραφτά τους, μ' ἐπικεφαλῆς τόν ἴδιο τόν Μπρετόν) καί πού μᾶς ἔφερναν κοντά στό θαυμαστό κόσμο τῆς παιδικῆς ἡλικίας, ἕναν κόσμο πού οἱ σοβαροφανεῖς καί οἱ ψευτο-φιλοσοφοῦντες κουλτουριάρηδες κι ἐκπρόσωποι κάθε εἴδους «ἐλίτ» τῶν σαλονιῶν περιφρονοῦσαν κι ἐξακολουθοῦν νά περιφρονοῦν, μ' ἀποτέλεσμα, βέβαια, ἡ ἀπώλεια τῆς ἀπόλαυσης νά εἶναι ἐντελῶς δική τους.

Κι εἶναι ἀκριβῶς σ' αὐτά τά στοιχεῖα τοῦ σήριαλ,ἐλκυστικά γιά ἕνα πλατύ, λαϊκό κοινό, πού στηρίχτηκε ὁ Στῆβεν Σπῆλμπεργκ γιά νά φτιάξει πρόσφατα ταινίες ὅπως *Οἱ κυνηγοί τῆς χαμένης κιβωτοῦ* καί *Ὁ Ἰντιάνα Τζόουνς καί ὁ ναός τοῦ χαμένου θησαυροῦ*, μ' ἀποτέλεσμα νά γίνουν ἀπό τίς πιό ἐμπορικές στήν ἱστορία τοῦ ἀμερικανικοῦ κινηματογράφου. Ἐδῶ βέβαια ὑπάρχει μιά μεγάλη διαφορά στόν τρόπο παραγωγῆς καί τή διανομή τους, μιά καί οἱ ταινίες τοῦ Σπῆλμπεργκ γυρίστηκαν μ' ὅλα τά μέσα μιᾶς μεγάλης παραγωγῆς (γνωστά ἀστέρια, πολυέξοδα κι ἐντυπωσιακά ὀπτικά καί ἄλλα ἐφφέ κλπ.) καί προβλήθηκαν σ' αἴθουσες πρώτης κατηγορίας, μέ μεγαλύτερο ὁρισμένες φορές εἰσιτήριο, σ' ἀντίθεση μέ τίς ἐπεισοδιακές ταινίες πού προβάλλονταν ἀποκλειστικά σέ λαϊκές αἴθουσες.

Προσωπικά, προλάβαμε τό σήριαλ στά τελευταῖα χρόνια τῆς ἄνθισής του, σέ κινηματογράφους τῆς Λευκωσίας, ὅταν αὐτό προβαλλόταν συνήθως σέ τρία μέρη, τῆς μιάμισης περίπου ὥρας τό καθένα, δηλαδή σέ 4-5 ἐπεισόδια κάθε φορά, κι εἴχαμε ἔτσι τήν εὐκαιρία νά δοῦμε ἀρκετά ἀπό τά καλύτερα τοῦ εἴδους, ἀπό τόν περιβόητο *Φλάς Γκόρντον* (*Ὁ Ἄρης ἐναντίον τῆς γῆς*, 1936), τόν *Ἄνθρωπο νυχτερίδα* καί τόν *Σούπερμαν* ὡς τά ἐπεισοδιακά γουέστερν (*Τό μαῦρο μαστίγιο τοῦ Ζορό*, κ.ἄ.) καί τίς διάφορες περιπέτειες στή ζούγκλα (*Τό φάντασμα τῆς ζούγκλας* κ.ἄ.). Ἐνῶ στήν Ἀθήνα, στίς ἀρχές τῆς δεκαετίας τοῦ '60 μᾶς δόθηκε ἡ εὐκαιρία νά δοῦμε, σέ λαϊκές βασικά αἴθουσες, ταινίες ὅπως τήν καταπληκτική *Τά τύμπανα τοῦ Φού Μαντσού* καί τήν ἀπολαυστική *Γυναίκα τίγρη*. Τέλος, στή διάρκεια τῆς παραμονῆς μας στό Λονδίνο, χάρη στά «σινεάκ» τῆς ἀγγλικῆς

Πράκτορες τοῦ ἄξονα

Τά τύμπανα τοῦ Φού Μαντσού *(1940).*

πρωτεύουσας ἀλλά καί τήν Ταινιοθήκη τοῦ Λονδίνου, μᾶς δόθηκε γι' ἄλλη μιά φορά ἡ εὐκαιρία νά δοῦμε ἤ νά ξαναδοῦμε πολλά ἀπ' τά κλασικά σήριαλ: τή σειρά μέ τόν Ντίκ Τρέισι, τίς *περιπέτειες τοῦ Κάπταιν Μάρβελ*, τή *χάλκινη μάσκα*, τούς τρεῖς *Φλάς Γκόρντον*, τό σπάνιο *Fighting devil dogs*, κ.ἄ.

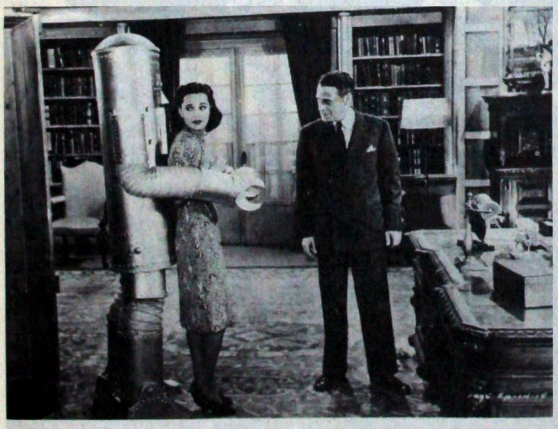
Τό σύγχρονο ἑλληνικό κοινό μπόρεσε νά δεῖ δείγματα τοῦ εἴδους μέ μιά σειρά ἐπεισοδιακῶν ταινιῶν πού παρουσίασε πρίν ἀπό 2-3 χρόνια ἡ ΕΡΤ—2: *Η χάλκινη μάσκα, Ἡ λεγεών τοῦ Ζορό, Τό μαῦρο μαστίγιο τοῦ Ζορό, Ὁ κόκκινος κύκλος* καί οἱ τρεῖς *Φλάς Γκόρντον*, ταινίες πού τοῦ ἔδωσαν τήν εὐκαιρία νά γνωρίσει κάτι ἀπό τή μαγεία καί τήν ὀμορφιά τοῦ εἴδους.

Ἡ ἐπεισοδιακή ταινία πρωτοπαρουσιάστηκε, στήν πραγματικότητα, στά τέλη τῆς πρώτης δεκαετίας τοῦ αἰώνα μας, τήν ἐποχή δηλαδή τοῦ βωβοῦ κινηματογράφου, μέ τόν *Νίκ Κάρτερ* (1908) τοῦ Γάλλου Βικτορέν Ζασέ, γιά νά συνεχιστεῖ, καί πάλι στή Γαλλία, μέ τίς θαυμάσιες ταινίες τοῦ Λουί Φεγιάντ *Φαντομάς* (1914-1915) καί *Οἱ βρυκόλακες* (1915-1916), ἐνῶ, τήν ἴδια περίπου ἐποχή στίς ΗΠΑ κάνουν τήν ἐμφάνισή τους *Οἱ περιπέτειες τῆς Πωλίν* (1914) τοῦ Λουί Γκασνιέ - μιά συμπυκνωμένη ἔκδοσή τους θά κυκλοφορήσει τήν ἐπόμενη χρονιά στή Γαλλία καί τήν ὑπόλοιπη Εὐρώπη μέ τόν τίτλο *Τά μυστήρια τῆς Νέας Ὑόρκης*, ὅπου ἡ ἀνεπανάληπτη πρωταγωνίστριά τους γίνεται ἕνα ἀπό τά πιό δημοφιλῆ ἀστέρια τῆς ἐποχῆς. Τό εἶδος θά συνεχιστεῖ καί τά ἑπόμενα χρόνια, τόσο μέ ταινίες τοῦ Φεγιάντ, ὅσο καί μέ τήν Πέρλ Χουάιτ σέ νέες περιπέτειες, ἐνῶ θ' ἀνθίσει καί σ' ἄλλες χῶρες (ἰδιαίτερα στήν Ἰταλία) γιά ἕνα σύντομο διάστημα, γιά νά διακοπεῖ γύρω στά 1928, μέ τό τέλος τοῦ βωβοῦ καί τήν ἐμφάνιση τοῦ ἠχητικοῦ.

Ἡ περίοδος πού μᾶς ἐνδιαφέρει στό ἄρθρο αὐτό εἶναι ἀκριβῶς ἡ τελευταία περίοδος τοῦ σήριαλ, αὐτή πού παρουσιάζεται στίς ἀρχές τῆς δεκαετίας τοῦ '30 καί τελειώνει τό 1956, ὅταν ἡ ταινία μέ ἐπεισόδια μεταπηδᾶ στήν τηλεόραση γιά νά μετατραπεῖ σέ κάτι τό ἐντελῶς διαφορετικό καί συνήθως πολύ μέτριο, χωρίς τήν ποίηση καί τήν ὀμορφιά τῆς κινηματογραφικῆς ἐπεισοδιακῆς ταινίας. Παρ' ὅλο πού τά σήριαλ τῆς περιόδου πού μᾶς ἐνδιαφέρει ἄρχισαν νά γυρίζονται ἀπό τίς ἀρχές τῆς δεκαετίας τοῦ '30 (ἀπό τά πιό ἐνδιαφέροντα ἀναφέρουμε τό *Vanishing shadow* τοῦ Λούις Φρίντλαντερ, 1934, καί τό *Phantom empire*, 1935, τῶν Ὄττο Μπρούερ καί Μπ. Ρίβς Ἴσον, ταινία μέ στοιχεῖα ἐπιστημονικῆς φαντασίας καί μέ πρωτα-

γωνιστή τόν γνωστό ἀπό διάφορα γουέστερν, Τζήν Ὄτρι), ἡ πρώτη μεγάλη ἐπιτυχία του σημειώνεται μέ τόν *Φλάς Γκόρντον* (1936, *Flash Gordon*, ἑλλην. τίτλος: *Ὁ Ἄρης ἐναντίον τῆς γῆς*), πού γυρίζει ἡ ἑταιρία Γιουνιβέρσαλ, μέ σκηνοθέτη τόν Φρέντερικ Στέφανι καί μέ βάση τόν δημοφιλῆ ἥρωα τῶν «κόμικς» πού σχεδίαζε ὁ Ἄλεξ Ρέιμοντ. Παρά τήν κάποια πρωτόγονη τεχνική της, ἡ ταινία μέ τίς διάφορες διαπλανητικές περιπέτειες τοῦ ξανθοῦ ἥρωά της Φλάς Γκόρντον (πού τόν ἑρμήνευε ὁ Μπάστερ Κράμπ), τῆς συμπαθητικῆς φίλης του Ντέιλ Ἄρντεν (πού ἡ Τζήν Ρότζερς ἑρμήνευε μέ μιά δόση ἐρωτισμοῦ) καί τοῦ ἰδιοφυῆ ἐπιστήμονα Δρ. Ζάρκοφ (Φράν Σάνον), περιπέτειες ἰδιαίτερα στό μακρινό πλανήτη Μόγκο, μέ κύριο ἐχθρό τόν ἀνελέητο καί μισητό Αὐτοκράτορα Μίνγκ (ὁ Τσάρλς Μίντλετον δημιούργησε ἕναν πραγματικά μοναδικό κι ἀλησμόνητο χαρακτῆρα, ἴσως τόν πιό ἐντυπωσιακό Κακό τοῦ σήριαλ) καί τήν ὄμορφη ἀλλά ἐπικίνδυνη κόρη του, πριγκίπισσα Ὄρα (Πρισίλα Λόσον), κατάφερε να γοητεύσει τούς θεατές καί νά συνεπάρει τή φαντασία τους. Μ' ἀποτέλεσμα ν' ἀρχίσουν νά γυρίζονται κι ἄλλες ταινίες μέ παρόμοια θέματα, πού ἐκτυλίσσονται σέ μακρινούς κι ἐπικίνδυνους πλανῆτες (*Μπάκ Ρότζερς* τό 1939, ἀπό τήν ἴδια ἑταιρία καί μέ πρωταγωνιστή τόν Μπάστερ Κράμπ), ἐνῶ ἀκολούθησαν καί ἄλλες δύο, τεχνικά καλύτερες, ταινίες μέ ἥρωα τόν Φλάς Γκόρντον: *Τό ταξίδι τοῦ Φλάς Γκόρντον στόν Ἄρη* (*Flash Gordon's trip to Mars*, 1938, τῶν Φόρντ Μπίμπι καί Ρόμπερτ Χίλ) καί *Ὁ Φλάς Γκόρντον κατακτᾶ τό διάστημα* (*Flash Gordon conquers the universe*, 1940, τῶν Φόρντ Μπίμπι καί Ρέι Τέιλορ) - ἡ τελευταία μάλιστα θεωρεῖται ἀπό πολλούς ἡ καλύτερη τῆς σειρᾶς.

Παράλληλα μέ τή Γιουνιβέρσαλ κι ἄλλες ἑταιρίες ἀρχίζουν ν' ἀσχολοῦνται μέ τό σήριαλ: ἰδιαίτερα ἡ Ρεπάμπλικ (πού γυρίζει 66 ταινίες τοῦ εἴδους, ἐνῶ ἡ Γιουνιβέρσαλ φτάνει τίς 69), ἡ Κολούμπια (57 ταινίες) καί ἡ Μασκότ (24 ταινίες). Στή Ρεπάμπλικ ὀφείλουμε μερικά ἀπό τά καλύτερα σήριαλ πού γυρίστηκαν στήν ἱστορία τοῦ εἴδους, ὁρισμένα ἀπό τά ὁποῖα σκηνοθέτησε ἡ ὁμάδα τῶν Γιουίλλιαμ Γουίτνεϊ καί Τζών Ἴνγκλις, δυό σκηνοθέτες πού ἐργάζονταν συνήθως μαζί, ὁ πρῶτος ἦταν εἰδικευμένος στίς ἐξωτερικές σκηνές καί γενικά τίς σκηνές δράσης ἐνῶ ὁ δεύτερος προτιμοῦσε νά γυρίζει τίς ἐσωτερικές σκηνές.



Χάλκινη μάσκα

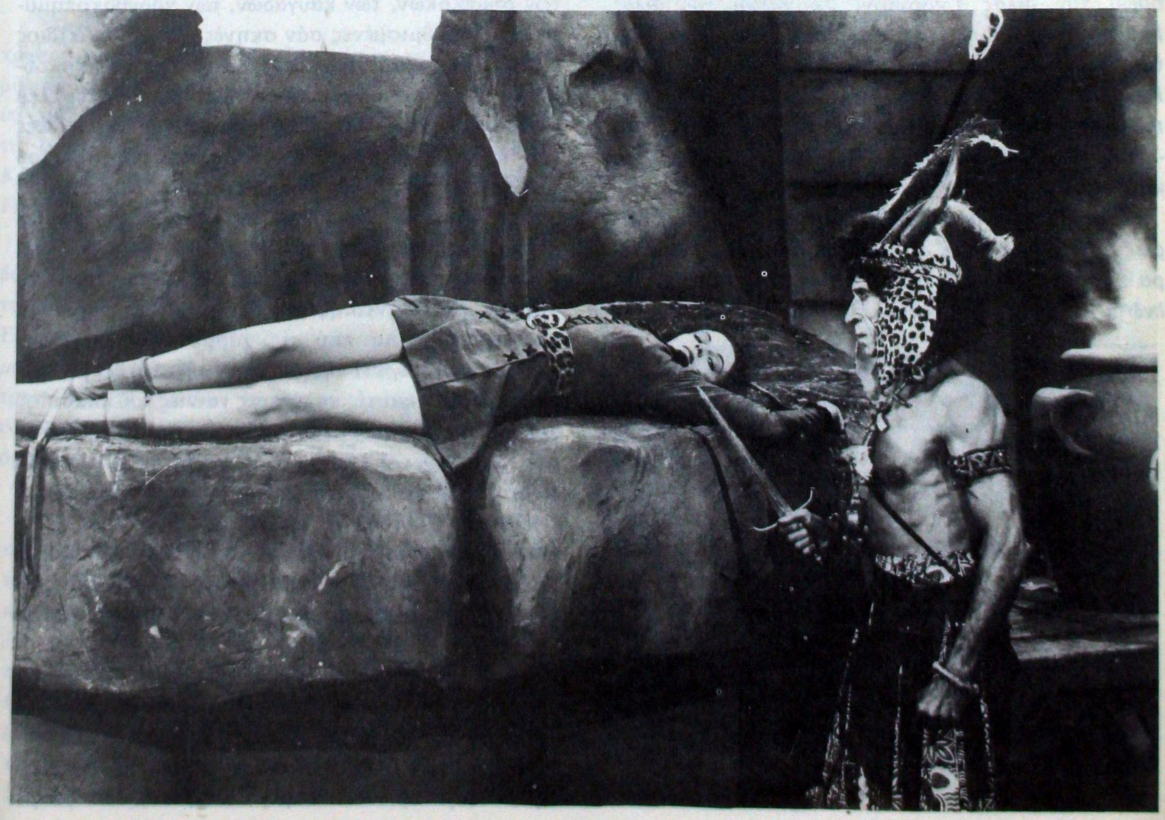
Σέ ταινίες τους, ὅπως *Ὁ κόκκινος κύκλος* (*Dare devils of the red circle*, 1939), *Ἡ λεγεών τοῦ Ζορό* (*Zorro's fighting legion*, 1939), *Τά τύμπανα τοῦ Φού Μαντσού* (*The drums of Fu Manchu*, 1940), *Ἡ χάλκινη μάσκα* (*The mysterious Doctor Satan*, 1940), *Οἱ περιπέτειες τοῦ Κάπταιν Μάρβελ* (*The adventures of captain Marvel*, 1940), *Τό κορίτσι τῆς ζούγκλας* (*Jungle girl*, 1941), *Οἱ περιπέτειες τῆς Ναϊόκα* (*The perils of Nyoka*, 1942, σκηνοθετημένη ἀπό τόν Γουίτνεϊ), ἐκεῖνο πού κυριαρχεῖ εἶναι τό ὑπερεαλιστικό στοιχεῖο, στοιχεῖο πού ἀνακατεύει, μέ ἁρμονία καί ποίηση, τό φανταστικό μέ τό πραγματικό, ἤ πιό σωστά δίνει στό πραγματικό μιά φανταστική, μή-ρεαλιστική ὄψη, ὅπου τό κάθε τι μετατρέπεται σ' ἕνα σέ διαρκή κίνηση παιχνίδι, ὅπου τό κάθε ἀντικείμενο δίνει τήν ἐντύπωση πώς ὑπάρχει γιά νά μετακινηθεῖ, νά ἔρθει σέ σύγκρουση μέ τά πρόσωπα, εἴτε τούς καλούς εἴτε τούς κακούς, καί τελικά νά καταστραφεῖ. Οἱ σκηνές τῶν συμπλοκῶν, τῶν καυγάδων, τῶν γρονθοκοπημάτων εἶναι ρυθμισμένες σάν σκηνές μπαλέτου (ὁ ἴδιος ὁ Γουίτνεϊ παραδέχεται ὅτι κάποτε εἶχε παρακολουθήσει τόν ἰδιοφυῆ χορογράφο Μπάσμπι Μπέρκλεϋ νά στήνει ἕνα χορευτικό, πράγμα πού τοῦ ἔδωσε ἰδέες γιά τίς καλές σκηνές τῶν καυγάδων στίς δικές του ταινίες), κι αὐτό εἶναι σίγουρα ἕνα ἀπό τά στοιχεῖα πού τίς κάνει νά ξεχωρίζουν ἀπό τίς ἄλλες ἐπεισοδιακές ταινίες. Φτάνει νά θυμηθοῦμε τόν *Κόκκινο κύκλο*, πού περιέχει τίς καλύτερες ἴσως σκηνές καυγάδων σέ σήριαλ, γιά νά ἀντιληφθοῦμε τό ρυθμό, τήν ἁρμονία καί τήν ὁμορφιά πού τίς χαρακτηρίζει. *Ρυθμός, ἁρμονία καί ὁμορφιά τῆς καταστροφῆς*, θά ἔλεγα, πού χαρακτηρίζει καί τίς καλύτερες ταινίες τοῦ κλασικοῦ ἀμερικανικοῦ μπουρλέσκου (ἰδιαίτερα τίς κωμωδίες τοῦ Μάκ Σένετ ἤ ἐκεῖνες ἑνός Μπάστερ Κῆτον). Κι εἶναι ἀκόμη πιό ἀξιοθαύμαστο ἄν σκεφτοῦμε πώς ὁ Γουίλλιαμ Γουίτνεϊ κατάφερε, στό διάστημα 1937-1946, νά γυρίσει, εἴτε μαζί μέ τόν Ἴνγκλις εἴτε μόνος του, 24 σήριαλ (πού τό καθένα τους διαρκεῖ ἀπό 210-240 λεπτά) καί ἕξι ταινίες μεγάλου μήκους (feature films).

Δέν εἶναι ὅμως μόνο οἱ ταινίες τῶν Γουίτνεϊ καί Ἴνγκλις πού δίνουν στό εἶδος τήν ξεχωριστή γοητεία καί ποίησή του. Ἀπό τή Ρεπάμπλικ καί πάλι ἔχουμε ταινίες ὅπως ὁ *Κάπταιν Ἀμέρικα* (1944, τῶν Τζών Ἴνγκλις καί Ἔλμερ Κλίφτον), *Τό μαῦρο*

μαστίγιο τοῦ Ζορό (*Zorro's black whip*, 1944, τῶν Σπένσερ Μπένετ καί Γουάλας Γκρισέλ), ὅπου τή μάσκα τοῦ μοναχικοῦ ἐκδικητῆ φοράει αὐτή τή φορά ἡ ἐλκυστική Λίντα Στέρλινγκ, *Πράκτορες τοῦ ἄξονα* (*Secret service in darkest Africa*, 1943) τοῦ Σπένσερ Μπένετ, *Ἀνθρωποκυνηγητό στό νησί τοῦ μυστηρίου* (*Manhunt of mystery island*, 1945, τῶν Σπένσερ Μπένετ, Γουάλας Γκρισέλ καί Γιακίμα Κάνουτ) κ.ἄ. Ἐνῶ ἡ Κολούμπια δημιουργεῖ τούς δικούς της ἥρωες, μέ ταινίες ὅπως *Τό δίχτυ τῆς ἀράχνης* (*The spider's web*, 1938, τῶν Ρέι Τέιλορ καί Τζέιμς Χόρν, μέ τόν Γουῶρεν Χάλ στό ρόλο τοῦ ἀνθρώπου-ἀράχνη, πού ἡ ἐπιτυχία της εἶχε καί μιά συνέχεια (*The spider returns*, 1941) *Μάντρεϊκ, ὁ μάγος* (*Mandrake the magician*, 1939, τῶν Σάμ Νέλσον καί Νόρμαν Ντέμινγκ) καί πάλι μέ τόν Γουῶρεν Χάλ, τή φορά αὐτή στό ρόλο τοῦ Μάντρεϊκ, διάσημου ταχυδακτυλουργοῦ πού εἶναι ὁ φόβος καί ὁ τρόμος τοῦ ὑποκόσμου, *Ὁ ἄνθρωπος Νυχτερίδα* (*Batman*, 1943, τοῦ Λάμπερτ Χίλγιαρ), βασισμένο στόν γνωστό ἥρωα τῶν «κόμικς» καί πού θά τό ἀκολουθήσει μιά τό ἴδιο πετυχημένη συνέχεια (*Batman and Robin*, 1949, τοῦ Σπένσερ Μπένετ), *Τό φάντασμα τῆς ζούγκλας* (*The phantom*, 1943, τοῦ Μπ. Ρίβς Ἴσον), ἄλλη μιά μεταφορά σέ σήριαλ ἑνός ἥρωα τῶν «κόμικς» κι ὅπου πρωταγωνιστής ἦταν ὁ Τόμ Τάιλερ, *Σούπερμαν* (*Superman*, 1948, τῶν Σπένσερ Μπένετ καί Τόμας Κάρ), μέ τόν Κέρκ Ἄλιν στό ρόλο τοῦ ἐκδικητῆ ἀπό τόν πλανήτη Κρύπτον, *Μπρούς Τζέντρι* (*Bruce Gentry*, 1949, τῶν Σπένσερ Μπένετ καί Τόμας Κάρ), μέ τόν Τόμ Νήλ στόν κύριο ρόλο, κ.ἄ.

Οἱ ἐπεισοδιακές ταινίες εἶναι πάρα πολλές γιά νά τίς ἀναφέρουμε σ' ἕνα καί μόνο ἄρθρο ὅπως πολλά εἶναι τά θέματα καί οἱ ἀρετές τους. Δύο στοιχεῖα ὅμως πού ἀξίζει ν' ἀναφέρουμε εἶναι ὁ ρόλος τῶν κακῶν στίς ταινίες, ρόλος τό ἴδιο σημαντικός καί συναρπαστικός μ' ἐκεῖνο τῶν «ἡρώων», καθώς καί ὁ ρόλος τῶν «σωσιῶν». Γιά τούς κακούς, ἐκτός ἀπό τόν Αὐτοκράτορα Μίνγκ, πού ὅλοι θά θυμοῦνται, τό σήριαλ μᾶς ἔχει δώσει μερικά ἐντυπωσιακά καί ἀνεπανάληπτα πορτραῖτα πού ὁ θεατής θυμᾶται τό ἴδιο ἔντονα μ' ἐκεῖνα τῶν ἡρώων τῶν ἐπεισοδιακῶν ταινιῶν: ὁ μυστηριώδης Δρ. Σατάν (Ἐντουάρντο Τσιανέλι) στή *Χάλκινη μάσκα*, ὁ ἀπειλητικός Φού Μαντσού (Χένρι Μπράουν) στήν ὁμώνυμη ταινία, ὁ πανοῦργος Σκαραβαῖος (Λαϊόνελ Ἄτγουιλ) στό *Κάπταιν Ἀμέρικα*, ὁ πειρατής Κάπταιν Μεφίστο (Ρόι Μπάνκροφτ) στό *Ἀνθρωποκυνηγητό στό νησί τοῦ μυστηρίου*, ὁ ἐπιβλητικός, ψεύτικος θεός Ντόν-ντέλ-Ὄρο στή *Λεγεώνα τοῦ Ζορό*, τό συνομωτι-

Τό κορίτσι τῆς ζούγκλας *(1941)*.



Τό μαῦρο μαστίγιο τοῦ Ζορό *(1944).*

κό Χταπόδι στόν *Ἰστό τῆς Ἀράχνης*, ὁ ἐπικίνδυνος Σκορπιός στόν *Κάπταιν Μάρβελ*, ἡ θανάσιμη Γυναίκα-Ἀράχνη (Κάρολ Φόρμαν) στόν *Σούπερμαν*, ἡ σατανική Βουλτούρα (Λόρνα Γκρέι) στίς περιπέτειες τῆς *Ναϊόκα*, κ.ἄ. Ὅμως, μιά καί τό κύριο στοιχεῖο τοῦ σήριαλ ἦταν ἡ συνεχής δράση καί οἱ ἐπικίνδυνες, ὑπερ-ρεαλιστικές περιπέτειες, τό μεγαλύτερο μέρος τῆς ἐπιτυχίας τους στηριζόταν στούς ριψοκίνδυνους καί παράτολμους «σωσίες» πού ἀντικαθιστοῦσαν στίς ἐπικίνδυνες αὐτές σκηνές τ' ἀστέρια τῆς ταινίας. Οἱ «στάντμεν» αὐτοί ἀντικαθιστοῦσαν πολλές φορές ὄχι μόνο ἕναν ἀπό τούς πρωταγωνιστές ἀλλά καί δύο καί τρεῖς, κι ὁρισμένοι ἀπ' αὐτούς εἶχαν εἰδικευτεῖ σέ κάποιο συγκεκριμένο εἶδος: ὁ Ἄλ Γουίλσον γιά ἐπικίνδυνες πτώσεις στόν ἀέρα, ὁ Τσάρλς Χάτσινσον γιά «στάντς» μέ τή μοτοσυκλέτα, ἡ Χέλεν Γκίμπσον σέ σκηνές σέ τραῖνα κλπ. Ἕνας ἀπό τούς πιό γνωστούς σωσίες τοῦ σήριαλ ἦταν ὁ Ντέιβιντ Σάρπ, πού ἐργάστηκε βασικά στή Ρεπάμπλικ στή δεκαετία τοῦ '40 (σέ ταινίες ὅπως ὁ *Φού Μαντσού*, ἡ *Χάλκινη μάσκα*, τό *Κορίτσι τῆς ζούγκλας*, στήν τελευταία αὐτή ἀντικαθιστώντας τόσο τόν ἥρωα, Τόμ Νήλ, ὅσο καί τήν ἡρωίδα, Φράνσις Γκίφορντ, τόν *Κάπταιν Μάρβελ* κ.ἄ.). Ἕνας ἄλλος, τό ἴδιο γνωστός «στάντμαν» ἦταν ὁ Τόμ Στήλ, μασκοφόρος πρωταγωνιστής στό *The masked Marvel*, 1943, τοῦ Σπένσερ Μπένετ, ἀλλά καί σωσίας στίς σκηνές τῶν καυγάδων καί τῶν τεσσάρων ἠθοποιῶν πού κατά διαστήματα πιστευόταν πώς ἦταν ὁ καθένας τους ὁ μασκοφόρος ἐκδικητής καθώς καί ὁ Ντέιλ βάν Σίκελ, πού εἶχε εἰδικευτεῖ σέ σκηνές μέ αὐτοκίνητα καί μοτοσυκλέτες (τελευταῖα μάλιστα εἶχε κάνει δουλειά «στάντμαν» στήν ταινία *Μονομαχία* τοῦ Σπῆλμπεργκ).

Σήμερα δυστυχῶς τό σήριαλ δέν ὑπάρχει πιά. Ἡ τηλεόραση τό ἔχει ἀντικαταστήσει μέ πλαδαρές, ἀνούσιες καί χωρίς καμιά ποίηση παραγωγές, πού τούς δίνει τήν ἴδια ὀνομασία ἀλλά πού δέν ἔχουν καμιά οὐσιαστική σχέση μ' αὐτό. Μέ τήν ἐπεισοδιακή ταινία πού ἐκφράζει τήν «*ποίηση τοῦ παιδιοῦ καί τήν ποίηση τοῦ "τρελοῦ", καί πού τήν ἀρνιόμαστε στό παιδί γιά νά τό ὑποτάξουμε καλύτερα καί στόν "τρελό" γιά νά τόν συντρίψουμε καλύτερα*» ὅπως πολύ χαρακτηριστικά ἔγραφε ὁ Γάλλος Σάρλ Ζαμό (περιοδ. *Ποζιτίφ*, ἀρ. 88, Ὀκτ. 1967, σέ ἄρθρο μέ τόν τίτλο: *Le rendez-vous des Aminches*), πέρασε μιά ὁλόκληρη περίοδος τοῦ κινηματογράφου, περίοδος τό ἴδιο σημαντική μ' ἐκείνη τῆς κλασικῆς κωμωδίας, τοῦ θρίλλερ ἤ τοῦ μιούζικαλ καί πού εἶναι πιά καιρός νά τήν ἀναγνωρίσουμε σάν αὐτή πού εἶναι. Σάν ἕνα κάλεσμα γιά νά περάσουμε στό ὄνειρο καί τήν πιό ἀχαλίνωτη φαντασία.

Ν. Φ—Μ.

Ὁ ἄγνωστος Μινέλλι καί ὁ γνωστός κινηματογράφος τῶν μύθων καί τῶν ὀνείρων

τοῦ Ἰορδάνη Καμπᾶ

Τό τραγούδι τῆς ἀγάπης

Τό ἀφιέρωμα τῆς *Ὀθόνης* στό χόλλυγουντ συμπίπτει μέ τόν προγραμματισμό, κατά τή διάρκεια τοῦ καλοκαιριοῦ, ἀπό τήν κινηματογραφική λέσχη τῆς ΕΡΤ—1, τεσσάρων ταινιῶν τοῦ Βιτσέντε Μινέλλι, ἐνταγμένων σ' ἕναν κύκλο μέ τίτλο «Ὁ Ἄγνωστος Μινέλλι». Ὁ κύκλος αὐτός εἶχε σκοπό νά μᾶς κάνει «γνωστή» τήν «ἄγνωστη» πλευρά τοῦ μεγάλου Ἀμερικανοῦ σκηνοθέτη. Παράλληλα, ἀπό τήν ΕΡΤ—2 εἴχαμε ἄλλες δυό ταινίες τοῦ ἴδιου δημιουργοῦ. Ταινίες πού ἀνήκουν στή «γνωστή» του πλευρά.

Brigadoon

Ἐκεῖνο πού συνδέει ἄμεσα τόν Βινσέντε Μινέλλι μέ τό Χόλλυγουντ δέν εἶναι ἡ συμμετοχή του ὡς δημιουργοῦ στήν ἀνάπτυξη τῆς βιομηχανίας, ἀλλά ἡ παράλληλη ὅσο καί ἐσωτερική σχέση πού εἶχε καί ἔχει μ᾽ αὐτό. Οἱ ταινίες του, ὅταν τίς ξαναβλέπει κανείς μετά ἀπό καιρό, δέν προδιαθέτουν γιά καμιά ἀπολαυστική ἐπαφή, ἐπαφή πού ἔχει νά κάνει μέ τήν πιό «ἁπλοϊκή» δομή ἑνός πλέγματος σχέσεων, ἐσωτερικῶν ἤ ἐξωτερικῶν πού ἀφοροῦν μόνο τόν ἀτομικό ἄξονα ἐπιθυμία-ἔκφραση.

Τό χόλλυγουντ *καί* στό πρόσωπο τοῦ Μινέλλι[1] βρῆκε τό δημιουργό-ἀναμορφωτή τῆς εἰκόνας-διασκέδασης, μετασχηματισμένης καί ἐνταγμένης στό σύνολο πού ἀποτελεῖ τήν ταινία.

Τό χόλλυγουντ θεωρούμενο ὡς ἕνα σύνολο συγκεντρωμένων «ὁμοειδῶν» ἀντικειμένων κατανάλωσης (ταινίες) ἀναπαράγει, χωρίς νά ἔχει πραγματικά[2] τήν ἀνάγκη κανενός, τά προϊόντα του πού ζοῦν καί κινοῦνται σάν ξεχωριστά σώματα μέσα στό χῶρο πού τά ἴδια συνθέτουν.

Θεωροῦμε βέβαια πάντα ὅτι κάθε ταινία ἀποτελεῖ ἀναπόσπαστο μέρος ἑνός συγκεκριμένου συνόλου πού συνθέτει αὐτό τό χῶρο, ἀλλά καί πού ἀπό μόνη της ἀνασυνθέτει, ἀνατρέποντας ταυτόχρονα τούς κώδικες, γραφῆς πρῶτα καί ἀνάγνωσης-ἀποδοχῆς ἔπειτα.

Τό ἀναγνωρίσιμο καί ἀποδεκτό συμβάν στήν ὀθόνη πολλές φορές μετατρέπεται, παγιδεύει, ἀποδιώχνει, ὅταν δέν κατανοηθεῖ σωστά. Παραμένει πάντα ἐκεῖ, ἀναζητώντας νέες προσπάθειες θά μπορούσαμε νά ποῦμε «ἐξέτασης», παραχωρώντας αὐτό τό ἴδιο τίς μεθόδους πού ἡ ὅποια τέτοια ἐξέταση θά προωθήσει.

Ὁ Βινσέντε Μινέλλι εἶναι ὁ σκηνοθέτης ἐκεῖνος πού χωρίς καμιά δόση ὑπερβολῆς εἰσήγαγε τήν ἀνατροπή τῶν ἀναγνωρίσιμων καταστάσεων, ἀνασκευάζοντάς τες καί προχωρώντας τες μέσα ἀπό ἕνα συνδυασμό γραφῆς καί ἀνάγνωσης.

Δημιουργός κατ᾽ ἐξοχήν ὀνείρων εἶναι ἀντιπρόσωπος τοῦ ψεύτικου καί τοῦ «καταπιεστικοῦ». Κινεῖται ἐκεῖ ὅπου ἐνῶ τίποτα δέν μπορεῖ νά θεωρηθεῖ ἀληθινό, ὅλα δείχνουν νά περνᾶ γιά τέτοιο. Σκηνοθέτης τοῦ κλειστοῦ χώρου, τοῦ κατασκευασμένου ντεκόρ καί τῆς ἀπατηλῆς πραγματικότητας, καί ἔχοντας γνώση ἀπό πρίν τοῦ ἀντικειμένου τῆς ἐνασχόλησής του, δέν περιορίζεται σέ μιά ἁπλή ἀπεικόνιση ἁ λά Σεσίλ ντέ Μίλλ καί τῆς ὥς τότε πρακτικῆς τῶν στούντιο. Χρησιμοποιεῖ ὅλες τίς δυνατές γωνίες λήψης γιά νά τοποθετήσει τήν κάμερά του, πού ὡς ὄργανο ἐξωτερικῆς καταγραφῆς παύει νά εἶναι ἀόρατη. Ὁ Μινέλλι μ᾽ αὐτό τόν τρόπο παραβαίνει καί ἀνατρέπει ἕνα μοναδικό χολλυγουν-

Μαντάμ Μποβαρύ

τιανό κανόνα τεχνικῆς. Ἡ κάμερα πρέπει νά μένει ὑποχρεωτικά ἀόρατη ὥστε νά καταργεῖ τή θεατρική ἀπόσταση ἀνάμεσα στή σκηνή καί στό θεατή, μέ ἀποτέλεσμα ἡ ταύτιση τοῦ τελευταίου μέ τά δρώμενα νά ἐπιτυγχάνεται ἀβίαστα.

Ὑπερτονίζει τήν παρουσία τῆς κάμερας. Ἄν ἐξαιρέσουμε τίς τρεῖς μεγαλύτερες ἐμπορικές ἐπιτυχίες του *Ἕνας Ἀμερικανός στό Παρίσι, Brigadoon* καί *Zizi* ὅπου ὅλα εἶναι στήν ὑπηρεσία τοῦ στάρ-σύστεμ μποροῦμε νά κοιτάξουμε σέ δυό ταινίες καί συγκεκριμένα σέ δύο φιλμικές στιγμές ἀρκετά χαρακτηριστικές.

Στό *Τραγούδι τῆς ἀγάπης* (*Meet me in Saint Louis*) ἔχουμε τή σκηνή ὅπου ἡ Τζούντυ Γκάρλαντ τραγουδᾶ τό ὁμότιτλο τραγούδι χορεύοντας παράλληλα. Ἡ ὅλη σκηνή ἐξελίσσεται μέσα σ' ἕνα δωμάτιο καί ὅπως γίνεται πάντα σ' αὐτές τίς περιπτώσεις ἡ κάμερα μένει ἀκίνητη ἤ μέ ὁριζόντια τράβελλινγκ παρακολουθεῖ τήν Γκάρλαντ πού κινεῖται ἀπό τή μιά ἄκρη τοῦ δωματίου ὥς τήν ἄλλη ἕως ὅτου μένει σ' ἕνα σημεῖο καί τραγουδώντας τό ρεφραίν κάνει μικρά ἐπιτόπια πηδηματάκια. Ἡ κάμερα ἀκίνητη στό ὕψος τῆς Γκάρλαντ ἀκολουθεῖ τό ρυθμό της κάνοντας κι αὐτή μικρά πηδηματάκια.

Στή *Μαντάμ Μποβαρύ* καί στή σκηνή τοῦ χοροῦ, ἡ κάμερα τοποθετημένη λίγο πιό πάνω ἀπό τό ὕψος τῶν ἠθοποιῶν στροβιλίζεται μαζί μ' αὐτούς καί παραδίνεται στό ἴδιο χορευτικό κρεσέντο, φθάνοντας στήν φανταστική ὑπόθεση ἐπιθυμίας... νά μένουν οἱ ἠθοποιοί ἀκίνητοι, ἔτσι ὥστε ἡ κίνησή τους νά παράγεται ἀπό τήν ἐσωτερική «ὥθηση» πού δίνεται ἀπό τή θέση καί τή χρήση τῆς κάμερας.

Καί στίς δύο μινελλικές στιγμές, ἡ ὑπέρβαση τῆς τονικότητας καί τῆς προκαθορισμένης αἰσθητικῆς —ὅπως αὐτή καθορίζεται ἀπό τούς χολλυγουντιανούς κανόνες— ξεπερνᾶ κάθε «προηγούμενο».

Ὁ Μινέλλι δέν σκηνοθετεῖ μέσα στό κάδρο. Σκηνοθετεῖ μαζί μέ τό κάδρο. Τό «ὅλοι» τῆς ταινίας εἶναι προκαθορισμένο. Ἐκεῖνο πού μένει εἶναι νά δοθεῖ ἔτσι πού νά μή μοιάζει μέ κάποιο ἄλλο, ἀλλά καί νά ἐντάσσεται μέσα σ' αὐτό τό ἄλλο, πού περικλείει καί καθορίζει. Τό σύστημα τοῦ κλασικισμοῦ ὅσον ἀφορᾶ τή γραφή βρίσκεται πάντα ἐκεῖ. «Πρέπει νά βγαίνει πάντα νόημα».

Ἡ ἐπιχειρούμενη λοιπόν μινελλική ὑπέρβαση γίνεται μ' ὅλους τούς ρυθμούς τῆς ἐσωτερικότητας καί σχεδόν προτρέπει νά ἀναγνωρισθοῦν (οἱ ρυθμοί) ὅπως αὐτοί καταγράφονται καί καταγράφουν.

Στό *Ἡ ὡραία καί τό κτῆνος*, ἡ παρουσία τοῦ Γερμανοῦ σκηνοθέτη δέν μπορεῖ παρά νά εἶναι ἕνας φόρος τιμῆς στόν μεγάλο Ἔριχ φόν Στρόχαϊμ.

Εἰσάγεται ἔτσι μιά πρώτης μορφῆς κινηματογραφοφιλία πού ἀντλεῖ καί ψάχνει παράλληλα τίς

Ζιζή

αἰτιολογήσεις της ἀπό τίς ταινίες «... τῆς διπλανῆς πόρτας».

Αὐτή ἡ κινηματογραφοφιλία παίρνει διαστάσεις φιλμικοῦ δοκιμίου, κυρίως στήν πιό μεγάλη ταινία πού ἔκανε, στούς *Τέσσερις ἱππότες τῆς Ἀποκαλύψεως*. Ἐδῶ τά «σημειολογικά» στοιχεῖα ἐναλλάσσονται μέ τά σκηνοθετικά εὑρήματα πού δέν σταματοῦν νά ἀναζητοῦνται σέ κάθε στιγμή τῆς ταινίας. Ἀπό τήν παρουσία τοῦ διαρκῶς ἀποσυντιθέμενου Πώλ Χάϊνρατ, πού ἔρχεται σάν παντοτινός μεγάλος χαμένος ἀπό τήν *Καζαμπλάνκα* ὥς τήν κατάργηση τοῦ σάν κόντρ σάν στή συνάντηση τῆς Ἴνγκριντ Τούλιν μέ τόν Γκλέν Φόρντ.

Ὁ Βιτσέντε Μινέλλι εἶναι ὁ δημιουργός πού δικαιολογεῖ τήν κύρια ἀντίφαση πού ἐμπεριέχεται στό χολλυγουντιανό σύστημα παραγωγῆς καί ἔκφρασης.

Μιά ταινία μπορεῖ νά ξεφεύγει καί σέ μερικές μόνο στιγμές της, σέ ἕνα φανταστικό ἐπίπεδο ἀναγνώρισης καί αὐτόνομης λειτουργίας. Το συγκεκριμένο πλέγμα πού τόν περιβάλλει εἶναι ἀδύναμο καί ἀνίκανο νά ἐπιβάλλει ὁλοκληρωτικά τήν ἐπιρροή του.

Αὐτό πού δείχνει μιά ταινία κι αὐτό πού ἀντλεῖται ἀπό τό ἐξωτερικό βλέμμα πού εἰσάγεται σ' αὐτήν δέν μπορεῖ νά τό ἀναιρέσει κανένας.

I.K.

1. Ἴσως ὁ Μινέλλι νά βρίσκεται ἀρκετά μπροστά ἀπ' ὅ,τι οἱ ἄλλοι μεγάλοι τοῦ κινηματογράφου-θέαμα Σεσίλ ντέ Μίλλ, Ραούλ Γουώλς, Μάικλ Κέρτιζ κλπ.

2. Ἐδῶ τό «πραγματικά» δέν σημαίνει τίποτα ἄλλο παρά τήν αὐτόνομη ἀπώθηση κάθε ἐξωτερικῆς καί παράλληλα ἀκραίας ὑποθετικῆς «βοήθειας» γιά ἕνα διαφορετικό βλέμμα πού παράγεται ἐκεῖ.

MC-105

Κάποτε στήν Ἀμερική...

Ὁ ὅρος *cold war pornography* διαμορφώθηκε καί βρῆκε τίς ἀντιστοιχίες του στίς ἀρχές τῆς δεκαετίας τοῦ '50. Ἡ ἰδεολογική ἀποστείρωση στίς ΗΠΑ ὁδήγησε στόν μακαρθισμό κι ὁ τελευταῖος ἐκφράστηκε κινηματογραφικά ἀπό πενήντα περίπου ἀντικομμουνιστικά φιλμάκια, γεμᾶτα κινδυνολογίες, ἀπιθανότητα, ἀκρότητες καί ἔντονη ἀντισοβιετική προπαγάνδα. Ἀκόμα καί καλοί ἐπαγγελματίες ἀναγκάστηκαν νά σκηνοθετήσουν τέτοιες ταινίες γιά νά ἀποφύγουν τή «μαύρη λίστα» καί γιά νά δώσουν τό δικό τους πιστοποιητικό νομιμοφροσύνης καί ἰδεολογικῆς καθαρότητας. Ὁ Γκόρντον Ντάγκλας π.χ. στό 1951 γύρισε γιά τήν Γουῶρνερ τήν ταινία *I was a communist for the FBI*. Ὁ κεντρικός ἥρωάς του, ἐργάτης στά χαλυβουργεῖα τοῦ Πίτσμπουργκ, εἶναι πράκτορας τοῦ FBI πού ἀποκαλύπτει μιά κομμουνιστική συνωμοσία. Ἐδῶ βέβαια ὁ στόχος εἶναι διπλός. Πλήττεται ταυτόχρονα καί ὁ συνδικαλισμός, κάτι πού θά ἀποτελέσει πάγια πρακτική πολλῶν ἀμερικανικῶν ταινιῶν. Λίγα χρόνια ἀργότερα, ὁ Ἠλίας Καζάν, στό πολυβραβευμένο μέ ὄσκαρ *Λιμάνι τῆς ἀγωνίας*, θά μπλέξει ἀξεδιάλυτα τόν συνδικαλισμό μέ τόν γκαγκστερισμό. Ὁ Καζάν, πού στή δεκαετία τοῦ '30 ἀνῆκε στό Κ.Κ. τῶν ΗΠΑ, ἀποχαρακτηρίστηκε ἔτσι πλήρως. Τό καλοκαίρι τοῦ '50 ξεσπάει ὁ πόλεμος τῆς Κορέας. Οἱ πεζοναῦτες τοῦ Εἰρηνικοῦ μάχονται πιά στόν 38ο παράλληλο καί δέν καταλαμβάνουν τήν Ἰβοζίμα ἤ τήν Γκονανταλκανάλ, ἀλλά πρέπει νά ἀποβιβαστοῦν στίς βραχώδεις ἀκτές τῆς Ἰντσόν. Ὁ πόλεμος δέν γίνεται πιά γιά τήν ἐλευθερία ἀλλά γιατί, σύμφωνα μέ προεδρική δήλωση, οἱ Ἀμερικανοί στρατιῶτες θά παίξουν στήν περιοχή *«τό ρόλο τοῦ χωροφύλακα μόνο»*. Ἡ κοινή γνώμη τῶν ΗΠΑ ἀναρωτιέται τί συμβαίνει. Ἀναλαμβάνει λοιπόν τή διαφώτιση ὁ κινηματογράφος. Θἄχουμε πολλές προπαγανδιστικές ταινίες γιά τόν πόλεμο τῆς Κορέας καί μερικές φορές ἰδιαίτερα ρατσιστικές, ὅταν ἀναφέρονται στήν ἀνάμειξη τῶν Κινέζων. Χαρακτηριστικό παράδειγμα ἀποτελεῖ τό *Retreat hell*! (ἑλληνικός τίτλος: *Ὑποχώρηση κόλαση*) πού γυρίστηκε στά 1952 σέ σκηνοθεσία Τζότζεφ Λιούις. Θά ἀδικούσαμε ὅμως αὐτές τίς ταινίες, ἄν δέν ἀναφερόμασταν στίς κατασκευαστικές τους ἀρετές. Λιτότητα ὕφους καί πειστικότητα στή δράση, ντοκυμανταιρίστικη ὀπτική, καλοί ἄγνωστοι ἠθοποιοί, οὐμανιστική ἀτμόσφαιρα. Ὡστόσο, τό ἄλλοθι ἀρχίζει καί δημιουργεῖται. Ἡ μαζική ἐπέμβαση τῶν Κινέζων ἀνέτρεψε τούς συσχετισμούς στήν Κορέα καί ἀπέτρεψε τήν ὁλοκληρωτική νίκη.

Μέ τήν ὕφεση, οἱ ψυχροπολεμικές ταινίες ἐκλείπουν σχεδόν τελείως. Οἱ ἀντικομμουνιστικές αἰχμές ἀμβλύνονται καί τά κράτη τοῦ Ἀνατολικοῦ συνασπισμοῦ χρησιμοποιοῦνται μόνο μερικές φορές, ὡς τό ἀπαραίτητο μπακγκράουντ κάποιων κατασκοπευτικῶν ταινιῶν.

Ἡ σιωπή

Τό Βιετνάμ, ὁ πόλεμος, τό «τραῦμα» του, ἡ προσπάθεια ἐπούλωσής του, ἡ ἀπολογία καί ἡ ἀπώθηση δέν θά ξεπεραστοῦν τόσο εὔκολα ὅσο ἡ περίπτωση τῆς Κορέας. Ἔχει κιόλας γραφεῖ πολλές φορές πώς ὅσο διαρκοῦσε ὁ πόλεμος τῆς ζούγκλας, ὁ ἀμερικάνικος κινηματογράφος σίγησε ὁλοκληρωτικά. Αὐτή ἡ σιωπή συνεχίστηκε καί λίγο μετά τόν τερματισμό του. Στή συνέχεια ἀρχίζουν δειλά κάποιες ταινίες γιά νά φτάσουμε στόν *Ἐλαφοκυνηγό* (1978) τοῦ Μάικλ Τσιμίνο. Ἔχουν γραφεῖ κατά κόρον τά συμπτώματα πού ἐμφανίζονται σ' αὐτή τήν ταινία. Τό Βιετνάμ εἶναι τό βρώμικο *ἄλλοῦ*, ἡ μόνη λύση εἶναι ἡ ἐπιστροφή στήν ἐθνική καθαρότητα,

ἀκόμα κι ὁ νεκρός πρέπει νά ἐπιστρέψει στήν πατρίδα. Ἀπώθηση, παραγραφή τῆς λαϊκῆς μνήμης, ἔντονος ρατσισμός. Κάποιες ἄλλες ταινίες πού προηγήθηκαν ἦταν διφορούμενες: *Ἡ σκυλίσια καταδίωξη (Dog-soldiers)* τοῦ Κάρελ Ράιζ δέν εἶχε σαφεῖς θέσεις, ἐνῶ οἱ *Βρώμικες νίκες (Go tell to the Spartans)* τοῦ Τέντ Πόστ ἄνοιγε τά ψυχροπολεμικά μονοπάτια μέ μιά μεταφυσική ὅμως διάσταση.

Στά τέλη τῆς δεκαετίας τοῦ '70, τό βιετναμικό τραῦμα ἀποβιβάζεται στό ἐθνικό *ἐδῶ*, ταξιδεύει στίς ΗΠΑ. Θεωροῦμε ἰδιαίτερα σημαντική καί σημαδιακή αὐτή τήν περιπλάνηση μιά καί θά δημιουργηθεῖ πλέον σχολή. Εἶναι ἡ ἐντυπωσιακή Β΄ ταινία *Search and destroy* (ἑλληνικός τίτλος: *Ματωμένος Νιαγάρας)* ὅπου ὁ ρατσισμός εἶναι ἔντονος, ἐνῶ ὁ Τέντ Πόστ ξαναχτυπάει στό ψαχνό αὐτή τή φορά μέ τό φίλμ *Οἱ ξύπνιοι μάγκες φορᾶνε μαῦρα.* Ἡ σημασιοδότηση μέ τό μαῦρο εἶναι εὔγλωττη ἰδεολογικά καί στίς ΗΠΑ πιά καθαρίζεται σέ μικρογραφία τόσο τό Βιετνάμ ὅσο καί ἡ διαφθορά κάποιων ἐλάχιστων Ἀμερικανῶν πολιτικῶν.

Οἱ ἀρχές τῆς δεκαετίας τῶν '80 συμπίπτουν μέ τήν προεδρία τοῦ Ρόναλντ Ρῆγκαν. Ἡ συντηρητική καί ἐθνικιστική ἄποψη κυριαρχοῦν καί ἀντανακλῶνται μέσα ἀπό τίς ταινίες τῶν ΗΠΑ. Πόσο σοβαρό εἶναι τό φαινόμενο; Ὁ Δημήτρης Δανίκας θά γράψει εὔστοχα στόν *Ριζοσπάστη*: «*Ἄν ἡ δεκαετία τοῦ '70 χαρακτηρίστηκε ἀπό τίς* ταινίες - καταστροφῆς *καί τῆς ἄλλες τῆς ρετροποίησης τοῦ ναζισμοῦ πού διαστρέβλωσαν τήν ἱστορία ἤ παραπλάνησαν τήν λαϊκή μνήμη, ἡ δεκαετία τοῦ '80 σημαδεύεται ἀπό τό ἐπικίνδυνο σύμπτωμα τῆς ἀλλεπάλληλης ἐμφάνισης ἀντικομμουνιστικῶν ταινιῶν*».

Οἱ ἀρχές

Στήν ἀρχή τῆς δεκαετίας τοῦ '80 οἱ ταινίες τῆς ρηγκανικῆς ἀντίληψης ἦταν ἐλάχιστες. Σημειώσαμε τότε τόν ἀσήμαντο *Κόντορμαν*, ἐνῶ ἀργότερα μιά κωμωδία τοῦ Ἄιβαν Ράιτμαν ἦταν πιό χαρακτηριστική. Στό *Δυό τρελοί, τρελοί κομμάντος*, Ἀμερικάνοι κάνουν ὅ,τι θέλουν στήν Τσεχοσλοβακία, νικοῦν τούς πάντες μέ τή βοήθεια ἑνός σύγχρονου ἠλεκτρονικοῦ τεθωρακισμένου. Ἡ Τσεχοσλοβακία φαίνεται πώς γίνεται ὁλοένα ψυχροπολεμικός στόχος. Στόν *Ἐρασιτέχνη*, ὄχι μόνο μαθαίνουμε πώς εἶναι ἄντρο τρομοκρατῶν, ἀλλά πώς ἐκεῖ ὁ μισός λαός εἶναι ἀντιφρονοῦντες, πώς κάμουν Ἀντίσταση κ.ο.κ.

Βετεράνος

8 ριψοκίνδυνοι

Ἀπό ἐδῶ κι ὕστερα τίς ψυχροπολεμικές ταινίες θά πρέπει νά τίς χωρίσουμε ὁπωσδήποτε σέ δυό κατηγορίες. Αὐτές πού ἀσχολοῦνται μέ τό Βιετνάμ καί τίς ἄλλες.

Θέλει πολύ προσοχή γιά νά καταλήξουμε σέ κάποια συμπεράσματα. Ποῦ «τό πάει» ὁ κ. Ρῆγκαν; Μήπως θἄπρεπε στίς περί τό Βιετνάμ ταινίες νά ἀνακαλύψουμε ὡς ἄλλοι ἔντιμοι ὑπάλληλοι τῆς CIA (ἐννοῶ τόν Ρόμπερτ Ρέντφορντ στίς *Τρεῖς μέρες τοῦ κόνδορος*, τοῦ Πόλλακ) πῶς ἔντεχνα ἐμφυτεύεται στή λαϊκή μνήμη ἡ πιθανότητα μιᾶς νέας ἐπέμβασης, μιᾶς εἰσβολῆς σέ ἄλλη ἀσιατική χώρα, μιᾶς ρεβανσιστικῆς τάσης; Αὐτή ἡ ἄποψη μοιάζει μᾶλλον παρακινδυνευμένη. Θά πρέπει νά σκεφτοῦμε τήν πλήρη παραγραφή τοῦ βιετναμικοῦ «τραύματος». Ὁ Μπρούς Μπέρεσφορντ στήν ταινία *Τρυφερές εὐχαριστίες* συνταιριάζει τήν ἀπολογητική κάντρυ μιούζικ μέ τό βιετναμικό τραῦμα. Ἡ χήρα καί ὁ μέθυσος καί ἡ τελική (φίξ καρέ) εὐτυχία στά ἀμερικάνικα λειβάδια. Αὐτά τά λειβάδια καί τό φῶς τους θά ὑπονομεύσει ἀργότερα ὁ Λέβινσον στόν *Καλύτερο*, ἐνῶ τή χήρα θά κοπιάρει ὁ Μπέντον στό *Μιά θέση στήν καρδιά*.

Ἡ ἀσυνήθιστη ἀνδρεία

Ποιό εἶναι λοιπόν τό ρηγκανικό ζητούμενο; Ἴσως αὐτό πού γράφουν τά διαφημιστικά τοῦ *Missing in action* (ἑλληνικός τίτλος: *Ὁ βετεράνος*) τοῦ Τζότζεφ Ζίτο: *«Ὁ πόλεμος ΔΕΝ τελειώνει ὥσπου καί ὁ τελευταῖος φαντάρος νά ἐπιστρέψει στό σπίτι»*.

Ὅλοι πίσω λοιπόν στίς ΗΠΑ. Μαζί γιά τήν ὑπερπαραγωγή γιά τή διοργάνωση γιγαντιαίων Ὀλυμπιακῶν ἀγώνων γιά νά ἐπανακλέξουμε τόν κ. Ρήγκαν (ὅπως καί ἔγινε). Μακριά ἀπό τριτοκοσμικούς, βρώμικους καί κομμουνιστές. Ὡστόσο, ἡ ἀμερικάνικη ἀνδρεία θίχτηκε βαρύτατα μέ τήν ἧττα στό Βιετνάμ. Γιά ἕνα στρατό πού πάντα ἐπέδειξε *ἀσυνήθιστη ἀνδρεία*, ἡ ἐγκατάλειψη τῆς Σαϊγκόν εἶναι μιά ταπεινωτική πράξη, ἕνα παρελθόν πού πρέπει νά ξεχαστεῖ. Νά δείξουμε ἀλλοιῶς τήν Ἱστορία. Μερικά πράγματα εἶναι τόσο ἐπίπεδα, πού ἄν ζητήσεις τήν προνομιούχα ἀνάλυση, κινδυνεύεις, ἀποφεύγοντας τήν κοινοτοπία, νά φτάσεις στήν ἀοριστία. Γιά νά ξαναγραφτεῖ ἡ Ἱστορία πρέπει νά ἀναπαραχθοῦν οἱ *συνθῆκες πιέσεως καί θερμοκρασίας* τοῦ παρελθόντος πολλαπλασιασμένες. Μιά νίκη τώρα στό Βιετνάμ δέν φτάνει. Χρειάζεται μιά συντριβή. Ὁ Τέντ Κότσεφ στούς *Ὀχτώ ριψοκίνδυνους* (*Uncommon valor*, εὔστοχος ὁ πρωτότυπος τίτλος γία τίς ἰδεολογικές προθέσεις) θά στείλει ἕναν 60άρη στρατιωτικό πίσω γιά νά

παραλάβει τόν γυιό του. Τήν ἐπιχείρηση χρηματοδοτεῖ ἕνας Ἀμερικάνος κεφαλαιοῦχος (ἡ ἰδιωτική πρωτοβουλία) καί ἔντεχνα ἀποφεύγεται ἡ ἀνάμειξη τοῦ ἐπίσημου ἀμερικανικοῦ κράτους. Ἡ ἀποστολή πετυχαίνει καί βλέπουμε καί τούς καϋμένους τούς αἰχμαλώτους πού τούς κατάντησαν φυτά. *Ὁ βετεράνος* εἶναι χονδροειδέστατος. Μιά ταινία πού πριμοδοτεῖ τόν τραμπουκισμό, τήν κατάργηση τῶν συνόρων τήν ἀπροκάλυπτη ἐπέμβαση σέ ξένη χώρα. Οἱ Βιετναμέζοι πολιτικοί γελοιοποιοῦνται καί ἕνας συνταγματάρχης τῶν ΗΠΑ (πάλι ὁ Τσάκ Νόρις ὅπως καί στό *Οἱ ξύπνιοι μάγκες φορᾶνε μαῦρα*) κερδίζει μόνος του τόν πόλεμο. Πρέπει νά πεισθοῦμε λοιπόν πώς ἄν ἡ Σαϊγκόν ἔπεσε, αὐτό δέν ὀφείλεται στήν ἔλλειψη ἀνδρείας. Πρέπει νά πιστέψουμε πώς οἱ χιλιάδες Ἀμερικανοί ἀγνοούμενοι ζοῦν σέ ἄθλιες συνθῆκες γιά νά δικαιωθεῖ τό ρεβανσιστικό πνεῦμα.

Εἰσβολή στίς ΗΠΑ

Οἱ ἀποστολές, ὅμως, στό Βιετνάμ θά συνεχίζονται. Τό *Ράμπο 2* τοῦ Γιώργου Κοσμάτου στέλνει τόν Σταλόνε στό Βιετνάμ. Ὁ Τζότζεφ Ζίτο φαίνεται ὅτι πῆρε πολλά ζήτω γιά τόν *Βετεράνο* του. Ἔτσι ὁ γνωστός ἥρωας συνταγματάρχης (Τσάκ Νόρις) μόνος του τά βάζει μέ τούς... Ρώσους στό *Invasion USA*. Καί τίς δυό ταινίες θά τίς δοῦμε τήν ἑπόμενη κινηματογραφική σαιζόν. Φέτος παίχτηκε στήν Ἀθήνα καί ἡ *Κόκκινη αὐγή* τοῦ Τζών Μίλιους ὅπου μιά χούφτα Ἀμερικανόπαιδα ἀντιμετωπίζουν μέ ἐπιτυχία σοβιετική εἰσβολή στίς ΗΠΑ. Αὐτές οἱ ταινίες τορπιλλίζουν τήν ὕφεση, προπαγανδίζουν διακριτικά τό «ἔσο ἕτοιμος», πριμοδοτοῦν ὑπέρ τῆς στρατιωτικῆς ἐκπαίδευσης, ζητοῦν τό Ο.Κ. γιά τούς πυρηνικούς ἐξοπλισμούς. Φιλομιλιταριστικό μελό ἦταν καί τό *Ἱπτάμενος καί τζέντλεμαν* τοῦ Τέυλορ Χάκφορντ, ἐνῶ ἡ Κολούμπια ἔκλεισε φέτος τήν περίοδο στήν Ἑλλάδα μέ μιά εὔγλωττη κατασκευή: Ἦταν ἡ *Ἀντεπίθεση (New Kids)* τοῦ Σήν Κάνιγκαμ, φίλμ φασιστικό, ρατσιστικό καί ἄκρως φιλομιλιταριστικό. Ἡ κινδυνολογία μπορεῖ νάναι ἀόριστη ἀλλά πάντα ἰσχυρή: Ἄλλο ἕνα αἴτημα τῶν ρηγκανικῶν ταινιῶν εἶναι ἡ ἑνωτική καί συμφιλιωτική ἄποψη. Ἡ ἀμερικάνικη οἰκογένεια μαζί καί πάλι ξεχνώντας τούς ἐφιάλτες της. Στό *Κοῦντζο τό βρωμόσκυλο* ἡ ἠθικολογική καί ἰδεολογική πρόταση τοῦ Λιούις Τίνγκ εἶναι ξεκάθαρη. Οἱ ἀνήθικοι καί οἱ παρεκτρεπόμενοι ξεσχίζονται ἀπό τά δόντια ἑνός πρώην φιλήσυχου σκύλου. Ἡ ἄπιστη γυναίκα τῆς ταινίας Ντόνα (Ντή Γουάλλας) στρέφεται γύρω ἀπό τή μετωνυμία τοῦ ρήματος *ξεσκίζομαι*: Σέξ (ἔγκλημα) - τιμωρία (σκύλος). Ἡ σεξουαλική πράξη ἰσοδυναμεῖ μέ σωματικό καί ψυχικό ξέσκισμα. Ἡ τελική ἡρωική της πράξη σφραγίζει καί τήν τριαδικότητα τοῦ φίξ καρέ τοῦ τέλους: μπαμπάς - μετανοούσα - γυιός. Δέν ξέρω ποῦ τό πήγαινε ὁ Κίνγκ, ἀλλά στήν ταινία, ὅταν ὁ μικρός βλέπει ἐφιάλτες, δέν προμαντεύει τήν ἔλευση τοῦ κακοῦ σκύλου ἀλλά *συλλαμβάνει* μέ ἄλλες εἰκόνες τήν ἀπιστία τῆς μαμᾶς.

Συμφιλιωτικό εἶναι καί τό *Καράτε Κίντ* τοῦ Ἄβιλντσεν. Ὁ ρατσισμός ἀπωθεῖται. Ὁ Ἰάπωνας εἶναι ὁ καλός. Ὁ Ἰάπωνας δηλαδή ὁ Ἀσιάτης, ὁ κακός πρώην πεζοναύτης, δηλαδή ὁ Ἀμερικανός εἰσβολέας καί ἡ νέα γενιά. Στό τέλος κυριαρχεῖ ἡ ἑνωτική ἄποψη καί ἡ συμφιλίωση.

Δεκάδες ταινίες ἀναφέρονται ἄμεσα ἤ ἔμμεσα στό Βιετνάμ καί οἱ περισσότερες ἔχουν μεταφέρει τό «τραῦμα» στίς ΗΠΑ. Μιά Β΄ ταινία πού μᾶλλον γυρίστηκε μόνο γιά βίντεο, ἀλλά στήν Ἑλλάδα παίχτηκε καί σέ λαϊκούς κινηματογράφους λέει πολλά. Τό *Θά σᾶς στείλω στήν κόλαση (Last mission)* εἶναι ρημέηκ τοῦ Ράμπο. Ὡστόσο τά ἐλαφρυντικά πού δίνει στό *βετεράνο* ὅσο καί ἡ περίπτωση τοῦ προδότη Ἀμερικανοῦ δίνουν τίς ἰδεολογικές σταθερές τοῦ φίλμ.

Κατά τοῦ σοσιαλισμοῦ

Τό δεύτερο γκρούπ τῶν ταινιῶν πού ἐξανεμίζουν τήν ὕφεση εἰσβάλλει σέ σοσιαλιστικές χῶρες ἤ τίς γελοιοποιεῖ. Ἀπόδραση μέ μπαλόνι ἀπό τό Α. Βερολίνο στή *Νυχτερινή πτήση* καί ἔντονα ψυχροπολεμικά στοιχεῖα. Ὁ Ζανώ Σβάρτς γιά παράδειγμα, θά χρησιμοποιήσει ἠθοποιούς ἐπιπέδου (Μάρτιν Σήν, Μπριζίτ Φοσέ) σέ μιά πολύ χαρακτηριστική ταινία τό *Αἴνιγμα των κατασκόπων* ὅπου ἔχουμε εἰσβολή στό Α. Βερολίνο, σοσιαλιστικά ψυχιατρεῖα ἐρωτευμένους κακούς, Σοβιετούς πράκτορες καί ἐντολές δολοφονίας ἀπό τή Σοβιετική Ἕνωση. Ἀπό τήν πλευρά τους, οἱ ἱκανότατοι Ἀμερικάνοι μαίτρ τῆς κωμωδίας Τζίμ Ἄμπραααμς καί Τζέρρυ καί Ντένβιντ Ζοῦκερ στό *Top-secret* (ἑλληνικός τίτλος: *Ἄκρως τρελό κι ἀπόρρητο*) ὀργανώνουν ἀπόδραση ἀπό τή Λ.Δ. τῆς Γερμανίας πού ἔχει μετατραπεῖ σέ... ναζιστική! Στήν ταινία συναντᾶμε ὑψηλά κατασκευαστικά πρότυπα καί κάποιες διφορούμενες νύξεις, ἀλλά ἡ μυθοπλασία εἶναι εὔγλωττη.

Στήν ταινία τοῦ Πώλ Μαζούρσκι *Ἀπό τή Μόσχα στό σοῦπερ-μάρκετ* (*Moscow on the Hudson*) βλέπουμε πώς στή Σοβιετική Ἕνωση ὑπάρχουν τεράστιες οὐρές γιά ἀγορά χαρτιοῦ ὑγείας. Ἡ ὑπερκατανάλωση ἐπιτίθεται στό σοσιαλισμό μέ χιοῦμορ τῆς... τουαλέτας!

Ἑνωτική ἄποψη

Οἱ ταινίες εἶναι ἀμέτρητες. Ἕνα σημείωμα ὅπως αὐτό, μέ φιλοδοξίες ἁπλῆς καταγραφῆς, θἄμενε μετέωρο, ἄν δέν ζητοῦσε νά χαθεῖ... ψάχνοντας στό

Μιά θέση στήν καρδιά

ἄγνωστο. Περισσότερες ψυχροπολεμικές ταινίες θἄρθουν ἀλλά τί ὑπάρχει μετά;

Ὁ Ρόμπερτ Μπέντον ἐπιχειρεῖ τόν πρῶτο συμβιβασμό στό *Μιά θέση στήν καρδιά*. Σύνδεει τή ρηγκανική μέ τή φιλελεύθερη ἄποψη. Τό τελικό φλάς φόργουαρντ ἀποκωδικοποιεῖ τελείως αὐτή τή φαινομενικά μόνο ἁπλή, ἀλλά διαχρονική ταινία. Ἐνωτικό φίλμ πέρα γιά πέρα, ζητάει νά συνενωθοῦν ὅλοι γιά νά ἀντιμετωπίσουν μαζί τή σημερινή οἰκονομική κρίση (ἀναφορά στό κράχ τοῦ '30) τήν πιθανή πυρηνική καταστροφή (τυφώνας), τήν ἀνηθικότητα (ἡ ἄπιστη φεύγει ἀπό τήν πόλη κι ἐδῶ σημειώνω τήν ὁμοιότητα μέ τό *Κοῦντζο*), τόν ἐσωτερικό ρατσισμό (ἐνδυματολογική ἀναφορά στούς Κού Κλούξ Κλάν). Ὅλοι μαζί: Χῆρες, νέγροι, τυφλοί (σέ ὅλα τά ἐπίπεδα) τραπεζίτες (καί τό κεφάλαιο δηλαδή) νεκροί δολοφόνοι καί γιατί ὄχι καί οἱ χωρίς τή μεταμφίεσή τους Κού-Κλάξ Κλάν.

Ἡ οὐτοπία

Μιά μικρή ἐλπίδα γιά ἕνα μεταρηγκανικό σινεμά, γιά μιά ρωγμή ἤρθε φέτος. Δέν εἶναι μόνο τό *Ποτάμι* τοῦ Μάρκ Ράιντελ πού ἀκόμα δέν εἴδαμε, ἀλλά μιά ταινία πού ἄφησε ἀδιάφορους τούς πάντες: *Ὁ καλύτερος* τοῦ Μπάρρυ Λέβινστον ἔδειξε πώς τά λειβάδια τοῦ τέλους τῶν *Τρυφερῶν εὐχαριστιῶν* εἶναι θανατηφόρα καί οὐτοπικά. Ζητούμενο κι ἐδῶ ἡ καθαρότητα ἀλλά στόν ἀντίθετο πόλο της. Τό αἴτημα τοῦ Λέβινστον εἶναι ἡ ἕνωση μέ τό φῶς, τό σταμάτημα τοῦ χρόνου, ἡ ἔλξη θανάτου, τό αἷμα στό ἄσπρο, ὁ ὑπερφωτισμός τοῦ ὀνειρικοῦ καί τῆς οὐτοπίας. Τά ρηγκανικά ἰδανικά σημασιοδοτοῦνται ἀπό δυό γυναῖκες πού ἐξέπεσαν καί ἀπό τόν ὅρο τῆς φάμ-φατάλ. Τρέλα καί πανάκριβη πορνεία καί στή μέση ἡ *μητέρα*, τό ἄσπρο, ὁ θάνατος. Εἶναι καιρός νά θέλουμε νά ἀκολουθοῦμε τήν ταχύτητα τῆς μπάλας τοῦ μπέηζμπώλ τοῦ *καλύτερου*. Αὐτή ἡ ταινία ἀπάντησε ἐπίσης μέ τόν καλύτερο τρόπο στίς *Σχέσεις στοργῆς* τοῦ Μπρούκς. Σ' αὐτές, ὁ θάνατος, ὁ καρκίνος ἑνώνει τήν ἀμερικάνικη οἰκογένεια, ἐνῶ στόν *καλύτερο* ἡ πορεία τῆς ἀμερικάνικης οἰκογένειας (τριαδικότητα τοῦ τέλους καί πρόκληση γιά σύγκριση μέ τό ἀνάλογο πλάνο τοῦ *Κούτζο*) εἶναι πρός τό θάνατο ἤ τήν οὐτοπία ἑνός ἀνέψικτου ὀνείρου.

Ὁ Λέβινστον δείχνει τό δρόμο τοῦ ἀμερικάνικου σινεμά. Ἡ ψυχροπολεμική πορνογραφία καί ἡ ἀπολογία ἑνός τρόπου ζωῆς φαίνονται πώς δέ θά χαρακτηρίζουν τή δεκαετία τοῦ '90. Εἶναι κι αὐτό κάτι!

Ἀλέξης Ν. ΔΕΡΜΕΝΤΖΟΓΛΟΥ

Ἡ τηλεόραση κοιτάζει τό χόλλυγουντ

Ὑπάρχουν τουλάχιστον δώδεκα προγράμματα σχετικά μέ τόν κινηματογράφο στήν ἀμερικανική τηλεόραση. Μερικά ἀπ' αὐτά εἶναι ἰδιαίτερα παράξενα. Πρίν, ὅμως, ἀναφερθοῦμε σ' αὐτά, καλό θά ἦταν νά θυμίσουμε, μέ δυό λόγια, τήν ὄχι καί τόσο εὐτυχή συνάντηση τοῦ κινηματογράφου μέ τήν τηλεόραση.

Ὅταν ἡ τηλεόραση ἐμφανίστηκε γιά πρώτη φορά στήν Ἀμερική, στά τέλη τῆς δεκαετίας τοῦ '40 καί στίς ἀρχές τοῦ '50, τό χόλλυγουντ πανικοβλήθηκε. Οἱ ὑπεύθυνοι ἔβλεπαν ὅτι μέρα μέ τή μέρα μεγάλωνε ὁ ἀριθμός αὐτῶν πού ἀγόραζαν τηλεόραση, ἐνῶ ἀντίθετα, ὅλο καί λιγότεροι πήγαιναν στόν κινηματογράφο. Ὅλοι προφήτευαν τό τέλος τοῦ σινεμά. Ὅμως το χόλλυγουντ πέρασε στήν ἀντεπίθεση. Παρουσίασε γιά πρώτη φορά τίς μεγάλες ὀθόνες 2,35×1 (wide screen, παναβίζιον, βισταβίζιον, σινεμασκόπ) στή θέση τῶν παλαιοτέρων πού ἦταν 1,88×1, εἰσήγαγε τόν στερεοφωνικό ἦχο, δοκίμασε τήν ὀθόνη τριῶν διαστάσεων (3 D) καί ἔθεσε σέ λειτουργία τούς ὑπαίθριους κινηματογράφους αὐτοκινήτων (ντράιβ ἵν), ἐπεκτείνοντας, παράλληλα, ὅλο καί περισσότερο τή χρήση τοῦ χρώματος. Ὁ ἀριθμός τῶν θεατῶν τοῦ κινηματογράφου ὄχι μόνο σταθεροποιήθηκε ἀλλά καί αὐξήθηκε. Οἱ παραγωγοί τοῦ χόλλυγουντ πατοῦσαν πλέον σέ στέρεο ἔδαφος, ἔχοντας τώρα μιά νέα πηγή ἐσόδων: τήν πώληση τῶν παλαιῶν ταινιῶν στήν τηλεόραση. Ἡ ἐποχή τῆς εἰρηνικῆς συνύπαρξης εἶχε φτάσει. Τό ἀντίπαλο δέος τῆς τηλεόρασης, ὅμως, δέν ἔπαψε νά ἐπηρεάζει τό χόλλυγουντ. Πολύ σύντομα βλέπουμε στόν κινηματογράφο καινούριες ἰδέες, σέξ καί πρωτότυπα θέματα, ὅλα μέ σκοπό νά τραβήξουν τόν κόσμο ἀπ' τά σπίτια του στόν κινηματογράφο. Μολονότι ἡ λογοκρισία ἦταν ἔντονη, δέ συγκρινόταν μέ τή λογοκρισία στήν τηλεόραση. Τήν ἐποχή πού τό ἔργο *Τά χρόνια τοῦ γουρουνιοῦ* τοῦ Ἐμίλ ντ' Ἀντόνιο κατήγγειλε τόν πόλεμο τῆς Ἀμερικῆς στό Βιετνάμ, ἡ ἀμερικανική τηλεόραση ἔφτιαχνε πατριωτικές σειρές ὅπως τό *Domie Boone*, μιά παραγωγή πού ἐξυμνοῦσε τόν παλιό, ἀμερικανό, δυτικό ἥρωα. Τήν ἐποχή πού τό κοινό τοῦ κινηματογράφου βλέπει ταινίες ὅπως τό *Εἶμαι περίεργη κίτρινη* τοῦ Βίλγκοτ Σιέμαν, στήν τηλεόραση ἀπαγορεύουν στήν ἡρωίδα τῆς σειρᾶς *I dream of Jeannie* νά δείξει τόν ἀφαλό της.

Στά τέλη τῆς δεκαετίας τοῦ '60 καί στίς ἀρχές τῆς δεκαετίας τοῦ '70, τό χόλλυγουντ χρησιμοποιεῖ τήν τηλεόραση γιά διαφημιστικούς σκοπούς. Συχνά, μεγάλες κινηματογραφικές ἑταιρεῖες ξοδεύουν πολλά ἑκατομμύρια δολλάρια στήν τηλεόραση γιά τή διαφήμιση κινηματογραφικῶν ταινιῶν.

Τά τελευταῖα χρόνια, στή σχέση κινηματογράφου καί τηλεόρασης, πού σκιαγραφήσαμε πιό πάνω, προστέθηκε ἕνα ἀκόμη κανάλι ἐπικοινωνίας. Πολλά τηλεοπτικά προγράμματα ἔχουν ἀφιερωθεῖ στόν κινηματογράφο καί τή λειτουργία του. Ἡ πρώτη σειρά ἦταν τό *Sneak previews*, ἕνα ἡμίωρο ἑβδομαδιαῖο πρόγραμμα. Πρίν ἀπό δυό χρόνια, μιά ἄλλη σειρά, τό *At the movies*, ξεκίνησε μέ βάση το ἴδιο μοντέλο. Καί τά δύο προγράμματα γυρίζονται μέ σκηνικό ἕνα φανταστικό κινηματογράφο. Οἱ δύο κριτικοί κάθονται σέ πολυθρόνες (σάν κι αὐτές τῶν κινηματογράφων) καί παρακολουθοῦν δυό ἤ τρία λεπτά ἀπό ἔργα τά ὁποῖα ἔχουν πρόσφατα διανεμηθεῖ στήν ἀγορά. Ἔπειτα προχωροῦν στήν κριτική τῶν ἔργων. Ὁ Τζέφρυ Λάιονς καί ὁ Νήλ

Γκάμπλερ εἶναι οἱ κριτικοί τῆς πρώτης σειρᾶς καί οἱ Ρότζερ Ἔμπερτ καί Τζήν Σίσκελ τῆς δεύτερης. Ὅλοι τους εἶναι λευκοί, μεταξύ 35 καί 40 χρόνων. Ἀφοῦ μιλήσει ὁ καθένας, θετικά ἤ ἀρνητικά, δυό ἤ τρία λεπτά γιά τά ἔργα, ἀρχίζουν τήν ψηφοφορία. Ὁ τρόπος ψηφοφορίας εἶναι «ἀντίχειρας πάνω - ἀντίχειρας κάτω», ὅπως ἀκριβῶς στήν ἀρχαία Ρώμη, ὅταν ἐπρόκειτο νά κριθεῖ ἡ ζωή τῶν μονομάχων. Στήν περίπτωσή μας «ἀντίχειρας πάνω» σημαίνει τό ἔργο εἶναι καλό καί «ἀντίχειρας κάτω» μή ξοδεύετε δυό ὧρες καί πέντε δολλάρια. Περίπου στά 3/4 τῶν περιπτώσεων οἱ κριτικοί συμφωνοῦν πρός τά ποῦ πρέπει να κοιτάζει ὁ ἀντίχειρας.

Τό ἐνδιαφέρον σημεῖο τῆς ἐκπομπῆς ἀρχίζει μέ τίς διαφωνίες τους. Μετά ἀπό λίγο ξεχνοῦν τό ἔργο καί ἀρχίζουν νά ἐπιτίθεται ὁ ἕνας στή νοημοσύνη τοῦ ἄλλου. Εἶναι πράγματι ἀστεῖο νά τούς βλέπει κανείς νά χάνουν τόν ἔλεγχό τους καί νά προσβάλλουν ὁ ἕνας τόν ἄλλο. Δυστυχῶς τό γεγονός ὅτι ὅλοι τους προέρχονται ἀπό τό ἴδιο περιβάλλον καί ἔχουν τήν ἴδια ἰδεολογία κάνει τίς διαφωνίες τους νά περιορίζονται σέ θέματα τεχνικῆς καί αἰσθητικῆς. Παρ' ὅλα αὐτά, οἱ διαφωνίες μπορεῖ νά γίνουν ἰδιαίτερα ἔντονες.

Ἀφοῦ τελειώσουν τίς κριτικές μέ τόν τρόπο πού ἀνέφερα προηγουμένως, κλείνουν τό πρόγραμμα μέ τό χειρότερο ἔργο τῆς ἑβδομάδας τό «*dog of the week*». Αὐτό εἶναι τό ἔργο πού κάθε κριτικός πιστεύει ὅτι ἔχει ὑποχρέωση νά προειδοποιήσει τό κοινό νά τό ἀποφύγει.

Γιά τούς ἀνθρώπους πού παρακολουθοῦν αὐτοῦ τοῦ

εἴδους προγράμματα αὐτοί οἱ τέσσερις κριτικοί ἔχουν τή μεγαλύτερη ἐπιρροή. Εὐνοϊκές κριτικές ἀπό τούς παραπάνω κριτικούς πολλές φορές γίνονται διαφημιστικά σλόγκαν.

Ἕνα ὄχι πολύ διαφορετικό ἀλλά ἀρκετά δημοφιλές κινηματογραφικό πρόγραμμα εἶναι τό «*Entertainment tonight*». Εἶναι πρόγραμμα μισῆς ὥρας ἑπτά μέρες τήν ἑβδομάδα. Βασικά τό σόου ἀναφέρεται σέ θέματα τηλεόρασης, μουσικῆς, θεάτρου, ἀλλά ἡ κύρια ἔκφραση βρίσκεται στά θέματα τοῦ σινεμά. Τό ὕφος τοῦ προγράμματος μοιάζει μ' αὐτό τῶν Εἰδήσεων, μόνο πού ἀντί γιά νέα σχετικά μέ πολέμους, ἐπαναστάσεις κλπ., ἀναφέρεται στό πῶς πῆγαν οἰκονομικά τά ἔργα τῆς ἑβδομάδας, ποιός σκηνοθέτης μήνυσε ποιόν παραγωγό, ποιός παντρεύτηκε, χώρισε, ἔκανε παιδιά, κάνει δίαιτα ἤ συνελήφθηκε γιά χρήση κοκαΐνης. Ἐκτός ἀπό ἀναφορές σέ τέτοιου εἴδους ζητήματα καί συνεντεύξεις μέ διάσημους ἠθοποιούς, κριτικάρουν τά νέα ἔργα. Οἱ κριτικοί σ' αὐτό τό πρόγραμμα δέν χρησιμοποιοῦν τούς ἀντίχειρές τους ἀλλά βαθμολογοῦν ἀπό τό ἕνα ὡς τό δέκα. Ὁ βαθμός ἕνα (1) εἶναι ὁ χειρότερος, ὡστόσο καμιά φορά δίνουν καί μηδέν (0).

Ἕνα ἄλλο ἐνδιαφέρον σημεῖο τῆς ἐκπομπῆς εἶναι μιά ἄλλου εἴδους ψηφοφορία, αὐτή τή φορά ὄχι ἀπό τούς ἴδιους, ἀλλά ἀπό τό κοινό.

Εἰδικά συνεργεῖα ἔξω ἀπό κινηματογράφους ρωτᾶνε τό κοινό τί νομίζει σχετικά μέ τό ἔργο πού εἶδε. Ἀνάλογα μέ τίς ἀπαντήσεις προβλέπουν ἄν τό ἔργο θά ἔχει μεγάλη ἐπιτυχία ἤ ὄχι.

Elvira, the mistress of dark: το θεμα προηγειται της κριτικης.

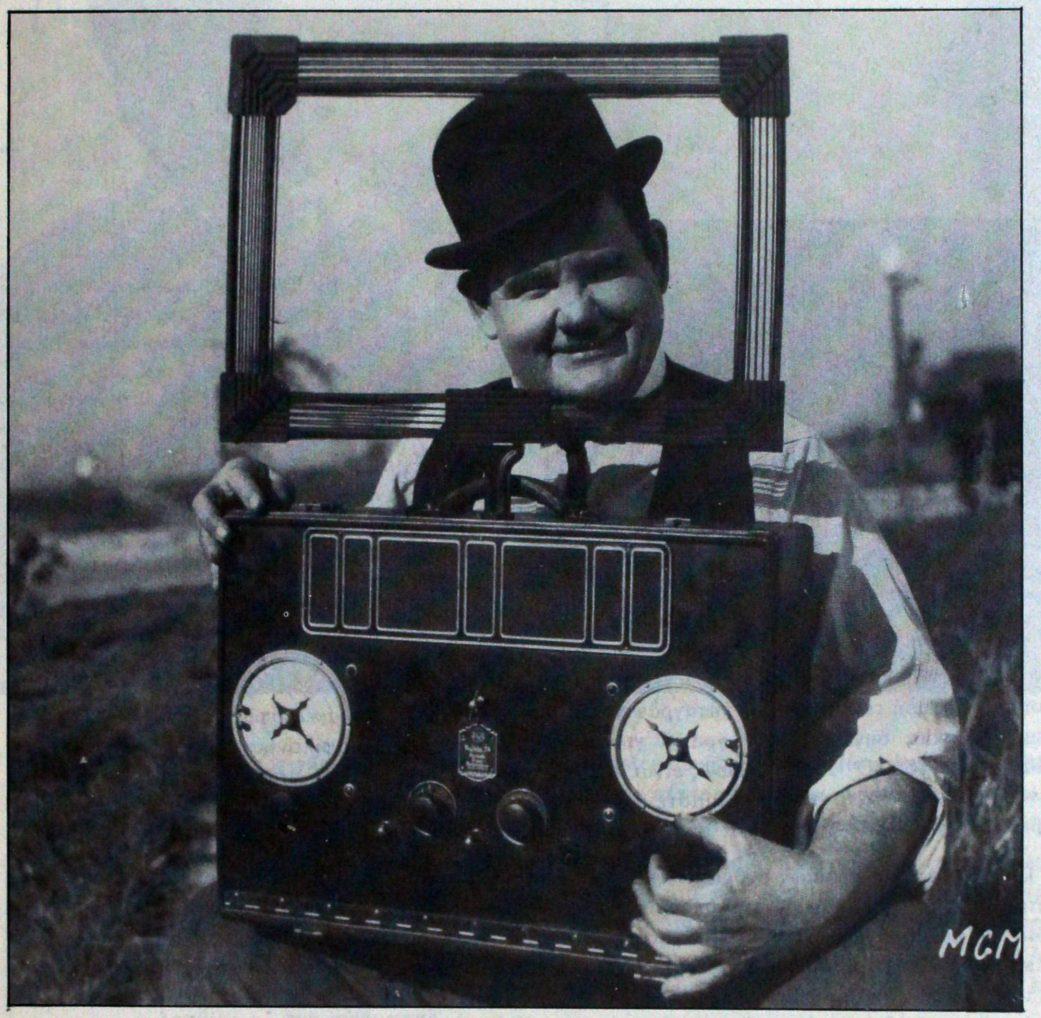
Στό ἴδιο περίπου στύλ δύο καινούρια προγράμματα, «*Hollywood tonight*» καί «*Eye on Hollywood*», ἔχουν ἐμφανισθεῖ τελευταῖα. Ἕνα ἄλλο πρόγραμμα, «*Hollywood minute*», πού καλύπτει περίπου ὅλες τίς πολιτεῖες, παρουσιάζει κάθε μιά ὥρα γιά ἕνα λεπτό κάθε μέρα σκηνές ἀπό τά ἔργα τῆς ἑβδομάδας.

Αὐτά τά προγράμματα καλύπτουν περίπου ὅλες τίς πολιτεῖες τῆς Ἀμερικῆς. Ἐκτός βέβαια ἀπό αὐτά, ἔχουμε καί τοῦ τοπικοῦ χαρακτήρα προγράμματα. Βέβαια αὐτοῦ τοῦ εἴδους σόου εἶναι περιορισμένα. Μερικά ἀπό αὐτά ἀρχισαν τούς τελευταίους μῆνες σέ ὁρισμένες πόλεις δοκιμαστικά. Πολύ πιθανόν νά δημιουργηθοῦν πολλά περισσότερα ἀνάλογα μέ τήν ἐπιτυχία τῶν πρώτων. Τά τοπικά αὐτά προγράμματα παίζουν μᾶλλον ρόλο διαφημιστικό. Δέν παρουσιάζουν τίποτα παραπάνω παρά τούς τίτλους τῶν ἔργων καί τά ὀνόματα τῶν ἑκάστοτε κινηματογράφων πού παρουσιάζουν τά ἔργα. Μετά ἀπό τήν ἐνημέρωση αὐτή, ἕνα πρόγραμμα κομπιοῦτερ δίνει ὁδηγίες ποῦ βρίσκεται ὁ κινηματογράφος καί πῶς μπορεῖ νά πάει κανείς μέ τόν πιό σύντομο τρόπο. Ὁ ρόλος τῶν προγραμμάτων αὐτῶν εἶναι ὁ ἴδιος πού παίζει ἡ σελίδα τῆς ἐφημερίδας μέ τά ἔργα.

Τό πιό περίεργο, ἀστεῖο καί μέ πολύ σέξ πρόγραμμα εἶναι τό «*Movie Macabr*». Ἡ παρουσιάστρια πού μοιάζει μέ μάγισσα κάθεται σέ ἕναν κόκκινο βελούδινο καναπέ πού φωτίζεται μόνο ἀπό κεριά. Φοράει πάντοτε ἕνα μαῦρο ἐφαρμοστό φόρεμα πού τονίζει ἰδιαίτερα τό στῆθος της. Τά νύχια της εἶναι μακριά καί βαμμένα μαῦρα, τό ἴδιο χρῶμα μέ τήν περούκα της. Αὐτοαποκαλεῖται «Elvira, the mistress of dark». Κάθε ἑβδομάδα, ἡ Ἐλβίρα παρουσιάζει τά πιό ἀνόητα καί κακοφτιαγμένα ἔργα τρόμου. Συνήθως εἶναι αὐτά πού οἱ ἄλλοι κριτικοί ἀποκαλοῦν «dogs of the week». Εἶναι ἀλήθεια ὅτι πολλά ἀπό αὐτά προβάλλονται σέ κινηματογραφικές σχολές μέ σκοπό νά διδάξουν τούς φοιτητές τί πρέπει νά ἀποφεύγουν σέ ἕνα ἔργο.

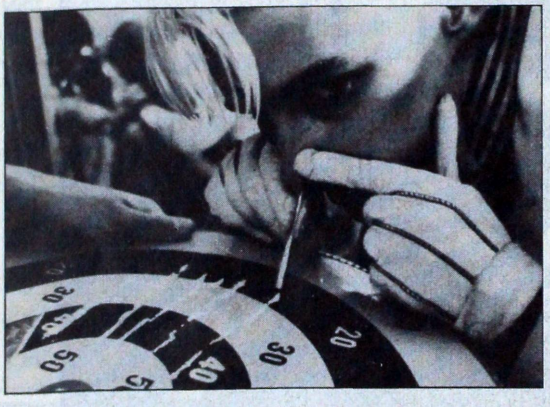
Πολλές φορές εἶναι δύσκολο νά παρακολουθήσει κανείς τά ἔργα αὐτά παραπάνω ἀπό δέκα λεπτά. Γεγονός πού ἡ Ἐλβίρα ξέρει γι' αὐτό καί διακόπτει τό ἔργο κάθε δέκα λεπτά μέ σκοπό νά προσβάλλει σκηνοθέτη, παραγωγό καί ἠθοποιούς. Δέν κάνει διακρίσεις ἀκόμη καί στήν περίπτωση τῶν ἔργων τρόμου με πρωταγωνιστή τόν Ὄλιβερ Ρήντ στό ρόλο τοῦ γιατροῦ «τέρας» με πρωταγωνιστή τόν Ὄλιβερ Ρήντ στό ρόλο τοῦ γιατροῦ - τέρατος. Ἡ Ἐλβίρα δέν εἶναι καθόλου φειδωλή ὅταν πρόκειται γιά σαρκασμό, εἰρωνεία καί κυνισμό. Συνήθως λέει (ἐξαιτίας τῆς φύσης τῆς ἐκπομπῆς) ὅ,τι οἱ περισσότεροι κριτικοί δέν τολμοῦν νά ποῦν. Πολλές φορές τό ἰδιαίτερα προσωπικό χιοῦμορ της εἶναι εὔστοχο καί πνευματῶδες.

Εὐριδίκη ΠΡΟΔΡΟΜΙΔΟΥ



THE END

Ὄνειρο βαφῆς χειλιῶν



«Ἐπιθεωρῆστε, ἀναλῦστε καθετί πού εἶναι φυσικό, ὅλες τίς πράξεις καί τίς ἐπιθυμίες τοῦ ἀπόλυτα φυσικοῦ ἀνθρώπου, καί δέ θά βρεῖτε παρά τή φρίκη».

Μπωντλαίρ, *Ἐγκώμιο τοῦ μακιγιάζ*

Τελικά ὁ μόνος τρόπος γιά νά δείξεις μιά ταινία εἶναι μιά μηχανή προβολῆς. Μέ τό λόγο μπορεῖς μόνο νά τήν ὑποδείξεις. Μπορεῖς, βέβαια, καί νά τήν τιμήσεις· νά τήν ἀγνοήσεις δηλαδή τελείως καί νά καταγράψεις τήν ἀπόλαυσή σου. Νά *γράφεις* ὅπως *βλέπεις* σινεμά. Ἔγνοια συνεχής ὅταν γράφω γιά ταινίες, προτίμηση ἀδιαφιλονίκητη ὅταν διαβάζω γι᾽ αὐτές. Ὁ *Ὑγρός Οὐρανός* εἶναι μιά ἰδιαίτερη ταινία. Θά σᾶς μιλήσω γι᾽ αὐτήν σά νἄμαστε φίλοι ἀπό καιρό. Εἴμαστε λοιπόν στή γωνία ὅπου πάντα προτιμᾶμε νά κουβεντιάζουμε γιά τό σινεμά καί πίνουμε ὅ,τι προτιμούσαμε πάντα.

Εἶναι ἡ ἱστορία μερικῶν ἀνθρώπων πού ἐπιθυμοῦν ἤ καθόλου, πού ἔχουν νά ποῦν ἤ τίποτε. Εἶναι μιά ἱστορία γιά τήν ὑποστολή τῆς μάσκας. Ἱστορία τοῦ μακιγιάζ. Χωρίς πικρία· μέ πειστικότητα. Ὁ χρόνος εἶναι σχετικός μέ τήν ἱστορία —ὄχι παντοῦ, συχνά πάντως— δέν εἶναι μικρότερος ἀπό τό χίλια ἐννιακόσια ἑβδομήντα ἐννιά καί μεγαλύτερος ἀπό τό χίλια ἐννιακόσια ὀγδόντα τέσσερα. Εἶναι ὁλοφάνερα ἡ Νέα Ὑόρκη καί δέν εἶναι καιρός οὔτε γιά ἀδελφωσύνη, οὔτε γιά ἐπανάσταση. Σκληρές εἰκόνες μέ χρώματα βαφῆς τοῦ προσώπου. Αὐτοί οἱ ἄνθρωποι «*καταλαβαίνουν, ὅπως ἀκριβῶς καί τό παιδί, τήν ὑψηλή πνευματικότητα τοῦ καλλωπισμοῦ*»[1]. Δέν διστάζουν νά κάνουν τό ἑπόμενο βῆμα. Εἶναι ὑπέροχη ἡ Μάργκαρετ στήν τελευταία σκηνή, χωρίς μακιγιάζ· εἶναι μιά θεά. Ὁ Τζίμμυ πού ἦταν πίσω ἀπό τόν καθρέφτη προτιμοῦσε τήν κοκαΐνη. Ἡ Μάργκαρετ καλλωπίζεται ἀπέραντες ὧρες μπροστά στόν καθρέφτη. Καλλιέπεια τοῦ δέρματος. Ὁ Τζίμμυ ἀνήμπορος, τήν ἀκολουθεῖ. Στά κλάμπ καί στό σπίτι, ὁ ἀέρας εἶναι διαφορετικός, φύλλα ἀλουμινίου, πολύχρωμα σελλοφάν, εἰκόνες βίντεο, νέον φῶτα. Εἶναι ἡ πόλη ἐκεῖ· μαζί τους. Ἐκεῖ πού συναντιοῦνται χωρίς νά ἐρωτεύονται· ἐρωτεύτηκαν —πῶς ἀλλιῶς— μπροστά στή φωτογραφική μηχανή. Ὁ Τζίμμυ εἶναι τό ἀρσενικό τῆς Μάργκαρετ. Εἶναι ὁ σκλάβος τῆς ἐπιθυμίας της μέ μαζοχιστική μανία. Ἡ ἐπιθυμία του, ἡ πλανητική ἐπιθυμία τοῦ ἀρσενικοῦ· κοιτάζονταν στά μάτια μέσα ἀπ᾽ τόν καθρέφτη. Εἶναι μιά ἱστορία τοῦ καθρέφτη. Μιά ταινία φαντασίας.

1. Μπωντλαίρ, *Ἐγκώμιο τοῦ μακιγιάζ*

Ὁ τόπος τῆς φαντασίας, ἐκεῖ πού οἱ ἱστορίες συναντιοῦνται. Πίσω ἀπό τόν καθρέφτη. Σ' αὐτή τήν ταινία, ὅσο σέ λίγες, τά πρόσωπα πέφτουν ἀπό τόν οὐρανό, ἀπό τίς σελίδες ἑνός μυστικοῦ ἡμερολογίου. Σά νἄχε τό ἀσυνείδητο τή δική του γραφή.

Εἶναι μιά ταινία γιά ἕνα ὑπέροχο θηλυκό καί τή φονική μηχανή του: τόν καθρέφτη. Στόν καθρέφτη τῆς Μάργκαρετ ἡ ταινία εἶναι μιά ταινία γιά τό εἰδύλλιό της, γιά τή δικαίωση τῆς ἡδονῆς (γιά τό δικαίωμα τῆς ἔκστασης), γιά τό θάνατο τοῦ ἀρσενικοῦ, γιά τό βιασμό, γιά τήν ἐκδίκηση, γιά τό θάνατο τοῦ φτηνομαλάκα, γιά τό θάνατο τοῦ πρεζάκια, γιά τό θάνατο τοῦ διανοούμενου, γιά τό θάνατο μιᾶς λεσβίας πού τήν ἀγαποῦσε. Μιᾶς λεσβίας μ' ἕνα ρύθμ μπόξ.

Εἶναι ἀκομη, ἀναπάντεχα, ἡ ἱστορία ἑνος ἐρωτευμένου ἐξωγήινου. Ἕνας ἔρωτας χωρίς φῦλο, χωρίς ἐπιθυμία, χωρίς ἀντικείμενο. Ἕνας ἔρωτας σάν τήν πείνα.

Ὁ ὑγρός οὐρανός ἔξω ἀπό τόν καθρέφτη εἶναι μιά ταινία γιά τόν ἑαυτό της. Ἡ ἱστορία τῆς μηχανῆς. Ἕνα τηλεσκόπιο καί πίσω του ἕνα θηλυκό πού ἐπιθυμεῖ κι ἕνα ἀρσενικό πού ξέρει τά πάντα γιά ὅσα συμβαίνουν μπροστά στό φακό. Δέν θά συναντηθοῦν ποτέ. Καί δέν θά προλάβουν τήν ἀνάληψη τῆς Μάργκαρετ.

Το ὄπιο εἶναι ἡ συνεκτική ὕλη τοῦ *Ὑγροῦ οὐρανοῦ*. Εἶναι μιά ὀπιοῦχος ταινία. Ἕνα σκληρό ὄνειρο. Δέν λέει τήν ἀλήθεια γιά τά ναρκωτικά. Καμιά ἀλήθεια ἔξω ἀπό τή δική του. Ὅπως ἁρμόζει στά ὄνειρα: μέ ἀπόλυτη ἀφέλεια. Εἶναι μιά *μικρή* ρομαντική ταινία.

Περικλῆς ΔΕΛΗΟΛΑΝΗΣ

Μιά συνέντευξη τοῦ σκηνοθέτη Σλάβα Τσούκερμαν

Heavy Metal: Τό *Liquid Sky* εἶναι ἕνα παράξενο εἶδος σινεμά γιά τον μέσο Ρῶσο 'Εμιγκρέ.

Σλάβα Τσούκερμαν: Ναί. Ὅπως θά φαντάζεσαι, πολύς κόσμος μοῦ τό λέει αὐτό. Κι αὐτοί πού εἶναι ἰδιαίτερα ἔκπληκτοι εἶναι οἱ ἄλλοι ἀπόδημοι Ρῶσοι. Τούς εἶναι τελείως ἀδύνατο νά καταλάβουν γιατί διάλεξα ἕνα τέτοιο θέμα.

H.M.: Γιατί τό διάλεξες;

Σ.Τ.: Δέ θά ἦταν σωστό νά πῶ ὅτι ἔκανα αὐτή τήν ταινία ἐπειδή γνώρισα κάποιους συγκεκριμένους ἀνθρώπους. Μᾶλλον γνώρισα κάποιους ἀνθρώπους ἐπειδή ἡ δημιουργική μου τάση ἔτεινε πρός αὐτή τήν κατεύθυνση. Ἔκανα τό κάστ γιά μιά ἄλλη ταινία (πού κατέληξε στό νά μή γίνει) κι ἐκεῖνο τό σενάριο εἶχε αὐτά τά στοιχεῖα —πού δέν ξέρω πῶς ἀκριβῶς νά τά ὀνομάσω. Τό σενάριο εἶχε μεγάλη σχέση μέ τό ρόκ 'ν' ρόλλ, ἀλλά δέν εἶχε πραγματικά τόν τρόπο σκέψης τοῦ «νιού γουέηβ», καθώς δέν ἤξερα τότε ἀρκετά πράγματα γιά τό «νιού γουέηβ». 'Αλλά ἡ Ἄννι Κάρλιελ, πού δοκίμαζα γιά ἕνα ρόλο στήν ταινία ἐκείνη, τό διάβασε καί μοῦ εἶπε: «Τοῦτο δῶ εἶναι ἕνα πραγματικό «νιού γουέηβ» σενάριο». Ἔτσι, βλέπετε, σκεφτόμουν πρός αὐτή τήν κατεύθυνση τότε.

H.M.: Εἶχες ἐκτεθεῖ καθόλου σ' αὐτήν τή σκηνή;

Σ.Τ.: Εἶχα πάει στό CB GB [σημ: το πασίγνωστο κλάμπ τῆς Νέας 'Υόρκης] μιά φορά. Αὐτό ἦταν ὅλο.

H.M: Πῶς ἐξελίχθηκε ἡ ἰδέα γιά τό *Liquid Sky*;

Σ.Τ.: Σκέφτηκα ὅτι θἄταν ἐνδιαφέρον νά φτιάξω μιά ταινία γιά μιά σχέση ἀνάμεσα σέ μιά ἐξωγήινη καί μιά 'Αμερικανίδα. Ὕστερα σκέφτηκα: τό κορίτσι (ἡ 'Αμερικανίδα) θά εἶναι πάνκ, ἤ μιά συντηρητική 'Ιουδαία ἀπό τό Γκρέητ Νέκ; Ἔκλινα ἀναμφισβήτητα πρός τήν κατεύθυνση μιᾶς πάνκ —ἔμπλεκε κλάμπ, μουσική, χορό. 'Η ἄλλη βασική ἰδέα ἦταν λιγότερο καλλιτεχνική καί περισσότερο τεχνική. Ἤξερα ὅτι θά μποροῦσα νά κάνω τεχνικά ἐφφέ φτηνότερα ἀπ' ὁποιονδήποτε. Ἔτσι ἦταν φυσικό γιά μένα νά κάνω μιά φτηνή παραγωγή μέ πολλά εἰδικά ἐφφέ. 'Από κεῖ καί πέρα ἦταν μιά φυσιολογική διαδικασία ὀργανικῆς ἀνάπτυξης. Οἱ τρεῖς συγγραφεῖς εἶχαν ὅλοι διαφορετικό παρελθόν καί διαφορετικές στάσεις ἀπέναντι στά γεγονότα τῆς ἱστορίας. Γιά τήν Ἄννυ ἦταν μερικές φορές σάν μιά αὐτοψυχαναλυτική ἐμπειρία, γιατί χρησιμοποίησε πολύ ἀπό τή δική της ζωή —κι ἄρχισε νά καταλαβαίνει πράγματα γι' αὐτήν πού δέ γνώριζε πρίν. Ὅλοι μας χρησιμοποιήσαμε χαρακτῆρες ἀνθρώπων πού ξέραμε, φράσεις πού τούς ἀκούσαμε νά λένε. Καί ἦταν, ξέρετε, ὅλη αὐτή ἡ διαδικασία μίξης ἰδεῶν καί συναισθημάτων —τά μικτά συναισθήματα πού βγῆκαν στή ταινία, εἶναι *τά δικά μας* μικτά συναισθήματα ὡς συγγραφέων γι' αὐτά τά πράγματα. Τό σόκ μας καί τό γέλιο μας. Προσπαθήσαμε νά περιορίσουμε τήν ἐμπειρία γύρω μας καί μέσα μας, νά τήν περιορίσουμε μ' ἕναν τρόπο πού ἦταν ὁ πιό ἐνδιαφέρων γιά μᾶς τή συγκεκριμένη στιγμή.

H.M.: Μοῦ φαίνεται ὅτι ἐπισημαίνει μιά συγκεκριμένη περίοδο στή Νέα 'Υόρκη —γύρω στό καλοκαίρι τοῦ '81, ὅταν ἡ σκηνή τῶν κλάμπ ἐδῶ ἦταν στό ζενίθ— ἀρκετά καλά.

Σ.Τ.: Δέ νομίζω ὅτι εἶναι ἐντοπισμένο —ὄχι στή Νέα 'Υόρκη, οὔτε κάν στίς 'Ενωμένες Πολιτεῖες. Νομίζω ὅτι εἶναι κάτι πού βρίσκεται στόν ἀέρα, πού οἱ ἄνθρωποι σ' ὅλο τόν κόσμο τό αἰσθάνονται. Τό «νιού γουέηβ» εἶναι ἕνας πιό προηγμένος, πιό ἀκραῖος καθρέπτης διαδικασιῶν πού συμβαίνουν σ' ἀνθρώπους ἀνά τόν κόσμον —*ὅλοι* ἔχουν τά ἴδια αἰσθήματα. [...] 'Η Νέα Υόρκη *εἶναι* κατά ἕναν τρόπο τό κέντρο τοῦ κόσμου τώρα —αὐτό σημαίνει στήν πραγματικότητα ὅτι οἱ διαδικασίες πού λαμβάνουν χώρα ἀνά τόν κόσμο εἶναι πιό πολωμένες, περισσότερο σέ κοινή θέα, πιό *ἀκραῖες* στή Νέα 'Υόρκη. [...]

Κάποια στό Σήατλ ἔγραψε μιά κριτική τῆς ταινίας πάνω στίς μάσκες καί τά ψυχολογικά προβλήματα τῆς σύγχρονης κοινωνίας. 'Ανέλυσε τή συμπεριφορά τῆς Μάργκαρετ —ὁ τρόπος πού χρησιμοποιεῖ τά ροῦχα, τό μέικ ἄπ

κ.τλ.— ὡς χρησιμοποίηση μασκῶν γιά τήν ἀπόκρυψη τῆς ταυτότητας ἤ μᾶλλον τῆς ἔλλειψης ταυτότητας. Αὐτό εἶναι ἕνα σημαντικό μέρος τῆς σύγχρονης πνευματικότητας καί κεφαλαιῶδες γιά τίς ρίζες τῆς κουλτούρας μας. Καί οἱ ἄνθρωποι τῆς «νιού γουέηβ» κουλτούρας πηγαίνουν αὐτή τήν ἀρχή στά ἄκρα της. Παίζουν αὐτά τά παιχνίδια πολύ περισσότερο ἀπό τούς ἄλλους, ἀλλά αὐτό δέ σημαίνει ὅτι οἱ ἄλλοι δέν παίζουν τά ἴδια παιχνίδια.[...]

Η.Μ.: Τό *Liquid Sky* μοῦ φαίνεται σάν μιά μελέτη πάνω στίς σχέσεις ἐκμετάλλευσης. "Ολοι χρησιμοποιοῦν ὅλους — ὅλοι τρέφονται σέ βάρος ὅλων τῶν ἄλλων μέ τόσους διαφορετικούς τρόπους. Χωρίς μάλιστα καμιά ἐκλεκτικότητα. "Ανδρες τρέφονται εἰς βάρος γυναικῶν, γυναῖκες εἰς βάρος γυναικῶν, ἐξωγήινοι εἰς βάρος ἀνθρώπων. Τό ἀντιμετωπίζεις ὡς μιά ἀντανάκλαση τῆς σύγχρονης κοινωνίας ὡς ὅλο, ἤ μόνο τῆς ὑποκουλτούρας τοῦ «νιού γουέηβ»;

Σ.Τ.: Λοιπόν, μπορεῖτε νά συγκρίνετε τό *Liquid Sky* μέ τήν *"Οπερα τῆς Πεντάρας* τοῦ Μπρέχτ. 'Ο Μπρέχτ συνέκρινε τήν ἀστική κοινωνία μέ τήν ὑπο-κουλτούρα τῶν ληστῶν καί κακοποιῶν. 'Επέλεξα μιά πιό σύγχρονη προσέγγιση. Νομίζω ὅτι οἱ ἄνθρωποι πού ἀνήκουν στήν ὑποκουλτούρα τοῦ «νιού γουέηβ» παίζουν πάνω σέ μπρεχτικές ἐκτελέσεις, σχηματοποιημένες πάνω στήν κοινωνία ὅπως τήν ἀντιλαμβάνονται. Κι ἀνακαλύπτουν στό ἐσωτερικό της αὐτήν τή σχέση ἐκμετάλλευσης, καί ξανά, τήν παίζουν σέ μιά πιό ἀκραία ἔκφραση. "Ετσι, δείχνοντας ἀνθρώπους πού ἐκτελοῦν σέ ρόλους ὅλες τίς ἀκρότητες τῆς σύγχρονης κοινωνίας, εἶναι σά νἄχεις διπλό θέατρο. 'Η ταινία δείχνει ἀνθρώπους πού στήν πραγματικότητα παίζουν θέατρο, κι ἐμεῖς παίζουμε θέατρο ὡς ἄνθρωποι πού παίζουν θέατρο... κι αὐτό τό διπλό θέαμα, νομίζω, λέει πολλά περισσότερα γιά τόν πολιτισμό ἀπό ἕνα ἁπλό θέαμα.

Η.Μ.: Καί οἱ ἐξωγήινοι; Γιατί εἰσάγεις ἕνα στοιχεῖο φαντασίας πού μοιάζει τόσο ἐπιτηδευμένα παράδοξο;

Σ.Τ.: Ναί, ἄν κοιτάξεις τό *Heavy Metal* ἤ ἀκούσεις «νιού γουέηβ» ροκ'ν'ρόλλ, θά δεῖς ὅτι ἀλλότρια πλάσματα παίρνουν σημαντικό μέρος στό σύγχρονο φολκλόρ. "Ετσι, ἄν θέλεις σήμερα νά πεῖς τήν ἱστορία πού λέει ὅτι δέν ὑπάρχει καλός Πρίγκηπας καί καμιά Πριγκήπισσα δέν περιμένει, εἶναι εὐκολότερα νά πεῖς σέ μοντέρνα γλώσσα ὅτι δέν ὑπάρχει πιά Πρίγκηπας ἐκτός κι ἄν ἔρχεται ἀπό τό διάστημα.

Η.Μ.: Κι ἔτσι μπορεῖς νά τό ἀποκολλήσεις ἀπό τήν πραγματικότητα, ὅπου οἱ δυνατότητες γιά νά πιστέψουμε στόν Πρίγκηπα τοῦ παραμυθιοῦ ἔχουν ἐξαντληθεῖ στή δικιά μας πραγματικότητα;

Σ.Τ.: Ναί. Μπορῶ νά τοποθετηθῶ κι ἀλλοιῶς. 'Η παραδοσιακή ἀμερικάνικη κινηματογραφία εὐχαριστεῖ τό κοινό της ἐπενδύοντας στό ἐσωτερικό της τό ἀμερικάνικο ὄνειρο[...]. 'Η ρεαλιστική γλώσσα βοηθάει τό κοινό νά πιστέψει σ' ἕνα παραμύθι, σωστά; 'Εμεῖς ἐκ προθέσεως κάναμε τό ἀντίθετο —λέμε στόν κόσμο ὅτι αὐτό τό μοντέλο δέν ἰσχύει πιά, δέν ὑπάρχει πρίγκηπας τοῦ παραμυθιοῦ. Κι εἶναι καλύτερα νά μεταδώσεις αὐτό τό μήνυμα γιά τήν πραγματικότητα μέ τή μορφή παραμυθιοῦ, χρησιμοποιώντας σύγχρονα φανταστικά σύμβολα. [...]

Η.Μ.: Γιατί ἔφυγες ἀπό τή Ρωσία;

Σ.Τ.: Εἶναι ἀρκετά περίπλοκη ἐρώτηση... Δέν μπορῶ νά τό θέσω μέ ἕναν τρόπο. 'Υπῆρχαν πολλοί λόγοι γιά νά φύγω, ἀλλά βασικά ἦταν γιατί δέν μποροῦσα νά κάνω ἕνα φίλμ σάν τό *Liquid Sky* ἐκεῖ. Μ' ἀρέσουν ταινίες πού δείχνουν τίς ἀντιφάσεις καί τά προβλήματα πού ὑπάρχουν στήν κοινωνία, καί γιά νά κάνω τό κοινό νά σκεφτεῖ γι' αὐτά μ'

ἀρέσει νά τά δείχνω μ' ἕναν τρόπο ὑπερβολικό, παράδοξο κι ἀκόμη ἕναν τρόπο πού σοκάρει. Δέν εἶναι εὔκολο νά εἶσαι σ' αὐτήν τή θέση —ν' ἀνοίγεις τά μάτια τοῦ κοινοῦ. Κι εἶναι κάτι πού δέν ἰσχύει μόνο στή Ρωσία.[...]

Κατά τήν διάρκεια τῆς παιδικῆς μου ἡλικίας ἔβλεπα κάτι παράξενα ὄνειρα πού τἄλεγα «ἀμερικανικές ταινίες». "Εβλεπα «ἀμερικάνικες ταινίες» μέ τό μυαλό μου, καί εἶχα μιά ξεκάθαρη ἰδέα τοῦ τί ἦταν οἱ ἀμερικάνικες ταινίες — ὅπως τά ὄνειρά μου. Εἶχαν τά πιό λαμπερά χρώματα. Εἶχα ἀπογοητευθεῖ ἀρκετά ὅταν εἶδα τήν πρώτη μου πραγματική ἀμερικάνικη ταινία —ἦταν διαφορετική, στ' ἀλήθεια, ἀπό τά ὄνειρά μου. "Ετσι, πιθανῶς ὑπάρχει κάτι στίς εἰκόνες καί τά αἰσθήματα τοῦ *Liquid Sky* πού ἦρθε ἀπό τά παιδικά μου ὄνειρα. 'Αλλά, βέβαια, αὐτά τά ὄνειρα δέν εἶναι τό μόνο «ἀμερικάνικο» στοιχεῖο τῆς ταινίας. Κατά κάποιον τρόπο, νομίζω, ὅτι τό *Liquid Sky* εἶναι πιό ἀμερικάνικο ἀπό πολλές ταινίες πού ἔχουν κάνει γηγενεῖς 'Αμερικάνοι.

Η.Μ.: Τί ἐννοεῖς;

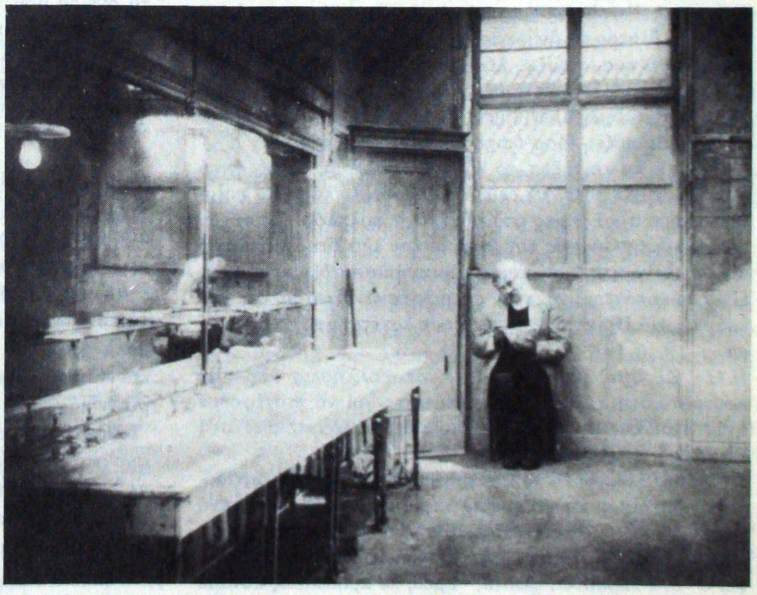
Σ.Τ.: Λοιπόν, ξεκινώντας ἀπό τήν δεκαετία τοῦ πενήντα, τό ρόκ'ν'ρόλλ ἔγινε κυρίαρχη μορφή τέχνης στήν 'Αμερική. Καί το νεανικό κοινό παράτησε τίς ταινίες γιά τό ρόκ'ν'ρόλλ —ἀλλά οἱ ἁπλοϊκοί ἄνθρωποι τοῦ Χόλλυγουντ νόμισαν ὅτι τό κοινό ἔφυγε ἐξαιτίας τῆς τηλεόρασης. 'Αλλά τό ρόκ'ν'ρόλλ ἦταν πού ἔδωσε στό νεανικό κοινό αὐτό πού ἤθελε καί κανένα φίλμ ποτέ δέν ἔπιασε τήν πνευματικότητα τοῦ ρόκ'ν'ρόλλ. "Ετσι, ὅταν πρωτοῆρθα στήν 'Αμερική ἀπό τό 'Ισραήλ γιά ἕνα μήνα περίπου τό 1975, μίλησα μέ πολύ κόσμο στό Χόλλυγουντ καί τούς εἶπα αὐτή τή φορά νά κάνουμε ἐπιστημονική φαντασία. "Ολοι μέ κοίταξαν σά νἄμουν τρελός. «Η ἐπιστημονική φαντασία εἶναι ἀπολύτως ἀντιεμπορική», εἶπαν. Τώρα θέλουν νά κάνουν *μόνον* ἐπιστημονική φαντασία, ἀπό τόν *Πόλεμο τῶν "Αστρων* καί μετά. 'Η ταινία αὐτή ἦταν ἡ πρώτη πού εἶχε μιά φυσική ἐσωτερική ρόκ'ν'ρόλλ καί κόμικ πνευματικότητα. Κι ἔφερε τό κοινό τοῦ ρόκ'ν'ρόλλ πίσω στό σινεμά. "Ετσι, τό ὅραμά μου γιά τό σινεμά εἶναι ἀρκετά κοντά στά ρόκ'ν'ρόλλ τραγούδια. Θἄπρεπε νἄναι τόσο δυνατό κι ἐξτρεμιστικό κι ἐξπρεσσιονιστικό ὅσο αὐτά. Καί τό *Liquid Sky* δέν εἶναι κάν κοντά στό πόσο δυνατός καί ἀκραῖος θἄθελα νά γίνω.

('Αποσπάσματα ἀπό τή συνέντευξη τοῦ Σλάβα Τσούκερμαν στόν Λού Στάθις τοῦ περιοδικοῦ *Heavy Metal*, τεῦχος 'Ιουνίου 1984. 'Επιμέλεια-ἀπόδοση στά ἑλληνικά: Περικλῆς Δεληολάνης.)

ΘΕΩΡΙΑ

Σημειώσεις γιά τούς μεσοτίτλους στό βουβό κινηματογράφο

τοῦ Φρανσουά Ἀλμπερά



Ὁ τελευταῖος ἄνθρωπος τοῦ Μορνάου

Ὁ μεσότιτλος (intertitre) ὡς σημαίνουσα θέσμια ἀρχή τῆς ταινίας ἔρχεται σέ ἀντίθεση μέ τούς κυρίαρχους κώδικες μέ δυό τρόπους: Πάνω στήν εἰκονική μόνο μπάντα, ἔρχεται σ' ἀντίθεση μέ τήν *ἀναλογική εἰκόνα* ὡς (αὐθαίρετο) *γραφικό ἴχνος*. Ἀπ' τήν ἄλλη μεριά, ἔρχεται σέ ἀντίθεση ὡς ὀπτικό ὑλικό στό φωνητικό ὑλικό, πού ὑποτίθεται ὅτι μεταγράφει.

Ἡ διπλή αὐτή ἀντίθεση ἔχει τήν πηγή της σέ δυό ἀλληλέγγυες μεταφυσικές θέσεις: τήν ἀντίληψη τοῦ γραφτοῦ ὡς ὑποκατάστατου τοῦ λόγου, τήν ἀντίληψη τοῦ βωβοῦ κινηματογράφου ὡς γλώσσας μόνο τῆς εἰκόνας. Μ' ἄλλα λόγια, ἡ καταδίκη τοῦ μεσοτίτλου γίνεται μέ βάση τή σιωπηρή ἀξιολόγηση τῶν ἀναλογικῶν κωδίκων: ὀπτική ἀναλογία ἤ ἠχητική ἀναλογία, ἀξιολόγηση, σέ τελευταία ἀνάλυση, τοῦ αἰσθητοῦ πάνω στό νοητό.

Η ΘΕΣΗ ΤΟΥ ΓΡΑΦΤΟΥ, ΥΠΟΚΑΤΑΣΤΑΤΟΣ ΚΩΔΙΚΑΣ

Σύμφωνα μέ τήν ἄποψη τοῦ 'Αριστοτέλη, *«οἱ ἦχοι πού ἐκπέμπονται ἀπ' τή φωνή εἶναι τά σύμβολα τῶν ψυχικῶν καταστάσεων, κι οἱ γραφτές λέξεις εἶναι τά σύμβολα τῶν λέξεων πού ἐκπέμπει ἡ φωνή»*[1]. Κατά τόν ἴδιο τρόπο γιά τόν Μπυϊσέν, ἡ γραφτή γλώσσα εἶναι ἕνας ὑποκατάστατος κώδικας ἐπειδή *«ὁ σύνδεσμος (ἀνάμεσα στό γραφτό σημάδι καί τήν αἴσθηση) εἶναι ἔμμεσος: ὅταν διαβάζουμε... ὑποκαθιστοῦμε τούς ἤχους τοῦ προφορικοῦ λόγου μέ τούς γραφτούς χαρακτῆρες, κι ἀρχίζοντας ἀπ' τούς (ἤχους) τοῦ προφορικοῦ λόγου περνᾶμε στή σημασιοδότηση»*[2].

Κατά παράδοση, βρίσκουμε τίς διαφορές ἀνάμεσα στούς προφορικούς καί τούς γραφικούς κώδικες, ἀρχίζοντας ἀπ' τήν ἀπώλεια πληροφοριῶν στό πέρασμα ἀπ' τόν πρῶτο κώδικα στό δεύτερο (ἡ κατάσταση τῆς διατύπωσης, τό σύστημα τῶν προσωπικῶν παραπεμπόντων, τά τονήματα (intonemes) καί προσωδήματα, τά μή λεκτικά ἐπιβοηθήματα, κυρίως τά χειρονομικά[3]). 'Η διαφορά αὐτή δέν μπορεῖ προφανῶς νά ἐπαναληφθεῖ πανομοιότυπα στόν κινηματογράφο, στό μέτρο πού τά γραφτά κείμενα μοντάρονται μαζί μέ τίς εἰκόνες. 'Αλλά ἡ κυριαρχία τοῦ προφορικοῦ λόγου πάνω στή γραφή, στ' ὄνομα τῆς ἀμεσότητας, τῆς καθαυτό παρουσίας[4], ξαναμπαίνει ὁλοκληρωτικά στή θεωρία τοῦ κινηματογράφου (λόγος ὅσων δουλεύουν πρακτικά στόν κινηματογράφο γιά τήν πρακτική τους, λόγος τῆς κινηματογραφικῆς «κριτικῆς»). 'Ο προφορικός λόγος στόν κινηματογράφο ντύνεται μέ τήν ἴδια φυσικότητα, πού θεωρεῖται σάν μή-κωδική ἐπεξεργασία τόσο, ὅσο θεωρεῖται ἡ εἰκόνα σάν «εἴδωλο τοῦ κόσμου». Κοιταγμένος μόνο στό ἐπίπεδο τῆς «ἀκουστικῆς ἀναλογίας», προικίζεται μέ μιά φυσικότητα ὑπέρτερη ἀπό κείνην τῆς εἰκόνας, ἀφοῦ ἡ τελευταία αὐτή «παθαίνει τή μεταβολή ὁρισμένων αἰσθητῶν χαρακτήρων τοῦ «μοντέλου»: παρουσία τοῦ ὀρθογώνιου σχήματος τῆς ὀθόνης, ἀπουσία τρίτης διάστασης κλπ.»[5].

ΜΟΝΟ Η ΕΙΚΟΝΑ

Γιά μιά μεγάλη μερίδα τό πρόβλημα τῶν μεσοτίτλων στό βουβό κινηματογράφο κυριαρχεῖται ἀπ' τό πρόβλημα τῆς *ἐξαφάνισής τους:* ἡ φιλμική ἀφήγηση πρέπει νά *ξεφύγει* ἀπ' τό ρηματικό. Προβληματική πού συνδέεται μέ τήν ἐπεξεργασία μιᾶς αὐτόνομης «κινηματογραφικῆς γλώσσας» θεωρούμενης ὡς «γλώσσας» (langue), «κινηματο-γλώσσας» μόνο τῆς εἰκόνας.

Παραδείγματα αὐτῆς τῆς τάσης: Μούρναου (*'Ο τελευταῖος ἄνθρωπος*, φίλμ χωρίς μεσοτίτλους), Λούπου Πίκ (ἕνα μόνο χαρτόνι στή *Σιδηροτροχιά*), 'Επστάιν, ἡ γαλλική ἀβάν-γκάρντ.

«Πρέπει νά ἀπελευθερωθοῦμε ἀπ' τό θέατρο καί τό μυθιστόρημα καί νά δημιουργήσουμε μέ τά μέσα τοῦ κινηματογράφου, μέ μόνη τήν εἰκόνα». Πάουλ Βέγκενερ[6].

«Ἔτσι μερικές δεκάδες ταινίες τῆς λεγόμενης ἀβάν-γκάρντ εἶδαν τό φῶς ἀνάμεσα στό 1913 καί 1929... Περιόριζαν στό ἐλάχιστο τή χρήση τῆς γραφῆς καί κατόρθωσαν μερικές φορές νά ἀποφύγουν ὁλότελα τούς μεσοτίτλους. Προσπαθοῦσαν νά ἐκφράσουν τό ἀντικειμενικό καί τό ὑποκειμενικό μέ μόνο μέσο τήν κινούμενη εἰκόνα.» Ζάν 'Επστάιν[7].

«... σχηματιζόταν μιά γλώσσα μέ εἰκόνες μόνο...».

«Τό τρίτο χαρακτηριστικό τῆς γαλλικῆς σχολῆς τοῦ βωβοῦ εἶναι... τό νά θέλει νά περιορίσει στό ἐλάχιστο τή χρήση τοῦ γραφτοῦ κειμένου... 'Η τάση αὐτή δείχνεται καθαρά προπαντός στά ἔργα τῶν δημιουργῶν πού συμφωνοῦσαν μ' αὐτό τό πνεῦμα ἔρευνας, τό ὁποῖο ἀποκαλοῦμε πρωτοπορεία, ἀλλά εἶναι ἐπίσης ὁρατό σ' ὅλα τά φίλμ τῶν σκηνοθετῶν τῆς ἐποχῆς, πού εἶχαν ἁπλᾶ, μιά κάποια ἐπαγγελματική φιλοτιμία καί μιά ἐπαρκή γνώση τοῦ ἐπαγγέλματός τους. Αὐτή ἡ τάση ἐπίσης βγαίνει ἀπό μιά λογική, πού δέν χρειάζεται σχόλιο». Ζάν 'Επστάιν[8].

Αὐτή ἡ προβληματική τῆς εἰκόνας μόνο, ἀπαιτεῖ τήν ἐξαφάνιση τοῦ μεσοτίτλου ἤ τουλάχιστον τόν περιορισμό του σέ μιά δευτερεύουσα θέση, τή θέση τοῦ «τεχνάσματος»[9]. Στή σημερινή παραγωγή προσπαθοῦν μᾶλλον νά τόν κάνουν νά περάσει ἀπαρατήρητος. 'Η σημειολογική ἀνάλυση τῶν μεσοτίτλων στό βουβό κινηματογράφο τοποθετεῖται ἔτσι στό ἐπίπεδο τῆς *παρεμβολῆς* τους, στήν μπάντα τῆς εἰκόνας καί τῆς *ἐπίδρασής τους* μέσα στή διήγηση.

ΑΣΥΝΕΧΕΙΑ

'Ο μεσότιτλος προκαλεῖ μιά διακοπή στή συνέχεια τῆς εἰκονικῆς μπάντας. 'Ανήκοντας ὁλοκληρωτικά σ' αὐτή τήν μπάντα (σάν cadème, δηλαδή σάν κομμάτι φίλμ, ἀνάμεσα σέ δυό λήψεις, μέ τήν ὁρολογία τοῦ Σόλ Γουώρθ[10]), δημιουργεῖ μιά ἀσυνέχεια στόν ἀναλογικό κώδικα, παρεμβάλλοντας ἕνα κομμάτι μηνύματος, πού προέρχεται ἀπό ἕναν αὐθαίρετο κώδικα, τή γλώσσα.

Αὐτή ἡ ἀσυνέχεια γίνεται ἀντιληπτή σάν ἀπόπειρα ἐνάντια στήν ἀκεραιότητα τοῦ φίλμ (συνέχεια, ὁμοιογένεια, γραμμική ροή). Οἱ Z.P. Ντεμπρί καί P. Στέφενσον μιλοῦν γιά «ἐρεθιστική διακοπή» καί νομίζουν ὅτι θά ἦταν σωστό ν' ἀπαλειφθοῦν ἀκόμη καί τά χαρτόνια τοῦ ζενερίκ[11].

1. *De l' interprétation, Organon*, τόμος I, σελ. 77-8 ἐδ. Vrin, 1966.
2. Les langages et les discours, Bruxelles, Office de la Publicité, 1943, p. 49. Παρατίθεται ἀπ' τόν Luis J. Prieto στήν *Encyclopédie de la Pleiade, Le langage*, ἄρθρο «L' écriture code substitutif?», στό ὁποῖο παραπέμπομε.
3. Δές J. Dubois, *Grammaire structurale du Français*, τόμος: Ὄνομα κι 'Αντωνυμία, p. 15, ἐδ. Larousse, 1965.
4. Στόν J.J. Rousseau ὅπου τό γραμμένο, παγιώνοντας τήν ἔννοια, γίνεται τό ὄργανο τῆς κοινωνικῆς τυραννίας (στό *Essai sur l'origine des langues*, ἐδ. Ducrots).

Στόν Μπερξόν, ὅπου ἡ τεχνητή ἰδιότητα τῆς γραφῆς, τῆς σύνταξης, ἡ ἀφαίρεση τῶν γραμμάτων, ἀντιτίθενται στή φυσικότητα τῆς φωνῆς (στό *Matière et Mémoire*, ἐδ. PUF).
5. Michel Marie, *Muriel*, p. 65, ἐδ. Galilée, 1975.
6. Παρατίθεται ἀπ' τή Lote Eisner, *L' Ecran démoniaque*, p. 39, ed. Losfeld, 1965.
7. *Le Cinéma du Diable*, p. 66, ἐδ. J. Melot, 1947.
8. *Esprit de Cinéma*, p. 22 καί 88, ἐδ. Jeheber, Paris - Genève, 1955. Θά σημειώσουμε τό ἐπιχείρημα τοῦ «προφανοῦς» τῆς ἄποψης, τήν παραπομπή της στήν ἐπαγγελματική συνείδηση.
9. Rudolf Arnheim, *Film as Art*, p. 182, Faber and Faber, London, 1969.

'Ο 'Ελί Φώρ τά θεωρεῖ «ἀφόρητα»[12]. Σύμφωνα μέ τόν Π. Πόρτ, ὅπως τόν παραθέτει ὁ Ζάν Μιτρύ κόβουν «δυσάρεστα τίς εἰκόνες», σπάζουν τό ρυθμο τοῦ φίλμ[13]. 'Ο Μαρσέλ Μαρτέν λέει ὅτι ὁ Ντράγιερ ἐνοχλήθηκε ὑπερβολικά στή *Ζάν ντ' Ἄρκ* ἀπ' τά χαρτόνια *«πού ἔρχονται ἀκατάπαυστα νά σπάσουν τή μαγεία τῶν προσώπων»*[14] κλπ.

Οἱ παραθέσεις ἀποσπασμάτων, πού ἐνισχύουν τήν ἰδέα τῆς ἐλαττωματικότητας τοῦ βωβοῦ κινηματογράφου, (ἤ ἀντίστροφα ἡ ἰδέα τῆς ἀνικανότητας τοῦ θεατῆ πού μένει ἄλαλος, ὅπως εἶπε ὁ Ντεσνό). Κι ὅλοι στρέφονται γύρω ἀπ' τό δόγμα ἑνός ὁμογενοῦς κινηματογράφου, τοῦ ὁποίου δέν πρέπει νά διακόπτουμε τή «μαγεία» (δηλαδή τό τέχνημα τοῦ πραγματικοῦ).

ΠΑΡΕΜΒΟΛΗ (INSERTION)

Αὐτή ἡ διακοπή στή συνέχεια τῆς εἰκόνας μπορεῖ νά ἐπιτελέσει πολλές λειτουργίες, ἀλλά ὁπωσδήποτε θά ἦταν πλάνη τό νά τῆς ἀναθέσουμε μόνο ἕνα ρόλο ἀναστολῆς τῆς ἀφήγησης.

'Ο Ζάν Μιτρύ στό *Τόμας Ἄινς* φαίνεται νά θεωρεῖ ὡς παραδεδεγμένο τό ὅτι *«ὁ ὑπότιτλος ἔπαιρνε τή θέση τῶν γεγονότων, τά ὁποῖα θεωροῦνταν ὅτι ἐξελίσσονταν ταυτόχρονα»*[15], ἐνῶ οἱ Ντεμπρί καί Στέφενσον λένε ἀντίθετα ὅτι πάει μετά τίς εἰκόνες μέ τίς ὁποῖες σχετίζεται, συνιστώντας κατά κάποιον τρόπο ἕναν πλεονασμό[16].

Στήν πραγματικότητα, πρέπει νά διακρίνουμε ἀνάμεσα σέ μεσοτίτλους διηγηματικούς καί μή. Οἱ τελευταῖοι αὐτοί, εἴτε πρόκειται γιά διαιρέσεις τῆς ἀφήγησης (μέρη, κεφάλαια, πράξεις κλπ.) εἴτε γιά σχόλια τοῦ ἀφηγητῆ (κρίσεις, πληροφορίες, κλπ.) ἀναστέλλουν στήν οὐσία τή ροή τῆς ἀφήγησης. 'Αλλά οἱ πρῶτοι μποροῦν ἀντίθετα νά ἐξασφαλίσουν τήν ἀφηγηματική διαδικασία κι ὄχι νά τή σταματήσουν. Ἔτσι σ' ἕνα χαρτόνι μέ σχόλιο, ἡ ἀφήγηση, συνοψισμένη, συμμαζεμένη, μπορεῖ νά προχωρήσει (χαρτόνι τοῦ τύπου: «Γιά πολλές μέρες ἵππευε» — πού παίζει τό ρόλο ἑνός ἐπαναληπτικοῦ συντάγματος· ἤ «μετά τήν τελετή», «τήν ἐπόμενη τό πρωί» — πού παίζει ἕνα ρόλο χρονικῆς ἔλλειψης.)

'Η περίπτωση τῶν μεσοτίτλων τοῦ διαλόγου εἶναι ἡ πιό περίπλοκη. Ἄν ὁ μεσότιτλος μπορεῖ ν' ἀφήσει τή ροή τῆς ἀφήγησης ν' ἀδρανήσει (τό πλάνο πού τόν ἀκολουθεῖ εἶναι ἔτσι ἄμεσα παρεπόμενο χρονολογικά μέ τό πλάνο πού προηγεῖται ἀπ' αὐτόν), μπορεῖ ἐπίσης νά ὑποβοηθήσει μόνο αὐτή τή ροή, ἐνῶ ἡ εἰκόνα κρύβεται προσωρινά. Ἄν ἦταν σωστό νά θεωρήσουμε τόν «προφορικό λόγο» καί τήν εἰκόνα σάν δυό ταυτόχρονα ἐπίπεδα στό χρόνο τῆς διήγησης, θά μπορούσαμε νά ποῦμε ὅτι ὁ ἀνασταλτικός μεσότιτλος μπαίνει σ' αὐτόν τό χρόνο, ἔτσι πού ὁ ἄξονας τῆς ταυτοχρονικότητας νά προβάλλεται στόν ἄξονα τῆς διαδοχῆς, ἐνῶ ὁ δεύτερος νά προκύπτει ἀπό μιά ἐκλογή ἀνάμεσα στά δυό ἐπίπεδα.

'Η ἐμβύθιση τοῦ μεσοτίτλου στήν εἰκόνα —εἴτε πρόκειται γιά ἕνα διάλογο ἤ γιά ἕνα σχόλιο— κανονίζεται μέ βάση μιά συνδυαστική ἐνέργεια εἰσαγωγῆς τοῦ χαρτονιοῦ μέσα στήν μπάντα τῆς εἰκόνας: εἴτε παρεντίθεται ἀνάμεσα σέ δυό φάσεις τοῦ ἴδιου πλάνου (γκρό-πλάνο τοῦ ὁμιλητῆ γιά παράδειγμα), εἴτε προηγεῖται ἀπ' τό πλάνο, τό ὁποῖο εἰκονίζει τήν ὕπαρξη ἤ τό ἀντικείμενο πού ἀναφέρεται, εἴτε ἀκόμη τό ἀκολουθεῖ. Μποροῦμε νά ἐπαναλάβουμε ἐδῶ τήν τυπολογία, πού σημειώνεται ἀπ' τόν Ζ. Ζενέτ γιά τά στοιχεῖα τῆς ἀφήγησης καί ἡ ὁποία διακρίνει *ἀνάληψη* καί *πρόληψη*[17].

ΔΙΑΧΩΡΙΣΜΟΣ

Παραθέτοντας τόν Τιμοσένκο, ὁ Γιάκομπσον ἀναγνωρίζει στόν ἐνδιάμεσο τίτλο τή λειτουργία ἑνός μέσου γιά τό μοντάζ καί τοῦ συνδέσμου ἀνάμεσα στίς σκηνές[18]. Μέ τήν ἴδια ἔννοια, ὁ Κριστιάν Μέτς στή μελέτη του *Στίξεις καί διαχωρισμοί στό φίλμ διήγησης* λέει, ὅτι *«συχνά ἐκεῖνοι πού ἐξασφάλιζαν αὐτήν τή συνταγματική ἄρθρωση (δηλαδή, τό διαχωρισμό ἀνάμεσα σέ σκηνές)*[19]*, ἦταν οἱ μεσότιτλοι»*.

'Η λειτουργία αὐτή τοῦ ἀνοίγματος ἤ κλεισίματος τῶν ἀφηγηματικῶν κομματιῶν δέν περιορίζεται στήν πραγματικότητα στά χαρτόνια πού δείχνουν φανερά τά μέρη τῆς ἀφήγησης. 'Εκτός ἀπ' τούς διαλόγους πού παρατίθενται σέ μιά σειρά ἴδιων πλάνων ἤ σάν - κόντρ σάν σύμφωνα μέ τή συνδυαστική ἐνέργεια τῆς εἰσαγωγῆς, πού εἴδαμε πρίν ἀπό λίγο, οἱ μεσότιτλοι ἐξασφαλίζουν συχνά μιά λειτουργία περάσματος ἀπό ἕναν χῶρο σ' ἕναν ἄλλο, ἀπό μιά χρονική στιγμή σέ μιάν ἄλλη, μέσα στή διήγηση. 'Ο Ροὺντολφ 'Αρνχάιμ σημειώνει αὐτήν τή λειτουργία στήν περίπτωση τῆς ταυτοχρονικότητας τῶν δυό δράσεων: *« 'Ενῶ ἡ 'Ελίζα βρισκόταν ἀνάμεσα σέ ζωή καί θάνατο, ὁ Ἔντουαρτ ἔφθανε στό Σάν Φραντσίσκο»*[20]. Στά *Τρία φῶτα* (τοῦ Φ. Λάνγκ, 1921), τό χαρτόνι πού γράφει *« 'Ο νεκροθάφτης ἦταν'κεῖνος, πού τόν εἶδε πρῶτος»* ἀρθρώνει τό χῶρο τοῦ πανδοχείου, ὅπου συζητοῦν οἱ πέντε ἄρχοντες τῆς πόλης, μέ τό χῶρο τοῦ νεκροταφείου, ὅπου ὁ θάνατος ἀγόρασε ἔδαφος καί ἔστησε ἕναν τοῖχο. Ταυτόχρονα εἰσάγει ἕνα φλάς-μπάκ, τήν ἀνάμνηση ἑνός περασμένου ἐπεισοδίου, πού σημειώνεται ἀπ' τό χρόνο τῆς ἀφήγησης τοῦ ἀφηγητῆ.

10. *The development of a semiotic of film*, στό Semiotica I, III, 1969.
11. *The Cinema as Art*, Penguin Books, 1973, p. 184.
12. *Fonction du Cinéma*, éd. Gonthier, 1963, p. 23-4.
13. *Esthétique et Psychologie du Cinéma*, t. II, p. 92-3, éd. Universitaires, 1965.
14. *Ἡ Γλώσσα τοῦ κινηματογράφου*, ἑλλην. μετάφραση Ε. Χατζάκου, ἔκδ. Κάλβος, σελ. 238.
15. *Anthologie du Cinéma*, t. I., p. 460.
16. Στό ἀναφερόμενο ἔργο, σελ. 184.
17. Στό *Figures III*, p. 88-92, éd. du Seuil, 1972. 'Η ἀνάληψη συνίσταται σέ *«κάθε μεταγενέστερη ἀνάμνηση ἑνός προγενέστερου γεγονότος ἀπ' τήν ἄποψη τῆς ἱστορίας πού βρίσκεται»*. 'Η πρόληψη εἶναι *«κάθε ἀφηγηματικός ἐλιγμός στή διήγηση ἤ ἐνθύμηση ἀπό πρίν ἑνός γεγονότος ἀπώτερου»*.
18. *Questions de poétique*, éd. du Seuil, 1973.
19. *Essais sur la signification au cinéma*, t. II, éd. Klincksieck, 1972.
20. *Film as Art*, p. [illegible], or. cit.

ΦΥΣΙΚΟΠΟΙΗΣΕΙΣ (MOTIVATIONS)

Ὑπάρχουν πολλοί τύποι φυσικοποίησης τοῦ μεσοτίτλου. Ὁ πρῶτος παραπέμπει στήν ἐμβύθισή του στήν εἰκόνα: ὁ διάλογος πού παρεντίθεται ἀνάμεσα σέ δυό φάσεις τοῦ ἴδιου πλάνου ἔχει ἰσχυρά μέσα γιά φυσικοποίηση (πλαίσιο ἐξαγγελίας, σημάδια ρητορικῆς, γιά παράδειγμα). Ὁ ἕνας ἀπ' τούς πιό ἀναπτυγμένους τύπους φυσικοποίησης τοῦ βωβοῦ εἶναι ἡ γραφική φυσικοποίηση: οἱ λέξεις «κάνουν εἰκόνα», μεταγράφουν στό γραφικό κώδικα μερικές ἰδιότητες τῆς εἰκόνας (κατάσταση, κυρίαρχα πλαστικά στοιχεῖα) καί συχνότερα χαρακτῆρες μέ σημασία (ψυχολογική, πολιτιστική), ἤ μεταγράφουν ὁρισμένους χαρακτῆρες τοῦ προφορικοῦ κώδικα.

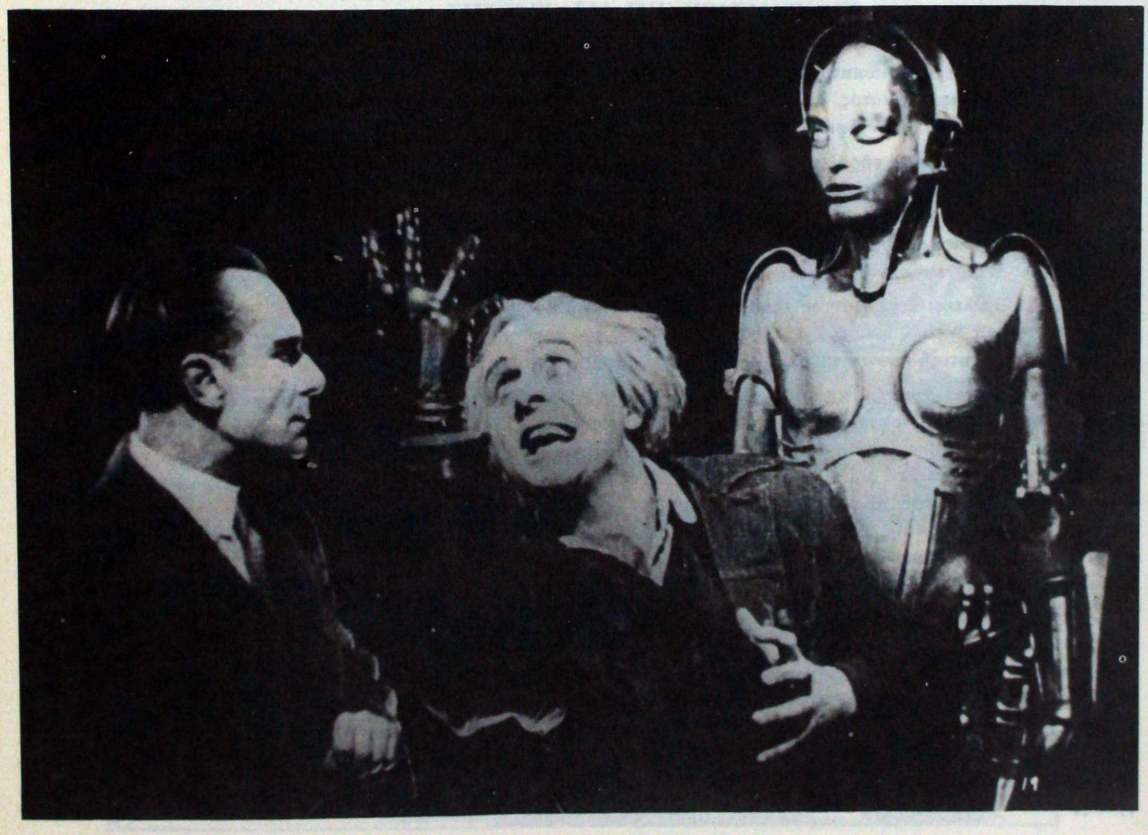
Ὑπάρχουν λαμπρά παραδείγματα: ὁ ἐνδιάμεσος τίτλος *«Κι ἄν πνιγόταν;»* στήν *Αὐγή* τοῦ Μούρναου, ὅπου τό ρῆμα, φορέας τῆς ἰσχυρότερης δραματικῆς σημασίας, ἐμφανίζεται μετά ἀπ' τήν ἀρχή τῆς φράσης, ἡ ὁποία ἔτσι ρέει, διαλύεται, παριστάνοντας τόν πνιγμό, τόν ὁποῖο ἕνα ὑποκειμενικό παρένθετο πλάνο εἰκονίζει ἀμέσως μετά.

Ἡ *Μητρόπολη* ὅπου, σύμφωνα μέ τόν Μπουνιουέλ, οἱ λέξεις πού ἀνεβαίνουν καί κατεβαίνουν, γυρίζουν, ἀποσυντίθενται στό φῶς, *«γίνονται εἰκόνες»*[21]. Ὁ Μπέλα Μπαλάζ ἔχει ἀπογράψει μέ τρόπο σχεδόν ἐξαντλητικό ὅλες τίς γραφικές φυσικοποιήσεις ψυχολογικοῦ τύπου: μορφή καί πάχος γραμμάτων, ἀργό σκοτείνιασμα κλπ. *«Δέν ὑπῆρξαν ποτέ χαρακτῆρες ψυχροί κι οὐδέτεροι»* λέει: *«ἡ φυσιογνωμία τοῦ φίλμ προεκτεινόταν μέσα στή φυσιογνωμία τῶν ἐνδιάμεσων τίτλων»*[22].

Αὐτός ὁ τύπος φυσικοποίησης, ὅπου τό γραφικό σημεῖο δανείζει ἕναν ὁρισμένο ἀριθμό χαρακτήρων στό νόημα τοῦ μηνύματος, εἶναι προφανῶς πολύ ἐνδιαφέρον, ἀφοῦ ἀποβλέπει στήν ἐξαφάνιση τοῦ γραφτοῦ κώδικα μέ τήν ἐξομοίωσή του μέ τόν εἰκονικό κώδικα (γιά τόν Πήρς, πραγματικά, ἡ εἰκόνα δέν συγχέεται μέ τό παραπέμπον, δέν εἶναι τό εἴδωλό του, ἀλλά ἕνα σημεῖο πού ἔχει κοινά χαρακτηριστικά μέ τό καταδηλούμενο ἀντικείμενο. Ὁ Οὐμπέρτο Ἔκο ἐπέμεινε σ' αὐτό τό σημεῖο στή συζήτηση γιά τήν ἀναλογία, τήν εἰκόνα «ἀνάλογον»[23]). Ἀλλά τό μεγαλύτερο μέρος ἀπ' τίς κόπιες πού εἶναι τώρα σέ κυκλοφορία, εἶδαν τά χαρτόνια τους νά ξαναγράφονται μέ τρόπο «ψυχρό κι οὐδέτερο», καί δέν εἶναι δυνατό νά λάβουμε ὑπόψη αὐτό τό ἐπίπεδο.

21. Ἄρθρο τοῦ Μπουνιουέλ τοῦ 1927, ξανατυπωμένο στά *Cahiers du cinéma*, nº 223, p. 20.
22. *Theory of the Film*, p. 182-3, éd. Dobson, London 1952.
23. U. Eco, *La structure absente*, p. 174-200, Mercure de France 1972. Δές ἐπίσης τίς ἐργασίες τοῦ Eliseo Veron (*Communications*, No 15 *V.S.*, N.A. Bompiani, éd. 1973).

Μητρόπολη



Πιό εὔκολο εἶναι νά φανταστοῦμε τή γραφική «πολιτιστική» φυσικοποίηση ἐκείνη πού συνίσταται στή χρησιμοποίηση τυπογραφικῶν χαρακτήρων ἁρμονισμένων μέ τήν ἀναπαριστάμενη ἐποχή (χαρακτῆρες γοτθικοί, γιά παράδειγμα). Ἕνα ἀπ' τά ἀκραῖα σημεῖα κατάληξης τῆς φυσικοποίησης τοῦ γραφικοῦ κώδικα τῶν μεσοτίτλων συνίσταται στήν ἀντιγραφή τῆς φύσης στό ἐπίπεδο τῆς εἰκόνας: γραφτό κείμενο ἀπό περιοδικό, βιβλίο, γράμμα κλπ., ἤ ἐπιγραφή μέ γραφικούς χαρακτῆρες μέσα στήν εἰκόνα: στόν *Καλιγκάρι*, ἡ«ἐσωτερική φωνή» off τοῦ ὑπνοβάτη, πού λέει: *«Πρέπει νά γίνεις Καλιγκάρι!»* συνθέτεται μέ *«τίτλους πού εἰσάγονται σάν οὐσιώδη στοιχεῖα τοῦ σκηνικοῦ». «Ἡ ἐπιθυμία τοῦ τρελοῦ ψυχίατρου νά μιμηθεῖ τόν Καλιγκάρι ὑλοποιεῖται μέ χαρακτῆρες πού χορεύουν... μέ λέξεις πού στροβιλίζονται μπροστά στά μάτια του πάνω στό δρόμο, μέσα στά σύννεφα, στήν κορυφή τῶν δέντρων»*[24]. Στό *Γκολέμ*, ἡ μαγική λέξη, πού βγαίνει ἀπ' τό στόμα τοῦ 'Αστάροθ, *«Aemaet»*, ὅταν ὁ Ραββί Λέβ τόν θυμᾶται· πιό πρόσφατα, στήν *Παντρεμένη Γυναίκα*, ἡ ἐγγραφή μέσα στήν εἰκόνα τοῦ διαλόγου δυό νεαρῶν γυναικῶν μέσα σ' ἕνα καφενεῖο, μέ τόν τρόπο τῶν φωτορομάντσων.

'Αλλά θά διακρίνουμε τήν παρουσία τοῦ γραφτοῦ λεκτικοῦ κώδικα γενικά μέσα στό φίλμ (τό γραφικό ὑλικό πού ἔχει χωριστεῖ ἀπ' τόν Κριστιάν Μέτς)[25] καί τή στρουκτουραλιστική λειτουργία τῶν τίτλων, τῶν μεσοτίτλων γιά τήν κατασκευή τοῦ φίλμ (κώδικας μέσα σ' ἕνα πολυκωδικό σύστημα). 'Ακόμη κι ἄν φαίνονται μέσα στήν εἰκόνα τά λεκτικά σήματα, ἡ τελευταία αὐτή τά περιέχει ὡς «ἀντικείμενο» μέσα στό ἀναπαριστώμενο διάστημα κι ὄχι ὡς συστατικό στοιχεῖο τῆς ταινίας (ἔστω κι ἄν ὁλοφάνερα, φέρνουν μιά πληροφορία).

'Η περίπτωση τῶν κειμένων πού ἐπιθέτονται στήν εἰκόνα εἶναι λίγο διαφορετική, ἀφοῦ δέν ἀνήκουν στό ἀναπαριστώμενο διάστημα, ἀλλά ἐγγράφονται σ' ἕνα «στρῶμα» τῆς εἰκονικῆς μπάντας σάν ὑποστήριγμα (ἀρνητικό φίλμ, φυσικό ἀντικείμενο) κι ὄχι στήν εἰκόνα ὡς εἰκονικό σημεῖο. 'Ο Γιούρι Λότμαν ἐξετάζοντας τήν ἄρθρωση τοῦ εἰκονικοῦ καί τοῦ λεκτικοῦ στό φίλμ (ἡ ὁποία νοεῖται ὡς ἀλληλοδιείσδυση: οἱ λέξεις συμπεριφέρονται σάν εἰκόνες κι ἀντίστροφα) ἀντιμετωπίζει αὐτά τά δυό πλάνα σάν ἕνα μόνο[26].

'Υπάρχει ἕνας ἄλλος τρόπος φυσικοποίησης γιά τή χρήση τοῦ γραφτοῦ μέσα στό φίλμ, πού συνίσταται στή θεώρηση ὅλης τῆς ταινίας ὡς μιᾶς ἀλληλουχίας διατυπωμάτων (enoncés) πού τό ἕνα μπαίνει μέσα στό ἄλλο. Ἕνα ἀπ' τά σπάνια παραδείγματα αὐτῆς τῆς διαδικασίας μᾶς δόθηκε ἀπ' τόν Μουρνάου στό *Νοσφεράτου* πού ἐγγράφει ὁλόκληρο τό φίλμ — ἐκτός ἀπ' τόν πρῶτο μεσότιτλο *(«Βγαλμένο ἀπ' τό ἡμερολόγιο τοῦ J. Cavaillus»)* – σ' ἕνα γραφτό διατύπωμα, ἕνα βιβλίο: ὅλα, διάλογοι, γράμματα, ἡμερολόγιο καταστρώματος, βιβλία κλπ. ἀποτελοῦν ἔτσι διατυπώματα στό ἐσωτερικό ἑνός πρώτου διατυπώματος, δηλαδή τοῦ διατυπώματος τοῦ ἀφηγητῆ, τοῦ ὁποίου ἄλλωστε τά σχόλια σημαδεύουν ὅλη τήν ἀφήγηση[27].

Αὐτή ἡ προβληματική τῆς ἐξαφάνισης τοῦ λεκτικοῦ μέσα στήν εἰκόνα ριζώνει στήν καθοριστική πεποίθηση πολλῶν ἀπ' τούς «αἰσθητικούς» τοῦ βωβοῦ: ὁ κινηματογράφος εἶναι προπαντός εἰκόνα ἤ μόνο εἰκόνα. 'Ο 'Επστάιν συνοψίζει πολύ ὡραῖα αὐτή τήν ἀντίθεση σ' ἕναν τίτλο τοῦ κεφαλαίου τοῦ βιβλίου τοῦ *Κινηματογράφος τοῦ Διαβόλου: «'Η εἰκόνα ἐνάντια στή λέξη»*, σχέδιο πού ὁ ἀμερικάνικος ἄντεργκράουντ κινηματογράφος ἐπανέλαβε γιά λογαριασμό του[28].

'Ο βωβός δουλεύει ἔτσι γιά τήν ἐξαφάνιση τοῦ γραφτοῦ ὡς γραφτοῦ. 'Αναγκάζεται νά γίνει καταληπτός χωρίς ἐκεῖνο, ἤ νά τό ἐγκλιματίσει στό χῶρο πού ἀναπαριστάνεται, ἀπωθώντας ἔτσι τή διαχωριστική δομητική του λειτουργία μέσα στό φιλμικό λόγο.

'Η ἰδεολογία τοῦ ἀφηγηματικοῦ συνεχοῦς, τῆς ὁμοιογένειας, θά βρεῖ ἔτσι στόν ὁμιλοῦντα τό συμπλήρωμα αὐτοῦ τοῦ «νατουραλιστικοῦ» κινηματογράφου[29]: ὅπως λένε οἱ Ντεμπρί καί Στέφενσον, τό πέρασμα ἀπ' τόν βουβό στόν ὁμιλοῦντα ἐπιτρέπει τελικά τή σύμπτωση τῶν λέξεων καί τῶν εἰκόνων, πού εἶναι «φυσικά συμπληρωματικές». Κατά συνέπεια τό πρόβλημα τῶν μεσοτίτλων εἶναι ἀδιαχώριστο ἀπ' τό πρόβλημα τῆς ἀναπαράστασης, τῆς εἰκόνας, καί τή μεταφυσική ψευδαίσθηση τῆς «πραγματικότητάς» της. Μποροῦμε νά ξαναθέσουμε τήν ἀντίθεση|εἰκόνας/γλώσσας στή θέση τῆς ἀντίθεσης λόγου/γραφῆς, ὅπου ἡ πρώτη περιβάλλεται μέ μιά ἀληθοφάνεια, τήν ὁποία βγάζει ἀπό μιά παράσταση/παραστασιοποίηση τοῦ κόσμου (Ντερριντά).

Α·Ι·ΖΕΝΣΤΑ·Ι·Ν

'Αντίθετα μέ τούς δυτικούς σκηνοθέτες, περιλαμβάνοντας σ' αὐτούς καί τήν ἀβάν-γκάρντ, οἱ σοβιετικοί σκηνοθέτες τοῦ βουβοῦ συστηματοποίησαν αὐτή τή δομική λειτουργία τοῦ γραφτοῦ κειμένου. 'Ο Μέγερχολντ κιόλας, μέ τήν εὐκαιρία τοῦ φίλμ του, *Τό πορτραῖτο τοῦ Ντόριαν Γκρέυ* (1918) ἐπιμένει στή σπουδαιότητα τῶν μεσοτίτλων *(«τό κείμενο πάνω σ' ἕνα κάδρο εἶναι πολύ σπουδαῖο»)*, πού ἐπιτρέπει *«νά ξεφεύγεις ἀπ' τήν εἰκόνα»* καί νά παίρνεις *«ὅλη τή γοητεία τῆς ἔννοιας μιᾶς φράσης»*[30].

24. S. Kracauer, *De Caligari a Hitler*, p. 74, éd. de l' Age d' Homme, Lausanne, 1973.

25. Στά *Essais sur la signification au cinéma*, t. II, p. 98, op. cit.

26. *Esthétique et sémiotique du cinéma*, Ed. Sociales, chap. 4, 1977.

27. Δανείζομαι αὐτές τίς παρατηρήσεις ἀπ' τή δουλειά τοῦ σεμιναρίου στό Κέντρο Σημειολογίας τοῦ Πανεπιστημίου Λυών 2, ἀφιερωμένου στό *Νοσφεράτου*.

28. Δές *L'art vivant*, N. 55 (1975), ἀφιερωμένη στό «διαφορετικό κινηματογράφο», ὅπου τό μουσικό μοντέλο χρησιμοποιεῖται μαζικά.

29. Δές τόν Πουντόβκιν σχετικά μέ τό νατουραλιστικό ἠχητικό κινηματογράφο, Film Technique, p. 155, ed. Lear, New York, 1949.

30. *Ecrits sur le théatre*, t. I, p. 279, éd. de l' Age d' Homme, Lausanne, 1973.

Ἡ ἀντίφαση ἀνάμεσα στούς Σοβιετικούς καί στούς Δυτικούς πρωτοποριακούς βρίσκεται σέ μεγάλο μέρος στή διαφορετική ὀπτική πού υἱοθετοῦν. Ἡ ἰδέα τοῦ Ἀιζενστάιν, τοῦ Βερτώφ, τοῦ Πουντόβκιν (καί φυσικά πολυάριθμων ντοκυμανταιριστῶν, ὅπως ὁ Καλατόζωφ στό *Ἄλας τῆς Σβανητίας*) γιά τό διδακτισμό ἀπ' τή μιά καί (γι' αὐτό) γιά τήν ἄρνηση τῆς ψευδαίσθησης τῆς πραγματικότητας, τοῦ νατουραλισμοῦ, ἀντιτίθεται στήν ἀφηρημένα «ποιητική» ἰδέα τῶν Γάλλων. Ὁ Ἐπστάιν τοποθετεῖ θαυμάσια *«τήν προσπάθεια τῆς ἀβάν-γκάρντ»* στήν ἐπιθυμία νά *«ἐπιβεβαιώσει αὐτό τό κινηματογραφικό προνόμιο τῆς προτεραιότητας τοῦ αἰσθήματος πάνω στή διάνοια»*. Γιά κείνην, *«ἔπρεπε ν' ἀπαγορεύσουν τούς ὑποτίτλους, φορεῖς λέξεων καί φράσεων, οἱ ὁποῖοι εἰσάγουν τήν ἀντίθετη προτεραιότητα, τῆς διάνοιας πάνω στό συναίσθημα»*. Τό ἀποτέλεσμα αὐτῆς τῆς ἄρνησης εἶναι ὁ πολλαπλασιασμός τῶν «φωτογραφικῶν δεξιοτήτων, τά σκηνογραφικά ἐπινοήματα, οἱ ζωγραφικές τελειοποιήσεις»[31], στίς ὁποίες ὁ ἦχος ἔρχεται γιά συμπλήρωση: *«πρίν ἀπ' ὅλα πρέπει νά βροῦμε ἠχητικά ἰσοδύναμα στίς διπλοτυπίες, στά τράβελλινγκ, στά φλού καί στά φοντύ, σ' ὅλους τούς ποιητικούς συνδυασμούς πού ἀναζητοῦμε στίς εἰκόνες. Ὅλες αὐτές οἱ ἀνακαλύψεις ἦταν, τελικά, διαδοχικές προσπάθειες, γιά νά συμμετέχει ὁ θεατής στό δράμα ὁλοένα καί περισσότερο προσωπικά ὥσπου νά τό ὑποστεῖ»*[32].

«Τό αἴσθημα ἐνάντια στή διάνοια» συνεχίζεται στόν ἠχητικό κινηματογράφο: στό ὄνομα τῆς παρουσίας τῆς εἰκόνας, τῆς ὕπαρξής της, κλπ. (Α. Μπαζέν, Ἀνρύ Ἀζέλ, Ρ. Μυνιέ) ἀντιτίθενται σέ κάθε σημασιοδότηση πού δέν εἶναι «ἐγγενής», «ἐννοούμενη», κι ὄχι «ἐφαρμοσμένη» (Μιτρύ), κλπ.

Ἐνῶ ἡ διδαχτική ἀντίληψη (κοῦλε βάμπε) τῶν Μπρέχτ-Ντοῦντοφ, *La Hora de los Hornos* (*Ἡ ὥρα τῶν ὑψικαμίνων*) τοῦ Σολάνας, ὁ Γκοντάρ κι ἡ ἀντίληψη τῆς ἄρνησης τῆς ψευδαίσθησης τῆς πραγματικότητας (*Σελίν καί Ζυλί* τοῦ Ριβέτ, *Τό μέσο τοῦ κόσμου* τοῦ Ταννέρ) ξαναβρίσκουν τήν ἀσυνέχεια καί... τούς μεσοτίτλους... Ὁ Ἀιζενστάιν δέ διεκδικεῖ μόνο καί δέν βάζει τά χαρτόνια τῶν ἐνδιάμεσων τίτλων νά παίζουν τό διαχωριστικό τους ρόλο, ἀλλά τά κάνει *συντελεστές ἀνάγνωσης* τῆς ταινίας.

31. *Esprit du cinéma*, p. 22 καί *Le cinéma du diable*, p. 66, op. cit.
32. Abel Gance στό *Abel Gance hier et demain* τῆς Sophie Dacia, p. 124, éd. La Palatine, 1959.

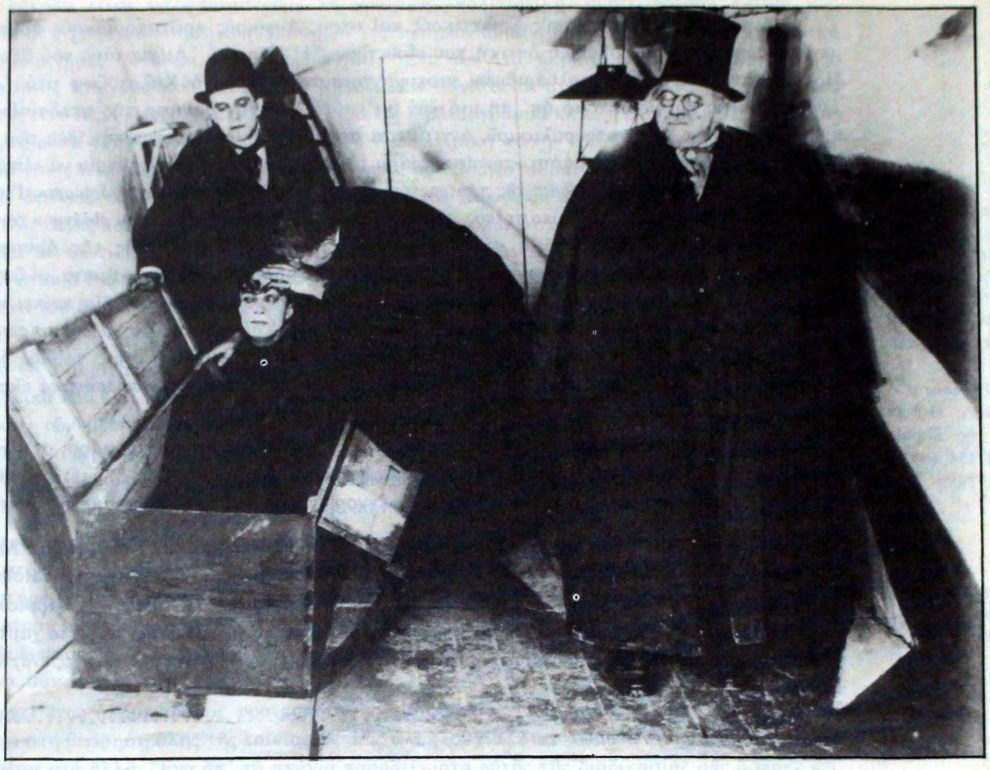
.....

ΕΠΕΞΕΡΓΑΣΙΑ ΤΗΣ ΠΡΑΓΜΑΤΙΚΟΤΗΤΑΣ

Ὁ Κριστιάν Μέτς ἀποδίνει στό μοντάζ, στό καδράρισμα, στίς κινήσεις τῆς μηχανῆς καί στίς γωνίες λήψης τό ρόλο *«τῆς ἄρθρωσης τῆς ἀναπαριστώμενης πραγματικότητας»* (δηλαδή τῆς μεταμόρφωσης τοῦ κόσμου σέ λόγο)[33].

33. Ἡ καταδήλωση στό φίλμ - μυθοπλασίας, *Essais...*, Tome I, p. 111.

Θωρηκτό Ποτέμκιν



Τό ἐργαστῆρι τοῦ δόκτορος Καλιγκάρι τοῦ Ρόμπερτ Βίνε

Πρέπει γιά τό βουβό κινηματογράφο νά προσθέσουμε, στήν παραπάνω ἀπαρίθμηση, καί τόν μεσότιτλο, ἀμφιβάλλοντας ἄν, στήν περίπτωση τῶν Σοβιετικῶν, ὁ μεσότιτλος κατέχει μιά ἀποφασιστική θέση μέσα σ' αὐτό τό «πιάσιμο» τῆς πραγματικότητας», μέ τήν «κειμενική του ἐπεξεργασία»[34]. Εἶναι πραγματικά φανερό ὅτι ἡ ἰδεολογική ἄποψη τοῦ 'Αιζενστάιν, ἡ πρακτική του γιά ἕναν κινηματογράφο τῆς σημασιοδότησης κι ὄχι τῆς ἀναπαράστασης[35], βρίσκει μέσα στό λεκτικό/γραφικό ἕναν προνομιοῦχο συντελεστή. Ὄχι μόνο μέ τή μαζική χρήση χαρτονιῶν, πού προορίζονται νά ἐξασφαλίσουν μέ τρόπο πιό σίγουρο ἀπ' ὅ,τι ἡ εἰκόνα τήν ἐγκαθίδρυση τῆς ὁρατῆς σημασιοδότησης, ἀλλά σάν ὑποδόρεια δομή, πού ὀργανώνει τό σύνολο τοῦ φίλμ.

Οἱ ἐνδιάμεσοι τίτλοι δέν θά εἶναι παρά μιά ἰδιαίτερη —ὁρατή μόνο— περίπτωση ὑπαγωγῆς τῶν κειμενικῶν δομῶν τοῦ φίλμ στό μοντέλο τῆς γλώσσας (ὁ 'Αιζενστάιν συγκρίνει κατ' ἀρχήν τό μοντάζ μέ «τό ρόλο τῆς λέξης στό λεκτικό ὑλικό», μετά συνηγορεῖ γιά τήν ἐγκαθίδρυση μιᾶς «ὁρισμένης ρητορικῆς»[36] μέ τήν ἴδια ἔννοια πού ἔχει αὐτό τό ὁποῖο ὁ Αἰκενμπάουμ ἀποκαλεῖ «ὁ κρυφός λόγος»[37]. Τέτοιος πρέπει νά εἶναι ὁ χειρισμός ἤ ἡ κατάληξη αὐτῆς τῆς ἀνάλυσης γιά τή θέση τῶν λεκτικῶν δομῶν μέσα στό φίλμ. Ὁ Ἐμίλιο Γκαρρόνι πρόσφατα ἐπανέλαβε καί πλάτυνε τίς προτάσεις τοῦ Αἰκενμπάουμ: «*Ἡ λεκτική διάσταση δέν εἶναι ξένη πρός τήν εἰκόνα, ἀλλά εἶναι μέσα σ' αὐτήν, κάτι τό ἐσωτερικό, κάτι σάν μιά προϋπόθεση τῆς δομῆς της καί τῆς ἀναγνωσιμότητάς της*»[38]. Κι ὁ Κριστιάν Μέτς ἔφτασε νά πεῖ ὅτι «*Τό ὀπτικό μήνυμα δέν ἐπενδύεται μόνο ἀπ' ἔξω καί μερικῶς ἀπ' τή γλώσσα..., ἀλλά τό ἴδιο κι ἀπό μέσα καί στήν ἴδια του τήν ὀπτικότητα, πού δέν εἶναι νοητή παρά ἐπειδή οἱ δομές εἶναι σ' αὐτήν μερικῶς μή ὀπτικές*»[39].

Εἶναι σωστό παρ' ὅλα αὐτά νά ἐξακριβώσουμε τή σημασία αὐτῶν τῶν θέσεων. Μένοντας στό βαθμό τῆς γενικότητας στόν ὁποῖο βρισκόμαστε, ἀρκούμαστε στήν ἀναγνώριση τοῦ ὅτι ἡ ἀποκρυπτογράφηση κάθε μή λεκτικοῦ μηνύματος γίνεται σέ ἀναφορά μέ μιά γνώση, μιά γνώση γιά τήν ὁποία μᾶς πληροφορεῖ καί τήν ὁποία συγκροτεῖ ἡ γλώσσα, πράγμα πού δέ διαφέρει καθόλου ἀπό μιά παραπομπή στίς «νοητικές δομές»[40] ἤ ἀπό μιά «κοινωνιολογία τῆς ἀντίληψης» . Ἀσχολούμενοι μέ τή μελέτη τῶν μεσοτίτλων, μέ μιά ἐπένδυση «ἀπ' τά ἔξω» (φανερά) τοῦ ὀπτικοῦ μηνύματος, μποροῦμε ἀντίθετα νά ἀρχίσουμε νά φωτίζουμε μερικές συγκεκριμένες διαδικασίες δόμησης τοῦ φιλμικοῦ λόγου ξεκινώντας ἀπό ἕνα λεκτικό ντεκουπάζ.

(*μετάφραση:* Νίκος Κολοβός)

34. Διατύπωση τῆς M. Cl. Ropars στήν ἀνάλυσή της γιά τόν *Ὀκτώβρη*, *Littérature*, No 11.
35. Στό «Ντίκενς, Γκρίφφιθ καί μεῖς» (1944), *Film Form*, ed. Dobson, London, 1963.
36. «Το μοντάζ τῶν ἀττραξιόν...» op. cit. p. 138 καί «Ὁ Ὀκτώβρης μας» (1928) στό *Jeune Cinéma*, No 15.
37. «Προβλήματα κινηματογραφικῆς στυλιστικῆς» στό *I. Formalisti russi nel cinéma*, p. 23, Garjanti, ed. Milano, 1971.
38. *Progetto di semiotica*, p. 372, Laterza ed., Bari, 1972.
39. «Πέρα ἀπ' τήν ἀναλογία, ἡ εἰκόνα» *Communications*, No 15, p. 5.
40. J. Mitry, «D'un langage sans signes», *Revue d' Esthétique*, No 2-3 (1967), p. 140.

Ἐπιλογικές παρατηρήσεις

Τό δοκίμιο τοῦ Φρανσουά Ἀλμπερά[1] ἀποδεικνύει τήν πολυμάθειά του, ἐγγίζει ὅμως καί τά ὅρια τοῦ σχολαστικοῦ.

Τό αἰσθητικό πρόβλημα πού θέτει ἡ σχέση γραφῆς κι εἰκόνας εἶναι πολλαπλά ἐνδιαφέρον. Μπορεῖ νά ἐρευνηθεῖ στή βάση πού τό τοποθέτησε ὁ Μπρεσσόν συμπεραίνοντας ὅτι «*ὁ κινηματογράφος δέν εἶναι θέαμα ἀλλά μιά γραφή*» (στό βιβλίο τοῦ Pierre Therminier, *L' art du cinéma*, éd. Seghers (1960), p. 111). Ἐννοώντας ὅτι δέν εἶναι παράθεση εἰκόνων, ἀλλά συσχέτιση, ὀργάνωση καί σύνθεσή τους, μέ τέτοιον τρόπο πού ἡ θέαση δέν ἐπαρκεῖ, ἀπαιτεῖται κι ἕνα εἶδος ἀνάγνωσης. Ὅπως δέν φτάνει νά δοῦμε τίς λέξεις καί τίς φράσεις ἑνός βιβλίου γιά νά τίς ἀναγνωρίσουμε, ἀλλά εἶναι ἀναγκαῖο νά τίς διαβάσουμε γιά νά καταλάβουμε τό μήνυμά τους.

Σπασμένα μπουμπούκια τοῦ Γκρίφιθ

Ἐπίσης ἀπ' τήν ἄποψη τοῦ Ἀλεξάντρ Ἀστρύκ πού διέβλεπε τήν «*καινούρια ἐποχή τοῦ κινηματογράφου, δηλαδή τήν ἐποχή τῆς Κάμερας-στυλό*» (στό ἴδιο βιβλίο, σελ. 588). Ἐννοώντας κυρίως ὅτι ὁ κινηματογράφος γίνεται μιά «γλώσσα» μέ τήν ὁποία μπορεῖ νά ἐκφράσει κανείς ἀκόμη καί τήν ἀφηρημένη σκέψη ἤ σύνθετες ψυχικές καταστάσεις, ὅπως θά τό ἔκανε μ' ἕνα δοκίμιο ἤ ἕνα μυθιστόρημα.

Τόσο ὁ Μπρεσσόν ὅσο κι ὁ Ἀστρύκ μεταφορικά μόνο θεμελιώνουν τή συγγένεια αὐτή ἀνάμεσα στή γραφή καί στόν κινηματογράφο. Ὁμοιότητα τῆς γραφῆς, ὡς κοινωνικοῦ κώδικα, μέ τήν κινηματογράφηση, ὡς κοινωνική πράξη, δέν ὑπάρχει. Ἡ σύγκριση μπορεῖ μόνο, ὅπως ἔγραψε ὁ Κρ. Μέτς (στό βιβλίο *Langage et Cinéma*, Larrousse (1971), p. 200), νά μεταφερθεῖ στό ἐπίπεδο τῆς σύνθεσης, τοῦ τρόπου παραγωγῆς τῶν γραφτῶν καί τῶν φιλμικῶν κειμένων. «Γράφω ἕνα βιβλίο», «κάνω μιά ταινία» συγκεντρώνοντας ἕνα ὑλικό ἀπό σημεῖα λέξεις/εἰκόνες, πλέκοντας μιά ὁλότητα μέσα στήν ὁποία ἐκφράζω καταστάσεις κι ἰδέες.

Ὁ Ἀλμπερά περιορίζει τό πρόβλημα ξεκινώντας κι ἐπιμένοντας στή λειτουργία τῆς σχέσης αὐτῆς μέσα ἀπ' τούς μεσοτίτλους τοῦ βωβοῦ (μόνο) κινηματογράφου. Ἀποφεύγοντας —ὄχι βέβαια ἀπό ἀδυναμία— τό θεωρητικό πρόβλημα, τόν πειρασμό τῆς γενίκευσης πού ἀντιμετωπίζει ὁ Μέτς στό βιβλίο πού ἀναφέραμε κιόλας. Τό πρόβλημα αὐτό εἶναι πλατύτερο. Ἀρχίζοντας ἀπ' τά ζενερίκ ἑνός φιλμικοῦ κειμένου, τήν παρένθεση φυσικῶν ἐπιγραφῶν, τυπωμένων κειμένων, καί φτάνοντας ὡς τή χρήση ὑποτίτλων. Σημαίνουσα πρακτική πού δέν παραπέμπει μόνο στό βουβό, ἀλλά καί στόν ὁμιλοῦντα κινηματογράφο. Τά γραπτά αὐτά μηνύματα, ἄλλοτε ὅμοια (ὁρισμένα ἀπ' τά ζενερίκ π.χ.) κι ἄλλοτε διαφορετικά ἀπ' τούς ἐνδιάμεσους τίτλους (ἐπιγραφές καί συνθήματα π.χ.) ἀποτελοῦν μέσα στό σύστημα τοῦ φιλμικοῦ κειμένου στοιχεῖα τοῦ εἰκονικοῦ κώδικα πρῶτα. Ἐγγράφονται μέσα στό πλάνο, ἐντάσσονται μέσα στήν εἰκόνα ὡς στοιχεῖα ἑνός μή-φιλμικοῦ, τοῦ γραπτοῦ γλωσσικοῦ κώδικα.

Ἀφομοιώνονται ὅμως σ' αὐτήν γιατί παύουν νά εἶναι αὐθαίρετες συνταγματικές μονάδες (γράμματα-λέξεις) καί παίρνουν ἀναλογικό χαρακτῆρα. Εἶναι ἡ εἰκόνα ὁρισμένων ἀλφαβητικῶν στοιχείων, λέξεων, ὄχι τά ἴδια τά γράμματα κι οἱ λέξεις.

Ὁ θεατής βλέπει τό γραφτό κείμενο μέσα στό πλάνο ἤ ὡς χωριστό πλάνο καί ταυτόχρονα τό διαβάζει. Μπορεῖ νά ἰσχύσει καί τό ἀντίστροφο. Τά γράμματα καί οἱ λέξεις «τυπωμένα» πάνω στό φίλμ ἀποτελοῦν ὁπωσδήποτε κινηματογραφική εἰκόνα. Ἀνεξάρτητα ἀπ' τό ἄν θά δεχτοῦμε ὅτι ἀποτελοῦσαν εἰκόνα καί πρίν ἀπ' τήν κινηματογράφησή τους, («Τά γράμματα ὡς τυπογραφικές ἑνότητες», Roger Odin στό *Theorie du film* (1980), p. 201).

Τά γράμματα κι οἱ λέξεις ἀποτελοῦν «φιλμοτυπωμένες» (ὄχι πιά «τυπογραφικές») μονάδες τοῦ κινηματογραφικοῦ λεκτικοῦ. Μαζί μέ τίς εἰκόνες, τούς ἤχους, τόν προφορικό λόγο, τή μουσική.

Ὁ Ντράγιερ διαμαρτυρήθηκε γιά τήν παρεμβολή τῶν μεσοτίτλων στή λειτουργική ροή τῶν εἰκόνων στή *Ζάν ντ' Ἄρκ*. Χωρίς νά ἔχει ἀπόλυτα δίκιο, ἀφοῦ ἡ γοητεία τοῦ νοήματος τῶν κειμένων πού ἔφερναν στό σύστημα, ὄχι μόνο συμπλήρωνε τή μαγεία τοῦ νοήματος τῶν εἰκόνων ἀλλά παρόξυνε καί τήν ἐπιθυμία τοῦ θεατῆ γιά τήν ἀφήγηση. Ἡ *Ἀπεργία* καί τό *Θωρηκτό Ποτέμκιν* τοῦ Ἀιζενστάιν, ὅμως, θά ἔχαναν τή σημασιοδοτική δυναμική τους χωρίς τά ἔνθετα γράμματα καί τίς λέξεις, ἤ τούς μεσοτίτλους. Τό ἴδιο κι ὁ *Ὀχτώβρης* στό χειμαρρώδη ἀφηγηματικό λόγο τοῦ ὁποίου τά στοιχεῖα αὐτά ἀποτελοῦν μιά ἀνάπαυλα διάσκεψης γιά τό θεατή. Αὐτό πού ἔγραψε ὁ Ζάν Φιεσί *«στήν ἀπόλαυση τοῦ ἀιζενσταϊνικοῦ κειμένου, τό κείμενο ἐξασφαλίζει τήν ἀναπνοή τοῦ ὀργασμοῦ»* (στό περιοδικό *Cinématographe*, No 32, p. 18).

Ἡ ἐπινόηση τῶν μεσοτίτλων ὀφείλεται σέ μιά τεχνική ἀνεπάρκεια τοῦ κινηματογραφικοῦ μέσου. Ἀλλά καί σέ μιά αἰσθητική ἀναγκαιότητα. Ὁ κινηματογράφος ὡς σημαίνουσα πρακτική δέν κατάγεται μόνο ἀπ' τό θέατρο (τήν παντομίμα, τό τσίρκο, τό θέατρο σκιῶν κλπ.) ἀλλά κι ἀπ' τό μυθιστόρημα. Εἶναι θέαμα ἀλλά καί μυθοπλαστική παραγωγική μηχανή. Ἀγγίζομε ἕνα πελώριο θεωρητικό κι αἰσθητικό πρόβλημα. Ἡ ἐμβολή τῶν μεσοτίτλων στό βουβό κινηματογράφο προῆλθε ἀπ' αὐτή τήν ἀναγκαιότητα τῆς ἀφηγηματικῆς παραγωγῆς, ἀλλά καί τῆς μυθοπλασίας συνακόλουθα. Τά φιλμοτυπωμένα γράμματα καί λέξεις ἔδιναν πληροφορίες, ἀπέδιναν διαλόγους, κάλυπταν τίς ἐλλείψεις τοῦ χώρου καί τοῦ χρόνου, βοηθοῦσαν τό θεατή ν' ἀντιληφθεῖ τά «ἐκτός κάδρου» στοιχεῖα τῆς διήγησης. Ἀποτελοῦσαν μέσα ἀπ' τή διήγηση τώρα, ἕνα μέρος, ἕναν τρόπο, ἕνα «πῶς λέγεται», τοῦ συνολικοῦ ἀφηγηματικοῦ λόγου στό φιλμικό κείμενο. Ἔτσι ὅμως τροφοδοτοῦσαν μέ τά δικά τους διηγηματικά σημαίνοντα καί τή μυθοπλασία. Ὅταν ἕνας μεσότιτλος στούς *Μοντέρνους καιρούς* τοῦ Τσάπλιν γράφει «τήν ἄλλη μέρα», ὄχι μόνο προσδιορίζει τή χρονική διαδοχή πού συνιστᾶ στοιχεῖο τῆς ἀφηγηματικότητας, ἀλλά συγχρόνως ἐξασφαλίζει τήν ἐξέλιξη τῆς μυθοπλασίας. Τό ἴδιο ἡ λέξη «πρωί», ἤ «Ὁ γιατρός τοῦ πλοίου Σμυρνώφ» στό *Θωρηκτό Ποτέμκιν*.

Ἡ συζήτηση τοῦ προβλήματος μπορεῖ νά μεταφερθεῖ καί στόν ὁμιλουντα κινηματογράφο. Ἀκόμη καί στήν ἐποχή μας. Ὅλοι οἱ σκηνοθέτες ἀποδέχονται τή χρήση τοῦ ζενερίκ γιά παράδειγμα, εἰσάγοντάς το μέ τόν τίτλο μόνο ἤ καί τά ὀνόματα τῶν συντελεστῶν, κυρίως τῶν ἠθοποιῶν, καί τό μουσικό μοτίβο πού τά συνδέει στή μυθοπλασία, ὀρθότερα στήν ἐπιθυμία τῆς μυθοπλασίας.

Πολλοί χρησιμοποιοῦν ἔνθετα φιλμοτυπωμένα κείμενα γιά νά εἰσαγάγουν ἄμεσα τό θεατή στήν κρίσιμη ἀφετηρία τῆς ἀφήγησης καί τῆς μυθοπλασίας. Ὁρισμένα ζενερίκ μποροῦν νά λειτουργήσουν ὡς αὐτόνομα φιλμικά κείμενα, ὅπως π.χ. ἐκεῖνα τοῦ Ρίτσαρντ Γουίλλιαμς στό *Κάτι εὔθυμο συνέβη στό δρόμο γιά τό Φόρουμ* (τοῦ Ρίτσαρντ Λέστερ) ἤ *Τί νέα, ψυψίνα;* (τοῦ Κλάιβ Ντόννερ) ἤ *Ἐπέλαση ἐλαφρᾶς ταξιαρχίας* (τοῦ Τόνυ Ρίτσαρντσον)[2]. Παρουσιάζεται κάποτε τό φαινόμενο τῶν ἐνδιάμεσων κειμένων-τίτλων μέ τήν ἴδια σημαίνουσα λειτουργία πού εἶχαν στήν ἐποχή τοῦ βωβοῦ (*Τό γόνατο τῆς Κλαίρης* τοῦ Ρομέρ, *Ἔφι Μπρίστ* τοῦ Φασμπίντερ), δηλαδή ὡς συμπλήρωμα τῶν παραπάνω λειτουργιῶν. Ἐκεῖνο ὅμως πού μᾶς ἐνδιαφέρει πιό πολύ εἶναι οἱ φιλμοτυπωμένες λέξεις ὡς ὑπότιτλοι στά ξενόγλωσσα φιλμικά κείμενα καί οἱ μεσότιτλοι ὡς στοιχεῖα ἀποδιάρθρωσης κι ὄχι συνάρθρωσης τῆς ἀφήγησης. Οἱ ὑπότιτλοι σαφέστατα νοθεύουν τή σημαίνουσα ἐπιφάνεια τῆς φιλμικῆς εἰκόνας μέ τήν αὐθαίρετη ἐπίθεσή τους, τήν ἔκ τῶν ὑστέρων ἐγγραφή τους πάνω σ' αὐτή. Συγχρόνως ὅμως ἀλλοιώνουν τήν ἴδια τήν ἐκφορά τοῦ φυσικοῦ λόγου καί τό νόημά τους μέσα ἀπ' τή διάφορη ἀκουστική τῆς γλώσσας πού γίνεται ἡ μετάφραση καί βέβαια τῶν ἐλλείψεων καί παραλείψεων τῆς ἴδιας τῆς μετάφρασης.

Τά φιλμοτυπωμένα ἐνδιάμεσα γράμματα, ἀριθμοί καί λέξεις στό ἔργο τοῦ Γκοντάρ ἔχουν μιά ἐντελῶς ἀντίστροφη λειτουργία. Διασποῦν καί τήν ἐλάχιστη ἀφηγηματικότητα, ὑπονομεύουν καί τή στοιχειώδη μυθοπλασία τῶν φιλμικῶν κειμένων (ὁρισμένα ἀκραῖα παραδείγματα ἀπ' τήν περίοδο πρίν ἀπ' τό 1968, *Ἀρσενικό Θηλυκό, Ἕνα σύν Ἕνα, Κινέζα*). Δέν πληροφοροῦν οὔτε καθησυχάζουν τό θεατή γιά τή συνέχεια, ἀλλά τόν ἀφυπνίζουν στήν ἀσυνέχεια. Τόν ρίχνουν στήν περιπέτεια μιᾶς ἀκατάσχετης θέασης ἀπό εἰκόνες, γράμματα, ἀμόρσες, ταινίες, ἀριθμούς, γράμματα, λέξεις, πάλι εἰκόνες, πού ἡ μόνη τους συνέχεια εἶναι τό ὑλικό σῶμα τοῦ φίλμ, δηλαδή ἡ ἴδια ἡ πράξη καί τό ὑλικό ἀποτέλεσμα τῆς κατασκευῆς τους.

Τό ἐρώτημα εἶναι ἂν αὐτή ἡ ἀσυνέχεια, αὐτή ἡ ἀποδιάρθρωση τῆς ἀφήγησης, ἐθίζοντας τόν θεατή, δέν ἀρθρώνται σέ μιά νέα μορφή μή-μυθοπλαστικῆς ἀφήγησης, σέ μιά νέα μυθοπλαστική δομή. Τά φιλμοτυπωμένα κείμενα στό ἔργο τῆς Ντυρά ἔχουν ἄλλη λειτουργία πάλι. Νά προεκτείνουν τή ροή τοῦ φυσικοῦ καί λογοτεχνικοῦ λόγου μέσα στόν ἁπλωμένο χρόνο τῆς εἰκόνας. Νά ἐπιβεβαιώσουν αὐτή τή διαλεκτική σχέση ἀνάμεσα στό κείμενο πού ἐκφέρεται, ἐξαγγέλλεται καί στό κείμενο πού διαβάζεται στόν ἴδιο ἀδρανῆ κινηματογραφικό χῶρο. Ἡ ψευδαίσθηση τοῦ κειμένου πού διαβάζεται/βλέπεται μέσα στό πλάνο ἠχητικά νά μετατραπεῖ γιά λίγο σέ αἴσθηση πού βλέπεται/διαβάζεται. Σέ μιά ἀπόδειξη τοῦ ὅτι ὑπάρχει μέσα στό πλάνο καί δέν φτάνει ἀπ' ἔξω μέ ὄχημα μιά φωνή.

Τό πρόβλημα δέν ἐξαντλεῖται μέ τίς σύντομες αὐτές παρατηρήσεις. Σκοπός μας ἦταν μόνο νά τό προτείνουμε καί ὡς πολύπλευρο πρόβλημα τοῦ ὁμιλουντος κινηματογράφου.

Νίκος ΚΟΛΟΒΟΣ

1. Πρώτη δημοσίευση: περιοδικό *Dialectiques*, No 9, 1975.

2. Σέ μιά συνέντευξή του ἀναφέρει ὅτι ὁ παραγωγός Τσάρλς Φέλντμαν τοῦ εἶπε: *«Οἱ κριτικοί προσποιοῦνται πάντα ὅτι τά ζενερίκ μου εἶναι καλύτερα ἀπ' τίς ταινίες μου»* (στό περιοδικό *Cinéma* 70, No 132, p. 56, ὅπου κι ὁλόκληρο ντοσιέ μέ τίτλο *«Οἱ ἄγνωστοι τοῦ ζενερίκ»*).

ΕΜΜΟΝΕΣ ΙΔΕΕΣ

για τον γκονταρ παλι ...

ΧΑΙΡΕ ΜΑΡΙΑ

Περίπλους τοῦ χαιρετισμοῦ τῆς Μαρίας

Πρόλογος

Ἔξω ἀπ' τόν κινηματογράφο ἕνα φορτηγό τῆς ἀστυνομίας μέ τήν ἐπιγραφή **ψαραβινιερι** χαιρετάει τό παρελθόν τοῦ Γκοντάρ. Στήν εἴσοδο τῆς αἴθουσας στέκει ἡ ταξιθέτρια κι ἕνας ἀστυνομικός μέ ἀλεξίσφαιρο καί αὐτόματο. Τέτοιος χαιρετισμός πρέπει στήν Παναγία.

Τό βιβλίο τῆς Μαρίας: Ἕνα ἀντρόγυνο τσακώνεται στά γεύματα κι ἑτοιμάζεται νά χωρίσει. Μένουν μπροστά σέ μιά λίμνη, στήν Ἑλβετία. Ἄν θέλεις, τούς ἀποκαλεῖς Ἰωακείμ καί Ἄννα γιατί ἡ κόρη τους λέγεται Μαρία καί θεωρεῖ τόν ἑαυτό της ὕπαρξη συμπαντική ὄχι ἀπό ἐγωισμό ἀλλά ἀπό μοναξιά. Ὅταν χωρίζουν καί φεύγει ἡ μαμά, ἡ εὐθύνη τῆς Μαρίας αὐξάνεται τόσο πού ἀναρωτιέται ἄν πρέπει ἤ ὄχι νά σπάσει τό αὐγό της γιά νά κολατσίσει.

Χαῖρε Μαρία: Μιά ταινία μουσκεμένη ἀπ' τόν καημό τοῦ Ἰωσήφ γιατί ὁ Θεός δέν τοῦ ἐπιτρέπει νά εἶναι ἐραστής τῆς γυναίκας του. Ὁ ἀρχάγγελος Γαβριήλ, πανταχοῦ παρών, τοῦ τίς βρέχει. Ὁ Ἰωσήφ δέχεται νά παίξει αὐτόν τό ρόλο ὄχι γιατί τόν πείθει ἡ Θεία Χάρη μέ τίς σφαλιάρες, ἀλλά γιατί ἀγαπάει τή Μαρία. Ὁ καιρός περνάει, ὁ Χριστός γεννιέται. Εἶναι ἕνας πιτσιρικάς ζωηρός καί περήφανος· σέ μιά ἐκδρομή τούς ἀφήνει καί φεύγει γιά πάντα. «Ποῦ πάει;» ρωτάει ἔξαλλος ὁ Ἰωσήφ. Δέν τοῦ δίνεται ἀπάντηση. «Πότε θά γυρίσει;», ξαναρωτάει. «Τό Πάσχα», τοῦ λέει ἡ γυναίκα του ἡ Μαρία πού ἀπό τότε πού ἔφυγε ὁ Χριστός βρῆκε τό γυναικεῖο της ἑαυτό.

Ἕνα ἁγιογραφικό ἀριστούργημα

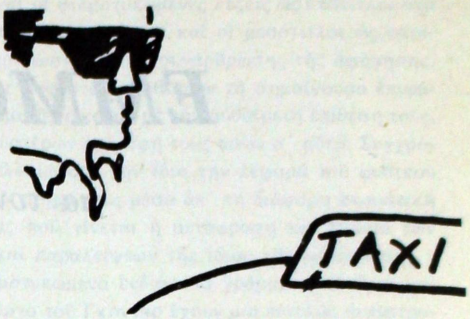
Ἡ ἡδονή εἶναι ἡ στιγμή κατά τήν ὁποία ὁ λόγος, ἡ διάνοια ἐξαλείφονται ἀπό μιά φυσική λειτουργία. Ἡ ἡδονή εἶναι τό λυώσιμο τοῦ νοητικοῦ. Ὁ Φρόυντ μᾶς μίλαγε πάντα γιά τήν παιδική ἡδονή τῆς γενετήσιας ὁρμῆς πού καταπιεζόταν ἀπ᾽ τόν ἀστισμό. Ὁ Γκοντάρ ἀναπολεῖ μιάν ἀντίθετη ποιότητα τῆς παιδικῆς ἡλικίας. Τήν πρόσκαιρη ἀνυπαρξία τῆς γενετήσιας ὁρμῆς. Ἐκείνη τήν οὐδετερότητα τῶν παιδιῶν πού δέν πρέπει νά τήν ὀνομάσουμε καθαρότητα, ἀλλά ἐλαφρότητα, διαύγεια. Εἶναι ἴσως μιά στιγμή κατά τήν ὁποία ἡ νεαρή νόηση προηγεῖται τῶν σωματικῶν ἀναγκῶν καί τότε εἶναι πού τά παιδιά, μέ περίσσια κινητικότητα καί ἀνεξαρτησία, παίζουν[1].

Ἡ Μαρία κοιτάζει τό καλάθι γεμάτη πόθο νά πετύχει τούς δυό βαθμούς τοῦ φάουλ καί κάτι παραπάνω. Αὐτό εἶναι ἡ ἁγιότητα τοῦ μπάσκετ. Κοιτάζει πέρα ἀπό τήν μπασκέτα, πέρα ἀπ᾽ τή γῆ. (Τό φεγγάρι εἶναι τόσο ὅσο καί ἡ Σοῦπερ Κ., ἡ Μικάζα ἤ ἡ Βόιτ πού κρατάει στά χέρια της).

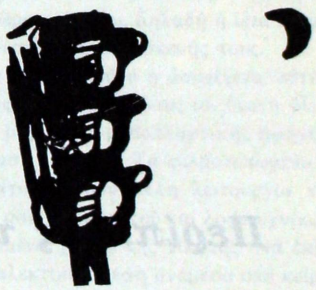
Ὅμως ἡ Θεία Χάρη δέν ἔρχεται στή Μαρία ὡς ἀμοιβή τοῦ πόθου της νά ὑπερβεῖ τήν καθημερινή συμβατικότητα, νά ἐπαναστατήσει, ν᾽ ἀγιάσει. Ἔρχεται αὐθαίρετα, δογματικά, θρησκευτικά. Ἡ Μαρία βαριέται, δέν ἔχει θέληση, ἔχει μόνο μιά ἀνησυχία ἐξαιτίας τῆς ἀθωότητάς της. Ἐπειδή εἶναι ἀθῶα παίρνει τή χάρη νά γεννήσει τό Χριστό.

Ἡ μητρική χαρά δίχως τήν ἐρωτική χαρά: Ἂν βγάλεις ἀπ᾽ τή δημιουργία τήν κτητική της τάση, αὐτόματα ἔχεις νά κάνεις μέ τή Χάρη (δωρεά). Ἡ Χάρη τῆς δημιουργίας εἶναι ἡ ἔμπνευση. Ἂν βάλουμε τή δημιουργική χάρη στό ἕνα ἄκρο τοῦ ἠθικοῦ ἄξονα, στό ἀντίθετο θά βρίσκεται ἡ ληστεία. Ἀλλά καί ἡ ληστεία καί ἡ ἔμπνευση εἶναι αὐτόματες κτήσεις. Ἡ ληστεία εἶναι παρούσα στά ἔργα τοῦ Γκοντάρ ὡς ἔκφραση μή ὑποταγῆς. Ἡ Χάρη, ἀντίθετα, ὑπάρχει ὡς ὁμορφιά δωρισμένη ἀπό τήν τύχη ἤ ἀπό τόν Θεό (;), ὄχι δημιουργημένη ἀπό τόν ἄνθρωπο[2]. Τό βάρος αὐτῆς τῆς χάρης ἀφηγεῖται ἡ ταινία, τό βάρος τῆς ὁμορφιᾶς. Ἐξετάζει τήν ἱστορία τῆς Παναγίας ἀπό ἄποψη *αἰσθητική*.

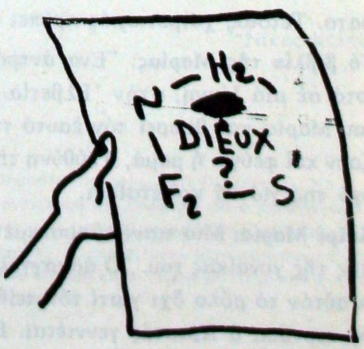
Γνωρίζουμε τό κάλλος γιατό μᾶς λείπει τό κάλλος. Εἶναι ἀξία καθαρά νοητική, πολιτισμική καί προσπαθοῦμε νά τό ἀπολαύσουμε μέ τήν ἐρωτική πράξη, πράξη φυσική ὄχι νοητική, ἄρα αἰσθητικά κενή. Ἔτσι, ἡ ἡδονή εἶναι τό λυώσιμο τοῦ νοητικοῦ, ἡ ἐξάλειψη τοῦ κάλλους. Αὐτό τό κάλλος ὑπερασπίζεται ἡ Μαρία ὅταν δέν ἀφήνει τόν Ἰωσήφ νά τῆς βάλει χέρι. Ἡ ταινία, ἐκτός τῶν ἄλλων, εἶναι μιά μάχη ἀνάμεσα στούς δύο ἔρωτες, τό σωματικό καί τόν πλατωνικό, ἀνάμεσα στίς δύο Ἀφροδίτες, τή χθόνια καί τήν οὐράνια. Ρωτῆστε ἕναν πιτσιρικά ἕξι ἐτῶν, ἐρωτευμένον τρελά μέ τήν καλύτερη μαθήτρια τῆς τάξης του, ἄν θά ἤθελε νά ἀκουμπήσει μέ τή γλώσσα του τή γλώσσα τῆς ἀγάπης του. Θ᾽ ἀηδιάσει. Ὁ πιτσιρικάς θέλει μόνο νά πηγαίνει βόλτες μέ τή μικρή καί νά τῆς κρατάει τό



Πορτραῖτο τοῦ Ἰωσήφ· τό φίλμ εἶναι ἕνα ἁγιογραφικό ἀριστούργημα.



« Ἐδῶ εἶναι τό φεγγάρι». Λέει τό φανάρι. « Ἐδῶ εἶναι τό φανάρι». Λέει το φεγγάρι. Τό θεοποιητικό βλέμμα ὑποτάσσει τίς ἀποστάσεις.



Χαῖρε Μαρία: Θεολογικός γρίφος

χέρι. Αὐτή τήν καθαρά αἰσθητική ἔλξη θέλει νά ὑμνήσει ὁ Γκοντάρ, αὐτή τήν ἄρνηση πού προτάσσουν τά κοριτσάκια πού ἀγαπᾶνε κάποιον καί δέ θέλουν νά τίς ἀγκαλιάζει, δέ θέλουν νά τίς φιλάει, δέ θέλουν νά τίς πιάνει, ἀλλά θέλουν νά τίς ἀγαπάει. Αὐτό πού λέμε αἰδώ, ντροπή, καπρίτσιο, ὁ Γκοντάρ τό παρουσιάζει ὡς αἰσθητικό ἰδεαλισμό.

Ὁ αἰσθητικός ἰδεαλισμός τῆς Μαρίας ἀποκρούει τίς ἐρωτικές προσπάθειες τοῦ Ἰωσήφ. Τόν ὑποτιμᾶ γιατί τήν κολακεύει ἡ θεϊκή ἐξουσία. Ὅταν τά βράδια στό κρεβάτι χτυπιέται σάν κοριτσάκι πνιγμένο στίς σεξουαλικές του ὁρμές καθώς δέν μπορεῖ νά βρεῖ πῶς θ' ἁγιάσει μήτε πῶς θά αὐνανιστεῖ.

«Ὁ Θεός εἶναι ἕνας βρυκόλακας, βυζαίνει τήν ὀδύνη μου», λέει ἡ Μαρία σφαδάζοντας. Ἐδῶ ἔγκειται ὁ ὑλισμός τῆς ταινίας, στήν πάλη τοῦ ἱεροῦ μέ τό ἀνήθικο, στή σύντηξη τοῦ ἁγνοῦ μέ τό ἀπρεπές. Ἐκεῖνες τίς στιγμές ἡ Μαρία δέν εἶναι ἁγία, εἶναι δαιμονισμένη.

Ἡ Μαρία στήν κουζίνα ἑτοιμάζει πρωινό γιά τό γιό καί τόν ἄντρα της. Συνέρχεται μέ τό θεό στό δρόμο τῆς μητρότητας σ' ἐκεῖνο τό πεδίο στό ὁποῖο πρίν εἶχε συγκρουστεῖ μαζί του: στά σεξουαλικά της ὄργανα[3]. Ὁ μικρός Χριστός κάτω ἀπό τό νυχτικό τήν ψαχουλεύει καί ὁ καημένος ὁ Ἰωσήφ ζηλεύει. Δύο ἐπίπεδα ἀντιθέσεων: 1) ἀνάμεσα στό «θεῖο» καί τό «φυσικό» (= ὑλικό) (δαιμονισμός Μαρίας, σύγκρουση Γαβριήλ-Ἰωσήφ)· 2) ἀνάμεσα στόν πραγματισμό τῆς γραφῆς καί τή μεταφυσική τοῦ θέματος (Ὁ ἀρχάγγελος Γαβριήλ ἔρχεται μέ τ' ἀεροπλάνο, ρίχνει φάπες στόν ταξιτζῆ Ἰωσήφ καί πληρώνει μέ δολλάρια γιά νά εὐαγγελίσει τή Μαρία). Ἕνα μυστικιστικό θέμα γίνεται ἀντικείμενο ἑνός τόσο αἰχμηροῦ πραγματισμοῦ πού ἀποκτᾶ λειτουργία ἀναλυτική. Ὁ ἀρχάγγελος ἐπιβάλλει τή Θεία Χάρη στή Μαρία καί τόν Ἰωσήφ. Ἡ θετική του βία, ἡ θετική του ἐξουσία ἔχουν κάτι τό σταλινικό. Ἡ δράση του, ὅμως, δέ σκοπεύει κοινωνικές ὁμάδες ἀλλά ἄτομα. Ὁ ἀρχάγγελος εἶναι ἀξύριστος, ἀτημέλητος, χριστιανικός με ἐμφάνιση περιθωριακοῦ καί ἱστορικός καί συμπεριφορά μαφιόζου. Ἡ ταινία γράφει τή μεταφυσική ἐξουσία βίαια, ὅπως βίαιη εἶναι κάθε ἐξουσία.

Ὁ Ἰωσήφ παρακολουθεῖ μαθήματα ἑνός καθηγητῆ ἀπό τίς χῶρες τοῦ ὑπαρκτοῦ σοσιαλισμοῦ. Αὐτός τεκμηριώνει τήν ὕπαρξη τοῦ Θεοῦ ἐνάντια στή θεωρία σύμφωνα μέ τήν ὁποία ὁ κόσμος δημιουργήθηκε τυχαῖα. Ὁ καθηγητής (μερικό alter ego τοῦ σκηνοθέτη) διδάσκει στίς ὄχθες μιᾶς λίμνης, θά μποροῦσε νά ἦταν ὁ Ἰωάννης ὁ βαπτιστής ἀλλά δέν εἶναι. Ἡ παρουσία του λειτουργεῖ ὅπως ἡ φωνή ἐκτός πεδίου στίς ἄλλες ταινίες τοῦ Γκοντάρ ἤ ὅπως ὁ θεῖος Ζάν στό *Ὄνομα: Κάρμεν*. Τά φτιάχνει καί μέ μιά εὔπορη διανοούμενη μαθήτριά του, τήν Εὔα, πού τόν κοιτάζει γυμνή καί τρώει ἕνα μῆλο. «Κάθε φορά πού μιλᾶμε γιά πολιτική, σωπαίνεις», τού λέει. «Ἡ πολιτική σήμερα ἐκπροσωπεῖ τή φρίκη. Ἡ φρίκη εἶναι ἕνα πράγμα πού δέν μπορεῖ νά εἰπωθεῖ μέ τή φωνή, μέ τά λόγια ἤ μέ τό μυαλό», ἀπαντάει ἐκεῖνος. Ἡ φρίκη, γιά τόν Φρόυντ[4], εἶναι ὅ,τι ἀπομένει ἀπό τήν εὐλάβεια πρός ἕνα ἱερό στοιχεῖο πού ξέπεσε. Εὐλαβές καί φριχτό, ἱερό καί ἀκάθαρτο, ἅγιο καί ἐπικίνδυνο εἶναι ἀντιθέσεις πού συνιστοῦν τά ταμποῦ. Ἡ ταινία θεωρεῖ τήν πολιτική ξεπερασμένη, ἀποκρουστική καί ἀπαγορευμένη ὅπως ἕνα ταμποῦ; «Τό ταμποῦ ἀπαλλάσσει ἀπ' τή θυσία», φωνάζει ὁ Γαβριήλ καί σφαλιαρίζει τόν Ἰωσήφ. «Τί εἶναι αὐτό πού συνδέει τά 50 ἤ 70 στοιχεῖα πού συνιστοῦν τό κύτταρο, τόν πιό στοιχειώδη ζῶντα ὀργανισμό; ὁ Θεός;», ἀναρωτιέται ὁ καθηγητής. «Ἄν ὁ κύβος τοῦ Ρούμπικ χρειάζεται γιά νά ταιριάξουν τά χρώματα τῆς κάθε ἕδρας του τό πολύ 350 χρόνια καί τό λιγότερο δυό λεπτά, ὁ Θεός ἀντιπροσωπεύει τήν ὑπόθεση τῶν δύο λεπτῶν. Εἶναι πιθανότερο ὁ κόσμος νά μή δημιουργήθηκε κατά τύχη». Ἕνας ἀπό τούς μαθητές του τόν ρωτάει: «Τό ὅτι ἡ ζωή προέρχεται ἀπ' τό διάστημα ἀποδεικνύεται ἀπ' τή βροχή πού πέφτει στή γῆ καί τό νόμο τῆς βαρύτητας;». Ναί, ἀπαντάει ὁ καθηγητής.

Ἡ ταινία ἀφήνει συχνά τήν ἐπαγωγικότητα τοῦ δοκιμίου γιά νά στραφεῖ στήν κωμική κομπορρημοσύνη τοῦ λογοπαίγνιου. Στό τέλος, ὁ καθηγητής παρατάει τήν Εὔα καί τούς μαθητές του καί φεύγει γιά τήν πατρίδα του. Ὅπως ὁ πρωταγωνιστής τοῦ *Πάθους*, ἔρχεται στή Δύση γιά καλύτερα, ἀλλά στό τέλος ἐπιστρέφει στή σοσιαλιστική γραφειοκρατία.

Ἡ Εὔα εὔπορη διανοούμενη, ὁ Ἰωσήφ ταξιτζῆς, ἡ Μαρία κόρη βενζινᾶ. Ὅμως, ἄν ἡ Μαρία τοῦ Γκοντάρ εἶναι προλετάρια, ἡ Μαρία τῆς Μιεβίλ εἶναι κόρη ἀστῶν, μένει σέ μιά βίλλα στίς ὄχθες μιᾶς λίμνης. Ὁποιοδήποτε δεκατετράχρονο κοριτσάκι θά μποροῦσε νά γίνει «μήτηρ θεοῦ». Δέν εἶναι ζήτημα θέλησης, εἶναι ζήτημα ἀρετῆς. (Νά χωρίζουν οἱ γονεῖς σου καί νά αἰσθάνεσαι ὑπεύθυνη γιά ὅλο τόν κόσμο). «Τό αὐγό μου εἶναι ἡ Εὐρώπη καί ἐγώ εἶμαι ὁ κόσμος», λέει ἡ μικρή Μαρία καί τό κοιτάζει στήν αὐγουλιέρα διστακτική: «*Τό ὄνειρο τῆς γυναίκας νά σώσει τόν κόσμο ὡς παρθένα καί νά τόν προστατεύσει ὡς μητέρα του 'ἐσωτερικοῦ θεοῦ'*», θά ἔλεγε ὁ Γιούγκ. Τελικά τό ἀποφασίζει: «Γιά νά κάνει κανείς μιά ὁμελέτα, πρέπει νά σπάσει τά αὐγά». Ἀρχίζει ἡ ἱστορία μιᾶς ὁμελέτας μέ ἄσπαστα

αὐγά... Ἡ ὑπευθυνότητα τῆς Μαρίας τῆς Μιεβίλ (πότε ἀδιάφορη καί πότε κοσμική) ὑπάρχει στή Μαρία τοῦ Γκοντάρ; «Εἶμαι παρθένα...» λέει ἐκείνη στό τέλος τῆς ταινίας «... ἀλλά ἡ παρθενιά μου δέν ἦταν ἀποφασισμένη· θωράκισα τήν ψυχή μου γιά νά μείνω παρθένα». Ἡ Μαρία ἐπιστρέφει στόν κόσμο περήφανη γιά τό ταξίδι της πέρα ἀπό τούς φυσικούς νόμους. Ἀφήνει πίσω μέ ἀνακούφιση τήν ἁγιότητά της, περήφανη πού τά κατάφερε ν' ἀντέξει τό μπελά τῆς Θείας Χάρης. Ἡ Μαρία δέ γέννησε τό Θεό, κλώσσησε ἕνα θεῖο αὐγό. Αὐτό πού τῆς μένει μετά ἀπ' αὐτό εἶναι μιά μεγάλη σωματική κόπωση. Γι' αὐτό ὁ θεός διάλεξε μιά ἀθλήτρια. Ἡ ἀνακούφιση μετά ἀπό τήν ὑπερφυσική ταραχή θυμίζει ταινία ἐπιστημονικῆς φαντασίας[5].

Ὁ ἀρχάγγελος χαιρετᾶ τή Μαρία καί ἐξαφανίζεται. Μένει μόνη της μπροστά στό καθρεφτάκι τοῦ παρμπρίζ. Τήν συνοδεύει μόνο ἡ μουσική τοῦ Ἰωάννη Σεβαστιανοῦ Μπάχ πού κατά βάθος τραγουδάει τή δυσφορία τοῦ ἀνθρώπου γιά τήν ἀθέμιτα ὑπέρμετρη ὕπαρξη τοῦ Θεοῦ. Παρθενικότητα, παιδικότητα, ἁγιότητα· ὅλα τά παίρνει τό ἀεράκι, ἐνῶ τά φύλλα τῶν θάμνων παραμένουν στή θέση τους. Ἡ Μαρία στό αὐτοκίνητο ἀνάβει τσιγάρο καί βάζει κραγιόν. Γίνεται γυναίκα. Ἡ γιγάντια θηλυκότητα τῶν χειλιῶν της σκεπάζει τήν ὀθόνη τοῦ κόσμου.

Ὁ Κάντ θεωρεῖ τή διαλεκτική ἕνα εἶδος σοφιστικῆς. Γι' αὐτόν εἶναι μάταιο νά ἐξετάζεις τή θέση καί τήν ἀντίθεση· εἶναι καί οἱ δύο πλαστές γιατί εἶναι καί οἱ δύο ἀληθινές —ἡ καθεμιά ἀπό τή δική της ἄποψη. Ἡ ταινία τοῦ Γκοντάρ κυμαίνεται ἀνάμεσα στίς ἀντιθέσεις της ἀλλά δέν μπορεῖ νά κινηθεῖ πέρα ἀπ' αὐτές. Οἱ θεμελιακές ἔννοιες τοῦ λόγου: ψυχή, Θεός, κόσμος, ὅπως προβλέπει ὁ Κάντ, δέν εἶναι προσιτές στή διαλεκτική τοῦ Γκοντάρ πού ἀδυνατεῖ νά τοποθετηθεῖ ἀπέναντί τους. Ἡ ταινία δέν ἔχει μιά ἰδεολογική κατεύθυνση, δέ δίνει πολιτικό περιεχόμενο στό θρησκευτικό της μύθο ὅπως κάνει ἡ Ἠλέκτρα τοῦ Γιαντσό, ὁ Οἰδίποδας τοῦ Παζολίνι ἤ ὁ Ἀγιομεγαλέξαντρος καί ὁ Ὀρέστης τοῦ Ἀγγελόπουλου. Τό '69 ὁ Γκοντάρ ἔκανε ταινίες ὅπως ὁ *Ἀνατολικός ἄνεμος*, στίς ὁποῖες ἀνέλυε τή δομή τοῦ ἀμερικάνικου ἀφηγηματικοῦ κινηματογράφου, τόν ὁποῖο ὀνόμαζε προστάτη τῶν προνομίων τῆς ἄρχουσας τάξης. Παρατηροῦσε τίς καθημερινές συνθῆκες ζωῆς τῶν λαϊκῶν στρωμάτων, τίς σχέσεις ἐργατῶν-φοιτητῶν στίς ἀπεργίες τοῦ '68, τίς ἐργατικές συνοικίες καί ἀναρωτιόταν τί μπορεῖ νά κάνει ἕνας σκηνοθέτης στρατευμένος γιά τά δικαιώματα τῆς ἐργατικῆς τάξης. Σήμερα, αὐτή ἡ ἀναζήτηση μιᾶς ἰδεολογικῆς κατεύθυνσης ἐξακολουθεῖ ὄχι σέ ἱστορικό-κοινωνικό ἐπίπεδο ἀλλά σέ ὑπαρξιακό-μεταφυσικό. Ὁ Γκοντάρ κάνει συγκεκριμένη τήν ταξική προέλευση τῶν προσώπων μόνο γιά νά ὀνομάσει καί νά χρωματίσει αὐτά τά πρόσωπα. Χρησιμοποιεῖ τήν ἱστορική του ὀξυδέρκεια σάν βερνίκι ζωγραφικῆς γιά νά δώσει στό ἔργο του οὐσία *αἰσθητική*. Ξαναβρίσκει τόν οὐμανιστικό μοχλό πού ἔσπρωξε μπροστά τίς εἰκαστικές τέχνες στά χρόνια τῆς Ἀναγέννησης καί τοῦ Μανιερισμοῦ: Παρουσιάζει τό ἅγιο ὡς ὑπέρτατη ἔκφραση τῆς ἀνθρώπινης ποιότητας καί ὄχι ὡς ὑποβάθμιο τοῦ θείου. Ἡ εἰκαστική πρακτική τῆς ταινίας ἔχει αὐτήν τή μή καθαρή ἰδεολογική κατεύθυνση, ἐνῶ ἐννοιολογικά ἀποβαίνει ἕνα θεολογικό σταυρόλεξο.

Ἡ *πραγματική* ποιότητα τῆς ἁγιότητας πού κάνει τόν Ραφαήλ νά χρησιμοποιεῖ μιά φουρνάρισσα γιά μοντέλο τῆς Παναγίας, τόν Μπρύγκελ ἕνα πανηγύρι κάποιου χωριοῦ στό Ρῆνο γιά τήν ἀπεικόνιση τοῦ γάμου τῆς Κανᾶ καί τόν Ριμπέρα νά παριστάνει τό Χριστό καθισμένο στό τραπεζάκι ἑνός ἱσπανικοῦ καφενείου τοῦ 16ου αἰώνα εἶναι αὐτή πού κινεῖ καί τό *Χαῖρε Μαρία*.

Ὁ Γκοντάρ θεωρεῖ τό σάλο γι' αὐτή τήν ταινία σάλο πολιτικό ἴσως, γιατί αὐτή ἡ *πραγματική* ἁγιότητα τοποθετεῖ τήν εἰκαστική του ἀντίληψη πέρα ἀπό τίς ἀντιδραστικές σταθερές τῆς ἐκκλησίας, τοῦ κράτους, τοῦ πάπα, κλπ. Πρόκειται γιά μιά ταινία πού θά ἄρεσε σ' ἕναν ἐρημίτη, ὄχι σ' ἕναν καλόγερο. Τό *Χαῖρε Μαρία* δέν ἀρθρώνει ἕνα καθαρό νοηματικό σύνολο, δέ στέλνει ἕνα μήνυμα, στέλνει πολλά καί ὀδηγεῖ τό θεατή νά ψάχνει ὁριζόντια καί κάθετα καί πάνω ἀπ' ὅλα τόν κάνει νά περνάει μέσα ἀπό τά μαῦρα τετραγωνάκια. Ὁ λόγος τῆς ταινίας δέν εἶναι ἕνα ἐργαλεῖο πληροφόρησης, δέν παραπέμπει ἀλλοῦ, ταυτίζεται μέ τόν ἑαυτό του ὡς οὐσία ἀτόφια, ὡς αὐγοτέμπερα. Ἡ ταινία εἶναι ἕνα ἁγιογραφικό ἀριστούργημα.

Δημήτρης ΓΙΑΤΖΟΥΖΑΚΗΣ
(Ρώμη, Ἄνοιξη '85)

Σημειώσεις

1. Ἡ κινητικότητα τοῦ Μισέλ Πουακάρ, τοῦ τρελοῦ Πιερό, τοῦ ἐραστῆ τῆς Κάρμεν: κινητικότητα ἄχρηστη, ὑπερβολική, νευρική, παιδική. Παιδική ποσότητα ἐγωισμοῦ πού ξεχειλίζει σέ μιά ἀλαζονική ἀνυποταξία, σέ μιά πρωτογενή ἰδιοτέλεια.

2. Οἱ ταινίες τοῦ Γκοντάρ εἶναι γεμᾶτες ἀπό κλέφτες μέ παιδική συμπεριφορά καί πουτάνες μέ παρθενική ὁμορφιά.

3. Eginio Guindubaldi, «Πάθος, Ὄνομα: Κάρμεν, Χαῖρε Μαρία - *Κόλαση, Καθαρτήριο, Παράδεισος*».

4. *Τοτέμ καί Ταμπού*.

5. Σταθερό θεματικό μοτίβο τῶν ταινιῶν ἐπιστημονικῆς φαντασίας: ἡ γέννηση τοῦ τέρατος. Τό βιβλίο, ἐξάλλου, πού διαβάζει ἡ Εὔα εἶναι ἕνα βιβλίο ἐπιστημονικῆς φαντασίας: Τό «*City*» τοῦ Κλίφφορντ Σίμακ (1944). Πρόκειται γιά ἕνα σκυλίσιο βιβλίο στό ὁποῖο οἱ σκύλες ἀφηγοῦνται στά κουτάβια: «*Ὁ κίνδυνος διατρέχει τό σκυλίσιο γένος ἀπό τά μυρμήγκια πού, ἐλευθερωμένα ἀπ' τήν ἀνάγκη τοῦ ληθάργου, δέν εἶναι ὑποχρεωμένα κάθε χρόνο ν' ἀρχίζουν ἀπ' τήν ἀρχή καί ἡ κυριαρχία τους ἐξαπλώνεται ἀπειλητικά*».

εμεις
οργανωνουμε

FILOTAS TOURS

εσεις θα
ταξιδεψετε...

ΟΚΤΩΒΡΗ:

ΚΩΝ/ΠΟΛΗ - ΔΑΛΜΑΤΙΚΕΣ ΑΚΤΕΣ -
ΔΟΥΝΑΒΗΣ ΒΕΛΙΓΡΑΔΙ - ΚΡΟΥΣΟΒΟ
ΜΑΥΡΟΒΟ - ΟΧΡΙΔΑ

ΤΑ ΧΡΙΣΤΟΥΓΕΝΝΑ:

ΣΑΡΑΓΙΕΒΟ - ΚΟΠΑΟΝΙΚ - ΠΟΠΟΒΑ ΣΑΠΚΑ -
ΜΑΥΡΟΒΟ - ΣΑΡΑ ΠΛΑΝΙΝΑ - ΤΣΕΧΟΣΛΟΒΑΚΙΑ -
ΠΑΜΠΟΡΟΒΟ - ΚΩΝ/ΠΟΛΗ

ΙΚΤΙΝΟΥ 16 (πεζοδρομος) ΤΗΛ. 231-322 · 237-613

ΤΟ ΠΑΛΗΟ ΣΧΟΛΕΙΟ ΑΝΟΙΞΕ
ΤΟ ΦΘΙΝΟΠΩΡΟ ΝΑ ΜΠΕΙ

ΠΡΟΟΠΤΙΚΗ Α.Ε.
ΚΩΛΕΤΤΗ 40-42
ΑΘΗΝΑ
ΤΗΛ. 3644.541-45

Τό φιλί τῆς γυναίκας ἀράχνης τοῦ Ἔκτορος Μπαμπένκο

Στάρμαν τοῦ Τζών Κάρπεντερ

Ἔρωτας κατά γῆς τοῦ Ζάκ Ριβέτ

ΑΚΟΜΗ

ΚΟΜΠΑΝΙΑ ΤΩΝ ΛΥΚΩΝ *τοῦ Νήλ Τζόρνταν*

ΤΟ ΧΡΗΜΑ *τοῦ Ρομπέρ Μπρεσσόν*

Ο ΘΑΝΑΤΟΣ ΤΟΥ ΜΑΡΙΟ ΡΙΤΣΙ *τοῦ Κλώντ Γκορεττά*

ΟΙ ΒΟΣΤΩΝΕΖΟΙ τοῦ Τζαίημς Ἄιβορι

Η ΕΠΙΤΥΧΙΑ ΕΙΝΑΙ Η ΚΑΛΥΤΕΡΗ ΕΚΔΙΚΗΣΗ *τοῦ Γέρζι Σκολιμόφσκι*

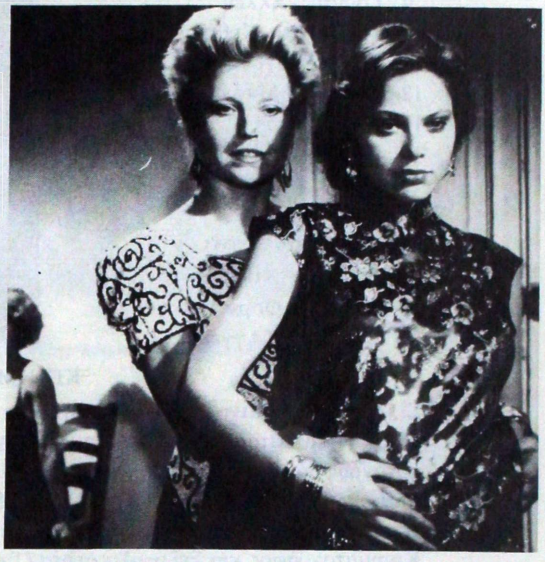
ΣΙΛΒΕΡΑΝΤΟ *τοῦ Λώρενς Κάσνταν*

Ἡ ἱστορία τοῦ στρατιώτη τοῦ Νόρμαν Τζούισον

ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΙΚΗ ΕΝΩΣΗ Α.Ε.

ΑΚΑΔΗΜΙΑΣ 96-98
ΑΘΗΝΑ
ΤΗΛ. 3623.801-04

Η τιμή τῶν Πρίτζι τοῦ Τζών Χιοῦστον



Τό μέλλον εἶναι γυναίκα τοῦ Μάρκο Φερρέρι

Mad - Max 3 τοῦ Τζώρτζ Μίλλερ

Σμαραγδένιο δάσος τοῦ Τζών Μπούρμαν

ΑΚΟΜΗ

ΜΠΡΑΖΙΛ *τοῦ Τέρυ Γκίλλιαμ*

ΟΙ ΑΣΥΜΒΙΒΑΣΤΟΙ *τοῦ Φρέντ Σκεπίσι*

ΧΑΟΣ *τῶν ἀδελφῶν Ταβιάνι*

ΜΑΝΙΑ *τοῦ Νίκου Πανουσόπουλου*

ΑΝΑΖΗΤΩΝΤΑΣ ΑΠΕΓΝΩΣΜΕΝΑ ΤΗΝ ΣΟΥΖΑΝ *τῆς Σούζαν Σάιντελμαν*

ΝΥΧΤΕΣ ΜΕ ΠΑΝΣΕΛΗΝΟ *τοῦ Ἐρίκ Ρομέρ*

ΜΙΣΙΜΑ *τοῦ Πώλ Σρέηντερ*

ΑΙΓΟΚΕΡΩΣ: Ζωοδόχου Πηγῆς 17 τηλ. 36.13.137

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 Τρυφφώ
8. Σαμ Πέκινπα
9. Γούντυ 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
18. Άλφρεντ Χίτσκοκ
19. Φράνσις Φόρντ Κόππολα
20. Γαλάζιος Άγγελος

Το Χόλλυγουντ

ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ

Σ. Μ. Αϊζενστάιν: 1) Η Μορφή του Φιλμ (2 τόμοι). 2) Πέρα απ' τους Αστέρες **Κηθ Ρήντερ:** Ιστορία του Παγκόσμιου Κινηματογράφου. **Λεβ Καλέσοφ:** Η Τέχνη του Κινηματογράφου **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.

Κ.Λ.

Περιοδικό της Ομοσπονδίας Κινηματογραφικών Λεσχών Ελλάδας

ΤΟ ΔΕΝΤΡΟ
ΤΟ ΔΕΝΤΡΟ
ΤΟ ΔΕΝΤΡΟ

ΔΙΑΒΑΖΩ
ΕΠΙΘΕΩΡΗΣΗ ΤΟΥ ΒΙΒΛΙΟΥ
πολυσέλιδο — ανανεωμένο — ύπεύθυνο

σχολιαστής
ΚΥΚΛΟΦΟΡΕΙ ΚΑΘΕ 1Η ΤΟΥ ΜΗΝΑ

ΣΤΗΝ ΙΠΠΟΚΡΑΤΟΥΣ 68
ΤΟ ΒΙΒΛΙΟΠΩΛΕΙΟ ΤΗΣ ΒΑΒΕΛ
υπάρχει και αγωνια να σας εξυπηρετήσει (επι χρήμασι)
ΚΟΜΙΚΣ ΑΛΜΠΟΥΜ ΚΑΙ ΠΕΡΙΟΔΙΚΑ, ΑΓΓΛΙΚΑ, ΓΑΛΛΙΚΑ, ΙΤΑΛΙΚΑ, ΕΠΙΤΗΜΟΝΙΚΗ ΦΑΝΤΑΣΙΑ ΠΛΗΡΗΣ (ή ΣΧΕΔΟΝ) ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ ΚΑΙ ΔΙΑΛΕΓΜΕΝΗ ΑΓΓΛΙΚΗ. ΣΥΓΧΡΟΝΗ ΛΟΓΟΤΕΧΝΙΑ ΣΕ ΙΚΑΝΟΠΟΙΗΤΙΚΗ ΠΟΣΟΤΗΤΑ, ΠΕΡΙΟΔΙΚΑ, ΔΙΣΚΟΙ ΚΑΙ ΚΑΣΕΤΕΣ ΑΝΕΞΑΡΤΗΤΗΣ ΠΑΡΑΓΩΓΗΣ.
☎ 3645133
ανιδιοτελως πληροφορίες απο κοντα ή απ' το τηλέφωνο για ό,τι βιβλίο δεν βρίσκετε.

αντί
Τό ζήτημα δέν εἶναι μόνο νά διαβάζετε «ΑΝΤΙ» ἀλλά νά μπορεῖτε ν' ἀνατρέχετε σ' αὐτό σταθερά.
● Τό καλύτερο δῶρο γιά σᾶς καί τούς φίλους σας:
● Ἕνας πανόδετος τόμος τοῦ περιοδικοῦ «ΑΝΤΙ»