

# ΟΘΟΝΗ

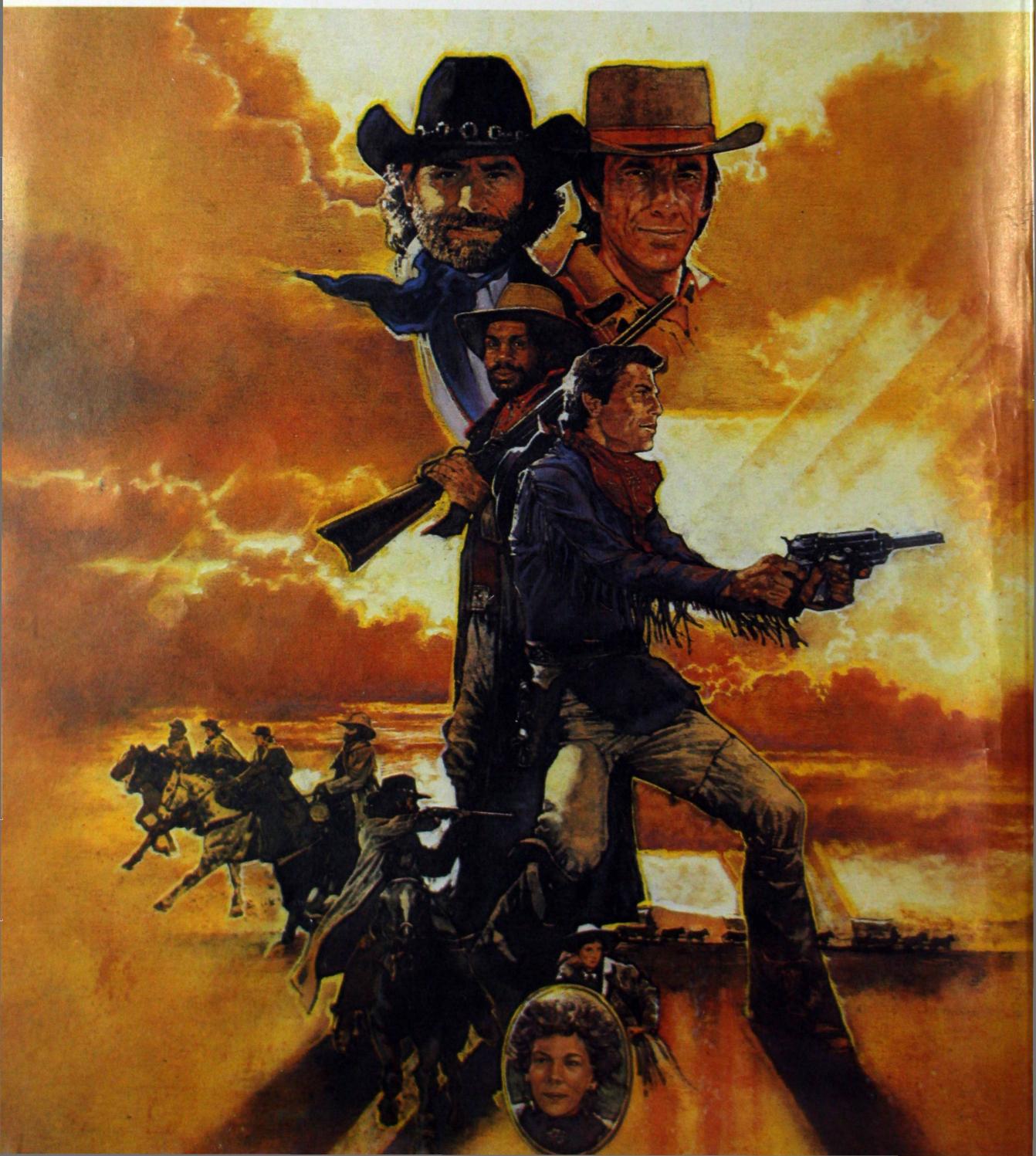
ΔΙΜΗΝΟ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΙΚΟ ΠΕΡΙΟΔΙΚΟ ΘΕΩΡΙΑΣ / ΚΡΙΤΙΚΗΣ

ΤΕΥΧΟΣ 22 ΟΚΤΩΒΡΙΟΣ - ΝΟΕΜΒΡΙΟΣ 85

ΔΡΧ. 200



# SILVERADO



Στό έξωφυλλο: 'Ο Τάκης Μόσχος  
Στό διπτυχόφυλλο: 'Ο 'Ορσον  
Γουέλλες θά μᾶς λείψει.

## ΥΠΕΥΘΥΝΟΣ ΕΚΔΟΣΕΩΣ

Νότης Φόρσος

## ΑΡΧΙΣΥΝΤΑΚΤΗΣ

'Αλέξανδρος Μουμτζῆς

## ΣΥΝΤΑΞΗ

'Αγγελος Βεζυρόπουλος  
Δημήτρις Βεργέτης

Γιάννης Δεληολάνης

Περικλής Δεληολάνης

'Αλέξης Δερμεντζόγλου  
Βασίλης Κεχαγιᾶς

'Ιορδάνης Καμπᾶς

Νίκος Κολοβός

Θόδωρος Νάτσης

Θωμᾶς Νέος

Χρήστος Μήτσης

Γιώργος Τζιώτζιος

Νότης Φόρσος

## ΣΥΝΕΡΓΑΤΕΣ

Σωτήρης Ζῆκος

'Αντώνης Κιούκας

Πάνος Κοκκαλένιος

Βίκι Προδρομίδου

'Αχιλλέας Ψαλτόπουλος

## ΕΚΔΟΤΗΣ

Λέσχη Φίλων Κινηματογράφου  
«ΟΘΟΝΗ»

## ΣΥΝΔΡΟΜΕΣ - ΔΙΑΦΗΜΙΣΕΙΣ

'Αγγελος Βεζυρόπουλος

Ταχ. Θυρίδα 10868, τηλ. 623 839

## ΦΩΤΟΣΤΟΙΧΕΙΟΘΕΣΙΑ

INFOPRINT

Δωδεκανήσου 25

Τηλ.: 531.794 - 531.517

## ΦΩΤΟΓΡΑΦΗΣΗ

Θωμᾶς Χρήστος

Μελενίκου 30

Τηλ.: 211.416

## ΝΟΜΙΚΟΣ ΣΥΜΒΟΥΛΟΣ

Μαρία Τσιουτάνη

Βασ. 'Ηρακλείου 24

Τηλ.: 284.987

## ΔΙΑΝΟΜΗ

ΑΘΗΝΑ: Σ. Πομάνης

Ζαλόγγου 1, 3220889

ΘΕΣ/ΝΙΚΗ: Κ.Δ.Β.

Λασσάνη 9, 237.463

# ΟΘΟΝΗ: ΔΙΜΗΝΟ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΙΚΟ ΠΕΡΙΟΔΙΚΟ ΘΕΩΡΙΑΣ / ΚΡΙΤΙΚΗΣ

ΣΧΟΛΙΑ	σελ. 2
Εισαγωγικό σημείωμα .....	2
Φεστιβάλ Δράμας, τοῦ B. K. ....	2
Η Σιμόν Σινιορέ καὶ τὸ φίλμ νουάρ τοῦ A. N. A. ....	3
Γιά τίς ταινίες μικροῦ μήκους τοῦ A. K. ....	4
Γαρύφαλλα καὶ φιλανθεῖς .....	4
Συνέδρια τοῦ A. K. ....	5
Σημειώσεις γιά τρεῖς ταινίες τοῦ A.N.A. ....	5
Γιά τούς 'Ιταλούς σκηνοθέτες τοῦ Θ. N. ....	7
Μιά επιστολή .....	8
Η κίνηση τῶν ταινιῶν τοῦ Θ. N. ....	9
Εἴπαν .....	9
Ειδήσεις .....	11
Ταινίες πού γυρίζονται .....	13
Έλληνικές ταινίες στό γύρισμά τους .....	14

26ο ΦΕΣΤΙΒΑΛ ΕΛΛΗΝΙΚΟΥ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΥ	σελ. 16
Shooting ἡ ἐπαγγελία τῆς ἀδύνατης κινηματογράφησης τοῦ 'Ιορδάνη Καμπᾶ .....	16
'Οδοιπορικό τοῦ Χρήστου Μήτση .....	20
Τόπος ἐντυπώσεων τοῦ Βασίλη Κεχαγιᾶ .....	24
Πλέτρινα χρόνια τοῦ 'Αλέξανδρου Μουμτζῆ ....	27
Συζήτηση μέ τούς Τάκη Μόσχο καὶ Γιώτα Φέστα .....	29
"Ενας μικρός διάλογος μέ τῇ Θέμιδα Μταζάκα .....	34
Συζήτηση μέ τούς Γιώργο Πανουσόπουλο, Νίκο Περάκη καὶ Γιώργο Τσεμπερόπουλο .....	35
Τήν πατάω... δέν τήν πατάω... τοῦ "Άγγελου Βεζυρόπουλου .....	39

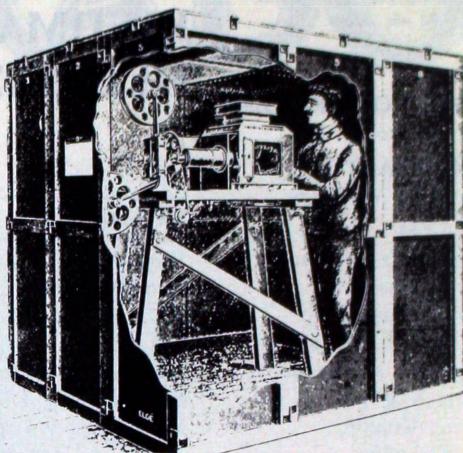
ΚΡΙΤΙΚΕΣ	σελ. 41
Χάος τοῦ Νίκου Κολοβοῦ .....	41
Τό πορφυρό ρόδο τοῦ Καΐρου τῆς Βίκις Προδρομίδου .....	44
Η τιμὴ τῶν Πρίτσι τοῦ 'Αλέξη N. Δερμεντζόγλου .....	47
Τέ φιλί τῆς γυναίκας ἀράχνης τοῦ Θόδωρου Νάτση .....	48
'Ο τέταρτος ἄνθρωπος τοῦ Περικλῆ Δεληολάνη .....	50
Σάρκα καὶ αἷμα τοῦ 'Αλέξη N. Δερμεντζόγλου .....	52
"Ελα νά δεῖς τοῦ 'Αλέξη N. Δερμεντζόγλου .....	56

ΚΡΙΤΙΚΑ ΣΗΜΕΙΩΜΑΤΑ	σελ. 58
'Ερωτική τρέλα, Γυμνή ἀπειλή, 'Αναζητώντας ἀπεγνωσμένα τήν Σούζαν, Μπέρντυ, Μάντ Μάξ Νο 3, Στάρμαν, Παρασκευή καὶ 13 Νο 5, Μπραζίλ .....	58

ΜΙΚΡΗ ΟΘΟΝΗ	σελ. 66
Μέ διπλή ταυτότητα, Τό τελευταῖο ἀτοῦ, 'Η πριγκίπισσα Γιάγκ .....	

ΕΜΜΟΝΕΣ ΙΔΕΕΣ	σελ. 69
Τό Χιτσοκικό μυστικό τῆς Οἰκογένειας Μάκ Κήνα τοῦ Δημήτρι Βεργέτη .....	69

# Ειδήσεις - Σχόλια



## ΕΙΣΑΓΩΓΙΚΟ ΣΗΜΕΙΩΜΑ

ΦΕΣΤΙΒΑΛ ΔΡΑΜΑΣ

Λίγα λόγια, πρώτα πρώτα, για την περιοδικότητα της έκδοσης της Όθόνης, ή όποια φάνηκε λίγο νά διαταράσσεται στά τελευταῖα δύο τεύχη. Συγκεκριμένα, τό τεῦχος 20 καὶ τό τεῦχος 21 έκδόθηκαν μέ καθυστέρηση μεγαλύτερη τοῦ μηνός. Είδικά τό τεῦχος 20 βγῆκε οὐσιαστικά διπλό, ἐστω κι ἂν ἀριθμήθηκε ως μονό καὶ κοστολογήθηκε στήν οριακή τιμή τῶν 200 δραχμῶν, ἡ ὁποία, δοθέντος τοῦ ἀριθμοῦ τῶν σελίδων, ἀπέκλειε κάθε δυνατότητα κέρδους. Η τιμή αὐτή, ἡ ὁποία παρέμεινε καὶ στό ἐπόμενο (μονό) τεῦχος, ἐλπίζουμε, παρά τὴν πρόσφατη υποτίμηση τοῦ νομίσματος καὶ τή συνακόλουθη ραγδαία αβέζηση τοῦ ἔκδοτικοῦ κόστους, διτά θά διατηρηθεῖ καὶ στά ἐπόμενα τεύχη. Τά τεύχη αὐτά θά ἐκδίδονται ἐφεξῆς στό τέλος κάθε διμήνου (κι δχι στήν ἀρχῇ δπως συνέβαινε ως τώρα) καὶ θά εἶναι πέντε τό χρόνο (τό καλοκαιρινό, δηλαδή θά λογιζεται διπλό). Σημειώνουμε ἐπίσης διτά ἀλλάζει καὶ ή τιμή τῆς συνδρομῆς, ἡ ὁποία ὄριζεται στίς 900 δρχ. τό χρόνο (δηλαδή τά πέντε τεύχη).

Μετά ἀπό αὐτές τίς λίγο ως πολὺ τυπικές πληροφορίες, διὸ σχόλια γιά τήν διῃ τοῦ παρόντος τεύχους. Στίς φιλοδοξίες τοῦ τεύχους 21 περιλαμβανόταν ἑνα ἀφίερωμα στό Χόλλινγοντ. Τό ἀφίερωμα αὐτό, εἴτε λόγω τῆς ιδιαιτερῆς δισκολίας του, εἴτε λόγω κακοῦ σχεδιασμοῦ, εἴτε ἔξαιτίας τῆς θερινῆς ραστώνης τῶν συντακτῶν τοῦ περιόδικοῦ, ὑπῆρχε ἀποτυχημένο. Καὶ καθώς δέ μᾶς ἀρέσονταν καθόλου οἱ ἀποτυχίες, σκεφτόμαστε νά ἐπανέλθουμε (ἄν καὶ δέν παίρνουμε δρκο) μετά ἀπό μερικά τεύχη, μέλιγότερη ἐλαφρότητα καὶ τσαπατσούλια, ἐλπίζουμε.

Ο κύριος κορμός τοῦ ἀνά χείρας τεύχους εἶναι (τί ἄλλο;) τό Φεστιβάλ Ἑλληνικοῦ Κινηματογράφου, τό ὅποιο ἀποτελεῖ (τό Φεστιβάλ, δσο καὶ ὃ ἐλληνικός κινηματογράφος γενικότερα) τό κύριο ἐνδιαφέρον τῆς Όθόνης. ("Άλλο ἄν, ἀπό χίλιες δυό δυσκολίες, ἡ ἀνανέωση αὐτῆς τῆς "δήλωσης πίστης" δέ μεταφράζεται πάντοτε σέ ψυεύθυνη, ὅργανωμένη καὶ συνεχή πράξη γραφῆς.)

"Οπως, ἐν μέρει, φαίνεται ἀπό τήν ἀνάγνωση τῶν σχετικῶν κειμένων, ἀλλά καὶ δπως εἶναι σχέδιο κοινή πίστη στήν Όθόνη, τό Φεστιβάλ αὐτό, χωρίς νά ἀπογοητεύει, δέ συγκαταλέγεται στίς εντυχέστερες στιγμές τῆς ἐλληνικῆς κινηματογραφίας. Η στάση αὐτή δέν εἶναι ὑπεροπτική ή σονμπίστικη, δπως, φοβούμαστε, διτά κατηγορηθεῖ. Ξεκινάει ἀπό τήν ἀγάπη τοῦ περιόδικοῦ γιά τόν ἐλληνικό κινηματογράφο καὶ, γιατό τό λόγο, τολμάει νά κρατήσει τίς δποστάσεις τῆς ἀπό τήν ἐνορχηστρωμένη καταφατική ὁμοφωνία τοῦ ἀγοραίου δημοσιογραφικοῦ λόγου.

## • Ερωτηματολόγιο

Είναι λίγο δύσκολο νά γίνει κατανοητός ὁ ρόλος τοῦ Φεστιβάλ Δράμας στά κινηματογραφικά πράγματα τῆς χώρας μας. "Ενα ἡμιεπίσημο Φεστιβάλ πού κυνηγάει παντί τρόπω τήν ἐπισημοποίησή του; Μιά ἀκόμη εὐκαιρία γιά τούς σκηνοθέτες ταινιῶν μικροῦ μήκους νά δείξουν τή δουλειά τους, πρίν κλειστεῖ γιά τά καλά στά ντουλάπια; "Ενα ἄλλοθι γιά τό κράτος δσον. ἀφορά στήν πορεία τῶν πολιτιστικῶν μας πραγμάτων; "Ενας τόπος στόν δποίο, ἐπιτέλους, οἱ μικροῦ μήκους ταινίες ζεπερνοῦν σέ κύρος τίς μεγάλου μήκους; Πρόκειται, δηλαδή, γιά μιά ὑπόθεση ἀπό τήν δποία κερδίζει ή ἐπαρχία τό πρότυπο πάνω στό δποίο θά σχεδιάσει τήν δργάνωση παρομοίων ἐκδηλώσεων καὶ σέ διάφορους τομεῖς τῆς τέχνης ἡ γιά μιά καθαρά κινηματογραφική υπόθεση ἡδόποια θά μποροῦσε νά πάρει μέρος ὅπουδήποτε καὶ πολλαπλῶς ἐπαναλαμβανόμενη, ίσως, προκειμένου νά κάνουν τό γύρο τους κι οἱ παραμελημένες αὐτές κινηματογραφικές ἐργασίες;

Έρωτήματα άναπάντητα —ἀπό έμένα, τουλάχιστον— ώς έπι το πλείστον, περιμένουν το πέρασμα του χρόνου νά τά ξεκαθαρίσει. Διότι, τό περίεργο είναι ότι στό τέλος τής έβδομάδας (Παρασκευή - Σάββατο - Κυριακή) ή Δράμα μεταμορφώνεται σε μιά μικρή Θεσσαλονίκη (φεστιβαλικά, βέβαια) έξι αιτίας τής άθροάς προσέλευσης κριτικῶν καί σκηνοθετῶν. "Έχω τό φόβο, όμως, μήπως τελικά πρόκειται γιά μιά μετατόπιση τῶν ραντεβού τοῦ Σαββατοκύριακου, μερικά χιλιόμετρα μακρύτερα τῶν καθιερωμένων στεκιών. "Ετσι, τό Φεστιβάλ μπορεῖ νά κερδίζει σέ κύρος, μεταποιείται όμως ούσιαστικά σ' ένα αντίγραφο τοῦ Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης γιά τρείς ήμέρες καί τό

ἄλλοθι γιά τό κράτος παραμένει. Καί τα προηγούμενα ἐρωτήματα, ἃν παραδεχτούμε ότι ἔτσι έχει ή κατάσταση, παραμένουν ἀπλές ἀγωνίες ἀφού τό Φεστιβάλ ἐνδιαφέρεται γιά τήν εἰκόνα του κι όχι γιά τόπο γιά τόν ὅποιο τό φιλοξενεῖ, οὔτε, πολύ περισσότερο, γιά τό σινεμά. Προσωπικά δέ θά ήθελα νά τό πιστέψω αὐτό, ἃς προσεχθεῖ δύμως ώς καιροφυλακτούσα παγίδα γιά τούς ύπευθυνούς.

"Οσον ἀφορᾶ στό θέμα τῆς ἐπικείμενης ἐπισημοποίησής του, οὔτε συζήτηση γιά τό ότι ἄν προτιμθεῖ μιά πόλη γιά τή διεξαγωγή ἀνεξάρτητου Φεστιβάλ ταινιῶν μικροῦ μήκους, αὐτή θά πρέπει νά είναι ή Δράμα.

'Οποιαδήποτε ἄλλη ἀπόφαση θά είναι σκανδαλώδης. Δέν μπορῶ ὅμως νά προσπεράσω ἀνέμελα τό σοβαρό —σοβαρότατο— αἴτημα τῶν ἐν λόγω σκηνοθετῶν νά μήν ἐκδιωχθοῦν ἀπό τή Θεσσαλονίκη. Μήπως, πάλι ὅμως ξεχάσουν πολύ γρήγορα τά αἰτήματά τους καί τούς ἀγῶνες τους, καθώς θά βρεθοῦν στό χώρο τῶν «μεγάλων» σκηνοθετῶν; Τελικά, δηλαδή, ἐπειδή δέν ύπάρχει μόνιμη όμάδα σκηνοθετῶν ταινιῶν μικροῦ μήκους, ἀλλά μεταλλεύμενη συνεχῶς, δέν μπορεῖ νά καρποφορήσει καί νά ληφθεῖ στά σοβαρά όποιοδήποτε ἐρώτημά τους; Δέν ξέρω, ἐρώτηση κάνω κι ἐγώ.

Βασίλης ΚΕΧΑΓΙΑΣ

## ‘Η Σιμόν Σινιορέ καί τό φίλμ νουάρ

Η Σιμόν Σινιορέ χρησιμοποιήθηκε καί στό γαλλικό φίλμ-νουάρ. Αυτή ή γνωστή διάσπασή της σέ μιά τριαδικότητα ἐμφανισιακή καί κατ' ἐπέκταση χαρακτηρολογική λειτούργησε πολύ θετικά καί ἐκλεκτικά στήν αντίληψη καί διεκπαιραίωση τῶν ρόλων: Φάμ-φατάλ, μητέρα καί ήθοποιός μεγάλης ἐσωτερικότητας.

Τό πρώτο σημαντικό της φίλμ-νουάρ είναι Οἱ διαβολογυναίκες τοῦ Κλουζώ. Οἱ ψύχλες ἐπιδόσεις της, όμως, σ' αὐτό τό είδος σημειώνονται ἀπό τίς ἀρχές τῆς δεκαετίας τοῦ '70 ὅταν ή Σινιορέ μπορεῖ νά υπολογίζει βασικά στίς δυνατότητες τῆς ήθοποιίας της καί στή μετατόπισή της στόν χώρο τῆς «μητέρας».

Στά μέσα τῆς δεκαετίας τοῦ '60 παίζει ἔναν μικρό ρόλο στή μοναδική ἀξιόλογη ταινία τοῦ Κώστα Γαβρᾶ: Είναι Τό τραίνο τῶν δολοφόνων, ἔνα φίλμ νουάρ στούς τόνους τοῦ γκρί, χωρίς φωτογένεια, ἀνήσυχο νευρωτικό καί πολύ ἐνδιαφέρον.

Εὐτύχησε νά πάιξει σέ μία ταινία τοῦ ἐπίσης νεκροῦ τώρα συμπατριώτη της Ζάν Πιέρ Μελβίλ: Ή μεγάλη στρατιά τῶν ἀφανῶν ἡρώων δέν είναι βέβαια φίλμ-νουάρ ἀσχετά ἃν σινθετεῖ πολύ εὖστοχα κάποιες ἀπό τίς συμβάσεις του. Μιά ίστοριά κατοχής, μιά ἀντιστασιαή ὥργανωση, οἱ ἥρωες πού τρέχουν γιά νά συναντήσουν τά ιδανικά τους, τό θάνατο... "Ομοια, δέν μποροῦμε νά δώσουμε τόν ίδιο χαρακτηρισμό στόν Γάτο τοῦ Πιέρ Γκρανιέ Ντεφέρ, χρονικό μας συμβίωσης στήν κόψη τοῦ ξυραφιού.

Δυό ύποδύσεις τῆς Σινιορέ δίπλα στόν 'Αλαίν Ντελόν σημειώνουν τή συμμετοχή της σέ δύο φίλμ-νουάρ πού ό τυπικός τους χαρακτήρας ἔχει ύποχωρήσει ἐλαφρά πρός τίς συμβάσεις τοῦ γαλλικοῦ νεορομαντισμοῦ.

Η κίτρινη ταυτότητα, καί πάλι τοῦ Ντεφέρ, στηρίζει τό σενάριο της στό γνωστό μυθιστόρημα τοῦ Σιμενόν «Η χήρα Κουτάρ». Η Σινιορέ ἐπωμίζεται τή βαρύτητα τοῦ ρόλου της ώς «μητέρα» πλέον. Η ἐρωτική της σχέση μέ τό δραπέτη (Ντελόν) ξεθωριάζει ἀπό τόν ἀνταγωνισμό μέ τήν ώραιά μικρή ('Οττάβια Πίκολο). Εἶναι μιά κατάσταση καθοριστική, ὅπου ή Σινιορέ ἐρωμένη, μετασχηματίζεται σέ μητέρα καί ή σχέση αὐτή ἀμφίδρομη εναλάσσεται: Τό στοιχεῖο τῆς ἀξιοπρέπειας ἐμφανίζεται κυρίαρχο στό στύλ τῆς Γαλλίδας ήθοποιού. Θά τήν συντροφεύει πιά παντοτινά.

Κοντά στόν Ντελόν καί πάλι στό φίλμ τοῦ Σαπώ Καμένοι ἀχυρώνες. Ο Ντελόν κρατάει τό ρόλο ἐνός ἀστυνομικοῦ. Η Σινιορέ, μητέρα καί πατριάρχης, ὑπερασπίζεται τήν τιμή τῆς κογιένειάς της, φράζει τίς διόδους ἀπ' ὅπου θά διαρέψει τό μυστικό. "Ἐνας ἀκόμη πλεονάζων όμως, «γυιός», ο Ντελόν. Ο ξερωτας θά μείνει σέ λαυθάνουσα κατάσταση, θά ἐκδηλωθεῖ μόνον ώς διακριτικός ἀνταγωνισμός, μέ τελική ἔκφραση τήν ἀγάπη τῆς μητέρας.

Πληγωμένη ἀξιοπρέπης, πατριάρχης, συμβολικά εύνουχισμένη (ἀνάπτηρη), πρώην σύζυγος καί ούσιαστικά μητέρα, η Σινιορέ στόν τελευ-



ταίο μεγάλο ρόλο της, τουλάχιστον σύμφωνα μέ τήν προσωπική μας κρίση, παίζει στόν μελβιλικό Σκληρό νόμο τοῦ ἐπιθεωρητή Φερώ τοῦ 'Αλαίν Κορψώ. Η ἀστική τάξη καί ή ἐξουσία, ο νόμος μέων τῆς μητέρας αἰτοῦν τή σιωπή, τή συγκάλυψη καί τή συνέχιση τῆς διαδοχῆς στό ἐσωτερικό τῆς οἰκογένειας-ἀστυνομίας.

Η Σινιορέ ἀπέδωσε ἔντεχνα τή χαμένη ἀξιοπρέπεια, πού ύπεραντηροποίεται ἀπό τό πάθος τῆς ἀπόκρυψης καί προστασίας τοῦ συζύγου καί γενικότερα τοῦ οικείου ίδεολογικού πλαισίου.

A.N.D.

## Γιά τίς ταινίες μικροῦ μήκους

Λίγο πρίν άπ' τό Φεστιβάλ τῆς Θεσσαλονίκης γίνονται στήν 'Αθήνα κάποιες συγκεντρώσεις σέ σπίτια, δύο που οι συζητήσεις κεντρώνονται γύρω από τό θέμα **Τί θά γίνει μέ τίς ταινίες μικροῦ μήκους**. Τά απόμα αυτά αποφασίζουν, στή διάρκεια τού φεστιβάλ νά καλέσουν σέ συγκέντρωση δύον τούς δημιουργούς τῶν ταινιῶν μικροῦ μήκους που θά βρίσκονται ἐκεῖ, εἴτε συμμετέχουν μέ ταινία ἔτε οχι.

Πράγματι, καμιά σαρανταριά απόμα συγκεντρώνονται γιά πρώτη φορά τήν Τρίτη ἀλλά καί κάθε μέρα γιά τήν ύπόλοιπη ἑβδομάδα. Συζητάνε διάφορα ζητήματα γύρω από τήν τύχη τῶν ταινιῶν μικροῦ μήκους, ὅργανώνονται σέ δύμαδες καί προσπαθοῦν, τουλάχιστον, νά πετύχουν κάποια παρουσίαση τῶν ταινιῶν τους ἀπό τόν τύπο, τήν τηλεόραση καί τό ραδιόφωνο. "Οσον ἀφορά τά κρατικά μέσα ἐνημέρωσάς τά πράγματα πάνε καλά: συνεντεύξεις στίς EPT 1 & 2, στίς ἐκπομπές γιά τό Φεστιβάλ, παρουσία στήν ἐκπομπή τού Γρηγορίου στήν EPT 1 καί μερικές ραδιοφωνικές ἐκπομπές. Στό θέμα, ὅμως, τής παρουσίασης τῶν ταινιῶν τους στόν τύπο καί τής κριτικῆς τους κάλυψης, ἀποτύχανε. Ή κακή ὅργανωση τού προγράμματος καί ή συμπεριφορά τής συντριπτικῆς πλειοψηφίας τῶν «ἐπαγγελματιῶν κριτικῶν κινηματογράφου» πού ἤταν στή Θεσσαλονίκη τίς θέαφαν. Οι ἄνθρωποι αύτοί συνομπάρισαν καί ἀντιμετώπισαν ὡς κουλέρ λοκάλ τού Φεστιβάλ τά παιδιά πού είχαν κάνει τίς ταινίες μικροῦ μήκους (μερικοί ούτε πού πατοῦσαν στίς προβολές τους).

Ποιος ἀπ' αύτούς μπορεῖ νά ἐπικαλεστεῖ τό ζήτημα τής ποιότητας (;) ὅταν ἀφιερώνει μισή σελίδα στό Θερμοκήπιο τού Σερντάρη, ἀλλά ούτε γραμμή γιά τίς ταινίες μικροῦ μήκους. Τουλάχιστον ἄς ποῦ διέν σε διαβάζει τήν ἐφημερίδα τους, ἄρα ούτε κι αύτούς, καί ἄς κόφουν τό παραμύθι γιά κριτική κινηματογράφου καί τίς αιτήσεις γιά δόφισια, ἀπ' ὅπου θά δρομολογεῖται τό μέλλον τού σινεμά σ' αὐτό τόν τόπο. Τέλος πάντων, παρασύρθηκα.

Ἐκτός λοιπόν ἀπ' αύτές τίς ἐνέργειες, ἔγιναν συζητήσεις .μέ τά δύο κανάλια νά ἐπαναφερθεῖ ἡ ἐκπομπή 'Η ταινία μικροῦ μήκους, ὅχι ὅμως

ὅπως ἤταν πρίν, ἀνάμεσα στίς διαφημίσεις τῶν ἀπορρυπαντικῶν, ἀλλά μέ παρουσίαση πού θά περιλαμβάνει συζήτηση μέ τό σκηνοθέτη καί κατόπιν θά ἀκολουθεῖ ή προβολή. 'Επίσης, συζητήθηκε ἡ χρηματοδότηση, ἀπό τήν τηλεόραση, μιᾶς δεύτερης ταινίας μικροῦ μήκους ἀπό δημιουργούς πού ή διδια θά ἐπιλέξει. 'Ετοι, καί ή τηλεόραση θά ἔχει πρόγραμμα καί θά τρέφει καινούριες γενιές δημιουργῶν.

Τό ἐπόμενο θέμα πού ἀπασχόλησε τούς δημιουργούς τῶν ταινιῶν μικροῦ μήκους ἤταν ἡ ὅργανωση προβολῆς τής φετεινῆς παραγωγῆς στήν 'Αθήνα. 'Η ἑβδομάδα χρηματοδοτεῖται ἀπό τό 'Υπουργείο Πολιτισμοῦ καί θά γίνει στό τέλος τού Νοέμβρη. 'Η ίδια ἑβδομάδα θά μεταφερθεῖ στήν Καλαμάτα. 'Ακούμ θεωρήθηκε σκόπιμη ή παρουσία τής διμάδας στό Φεστιβάλ ταινιῶν μικροῦ μήκους τής Δράμας καί ή συμβολή τῶν ίδιων τῶν διαγωνιζόμενων στό ξεμπλοκάρισμα τού Φεστιβάλ, πράγμα τό οποῖο ἀπέτυχε.

Οι συζητήσεις συνεχίζονται, ὁ κόμος ὅμως λιγοστεύει καί ὅταν μπει ὁ χειμώνας, ή διμάδα θά ἔχει διαλυθεῖ. Οι ταινίες τίσως παιχτοῦν στήν τηλεόραση καί μιά ἑβδομάδα σέ κάποιο κεντρικό κινηματογράφο τής 'Αθήνας κι ἐμεῖς (ή διμάδα) θά ἔχουμε χάσει μιά ἀπό τίς λιγοστές εὐκαιρίες νά συζητήσουμε μεταξύ μας γιατί οι ταινίες μας δέν ἐνδιαφέρουν κανένα, γιατί τά 15' ἀκολουθοῦν κατρακυλώντας τίς πολύωρες δημιουργίες τού Ἑλληνικοῦ κινηματογράφου.

Αντώνης Θ. Κιούκας

λος ἀριθμός φοιτητῶν ἐμφανιζόταν ξαφνικά στίς καθορισμένες συγκεντρώσεις τής διμάδας, ἀποφάσιζε γιά κάποιες ταινίες καί ὅχι γιά κάποιες άλλες, ξεφανιζόταν στή συνέχεια, καί ἐπανεμφανιζόταν σέ μια κρίσιμη μεταγενέστερη συγκέντρωση. "Ολα αὐτά, παράλληλα μ' ἔναν πόλεμο ἀνακοινώσεων. 'Από αύτές τίς ἀνακοινώσεις ἀντιγράφουμε, χωρίς τόν πειρασμό τού ἀναλυτικοῦ σχολίου, δρισμένα ἀποσπάσματα, παρά τόν κίνδυνο πού ἐμπειρίχει ή ἀποσπαστική ἐπιλογή· ἔτσι κι ἀλλοιών, δέ νομίζουμε ὅτι προδίδρυμε τό «πνεῦμα» τους.

— ...σκοπό ἔχουν τήν ἀναπαραγωγή τής ἀστικῆς ἰδεολογίας, μέσα ἀπό τήν ἀραιοποίηση καί τήν μυθοποίηση τής κατεστημένης τάξης πραγμάτων.

— Μέ τήν παραπάνω λογική ὑπογράφουν τά ρεφορμιστικά ἐκτρώματα μιλώντας γιά στρατευμένη τέχνη, λησμονώντας ὅτι ή ἀλλη τέχνη πού ἐπαγγελλούνται αύτοί, ή δῆθεν πλουραλιστική, είναι στρατευμένη στήν ύπηρεσία τής κεφαλαιοκρατίας καί τού καπιταλισμοῦ, είναι στρατευμένη στήν φετιχοποίηση τής καθημερινῆς μιζέριας καί ἀθλιότητας.

— Γουστάρουν κάνα γουνέστερν, κάνα καράτε, καμιά μικροαστική κωμωδιούλα, ταινίες ρωχές σέ περιεχόμενο καί ἔκφραση μέ σάλτσα ἐγκωντρισμοῦ καί γενικά μικροαστικοῦ αύνανισμοῦ.

— 'Εδω οι φοιτητές, τίς δύσκολες στιγμές πού περνοῦν ἔχουν ἀνάγκη ἀπό προσδετικές ταινίες, ταινίες πού ἀφυπνίζουν καί δέν ἀποκοιμίζουν, ταινίες πού δέν είναι στρατευμένες στήν ύπηρεσία τού ἀμερικάνικου ἴμπεριαλισμοῦ καί τής ἀστικῆς ἰδεολογίας, ἀλλά ταινίες πού λειτουργοῦν ἀγωνιστικά.

— ... πού πλασάρεται, μετά ἀπό τόν ἀσφυκτικό ἔλεγχο τής κινηματογραφικῆς παραγωγῆς, ὅ,τι ἐμπορικό ὑποπροϊόν κυκλοφορεῖ «ἔλεύθερα» στήν ἀγορά, σάν τίς ταινίες πού προτείνατε (Τό κτήνος, 'Ο δράκουλας διψάει γιά ἀιμα παρθένας... ).

— 'Η ἀραιοποίηση καί ἀπολυτικοποίηση τής βίας, τού ἐγκλήματος καί ἡ ἐπιστροφή στόν κόσμο τῶν ἐνστίκτων (μέσα ἀπ' τίς ταινίες πού προτείνατε: Τό κτήνος, 'Ο δράκουλας.

## Γαρύφαλλα καί φιλανθεῖς

Στίς φοιτητικές ἐστίες τής Θεσσαλονίκης γίνονται τά τελευταῖα χρόνια προβολές κινηματογραφικῶν ταινιῶν, δωρέαν γιά τούς φοιτητές· ἐνοίκους. Οι προβολές είχαν συνήθως μεγάλη προσέλευση θεατῶν καί διοργανώτες τους ἤταν μιά διμάδα οἰκοτρόφων, μέ τίτλο «Κινηματογραφάκη 'Ομάδα», πού είχε μεράκι, ἀγαπούσε τόν κινηματογράφο καί λειτουργοῦσε ἀνοιχτά (ἐλεύθερη προσέλευση καί ουμιμετοχή όποιου ένδιαφέροταν) καί ἀτυπα (χωρίς καταστατικό). Τόν τελευταῖο χρόνο ἀνέκυψαν προβλήματα στή λειτουργία τής διμάδας: μεγά-

- Άντιδραστική καλλιέργεια\* άποψεων. Ταινίες που άπορριπτονται ενώ σημαδεύουν τόν πραγματικό έχθρο ('Ο άληθινός φασισμός, Παράσταση για ένα ρόλο, 'Ο ανθρωπος με τό γαρύφαλλο).

\*Σ.Σ. Φαίνεται ότι για τό νεαρό συντάκτη τών άνακτονώσεων οι άποψεις βρίσκονται δλες μαζί στο ίδιο μποστάνι' έκεινο πού έχει σημασία είναι άν θά καλλιεργηθούν προσδευτικά ή άντιδραστικά. Φυσικά πρόκειται για έκφραστικό λάποσυς άλλα, ποιός νοιάζεται για τήν έκφραση; κι άκομη, ποιό λάθος είναι τυχαῖο; Είναι φανερό πώς ο νεαρός συντάκτης τών άνακτονώσεων (γεωπόνος;) προτιμάει τίς μονοκαλλιέργειες. Τό μαρτυρεῖ καί ή συνέχεια τής μπροσσούρας: τό έγκωμι τών γαρυφάλλων.

## Συνέδρια

'Η, άνα δύο χρόνια, συνέλευση τών μελών τής Διεθνούς Όμοσπονδιας Κινηματογραφικών Λεσχών (ΔΟΚΛΕ) θά γίνει στήν Αβάνα τής Κούβας από τίς 3 έως τίς 10 Δεκεμβρίου 1985. Ταυτόχρονα, από τίς 3 έως τίς 5 Δεκεμβρίου, η ΔΟΚΛΕ διοργανώνει σεμινάριο μέ θέμα «Κινηματογραφικές Λέσχες και έθνικη ταυτότητα — Πώς οι "κινηματογραφικές κοινότητες" μπορούν νά πρωταγωνι-

στήσουν στήν ύπεράσπιση τής έθνικής τους παραγωγής;» στο όποιο μπορούν νά πάρουν μέρος άλλες οι Όμοσπονδιες καί οι παρόμοιοι δργανισμοί.

"Όλα αυτά είναι προγραμματισμένα μόνο γιά τά πρωινά τά βράδυα θά είναι έλευθερα ώστε οι σύνεδροι νά παρακολουθούν τήν παράλληλη διεξαγωγή του «7ου φεστιβάλ νέου Λατινοαμερικάνικου κινηματογράφου», τό όποιο θά γίνει από τίς 2 έως τίς 16 Δεκεμβρίου. Τή συνάντηση θά χαιρετίσει ο πρόεδρος τής ΔΟΚΛΕ Κάρολο Λιτσάνι (πού διαδέχτηκε τόν Φρανσουά Τρυφφώ).

A.K.

## Σημειώσεις γιά τόν 'Ανεψιό τοῦ Μπετόβεν, τήν Παρέλαση Πλανητῶν καί τό *Running out of luck*

TAINIES ΠΟΥ ΔΕ ΘΑ ΔΟΥΜΕ ΦΕΤΟΣ

### Τό άκυρωμένο πλεόνασμα

Ο άνεψιός τοῦ Μπετόβεν προβλημάτισε, στό Φεστιβάλ τής Βενετίας, κοινό καί κριτικούς. Αύτοι πούχαν τό θάρρος καί τήν άθωάτητα τής ένοτασης διεπύωσαν, ώς έρωτηση πλέον, τό δίνιγμα τών προβέσεων αύτοῦ τοῦ μεγάλου άνατροπέα: "Αρτιά ή ταινία άλλα γιατί γυρίστηκε;" "Ένα φίλμ λοιπόν άχρηστο, γιά τά Σκουπίδια!"

Ο Μορισέου έδειξε πώς μπορεῖ νά γυρίσει μιά δρπια ταινία, φαινομενικά συμπαγούς μυθοπλασίας, ένα φίλμ άντιστροφης λειτουργίας. Ή μουσικότητα τοῦ Άνεψιού τοῦ Μπετόβεν άναδύεται μέσα από τίς ρυθμικές, χορογραφικές, άπαλές κινήσεις τής κάμερας. Ο σκηνοθέτης δουλεύει περισσότερο ώς κάμεραμαν, πλησιάζει άργα πρόσωπα καί χώρους, τά χαϊδεύει διαφραγμάτικά καί τά προσπερνάει, καδράρει βάθη πεδίου, έπανακάμπτει. Άντιθετα, ή είκόνα τής ταινίας δένει. Καί μεστώνει, συνταιρίζεται στόν φιλμικό κορμό χάρις στήν ξέσχη μουσική τοῦ Μπετόβεν. Σ' όλη αυτή τήν άρμονία εἰκόνων καί μουσικής, ο Μορισέου εισάγει ένα άπρόσποτο φάλλο: Τήν άρμονία τών μουσικών εἰκόνων καί τίς εικόνες τής μουσικής διατάρασσει. ή ύστερική συμπεριφορά τοῦ ίδιου τοῦ Μπετόβεν. Αύτή ή διατάραχή ξεπερνάει πολύ σύντομα τό

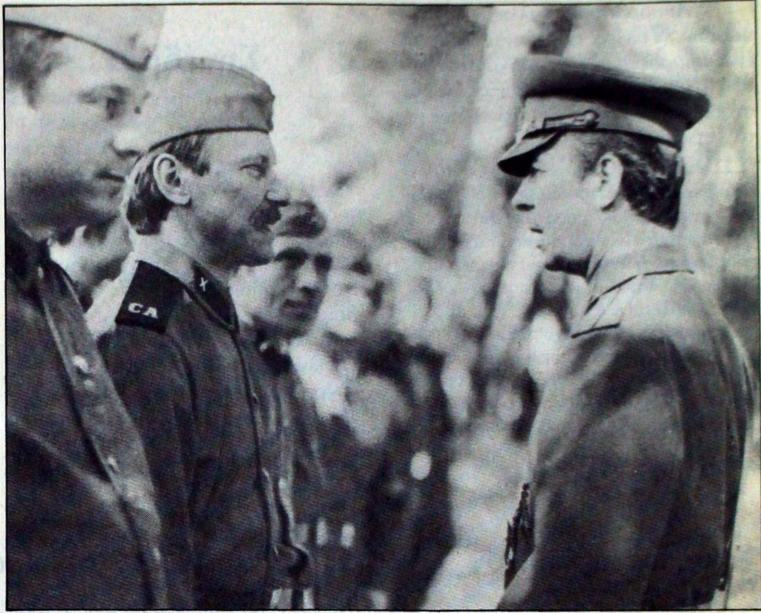


μυθοπλαστικό πεδίο γιά νά φτάσει στήν κατασκευαστική σχέση τής ταινίας μέ τό θεατή της.

Ο Μορισέου ίσορροπεί άκριβώς στή φάρσα καί στήν κριτική: Οί ύπερικές συμπεριφορές τοῦ συνθέτη κορυφώνονται, φτάνουν στό όριο τοῦ γελοίου κι ἐκεῖ τίς ἀπαλείφει ὁ σκηνοθέτης. "Ετοι ἀνακόπτει καί τό δεύτερο διάδρομο ἀπόλαυσης τοῦ θεατῆ, πού μετά τά φάλτσα φάχνει γιά τήν ἔξοδο κινδύνου τοῦ γέλιου. Δέν εἶναι τυχαίο πώς οί δύο ἄλλες ταινίες τοῦ Μορισέου πού' μ' ἅρεσαν πολὺ (Δράκουλας, Φρανκεστάιν) εἶχαν ὡς βασικό θέμα τους τή σχέση μύθος-ἔξαρτηση-τραγική κατάληξη. Τό σχῆμα παραμένει κι ἐδῶ. "Ἐνας ἴστορικός μύθος: 'Ο Μπετόβεν. Μιά ἔξαρτηση: 'Η λανθάνουσα ὁμοφυλοφυλία του καί ή ύπερική συμπεριφορά του στόν ἀνεψιό. 'Ο τελευταῖος, γυιός ταυτόχρονα καί ἐρωμένη. 'Ο Μπετόβεν, μητέρα ταυτόχρονα καί ἑραστής. 'Η Ἰστορία ἔξουδετερώνεται, παγώνει, γίνεται τό ντεκόρ αὐτῆς τῆς μονομαχίας προσωπικοτήτων. 'Ο μύθος πέφεται θύμα τῆς ἔξαρτησής του. 'Ο θάνατος, ὁ σαδισμός, ἡ ἀντιστροφή καί ή ἐλευθερία. 'Η τελευταῖα, λέξη ἀμφισθήτησμη... 'Ο ἀνεψιός τοῦ Μπετόβεν εἶναι κι αὐτός ἔνα ὁδοιπορικό. 'Ο Μορισέου πάντα ἡδονιζόταν νά δεῖξει, μέ ξοχες συνθέσεις, πορείες ναρκοθετημένες, προσπάθειες ἀπέλπισμένες, προσωπικότητες μπλοκαρισμένες. Σπουδαία κλειστή κατασκευή τό φίλμ. 'Ερμητικό καί ἀπόλι μαζί, θά μποροῦσε νά μήν εἶχε γίνει: Γι' αὐτὸς ἀκριβώς ἔγινε: Γιά νά μήν καλύψει κανένα κενό καί κανένα 'ἰσως κοινό: Μοναχικό, ἄχροντο καί κομψό, ἀχρέιστο περίσσευμα καί πλεόνασμα. Τό ἐρώτημα εἶναι ἃν μιά πλεονάζουσα ταινία ἐκφέρει μιά περίσσεια λόγου. Γιά μᾶς, ή ἀπάντηση εἶναι καταφατική, δεδομένου ὅτι μιά ὑποβάθμιση σε μηδενικό σημεῖο, μιά κατιύόσα πορεία παράγει ἐνέργεια: Τό ἀντεργκράδουντ σινεμά ὑποδηλώνει τήν ὕπαρξη καί τήν ἀξία του καί μέσα ἀπό τήν ἀκύρωση!'

### Η Κατάληψη...

Η ταινία τοῦ σοβιετικοῦ Βάντιμ Αμπρασίντοβ Παρέλαση πλανητῶν εἶναι σημαντική τόσο σε ἐπίπεδο κατασκευαστικό ὄσο καί σε ἐκεῖνο τῶν ἰδεῶν. Ο σοβιετικός σκηνοθέτης στήν ἀρχή τῆς δημιουργίας του παράγει μιά πρωτοφανοῦς ἔντασης ἐκκρεμότητα, ἀνάζητώντας τήν ἀόρατη ἀπειλή μέσα ἀπό τήν καθημερινότητα. Θά μποροῦσα νά χαρακτηρίσω



αὐτό τό ξεκίνημα τοῦ φίλμ ύποδειγματικό: Σιωπές, βλέμματα, τοπιθετήσεις σωμάτων καί ιδιαίτερα ή ἀσυνήθιστη χρονική ἐπιμήκυνση τῶν πλάνων, κάποια καθημερινά γεγονότα πού ἀλλάζουν διάσταση. Ούσιαστικά κάποιοι ἀναγνωρίζουν καί ἀνιχνεύουν μέσα στή σοβιετική καθημερινότητα σημάδια ἔχθρικής εἰσβολῆς: Εἶναι μιά καθαρά ούμανιστική ἐκδοχή τοῦ *Invasion of the body snatchers* ἡ τοῦ *Dead and buried* τοῦ Γκάρου Σέρμαν. 'Υπάρχει ἔνα τουλάχιστον ύψηλῆς ἐμπνεύσεως εύρημα: Οί σοβιετικοί κάπονταν γυμνάσια μέ πεζικό καί τάνκς. Κάποια φαίνεται πώς ἔχουμε στήν πραγματικότητα ἔναν πόλεμο καί θεατής οἰκειοποιεῖται τό βλέμμα ἐνός βασικοῦ ἥρωα που ἐπιχειρεῖται νά ἀνακαλύψει τά σημεῖα τῆς ἀπειλῆς. Κι ἐδῶ 'ἰσως βρίσκουν τή δικαίωσή τους οί στίχοι τοῦ 'Αρσένι Ταρκόφσκι πού ἀκούγονται στήν ταινία τοῦ γυιοῦ του 'Ο καθρέφτης: «Καὶ θāρθει κάποια μέρα πού ὅλα τά καθημερινά καί τά φυσικά θά μοιάζουν περίεργα καί μεταφυσικά». Ο 'Αμπρασίντοβ φανερά δηλώνει ἀπ' εὐθείας τήν κατάληψη τῆς σοβιετικής κοινωνίας ἀπό τά ζόμπι τῶν ἀστικῶν ἀποκλίσεων, τό μπλοκάρισμα τῆς ἐπιθυμίας, τήν ἐμονή τοῦ βλέμματος στήν πεζότητα. Βαθμιαία, ὅμως, ή σκηνοθετική πυκνότητα ἀραιώνει, τό στύλο Ταρκόφσκι ὑποχωρεῖ, ἐνῶ οἱ ὑπαινιγμοί παύουν νάναι ραφινάτοι. Εἶναι πιά σαφές τό ταξίδι τῆς ὁμάδας τῶν ἀντρῶν στόν ἄλλο κόσμο, τό πέρα-

σμά τους στήν 'Αχερούσια λίμνη καί ή περιήγηση στό χῶρο τῶν νεκρῶν. "Αν στήν ταινία τοῦ Γκάρου Σέρμαν, ὅλοι οἱ ζωντανοί εἶναι νεκροί, ἐδῶ ὅλοι οἱ νεκροί εἶναι... ζωντανοί! Τολμηρή κριτική, καθόλου καταναλωτική, ἐνώ η ταινία ξαναβρίσκει τήν ἀνάσα της μέ τό τέλος-ἐπίκληση τῆς χαμένης συντροφικότητας. 'Εδω προτείνεται πλέον ή ὅμαδα καί ή παρέα καί κατά τό μελβιλικό πρότυπο ή κομπανία, οἱ φίλοι πού ἐπικοινωνοῦν μέ τούς δικούς τους κώδικες σ' ἔνα κοινωνικό σύστημα όπου κάθε γλώσσα ἔχει ισοπεδωθεῖ ἀπό τήν ἀφασία. Σέ πεισμά σῶν διαβάζουν τίς ταινίες ὅπως θέλουν, διευκρινίζουμε πώς ή ταινία ἥταν καί ἐπίσημη συμμετοχή τῆς σοβιετικής. "Ενωσης στή Μόστρα καί ὁ σκηνοθέτης δέν εἶναι ἀντιφορῶν.

### Χωρίς Θεατές

Tό *Running out of luck* τοῦ Τζούλιαν Τέμπλ εἶναι ἔνα γιγαντιαίο βίντεο κλίπ ἀπό ἔναν σκηνοθέτη ειδικευμένο σ' αὐτή τήν αἰσθητική ἀντίληψη. 'Ο Τέμπλ μετατρέπει σέ εἰκόνες τό μουσικό ἀλμπουμ τῶν «Ρόλλινγκ στόουνç» *She's the boss*. 'Ο δημιουργός, ἔχοντας ἔνα καθορισμένο καί περιορισμένο πεδίο ἀνάπτυξης, καταφέρνει νά χειριστεί ἀνατρεπτικά τά πολύ συγκεκριμένα στοιχεία τῆς ὑποκούλουράς τοῦ βίντεο-κλίπ: Συγκεκριμένος ήχος, μοντάζ ἀντιστικτικῶν εἰκόνων πάνω στή μετρικότητα τοῦ τόνου, διαφημιστική ἐπιβολή τοῦ

καταναλώσιμου προϊόντος (δίσκος), στίχοι τραγουδιών. Ένωνοντας έντεχνα τά θραύσματα αύτης τής ύποκουλτούρας, καταφέρνει νά τήν άνατρέψει καί νά τήν δεῖ κριτικά: 'Αντιμετωπίζει τό θέμα του ψυχεδελικά, «φακιορικά» θά λέγαμε. Προτείνει τίς τρομερές ταλαιπωρίες καί τό όδοιπορικό τοῦ σώματος, τίν άποποίηση τοῦ δνόματος, τή μύση στίς δοκιμασίες ώς ἔνα είδος ἀπελευθέρωσης τοῦ πνεύματος καί τοῦ βλέμματος ἀπό τό σῶμα: 'Ο Μίκ Τζάγκερ καταφέρνει νά δεῖ τόν έαυτό του, νά τόν ἐντάξει μέσα στό τρίγωνο τῆς τριαδικότητας τῆς γυναίκας: 'Η γυναίκα αφεντικό (boss) καί δυνάστης, τό θηλυκό ώς μακιγιάζ καί καταναλωτικό προϊόν (διαφήμιση), ή ἔγχρωμη ύποπρονομιόνυχα ώς ζεοτή συντροφικότητα. Στό τέλος ό σκηνοθέτης ἀνατρέπει τελείως τούς μηχανισμούς τῆς θέασης, φτάνοντας σέ μιά ἄκρως τολμηρή ἀναρχική ταυτολογία: 'Ο καλλιτέχνης δέν θέλει νά τόν βλέπουν, ἀποκλείει τό βλέμμα τῶν ἄλλων, ζητάει ή ἀπόλαυση νά γυρνάει στόν έαυτό του: Δηλώνεται ώς αὐτάρκης καί χρησιμοποιεῖ τό σῶμα του σάν δικό του ἐρωτικό φετίχ.

Αλέξης Ν. Δερμεντζόγλου



## Γιά τούς 'Ιταλούς Σκηνοθέτες

Οί ιταλικές ταινίες πού βλέπουμε στήν 'Ελλάδα συνέχεια λιγοστέουσαν. Στό περιοδικό προσπαθούμε νά μη χάνουμε τά 'ίχνη τῶν 'Ιταλῶν σκηνοθετῶν, ἔιτε μέ τήν κάλυψη τοῦ φεστιβάλ τῆς Βενετίας (ἀλλά καί τῶν Καννῶν), ἔιτε μέσα ἀπ' τήν (ξερή εἶναι ἀλήθεια) ἀναφορά στή στήλη Ταινίες πού γυρίζονται. Αὐτό τό (ἐνημερωτικό) σημείωμα ἀναφέρει συγκεντρωτικά τίς κινηματογραφικές δραστηριότητες τῶν πιό γνωστῶν 'Ιταλῶν σκηνοθετῶν μιά συγκεκριμένη χρονική στιγμή ('Οκτώβρης 1985). 'Έχουμε καί λέμε λοιπον (σε ἀλφαριθμητική σειρά μάλιστα):

**Μικελάντζελο 'Αντονίονι:** Κανένα από τά πρόσωφα σχέδια του δέν φαίνεται νά προχωράει. Τώρα δουλεύει ἔνα πρωτότυπο δικό του σενάριο πού ἔξελίσσεται στίς ΗΠΑ.

**Ντάριο 'Αρτζέντο:** 'Η τελευταία του ταινία Φαινόμενα έγινε μεγάλη ἐμπορική ἐπιτυχία στήν 'Ιταλία καί ἐτοιμάζεται ή ἐμφάνιση τῆς αὐθεντικῆς ἀγγλικῆς ἔκδοσης μέ τίτλο Creepers. Ταυτόχρονα εἶναι παραγωγάς

στήν ταινία Δαιμονες πού γυρίζει ό Λαμπέρτο Μπάβα, γίός τοῦ γνωστοῦ σκηνοθέτη ταινιῶν τρόμου Μάριο Μπάβα.

**Λίνα Βερτμόλλερ:** "Εχοντας τελειώσει τό θρίλλερ γιά τίς μητέρες τῆς Νάπολης πού ἀγνίζονται νά σώσουν τά παιδιά τους ἀπ' τά ναρκωτικά, σκέφτεται νά προχωρήσει, γυρίζοντας σέ ταινία τό βιβλίο της «Τό κεφάλι τοῦ 'Αλβις».

**Φράνκο Ζεφιρέλλι:** "Αρχισε νά γυρίζει σέ τοποθεσίες τῆς 'Ιταλίας (τά ἔξωτερικά γυρίσματα θά γίνουν στήν Κρήτη, ἀντί τῆς ἀρχικά ἐπιλεγέμηνης Τυνησίας) τήν δημόπειρα τοῦ Βέρντι 'Οθέλος (παραγωγή τῆς Κάνουν) μέ τόν Πλασίνο Ντομίνγκο.

**Λιλιάνα Καβάνι:** Μέ ἔτοιμη τήν Βερολινέζικη ύπόθεση σκέφτεται ἔνα παλιό ἀγαπητό της σχέδιο σχετικά μέ μιά γυναίκα διευθυντή δράχηστρας.

**Λουίζι Κομεντζίνι:** Γυρίζει τή δική του διασκευή στό βιβλίο τῆς 'Ελσας Μοράντε 'Ιστορία, μέ τήν Κλαούντια Καρπούνιαλε, σέ δυο ἔκδοχές (μιά γιά τήν TV καί μιά γιά τόν κινηματο-

γράφο, μέ διαφορετικό σενάριο μάλιστα ή κάθε μία).

**Σέρτζιο Κορμπούτσι:** Γυρίζει τό Είμαι ἔνα ύπερφυσικό φαινόμενο μέ τόν 'Αλμπέρτο Σόροντι.

**Άλμπέρτο Λαττουάντα:** Μετά τόν ἐπιτυχημένο ἐμπορικά Χριστόφορο Κολόμβο (για τήν τηλεόραση) γυρίζει τό 'Αγκάθι στήν Καρδιά ἀπό τήν νουβέλα τοῦ Πιέρο Κιάρα.

**Σέρτζιο Λεόνε:** 'Ενω ό 'διος διαπραγματεύεται μέ τούς Σοβιετικούς γιά μιά ταινία μέ θέμα μιά ίστορία ἀγάπης στό Λένινγκραντ τοῦ Δεύτερου παγκόσμιου πολέμου, γύρισε (ώς παραγωγός) τήν ταινία τοῦ σκηνοθέτη-κωμικοῦ Κάρλο Βερντόνε Πολύ δυνατός.

**Κάρλο Λιντζάνι:** 'Ενω προβάλλεται ή Μαμά 'Εμπε, πού πάιχτηκε καί στό φεστιβάλ Βενετίας (μάλιστα μέ τήν προσθήκη κάποιων ἐρωτικῶν σκηνῶν πού δέν έγινε ἀρχικά κόψει), τώρα ἀρχισε νά δουλεύει τήν ταινία "Ενα νησί".

**Νάνι Λάο:** Γυρίζει τούς 'Εντιμότατους φίλους μου No III, μετά ἀπό τήν ἄρνη-

## Mía èpiostolí

ση τοῦ Μάριο Μονιτσέλλι (σκηνοθέτη τῶν δύο προηγούμενων όμότιτλων ταινιῶν).

**Μάριο Μονιτσέλλι:** Μετά ἀπό τίς Δύο ζωές τοῦ Ματίας Πασκάλ τοῦ Πιραντέλλο, ἄφησε τούς Ἐντιμότατους φίλους μου No III καὶ γυρίζει τὸ "Ἄς ἐλπίσουμε πώς θάναι κορίτσι.

**Μάρκο Μπελλόκιο:** Τελειώνει τὸν Διάβολο στή σάρκα, μιὰ ίστορία τρομοκρατῶν τοποθετημένη στή σημεινή Ρώμη.

**Μπερνάντο Μπερτολούτσι:** Φαίνεται νά ξεκινάει ὁ Τελευταῖος Αὐτοκράτοράς του, ἐνῶ ἀκόμα διαπραγματεύεται μέ τούς Κινέζους (πρόκειται γιά τή ζωή τοῦ τελευταίου Κινέζου αὐτοκράτορα Παΐ Γι).

**Μάουρο Μπολονίνι:** Γυρίζει τήν Βενεξιάνα, ἀπό ἔνα ἐρωτικό θεατρικό ἔργο τοῦ 16ου αἰώνα, μέ τήν Λάουρα Ἀντονέλλι.

**Ἐρμάνο Ὁλμι:** Μετά ἀπό ἔνα χρόνο σοβαρῆς ἀσθένειας, ἐτοιμάζεται νά ἀρχίσει τήν ταινία Νά ζήσει ἡ γηραιά κυρία.

**Βαλεντίνο Ὁρσίνι:** Ἡ τελευταία του ταινία Γιέ μου, ἀγαπημένει γιέ μου ἡταν ἡ ἐπίσημη συμμετοχή τῆς Ἰταλίας στό Φεστιβάλ τοῦ Σάν Σεμπαστιάνου.

**Ντίνο Ρίζι:** Σκέφτεται νά γυρίσει ταινία με θέμα τήν ίστορία μιᾶς γυναίκας μέ σιδερένια πνευμόνια.

**Φραντσέσκο Ρόσι:** Μετά ἀπό δύ χρόνια προσπάθειας φαίνεται νά καταφέρνει νά ἀρχίσει τό Χρονικό ἐνός προαναγελθέντος θανάτου ἀπό τό (ἀγαπημένο του ὅπως λέει) διήγημα τοῦ Μαρκές.

**Ἔτορε Σκόλα:** Στά τελευταία στάδια τῆς ὄλοκλήρωσης τῶν 3 διαφορετικῶν ἐκδοχῶν τοῦ Μακαρόνι (Τζάκ Λέμον, Μαρτσέλλο Μαστρογιάννι).

**Πάολο καὶ Βιττόριο Ταβιάνι:** Ασχολούνται μέ τό Ἀντίο Βαβύλωνα, τήν ίστορία δύο Ἰταλῶν μεταναστῶν πού ἐργάστηκαν στά σκηνικά τῆς Μισαλοδοξίας τοῦ Γκρίφιθ.

**Φρεντερίκο Φελλίνι:** Ἐτοιμάζεται ἡ προβολή τῆς τελευταίας του ταινίας Τζιντζερ καὶ Φρέντ.

**Μάρκο Φερέρι:** Διάλεξε ἔναν γνωστό στό νότο Ἰταλό κωμικό (μέ ιδιάζουσα προφορά) τόν Λίνο Μπάνφι γιά πρωταγωνιστή τῆς ἐπόμενης ταινίας του Σ' ἀγαπῶ πού θά γυριστεῖ στό Παρίσιο.

Πρός τόν ἐκδότη τῆς Ὁθόνης

«Ἡ Ὁθόνη, στά ἔξι χρόνια τῆς, εἶναι πλέον τό μεγαλύτερο σέ κυκλοφορία, τό ἐγκυρότερο σέ γνώμη καὶ τό ἀρτότερο σέ ἐμφάνιση καὶ ὑλη κινηματογραφικό (...).»

· Αλ. Μουμτζῆς, Ὁθόνη τεῦχος 20 σελ. 3

· Αγαπητέ κ. Μουμτζῆ,

συνηθίζουμε πάντα στίς ἐπετείους νά λέμε λόγια πού συγκινοῦν. Λόγια πού ἐνθουσιάζουν· λόγια θυμειακά. Λόγια πού προσπαθοῦν νά πείσουν γιά τό μέγεθος τῆς θυσίας μας στό παρελθόν. Λόγια πολλά. Λόγια μέ πάσα ἀνιδιοτέλεια καί ἀπασα τήν «τεχνική τοῦ διδάσκειν», ὅπου τό κουτί εἶναι τέλειο σέ ἀμπαλάζ ἀλλά κενό σέ περιεχόμενο ἢ περιεχόμενα.

Θέλω νά θίξω ἔνα ἀπό τά μή περιεχόμενα: Ἐρασιτεχνικός κινηματογράφος. Ἐννοῶ βέβαια τό περιφρονημένο φορμά τοῦ σούπερ 8, ὅπου στήν Ἑλλάδα τό κυνηγοῦν ὅχι θεοί καί δαίμονες ἀλλά κινηματογραφικά περιοδικά καί κριτικοί τους.

Αὐτός ὁ κινηματογράφος λοιπόν δέν ἀναφέρθηκε ποτέ ἀπό τό περιοδικό σας (τό κινηματογραφικό!!!) ἢ, ὅταν ἀναφέρθηκε, ἡ σύνταξη ἔδειχνε χειροπιστά ὅτι σπαταλά χώρο καί μελάνι (γιά τό χώρο δέν είμαι τόσο σίγουρος, γιατί ἡ Ὁθόνη ἡταν πάντα ἀραιογραμμένη=περισσότερες σελίδες).

Καί νά λοιπόν πού στό ἵδιο τεῦχος μέ τά ἐπετειακά καί στή σελίδα 14, ὁ συνεργάτης σου Πάνος Κοκαλένιος γράφει γιά τό σούπερ 8 καί συγκεκριμένα γιά τό 7ο Φεστιβάλ, διαθέτοντας μάλιστα καί χώρο γιά τήν ἀφίσα (΄Οθόνη, Οθόνη φείδου χάρτου).

Γιά νά διαβάσουμε στή συνέχεια ὅτι τήν παράσταση τοῦ φεστιβάλ ἔκλεψε ὁ συνεργάτης τοῦ περιοδικοῦ σας, ὁ δόπος, ἀφοῦ τόσο καιρό μᾶς δίδαξε τοῦ κινηματογράφο μέσ' ἀπ' τίς σελίδες του, τώρα μᾶς διδάσκει καί ἐπί τῆς διθύρων.

Γιά νά διαβάσουμε ὅτι, στό ἀφίέρωμα γιά τό Ισπανικό σούπερ 8 εἴδαμε ὅτι τό τελευταίο προπορεύεται τοῦ Ἑλληνικοῦ λίγο, μόνο λίγο, ἐνῶ ὅλοι μας εἴδαμε ὅτι ἡ διαφορά εἶναι ὅσο ἀπό δῶ μέχρι τήν Ισπανία.

· Άληθεια, τό τηλέφωνο πού ἔδωσε τό περιοδικό σας γιά τίς συμμετοχές στό φεστιβάλ (ἄν θυμάμαι καλά 840846) γιατί δέν ἀπαντοῦσε οὔτε πρώι οὔτε ἀπόγευμα;

Μήπως ἐπειδή ἔκλεισε «τόν ἀριθμό τῶν συμμετοχῶν»;

Γιατί τό περιοδικό σας, τό κινηματογραφικό, δέν ἔγραψε γιά τούς «΄Αγώνες '84» πού ὄργανωσε ὁ Δῆμος Αθηναίων, ὅπου προβλήθηκαν ἀξιόλογες θεματικά καί τεχνικά ταινίες;

Τό ἵδιο ἔγινε καί στό «Ξο Πανελλήνιο Φεστιβάλ τῆς Καρδίτσας»: ταινίες ὅπως ή 'Ἐπέτειος τοῦ Δελῆ, 'Εφιάλτης τοῦ Ρηγόπουλου, 'Ανάβρα τοῦ Ταγκούλη συναγωνίζονται τίς ἐπαγγελματικές. Η 'Οθόνη όμως ... ταιμουδιά.

Μήπως γνωρίζετε τά κινηματογραφικά περιοδικά στήν 'Αγγλία, Γαλλία, Γερμανία κ.λ.π. τί κάνουν γιά τόν ἐρασιτεχνικό κινηματογράφο; Σίγουρα ὅχι.

· Εσείς τί κάνατε, τί κάνετε;

Κατατρέγμενος ὁ ἐρασιτεχνικός κινηματογράφος ἀπ' τή Δράμα στή Θεοσαλονίκη κι ἀπ' τήν Καρδίτσα στήν 'Αθήνα, θά προσπαθεῖ νά πάρει μιὰ ἀνάσα, ἐνῶ τά κινηματογραφικά περιοδικά καί οἱ κριτικοί τους αὐτῆς τῆς χώρας θά τοῦ πατανε τό κεφάλι στή σιωπή λέγοντας «τέλος τό διάλειμμα».

Εὐχαριστῶ γιά τή φιλοξενία  
Γιωργος Πατάρας

**Σ.Σ.** Ο φίλος ἀναγνώστης ξεκινάει ἀπό ἔνα παράπονο, συνεχίζει υπόνοντας αὐτό τὸ παράπονο μέ συγκρατημένη (ἀλλά αδικαιολόγητη, νομίζουμε) ἐπιθετικότητα γιά νά καταλήξει (ἀτυχῶς) στὶς παρυφές τῆς κακοπιστίας. ("Οπως, γιά παράδειγμα, σ' ἐκεῖνο τὸ «ἄνετο»: «Σίγουρα όχι» —ἀπάντηση στὴ ρητορική ἐρώτηση τῇ σχετικῇ μέ τὰ ξένα περιοδικά.) Γι' αὐτοὺς τούς λόγους, οὐσιαστικά ἀποκλείει τῇ Σύνταξῃ ἀπό τή δυνατότητα τῆς μεθοδικῆς ἀπάντησης. Μιά λέξη μόνο: ή 'Οθόνη πιστεύει πώς δέν ἀδικεῖ τὸν κινηματογράφο τοῦ σοῦπερ 8 μέ τὶς σελίδες πού τοῦ ἀφιερώνει τόσο, λίγο πολὺ, θεωρεῖ ὅτι εἶναι τὸ πραγματικό του βάρος —πρᾶγμα που συμμαρτυρεῖ καί ἡ ἐπιστολή τοῦ κ. Πλατάρα, στὴ σύγκριση πού ἐπιχειρεῖ μέ τὸ ισπανικό σοῦπερ 8.

## EIPAN...

### Η ΚΙΝΗΣΗ ΤΩΝ TAINIΩΝ

'Η ἐμπορική ἐπιτυχία, ἡ όχι, τῶν ταινιῶν εἶναι κάτι πού δέν μᾶς ἀπασχολεῖ ἰδιαίτερα. Κάπου-κάπου, πάντως, δημοσιεύουμε πίνακες ταινιῶν μέ τή μεγαλύτερη εἰσπρακτική ἐπιτυχία γιά λόγους περισσότερο ἐνημερωτικούς. "Η καὶ συγκριτικούς ἀκόμη, ὅπως ἐδώ, δόποιοι μεγαλύτερες εἰσπρακτικές ἐπιτυχίες τῆς Ἀμερικῆς βρίσκονται στὸν πίνακα I καὶ τῆς Γαλλίας στὸν πίνακα II. Τά στοιχεῖα ἀναφέρονται ὡς τήν 1η Σεπτεμβρίου τοῦ 1985 (ἐννοεῖται πώς πολλές, ἄν όχι ὅλες, ἀπό τὶς ταινίες δέν ἔχουν τελέσει τὴν ἐμπορική τους σταδιοδρομία). Τίς πληροφορίες τίς πήραμε ἀπ' τὸ περιοδικό Πρεμέρι τοῦ 'Οκτωβρίου τοῦ '85. 'Ἐπισημαίνουμε τὴν παρουσία μόνο δύο γαλλικῶν ταινιῶν στὶς 10 πρώτες στή Γαλλία (πίνακας II, ἡ 1η καὶ ἡ 7η). Δύο καὶ οἱ παρουσίες τοῦ Στήβεν Σπῆλμπεργκ (ώς παραγωγοῦ δύμως) στὸν πίνακα I γιά τήν Ἀμερική (θέση 3η καὶ 6η)

#### Πίνακας I

1. Ο μπάτσος τοῦ Μπέβερλυ Χίλς τοῦ M. Μπρέστ
2. Ράμπο II τοῦ Τζ. Π. Κοσμάτος
3. Ἐπιστροφή στὸ μέλλον τοῦ P. Ζεμέκις
4. Κοκούν τοῦ P. Χάουαρντ
5. Ο μάρτυρας τοῦ Π. Γουέιρ
6. Γκούνις τοῦ P. Ντόνερ
7. Ἡ μεγάλη τῶν μπάτων σχολὴ II τοῦ Τζ. Πάρις
8. Τζ. Μπόντ: Κίνούμενος στόχος τοῦ Τζ. Γκλέν
9. Φλέτς τοῦ M. Ρίτοι
10. Τὸ τρελό θηριοτροφεῖο στήν Εὐρώπη τῆς A. Χέκερλινγκ

#### Πίνακας II

1. Οἱ σπειαλίστες τοῦ Πατρίς Λακόντ
2. Ο μπάτσος τοῦ Μπέβερλυ Χίλς τοῦ M. Μπρέστ
3. Κραυγές στή σιωπή τοῦ P. Ζόφφε
4. Ο μάρτυρας τοῦ Π. Γουέιρ
5. Τό σμαραγδένιο δάσος τοῦ Τζ. Μπούρμαν
6. Τό πορφυρό ρόδο τοῦ Καΐρου τοῦ Γ. Ἀλλεν
7. Ὑπόγειος τοῦ Z. Λ. Μπεσόν
8. Ο ἔξολοθρευτής τοῦ Τζ. Κάμερον
9. Ντιούν τοῦ Nt. Λύντης
10. Κόττον Κλάμπ τοῦ Φ. Φ. Κόππολα.

Θ.Ν.

### Προσφορά γιά τούς φίλους τῆς ΟΘΟΝΗΣ

#### MONO 100 δραχμές

Τά τεύχη 1, 2-3, 7, 9, 11, 14, 15, 16, 18, 19

\* 'Η ἀποστολή τῶν τευχῶν θά γίνεται μέ τήν ἐκδοση τοῦ κάθε ἐπόμενου τεύχους. "Οσοι ἐνδιαφέρονται γιά φωτοτυπίες τῶν τευχῶν πού λείπουν ἡ τιμή εἶναι 400 δραχμές.

\*\* «Προτιμῶ νά περιμένω τουλάχιστον πέντε χρόνια πρὶν δῶ μιά ταινία πού ἔχω κάνει. Γιατὶ; "Αν τή δεῖς ἀμέσως εἶναι σάν νά βλέπεις τήν πρώτη γυναίκα σου μόλις πάρεις διαζύγιο. 'Υπάρχει πολὺς πόνος.»

... ὁ Ντόναλντ Σάδερλαντ στό ἴδιο περιοδικό (τεῦχος Σεπτεμβρίου '85).

\*\* «Νομίζω ὅτι ὁ Σπῆλμπεργκ εἶναι ἐξαιρετικό ταλέντο, ἀλλά ως σύνολο δέν νομίζω ὅτι μερικοὶ ἀπ' τοὺς ἀλλούς νεαρούς σκηνοθέτες εἶναι καλοὶ ἀφηγητές. Χρησιμοποιοῦν ἀσπρους ἢ μαύρους ἥρωες καὶ κακοποιούς. Τό στύλο τους εἶναι ἐπιδειξιομανές καὶ νομίζω ὅτι οἱ καλύτερες ταινίες δέν εἶναι τέτοιες.»

... ὁ Νταίνβιντ Λήν (περιοδικό Στίλς, Μάρτιος 1985).

\*\* «Μ' ἀρέσει πολὺ τ' ἀμερικανικο σινεμά. Πολύ. 'Από τό Sophie's choice μέχρι τόν Mad Max καὶ τόν E.T. 'Από τό εύρωπαϊκό σινεμά δέν μ' ἀρέσει καθόλου μά καθόλου τό γαλλικό σινεμά. Δέν μπορῶ νά τό παρακολουθήσω. Προτίμησα τό Breathless μέ τόν Rίταρντ Γκήρο ἀπό τό Χωρίς ἀνάσα τοῦ Γκοντάρο. Μ' ἀρέσουν οἱ 'Ιταλοί — ὁ Φελλίνι, ὁ Μπερτολούτσι. Τό τελευταῖο τανγκό μεγάλη ταινία. 'Αλλά πάνω ἀπ' ὅλα τό ἀμερικανικό σινεμά. Αὐτό μ' ἀρέσει.»

... ἡ Θέμις Μπαζάκα σέ συνέντευξη της στόν "Αρη Δαβαράκη (περιοδικό Πρόσωπα — Νοέμβριος '85).

\*\* «Μέ ἐκμεταλλεύθηκαν μέ κάθε δυνατό τρόπο. 'Ημουν ἀπειρη, μόνο 20 χρονῶν καὶ ξαφνικά ἡμουν τό κορίτσι πού δλοι ἥθελαν νά συναντήσουν. Εἴπα μερικά γελοῖα πράγματα καὶ ὁ κόσμος τά πίστεψε δλα. "Αν ἥξερα τί θά συμβεῖ μετά τό γύρισμα τῆς ταινίας, δέν θά τήν ἔφτιαχνα ποτέ. Δέν ἥταν σπουδαία ταινία καὶ εἶναι μᾶλλον ξεπερασμένη σήμερα, ἀλλά δέν μετανοιώνω γιά τίποτα. Γιά μένα τό Τελευταῖο τανγκό ἥταν ἔνα μάθημα γιά τό μέλλον. Δέν θά κάνω τίποτα παρόμοιο ξανά.»

... 'Η Μαρία Σνάιντερ στό περιοδικό Photoplay, movies and video (Αὔγουστος '85).

\*\* «Πρέπει νά λογοκρίνουμε τήν πορνογραφία. Πρέπει νά καταβληθεῖ μιά ένορχηστρωμένη προσπάθεια από δύος έκεινους πού άποτελοῦν τήν κουλτούρα μας, τούς νομοθέτες, τούς έκδότες και δύλους γιά νά κατεβάσουμε τή θερμοκρασία και νά σταματήσουμε αυτή τήν έμμονη ίδεα γιά τό σέξ [...]. Σέ αντίθετη περίπτωση θά γίνουμε μάρτυρες τής κατάπτωσης τού θέντος μας.»

... ή ήθοποιός **Τζαίν Φόντα**, πρώην φεμινίστρια, πρώην άντιμιλιταριστρια και πολύ πρώην... «Μπαρμπαρέλλα», στό άμερικανικό περιοδικό **Λείντυ'ζ Χόμι Τζόρναλ**.

\*\* «Ο Φράνσις δέν θέλει τίποτα όργανωμένο και ἄν δργανωθεῖ κάτι, αὐτός τό άποδιργανώνει. Ο Φράνσις γύρισε μιά μέρα και μοῦ εἶπε «Πρόσεξε, δύ λόγος πού τό κρατῶ χαοτικό είναι γιά νά μή μοῦ κάνει κανείς έρωτήσεις.»

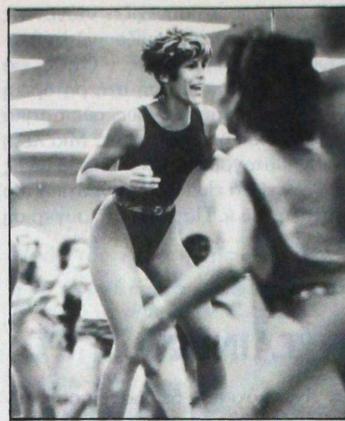
... Ο **Ρίτσαρντ Σίλμπερτ** γιά τόν Φράνσις Φόρντ Κόππολα, ἐνώ γυρίζοταν τό Κόπτον Κλάμπ (περιοδικό **Στίλς**, Μάιος 1985).

\*\* «Ο Πολάνσκι δέν συγκρίνεται μέ κανένα ἄλλο σκηνοθέτη. Είναι δύνθρωπος πού ξέρει νά διοικεῖ και νά διευθύνει τό ἐπιτελείο του τέλεια. Μετά ἀπ' αὐτή τήν ταινία, πού τή θεωρῶ όρόσημο στήν καριέρα μου, τό μόνο πού πρέπει νά κάνω είναι νά ἀποσυρθῶ ἀπό τόν κινηματογράφο.»

... ο **Γουώλτερ Ματτάου**, πρωταγωνιστής στούς **Πειρατές** τού Πολάνσκι (ἀναδημοσίευση στό περιοδικό **Μετρό**, Νοέμβριος '85).

\*\* «Μοῦ λείπει αὐτή ή τάξη πού είχε κάποτε τό χόλλυγουντ [...] Οι δύνθρωποι τῶν στούντιο ήξεραν νά φτιάχνουν ταινίες, και τίς ἔφτιαχναν. Δέν ήταν οὔτε λογιστές, οὔτε φοροτεχνικοί, οὔτε σύμβουλοι ἀποτελεσματικότητας, πού δέν ξέρουν πᾶς φτιάχνονται οι ταινίες. ἐνώ τό στοιχείο πού μοιάζει νά έχει ἐπικρατήσει σήμερα είναι τό φαινόμενο τῶν ἐπιχειρηματιῶν πού κι αὐτοί θέλουν νά παίρνουν μέρος στό παιχνίδι, ὅχι δύνθρώπων πού θέλουν νά φτιάχνουν καλές ταινίες. Απορῶ πᾶς γίνονται ἀκόμα ταινίες.»

...ο **Τζών Χιούστον** σέ συνέντευξη στό περιοδικό **Playboy** ('Οκτώβριος 1985 τῆς έλληνικής ἔκδοσης).



\*\* «Υποστηρίζω τό δικαίωμα νά γυμνάζεται κανείς ἀτέλειτα στά γυμναστήρια, νά κάνει πλαστικές ἐγχειρήσεις, νά γίνει ὅ,τι θέλει, ἀν αὐτό πρόκειται νά τόν κάνει νά αἰσθάνεται καλύτερα δύνος. Ἀλλά διαφωνῶ μέ διόδηποτε κάνουν οι δύνθρωποι γιά νά κάνουν τούς έαυτούς τους περισσότερο ἀγάπητούς ώς δύνθρώπινες ὑπάρξεις.»

... ή **Τζέιμου Λῆ Κέρτις** στό **Photoplay, movies and video** (Αὔγουστος '85).

μεγάλες στάρ ἔχουν ώραίσι στόμα, αὐτές πού ἔχουν μόνο ώραίσι μάτια δέν είναι στάρ.»

... ο **Ζάν-Ζάκ Μπενέξ**, σέ συνέντευξή του στό περιοδικό **Σταρφίξ** (ἀριθ. 30, Νοέμβριος '85).

\*\* «Ἀγαπῶ πολύ τίς παλιές. Μοῦ ἀρέσει πάρα πολύ ή Γεωργία Βασιλειάδου, ή Σαπφώ Νοταρᾶ, ο Αύλωνίτης κι ο Μακρῆς, ο καημένος... Παρ' ὅλο πού δέν ήταν μορφωμένοι ἄνθρωποι, σημάδεψα τόν ἐλληνικό κινηματογράφο μέ πίς πηγαίες ἐρμηνείες τους. Παλιά ἔργα βλέπω, τά καινούρια τά φύνω. Ἀκόμα καί τή δική μου τήν ταινία, τό Μελόδραμα, δέν τή γουνοτάρω. Τά θολά, τά κουλτουριάρικα δέν μ' ἀρέσουν.» **IO**

... Ή **Μαρία Ξενούδάκη**, στήν έρώτηση: σᾶς ἀρέσουν οι έλληνικές ταινίες; (περιοδικό **"Ενα**, τεῦχος 43).

\*\* «Κάποια βραδιά ἔνιωσα περίεργα. Ή φωνή μου ἔβγαινε ὅπως συνήθως δυνατή, ἀλλά μέ μεγάλη προσπάθεια. Ἡταν σάν νά υπῆρχε μιά βαλβίδα πού δέν μποροῦσα ν' ἀνοίξω. Τό ἐπόμενο πρωί πήγα ἀμέσως σ' ἔνα γιατρό. "Αρχισα τούς ἐλέγχους... Μετά ἀπό μιά ἐβδομάδα ἀκουσα ἔνα ἀπό τά σκληρότερα νέα... Ἀπό ἐκείνη τή μέρα ἥρχισε ὁ Γολγοθάς μου.»

... ο μακαρίτης **Γιούλ Μπρύνερ**, σέ μιά ἀπό τίς σπανιότατες δηλώσεις του στόν τύπο, ὅταν τόν προσέβαλε ὁ μοιραίος καρκίνος (ἀναδημοσίευση: ἐφημερίδα **Θεσσαλονίκη**, 21-10-85).



Ο Γιούλ Μπρύνερ στήν ταινία **'Αδελφοί Καραμαζώφ**

## ΕΙΔΗΣΕΙΣ ΕΙΔΗΣΕΙΣ ΕΙΔΗΣΕΙΣ ΕΙΔΗΣΕΙΣ ΕΙΔΗΣΕΙΣ

★★ ΒΙΟΓΡΑΦΙΑ. «Τσάπλιν: ή ζωή και ή τέχνη του» είναι ό τίτλος ένός καινούριου βιβλίου πού κυκλοφόρησε στις ΗΠΑ και έχει τήν ύπογραφή του κριτικού τών Τάιμς τού Λουδίνου Νταϊβίντ Ρόμπινσον. «Ο κριτικός κατάφερε ν' αποκτήσει τό προσωπικό άρχειο τού Τσάπλιν, τίς σημειώσεις πάνω στίς ταινίες του και άρκετά του γράμματα: ένα πολύ ένδιαφέρον ύλικό γιά τή βιογραφία ένός μεγάλου δημιουργού.

★★ Ρ. ΓΟΥΑΙΖ. Μεγάλη δραστηριότητα γύρω απ' τόν Ρόμπερτ Γουάιζ. Αναδρομική προβολή δέκα ταινιών του στό φεστιβάλ της Ντωβιλ στή Γαλλία (τό κυριότερο γεγονός τού Φεστιβάλ). Ειδική έκδηλωση στήν γαλλική ταινιοθήκη πρός τιμήν του. Έκλογή τού ως προέδρου τής Ακαδημίας Τεχνών και 'Επιστημών τού Κινηματογράφου στό Χόλλουγουντ. (Η Ακαδημία άπονέμει τά δόσκαρ γνωστή ύπόθεση γιά τόν Ρ. Γουάιζ πού έχει ήδη πάρει τέσσερα). Καί προσωπικά σχέδια: δύο τόν άριθμο. Τό δεύτερο μᾶς φάνηκε πού ένδιαφέρον: μιά βιογραφία τής Μαίη Γουέστ. Ο Γουάιζ θέλει γιά πρωταγωνίστρια τήν Μπέττα Μίλντερ. Η ίδια διάβασε τό βιβλίο και έξειλωσε φλογερό ένδιαφέρον. Αναμείνατε!

★★ ΧΑΤΣΟΝ. Ο θάνατος τού Ρόκ Χάτσον στίς άρχεις τού 'Οκτωβρίου δέν πέρασε, βέβαια, άπαραήρητος. "Οχι τόσο έξαιτίας τής καλλιτεχνικής

του άκτινοβολίας —ήταν, έξαλλου, ούσιαστικά παροπλισμένος, παρά τίς ένέσεις τύπου Δυναστείας— άλλά λόγω τής αιτίας τού θανάτου του. Από τή μεριά μας, περιοριζόμαστε, άπλη κινηματογραφόφιλη άναφορά, στή μνεία τών κυριότερων ταινιών στίς οποίες έπαιξε: Ή καραμπίνα φάντασμα (στό ρόλο τού 'Ινδιάνου) τού "Αντονού Μάν, Οι όριζόνες τής Δύσης τού Μπ. Μπάτιτσερ, Τάζα και "Οσα έπιτρέπουν οι ούρανοι τού Ντ. Σέρκ, Ο γίγας τού Τζ. Στήβενς, Οι βράχιμοι άγγελοι, πάλι τού Ντ. Σέρκ, Τά μυστικά τής κρεβατοκάμαρας τού Μ. Γκόρντον και Τό τελευταίο ήλιοβασίλεμα τού Ρ. "Ωλντριτς.

★★ ΡΑΜΠΟ. Η τεράστια έπιτυχία τού Ράμπο II (150 έκατομμύρια δολλάρια τής 15 πρώτες έβδομαδές μόνο στίς ΗΠΑ) έκανε εύτυχησμένους τούς παραγωγούς. Υπάρχει ίσμως όλοκληρη ιστορία πριν φτάσουμε στό Ράμπο II. Σέ συντομία: Τό 1972 ή Γουώρνερ άποκτά τά δικαιώματα ένός βιβλίου τού Ντέβιντ Μορέλ μέτιτο «Ράμπο». Τό σχέδιο ήπιοβάλλεται σε άρκετούς σκηνοθέτες (Τζών Φρανκεχάιμερ, Μάρτιν Ρίττ, Ρίτσαρντ Μπρούνκ) και σε άρκετούς ήθωποιούς ("Άλ. Παταίνο, Ρόμπερτ ντε Νίρο, άκομα και στόν Τζώρτζ Σκώτ). Δέν υπάρχει ένθουσιασμός, ίσμως, και τό σχέδιο έγκαταλείπεται. Τό 1980, μιά υικρή έταιρεία διανομής θέλει νά περάσει και στήν παραγωγή. Διαλέγει

τό Ράμπο και άγοράζει τά δικαιώματα απ' τήν Γουώρνερ. Τήν'δια έποχή, ό Συλβέστερ Σταλλόνε βρίσκεται σε κρίσιμη στιγμή. Γνωρίζει έπιτυχία ώς Ρόκου, άλλα όχι σ' άλλους τούς άλλους ρόλους πού έρμηνευε και θέλει νά άποφύγει τήν τυποποίηση. Δέχεται τόν πρωταγωνιστικό ρόλο στό Ράμπο. Οι παραγωγοί διαφοροποιούν τό σενάριο σε σχέση μέ τό βιβλίο, σκεπτόμενοι τήν πιθανή συνέχεια (στό βιβλίο, ο ήρωας σκοτώνεται στό τέλος) και τό Ράμπο I γυρίζεται και άποφέρει πάνω άπό 150 έκατομμύρια δολλάρια απ' τήν παγκόσμια έκμετάλλευση. Συμβαίνει κι έδω δηλαδή ό, τι και στό Ρόκου ή συνέχεια άποδεικνύεται πιό κερδοφόρα απ' τήν άρχικη ταινία. Και τό Ράμπο III; Θά γυριστεί τό 1986 (στό 'Αφγανιστάν) και θά βγει στίς αίθουσες τό καλακαίρι τού 1987.

★★ ΑΝΑΓΝΩΡΙΣΗ. Στό δεύτερο Ευρωπαϊκό Φεστιβάλ πού έγινε στό Ρίμινι, άναγνωρίστηκαν (κάτι σάν βραβείο) ώς πρώτοι γιά τό 1985, διάφοροι άνθρωποι τού κινηματογράφου, ό καθένας στόν τομέα του φυσικά. Επισημάνουμε τή βράβευση τού Σέρζ Σίλμπερμαν ώς πρώτου παραγωγού γιά τό 1985. Ο 'ΐδιος ό Σίλμπερμαν έλειπε στήν πρεμιέρα τού Ράν τού 'Ακίρα Κουροσάου στή Νέα Υόρκη. Χωρίς τόν Σίλμπερμαν, ώς παραγωγό, η ταινία δέν θά γυρίζοταν, τονίστηκε. Τό βραβείο τού Σίλμπερμαν πήρε ό επίσης βραβευθείς (ώς ό καλύτερος σεναριογράφος γιά τό 1985) Ζάν Κλώντ Καριέρ, συνεργάτης τού Σίλμπερμαν σε πολλές ταινίες πού γύρισε ό Μπουνιούέλ. Γιά τον Καριέρ οπήρχε μιά (όχι πλήρης) άναδρομική προβολή ταινιών του. Τέλος, έκδόθηκε γι' αύτόν ένας πολύ προσεγμένος τόμος, πού περιέχει, έκτος τών άλλων, κατάλογο όλων τών σεναρίων και σχόλια τού Καριέρ γιά τούς σκηνοθέτες πού συνεργάστηκε μαζί τους, τόν Πιέρ Έταίς, τόν Ζάν Ντεράι, τόν Λουίς Μπουνιούέλ, τόν Λουί Μάλ, τόν Ζάν Λύκ Γκοντάρ, τόν Ναγκίσα Οσίμα και τόν Πήτερ Μπρούκ.

★★ ΜΠΡΑΖΙΛ. Η ταινία τού Τέρρου Γκίλλιαμ (βλ. άλλοσ στό τεύχος) είχε προβλήματα στή διανομή της στίς ΗΠΑ. Ετσι, ό σκηνοθέτης άναγκαστηκε νά κόψει όρισμένες σκηνές και νά τήν ξαναμοντάρει. Αιτία: θεωρήθηκε πολύ πεσιμιστική.



• Ο Ρόκ Χάτσον στήν ταινία Στόχαστρο χιλίων κινδύνων

★★ ΞΕΠΟΥΛΗΜΑ. Στίς 20 Σεπτεμβρίου, στο ξενοδοχείο Ντρουό του Παρισιού, κοστούμια, αφίσες, σκηνικά και πολλά και διάφορα άντικείμενα, ό,τι κοντολογίς άποτελεῖ τό ύπόλοιπο του γυρίσματος μᾶς ταινίας, βγήκαν στό σφυρί. Η δημοπρασία άποτελούσε μιά άπό τις έκδηλωσεις για τη «Ιορτή του κινηματογράφου 1985». Μερικές τιμές: Μιά κάπα της 'Αντζανί άπό το Νοσφεράτου 1200 γαλλικά φράγκα, ένα φουλάρι σχεδιασμένο άπό τον Ζάν Κοκτώ για τη Μαρία Καζαρές ('Η διαθήκη του 'Ορφέα) 18.000 φράγκα (!!), ένα παπούτσι του Φρανσουά Τρυφφώ άπό το Πράσινο δωμάτιο 1.750 φράγκα, ή παρτιτούρα για τό "Ινπια Σόνγκ της Ντυράς, γραμμένη άπό τον Κάρλος ντ' Άλεξι, 1.000 φράγκα, τό μαγιώ της 'Αριέλ Ντομπούλα στό 'Η Πωλίν στήν πλάζ 700 φράγκα. Λεπτομέρεια: τά έσοδα τών πωλήσεων θά διατεθούν γιά τη δημιουργία ένός κινηματογραφικού ίδρυματος.

★★ ΜΙΟΥΖΙΚΑΛ. 'Ο Τζούλιαν Τέμπλ, τό καλούμενο παιδί-θαῦμα του βρετανικού βίντεο-κλίπ, γυρίζει τήν «πρώτη μουσική κωμωδία τής δεκαετίας του '80» μέ τίτλο Πέρα γιά πέρα άρχαριοι, τελείως άγγωνστους πρωταγωνιστές, έξαιρετικά διάσημα άνδρια τής ρόλου (Μπόουι, Σέντ, Ρίτσαρντς) και πολλά έκαπομψύρια στερλίνες στόν προϋπολογισμό. Η ιστορία έκτυλισσεται ένα καφτό καλοκαίρι του '58 στο Λονδίνο μέ φόντο τίς φυλετικές διακρίσεις, ένω τό τελικό άποτέλεσμα του έχειρήματος είναι οντωτά δύσκολο νά προβλεφθεί.

★★ ΒΡΕΤΑΝΙΑ. Πλήρης άναδιργάνωση άναφορικά μέ τις ταινίες βίντεο. Σύμφωνα μ' έναν καινούριο νόμο, όλες οι ταινίες πού κυκλοφορούν ήδη ή καινούριες, πρέπει νά υποβληθούν σέ μιά καινούρια έπιτροπή (λογοκρισία) γιά νά τις ταξινομήσει ή νά κόψει τίς άκατάλληλες σκηνές. Οι πιό τολμηρές ταινίες θά πωλούνται πλέον μόνο στά ειδικά μαγαζιά σέχ χωρίς διαφήμιση. Η δλη έπιχειρηση είναι τρομερά δαπανηρή. 'Ο φόρτος της έργασίας τεράστιος. Τό πρόγραμμα, όμως, μπήκε ήδη μπροστά.

★★ ΓΑΛΛΙΑ. 'Η δυρυφορική πολιτική της Γαλλίας μπορεῖ νά φαίνεται περιεργή σέ άρκετούς. Τό σίγουρο όμως είναι ότι ή Γαλλία, πρώτη σ' όλο τόν κόσμο, θά θέσει σέ λειτουργία στις 7<sup>η</sup> Ιουλίου 1986 τόν πρώτες δορυφόρο άπ' εύθειας μετάδοσης, τόν TDF-1.

★★ ΤΡΙΟ ΣΤΟΥΤΖΕΣ. 'Εν όψει τής 50ης έπετείου άπό τήν έμφανιση τού τρίο Στούτζες, ή Κολούμπια, πού διατηρεῖ τά δικαιώματα έκμετάλλευσης τών 193 ταινιών πού γύρισαν άπό τό 1934 ώς τό 1958, ξεκίνησε μιά τεράστια διαφημιστική έκστρατεία. Η έκστρατεία αύτή περιλαμβάνει: δύο διαφήμισεις γιά τήν διεύρεση μέ άποσπάσματα (σκηνές) άπ' τίς ταινίες τους: άλλες διαφήμισεις μέ ήθοποιούς πού μοιάζουν, ντύνονται και συμπεριφέρονται όπως οί τού τρίο Στούτζες: άντικείμενα (μπλούζες, πουκάμισα, πόστερ, καθρέφτες, κάρτες, γραμματόσημα, μάσκες) πού έχουν άπεικονίσεις ή τήν ταμπέλα τού Τρίο Στούτζες: 150.000 ήμερολόγια τού 1986 μέ φωτογραφίες τους: έκδοση ένός καινούριου βιβλίου γιά τό τρίο· καί, τέλος, δωρεά ένός άντιγραφου ζηλών τών ταινιών τους στό άρχειο τού πανεπιστημίου τής Καλιφόρνιας. Φυσικά ο στόχος είναι προφανής: ή δημιουργία ζήτησης γιά τίς ταινίες τους άπό τήν τηλεόραση η γιά άναδρομικές προβολές.

★★ ΕΞΗΝΤΑΧΡΩΝΑ. Γιά νά γιορτάσει τά 60 χρόνια συνυεχούς παρουσίας της, ή έταιρεία "Αγκφα-Γκεβάρτ κάλεσε τόν 'Οκτώβριο δημοσιογράφους-κριτικούς τού διεθνούς τύπου σέ μιά έπισκεψη στά έργοστάσιά τής παρασκευής φίλμ στό Βέλγιο. Στά 1925, τά «Φωτογραφικά προϊόντα Γκεβάρτ» (βελγική έταιρεία) άφιξαν νά κατασκευάζουν κινηματογραφικό φίλμ. Στά 1964, έγινε ή συγχώνευση μέ τήν γερμανική "Αγκφα. Η "Αγκφα-Γκεβάρτ γνώρισε μιά μεγάλη κρίση στά τέλη τής δεκαετίας τού '70. Χάρις, όμως, σέ μιά καινούρια διοικητική άργανωση, χάρις στήν οίκονομική βοήθεια τής Μπάγιερ (πού, άπεκτησε έτσι τόν έλλειχο τής έταιρείας) και χάρις σέ μιά πιό ευέλικτη πολιτική διαφήμισεων, ή κρίση ξεπέραστη. Αποτελέσματα: τζίρος ένα διοικητομύριο δολλάρια τό 1979, 2,4 δισεκατομμύρια τό 1984.

★★ ΤΖΑΙΗΜΣ ΝΤΗΝ. "Ενας άγνωστος Τζαίμης Ντήν άνακαλύφθηκε πρόσφατα. Πρόκειται γιά ένα έπεισόδιο σ' ένα σήριαλ. Τό έπεισόδιο έχει τίτλο Τό κακό μέσα τής και τό σκηνοθέτησε ή Ντόν Μέντφορντ. Στήν ίστορία παίζει ή Ρόντ Στάιγκερ, τόν οποίου ή κινηματογραφική σύζυγος πίνει ένα φάρμακο γιά τρελούς και τρελαίνεται ή 'ΐδια. Ο Τζέημς Ντήν

είναι ή βοηθός τού Στάιγκερ. Ήμφανίζεται δύο λεπτά στήν άρχη τού έπεισοδίου και ένα λεπτό στό τέλος.

★★ ΑΜΟΙΒΕΣ. 'Ενω κάποτε οί ήθοποιοί πληρώνονταν μέ άστρονομικά ποσά, φαίνεται Ότι τά πράγματα σήμερα είναι διαφορετικά. Χαρακτηριστική περίπτωση αύτή τού Ρόν Σάιντερ. Δέχτηκε νά πρωταγωνιστήσει στήν ταινία Λέσχη άνδρων μέ άμοιβή μόνο αύτή που άριζε τό συνδικάτο τών ήθοποιών (πολύ λιγότερα δηλαδή άπ' όσα θά μπορούσε νά διεκδικήσει). Πείστηκε χάρις στόν ένθουσιασμό τού σκηνοθέτη Πήτερ Μέντακ και, κυρίως, χάρις στό γεγονός Ότι θά έχει κάποιο μερίδιο στά κέρδη. Ανάμεσα στούς συμπρωταγωνιστές του ή Τζένιφερ Τζέησον Λή, κόρη τού Βίκ Μόρροος.

★★ ΑΝΑΣΤΗΛΩΣΗ. 'Ακόμα μιά άποκατάσταση παλιάς ταινίας. Πρόκειται γιά τήν Βασίλισσα Κέλλυ, σέ σκηνοθεσία "Εριχ φόν Στροχάιμ μέ πρωταγωνιστές τήν Γκλόρια Σβάνσον και τόν Γουιλτέρ Μπάυρον. Η ταινία συμπληρώθηκε στήν άρχική τής διάρκεια (μέ ίνλικό άρχειον και φωτογραφίες) και παίχτηκε στό τελευταίο φεστιβάλ τής Ντωβίλ και τής Βενετίας, μέ κολακευτικότατα σχόλια μάλιστα.

★★ ΒΡΑΒΕΙΑ. Ειδικό βραβείο άπεστασε — μαζί μέ πολύ εύνοικές κριτικές — Ό βιασμός τής 'Αφροδίτης τού Κύπρου 'Αντρέα Πάντζη στό κινηματογραφικό φεστιβάλ τού Μανχάιμ. Τό μεγάλο βραβείο τού φεστιβάλ δόθηκε στήν ταινία Κριοί και μαμούθ τού Γιουγκοσλάβου Φιλίπ Ρομπάρ-Ντορίν.

★★ ΕΥΩΔΙΕΣ. Μιά έκρηξη πίσω από μιά πόρτα. 'Η (μοιραία) γυναίκα ξεφεύγει άπ' τήν παγίδα και κατευθύνεται μέ ζωρό βήμα πρός τό δωμάτιο τής. 'Εκει ρουφάει ήδονικά τό άρωμα πού βρίσκεται πάνω στό τραπέζι: Είναι τό καινούριο διαφήμιστικό σπότ. Θέμα του (τί άλλο;): ένα γυνωστό άρωμα πού βρίσκεται πάνω στό τραπέζι. Είναι τό καινούριο διαφήμιστικό σπότ τού «Καρόν» σκηνοθέτης του (μάλιστα!) Ό 'Αντρέι Κοντσαλόφσκι. Καί ένω δέν είναι ή πρώτη φορά πού ό σκηνοθέτης τού Πρώτου δάσακαλου (τόν θυμάστα;) δουλεύει γιά τή διαφήμιση, ένας συνάδελφος του άπό τή Γαλλία, ή Μισέλ Ντεβίλ, έτοιμαζε τίς βαλίτσες του γιά τό Μόντε Κάρλο και τό παρθενικό του σπότ. Θέμα του (τί άλλο;): ένα γυνωστό άρωμα.

# TAINIES POU GYRIZONTAI

● **Λέσχη άνδρων** σε σκηνοθεσία Πήτερ Μέντακ, με τούς Ρόυ Σάιντερ, Χάρβεϋ Κάιτελ, Φράνκ Λαντζέλα, Τζένιφερ Τζέισον ΛΗ.

● **Ακτή τών κουνουπιών** σε σκηνοθεσία Πήτερ Γουέιρ (σενάριο Πώλ Στρέντερ), με τήν Χάρισον Φόρντ.

● **Η αύγη** σε σκηνοθεσία |Μίκλος Γιαντόσ, με τόν Μάικλ Γιόρκ.

● **Η μακρινή χώρα** σε σκηνοθεσία Τζώρτζ Μίλλερ με τόν Μάικλ Γιόρκ.

● **Τό δόνομα τοῦ ρόδου** σε σκηνοθεσία Ζάν Ζάκ 'Ανώ (ἀπ' τό δύμωνυμο βιβλίο τοῦ Ούμπερτο "Έκο), με τούς Σήνη Κόνυνερον, Μάρραιη 'Αμπραχαμ (Άμαντέους), Πιέρ Ρισάρ και Ζάν Μαράι.

● **Η τίγρη** σε σκηνοθεσία Κάρολ Σένκελ (άρχικά Ρόμπερτ βάν 'Ακερεν πού ἀπολύθηκε γιατί ἐπέμενε νά συμπεριλάβει κάποιες σκηνές χοροῦ), με τούς Τζάνα Πάκουλλα, Κήθ Καραντάιν.

● **Πέρα ἀπό τό ποτάμι καὶ ἀνάμεσα στά δέντρα** σε σκηνοθεσία Χώλ "Ασμπι (άρχικά Ρόμπερτ "Άλτμαν), με τόν Ρόυ Σάιντερ, βασισμένο στό μυθιστόρημα τοῦ "Ἐρνεστ Χεμινγουάη.

● **Εγκαταλείποντας τό σπίτι** σε σκηνοθεσία Χώλ Μπάρτλετ, με τή Σοφία Λῶρεν.



Οἱ δαιμονεῖς τοῦ Λαμπέρτο Μπάβα

● **Αγκάθι στήν καρδιά** σε σκηνοθεσία 'Αλμπέρτο Λαττουάντα, με τόν "Αντονι Ντελόν.

● **Ένα νησί** σε σκηνοθεσία Κάρολο Λιτζάνι, με τίς Μαρίνα Βλαντού, Στεφάνη 'Ωντράν.

● **Ο τελευταῖος αὐτοκράτορας** σε σκηνοθεσία Μπερνάντο Μπερτολούτσι.

● **Χέρτμπρεν** σε σκηνοθεσία Μάικ Νίκολ, με τήν Μέρυλ Στρήπ και τόν Τζάκ Νίκολοσ.

● **Η Πέγκυ Σιού παντρεύτηκε** σε σκηνοθεσία Φράνσις Φόρτ Κόππολα, φωτογραφία Τζόρνταν Κρονεγκούνθ (Μπλέντ Ράννερ), με τήν Κάθη Θλην Τάρνερ (πού ἀντικατέστησε τήν Ντέμπρα Γουινγκερ) και τόν Νίκολας Καϊτζ.

● **Καλημέρα Βαβυλωνία** σε σκηνοθεσία τῶν ἀδελφῶν Ταβιάνι πού εἶναι καὶ ἡ πρώτη τους ἀμερικανική ταινία.

● **Τό χρονικό ἐνός προαναγγελθέντος θανάτου** σε σκηνοθεσία Φραντάεσκο Ρόζι (σενάριο Τονίνο Γκουνέρα ἀπ' τό μυθιστόρημα τοῦ Γκαμπριέλ Γκαρασία Μαρκέζ).

● **Δαιμονεῖς** σε σκηνοθεσία Λαμπέρτο Μπάβα, παραγωγή Ντάριο 'Αρτζέντο.

● **Ειμαι ἔνα ύπερφυσικό φαινόμενο** σε σκηνοθεσία Σέρτζιο Κορμπούτσι, με τόν 'Αλμπέρτο Σόρντι.

● **Η ιστορία** σε σκηνοθεσία Λουίτζι Κομεντσίνι, με τήν Κλαούντια Καρντινάλλε.

● **"Ας ἐλπίσουμε ὅτι θᾶναι κορίτσι** σε σκηνοθεσία Μάριο Μονιτσέλλι, με τούς Λίβ Οόλμαν, Τζιουλιάνο Τζέμμα, Φιλίπ Νουαρέ, Κατρίν Ντενέβη.

● **Οι ἐντιμότατοι φίλοι μου No III** σε σκηνοθεσία Νάνι Λόου με τούς Ούγκο Τονιάτσι, 'Αντόλφο Τσέλλι, Γκαστόν Μοσίν.

● **Διανοητικά προβλήματα** σε σκηνοθεσία Χώλ "Ασμπι, με τούς Κρίς Κριστόφερσον, Κήθ Καραντάιν, Ζενεβιέβ Μπυζόλντ.

● **Δυό φορές σε μιά ζωή** σε σκηνοθεσία Μπάντ Γιόρκιν, με τούς Τζήν Χάκμαν, "Ανν Μάργκρετ, "Ελεν ΙΜπέρστιν, "Άρμ Μάντιγκαν.

● **Εισβολεῖς ἀπ' τόν "Αρη** σε σκηνοθεσία Τόμπ Χούπερ με τούς Κάρεν Μπλάκ, Χάντερ Κάρσον.

● **Μεγάλα βάσανα στή μικρή Κίνα** σε σκηνοθεσία Τζών Κάρπεντερ, με τόν Κέρτ Ράσελ.

● **Η μεγάλη τῶν μπάτσων σχολή No III.**

● **Τμῆμα ἡθῶν τοῦ Χόλλυγουντ** σε σκηνοθεσία Πηνελόπης ΣΦῆρις.

● **Οθέλλος** σε σκηνοθεσία Ζάν Λύκ Γκοντάρ με τόν Πλασίντο Ντομίνγκο (μέορος τῆς ταινίας θά γυριστεῖ στήν Κρήτη).

● **Ο κόκκινος δράκος** σε σκηνοθεσία Μίκαελ Μάν.

● **Εξωγήνιοι** σε σκηνοθεσία Τζέμης Κάμερον, με τήν Σιγκούρνεϋ Γουηβέρ.

● **Στοιχειωμένο ταξίδι τοῦ μέλιτος** σε σκηνοθεσία Τζήν Γουάιλντερ, με τούς Ντόμ ντέ Λουίς, Τζήν Γουάιλντερ.

● **Λαβύρινθος** σε σκηνοθεσία Τζίμ Χένσον, παραγωγή Τζώρτζ Λούκας, με τόν Ντέντζιντ Μπάουι.

● **Η Χάβρη** σε σκηνοθεσία Ζυλιέτ Μπερτό.

● **Γύρω στά μεσάνυχτα** σε σκηνοθεσία Μπερτράν Ταβερνιέ, με τόν Χέρμπι Χάνκοκ.

● **Αμφοράζα** σε σκηνοθεσία Μάι Ζέτερλινγκ, με τόν "Ερλαντ Γιόζεφσον.

● **Η θυσία** σε σκηνοθεσία 'Αντρέι Ταρκόφσκι, με τόν "Ερλαντ Γιόζεφσον.

(ἐπιμέλεια Θ.Ν.)



## ΚΑΛΗ ΠΑΤΡΙΔΑ, ΣΥΝΤΡΟΦΕ (ΜΠΕΛΟΓΙΑΝΝΗΣ)

Σκηνοθεσία: Λευτέρης Ξανθόπουλος  
Σενάριο: Λευτέρης Ξανθόπουλος,  
Θανάσης Σκρουμπέλος, Γιώργος  
Μπράμας

Φωτογραφία: Άνδρεας Σινάνος  
Μοντάζ: Άντωνης Τέμπος  
Μουσική: Ελένη Καραϊνδρου  
Σκηνικά-Κοστούμια: Πάνος Παπαδό-  
πουλος

Χολογύψια: Ντίνος Κίττου  
Διεύθυνση παραγωγής: Γιάννης Λά-  
τσιος

Ήθοποιοί: Αθηνᾶ Παπαδημητρίου,  
και οι κάτοικοι του χωριού Μπελο-  
γιάννης στήν Ούγγαρια.

'Υπάρχει τό παρελθόν μου...

Δέκα χρόνια φτιάχνω ντοκυμα-  
ντάρι... (12 άπό τό 1976 μέχρι σήμε-  
ρα). Μέ τό είδος δέν έχω άσχοληθεί  
περιστασιακά ή κατά τύχη, δλλά στα-  
θερά και συστηματικά. 'Επειδή, Όμως,  
τό ντοκυμαντάρι δέν έχει τήν άποτε-  
λεοματικότητα της μυθοπλασίας, δ-  
δηγήθηκα στή φιξίον.

'Άλλα οι καταβολές μου συνετέ-  
λεσαν στό νά κάνω μερικές θεμελια-  
κές έπιλογές στό Καλή πατρίδα, σύν-  
τροφε: Νά γυρίσω τήν ταινία στούς  
άληθινούς χώρους που διαδραματίζε-  
ται και νά μήν χρησιμοποιήσω έπαγ-  
γελματίες ήθοποιούς ήλλα έρασιτέ-  
χνες: τούς "ιδίους τούς κάτοικους του  
χωριού, τούς "ιδίους τούς φορείς του  
δράματος, έντάσσοντάς τους μέσα σέ  
μιά μυθοπλασία.

Παράλληλα μέ αύτή τήν κινημα-  
τογραφική κατάθεση, σ' αύτή τήν  
ταινία κάνω και μιά κατάθεση πολιτι-  
κή.

'Επιλέγοντας δηλαδή νά άσχολη-  
θω μέ τά πιό άδικημένα παιδιά τής  
γενιάς τοῦ έμφύλιου, αύτούς που άπο  
μακριά έβλεπαν νά όρθωνται ή με-  
τεμφύλιακή 'Ελλάδα χωρίς νά μπο-  
ρούν νά συμμετέχουν, και ταυτόχρο-  
να χρησιμοποιώντας τούς "ιδίους (τή  
φυσική τους παρουσία), τό βιωμά  
τους και τόν άμεσο προφορικό τους  
λόγο σέ πρώτο έπίπεδο. Ναί, ή ταινία  
μου είναι στρατευμένη' όπου στρά-  
τευση είναι ή άφοσίωση και ή έμμονή  
σέ κάτι.

Λευτέρης ΞΑΝΘΟΠΟΥΛΟΣ

## ΝΤΑΝΙΛΟ ΤΡΕΛΕΣ

ΠΟΥ ΒΡΙΣΚΕΤΑΙ Ο ΝΤΑΝΙΛΟ ΤΡΕΛΕΣ;

ΓΙΑΤΙ ΤΟΝ ΨΑΧΝΟΥΝ ΣΤΑ BOY-  
ΝΑ ΤΗΣ ΗΠΕΙΡΟΥ;

Γιατί ό Ρομπέρτο και ό Πουπο  
μεταχειρίζονται τόν κόκορα γιά νά  
παγιδέψουν τόν 'Αλεπουδάνθρωπο;

'Ο Αφρικανός Σαμάνος Ντέντε  
τί σχέση έχει μέ τά 'Ελευσίνεια Μυ-  
στήρια;

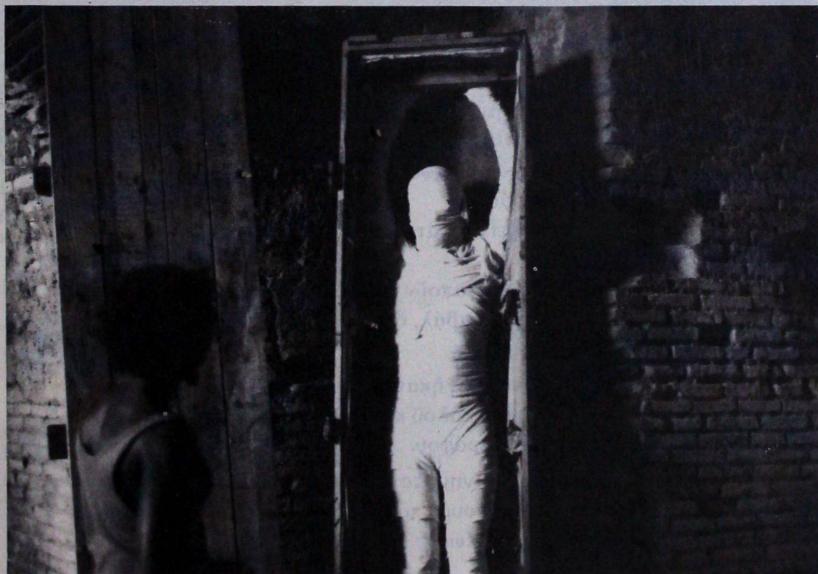
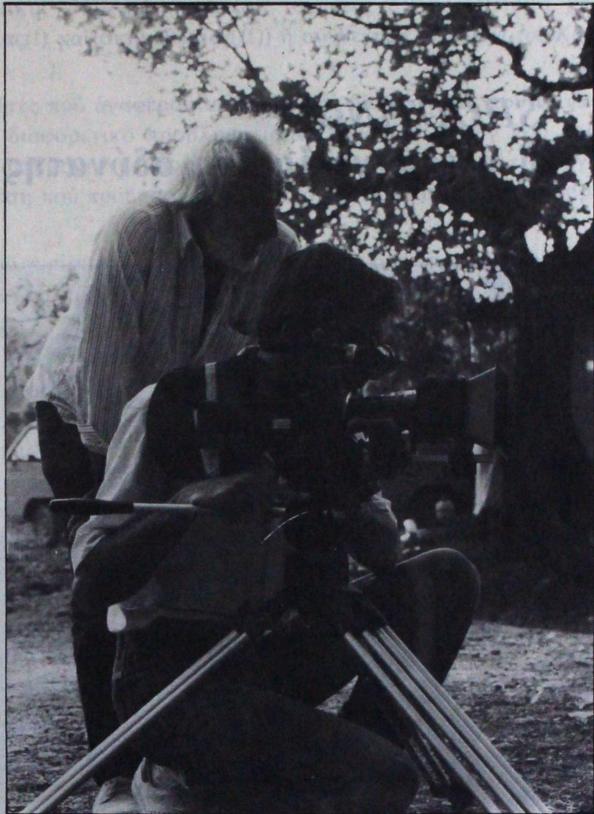
'Ποιές έλπιδες έχει ό 'Εγγλεζος  
μπλουζίστας Μπή πού ψάχνει νά βρει  
τή μαγική άνδαλουσιάνικη μουσική  
τού Ντανίλο Τρέλες;

Είναι άληθεια ότι ή Σωτηρία ύ-  
πηρξε έρωμένη τού Ντανίλο Τρέλες;

Γιατί ό βιολόγος Φρανσουά κά-  
νει ειδικές μελέτες πάνω στόν άλε-  
πουδάνθρωπο;

ΠΟΙΟΣ ΕΙΝΑΙ ΛΟΙΠΟΝ Ο ΝΤΑ-  
ΝΙΛΟ ΤΡΕΛΕΣ;

Είναι ή καινούρια ταινία τού  
Σταύρου Τορνέ πού θά δοῦμε γρήγο-  
ρα στίς κινηματογραφικές σίθουσες.  
Μέ τόν Στέλιο 'Αναστασάδη, τήν  
Σωτηρία Λεονάρδου κ.ά.



## SHOOTING<sup>1</sup>

η ή ἐπαγγελία τῆς ἀδύνατης κινηματογράφησης



Τά τελευταῖα συμπεράσματα τοῦ Γρηγόρη Γρηγορίου ἀπό τὴν τηλεοπτική ἐκπομπή του Στό χῶρο τοῦ Ἑλληνικοῦ κινηματογράφου (16.10.85) εἰναι:

1. Δέν ύπάρχει ποιοτικός καὶ ἐμπορικός κινηματογράφος.
2. Υπάρχει μόνο καλός καὶ κακός κινηματογράφος.
3. Αὐτοὶ πού ὑποστηρίζουν τὴν πρώτη διάκριση εἰναι κάτι διανοούμενοι πού σνομπάρουν τὸν Ἑλληνικό κινηματογράφο.
4. Αὐτοὶ πού ὑποστηρίζουν τὸ δεύτερο εἰναι ὅσοι ἀγαποῦν τὸν Ἑλληνικό κινηματογράφο.
5. "Ολα αὐτά ἀποδείχτηκαν περίτρανα στὸ 26ο Φεστιβάλ, ὅπου διακρίθηκε κατά κράτος.

I. Αγγλικός  
ὅρος πού ση-  
μαίνει καὶ τὸ  
γύρισμα μᾶς  
ταινίας.

Γιά τὴν Ἰστορία, στή συζήτηση ἀπό τὴν ὁποία βγῆκαν τα παραπάνω συμπεράσματα πῆραν μέρος ὁ Γ. Χαρτοματζίδης, σκηνοθέτης(;) τοῦ καλοῦ κινηματογράφου, καὶ ὁ Στάθης Ψάλτης ήθωποιός τοῦ καλοῦ, κι αὐτός, κινηματογράφου.

"Ἐτσι σήμερα, πού σέ δέκα ἀκριβῶς χρόνια διακρίθηκε κινηματογράφος θά κλείσει τὴν πρώτη ἐκατονταετία του, ἐμεῖς ἐδῶ στὴν Ἑλλάδα καταλήγουμε πάλι στὸ «πρωτόγονο» διαχωρι-  
στικό δίλημμα. Καλός η κακός κινηματογράφος. Χωρίς νά ὑπολογίζουμε τὸν ἴδιο τὸν κινηματογράφο.

Νά δοῦμε, λοιπόν, λίγο, τί σημαίνει «καλός» κινηματογράφος μετά από τίς διαπιστώσεις τοῦ τελευταίου Φεστιβάλ.

Σημαίνει μιά γραμμική, είκονική παράθεση ιστορίας άπλης (*Πέτρινα χρόνια* — βραβείο καλύτερης ταινίας(!) και σκηνοθεσίας(!)) ή σύνθετης (*Τά παιδιά τοῦ Κρόνου*, *Τό άρωμα τῆς βιολέτας*).

Ταινίες, δχι μόνο αύτές πού άναφέρονται έδω, άλλα όλες γενικά, πού ξεγιναν χωρίς καμμία προδιάθεση γιά διαφορετικό προβληματισμό, πέρα απ' αύτόν πού προσφέρει ήταν ηγηση τής ιστορίας άπό μόνη της, άρκει όλα νά βρίσκονται και νά λειτουργοῦν άπό τήν κατάλληλη θέση. Θέση πού προϋπάρχει —τεχνικά και έκβιαστικά καμιά φορά— τοῦ γυρίσματος.

Ή δηλη διαδικασία τοῦ γυρίσματος φαίνεται νά είναι ένα από τά πρίν κωδικοποιημένο άποτέλεσμα και ή σκηνοθετική πράξη μιά τυπική έργασία διεκπεραίωσης.

Ή λειτουργικότητα τοῦ γυρίσματος σ' όλες τίς ταινίες πού σέβονται και άγωνιούν γιά τήν έκβαση τοῦ άποτελέσματος έχει και παίρνει διαστάσεις πού συνυπολογίζονται ή, άκομη περισσότερο, κυριαρχοῦν στήν όσο τό δυνατόν καλύτερη έπεξεργασία του. Έπεξεργασία πού σκοπεύει σέ μια συνεπέστερη και τελειότερη έκβαση αύτοῦ τοῦ ζητούμενου άποτελέσματος, δηλαδή τήν πλήρη όλοκλήρωση τής ταινίας, δχι, βέβαια, ώς μέσου μετάδοσης έρεθισμάτων γιά τήν ένεργοποίηση τοῦ «συμπαθητικοῦ», άλλα άκριβως ώς ένός λειτουργικοῦ στοιχείου τέτοιου πού νά «έξυπηρετεῖ» μόνο τήν «ἄλλη» —τή ζητούμενη συνέχεια— σχέση πού άναπτύσσεται μεταξύ τής ταινίας και τοῦ θεατή.

Μιά τέτοια σχέση δέν μπορεῖ νά ύπάρξει σέ ταινίες πού ή τελική, και χωρίς περιθώρια άλλων —έξωτερικῶν— έπεμβάσεων, δόμησή τους τοποθετεῖται μετά τό γύρισμα. Αύτό σημαίνει ότι ή προσπάθεια πού γίνεται είναι έξω άπό τήν άρχικη σύλληψη τής ταινίας. Ή ταινία δέν υπάρχει πρίν, έν δυνάμει, έτσι, ή μετά τή θέαση συμπεριφορά τής παραπαίει, καταρρίπτεται και φυσιολογικά δέν πρέπει νά ύπάρχει. «Ομως έπειδή αύτό είναι άδύνατο

Mavía



2. «Στό μοντάζ διαδρομής θώνονται»:  
φράση πού άκουστηκε  
στήν ταινία του Γιώργου Κεχαγιόγλου  
«Όλα δύσα συμβαίνουν στήν έξοχή.

νά συμβαίνει, ή ταινία ύπαρχει, πηγαίνει σέ φεστιβάλ, χαράζοντας μιά διαδρομή —δικαιολογούμενη καμιά φορά<sup>2</sup>— πού περνᾶ μέσα από τις τεχνικές εύκολιες του μονταρίσματος, για νά καταλήξει στήν όσο το δυνατόν εύκολότερη μεταβίβαση ένός «θετικού» άποτελέσματος. Αύτο φαίνεται νά είναι τό μόνο πού ένδιαφέρει. Τό μόνο πού έχει σημασία. Τό μόνο πού μετρᾶ σέ τελευταία άνάλυση, γιατί αύτό δέν άπωθείται.

Μετά από «άγωνες» χρόνων γιά ένα λαϊκό κινηματογράφο, φθάσαμε σ' αύτό τό Φεστιβάλ, δηπού ό σκοπός έπιτεύχθηκε.

Μποροῦμε νά ποῦμε ότι «καταφέραμε» νά περάσουμε, μέ δόξες και τιμές, τήν τηλεόραση στό σινεμά. «Ισως νά άποτελεῖ σταθμό αύτό τό Φεστιβάλ γιά τήν τόσο συσσωρευμένη τηλεοπτική αισθητική πού ύπαρχει στίς ταινίες πού πέρασαν σ' αύτό.

“Ενα κυρίαρχο «προσόν» τής τηλεοπτικής ταινίας ή σειρᾶς, αύτό πού τήν κάνει εύπεπτη και θεάσιμη, έκτος από τή γραμμικότητά της, είναι ή έξ αρχής άπόρριψη τής λειτουργικότητας τής έννοιας τού «έκτος κάδρου» χώρου. Μποροῦμε νά ποῦμε μάλιστα ότι ή γραμμικότητα είναι άπόρροια αύτής τής έγκατάλειψης.

«Τό πανοραμικό είναι ζήτημα ήθικης» ύποστηριξε, και ύποστηρίζει πάντα βέβαια, δ Ζάν Λύκ Γκοντάρ.

Πέρα από τή γνώση πού χρειάζεται γιά ένα σωστό και λειτουργικό καδράρισμα, χρειάζεται, και αύτό είναι τό κυριότερο, και ή πλήρης γνώση του γύρω χώρου. Έκείνου πού δέν περνᾶ στό κάδρο και πού όρισμένες χρονικές στιγμές είναι έτοιμος νά καταγραφεῖ. «Έτσι τό γύρισμα γίνεται άναποσπαστο μέρος τής ταινίας, γιατί ολα δύσα συμβαίνουν κατά τή διάρκειά του ύποχρεούνται νά περνοῦν σ' αύτή, κατά τόν ένα η άλλον τρόπο.

Σ' αύτό τό Φεστιβάλ είχαμε ταινίες άπό τις όποιες λείπει έντελως αύτή ή άντιληψη τού «έκτος κάδρου», έτσι ώστε κι αύτό τό δήθεν —όσον άφορά τίς προθέσεις του— άποτε-

·Η Σκιάχτρα



λεσματικό καδράρισμα νά είναι είτε ύποτονικό (*Tá pαιδιά τοῦ Κρόνου*) είτε άστειο (*Μιά τόσο μακρινή ἀπουσία*) ή καμμιά φορά φρικτό για τήν άσκημια του (*Πέτρινα Χρόνια - Σενάριο*). Αύτή λοιπόν η συνεχιζόμενη λογική τής τηλεοπτικής κινηματογράφησης ξεκινά άπο τήν έπιλογή πού γίνεται σκόπιμα, ότι δηλαδή μιά ταινία πρέπει όπωσδήποτε νά «λέει» κάτι...

...”Ομως μιά ταινία ποτέ δέν «λέει»... Δείχνει. Κάτι πού έχει ξεχασθεῖ (συνειδητά;) τελείως.

‘Η έντυπωσιακή, συλλογική σκηνοθετική άδυναμία δφείλεται, άπο τή μιά μεριά, στήν παραπάνω έλλειψη, πού περιορίζει κατά πολύ τούς όποιους άναζητούμενους(;) σκηνοθετικούς όριζοντες, καὶ ἀπό τήν ἄλλη, σε μιά ἀφόρητη κοινοτυπία θεμάτων. ‘Ο «άρμονικότατος» συνδυασμός αὐτῶν τῶν δύο παραγόντων καταλήγει στήν έκκωφαντική κακοφωνία τῶν σεναρίων. Μιά μικρή ἔξαρεση, ἵσως, ἀποτελεῖ ή ταινία *Tá pαιδιά τοῦ Κρόνου* ἄν καὶ, κατά κάποιον τρόπο, πλησιάζει τή *Ρεβάν* τοῦ Νίκου Βεργίτη.

‘Εδῶ κάπου πρέπει νά άναφέρουμε τό κομφούζιο πού παρατηρήθηκε γιά τό σενάριο(;) τῆς ταινίας τοῦ Νίκου Κανάκη *Tό κολιέ* καὶ νά ποῦμε ότι όρισμένοι πετυχημένοι διάλογοι δέν ἀποτελοῦν κατ’ ἀνάγκην ἔνα σενάριο.

‘Ο ‘Ελληνικός Κινηματογράφος, η μᾶλλον ή ἐκδοχή πού παρουσιάσθηκε στό Φεστιβάλ, καὶ πού διανύει τό δεύτερο κύκλο<sup>3</sup> τῆς νεώτερης ίστορίας του, πάσχει. Πάσχει συνειδητά. Τό ἐπιδιώκει, η, καλύτερα, ή «νέα» σειρά «λαϊκῶν σκηνοθετῶν», ἐπιλέγοντας αὐτόν τό δρόμο, ἐπιδιώκει τήν πλήρη ἀναστροφή του. ‘Η νέα κατεύθυνση βρίσκεται σέ ταινίες τέτοιες πού θά μποροῦσαν μέ. λιγότερα ἔξοδα νά ἀποτελοῦν ἐπεισόδια τής ἴδιας τηλεοπτικής σειρᾶς.

‘Η κίνηση αὐτή δέν θά ἡταν ἰδιαίτερα ἀνησυχητική, ἄν καὶ στίς μικροῦ μήκους ταινίες δέν γινόταν τό ἴδιο. Αύτές οί ταινίες ύπάρχουν ὅχι γιατί προσπαθοῦν νά δημιουργήσουν κάτι τό διαφορετικό, καὶ πού νά ζει στήν αὐτάρκεια τῶν 15’, ἀλλά γιά νά λειτουργήσουν ως εἰσητήριες ἔξετάσεις στίς μεγάλες παραγωγές. Μοναδική ἔξαρεση ή ταινία τοῦ Εύρη Παπανικόλα *Kai πάλι ώραῖδι ἐίμαστε*, πού ή σεναριακή, σκηνοθετική καὶ αἰσθητική της ὀλοκλήρωση δέν συναντάται σέ καμιά ἄλλη.

### Mavíα

“Εξω ἀπό τόν κύριο κορμό αὐτοῦ τοῦ κειμένου, ἀλλά μέσα στά πλαίσια πού ή ἐνασχόληση μέ τό Φεστιβάλ καθορίζει, βρίσκεται αὐτή ή μικρή ἀναφορά γιά τήν ταινία τοῦ Γιώργου Πανουσόπουλου *Mavíα*<sup>4</sup>.

‘Ο Γιῶργος Πανουσόπουλος είναι, ἵσως μαζί μέ τόν Νίκο Νικολαΐδη, τόν Νίκο Παναγιωτόπουλο καὶ τόν Σταύρο Τορνέ, οί μόνοι πού συνεχίζουν στή μετά τόν ‘Αγγελόπουλο ἐποχή τοῦ ‘Ελληνικοῦ Κινηματογράφου μιά φορμαλιστική ἀναζήτηση, πού σέ ἄλλους καὶ γιά ἄλλους σκηνοθέτες φαίνεται νά τελείωνει στήν τεχνοκρατική αὐτάρκεια.

‘Η ταινία αὐτή, ἔτσι ὥπως τήν είδαμε στό Φεστιβάλ, μιά καὶ ὑπολείπεται ή τελική ἐπεξεργασία τοῦ μοντάζ, είναι ἔτοιμη νά προχωρήσει στή μοναχική της πορεία ἐνάντια στό λαϊκότροπο ρεῦμα τής τηλεοπτικής κινηματογραφίας μας.

Πρώτα-πρώτα είναι μιά ταινία σύγχρονη καὶ όχι νεκροφιλική, τόσο γιά τή θεματική ὅσο καὶ γιά τή σκηνοθετική πρωτοτυπία καὶ ἀντίληψή της.

Είναι μιά ταινία πού κινεῖται, μιά ταινία πού γράφει τήν κίνηση, μιά κινηματογραφική ταινία.

Πολλά θά ἡταν δυνατόν νά είπωθοῦν, συγκρίνοντάς την μέ τίς ἄλλες ταινίες τοῦ Φεστιβάλ. Αύτό δέν θά είχε κανένα νόημα γιατί μιά τέτοια σύγκριση είναι ἀδύνατη. Δέν μπορεῖ κανείς νά συγκρίνει ἀνόμοια πράγματα.

“Ισως ή πιό ἀτυχη στιγμή, γιά πολλούς, σκηνοθέτες καὶ μή, τοῦ Φεστιβάλ νά ἡταν ἐκείνο τό κυριακάτικο πρωινό τής 6.10.85 ὅταν ἔγινε ή προβολή της.

3. Ο πρώτος  
ἔκλεισε μέ τό  
Ταξίδι στά Κύ-  
θηρα

4. Θά ἀσχο-  
ληθοῦμε ἐκ-  
τενέστερα ὅ-  
ταν βγει στίς  
αἴθουσες.

## Όδοιπορικό

Γιατί δλοι οι "Ελληνες κινηματογραφιστές κάποιων ποιοτικών προδιαγραφών θεωρούν ύποχρεωτικό νά φέρουν τίς ταινίες τους στό Φεστιβάλ; Τί σπρώχνει τόν Πανουσόπουλο νά φέρει τήν *Maria*, σίγουρη έμπορική έπιτυχία, άφοῦ δέν έφερε τούς 'Απέναντι χωρίς νά χάσει τίποτε ή θά άναγκάσει τόν Περράκη νά μᾶς δείξει στή Θεσσαλονίκη τήν έπομενή του ταινία, αν και ή τύχη της στίς αίθουσες θά είναι έξασφαλισμένη; "Ενας άγραφος νόμος (έξαιρεσις πάντα θά ύπάρχουν) θέλει τό Φεστιβάλ ένα είδος έτησιου πανοράματος τοῦ έλληνικοῦ κινηματογράφου. Αύτο ἄρχισε λίγο πρίν άπ' τό '70 και καθέρωσε τό Φεστιβάλ ώς τό χώρο γέννησης και ἄνθισης τοῦ Νέου Έλληνικοῦ Κινηματογράφου. 'Από τότε και πάνω άπό μιά δεκαετία, τό Φεστιβάλ έγινε τό σημείο έκκινησης άλλα συγχρόνως και τό νεκροταφείο τής καριέρας τῶν περισσότερων ταινιῶν. Αύτές, όμως, συνεχίζουν νά έρχονται σ' αύτό άκομα και σήμερα, μᾶλλον λόγω κεκτημένης ταχύτητος, αν και όσο περνοῦν τά χρόνια, δ NEK γίνεται μιά μακρινή ύπόθεση.

Σ' αύτά τά τελευταῖα Φεστιβάλ έχει άρχισει μιά στροφή άπό τίς μυθολογίες τοῦ έλληνικοῦ κινηματογράφου τῆς δεκαετίας τοῦ '70. 'Η άναπαράσταση κι 'Ο θίασος έχουν πάψει πιά νά λειτουργοῦν σάν ταμπού κι οι σκηνοθέτες άρχισαν νά στρέφονται άπό τήν 'Ιστορία στίς ιστορίες. 'Η μεγάλη δεξαμενή πού τροφοδότησε μέν μυθοπλασίες κι σνειρά μιά γενιά κινηματογραφιστῶν έγινε λιγότερο έλκυστική κι ένδιαφέρουσα, όχι βέβαια γιατί στέρεψε, άλλα γιατί οι περισσότεροι κατάλαβαν τήν άδυναμία γέννησης

μιᾶς άλλης όπτικης κι αισθητικής πρότασης πάνω στήν 'Ιστορία.

'Από ποῦ έρχονται και ποῦ πάνε αύτές οι ιστορίες; 'Ο NEK πραγματοποίησε τή μετάβαση όπό τήν έποχή τοῦ ήθοποιοῦ στήν έποχή τοῦ σκηνοθέτη μέ σλα τά έπακόλουθα. 'Ο παλιός έλληνικός κινηματογράφος άπωθήθηκε σάν άμαρτωλός, μέ άποτέλεσμα κάθε τωρινή προσπάθεια έπαναπροσέγγισής του νά μοιάζει τουλάχιστον αστοχη ἀν όχι κωμική (άπό τό Σενάριο τοῦ Μαυροειδῆ έως τίς δηλώσεις τύπου Σαββόπουλου). Κάθε ταινία είχε τή σφραγίδα τοῦ δημιουργοῦ της και ήταν φτιαγμένη πρώτα γιά νά είναι σπουδαία κι ξέπινη κι υστερά γιά νά άρεσει. Αύτά, μαζί μέ τήν προσκόλληση σέ μυθοπλασίες πού ένδιεφεραν μόνο τούς σκηνοθέτες, δημιούργησαν τό πρόβλημα τής άφηγησης πού ίπάρχει άκομη. Οι ιστορίες έρχονται λοιπόν άπό τή ματιά πίσω στό παρελθόν πού τώρα πιά φαντάζει άδιεξοδη — δ 'Αγγελόπουλος μοιάζει στάσιμος άπό τό '75. 'Ομως τί γίνεται μέ τό παρόν και μέ τά έρωτήματα πού έπιμελῶς κανείς δέν θέτει; Τί σημαίνει τό Έλληνικό Κέντρο Κινηματογράφου νά είναι παραγωγός σέ δεκατρεῖς άπό τίς δεκατέσσερις ταινίες τοῦ Φεστιβάλ; Τό δτι τό 'Υπουργείο Πολιτισμοῦ προκήρυξε διαγωνισμό σεναρίου μέ θέμα τήν έθνική άντίσταση δέν λέει τίποτα;

'Επειδή όμως δλοι γκρινιάζουν σ' αύτό τόν τόπο, ἃς πούμε κάτι άλλο. Τή στιγμή πού τό σινεμά βρίσκεται σέ κριση και τά πράγματα είναι σκούρα και «είς Παρισίους» η εἰς Κάννας, είναι πολύ να ζητάμε άπό τή Θεσσαλονίκη τίς ταινίες διεξόδους. Πάντα μᾶς έλειπε ή έπιθυμία νά κάνουμε ταινίες γιά τά ίδια τους τά πλάνα, μιᾶς και στήν 'Ελλάδα ή ταινία προηγείτο πάντα τής κινηματογράφησής της. Κι ένω συνεχίζουμε νά ψάχνουμε στήν έρημο γιά τίς ταινίες δάσεις, ἃς διακινδυνεύουμε μιά πρόβλεψη. Τά τελευταῖα χρόνια κάτι καινούριο άρχιζε νά δημιουργεῖται. Δέν είναι άπορροια ένός θετικοῦ άπολογισμοῦ άπό ένα Φεστιβάλ, άλλωστε οι μέσοι δροὶ δέν έχουν καμμία σημασία, όσο ένα συναίσθημα πού μένει στό τέλος. 'Ελπίζω νά μήν είμαι υπερβολικά αισιόδοξος.

**Μόσχος πράτως.** Καλή άρχη. "Οχι γιά τό Φεστιβάλ (αυτό άρχισε μέ τό Θερμοκήπιο) άλλα γιά τό κείμενο. Τά παιδιά τοῦ Κρόνου χαρακτηρίζονται άπό μιά άφοπλιστική άπλοτητα. Τά πάντα κινοῦνται μονοδιάστατα σάν νά συμβαίνουν σλα σέ μιά έπιφανεια και οι ταινίες τής έπιφανειας δέν είναι καθόλου άμελητέες. Αύτό ίσως νά δύηγησε στήν τόση φασαρία πού έγινε γύρω άπό τήν ταινία. "Αλλοι μίλησαν



Σενάριο



Τόπος

γιά Ρομέρ, ένω διλοι, «δι' ασήμαντον ἀφορμήν», κατέφυγαν σέ τεχνάσματα ή σέ «γκανγκστερικές» μεθόδους γιά νά μήν ἀκουστεῖ πουθενά τό σνομά της. 'Ο Κόρρας διαλέγει τήν ύποκειμενική ἀφήγηση (Τ. Μόσχος) σέ ἐλάσσονες τόνους καί χαμηλούς ρυθμούς ώστε ή κινηματογράφηση, τό ψφος γίνεται ή ἰδεολογία τῆς ταινίας. Αὐτή ή χαλαρότητα, δό πόθος πού δέν κυκλοφορεῖ, τά βλέμματα πού δέν ἐπιστρέφονται κάνουν τά πάντα δυσκίνητά, ἀγγυλωμένα. 'Ο χῶρος παραμένει ἴδιος, ἄνετος κι ὅμως ἀναπόδραστος, ένω δχρόνος είναι ἀσαφής κι ἀπροσδιόριστος. "Ολα κεντρώνονται στό λόγο χωρίς ή εἰκόνα νά συνδηλώνει η ν' ἀναμαστά τά λόγια. 'Η ταινία προχωρᾶ μέ μικρές σκηνές κι αὐτή ή ἀποσπασματικότητα διαχέει κι ἀφήνει ἀνολοκήλωτες τίς ἰδέες πού ἀδυνατούν νά συγκροτήσουν μιά προβληματική, κάτι σάν ἔνα θεώρημα πρός ἀπόδειξη, ἃς ποῦμε. 'Ο Κόρρας καταφέρνει νά ἔγγυστρησει ἀπό τήν εὔκολη καί προκλητική περιθωριοποίηση, νά φτιάξει διοζώντανους ἥρωες (νάχε καί τήν Πασκάλ 'Οζιέ στή θέση τῆς Μακράκη...). Μιά ταινία χωρίς ἐπιτήδευση μά καί χωρίς σκοπό. "Ενα γλυκό ἀδιέξοδο πού ἀγαπήσαμε καί μέ τό παραπάνω.

**Μόσχος δεύτερος.** 'Η πιό φιλόδοξη καί συγχρόνως ἐγκεφαλική κατασκευή τοῦ Φεστιβάλ ήταν αὐτή πού γιουχαίστηκε πιό πολύ ἀπό δλες τίς ἄλλες. Στό δρόμο τοῦ Μπαλαμοῦ καί τοῦ Μελοδράματος, ή ταινία τῆς 'Αγγελίδη Τόπος κουβαλᾶ μέσα της τό «αιώνιο ἔρωτημα». Πού πᾶνε οι ταινίες χωρίς τό κοινό; Τί ζητοῦν καί σέ ποιόν ἀπευθύνονται;

Τό σινεμά τῆς 'Αγγελίδη ἀπευθύνεται κυρίως στίς αἰσθήσεις καί τή μνήμη τοῦ θεατῆ, ἐπεξεργαζόμενο συνεχῶς τήν κάθε λεπτομέρειά του. Στόν Τόπο, χῶρος καί χρόνος συμπλέκονται ἀξεδιάλυτα στά μάτια μιᾶς ἑτοιμοθάνατης. 'Ο τόπος γίνεται τό σῶμα, δό χρόνος ή στιγμή τοῦ θανάτου του. "Ολα διευρύνονται κι ἀκινητοποιοῦνται, ένω δό βιωμένος χρόνος ἀλλάζει τό χῶρο καί τά πάντα βρίσκονται σ' ἔνα συναρπαστικό διάλογο. Στήν ἡχητική μπάντα υπάρχει μιά ἄλλη «ταινία» πού ἐρεθίζει τίς μνήμες τοῦ θεατῆ. "Ομως δλα αὐτά λειτουργοῦν ἐπάλληλα η μένουν ἀπλῶς προθέσεις;

'Η κουλτούρα τῆς 'Αγγελίδη δέν είναι εύκαταφρόνητη (Ούτσέλλο, ντέ Κίρικο, Μπέκετ, Δάντης), δμως υπάρχει μιά παγίδα πού γεννιέται ἀπό τήν προσπάθεια παραγωγῆς συνειρμῶν στό θεατή ἀπό τή μιά καί ἀπό τόν ὅγκο τῆς ἐγκεφαλικῆς πολυπλοκότητας τῆς κατασκευῆς ἀπό τήν ἄλλη. 'Η ἐνιαία ὀπτική θρυμματίζεται ἀπό τήν πολλαπλότητα τῶν ἀναφορῶν καί τή συσσώρευση ἑτερόκλιτων στύλ καί πρακτικῶν. Αὐτή ή υπερβολική πολυσημία είναι ἵδιον αὐτοῦ τοῦ εἴδους τοῦ κινηματογράφου καί οι προθέσεις τῆς 'Αγγελίδη δέν μπόρεσαν νά τό ξεπεράσουν.

Τό γιουχάσμα δέν λέει τίποτε κι ὁ καθένας ἔχει δικαίωμα νά ψάχνει τό κοινό του ἐρήμην διαμαρτυριῶν, δμως δηλώσεις σπως «δέν πάτε σπίτι σας νά δείτε τηλεόραση» ἀπό τούς συντελεστές τῆς ταινίας στόν θορυβούντα ἔξωστη δείχνουν κόμπλεξ ἀνωτερότητας καί ἔλλειψη γνώσης τόπου καί χρόνου.

'Εδω δό Μόσχος κάνει ἔναν ἀκίνητο ἄγγελο.

**Μόσχος τρίτος καὶ καλύτερος.** 'Ο Σπετσιώτης μᾶς αἰφνιδιάζει. Νά μιά ταινία γιά τό περιθώριο πού ἀγαπᾶ τούς ἡρωές της καὶ ἐπιλέγει τό κοινό της. Στόν Ἑλληνικό κινηματογράφο όπου οἱ κοινωνιολογικές ταινίες περιθώριου (Τσιώλης, Σερντάρης) είναι τό συνηθέστερο σύμπτωμα, κάθε ἡρωας μή δικαιολογημένος ἐκ τῶν προτέρων φαντάζει πρόκληση. Εύτυχῶς φέτος εἶδαμε μερικούς πού ἀφέθηκαν μόνοι στή περιπέτεια τῶν πλάνων καὶ τῶν ἰδεῶν τους.

Τό *Μετέωρο* καὶ σκιά διαπνέεται ἀπό ἔνα ἔντονο στυλιζάρισμα καὶ οἱ ἐλάσσονες τόνοι σκιαγραφοῦν τήν ψυχολογία ἐνός ἀνθρώπου ἔκπτωτου, ἐνός ἀνθρώπου πού ὁ ἴδιος είναι ἀνά πᾶσα στιγμή ἐνήμερος τῆς πορείας του. Τό ἐνδιαφέρον στόν Ναπολέοντα Λαπαθιώτη δέν ἔγκειται στό καλλιτεχνικό μεγαλεῖο του μά στίς προσωπικές του ἐπιλογές πού τόν δόδηγησαν στήν περιθωριοποίηση. 'Από τά σαλόνια στό πεζοδρόμιο, διά Λαπαθιώτης ποτέ δέ βρέθηκε σ' ἔναν χῶρο πού νά τοῦ ἀνήκει. Τί πιο τραγικό ἀπό κάποιον πού συνειδητά αὐτοκαταστρέφεται κατακτώντας τή γνώση; Πῶς αὐτός ὁ οἰκονομικός καὶ ταξικός ξεπεσμός μετατρέπεται σέ ἀνύψωση; Αὐτές τίς ἐρωτήσεις σκηνοθετεῖ δι Σπετσιώτης, κρύβοντας ἡ ἀφαιρώντας κάθε ἀπάντηση. Ξεφεύγοντας ἀπό τή γραμμική ἔξιστρηση, πλάθοντας ἔνα εἰκαστικό καὶ συγχρόνως ἀφαιρετικό κλίμα, ἀναδεικνύει τήν τραγωδία ἐνός ἀνθρώπου χωρίς ταυτότητα καὶ «πατρίδα». 'Απωθώντας ἔνα γνωστό αὐτηρό διστορικό πλαίσιο, ἐπίκεντρο γίνεται ὁ ἄνθρωπος Λαπαθιώτης, γόνος μιᾶς παραπάνουσας ψευδοτάξης (ποτέ δέν ὑπῆρξε παραδοσιακή ἔθνική ἀστική τάξη στήν 'Ελλάδα) πού πεθαίνει ὅχι σάν ἐκπρόσωπός της, μά σάν ἀνθρωπὸς χωρίς τάξη.

Ο Σπετσιώτης προτιμᾶ νά μείνει στή σκιά γνωρίζοντας ὅτι τά μετέωρα σβύνουν πολύ γρήγορα.

**Channel no 5.** 'Η Ἰσμήνη στό 'Αρωμα τῆς βιολέτας είναι ή Χρυσάνθη ἀπό τό Περί ἔρωτος. 'Η Γαβαλᾶ συνεχίζει νά ἔρευνά τή διάσταση ἄνδρα-γυναίκας, τόν πόθο, τίς νευρώσεις καὶ τίς ἐρωτικές ἀποτυχίες. 'Οργανώνει μέ αὐτηρή λιτότητα τήν ταινία, ὑπονομεύοντας διακριτικά τήν κλασική ἀφήγηση, γιά νά φθάσει στόν ὑπαινιγμό καὶ στό διφορούμενο. Ποιά ἀπό τίς ξαδέλφες είναι τό θύμα καὶ πόσο ἀληθινό είναι τό ἄρωμα τῆς βιολέτας;

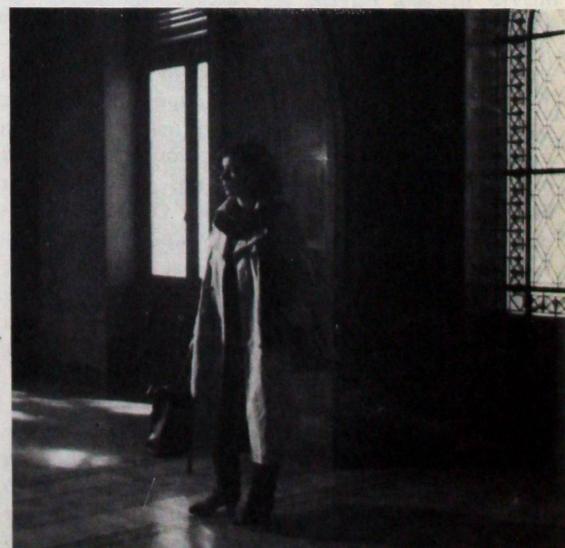
'Η Γαβαλᾶ παρακολουθεῖ κριτικά τήν 'Ισμήνη καὶ ἀποκαθιστᾶ μιά σχέση φιλίας γιατί ἔρει ὅτι πίσω ἀπό τήν ἄχαρη 'Ισμήνη κρύβεται ἡ ἀνομολόγητη πλευρά τοῦ ἔρωτα, ή νευρωτική καὶ πεισματάρικη, μά καὶ ἡ τόσο ἐνδιαφέρουσα. Τό σῶμα τῆς 'Ισμήνης δοκιμάζεται συνεχῶς. 'Υπομένει, αἰφνιδιάζεται, ὁργίζεται, ἐκδικεῖται. 'Η Γαβαλᾶ σκηνοθετεῖ αὐτές τίς καταστάσεις ζητώντας τήν ποίηση στήν ἀξία τῆς καθημερινῆς ζωῆς, ἀναδεικνύοντας μιά χειρονομία, ἔνα βλέμμα σέ πρωταγωνιστή καὶ καταλύτη τῆς ἔξελιξης. 'Αξονας τό ἄρωμα τῆς βιολέτας πού κυκλοφορεῖ ως

ὄνομα σ' ὅλη τήν ταινία, ἐνώνει καὶ χωρίζει πρόσωπα, γιά νά ἐμφανισθεῖ κυριολεκτικά στό τέλος.

'Εμπόδιο στήν ἀνάλαφρη αἰσθηση πού θέλει ν' ἀφήσει ἡ ταινία μπαίνουν οἱ στυλιστικές ἐπιλογές τῆς σκηνοθέτιδος (εἴσοδος καὶ ἔξοδος ἡθοποιῶν ἀπό τό πλάνο, ἡ διάρκειά του ἥ ἡ ἔξεζητη μένη χρήση τοῦ φοντύ-ώνουάρ) πού προσδίδουν μιά ἐγκεφαλικότητα ἐξουδετερώνοντας ως ἔνα βαθμό τό διακριτικό ἄρωμά της.

**Μέσ'** τή σύγχυση, νά κι ὁ "Οτζου! 'Η ἄλλη ὄψη τοῦ *Μετέωρο* καὶ σκιά είναι τό *Μιά τόσο μακρινή ἀπουσία*. 'Η ἀδυναμία ἀφήγησης μιᾶς ιστορίας καὶ ἡ συσσώρευση κλισέ σέ ὅλο τους τό μεγαλεῖο. Τά πάντα μέσα στήν ταινία είναι δανεικά, ἀπό τόν τίτλο ως ὀλόκληρες σεκάνς. 'Ακόμη κι οἱ ἡρωες κουβαλοῦν ἀσθμαίνοντας δανεικές ἰδέες κι ἀπόψεις. Δέν ύπαρχουν ρόλοι, μόνο χαρακτῆρες πού χάνονται μόλις ἡ κάμερα τραβηγθεῖ ἀπό πάνω τους. 'Η πολύ καλή Ζούνη είναι ἔνα συνεχές γκρό-πλάν πού γίνεται ἔνα προσωπεῖο, ἔνα στόμα πού μιλάει, ἔνα νεκρό βλέμμα κι ἔνα ἐλλείπον σῶμα. 'Ο Τσιώλης σκηνοθετεῖ φαντάσματα, μιᾶς καὶ οἱ ἡθοποιοί δέν ἔχουν ζωή στό πλάνο, είναι φορεῖς ἔτοιμων ἰδεῶν καὶ συναισθημάτων, ὅπως τρέλα, στήν πιό καθησυχαστική της ἀναπαράσταση (τί φταίει τό κορίτσι), μονοξιά (ἀσπλαχνη 'Αθήνα!) καὶ ἀλλοτρίωση (πού τόχω ξανακούσει);. 'Ολη αὐτή ἡ ἐπιτήδευση κι ἡ μεγαλοστομία περνάει ἀπό τοὺς διαλόγους καὶ τά ντεκόρ, ἐνῶ ὁ 'Αρβανίτης δοκιμάζει ὅλων τῶν εἰδῶν τούς φακούς, τούς φωτισμούς καὶ τά μυστήρια καδραρίσματα.

Παρακάμπτοντας τίς προθέσεις, βλέπουμε τήν ταινία τοῦ Τσιώλη νά βουλιάζει ἀπό τό βάρος τῶν θεμάτων, προβληματισμῶν, νεωτερισμῶν κι ἀναφορῶν πού ἔχουν στριμωχθεῖ μέσα της. *Μιά ταινία πού*



*Mia toso makrinji apousia*

κλείνει τό μάτι μέ το ρυθμό ένός τίκ, πού θέλει νά είναι πιο έξυπνη άπό τό θεατή, πρίν άπ' αύτόν γι' αυτόν. "Ομως τό έξυπνο πουλί... "Α, ζέχασα! Για τούς κινηματογραφόfilouς ύπάρχει άφιέρωση στόν "Οτζου και σκηνές άπό τήν 'Αλική στίς πόλεις.

**'Ελληνική μου λεβεντιά.** Τά Πέτρινα χρόνια είναι από τίς ταινίες πού τάχουν δλα και συμφέρουν. (Ποιόν άραγε;). Είναι μιά ταινία πάνω στήν 'Ελληνική 'Ιστορία (μέ κεφαλαία), μιά ταινία μέ πολλά βραβεῖα, μέ πολλά είσητηρια και πολύ θόρυβο. Μιά ταινία γιά τό 'Υπουργείο Πολιτισμοῦ και γιά τίς άπανταχού άφυδατωμένες έπιτροπές. Βαδίζει στά ίχνη τοῦ Ζορμπᾶ και τοῦ 'Ανθρώπου μέ τό γαρύφαλλο. Είναι μιά «έθνική» ταινία. Ποῦ βρίσκεται όμως αύτή ή περίφημη έλληνικότητά της;

Πρίν άπό δύο-τρεῖς δεκαετίες έλληνικότητα ήταν τό ζευμέπεικο, τό ούζο κι δ "Έλληνας έργατης τύπου Ξανθόπουλου. Τώρα 'Ελλάδα έγινε ή ένοχη συνείδηση τής άριστερᾶς. Διαδηλώσεις, άστυνόμευση, έξοριές και κακόμοιροι, πλήν όμως τίμιοι, άγωνιστές. Τό πολιτικό άπωθημένο ήρθε στό προσκήνιο ως είκόνα, ώς παράσταση, όμως καινούριο θέμα δέν σημαίνει καινούρια ταινία. Πάντα άνανεώνεται ή ματιά πάνω σ' αύτό τό έθνικό φοιλκλόρ; 'Η μυθοποίηση τοῦ πόνου και τῶν μαρτυρίων, δι μανιχαϊσμός και τό κυνήγι τής άληθοφάνειας τρυπώνουν ένοχλητικά σέ κάθε πλάνο τής ταινίας (σάν έκείνη τή διαφήμηση γιά τά ιπτάμενα δελφίνια). 'Ο Βούλγαρης, μέ μιά άπελπιδα προσπάθεια, θέλει νά ξεφύγει από τό διδακτισμό τοῦ Μπελογιάννη και νά έπικεντρώσει τήν ταινία στό έρωτικό θέμα, συνεπικουρούμενος από τήν πολύ καλή ήθοποιία τῶν πρωταγωνιστῶν του. "Ομως δό πόθος και τό πάθος πού θά ηθελε νά σκηνοθετήσει έχουν ηδη έγκλωβιστεῖ από τήν ίστορία και τήν πολιτική πού αύτά τά σώματα κουβαλοῦν και ζητοῦν νά τήν προβάλουν, νά τήν άποδείξουν. 'Η άποτυχία έγκειται στήν προσπάθεια νά στηθεῖ μιά μυθολογία πρό πολλοῦ άκυρωμένη ώς ψεύτικη και ξεφτισμένη.

Μέ τόσο πλούτο, σέ ποσότητα, συναισθημάτων μπορεῖ νά γίνει ίσως ποίηση ή ζωγραφική, δυστυχώς όμως δχι κινηματογράφος.

**«Πέρασε ή ψυχούλα μου, πέρασε άπανω-άπανω».** 'Ακούγοντας ξανά τή μουσική τοῦ Νίκου Ξυδάκη γιά τήν *María* καταλαβαίνω πώς είναι μάταιο άκομη και τώρα, ένα μήνα μετά τήν προβολή της, νά προσπαθήσω νά γράψω (ν' άποδείξω;) κάτι. Γιά μένα, έκείνη ήΚυριακή έκρυβε μιά πολύ εύτυχη συνάντηση, δχι και τόσο άπρόσμενη βέβαια, ένα πρωινό πιο ωραίο κι από τά πιό ωραία μου βράδυα στό σινεμά.

'Η *María* έπιχειρει ένα ταξίδι. "Ενα πέρασμα. 'Από τό παρόν στό μύθο. 'Αξιά δέν έχει τό τέλος μά ή διαδρομή. 'Η Ζωή συναντά τά παιδιά, τά ζωά, τή φύση, έπιστρέφει στήν άρχη. "Οπως κι ο Πανουσόπουλος. Προσπαθεῖ νά σκηνοθετήσει τό μύθο, τό ταξίδι έπιστροφής σέ κάτι πού δλοι ξεχάσαμε. 'Εδω ή 'Ιστορία συναντά τή γεννεσιουργό της αιτία, κάτι

άπλοδ, ένα καθημερινό γεγονός. "Εναν περίπατο σ' ένα πάρκο άς πούμε. 'Εκει πού μπορεῖς νά συναντήσεις τούς άρχαιούς θεούς και νά βρείς χίλια πράγματα γιά γ' άγαπήσεις. "Οπως ο Πανουσόπουλος. Δέν ξέρει καλούς και κακούς, μοιράζει τήν άγάπη του σ' ζλους. 'Ακόμη και στούς άστυνόμους, άπαλλάσσοντάς τους από κάθε εύθύνη.

'Η *María* είναι ένα φίλμ ποταμός. "Ενα φίλμ πού τό παρακολουθεῖς μέ κομμένη τήν άνάσα, γιατί ή μεγαλύτερη περιπέτεια είναι αύτή τής άφηγησης. Είναι νά παίρνεις δλα τά ρίσκα άντιμετωπίζοντας μετωπικά τό θέμα σου, χωρίς ντρίπλες μά και χωρίς άπαντησης. Γιατί μερικές έρωτήσεις δέν έχουν άπαντηση, κι ο Πανουσόπουλος τό ξέρει. "Οπως δλοι μας.



Τελειώνοντας, κάνουμε μνεία σέ μιά μεσαίου μῆκους ταινία τοῦ πληροφοριακοῦ, έντυπωσιακή από κάθε αποψη. 'Η Έλενη 'Αλεξανδράκη, οχι μόνο ξεπέρασε τίς παγίδες τοῦ δύσκολου έγχειρηματός της, άλλα έφτιαξε μιά ταινία υπόδειγμα και συγχρόνως μιά υποθήκη γιά τό μέλλον.

Ξεκινώντας από μία πραγματική ίστορία —ή κοπέλα πού ήταν χρόνια κλεισμένη στό Κωσταλέξι— 'Η *María* και οι φτερωτές νύχτες γίνεται μιά ταινία γιά τά γλυκά φαντάσματα τῶν βουνῶν, γιά τήν ποίηση πού κρύβουν οι κρύες νύχτες, γιά τόν άνυπέρβλητο λυρισμό τῶν σκληρῶν και καθημερινῶν εικόνων. 'Η Άλεξανδράκη άπομακρύνεται σιγά-σιγά από τόν ρεαλισμό χωρίς νά τόν προδώσει και ν' απογειωθεῖ σέ μιά σουρεαλιστική κατασκευή. Τό ονειρό γίνεται μύθος και τέλος φάντασμα έως τήν άναπόφευκτη άποκάλυψη. Οι είκονες τής έλληνικής ύπαιθρου είναι πρώτογενεῖς, συναντοῦν τό Αι' άσημαντον άφορμήν και τό Ταξίδι στά Κύθηρα, σ' άντιθεσή μέ τόν τρόπο πού οι περισσότεροι σκηνοθετεῖς βλέπουν τήν έπαρχια (μιζέρια, άποκέντρωση, έπιστροφή στή φύση). Σπάνιες φορές έιδαμε τέτοιες εικόνες πεζού ρεαλισμού νά είναι τόσο λυρικές και είναι κρίμα πού ή διάρκεια τής ταινίας, 50 λεπτά, τήν άποκλείει από τή διανομή (τόσο ώς μικροῦ όσο και ώς μεγάλου μήκους).

Χρήστος Β. ΜΗΤΣΗΣ

## Τόπος έντυπώσεων



Τά παιδιά τοῦ Κρόνου

Εύτυχῶς πού τό φετεινό Φεστιβάλ άντιστάθηκε στίς γενικές άποτιμήσεις. Αύτές μόνον τήν εϋκολή τακτοποίηση προσφέρουν, συγνιρίζουν τά πράγματα, άποκλείουν τίς άνεπιθύμητες έξαρσεις άγωνίας, έπουλώνουν τίς έκδορές και στέλνουν ήσυχους νά κοιμηθοῦν στά σπίτια τους, καμιά έκατοστή άνθρωπους.

Εύτυχῶς πού δέν προσφέρθηκε βορά τῶν εϋκολῶν συμπερασμάτων. "Ετσι, κανείς δέν ξέρει ἂν ήταν μιά καλή ή μιά κακή χρονιά, ἂν δικινηματογράφος μας προόδευσε, ἂν ἀρχίζει νά σχηματίζεται διάρκτης τῆς κινηματογραφίας μας μ' ἔναν εύπρόσωπο μέσο δρο ταινιών η ἀν σβήστηκαν ἄπαξ διά παντός τά ἵχνη πού μᾶς δόδηγον στή διαμόρφωση μιᾶς ένιαίας ἀποψης γιά τό ἐλληνικό σινεμά.

Εύτυχῶς —μπορῶ νά τό πῶ κι αὐτό— πού δέν μᾶς ἔδωσε καμιά μεγάλη ταινία, γιατί οι μεγάλες ταινίες κρύβουν τόν δρίζοντα τῶν μικρῶν κι οί

«μικρές» ταινίες είναι τό «ψωμί τοῦ φτωχοῦ», αὐτές πού έθρεψαν τίς δόθοντας μας τόσα χρόνια: τό Μέχρι τό πλοϊο τό 1966, ή Εύδοκία και τό Κρανίου τόπος τό 1972, δι Καιρός τῶν Ἐλλήνων, τό Ταξίδι τοῦ μέλιτος ἀργότερα. Ταινίες σκονισμένες, μέ μερικές καλές κριτικές στό ἐνεργητικό τους στήν ἐποχή τους και πέραν τούτων ούδεν... Γιά νά περάσουν τά χρόνια και νά κρατοῦντε επίμονα τή θέση τους στή μνήμη μας, νά μή σβήνουν ἀπό κανέναν ἀγγελοπουλικό δύκο —ἀναμφισβήτητης δάξιας, βέβαια— ἀκόμη κι ἀπό συγγενεῖς ἀποκατεστημένους, ὅπως, ἃς ποῦμε, τό Ρεπό και τελευταῖα τίς ταινίες τοῦ Τορνέ.

Εύτυχῶς (γιά τίς ταινίες) πού η ΠΕΚΚ δέν έδωσε βραβεῖο. Αύτό σημαίνει πῶς ἀντιστάθηκαν γιά τά καλά τά φετεινά ἔργα και στίς εϋκολες «αὐλαϊες» μέ τά ἐξ ήμισείας βραβεῖα και στίς συμβιβαστικές λύσεις και στίς ίκανοποιημένες χειραψίες. Πάνω ἀπ' ὅλα τά ἔργα.

Δυστυχῶς οἱ σκηνοθέτες μας ἐπιδεικνύουν ἀρκετές φορές ἔλλειψη πλούτου στὸ ὑπέδαφος τῶν ταινιῶν τους. "Ετσι, δέν ἀρκεῖ ἡ μία καὶ μοναδική ἰδέα τῆς Σκιάχτρας, ἡ μία καὶ μοναδική ἰδέα τοῦ 'Ἐν πλῷ, ἡ μία καὶ μοναδική ἰδέα τοῦ Θερμοκήπιου γιά νά φωταγωγηθοῦν οἱ ταινίες. 'Η λάμψη βρίσκεται πέρα ἀπό τὴν κεντρική ἰδέα (αὐτή μπορεῖ καὶ νά λείψει). 'Η λάμψη συνδέει τὸ κέντρο τῶν νοητικῶν καὶ συναισθηματικῶν λειτουργιῶν τοῦ σκηνοθέτη μὲ τὸ ἀντίστοιχο τῶν θεατῶν. 'Η λάμψη κυκλοφορεῖ ἀλλά εἰναι κι ἀσύλληπτη, εἰναι αὐτῇ πού κάνει τὸ φίλο μου τὸν 'Ἄγγελο νά πιστεύει ὅτι εἰναι ὁ τρίτος σκηνοθέτης (ἐκτός ἀπό τοὺς δύο ἀδελφούς Ταβιάνη) τῆς Νύχτας τοῦ Σάν Λορέντζο.

Εὐτυχῶς τὸ "Ἀρωμα τῆς βιολέτας δέν εἰχε καμία μεγάλη ἰδέα, παρὰ μονάχα πολλές μικρές, ἀπό τίς δοποῖες καθένας διάλεγε αὐτές πού τοῦ ταίριαζαν. Εἶχε ἄρωμα, δηλαδή, ἡ ταινία. Καὶ προσπαθοῦσε νά ἔχει ἔνα ἄρωμα γιά τὸν καθένα. "Ετσι εἰναι... Τά ἔργα πρέπει νά σκέφτονται κάθε θεατή τους χωριστά, νά προβλέπουν γιά τὸν καθένα καὶ ποτέ — μά ποτε — γιά ὅλους μαζί (βλέπε τίς ἀνώτερω ταινίες). Κάτι ἀνάλογο ὑπῆρχε καὶ στὰ Παιδιά τοῦ Κρόνου.

Δυστυχῶς μιά ταινία φτιαγμένη γιά ν' ἀγαπηθεῖ δέν ἀγαπήθηκε. Μιλῶ, πάλι, γιά τὸ "Ἀρωμα τῆς βιολέτας. Ποιός διάολος τούς ἔμπλεξε ὅλους καὶ

περιπλανήθηκαν μακριά ἀπό τήν ταινία δέν μπορῶ νά καταλάβω. Τολμᾶ νά πᾶ (ὑπερβάλλοντας βέβαια) ὅτι «κουβάλησε τή σωρό» τοῦ Τρυφφώ στήν 'Ελλάδα, ἔστω καὶ κάπως καθυστερημένα. Γιατί ψυχανάλυση κι ὅχι ἐλαφριά πνοή ἀπό τό Χαρτζήλικι; Γιατί πολύπλοκα σχήματα κι ὅχι πάθος ἀπό τή Γυναίκα τῆς διπλανῆς πόρτας; Γιατί ἔντεχνη περιπλοκή τῆς ήρωίδας κι ὅχι παιδιάστικη ἀδυναμία προσαρμογῆς καὶ τελικό ἀμήχανο βλέμμα πού συναντιέται μ' αὐτό τοῦ Ζάν Πιέρ Λεώ στό τέλος τῶν Τετρακοσίων χτυπημάτων; Γιατί δηλαδή θά πρέπει τό προηγούμενο ἔργο τῆς δημιουργοῦ νά μπουκώσει τό βλέμμα μας καὶ νά μᾶς στερήσει τήν εύκαιριά νά χαροῦμε μία ταινία πού ἐπιχειρεῖ νά ἀπλώσει τό κάθε πλάνο της σ' ὅλες τίς διαστάσεις καὶ κρατάει τό σύνολό τους μαζεμένο, τόσο ὥστε νά χωράει καὶ στά στενότερα ψυχικά περάσματα; (Ιο ἀξίωμα κινηματογραφικῆς δυναμικῆς τοῦ Τρυφφώ).

Δυστυχῶς ὁ Βιασμός τῆς 'Αφροδίτης εἰχε αὐτό πού φοβόμουν σέ κάποια στιγμή: τό βιασμό τῆς 'Αφροδίτης... "Ισως, ἐάν ἔλειπε αὐτή ἡ σεκάνς, νά μή σταματοῦσα μέ τίποτα τή φόρα πού είχα γιά ἄφθονα κολακευτικά σχόλια. "Ενα φίλμ πού κτίζεται μέ θεμέλιο λίθο τήν ἔλλειψη, πού σέ κάθε του σεκάνς συγκατοικοῦν τρεῖς ἐποχές κυπριακῆς πίκρας δέν μπορῶ νά χωνέψω ἀκόμη πῶς διολίσθησε —στιγμιαῖα, ἔστω— στή φτώχεια τῆς παραβολῆς ἐπεξήγησης.

Τό ἄρωμα τῆς βιολέτας





Ο βιασμός της Αφροδίτης

Εύτυχῶς, δυό σκηνές μέθεση στήν άνθολογία τοῦ ἐλληνικοῦ σινεμά: ...ώσπου μιά μέρα μέ δίχως ἥλιο, ὁ γάλος ἔφαγε τὸν μπάρμπα-Μπρίλιο, ἀπό τὸ Βιασμό τῆς Αφροδίτης καὶ ἡ Ἐκπομπὴ τῆς σύγχρονης γυναικάς, συνοδευόμενη ἀπό τίς εἰρωνικές, περήφανες, περιπλανώμενες νότες τοῦ κλαρίνου στὸ τέλος τῶν Πέτρινων χρόνων. Ἀπό μιὰ ἀπλὴ κίνηση (ἐννοῶ τὴν ἐκμετάλλευση τῆς ἐγγενοῦς μουσικότητας πού ἀνθίζει σὲ κάθε πέτρα τῆς ἐλληνικῆς ἱστορίας) ἐκλύεται μιά τόσο μεγάλη ποσότητα τόπου.

Εύτυχῶς, εἴπαμε τόπος. Τόπος τί; Τόπος γεωμετρικός; Τόπος γεωγραφικός; Τόπος στατικός; Τόπος μετακινούμενος (χωρίς σταθερό κέντρο); Τόπος παγιωμένος; Τόπος ρευστός; Ποιός είναι δι πραγματικός Τόπος τῆς Ἀντουανέττας Ἀγγελίδη; "Ολοι αὐτοί μαζί και ταυτοχρόνως... και συγχρόνως. Τόπος ὁ" Ενας. Τόπος τῆς πατρίδας μου και τόπος παγκόσμιος, τόπος αὐστηρά προσδιορισμένος και τόπος ἀπεριόριστα ἐκτατός. Νά γιατί πρόκειται γιά μιά ταινία τόσο πολύ ἐλληνική ὅσο και ἀπάτριδα, γεωμετρικό τόπο τῶν τεχνῶν.

Δυστυχῶς οἱ ἥρωες τῶν Παιδιῶν τοῦ Κρόνου δέν ἔχουν τόπο οὗτε πατρίδα. Στό ἐσωτερικό τους αὐτό κενό ἔξευτρώνει ἡ ταινία και τοὺς δίνει προσωρινό καταφύγιο. Μιά ταινία κατασκευασμένη μέ σκοπό νά στεγάσει τά παιδιά τοῦ σκηνοθέτη, νά τά περιμαζέψει

καὶ νά τά προστατέψει, νά τοὺς δώσει τροφή και νερό. Καὶ τά παιδιά αὐτά είναι πολλά. Είναι κάθε ἀπομονωμένος ὄδοιπόρος και κάθε εὐαίσθητος δέκτης λεπτῶν κραδασμῶν και προπαντός κάθε παιδί παιδός γάρ ή βασιλεία.

«Δυστυχῶς (γιά μᾶς τούς κινηματογραφόφιλους) ή μουσική, ὅσο κι ἄν δέν τό θέλουμε, ἐπισκιάζει τὸν κινηματογράφο. Αὐτή είναι, τελικά, ὁ γεωμετρικός τόπος τῶν τεχνῶν. Ἀπό τό θόλο τῆς μουσικῆς κρέμονται οἱ ὑπόλοιπες τέχνες. Αὐτή δείχνει τὴν πορεία ἀπό τό ἀφηρημένο στὸ συγκεκριμένο και τανάπαλιν, ἔτσι ώστε νά είναι πιό κοντά στὰ μαθηματικά, πιό κοντά στήν καθαρή τέχνη» (Τάδε ἔφη Τόπος).

Εύτυχῶς οἱ πρῶτοι ρόλοι στὰ Πέτρινα χρόνια και δυστυχῶς οἱ δεύτεροι κι ἀκόμη περισσότερο οἱ τρίτοι.

Δυστυχῶς ἡ ἀδυναμία τοῦ ἰστορικοῦ λόγου νά διασχίσει τό χρόνο στὰ Πέτρινα χρόνια, εύτυχῶς τό τράμ τῆς γραμμῆς τοῦ Πάντζη πού περνάει ἀπό κάθε χρονικό σημεῖο.

Δυστυχῶς ἔμερπερδεψα μ' ἔναν πολύ εὔκολο τρόπο μέ τίς ταινίες, εύτυχῶς γιά τίς ταινίες πού δέν ἔχουν ἀνάγκη τό λόγο μου.

Βασίλης ΚΕΧΑΓΙΑΣ

## Tá Pétrina Xρόνια

### 1. Ή χτένα... (ή μεγάλη Ιστορία)

Τή σκηνή δέν τη θυμάμα καλά. Κάποιος χτενίζεται. Η κάμερα κάνει γκρό πλάνο στά δόντια μιᾶς χτένας. Μέσα από τή χτένα-αύλαία, ή ἀφήγηση μεταφέρεται σέ αλλη ἐποχή. Τό επεισόδιο είναι από τούς *Kunygoύς*: τήν πιό ἀποτυχημένη ταινία τοῦ 'Αγγελόπουλου. Η ἀναφορά της έδω δέν είναι τόσο αὐθαίρετη, όσο φαίνεται σέ πρώτη δύψη. *Oi Kunygoί* είναι μιά ταινία γιά τήν πρόσφατη Ἑλληνική ιστορία: ὁ Θίασος, ἐπίσης: τά Πέτρινα χρόνια;

Καί στίς τρεῖς ταινίες, ή ἀφήγηση ἀπλώνεται πολύ στό χρόνο: δεκαετίες δλόκληρες. Πρόκειται, δύμως, γιά τόν ίδιο χρόνο;

Στίς ταινίες τοῦ 'Αγγελόπουλου γιά τήν Ιστορία, τίθεται ἔξαρχης τό πρόβλημα τῆς ἀναπαράστασης τοῦ χρόνου, τό πρόβλημα τοῦ περάσματος ἀπό μιά χρονική στιγμή σέ μιά ἄλλη. Η λύση πού δίνεται είναι ἄλλοτε ιδιοφυής (*Θίασος*) καί ἄλλοτε ἀποτυχημένη (*Oi Kunygoί*). Καί τίς δύο περιπτώσεις, δύμως, συνέχει ή ίδια ἔγνοια: πᾶς σκηνοθετεῖται ὁ ιστορικός χρόνος.

Στήν ταινία τοῦ Βούλγαρη, τό πρόβλημα δέν τίθεται κάν. 'Ο χρόνος είναι ἐνιαίος καί ἀδιαφοροποίητος' χωρίς τομές, χωρίς ρήγματα: ή 'Ιστορία διασπείρεται πάντα μέ τή μορφή τοῦ "Ιδιου. Τό πέρασμα ἀπό τή μιά ἐποχή στήν ἄλλη γίνεται χωρίς ἀντιστάσεις καί χωρίς προβληματισμό. Τή σκηνοθετική αὐτή ἀμεριμνησία γιά τό πρόβλημα τοῦ χρόνου ὑπηρετεῖ θαυμάσια καί ή φωτογράφιση καί ή σκηνογραφία τής ταινίας. 'Αλλά σ' αὐτό θά ἐπανέλθουμε. 'Υπενθυμίζουμε ἔδω ἀπλῶς ὅτι στόν προηγγείντα *Βενιζέλο* ὑπῆρχε τουλάχιστον μία σκηνοθετική λύση στό πρόβλημα τοῦ ιστορικοῦ χρόνου: ἐννοοῦμε τήν εἰσαγωγή μιᾶς δεύτερης (θεατρικῆς) σκηνῆς μέσα στήν ταινία, ἔστω κι ἄν ή ἐτερογένεια πού εἰσήγαγε τό «τέχνασμα» χανόταν τελικά κάτω ἀπό τίς βαρειές κουρτίνες τοῦ ρετρό.

Τό πρόβλημα τῆς σκηνοθεσίας τοῦ χρόνου πού σκιαγραφήσαμε πιό πάνω είναι μόνο μιά μικρή πτυχή τοῦ προβλήματος: *Κινηματογράφος/Ιστορία/Αναπαράσταση*. Η ἀναφορά ἡταν ἐπιλεκτική. Ο σκοπός της, ὅλος κι ὅλος, ἡταν ἐτοῦτος: νά καταστήσει φανερό ὅτι ή σκηνοθετική βλέψη είναι ἀλλού στραμμένη: ὅχι στή μεγάλη 'Ιστορία τοῦ "Ἐθνους, ἀλλά στή μικρή, συγκινητική περιπέτεια δύο ἀνθρώπων. 'Η περιπέτεια αὐτή ἔχει δύο ἐνδιαφέροντα χαρακτηριστικά: Πρῶτον: οί δύο αὐτοί ἀνθρώποι ἀγαποῦνται, ἀλλά δέ βρισκονται σχεδόν ποτέ μαζί, ἔξαιτιας τῆς μεγάλης 'Ιστορίας πού δέν τούς τό ἐπιτρέπει. Δεύτερον: οί ίδιοι αὐτοί δύο ἀνθρώποι δέν είναι ἀπλές μυθοπλαστικές ἐπινοήσεις είναι ἀνθρώποι πραγματικοί, μέ σάρκα καί ὅστά, πού μπορεῖ κανείς νά τούς συναντήσει δίπλα του. (Στήν περίπτωση τοῦ Φεστιβάλ αὐτό ἵσχυε κατά γράμμα, ἀφοῦ οί δύο «ἀληθινοί» πρωταγωνιστές τῆς ιστορίας παρακολούθησαν τήν προβολή τῆς ταινίας.)

### 2. .... καί ο ἀχένιστος (ή μικρή ιστορία)

Μέσα στό λεωφορεῖο τῆς ἐπαρχιακῆς γραμμῆς ταξιδεύει καί μιά περιεργή φιγούρα μέ πολύ μακριά μαλλιά. Είναι χαφιές, θά σιγουρευτοῦμε ἀργότερα. 'Ομως ή παρουσία του είναι τόσο παράταιρη γιά τό κλίμα καί κυρίως τήν ἐποχή τοῦ ἐπεισοδίου πού καταστρέφει τήν ἀτμόσφαιρα τῆς σκηνῆς. Η ἀναφορά είναι ἐπιλεκτική, ἀλλά ή πρόθεσή της εύρυτερη: μέ ἔκπληξη ὁ θεατής, δ οίκειωμένος κάπως μέ τίς ταινίες τοῦ σκηνοθέτη, διαπιστώνει τήν ἀνεπάρκεια τῶν δεύτερων καί τρίτων ρόλων τῆς ταινίας. 'Η ἀναπτηρία αὐτή, μάλιστα, γίνεται περισσότερο προφανής ἀπό τήν ἔξαιρετική ὑπόκριση τῶν δύο πρωταγωνιστῶν. Νά ἀποτολμήσουμε καί μιά σύγκριση ἔξω ἀπό



τό έργο: Στό *Προξενείο* τής "Αννας, όλα βρίσκονταν σωστά στή θέση τους: καί οι δεύτεροι ρόλοι. όλοι έπαρκεις, όταν δέ γίνονταν κάτι περισσότερο. (Άναφέρουμε χαρακτηριστικά τήν ήθοποιία-έκπληξη τοῦ Κώστα Ρηγόπουλον.)" Ο Βούλγαρης είναι, νομίζουμε, ό κατ' έξοχήν σκηνοθέτης τοῦ μικροαστικοῦ χώρου: ένός χώρου πού τόν γνωρίζει καί τόν άγαπα: γι' αυτό καί ή συνάντησή του μ' αύτόν είναι μιά συνάντηση μέ ήθος, οικειότητα καί συγκίνηση. Η τύχη τάφερε ώστε τά θέματα τῶν ταινιῶν του νά τόν άπομακρύνουν άπό τό «ζωτικό του χώρο» (*Μεγάλος Έρωτικός, Χάππυ Ντάιν, Έλευθέριος Βενιζέλος*). Γι' αυτό καί τό *Προξενείο* είναι ή πιό σημαντική του στιγμή. ("Οχι άπλως μιά σκηνοθεσία τοῦ μικροαστικοῦ χώρου ή μιά ψυχογραφία τοῦ μικροαστοῦ, ἀλλά ένα θέατρο σημείων στημένο πάνω στίς μικρές τελετές, στόν τρόπο μέ τόν όποιο διαφορά σκηνοθετεῖ τόν έαυτό του.)

Τά πέτρινα χρόνια ως μικρή, άνθρωπινη ιστορία (καί δχι ως "Ιστορία) άγγιζουν, χωρίς νά στηρίζονται, σ' ένα μικροαστικό πυρήνα. "Οσο η σκηνοθεσία πλησιάζει αυτό τόν πυρήνα, τόσο η ταινία κερδίζει σέ άληθεια καί συγκίνηση. "Η διαφορά είναι τόσο έκτυπη, ώστε σκηνές όπως έκεινες στίς γυναικείες φυλακές καί σκηνές όπως ή έπισκεψη τής μάνας στό καφενείο (όπου καί τό καταΐφι άποκτά υπόσταση ίλική, έτοι όπως στέκει άφαγωτο, πικρό καί γλυκό μαζί) νά φαίνεται νά άνήκουν σέ διαφορε-

τικούς σκηνοθέτες: τόσο οι πρώτες είναι άποτυχημένες καί ή δεύτερη έπιτυχης. Καί τά παραδείγματα πρός αυτή τήν κατεύθυνση θά μπορούσαν νά είναι πολλά.

"Υπαινιχθήκαμε πιό πάνω τή φωτογραφία τής ταινίας. Πρόκειται γιά μιά φωτογραφία «σωστή» (όσο σωστή μπορεί νά είναι μιά φωτογραφία πού χάνει έν τέλει τό κλίμα τής έποχης πού φωτογραφίζει) καί έπαγγελματική: αυτό πού τής λείπει είναι ή έμπνευση καί τό ρίσκο: αυτό πού περισσεύει είναι ήένοποιητική διάθεση πού συμπαρασύρει έποχές καί περιόδους. (Κι δώμας, ή δεκαετία τοῦ '50 είχε τό δικό της φῶς.) Είχαμε γράψει παλαιότερα πώς ή δουλειά τοῦ Γιάργου Αρβανίτη στό *Ταξίδι στά Κύθηρα* ήταν ή κορύφωση τής σπουδαίας καριέρας του. Η παραβολή μ' έκεινή τήν ταινία κάνει πιό άπτη τή διαφορά.

"Η ένοποιητική φωτογράφιση, δώμας, δπως καί ήένοποιητική πλανοθεσία τοῦ σκηνοθέτη δέ λογοκρίνουν μόνο τό ιστορικό είναι, διαταράσσουν καί τή μικρή ιστορία, τῶν άνθρωπων τής ταινίας. Πράγματι, ή άφήγηση, ώρες ώρες, δέν είναι διαυγής, οι έποχές περιπλέκονται, ή ένταση τοῦ ένδιαφέροντος υποβαθμίζεται (καθώς, έπιπλον, ή τελική έκβαση είναι γνωστή —άφοδ πρόκειται γιά «άληθινά γεγονότα), τό δραματικό άνεκδοτο άκυρωνται. "Ο, τι μένει άπό τή μικρή ιστορία είναι μερικές δμορφές άφηγηματικές νησίδες. Είναι άρκετό;

'Αλέξανδρος ΜΟΥΜΤΖΗΣ

## Μιά συζήτηση μέ τόν Τάκη Μόσχο καί τή Γιώτα Φέστα

Διακρίναμε φέτος, μεταξύ των ήθοποιῶν τοῦ φεστιβάλ, τόν Τάκη Μόσχο, τή Θέμιδα Μπαζάκα, τήν Πέμυ Ζούνη καί τή Γιώτα Φέστα. Σκεφτήκαμε νά όργανωσουμε μιά συζήτηση μέ δύοντας αὐτούς μαζί, ἀλλά τή μέρα τῆς συζήτησης αὐτό δέν ἦταν κατορθωτό παρά μόνο γιά τούς δύο.

Απόψεις τῆς Θέμιδας Μπαζάκα, πάντως, θά βρεῖτε σέ ἄλλο σημεῖο τοῦ τεύχους, ὅπως διατυπώθηκαν στόν 'Αντώνη Κιούκα τήν ἐποχή τῶν γυρισμάτων τῶν Πέτρινων χρόνων.

'Η συζήτηση ἔγινε στό Ντορέ, τό μεσημέρι τῆς Κυριακῆς. 'Από τήν 'Οθόνη πήραν μέρος ὁ Γιάννης καί ὁ Περικλῆς Δεληολάνης καί ὁ 'Αντώνης Κιούκας. «Περαστικός» ἦταν ὁ Χρήστος Μήτσης. 'Ακολουθοῦν ἀποσπάσματα.

**Γιάννης Δεληολάνης:** Πῶς βλέπετε μέσα ἀπό τήν ἐμπειρία σας στίς φετινές ταινίες τό ρόλο τοῦ ήθοποιοῦ σέ μιά ταινία. Πιστεύετε πώς δην ηθοποιός, ὅπως θὰ λεγει κι δ Χίτσκοκ, είναι πηλός στά χέρια τοῦ σκηνοθέτη;

**Γιώτα Φέστα:** Πιστεύω δι τήν ταινίες σάν αὐτές πού γίνονται σήμερα, δην ηθοποιός έχει ἀποψη γιά δύο σάν γίνονται. Δέν πρόκειται δηλαδή γιά μιά ἀπλή ἑκπλήρωση καθήκοντος ἀπό τόν ήθοποιό· κάτι τέτοιο δέν νοεῖται μέ κανέναν τρόπο, γιατί δέν ὑπάρχουν πιά συνθῆκες γιά νά γυρίζονται τέτοιου είδους ταινίες —ούτε χόλλυγουντ είμαστε, ούτε Εύρώπη— κι αὐτό είναι θετικό στοιχείο. Ήμαμπαι πού διάβασα δι τό Ρόμερ κουβέντιας μέ τήν Πασάκα· 'Οζιέ ἀκόμη καί τά θέματα σκηνογραφίας τοῦ δωματίου τής. Πιστεύω πώς κάπως έτσι λειτουργοῦν οί νέοι ηθοποιοί τώρα σέ σχέση μέ τούς σκηνοθέτες τους.

**Άντωνης Κιούκας:** Οί σκηνοθέτες σᾶς ζητοῦν νά συμμετέχετε στό πλάσιμο τοῦ ήρωά τους ή σᾶς καλοῦν σέ μιά διαδικασία διεκπεραίωσης ἐνός προτύπου του πού σᾶς προσφέρουν;

**Τάκης Μόσχος:** Κοίταξε, συμβαίνουν καί τά δύο. Στή μία ἀπό τίς ταινίες πού έπαιξα φέτος είχα νά περάσω ἀπό φοβερούς περιορισμούς, στήν ἀλλή είχα τήν τέλεια ἐλευθερία, ή μόνη μου υποχρέωση ἦταν νά μάθω τά λόγια.

**Γ.Δ.:**... ή πρώτη περίπτωση υποθέτω ἦταν ή ταινία Μετέωρο καί σκιά τοῦ Τάκη Σπετσιώτη...

**T.M.:** Ναι, θελε κάποια εἰδική κίνηση καί λόγο... 'Ο Σπε-

τιώτης τά είχε πάρα πολύ φιξαρισμένα στό μυαλό του. Χωρίς διμος αὐτό νά σημαίνει δι τέν δεχόταν προτάσεις, είχε τά ἄγχη καί τούς φόβους του μέχρι τήν τελευταία στιγμή... ἄκουγε τούς ἄλλους. 'Ο Κόρρας ἀπ' τήν ἀλλη μεριά, στά Παιδιά τοῦ Κρόνου, δέν σέ διδάσκει τίποτα, σ' αφήνει πολύ μαλακά στίς πρόβες ἡ στό γύρισμα νά κάνεις αὐτά πού έχετε συμφωνήσει καί στηρίζεται χωρίς νά τό μαρτυράει στήν ἐσωτερικότητά σου, στόν τρόπο σου. Δέν σου έχει πει ποτέ τί ἀκριβώς θέλει, έχει ἀποφύγει τίς ἐπειγήγησεις σέ φέρνει ἐκεῖ πού θέλει στό μοντάζ.

**Γ.Δ.:** Πιστεύω πάντως πώς ή πειθαρχία πού ἀπαιτούσε δην ρόλος τοῦ Λαπαθιώτη δέν ἦταν λιγότερο ἀποδοτική ἀπό τή φυσικότητα πού ἐπεδίωκε ὁ Κόρρας. 'Ηταν εύκολο νά μπεις στό «πετσί· τού ρόλου τοῦ Λαπαθιώτη»;

**T.M.:** Μου ἄρεσε πολύ. Μ' ἐντυπωσίασε δη σπετσιώτης ἀπό τήν ἀρχή. 'Έχει μιά καινούρια ἀποψη νά προσφέρει, αἰσθητική, κοινωνική καί ηθική βεβαίως, κι ἀπό τήν ἀλλη ἐνθουσιάζεσαι διαβάζοντας γιά τόν Λαπαθιώτη, γνωρίζοντας τό χαρακτήρα, τίς περιπτέτειές του —είναι πολύ ἐλκυστικό θέμα. Αἰσθάνεσαι τυχερός δτάν σέ φωνάζουν νά κάνεις αὐτό μετά τήν Γλυκειά συμμορία καί τό 'Η πόλη ποτέ δέν κοιμᾶται. Είναι ή εύκαιρια νά ξεφύγεις ἀπό τήν ἀντίληψη «ό Μόσχος ή ή Φέστα ή ή Χατζησάββας είναι γιά ἐκείνους τούς ρόλους». Αὐτά πού έκανα στό Νικολαΐδη φοιβούμενος, στήν Πόλη, πού ήρθε ἀμέσως μετά, τά έκανα πολύ πιο ἐξωτερικά καί ἀβασάνιστα. Μ' ἀποτέλεσμα, ξέρεις, νά μέ χτυπήσουν στό κεφάλι.



*Γ.Δ.:* Υπήρχε δηλαδή ή αισθηση της τυποποίησης.

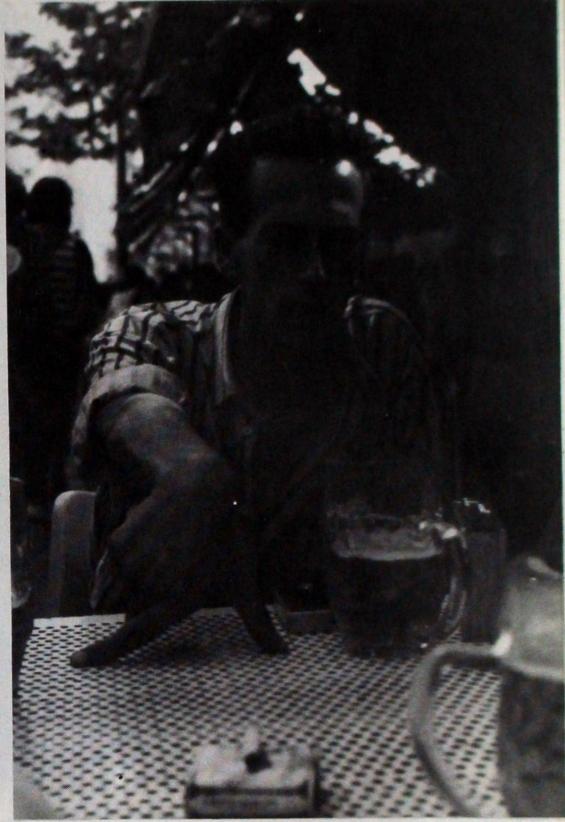
*T.M.:* Κιόλας.

*Γ.Δ.:* Κι εσύ Γιώτα; Νομίζω ότι μετά την άνεση που είχες στή *Ρεβάνς*, ή «μεταμόρφωσή» σου στό *Άρωμα της βιολέτας* ήταν μιά πρόκληση. Μ' άναστάτωσες στά πρώτα λεπτά: ξαφνιάστηκα...

*Γ.Φ.:* Ενιωσα πώς έπενδυσα περισσότερα, άνεξάρτητα αν δύ κόσμος δέχτηκε την ταινία σαφάδις πιο άρνητικά από τη *Ρεβάνς*. 'Η *Ρεβάνς* ήταν γιά μένα κάτι εύκολο σε σχέση μ' αυτό. Είχα ν' άντιμετωπίσω έδω προβλήματα δύναμης ή ήλικια της ήρωιδας. Δέν μπορούσε η κοπέλα αυτή νά είναι 28, θάπτερε νάναι κάπου άναμεσα στά 20 μέ 25. 'Η ήρωιδα —κι δρόλος της— είναι περιθωριακή. Δέν μπορει νά ταυτιστεῖ κανείς μαζί της. Και γιά την Εύα της *Ρεβάνς* τά πράγματα δέν έχουν μόνο μία δύψη. 'Απλως δρόλος της 'Ισμήνης έχει περισσότερα περιθώρια.

*A.K.:* Ο Έλληνικός κινηματογράφος τά τελευταία χρόνια ξαναγυρίζει στους ήθοποιούς. Πώς βλέπετε τους νέους σκηνοθέτες και τόν τρόπο πού δουλεύουν μαζί σας. Μοιράζονται έκ τών προτέρων την εύθυνη της έπιτυχίας ή της άποτυχίας;

*Γ.Φ.:* Ναι, ισχύει αυτό τό ένιωσα μέ τόν *Νίκο [Βεργίτση]* στή *Ρεβάνς*. 'Η έπιτυχία της *Ρεβάνς* ήταν και δική μας έπιτυχία, τού 'Αντώνη [Καφετζόπουλου] και δική μου. 'Ανάλογα ένιωσα και γιά την ταινία της *Γαβαλᾶ*. 'Ο κόσμος έπηρεάζεται από τόν ήθοποιό και καλά κάνει. Γιατί νομίζω ότι τό σινεμά πέρα από τό σκηνοθέτη είναι δήθοποιός και ή φωτογραφία.



*T.M.:* Οι νέοι σκηνοθέτες —συνομήλικοι μου— πολύ πιό εύκολα σ' άφήνουν νά καταλάβεις, τονίζουν τό δικό τους άγχος και τούς φόβους τους και περιμένουν από σένα νά έκφρασες κάποια πράγματα. Οι πιό παλιοί, δσο πιό άναγνωρισμένοι είναι, τόσο πιό πολύ φιξαρισμένοι είναι σε κάποιες ίδεες και σ' άντιμετωπίζουν σάν ένα άντικείμενο στήν ταινία τους, σάν ένα ζω... 'Ο *Νικολαΐδης* ήταν φανερό πώς είχε κάποιους ήρωες στό μυαλό του που ήθελε νά τούς βγάλει στό πανί. Στίς πρόβες σταμπιλάραμες έναν τρόπο δημιλιας και κίνησης κι από κει και πέρα δέν είχα τίποτ' αλλο νά κάνω παρά νά τόν άναπαράγω κάθε μέρα. Αύτό βέβαια δέν μέ ίκανοποίησε τότε, είχα φοβερά προβλήματα. 'Ενω τώρα άκονώ τόν σκηνοθέτη νά έκφραζει τό άγχος του... αυτό τό πράγμα μ' άναβει, μού βάζει καρφιά, ένδιαφέρομαι νά μάθω δσο τό δυνατόν πιό πολλά, νά φτιάξω τόν ήρωα που έλπιζει. Γιατί, οι περισσότεροι, ξέρεις, έχουν «φοβερές γνώμες» και «φοβερές ίδεες» κι έσυ είσαι μονάχα δι τυχερός πού σέ πήραν στίς ταινίες τους. Σέ κάνουν νά αισθάνεσαι πάρα πολύ ασχημα. Στόν *Νικολαΐδη*, μολις τελείωνε ή ίστοριά, μ' έπιαναν τά κλάματα, μού είχε φερθει σάν σε άντικείμενο. 'Ένω μέ τόν *Σπετσιώτη*, παρόλο πού είχαμε φοβερές κόντρες, δέν είχα τέτοιο πρόβλημα. Αισθανόμουν πολύ περισσότερο κοντά του.

... Στή φωνή δουλέψαμε πολύ μέ τόν *Σπετσιώτη*. "Οταν μοϋδωσε τό σενάριο, άρχισα νά μιλάω μέ τή φυσική μου φωνή. 'Έχω κάνει μόνο 'Ακτορς Στούντιο, δσο ή όρθοφωνία δέν παίζει κανέναν απολύτως ρόλο. 'Αν όρθοφωνήσεις, σε πετάνε έχω γιατί δέν είσαι φυσικός. 'Άρχισε λοιπόν μιά δουλειά μηνών ωσπου νά φτάσουμε έκει που ήθελε.

**Περικλῆς Δεληολάνης:** Πράγματι, στήν ταινία τοῦ Σπετσιώτη ήταν η πρώτη φορά πού σέ είδαμε τόσο στυλιζαρισμένο. 'Εκεὶ καὶ στόν Τόπο της' Αγγελίδη πού ἔκανες τὸ ἄγαλμα γιά πέντε λεπτά, μοῦ φαίνεται... Πῶς βλέπεις τίς χαρακτηριστικές ἀντιθέσεις τῶν δύο ρόλων; Στό Μετέωρο καὶ σκιά καὶ στά Παιδιά τοῦ Κρόνου, ἐννοῶ.

**T.M.:** Κοίταξε αὐτό μέ ενθουσιάζει, μέ κολακεύει κανονικά.

**Π.Δ.:** Πέρα ἀτ' αὐτό, ὑπόθετοντας ὅτι οἱ ἀποστάσεις λείπουν, θάθελα νά ἐμβαθύνουμε λιγάκι στήν ἀντίθεση πού ὑπάρχει ἀνάμεσα στούς δύο ἀνθρώπους γιά νά περάσουμε στήν ἐκφραστική σου γκάμα, νά δούμε πᾶς ἐσύ ἡ ὁποιοσδήποτε τῆν χρησιμοποιεῖ. Πῶς περνᾶμε ἀπό τό πάθος πού κατατρώγει τόν Λαπαθώτη στή χαρακτηριστική «ἔλλειψη πάθους», τήν ἐπιφανειακή ψυχρότητα μέ τήν δοπία ἀντιμετωπίζεις τή ζωή στά Παιδιά τοῦ Κρόνου. Πῶς δουλεύει αὐτό τό πράγμα;

**T.M.:** Είναι δύσκολο νά ἔξηγηθεῖ, γιατί αὐτό προχωράει στήν προσωπική μου ψυχανάλυση. 'Απ' τόν καιρό πού μπήκα στό σινεμά καὶ εἰδά ὅτι θέλω νά κάνω σινεμά κι ὅτι δέν θέλω νά στυλιζαριστῶ, προσπαθῶ νά είμαι στήν καθημερινή μου ζωή ὅσο τό δυνατόν πιο δεκτικός, πιο διαλυμένος. Νά ἔχω δηλαδή δλα μου τά αἰσθητήρια πολύ ἀνοικτά γιά νά συλλαμβάνω καὶ ν' ἀφήνω τά ἐρεθίσματα, νά προχωρούν μέσα μου πάρα πολύ. Τό παιχνίδι είναι πολύ δύσκολο κι ἐπικινδυνό, γιατί αὐτά τά πράγματα δέν μπορεῖς σ' ἔνα σημείο νά τά σταματήσεις. "Η σέ πληγώνουν ἡ προσπαθεῖς καμιά φορά νά τ' ἀποκρούσεις. Αὐτός είναι ὁ σκοπός μου. Τρελαίνομαι ν' ἀλλάζω καταστάσεις. Νά μιλάω τώρα μέ σένα, μετά ἀπό λίγο μέ τόν ἄλλο καὶ νά προσπαθῶ σέ κάθε καινούρια ἀτμόσφαιρα νά βρω μιά θέση. Αὐτή η «διάλυση» είναι πολύ ἐνδιαφέρουσα καὶ πολύ ἐπικινδυνή. Σοῦ δίνει, ὅμως, τή δυνατότητα νά μπορεῖς ἀμέσως νά συλλάβεις τά βαθύτερα τοῦ ἄλλου, δσκαλός ἡ κακός κι ἂν είναι στό νά τά ἐκφράσει, ἔχεις μιά μεγαλύτερη εὐχέρεια, ἔχω ἀτ' αὐτά πού θά σοῦ πεῖ ἡ θά σοῦ δείξει, νά χωθεῖς κι ἔσυ μέσα. "Ετσι ἀπό ταινία σέ ταινία, μερικά πράγματά σου τά κρύβεις, ἵσως τά σκοτώνεις κιόλας.

**Π.Δ.:** Νά συμπληρώσω: πῶς βιώνεται αὐτή ἡ ἀνασφάλεια τοῦ ήθοποιοῦ, νά «χάνει» δηλαδή τόν έαυτό του μέσα σ' ἔνα ρόλο.

**T.M.:** Μέ κάθε καινούριο σκηνοθέτη πού ἀντιμετωπίζεις, ἔχεις νά ἀντιμετωπίσεις μιά καινούρια αἰσθητική, ήθική, μιά ἀποψη ζωῆς. 'Ο καθένας ἔχει δεῖ, ἔχει ζήσει κάποια πράγματα καὶ θέλει νά τά περάσει στήν ταινία του ἡ χώντας τά κάτω ἀπό τόν Λαπαθώτη ἡ κάτω ἀπό ἔναν ἀπό Γιώργο, Γιάννη, ἥρωα μᾶς σύγχρονης ταινίας. Είναι παιχνίδι ζωῆς, κι ὅχι ἐπαγγελματικό. 'Ο Τάκης Μόσχος είναι χαμαιλέων — δέν ἔχει πᾶς νά τό πᾶ, τό «χαμαιλέων» κουβαλά ἔναν κακό συνειριμό... Αὐτό τό παιχνίδι λοιπόν τής καθημερινότητας μεταφέρεται στό σινεμά. Δέ νοεῖται καλό σινεμά, ἄν δέ λαμβάνεις ὑπόψη σου τό καθημερινό σου, ἄλλο ἄν τό δείχνεις στό ρόλο ὅ όχι. "Ετσι σέ κάθε ἔνα πού ἔρχεται καὶ μοῦ μοστράρει τή δική του αἰσθητική, ἔγω κλείνω τίς βαλβίδες κάποιων ἄλλων αἰσθητικῶν τάσεων καὶ ἀφήνω ἔνα κανάλι γιά νά μπει μέσα μου ἡ δική του αἰσθητική. Προετοιμάζεις καὶ τό σῶμα σου νά ἀντιδράσει, νά δράσει ἀνάλογα. Είναι ἔνα μπερδεμένο καὶ δύσκολο παιχνίδι πού δέν σταματάει ὅταν τελειώνει τό γύρισμα, οὔτε ἀρχίζει μ' αὐτό. Είναι ἔνα παιχνίδι πού συμβαίνει κι ὅταν είσαι μόνος σου στό σπίτι σου, ὅταν διαβάζεις τήν 'Οθόνη...

**G.Φ.:** Αὐτό θά τό βάλουνε...

**T.M.:** Διαβάζω τήν κριτική κάποιου γιά μιά ταινία καὶ τό μόνο πού προσπαθῶ νά κάνω είναι νά καταλάβω αὐτόν πού ἔγραψε, ὅχι νά μάθω ἀτ' αὐτόν τήν ταινία, ἀλλά νά μάθω πᾶς αὐτός βλέπει τά πράγματα. 'Αναγκάζεσαι λοιπόν νά κλείσεις μερικά κανάλια.

**G.Δ.:** "Αν ἐπιτρέπεται ἔτσι ἔνα μικρό ψυχαναλυτικό πόρισμα, ως ήθοποιός είσαι ὑγιής..."

**T.M.:** "Ωχ... ἀλλά ώς ἀνθρωπος είμαι φοβερά διαλυμένος. Δέν ἔχει πᾶς είμαι ως ήθοποιός. Είμαι φοβερά ἀνοιχτός, ἀλλά κρατάω ἔνα κουκούτι, προσωπικό, δικό μου, πού δέν θέλω νά λαβωθεῖ. Δέν είμαι ὅμως καθόλου σίγουρος ὅτι πάντα πετυχαίνεις αὐτό τό πράγμα.

**G.Δ.:** 'Ο ήθοποιός λοιπόν δέ σκέφτεται αὐτόματα τί ζητάει ως ρόλος, οι «βαλβίδες» δέν κλείνουν ἀνώδυνα...

**A.K.:** Γιώτα, ή ἀποψή σου διαφέρει;

**G.Φ.:** "Οχι, δέν είναι διαφορετική, ἔχει πολλή σχέση μ' αὐτό πού είπε ὁ Τάκης. 'Ἄς πάρουμε συγκεκριμένα αὐτές τίς δύο ταινίες, τό Μετέωρο καὶ σκιά καὶ τό 'Αρωμα τῆς βιολέτας. Αὐτό πού ἔχει νά κάνει ὁ Τάκης ἔχει σχέση μέ τόν ποιητή Λαπαθώτη, ἀλλά καὶ μέ τόν Τάκη τόν Σπετσιώτη. Είναι ἔνας ήρωας τοῦ Σπετσιώτη στόν όποιο ἔχει ἐπενδύσει πάρα πολλά. Τό ίδιο κι ἐγώ. 'Εγω βέβαια δέν είχα νά ἐρμηνεύσω ιστορικό πρόσωπο, ἀλλά τήν 'Ισμήνη τοῦ σεναρίου, μέσα στήν όποια ήταν καὶ ή ίδια ἡ Γαβαλά. Είναι ἔνα παιχνίδι πού παίζεις μέ τόν σκηνοθέτη σου κυρίως.

**T.M.:** Είμαι πλέον σίγουρος ὅτι σέ κάθε ταινία δι πρώτος ρόλος ἔχει νά κάνει μέ τόν σκηνοθέτη τής. Κάποιοι μοῦ 'παν ὅτι μοιάζω μέ τόν Κόρρα στήν ταινία του καὶ κάποιοι ὅτι μοιάζω μέ τόν Σπετσιώτη στή δική του.

**G.Φ.:** Σέ μιά καλή ἐρμηνεία ἔχεις νά βάλεις καὶ τόν ἀευτό σου μέσα, τά περισσότερα πράγματα: κι είναι μιά διαδικασία πού συνεχίζεται καὶ μετά τά γυρίσματα.

**T.M.:** 'Εμένα μ' ἐπηρεάζει γιά μῆνες...

**G.Φ.:** Κι ἐμένα τό ίδιο. Αἰσθάνομαι νά συμπεριφέρομαι λίγο πρίν καὶ λίγο μετά τά γυρίσματα σάν τήν ήρωιδα πού καλούμαι νά ἐρμηνεύσω.

**T.M.:** Τήν ἐποχή πού γύριζα τό Μετέωρο καὶ σκιά ἔπερπε νά κάνω μερικά «δόφφο» τοῦ Κόρρα στό στούντιο. "Ε λοιπόν, ήμουν σέ μιά ἄλλη κατάσταση. Γράφαμε δυὸς τρεῖς φορές αὐτές τίς ἐσωτερικές φωνές, γιατί βέβαια δέν είχα καμιά σχέση μέ τόν 'Αρη. Μιλούσα «λαπαθώτικα».

**Π.Δ.:** Είναι λοιπόν ή ἐρμηνεία τοῦ ρόλου κάτι σάν μιά διαδικασία ἐνδοσκόπησης, σχεδόν θρησκευτική.

**T.M.:** Σέ μεγάλο βαθμό, σίγουρα.

**Π.Δ.:** 'Υπάρχει δαπάνη...

**T.M.:** Καὶ δέος.

**Π.Δ.:** 'Η διαδικασία τοῦ νά μπεις στό ρόλο είναι διαδικασία ἀνάλυσης...

**G.Φ.:** ...δόπτε φωτίζει μερικά πράγματα πού βρίσκονται γύρω σου.

**T.M.:** Μοῦ είναι ἀπόλυτα ἀναγκαῖο νά ἔχω τό ψυχοπορτραΐτο τοῦ ήρωα, νά τό 'χω φτιάξει ἐγώ ἢ νά μοῦ τό δώσει δι σκηνοθέτης. Δέν ὑπάρχει ἀνθρώπινο ψυχολογικό πορτραΐτο πού νά σοῦ είναι τελείως ἄγνωστο. Μέ κανέναν τρόπο. 'Από μιά πορτούλα τόση δά μπορεῖς ν' ἀρχίσεις νά καταλαβαίνεις πράγματα, νά χωθεῖς μέσα του.

**G.Φ.:** Είναι ἔνα φοβερό πράγμα. Είναι κάτι πού γεννᾶς ἐσύ

ό ίδιος, έσυ τό φέρνεις στό φῶς. Στό χαρτί είναι ένα πράγμα άνωπρκτο.

Γ.Δ.: Είναι δηλαδή και ήθικό ρίσκο.

Γ.Φ.: Βέβαια.

Γ.Δ.: Το αϊσθημα αύτό της εύθυνης άρκει για την «ένηλικιάση» του ήθοποιού;

Τ.Μ.: Σάν ήθοποιός είσαι νήπιο. Ποτέ δέν τά ξέρεις σλα.

Α.Κ.: 'Υπάρχουν ταινίες πού ύπερασπίζονται τους ήθοποιούς τους κι άλλες πού τους άφήνουν έκθετους. 'Εσείς πού θά τοποθετούσατε τις δικές σας ταινίες;

Τ.Μ.: Μιά πρώτη σκέψη, προσωπική: Στόν Σπετσιώτη νιώθω πολύ περισσότερο έκτεθιμένος — σχι όμως μέ άρνητική έννοια. Σέ βάζει μπροστά κι άπαιτεί άπο σένα αυτά πού έχετε συμφωνήσει νά κάνεις, γιά νά σωθείς κι έσυ· άν δέν τά κάνεις, υπάρχουν άλλοι παράγοντες πού θά συνεχίσουν τήν πορεία τους, έναν έσυ θά έκπεσεις. Στόν Κόρρα, βέβαια, νιώθω πιό προστατευμένος — οταν άνακαλύπτω, βλέποντας τήν ταινία, δτι πράγματα πού έχω πει ή κάνει και γιά τά δόποια δέν έχω τήν πλήρη ψυχολογική έξήγηση, πού θέλω πάντα νά έχω, είναι παρ' άλλα αυτά ένταξει, αύτό σημαίνει ότι δ Κόρρας κάνει τό αντίθετο, μέ προστατεύει, μέ «ένισχύει».

Γ.Φ.: Στήν περίπτωσή μου πιστεύω ότι ή Μαρία ή Γαβαλά άφησε έκτεθιμένο απλά τόν ήρωά της κι σχι χέμενα ώς ήθοποιοί. "Ηταν ή άποψή της γιά τό ρόλο. Δέν ήταν έκεκάθαρο άν άγαπαί τήν ήρωίδα αυτή η σχι, άν ήθελε κάν νά τό δείξει.

Γ.Δ.: Σ' αύτό ύπάρχει μιά άντικειμενική στάση... "Ομως στό σινεμά συχνότερα βλέπουμε πώς οι σκηνοθέτες άγαπούν τούς ήρωες: ή ταινία μού δημιουργήσε τήν αϊσθηση άπόστασης άπο τόν ήρωα μέ τόν τρόπο κάποιων εύρωπαϊκών ταινιών — σκέφτομαι τόν Ρομέρ, ύπάρχουν όπωσδήποτε συγγένειες.

Γ.Φ.: Πιστεύω πώς αύτό ήθελε ή Μαρία. Αύτή ή άντιμετώπιση, όμως, προϋποθέτει μιά μεγαλύτερη έκθεση.

Π.Δ.: Πές μας γιά τά «καμώματα» τής 'Ισμήνης στό 'Αρωμα τής βιολέτας...

Α.Κ.: 'Ηταν άλα δικά σου; Τά ροῦχα, τό παίξιμο μέ τά μαλιά...

Γ.Φ.: Αύτό ήταν τής Μαρίας, δέ θά τό σκεφτόμουν ποτέ. Ξαναβλέποντάς το μού άρεσε. Μού άρεσαν έπισης οι μονόλογοι, ήταν τό κομμάτι πού εύχαριστήκα περισσότερο.

Α.Κ.: Τελικά τί γίνεται, είναι λίγο τρελούτσικη ή 'Ισμήνη;



Γ.Φ.: ..."Ένα ίδιόρυθμο πλάσμα... Μιλάει μόνη της, αύτό συμβαίνει σέ δλους μας, και σέ μένα. Στήν ταινία αύτό είναι κάπως περισσότερο τραβηγμένο.

Τ.Μ.: Είναι τρελό, μᾶς έπιτρέπουν νά τραγουδάμε μόνοι μας, άλλα δέν μᾶς έπιτρέπουν νά μιλάμε μόνοι μας.

Α.Κ.: Φαίνεται πώς ζταν παιζεις έναν «ώραιο» ήρωα έχεις μά κατ' άρχην εύκολιά, κάτι πού άντιστρέφεται ζταν δ ήρωας βρίσκεται σέ μειονεκτική θέση...

Γ.Φ.: Τό πρώτο έχει κάτι πού γοητεύει πολύ τόν κόσμο. 'Η 'Ισμήνη δέν είναι καθόλου γοητευτική. Ψάχνεις τά στοιχεία πού πρέπει νά τής δώσεις γιά ν' άποκτησει μιά γοητεία πού δέν έχει. Στήν άλλη περίπτωση, τά πράγματα είναι πολύ εύκολα, ύπάρχει δεδομένη γοητεία, σπως τής Εένας στή Ρεβέάνς.

Γ.Δ.: Στό Μετέωρο και σκιά, ό Λαπαθιώτης —κι δόμσχος έξαιτιάς του— είναι «δανδής», άψογος σέ. κάθε του

χειρονομία, ή εύγενειά του διαρκεί ώς τό τέλος τής ζωῆς του κι ή ταινία τόν άντικρυζει νεκρό μέ τόν ίδιο σεβασμό. 'Υπάρχει μιά άπόλυτη συμπόρευση μέ τό χαρακτήρα, φέρνει στό μυαλό χόληγουντα.

Τ.Μ.: Είναι ένα καλό πάτημα, πρέπει νά τό δμολογήσω.

\*

**Χρήστος Μήτσης:** Θά θέλατε νά παίξετε στήν ταινία κάποιου πού είναι πολύ τυραννικός;

Τ.Μ.: Είσαι άναγκασμένος, είναι οι δάσκαλοι σου αύτοί. "Όπως στό σχολείο άλλοι δάσκαλοι σέ χαϊδεύουν κι άλλοι σού ρίχνουν φάπες κι έσυ είσαι έκει... γιατί τό ήθοποιηλίκι είναι μαθητεία, αύτό τό διαλέξαμε. Δέν μπορείς νά διαλέγεις τούς σκηνοθέτες πού σού είναι εύχαριστοι. Δέν τούς έχεις δταν σού πρωτοέρχονται...

*Π.Δ.:* 'Απ' δι, τι κουβεντιάζαμε παλιότερα μέ τόν Βεργίτση, θυμόμαστε πώς ή συνεργασία μέ τούς ήθοποιούς ξεμοιάζει ιδανική, δι καθένας είχε τό κομμάτι του. 'Από τήν αλλη μεριά, δι Χίτσκοκ, ας πούμε, ήταν τυραννικός, άλλα οι έρμηνεις τών ήθοποιῶν ήταν σπουδαίες. Τελικά τί θά προτιμούσε ήνας ήθοποιός;...

*Γ.Φ.:* 'Εξαρτάται. Δέ σημαίνει δι τί δέ θά δούλευα μ' έναν σκηνοθέτη πού θά μπορούσε κάποια στιγμή νά γίνει τυραννικός. 'Αρκει νά έμπιστεύεται έσυ αύτόν κι αύτός έσενα. Στή *Ρεβάνς* υπήρχε αύτή ή έμπιστοσύνη, ή αποδοχή.

*Π.Δ.:* Κάνοντας χρήση τής στιγμῆς, θά ήθελα νά μιλήσουμε γιά τήν έπιθυμία, τήν έπιθυμία τοῦ ήθοποιοῦ και τήν έπιθυμία τοῦ ήρωα. Πώς σχετίζονται: Είναι έπιθυμίες πού βρίσκονται σέ διάσταση, συναντιούνται, άπωθούνται, τί συμβαίνει;

*T.M.:* Είναι άλλοπρόσαλο αύτό τό προτισές. Δηλαδή συναντιούνται, χωρίζουν, συμβαίδιζουν, συγκρούονται.

*Γ.Δ.:* 'Υπάρχει μιά μαχητική σχέση τών έπιθυμιῶν.

*T.M.:* Πολύ συχνά είναι και συμμαχική, ξέρεις. 'Άλλα δέν είναι στάνταρ.

*Π.Δ.:* 'Έχω στό μυαλό μου κάτι συγκεκριμένο καθώς άναφέρομαι στήν έπιθυμία. Πιστεύω δι τέρα από τίς διαφορετικές έκφρασεις τής εύχαριστησης, ή έπιθυμία είναι άναλλοιωτη...

*Γ.Φ.:* Ναι, γιατί δέν τελειώνεις ποτέ μ' αύτό πού κάνεις και νιώθεις δι τείχες νά κάνεις χιλιάδες πράγματα περισσότερα. Δέν είναι πολλά πράγματα πού μπορεῖς νά πεις γι' αύτό, είναι ένα αϊσθημα πού λές «πώ, πώ, θά μπορούσα νά 'χα κάνει έκεινο και τ' αλλο» δέν έκανα τίποτα, έκανα δυό τρία πράγματα».

*Π.Δ.:* Είναι ένα αϊσθημα κενού ή ένα αϊσθημα ίκανότητας;

*T.M.:* Πώ, πώ, άγορι μου είναι πάλι και τά δύο νομίζω. Πολύ συχνά πέφτεις σέ φοιβερά χάη, σχι το high τό άμερικάνικο, τό χάος, τό πληθυντικό τού χάους.

*Γ.Φ.:* 'Οταν τελειώνει ή ταινία, είναι ένα αϊσθημα κενού;

*Π.Δ.:* Είναι τό κενό μετά τήν εύχαριστηση, ή έπιθυμία έχει πληρωθεί, η μένει έκκρεμής;

*Γ.Φ.:* Είναι μετά τή δημιουργία.

*T.M.:* Είναι αϊσχετο μέ τό αν έχεις φτάσει σ' αύτό πού έπεθύμισες.

*A.K.:* Και τώρα ήθοποιοί πού σᾶς άρέσουν, σκηνοθέτες, ταινίες...

*Π.Δ.:* Αύτή ή έρωτηση θά βγει στό *Ρομάντσο*, βέβαια, άλλα δέ σᾶς τό λέμε άκομη...

*Γ.Δ.:* ...και στό *'Αρωμα τής βιολέτας*...

*T.M.:* Παρ' ολο πού ως ήθοποιός είδα στι δέν ύπάρχει μύθος, ως ιδιώτης έλπιζω σ' αύτό τό μύθο... Μ' άρέσουν οι Αμερικάνοι, είναι πολύ έργατικοί, σπως και κάποιες σχολές τής *'Ανατολικής Εύρωπης*, Πολωνοί...

*Γ.Φ.:* 'Εμένα μ' άρέσει ο *Ρόμπερτ Ντέ Νίρο*...

*Γ.Δ.:* ...δι Μπράντο και δι Νίκολσον;

*Γ.Φ.:* Πολύ. 'Άλλα μού άρέσουν κι οί Εύρωπαίοι, και νεώτερες *'Αμερικάνες* — ή *Τζέσικα Λάνγκ* κι αύτή ήλλη...

*T.M.:* Σίσου Σπάισεκ;

*Γ.Δ.:* Μή μού πεις γιά τή *Μέρυλ Στρήπ*...

*Γ.Φ.:* Αύτή Αύτή μ' άρέσει.

*T.M.:* Είναι τό καλύτερο παράδειγμα τοῦ *'Ακτορς Στούντιο* στήν έποχή μας, ή πιό καλή του μαθήτρια.

*Γ.Δ.:* Είναι άποτελεσματική και πολύ ίκανή, άλλα ποτέ δέν μπρέσει νά τή χωνέψω. Είναι τόσο άποτελεσματική πού δέ μ' άφηνε νά τή χωνέψω.

*Π.Δ.:* Είναι τό μικρό ψεγάδι στόν ήθοποιό πού τόν κάνει ανθρωπο. Τόν κάνει σώμα, φᾶς... 'Η *Στρήπ* πάντως είναι μιά μηχανή...

*T.M.:* Ναι, είναι τρομερή, έγώ τή ζηλεύω, δταν τή βλέπω αισθάνομαι τρομερά. "Αν και μού είναι άντιπαθητική ως φυσιογνωμία.

*Γ.Δ.:* 'Ωραία.

*T.M.:* Τήν είχα δει άρχικά στήν τηλεόραση, στό *'Ολοκαύτωμα* και δέν τήν μπορούσα καθόλου, γιά χρόνια. Πρόσφατα, σμως, είδα δυό-τρεις ταινίες της, δέ χρειάζεται νά δεις περισσότερες... Δέν ύπάρχει πιό έπιτυχές παράδειγμα μαθητείας. Δουλεύει πάρα πολύ. Τό νά δουλεύεις έτσι είναι σύστημα. Τό *'Ακτορς Στούντιο* βάζει στόχους και καλεῖ τόν ήθοποιό νά τούς φτάσει.

*A.K.:* Αισθάνεσαι ν' άνήκεις έκει;

*T.M.:* Αύτό έχω μάθει. Δέν μπορῶ βέβαια δουλεύοντας έπαγγελματικά νά τού είμαι κάθε στιγμή πιστός.

*Π.Δ.:* Μιλώντας γιά τήν *Στρήπ* πρίν, μιλήσαμε γιά τόν ήθοποιό-μηχανή πού μπορεῖ νά τά κάνει δλα...

*T.M.:* Μού άρέσει αύτό.

*Γ.Φ.:* 'Εμένα σχι τό πάντα. 'Άλλα θά 'θελα κάποια στιγμή νά μπορῶ νά τό κάνω.

*Γ.Δ.:* Είναι ένα δριακό σημείο αύτό;

*T.M.:* Γιά μένα είναι. Κάθε φορά πού θέλω νά άποδώσω ένα συναίσθημα νά 'χω ένα μαγικό κουμπάκι, νά τό πατάω...

*Γ.Δ.:* 'Έγώ ως δριακό σημείο σκέφτομαι μόνο τόν ήθοποιό-θεό, δηλαδή τόν Μπράντο. Μπορεῖ νά κάνει τά πάντα και νά μήν άλλάζει.

*Γ.Φ.:* Δέ συγκρίνεται μέ τή *Στρήπ*, βέβαια.

*Π.Δ.:* 'Ο Μπράντο είναι ειδική περίπτωση. Τόν θυμάμαι στήν *'Ανταρσία τού Μπάσοντυ* δπου «πέθανε» χωρίς νά κουνήσει βλέφαρο, τό βλέμμα του νέκρωσε. 'Ηταν φοβερό.

*Γ.Δ.:* Κι ήταν άκομά τό '62. Ποιός τολμούσε στό κύκλωμα αύτό νά πεθάνει μέ τά μάτια άνοιχτά;



## "Ένας μικρός διάλογος μέ τη Θέμιδα Μπαζάκα

Η συζήτηση αυτή έγινε στή διάρκεια τῶν γυρισμάτων τῆς ταινίας τοῦ Παντελῆ Βούλγαρη *Πέτρινα Χρόνια* μέ τὸν Ἀντώνη Κιούκα καὶ τή Θέμιδα Μπαζάκα, πάνω σ' ἔνα πλοϊο.



'Ερ.: Πῶς είναι ή κατάσταση ἐδῶ στό γύρισμα, πῶς νιώθεις;

'Απ.: 'Έννοεις σέ σχέση μέ τήν ἀτμόσφαιρα τῆς δουλειᾶς;

'Ερ.: Ναί.

'Απ.: Αὐτό είναι γνωστό. 'Ο Παντελῆς είναι πρώτος στό νά δημιουργεῖ ἀτμόσφαιρα. Είναι πολύ καλός ἀνθρωπος, πολύ τρυφερός καὶ πολύ ἀνθρώπινος. Σοῦ μιλάει, σέ δόηγει μαλακά καὶ παίρνει αὐτό πού σου ζητάει.

'Ερ.: Σέ βάζει, δηλαδή, μέσα στό παιχνίδι τής ταινίας.

'Απ.: Βέβαια. 'Από τήν ἀρχή, στό γύρισμα, ἡδη, ὁ Παντελῆς ἔχει ἐπιβάλλει μιάν ἀτμόσφαιρα. Καὶ τήν ἐπιβάλλει μέ τόν τρόπο του. "Ολα είναι χαμηλόφωνα, διακριτικά. 'Απαιτεῖ ήσυχιά γιά νά αύτοσυγκεντρωθεῖ. 'Αγαπάει δλους τούς ήθοποιούς καὶ τούς ξέρει.

'Ερ.: Πέξ μας κάτι γιά τό ρόλο αὐτό. Είναι ή πρώτη φορά πού παιζεις ἔνα τόσο σημαντικό ρόλο.

'Απ.: Είναι ίσως ἀπό τίς σπάνιες φορές πού δίνεται τόση βαρύτητα σ' ἔνα ρόλο. 'Η ταινία ἀπό τήν ἀρχή ὡς τό τέλος στηρίζεται πάνω σ' αὐτή τή γυναίκα. "Ολη ἡ ιστορία περνάει ἀπό μέσα της. Και ὅπως καταλαβαίνεις είναι πολλαπλάσια ἡ εὐθύνη, ἡ κούραση, ἡ ἀνασφάλεια... ἄλλωστε είναι μιά ταινία πού ἀναφέρεται σέ μιά ιστορία είκοσι χρόνων...

'Ερ.: 'Εσύ πόσο χρονῶν είσαι;

'Απ.: Είκοσιπέντε στά είκοσιέξι.

'Ερ.: Πῶς είναι σάν ἐμπειρία, νά κρατᾶς ἔνα ἔργο ἐπάνω σου.

'Απ.: Προτιμῶ νά μήν τό σκέπτομαι. Τό ξεχνάω. "Ηδη τώρα είμαστε στήν ἔβδομη ἔβδομάδα τῶν γυρισμάτων καὶ μοῦ ἔχει φύγει τελείως ἀπό τό μυαλό. "Έχω συνηθίσει ὅτι τό δόνομα πού ἀκούγεται ἐδῶ τόσο πολύ είναι Θέμις, Θέμις.... Στήν ἀρχή είχα σοκαριστεῖ φοβερά. 'Ἐπειδή είμαι ὑπερυπεύθυνο ἄτομο, ἔνιωθα τρομερή ἀνασφάλεια, μέ βοήθησε δύμως πολύ ὁ Παντελῆς. Είναι τόσο σίγουρος γι' αὐτό πού κάνει, ὥστε ἐσύ, ὁ ήθοποιός, καμαρώνεις. 'Εκφράζε-

σαι πιο ἐσωτερικά. "Οταν κάποιος δέν είναι σίγουρος γι' αὐτό πού κάνει, σοῦ μεταδίδει τήν ἀνασφάλειά του. "Οταν δ' Παντελῆς λέει στόπ καὶ γυρνάει καὶ σέ κοιτάζει, καταλαβαίνεις, ὅτι ἡσουν καλή. Ξέρεις, είναι μιά ἀνάστα...

Μεγάλη ιστορία ὁ Παντελῆς. Σ' ἀγαπάει. Καὶ ἐπειδή ὁ ἴδιος, σάν ἄτομο, είναι ἀνθρωποκεντρικός, ἔτσι είναι καὶ οἱ ταινίες του.

'Ερ.: 'Απαιτεῖ μιά διανοητική η μιά συναισθηματική ἐπαφή μ' αὐτό πού κάνετε;

'Απ.: Συναισθηματική.

'Ερ.: Δηλαδή τόν ἐνδιαφέρει περισσότερο ὁ ἀνθρωπος ἢ ὁ ήθοποιός;

'Απ.: 'Αποφεύγει τό ψεύτικο, δηλαδή μᾶς ὀδηγεῖ στό πιό ἀπλό, πιό λιτό, πιό ἀνθρώπινο καὶ ἐσωτερικό παιχίμο. Καὶ ὅλη του ἡ δουλειά είναι στραμμένη σ' αὐτό.

Γιά νά είναι ἀληθινή ἡ ιστορία πρέπει νά είναι ἀνθρώπινη. Τήν κοπέλα αὐτή (τήν 'Ἐλένην) πρέπει νά μπορεῖς νά τή συναντήσεις στό λεωφορεῖο ἢ στη γειτονιά σου. Δέν είναι οὔτε ἥρωας, οὔτε ἔχει τίποτα τό ἔξαιρετικό πάνω της. Είναι ἔνα ἀπλό κορίτσι, μέ ἀνασφάλεις, νευρικότητα, φόβο. 'Απλῶς αὐτό πού πιστεύει καὶ αὐτό γιά τό δόποιο παλεύει είναι περασμένο στό αἷμα της. Είναι πάρα πολύ φυσιολογικό γι' αὐτήν ὅτι αὐτός είναι ὁ μόνος δρόμος πού μπορεῖ νά πάρει στή ζωή της.

'Ερ.: Ποιά είναι ή σχέση σου μέ τήν κάμερα;

'Απ.: Αὐτό είναι μιά μεγάλη ιστορία, τήν δόποια τώρα ἐγώ ἀρχίζω ν' ἀντιλαμβάνομαι. Καὶ είναι μιά σχέση πού ἔξερτασι καὶ ἀπ' αὐτόν πού είναι πίσω ἀπό τήν κάμερα, δέν ἐννοῦ μόνο τό σκηνοθέτη, ἀλλά καὶ τό διευθυντή φωτογραφίας.

'Ερ.: Τί είναι λοιπόν ὁ 'Αρβανίτης σ' αὐτή τήν ταινία, γιά σένα;

'Απ.: 'Ο 'Αρβανίτης είναι ἔνας μικρός μάγος, πού μᾶς στέλνει τά μαγικά του κύματα καὶ μᾶς κάνει νά βγάζουμε τόν καλύτερο ἔαυτό μας.

# Συζητώντας μέ τόν Γιῶργο Πανουσόπουλο, τόν Νίκο Περάκη καὶ τόν Γιῶργο Τσεμπερόπουλο

Η συζήτηση πού ἀκολουθεῖ μέ τούς κινηματογραφιστές Γιῶργο Πανουσόπουλο, Νίκο Περάκη καὶ Γιῶργο Τσεμπερόπουλο πραγματοποιήθηκε στή Θεσσαλονίκη, στό τέλος τοῦ Φεστιβάλ. Η αἵτια πού τή γέννησε, δώμας, εἶχε μᾶλλον μακρινή σχέση μέ τό τελευταῖο. Ἀλλωστε, ἀπό τοὺς τρεῖς δημιουργούς, μόνο ὁ ἔνας εἶχε ταινία στό Φεστιβάλ κι αὐτήν ἐκτός συναγωνισμοῦ (Ἐπιπλέον, ἡ ταινία αὐτή — ἡ Μανία τοῦ Γ. Πανουσόπουλου — δέν ὑπῆρχε καθόλου ἀντικείμενο αὐτῆς τῆς συζήτησης.) Αἵτια τῆς πρόσκλησης τῆς Ὁθόνης πρός τούς συγκεκριμένους δημιουργούς ὑπῆρξε, κυρίως, τό ἐνδιαφέρον της γιά τόν ἰδιαίτερο, συλλογικό τρόπο τῆς ἐργασίας τους σέ συνδυασμό, φυσικά, μέ τήν ποιότητα τοῦ ἀποτελέσματός της.

Στή συζήτηση αὐτή, ἀπό τήν πλευρά τῆς Ὁθόνης, συμμετεῖχαν οἱ Πατρίς Βιβάνκο, Χρῆστος Μήτσης καὶ Νότης Φόρσος.

Οθόνη: Ποιά εἶναι ἡ σχέση σας μέ τήν “Στέφι Φίλμ”;  
Γ. Τσεμπερόπουλος: Θά ἥθελα νά ξεκαθαρίσω μιά καὶ καλή αὐτό τό θέμα. Προσπαθοῦνε νά μᾶς κατατάξουν σέ μιά ὄμαδα μέ μεγάλα οἰκονομικά συμφέροντα, ὅπως κάποτε τόν Σύγχρονο καὶ τό “Ιδρυμα Φόρντ. Τώρα τή θέση τοῦ Ιδρύματος πήρε ἡ “Στέφι”.

Γ. Πανουσόπουλος: Ή “Στέφι” εἶναι μιά ἑταιρεία πού τυχαίνει νά δουλεύει μέ τόν Πανουσόπουλο γιατί κάποιος ἔπρεπε νά χρηματοδοτήσει τίς ταινίες του. “Ετσι ἔκανα γι’ αὐτήν διαφημιστικά, ζητώντας της ἀντιπαροχές.

Γ. Τσ.: Στή δική μου ταινία, τόν Ξαφνικό ἔρωτα, ή “Στέφι” μπήκε μ’ ἔνα ποσοστό καὶ ὑπηρεσίες. Τό ίδιο καὶ στήν ταινία τοῦ Πανουσόπουλου. Τήν πλήρωσε γιά νά τοῦ παρέχει προσωπικό, μηχανήματα κ.λπ.

Γ.Π.: Μιλάμε δηλαδή γιά ἔναν μαικηνισμό τοῦ εἴδους «σοῦ δίνω τώρα καὶ παίρνω ὅταν πάρεις καὶ δέ σέ πάω φυλακή ἃν δέ μέ πληρώσεις». Ή “Στέφι” ξέρει πολύ καλά ὅτι θά τήν πληρώσεις είτε μέ δουλειά, είτε σέ χρήμα. Ἐλπίζει ὅτι δέ θά χάσει καὶ ἀπό τήν ἄλλη τῆς ἀρέσει νά ἔχει κάποιο γόνητρο συμμετέχοντας στό χῶρο, γιατί ἔχει καταλάβει αὐτό πού δέν κατάλαβε ἡ ἑλληνική τηλεόραση: ὅτι καὶ στή διαφήμιση καὶ παντοῦ χρειάζεσαι ἀνθρώπους τῆς δουλειᾶς. Τό ὅτι βρέθηκαν ἄτομα καὶ κάναν τά ἐφέρε τῆς Μανίας ὡφελήθηκε ἔμμεσα ἡ “Στέφι”, γιατί αὐτοί οἱ ἀνθρώποι δέν ἔχουν σταματήσει ἀπό τότε νά δουλεύουν γι’ αὐτήν. Αὐτά εἶναι ἄλληλενδετα.

Γ. Τσ.: Γιά νά πάρουμε μέ μιά σειρά τά πράγματα, ή “Στέφι” εἶναι μιά παλιά ἑταιρεία παραγωγῆς κινηματογραφικῶν διαφημιστικῶν ταινιῶν καὶ συμμετέχει σέ ταινίες ἑδῶ καὶ χρόνια. Ἀπό ἐκεῖ καὶ πέρα, σέ μιά στιγμή, ἐγώ τούς ζήτησα νά ἔρθουν να δουλέψουν

στήν ταινία μου καὶ αὐτοί μοῦ πρόσφεραν πολύ καλούς δρους. “Ετσι δημιουργήθηκε ἀπ’ αὐτούς μιά ξεχωριστή ἑταιρεία, διεύθυνσης παραγωγῆς, ή ὅποια ὀνομάζεται “Συνεργασία Ε.Π.Ε.”. Δούλεψαν μαζί της καὶ ὁ Μανουσάκης, ὁ Τσιλιφώνης, ὁ Περάκης..”

N. Περάκης: Άναλαμβάνει καὶ τή διεξαγωγή τῆς παραγωγῆς, τά λογιστικά πού εἶναι μπελάς...

Γ. Τσ.: Στή συνειδήση τῶν κινηματογραφιστῶν, λόγω τοῦ ὄνόματός της, δῆλοι νόμιζαν ὅτι πρόκειται γιά τή συνεργασία μας. Δέν ἔχει, ὁμως, καμιά σχέση μέ μᾶς. Ή δικιά μας ἡ συνεργασία ξεκίνησε πολύ ἀπλά. Πρίν ἀπό πέντε χρόνια, ὅταν ὁ Πανουσόπουλος γύριζε τούς Απέναντι, μᾶς εἶπε ὅτι ἥθελε νά τόν βοηθήσουμε καὶ ἐπειδή δέν ἔχει νά μᾶς πληρώσει θά ἔκανε κι αὐτός τό ίδιο στή ταινίες μας. Τό νά ἔξασφαλίσω ἐγώ γιά ὀπερατέρ τόν Πανουσόπουλο καὶ νά μάθω ἀπό αὐτόν ἥταν σημαντικότερο ἀπό τό ὅτι μοῦ ἔδινε τότε διακόσιες χιλιάδες καὶ ἐγώ σ’ αὐτόν διακόσιες ὅγδοντα μετά ἀπό δυό χρόνια.

Οθ.: Μέ τήν ΕΤΕΚΤ δέν εἶχατε προβλήματα;

Γ. Π.: Ὁχι, γιατί πάντα εἶχαμε ύπερπληθές συνεργείο.

Οθ.: Κύριε Περάκη, κάνατε μιά ταινία μέ σημαντικότατη ἐμπορική ἐπιτυχία, παρ’ ὅλ’ αὐτά δέν τήν ἀκολούθησε κάποια ἄλλη.

N. Π.: Δέ γίνεται διαφορετικά. Αὐτή τή στιγμή τό σύστημα καὶ τό κύκλωμα εἶναι τέτοια πού πρέπει, βγάζοντας μιά ταινία, νά τήν κυνηγήσεις, δχι μόνο στήν ἑλλάδα, ἀλλά καὶ νά κάνεις μιά προσπάθεια νά τήν πουλήσεις στό ἔξωτερικό. Μόνο ἔτσι θά μπορέσεις νά ξανακάνεις ταινία. Συγκεντρώνοντας ἔνα κεφάλαιο, ὡστε, μέ μιά πιθανή συμμετοχή τοῦ Κέντρου Κινηματογράφου ἡ τῆς τηλεόρασης, νά χρηματοδοτήσεις μιά καινούρια δουλειά. Σημαίνει δηλαδή ὅτι



χάνεις τουλάχιστον έξι μήνες. Άποκει καί πέρα, πρέπει νά ξανακάτσεις, ἄν δέν έχει ἔρθει κάποιος σεναριογράφος νά σοῦ προσφέρει κάποιο σενάριο η νά τό έχει προτείνει γιά σκηνοθέτη ἀπό τήν ἀρχή, γιά νά ξεκινήσεις κάτι σάν αὐτό πού κάνω τώρα. Γράφω μετά ἀπό δύο ἀπόπειρες μέ πιθανούς σεναριογράφους, μέ τούς όποιους, ὅπως φάνηκε, δέν εἶναι εύκολο νά συνεργαστεῖς. Γιατί σοῦ λένε "νά δῶ κι ἐγώ πόσα θα πάρω" κ.λπ. Αύτοί πού βιοπορίζονται παίρνουν ὄγδοντα χιλιάδες τό κομμάτι. Παράγουν ὀκτώ κομμάτια τό μήνα. Δέν τούς συμφέρει νά γράψουν σενάριο γιά μιά ταινία γιά τήν όποια τό Κέντρο δέχεται, στήν καλύτερη περίπτωση, ἀμοιβή ὀκτακοσίων χιλιάδων η ἔστω ἐνός ἑκατομμυρίου. Δέν υπάρχει η υποδομή. "Οταν λοιπόν λέτε ἐσεῖς οἱ κριτικοί ὅτι δέν υπάρχουν σενάρια, ἔχετε δίκιο, μόνο πού δέν ἔχετε ἀναλύσει τό γιατί. Λέτε ὅτι γράψουμε μόνοι μας τά σενάρια μας. Δέν μπορεῖτε, ὅμως, νά μᾶς ζητᾶτε νά μήν τά γράψουμε, δταν δέν τά γράφει κανείς ἄλλος. Τή στιγμή, λοιπόν, πού πρέπει νά καλύψεις τό σενάριο, τή σκηνοθεσία, σύν τό στήσιμο τής παραγωγῆς, δέν μπορεῖς νά κάνεις ταινία πιό γρήγορα ἀπό δύο χρόνια.

Λέω ὅμως καί κάτι ἄλλο. Γράφοντας ἔνα σενάριο δέν ξέρω ἄν θά τό γυρίσω καί πῶς. "Αν θά μέ καλύψει τό Κέντρο, ἄν τό σενάριο εἶναι καλό ἐμπορικά ὥστε νά συμμετέχει καί μιά ἑταρεία ἑκμεταλλευσης. Δέν ἔχουμε κεφάλαιο γιά νά ἔχουμε μερτικό στής ταινίες μας. Ξεπουλιόμαστε, γι αὐτό καί δέ βγάζουμε χρήματα. Ἐκτός ἄν πάρει τήν ταινία η τηλεόραση, ἔστω ἐκ τῶν ὑστέρων. Κι ἐγώ τώρα, ὅπως καί η Συνεργασία, περιμένουμε νά τήν ἀγοράσει η τηλεόραση γιά νά ξελασπώσουμε. Ἀπλῶς καλύψαμε, αὐτοί τήν ύπηρεσία τους κι ἐγώ τή δουλειά πού δουλεψα ἐνάμισυ χρόνο. Τώρα δέ μᾶς φτάνουν νά βγάλω τό χειμῶνα.

'Οθ.: Καί μιλᾶμε γιά μιά ταινία πού ἔκανε ρεκόρ εἰσιτηρίων!

N. Π.: Ναί, ἄλλα ἐγώ δέν εἶχα κεφάλαιο. "Αν εἶχα τότε πού ἔφτιαχνα τήν ταινία 9 ἑκατομμύρια θα εἶχα τό 39%. Τώρα ἔχω τό 8,5%. Τά περισσότερα κέρδη τά ἔβγαλε τό κράτος. Μόνο ἀπό τούς φόρους πήρε 18 ἑκατομμύρια, ἐνώ τό Κέντρο καί ὁ Σπέντζος 32.

'Οθ.: Τά νούμερα ἀκούγονται μεγάλα.

N. Π.: Αύτό ὅμως πού μᾶς μένει εἶναι ἀστεῖο.

G. Π.: "Εχει γίνει ἀπό τήν Ἐταιρεία Ἐλλήνων Σκηνοθετῶν ἔνας κατάλογος πού υπολόγιζε τί τζίρο κάνει στήν οἰκονομία μας μιά μέτρια ἡλληνική ταινία. "Οταν τό Κέντρο δίνει 10 ἑκατομμύρια, τό κράτος παίρνει συνολικά γύρω στά σαρανταπέντε, ἀπό ἔμμεσους φόρους, φόρους δημοσίων θεαμάτων, εισοδημάτων, φόρο κύκλου ἐργασιῶν, χαρτόσημα, IKA κ.λπ.

G. ΤΣ.: "Ο, τι σοῦ δίνει μέ τό ἔνα χέρι, σοῦ τό παίρνει μέ τό ἄλλο γιατί δέν υπάρχει κανένας συντονισμός ἀνάμεσα στά υπουργεῖα. Θεωρεῖται λοιπόν σπουδαῖο πράγμα τό ὅτι τό κράτος δίνει τόσα χρήματα, ἐνώ παίρνει περισσότερα.

N. Π.: 'Από τήν ἄλλη, σέ ἀναγκάζουν νά κυνηγᾶς ἔνα λογιστή, μιά ἑκμετάλλευση γιά νά ξανακάνεις ταινία. Καί τώρα, μόλις τελειώσω τό σενάριο καί πάει γιά δακτυλογράφηση, θά πρέπει νά κάτσω κάτω μιά ἐβδομάδα καί ν' ἀσχοληθῶ μ' ἀριθμούς. Νά τηλεφωνήσω τήν Κόντακ καί τούς διάφορους προμηθευτές καί νά χάνω τόν καιρό μου μέ πράγματα πού δέν ἔχω σχέση...'.

Αύτά εἶναι κατάλοιπα ἀπό τόν καιρό πού υπῆρχε κινηματογραφική βιομηχανία, δπου τό κράτος μόνο ἔπαιρνε. Δέν ἔδωσε λεφτά τό κράτος στόν Φίνο. Κάποια στιγμή, ὅμως, ἄλλαξε η κατάσταση καί ἀπό τή μιά δῆθεν ισχύουν μέτρα εύνοϊκά γιά τόν κινηματογράφο, ἄλλα ή ἀφάιμαξη ἔχει παραμείνει.

G. Π.: Σ' ὅλα τά ἐπίπεδα. Κανονικά, ἔτσι ὅπως ἔχει γίνει η κατάσταση, ἐμεῖς δέ θά ἔπρεπε νά ἔχουμε σχέση με συνδικάτα.

'Οθ.: Τώρα πού κατά κάποιον τρόπο ὁ κινηματογράφος προσωποποιείται, γίνεται καλλιτεχνικός, τό κράτος λειτουργεῖ ἀνάποδα, ἀντί νά τόν προωθεῖ...

G. Π.: ... στηρίζεται σ' αὐτόν...

N. Π.: Το κράτος δέν τό καταλαβαίνει αὐτό, γιατί τό ἰδεολογικό βρίσκεται στό 'Υπουργεῖο Πολιτισμοῦ, τό οἰκονομικό στό 'Υπουργεῖο Οἰκονομίας καί ὁ ἔνας δέν ξέρει τί θέλει η τί κάνει ὁ ἄλλος. Μᾶλλον δέν τό συνειδητοποιούν. Γιατί, ἐνώ μιλᾶμε γιά ἀστεία ποσά σέ σχέση μέ τόν κρατικό προϋπολογισμό, δέν υπάρχει καμιά γενναιοδωρία ἐκ μέρους του. Τό ἀντίθετο. Καμιά βιομηχανία δέ θα δούλευε μέ τέτοια κίνητρα.

G. Π.: Στό θέατρο, ἀντίθετα, υπάρχει ἀπαλλαγή φόρου, πραγματικές ἐπιχορηγήσεις καί ὅχι ἀγορά πό-

ντων. Τό κράτος δέν άγοράζει πόντους στόν Κούν δταν τόν έπιχορηγεῖ.

*N. Π.:* Ρωτάτε γιατί μιά έπιτυχημένη ταινία δέν αφησε λεφτά. "Έχει ύποσχεθεί τό κράτος ένα νόμο που πάει κάθε φορά άπό Πάσχα σε Χριστούγεννα. "Οταν έξαγγέλθηκε, μέ πολύ συγκεκριμένες ήμερομηνίες, έγώ έδωσα δύοντος τούς πόντους της ταινίας μου, μέ άνταλλαγμα τήν έπιστροφή τοῦ φόρου, άπό τήν όποια παραιτήθηκαν οι ύπόλοιποι συμπαραγωγοί πρός δφελός μου, γιατί δέχτηκαν δτι δέν ύπάρχει γιά μένα κανένα οικονομικό κίνητρο έκτος απ' αυτό. Ο νόμος δέν πέρασε άπό τή Βουλή. Θεωρῶ δτι τό κράτος μέ έξαπάτησε σ' αυτή τήν περίπτωση γιατί είναι συμπαραγωγός μου, στηρίζω τό δόμημα αυτής τής ταινίας σέ μια ύπόσχεση, τή στιγμή που βγαίνει μιά ύπουργός και ύπόσχεται δτι "τά Χριστούγεννα θά τόν έχετε τό νόμο, έγώ είμαι έδω". Τουλάχιστον θά περίμενα νά μήν είναι έκει, νά πᾶ πώς χάσαμε και οι δύο. Μόνο πού αυτή είναι έκει και έγώ δέν έχω πάρει τά χρήματα...

*G. Τσ.:* Οι συμβάσεις πού δεχόμαστε νά ύπογράψουμε, αν τίς πάμε στήν EOK, θά γελᾶνε και οι κότες. Η Έταιρεία Σκηνοθετῶν ντρέπεται νά τίς πάει. Παρ' δλα αυτά, τίς ύπογράψουμε δλοι μας. Να δεῖτε σύμβαση τής EPT νά πάθετε ζημιά. "Ηθελα δύο έκατομμύρια γιά νά τελειώσω τόν Ξαφνικό έρωτα και μοῦ τηλεφώνησαν άπό τό Κέντρο δτι συμφώνησαν μέ τήν EPT γιά μιά πώληση 2 έκατομμυρίων. Πήγα νά τά πάρω και μοῦ λένε δτι δέν είναι τόσα γιατί σοῦ κρατάμε τό χαρτόσημο. Μοῦ άναψαν τά λαμπάκια, δλά δέν είχα περιθώριο. Τά πήρα κι' έφυγα. Αυτά δέν είναι τίποτα μπροστά σέ σύμβαση πού έχουν ύποχρεωθεῖ νά ύπογράψουν ό Φέρρης, ή Μαρκετάκη κ.α.

*N. Π.:* Τό κράτος δέ μᾶς προστατεύει καθόλου και σ' έναν άλλο τομέα. Στή διαρροή τῶν δικαιωμάτων άπό τίς ταινίες πού βγαίνουν στό βίντεο. "Οχι μόνο τίς πειρατικές, δλά και τίς νόμιμες πού παιζονται παντού. Τό τελευταίο έπιχειρημα ποῦ άκους άπό τούς νομικοσύμβουλους είναι δτι τό πολιτικό κόστος θά ήταν πολύ μεγάλο ώστε νά άπαγορευθεῖ ή προβολή τους στίς καφετέριες. Ή καφετέρια έχει καθιερωθεῖ στήν Έλλάδα περισσότερο άπό τόν κινηματογράφο και τζιράρει περισσότερο απ' αυτόν. Πιό πολύ ένδιαφέρεται τό κράτος νά γίνει ή καφετέρια κέντρο έπικοινωνίας στό χωριό, παρά ό κινηματογράφος. Κλείσανε οι κινηματογράφοι και άνοιξανε έξι καφετέριες στή θέση τοῦ καθενός.

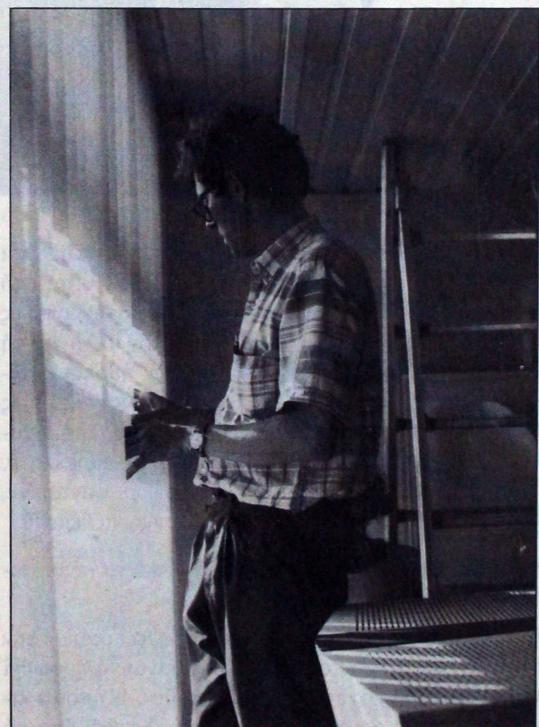
*Όθ.:* Τί γίνεται μέ τήν τηλεόραση;

*N. Π.:* Μέ ποιόν θά μιλήσεις; Αυτή έχει μπακάλικη νοοτροπία. Σάν δημόσιος όργανος και φορέας θά έπρεπε νά έχει κάποια φιλοσοφία προγράμματος, κάποια ιδεολογία. Δέν μπορεῖς νά έπικοινωνήσεις μαζί τούς. Ούτε μ' έπιχειρήματα. Δέν σοῦ γράφουν γράμ-

ματα. Δέν σοῦ άπαντούνε. Είναι σάν νά κάνεις αίτηση γιά τηλέφωνο στον OTE. "Αν έχει, θά σοῦ δώσει. Τί νά τούς πεῖς; Βάλε; "Ασε πού τό κύκλωμα είναι τέτοιο, πού μπαίνουν πολλοί περιστασιακοί.

*G. Τσ.:* Δέν έχεις καταλάβει Περάκη τή δύναμη που μποροῦμε νά έχουμε στά χέρια μας δταν δέν είμαστε ένας - ένας. "Αν είναι κάτι πού μποροῦνε νά κάνουν οι σκηνοθέτες, πέρα άπό τό νά κοιτάνε τόν έαυτό τους, είναι ν' άφιερώσουν λίγο χρόνο μαζί. Και νομίζω δτι αυτή ή στιγμή είναι πολύ κατάλληλη. Στό νέο σωματείο πού έχει γίνει, έχω τύχει νά δῶ και είκοσι σκηνοθέτες μαζί πού έχω νά τούς δῶ έτσι άπό τήν έποχή που ήμουν φοιτητής. Δέν ξέρω αν έχω ξαναδεῖ μαζί τόν Άγγελόπουλο, τόν Νικολαΐδη, τόν Παναγιωτόπουλο, τήν Μαρκετάκη και τόν Πανουσόπουλο νά συζητάνε αυτά τά πράγματα.

Τό καινούριο σωματείο δέν είναι καπελωμένο άπό κανένα κόμμα. Καθένας ψηφίζει αυτό πού ψηφίζει. Μερικοί κάνουν και κομματική δουλειά, δχι όμως μέσα στά έπαγγελματικά, τά δικά μας. Γι' αυτό και είμαι αισιόδοξος. Γιατί ύπαρχουν πέντε άνθρωποι πού έζέρουν τί θέλουν. Μήνησε ό Δαμιανός και είπε όρισμένα πράγματα πού τά καταλάβαμε δλοι. Αυτά δέν τά άκουσα ποτέ στήν Έταιρεία Σκηνοθετῶν τόσα χρόνια. Δέν περίμενα ποτέ δτι θά μποροῦσαν νά συνενοηθοῦν και να κοιταχτούν μέ ύγρα μάτια ό Δαμιανός μέ τόν Παναγιωτόπουλο. Μπορεῖ ν' άκούγονται



Ο Περάκης ώς σκηνογράφος στην *Maví*

ρομαντικά, άλλα είναι άληθεια.

... Το Κέντρο Κινηματογράφου αύτή τη στιγμή άρνείται τό δικαίωμα άμοιβης του σκηνοθέτη, ένω του φαίνεται πολύ κανονικό νά άμειβεται ο ήλεκτρολόγος μ' ένα έκατομμύριο τήν ταινία. Έπειδή τό έχει πεῖ τό σωματείο. Δέν έχει πεῖ όμως κανένα σωματείο ότι ο σκηνοθέτης πρέπει νά πάρει κι αύτός άμοιβή. Όθ.: Έπιχειρηματίας θά έλεγα καλύτερα.

Γ. Τσ.: 'Ο Πανουσόπουλος, μετά τούς Άπεναντι, έκανε έναν ύπολογισμό και βρήκε ότι μόνο ένα 15% τού χρόνου που ξόδεψε γιά τήν ταινία ήταν στή σκηνοθεσία.

Γ. Π.: Αύτο ισχύει γιά τούς περισσότερους.

Γ. Τσ.: "Ετσι λοιπόν, στήν έπόμενη ταινία του, προσπαθήσαμε νά καλύψουμε άμειβης τίς έλλειψεις του, βιοηθόντας τον έτσι ώστε νά μπορέσει νά σκηνοθετήσει.

Όθ.: Θά μπορούσε αύτός ό τύπος τής συνεργασίας, αύτό τό πνεύμα που είσαγεται στόν έλληνικό κινηματογράφο νά έπεκταθεί;

Γ. Π.: Δέν είναι εύκολο νά γίνει πάντα, όταν γιά παράδειγμα κάποιος είναι μόνο σκηνοθέτης. Πάντως έχει ήδη γίνει και άπό άλλους όπως ό Τσιώλης μέ τόν Άρβαντη και πιό πρίν ο Φέρρης μέ τόν Ζερβουλάκο.

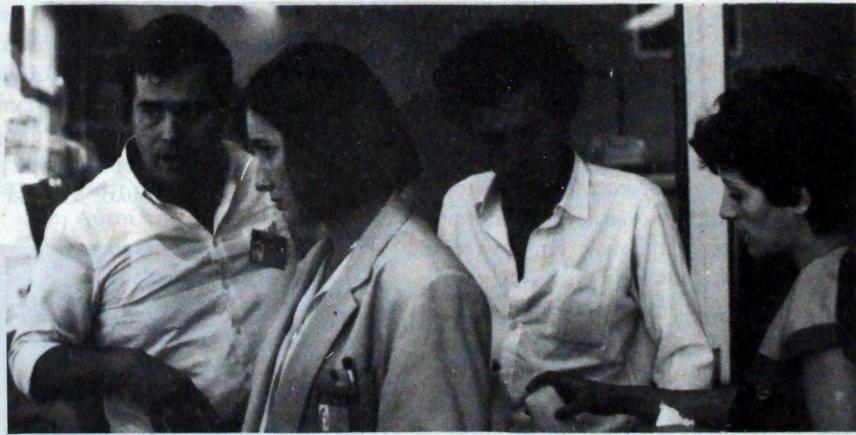
Όθ.: Πόσο μπορεί νά έπηρεάσει ή παρουσία τού Περάκη, γιά παράδειγμα, ως σκηνογράφου στή *Mavía*;

Γ. Π.: Κατ' άρχην ύπάρχει ένα αυξημένο κύρος και πρός τό συνεργείο καί πρός τούς ήθοποιούς. Υπάρχει μια αϊσθηση σιγουριάς που πείθει τά άτομα που δουλεύουν ότι αύτό που κάνουν αξίζει και θά βγει κάτι.

Γ. Π.: Ό καθένας κάνει αύτό που θέλει και πάιρνει τίς δικές του άποφάσεις... Δέν ύπάρχει κοινό συμφέρον.

Δέν είναι συμπαραγωγή. Ό καθένας προσφέρει έργο.

Γ. Τσ.: "Υπάρχουν στιγμές που ό ένας άποζητάει τήν ψυχολογική ύποστηριξη τών άλλων, τήν ένθαρρυνση, σ' ένα έπίπεδο φιλίας όμως... Αύτό που προσπαθεί νά κερδίσει άπό τούς άλλους δέν είναι ή έγκριση... Άλλωστε καί οι ταινίες μας δέ μοιάζουν μεταξύ τους.



Γυρίζοντας τήν *Mavía*

Όθ.: Τό φαινόμενο τής συνεργασίας παρατηρείται και στίς ταινίες μικρού μήκους. Αύτό όφειλεται στό ότι ύπάρχουν μόνο δυό σχολές κινηματογραφικές στήν Έλλάδα, όπότε ό ένας βιοθάει τόν άλλο γιά τή διπλωματική του, άλλος κάνοντας τόν ήθοποιό, άλλος τό διευθυντή φωτογραφίας κ.λπ. Οι ταινίες όμως αύτές, δέν προσπαθούν ν' άφηγηθούν μιά άπλη ιστορία, όπως γιά παράδειγμα ή *Λούφα* και *παραλλαγή*, όπου έχουμε τήν ιστορία μιᾶς παρέας φαντάρων, άλλα περίπλοκα, έκκεντρικά ή έξεζητημένα θέματα.

Γ. Τσ.: Σ' αύτό δέ φταινε τά παιδιά, άλλα τό γενικότερο κλίμα που μπαίνει έκβιαστικά.

Ν. Π.: Τό τραγικό είναι ότι τό κράτος, τελικά, μέ τήν πολιτική του, αύτό που καταφέρνει είναι νά πρωθεῖ τά μηνύματα και όχι τόν κινηματογράφο. Κάπου ό κινηματογράφος χαντακώνεται. "Έχει λεχθεῖ άπό τό διευθυντή τής" Έκθεσης, έπισημα, ότι τό ύπουργειο,

άποφάσισε νά χρηματοδοτήσει τή συγγραφή σεναρίου γιά τήν Έθνική Αντίσταση. Πρίν ύπάρχει κανένα μέτρο γιά τήν συγγραφή σεναρίου γενικά, όταν οι σεναριογράφοι υπομοιώνται, αύτό είναι άστειο. Καί καταλαβαίνεις ξαφνικά πώς σκέφτεται τό κράτος. Δηλαδή ή καθημερινή πολιτική νά περάσει στό σινεμά. "Ηδη ύπάρχουν δέκα σωματεῖα που πρωθούν τίς κομματικές ίδεες. Κι άκους καμιά φορά ότι είναι άντιδραστικό τό σεναρίο. Τό άκους στίς προκριματικές έπιτροπές, στίς έπιτροπές άναγνωσης σεναρίων, στόν Τύπο. Κάπου σου ύπαγορεύουν τί νά γράψεις. "Αν καταφέρεις ν' άντισταθεῖς στήν έπικρατούσα άποψη, κάνεις κάτι δικό σου. 'Άλοιδς σέ τρώει ή μαρμάγκα. Δηλαδή καί οι ίδιοι σε θάβουνε.

Γ. Τσ.: Έγώ έχω τήν άποψη ότι τό Κέντρο Κινηματογράφου πρέπει νά έχει πολύ συγκεκριμένη πολιτική. Πεντάλεπτες ιστορίες. Που άκουστηκε μικρού μήκους σαρανταπέντε λεπτών;

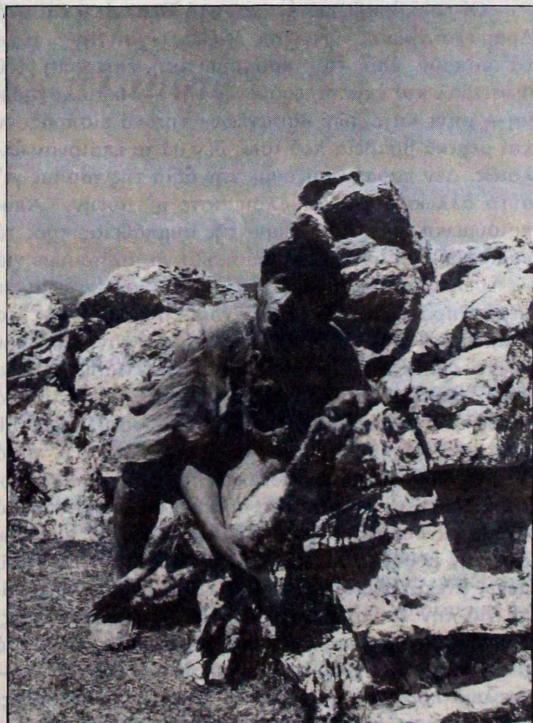
**THN PATAΩ...**

**ΔEN THN PATAΩ...**

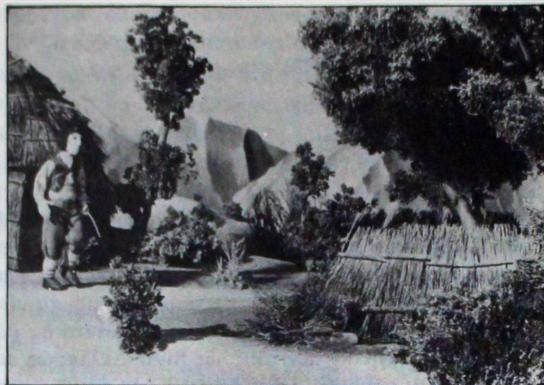
πρακτικές —έπιβαλόμενες πολλές φορές άπό άνάγκες— δημιουργεί έπαγγελματίες και όχι δημιουργούς. Έμεις είμαστε ύπερ τοῦ συνδυασμοῦ τους. Και γι' αυτό άρνούμαστε νά έξετάσουμε τίς ταινίες μικροῦ μήκους ως «τρέιλερ» τῆς μελλοντικῆς μεγάλης τῶν σκηνοθετῶν τους, ως βίντεο-κλίπ, ως περίληψη τῶν σχεδίων τους, ως δείγματα τῶν δυνατοτήτων τους.

Ἐπιλέγουμε λοιπόν νά σταθοῦμε σέ μερικές μόνο ἀπ' αὐτές.

Στόν τομέα τῶν ταινιῶν μέ μυθοπλασία, στό 'Ανατολικά τῆς 'Εδέν βρίσκουμε τήν πιό φιλόδοξη —σκηνοθετικά καί θεματικά— δουλειά. "Ενα φίλμ πού ρισκάρει έναν τρόπο γράφης —μέ όρατές ἀλλά ἀρκετά ἀφομοιωμένες τίς καταβολές του— καί πού κυριαρχεῖ έναν μέρει πάνω σ' αὐτόν. Σέ ἀντίθεση μέ τίς περισσότερες ἀπ' τίς ἄλλες ταινίες —ἀξιόλογες ή μή— πού τό «στύλ» τους είναι αὐτό πού καθορίζει ό ἐκάστοτε χώρος, ή ἐκάστοτε διάθεση τῶν συντελεστῶν τους κ.λ.π. 'Ο Λευτέρης Δανίκας ξέρει νά χειρίζεται δημιουργικά τήν κάμερα. Νά τήν «έξαφανίζει» διατρέχοντας μ' αὐτήν τό γυμνό τοπίο, τήν



Τό νά κάνεις μιά ταινία μικροῦ μήκους σήμερα είναι μιά σχετικά εύκολη υπόθεση. Δέν χρειάζεται παρά μιά αίτηση καί λίγη υπομονή. Αύτή ή εύκολιά —πού καλά κάνει καί υπάρχει— εύνοει μιά σειρά πειραματισμῶν, δοκιμῶν, έξασκησεων πού ἀλλοιώς θάταν δύσκολο —κάποτε σχεδόν δύνατον— νά γίνουν. Δοκιμῶν ὅμως πού δέν είναι, τίς περισσότερες φορές, παρά μιά πρόβα τζενεράλε, ἔνα στάδιο ἀπαραίτητο πρίν νά χτυπήσεις τήν «μεγάλη» πόρτα. Πράγματα γνωστά, ἀποδεκτά πλέον ώς πρακτική, πού δέν ἐνοχλεῖ παρά τούς νοσταλγούς τοῦ περίφημου «αὐτόνομου εἴδους», πού τείνει νά ἐκλείψει. 'Η πολυυσζητημένη έξομοίωση τῶν σκηνοθετῶν ταινιῶν μεγάλου μήκους μέ αὐτούς τῶν μικροῦ μήκους ἐπέρχεται σταδιακά ὅσο η χρονική διάρκεια τῶν τελευταίων μεγαλώνει καί τό ήθος τῶν δημιουργῶν τους λιγοστεύει. 'Η κρατική ἀπλοχεριά σέ ἀνθρώπους πού δέν είναι ἔτοιμοι νά τή δεχτοῦν, ὥπως σ' ὅλα τά ἐπίπεδα, ἔτσι καί σ' αὐτό τῆς κινηματογραφίας, δημιουργεῖ προβλήματα. Διαμορφώνει νέες



Τοῦ κολυμπητῆ τῶν Στράτου Στασινοῦ καὶ Νάσου Μυρμιρίδη πέτρα, τό στάχυ, τίς ἀποστεωμένες φιγοῦρες τῶν ἥρωών του, ἀλλά καὶ νά κάνει ὄρατή τήν παρουσία τῆς εὑρηματικότατα γιά νά μᾶς ὀδηγήσει σ' αὐτό πού θέλει. 'Η αἰσθηση τῶν πρώτων περιγραφικῶν πλάνων εἶναι πράγματι ἐκπληκτική. 'Η σημασιοδότησή τους, πολύ ἐνδιαφέρουσα, μένει ὅμως περισσότερο σ' ἔνα ἐπίπεδο νύχεων καὶ προτάσεων γιά σκέψη ἔξω ἀπ' τίς εἰκόνες οἱ ὁποῖες δέν καταφέρουν νά ἐνσωματώσουν τίς ίδεες. Τό ἔνστικτο (Κάιν) καὶ ἡ νόηση (Θεός) θά καταλήξουν στήν ίδια μοναξιά. Τό διαχρονικό φινάλε «ἐκβιάζεται» ὅπως καὶ τό νόημα, χωρίς εὐτυχῶς νά ἀπλοποιεῖται καὶ νά διατυπωνεῖται. Μένουμε πάντως μέ τήν εὐχάριστη ἀνάμνηση τῶν κινηματογραφικῶν ἀρετῶν τοῦ πρώτου μέρους.

Οι πολυβραβευμένες (καὶ στή Θεσ/νίκη καὶ στή Δράμα) Φτερωτές νύχτες τῆς Μαρίας είλχαν τήν ... τύχη νά κοποῦν ἀπό τήν προκριματική ἐπιτροπή τοῦ Φεστιβάλ καὶ ἐκμεταλεύμενες τήν —δικαιολογημένη— μήνι κατά τῶν «σφαγέων» τῆς νά εἰσπράξουν καὶ μερικά βραβεῖα πού ἵσως δέν θά τά ἐπαιρναν ἀλλοιῶς. Δέν παραγωγίζουμε τήν ἀξία τῆς ταινίας γι' αὐτό ἀλλωστε καὶ ἀσχολούμαστε μ' αὐτήν. 'Αποποιούμενοι ὅμως τό βλέμμα τῆς συμπάθειας πρός τό «ἀδικημένο παιδί», εἶναι δύσκολο νά μιλήσουμε γιά «Φτερωτές νύχτες» γιατί μᾶλλον γιά «ἰσοπεδωμένες μέρες» πρόκειται. 'Η 'Αλεξανδράκη κάνει ὄντως ἔνα φίλμ πού «κυλάει». Σάν τό νερό τοῦ καναλιοῦ πού περνᾶ δίπλα ἀπ' τήν «ψυλακή» τῆς Μαρίας. "Ενα φίλμ παράταξης στοιχείων μυθοπλασίας πού τό διασχίζουν ἐπιδερμικά προκαλώντας τό βλέμμα τοῦ θεατῆ σ' ἔνα «πανοραμικό» πάνω τους, ὅμοιο μ' αὐτό πού κάνει ἡ ματιά τοῦ ἀδελφοῦ τῆς πού παρακολουθεῖ τό κόκκινο φόρεμα τῆς «ἄλλης» Μαρίας. Αὐτό τό —μεταξύ δύο πανσελήνων— παιχνίδι τοῦ χαμένου ἀπ' τήν μυθοπλασία προσώπου πού ὅμως τήν κινεῖ, μένει ἀνεκμετάλευτο. Δέν μποροῦμε βέβαια νά μιλᾶμε γιά τήν ταινία πού θά θέλαμε νά βλέπαμε ἐμεῖς. Καὶ ὅμολογουμένως ἡ 'Αλεξανδράκη κάνει τήν πιό δολοκληρωμένη —σέ σχέση μὲ τίς προθέσεις τῆς— δουλειά πού ὅμως μᾶς ἀφήνει ἐλαφρῶς ἀδιάφορους. Οι φτερωτές νύχτες δέν κατάφεραν νά μᾶς πάρουν μαζί τους.

'Η «ἀπογείωση» ἐντούτοις ὑπῆρχε φέτος. Αὐτό πού δέν κατάφεραν οἱ ἄνθρωποι, τό κατάφεραν τά δομοιώματά τους. Τοῦ κολυμπητῆ λοιπόν. Τό κυνήγι τῆς ἀλήθειας, τῆς γνώσης, τῆς φώτισης. Καὶ οἱ καρμικές πλάνες πού τό ἀναχαιτίζουν. Τό δέλεαρ, ἡ γυναίκα-τέρας πού ἐμποδίζει τήν ἀνέλιξη τοῦ ἥρωα, τό βύθισμά του στό «λάκο μέ τάπετα φίδια», ἡ ὄριστική πτώση του. Θεματική πού ἀπό ἄλλα μονοπάτια συναντάει αὐτήν τοῦ 'Ανατολικά τῆς 'Εδέν διαφοροποιούμενη ὅμως στήν φιλοσοφική δότική της. 'Η μοναξιά τοῦ Κάιν ἐδῶ ἔχει ἔνα πολύ πιό δύνηντρό ἀντίστοιχο. Σ' αὐτό τό σημεῖο ἀντιλαμβανόμαστε τό κοινό στοιχεῖο στά τρία παραπάνω φίλμ. 'Αδιέξοδο. Στή Μαρία καὶ τίς φτερωτές νύχτες κοινωνικά καθορισμένο, στό 'Ανατολικά τῆς 'Εδέν ιδωμένο ἀφαιρετικά, στό Τοῦ κολυμπητῆ στοχασμένο φιλοσοφικά. Καὶ ἡ ἡπάλωμαση τῆς γραφῆς, κλιμακούμενη ἀντίστοιχα. 'Ακαδημαϊκή ἡ πρώτη, δημιουργική ἡ δεύτερη, ποιητική ἡ τρίτη, ἔρχεται νά ἐπενδύσει ἔναν βαθύ προβληματισμό γιά νά ἀπογειωθεῖ καὶ νά ἀπογειώση μαζί της καὶ τούς θεατές στίς σφαίρες τῆς ποιητικῆς δημιουργίας.

'Αλλά καὶ μιά ἄλλη σύγκριση. Τό σταδιακό βύθισμα στά ἀρχέτυπα τοῦ λαϊκοῦ παραμυθιοῦ πού περνάει ἀπό τό «ἐν ἀρχῇ» τοῦ Κάιν καὶ τοῦ "Αβελ καὶ ἀπό τήν συγκεκριμένη —οχι ὡς πρόσωπο— περίπτωση τῆς σημερινῆς Μαρίας.



Τά γενέθλια τῆς Τηλεμάχης τοῦ Πατρίς Βιβάνκο

Τά τρία παραπάνω φίλμ ἀποτελοῦν νομίζουμε καὶ ὀδηγούς γιά τήν πορεία τοῦ κινηματογράφου. 'Απ' τήν μιά πλευρά τοῦ φιλμικοῦ «καταστρώματος» τό 'Ανατολικά τῆς 'Εδέν καὶ τό Τοῦ κολυμπητῆ. Μαζί τους μιά ἀκόμα πολύ ἀξιόλογη «έξορισμένη» γιά εἰδικούς λόγους ἀπό τό διαγωνιστικό πρόγραμμα τῆς Θεσ/νίκης, ταινία. Τά γενέθλια τῆς Τηλεμάχης τοῦ Πατρίς Βιβάνκο, πού θά ἀξιέ μιά ἐκτενέστερη ἐνασχόληση μαζί της: καθώς καὶ ἡ τελευταία καὶ πιό φιλόδοξη προσάθεια τοῦ Βαγγέλη Κοτρώνη, τό Βερνταλάκ. 'Απ' τήν ἄλλη, ἡ Μαρία καὶ οἱ φτερωτές νύχτες νά τήν ἀκολουθοῦν μέ λιγάτερο ἐνδιαφέρον, δ' Ιός B-23 τοῦ Δημήτρη Σώτα καὶ ἡ Πλημμυρίδα τοῦ Σπύρου Πετρόπουλου. Καὶ κάπου ἀνάμεσα, πάνω στήν ἀσπρη γραμμή, ὁ Χάρης Παπαδόπουλος μέ τό Νυχτερινό πείραμα νά προβληματίζεται. Τήν πατάω... δέν τήν πατάω...

"Αγγελος ΒΕΖΥΡΟΠΟΥΛΟΣ

# ΚΡΙΤΙΚΕΣ



## ΧΑΟΣ

### ‘Η χαρά της μυθοπλασίας

**ΚΑΟΣ** (έλλ. τίτλος: Χάος)

σεν.-σκην.: Πάολο και Βιττόριο Ταβιάνι, φωτ.: Τζιουζέπε Λέντζι,  
μουσ.: Νικόλα Πιοβάνι, παίζουν: Μαργκαρίτα Λοζάνο, “Ομερο  
Αντονούτι, Μάσιμο Μπονέττι.

Οι μεγάλοι Ιταλοί σκηνοθέτες παραδίνονται σάν παιδιά στή χαρά της μυθοπλασίας. ‘Απόμακρα ἀπ’ την ιστορία, τήν πολιτική σκέψη, τό φιλοσοφικό στοχασμό. Σ’ ἀπόσταση. “Οχι δόλτελα ἀπολυτρωμένοι, θάγραφα, ἀπ’ αὐτά. ‘Η αισθητιακή, ψυχική ἀγάπη τους για τό γεωγραφικό και πολιτιστικό χώρο της Ιταλίας. ‘Η γοητεία τῶν διηγήσεων τοῦ Λουΐτζι Πιραντέλλο. ‘Η ίδια ή ἀπόλαυση της γραφῆς ἐνός φιλμικοῦ κειμένου. ‘Η εύτυχία της χρήσης τοῦ κινηματογραφικοῦ μέσου. Κάτι ἀνάλογο μέ τά παραμύθια πού ἔγραψαν δι Τολστοί κι δι Πούσκιν, γιά παράδειγμα, στά διαλείμματα τῶν μεγάλων συνθέσεων.

‘Ο χῶρος. ‘Η διάσπαρτη πέτρα τῆς Σικελίας. ‘Ο ἥλιος πού στεγνώνει τή γῆ γιά νά γίνει πέτρα κι αύτή. Τό ίσχνό χορτάρι. Τά δκνά ἀπ’ τή ζέστη και τήν ἄπνοια ζωντανά. Οι μαυριδεροί, δξύμορφοι, ἀγριωποί ἄνθρωποι. Παιδεμένοι ἄντρες, εικίνητοι, εὐερέθιστοι, ἐπιθετικοί, εύπιστοι. Γυναῖκες λαχταρισμένες, ὑποταγμένες, μέ στοιβαγμένα τά πάθη, ἀνοιχτές στούς πειρασμούς μισοπλαγιασμένων πόθων. ‘Αφεντικά και τσοπάνηδες, χῆρες και μικροπαντρεμένες γυναῖκες, ἐργάτες και μαστόροι, γεωργοί και κάποτε ἔνας ἐπιστήμονας, ἔνας εύγενής, ἔνας συγγραφέας. Μιά ἀνεξάντλητη πινακοθήκη ἀπό τόπους τῆς ιταλικῆς-σικελικῆς ὑπαίθρου και πόλης πού γεμίζουν τήν εἰκονογραφία αύτοῦ τοῦ ἐρημικοῦ τοπίου μέ τήν ψευδαίσθηση τῆς ζωῆς.

“Υστερά δι πολιτιστικός χῶρος. Οι μακρόσερποι πέτρινοι φράχτες πού μοιράζουν τή γῆ και σημαίνουν τήν ίδιοκτησία. Τά χωριά πού φωλιάζουν σάν ἡμέρα πουλιά ἀνάμεσα στ’ ἀνοίγματα τῶν μεγάλων βράχων.



Τά άγροτικά ύποστατικά πού στεγάζουν τή δραστηριότητα καί συγκεντρώνουν τήν έξουσία μιᾶς όλοκληρης περιοχῆς. Ή πόλη πού στέκει ἀπόμακρα σάν αἴβατος τόπος καί σά μνημείο πολιτισμοῦ.

Η μουσική. 'Απ' τόν ήχο ένός κουδουνιού καί τή βοή μιᾶς καμπάνας, ώς τό λαϊκό τραγούδι, τήν ἀπλή μελωδία ένός έγχορδου καί τή σύνθεση τοῦ Νικόλα Πιοβάνη, πού δέν ἀπομακρύνεται ἀπ' αὐτά τά μοτίβα.

Η γλώσσα τής Ιταλίας, μελωδική κι αὐτή σά μουσική καί περίπαθη σά νά πλάστηκε στή διάρκεια μεγάλων μεσογειακῶν ἐρώτων. Τό τραχύ ιδιόλεκτο τής Σικελίας, τῶν βουνῶν, πού κλιμακώνεται ἀπ' τήν κοφτή ἐρωτική φράση ώς τό ἄγριο νεκρώσιμο μοιρολόδι.

Τα γέλια πού είναι ήχοι ἀνέλεγκτης παραφωνίας κι ἀποσπάσματα σκωπικῆς μουσικῆς.

Ο λόγος τοῦ συγγραφέα, τῶν σεναριογράφων, τοῦ ἀφηγητῆ καί τῶν κινηματογραφιστῶν πού μᾶς δίνει τήν ἔννοια τοῦ «χάους» ἀπ' τήν ἀρχή. Δένει τήν ἀφήγηση, ράβει τά τέσσερα κινηματογραφικά διηγήματα. Φέρνει τόν ἴδιο τό συγγραφέα, θά ἔλεγε κανένας ἀναγκαστικά, μέσα στήν εἰκόνα.

Ολα αὐτά γραμμένα, βαλμένα στό φιλμικό κείμενο μέ την ἀληθινή ἀγάπη τοῦ λαϊκοῦ μάστορα καί τή σοφία τοῦ ἐμπειρου καλλιτέχνη.

Οι Ταβιάνι πήραν τέσσερις νουβέλες τοῦ Λουτζί Πιραντέλλο ἀπ' τήν συλλογή του «Νουβέλες γιά ἔνα χρόνο». Εβαλαν στήν ἀρχή τόν πρόλογο μέ τό κοράκι καί πρόσθεσαν στό τέλος ἔναν ἐπίλογο. Τό πρόβλημα τῆς πιστῆς ἡ κίβδηλης μεταφορᾶς δὲν ξαναμπαίνει. Οἱ σκηνοθέτες δανείζονται τούς πυρῆνες τῶν μύθων κι ἀναπτύσσουν μιά δική τους κινηματογραφική μυθοπλασία. 'Απ' τόν Πιραντέλλο κρατοῦν βέβαια καί τήν ἀρχή τῆς ψευδοαντίληψης καί τῆς ψευδαλήθειας. Εκεῖνο τό «εἰμεν καί οὐκ εἰμεν» τοῦ Ἡράκλειτου. Ή μάνα στόν «Ἄλλο γιό» πίστευε πώς ἔγραφε κι ἔστελνε γράμματα. "Οπως πίστευε κι δτι οι γιοι τής τή θυμοδύνται ἀκόμη. «Ο φεγγαροχτυπημένος» ἥξερε, ὑποκρινόταν τόν ἄρρωστο, είδε, θυμᾶται ἡ θά λησμονήσει μέ τή δύση τοῦ φεγγαριοῦ τήν ἀπιστία τῆς γυναίκας του; Ο μάστορας στό «Κιούπι» ἤταν τεχνίτης ἡ μάγος ἡ δημεγέρτης; Ο πατριάρχης τοῦ χωριοῦ στό «Ρέκβιεμ» πέθανε ἡ πέρασε σέ μιά ἀκόμη νεκροφάνεια; Ο Ἰδιος ὁ Λουτζί Πιραντέλλο μίλησε ἡ φαντάστηκε τή συνομιλία μέ τή μητέρα του; "Εζησε, ἄκουσε ἡ ἔπλαση μέ τή φαντασία του τίς προηγούμενες νουβέλες; Ο ἀμαξάς Σάρο ἤταν ὁ ἐπίδοξος ἐραστής στό «Φεγγαροχτυπημένο» ἡ πραγματικό πρόσωπο; Οι Ταβιάνι ἀκουσαν, ἔζησαν ἡ ἐπινόησαν τό ἀνέκδοτο μέ τό κοράκι πού ἀφήθηκε νά πετᾶ πάνω ἀπ' τό χάος; Μπορεῖ τό ἔνα, ἵσως καί τό ἄλλο. "Ολα είναι ἀληθινά

σταν μπαίνουν σ' ἔνα καλλιτεχνικό έργο. "Ισως τότε νά γίνονται πιό ἀληθινά ἀπ' δι, τι στήν πραγματικότητα. Τό φιλοσοφικό-αισθητικό πρόβλημα που βάζει τό έργο «"Εξη πρόσωπα ζητούν συγγραφέα».

"Έχουν τή δική τους πιθανότητα γιά ἀλήθεια. 'Η γοητεία στίς νουβέλες τοῦ Πιραντέλλο βρίσκεται στό κοινό ἐνδεχόμενο τῆς ἀλήθειας καὶ τοῦ μύθου. 'Η γοητεία στό φιλμικό κείμενο τῶν Ταβιάνι βρίσκεται στό ἐνδεχόμενο νά είναι ὅλες οἱ εἰκόνες, οἱ λέξεις, οἱ ἡχοί, ἀποσώματα ἀπό φεγγαρόφωτες νύχτες καὶ θρύμματα κι ὄνειρα χαμένων ἡμερῶν.

Οἱ Ταβιάνι δέν προσθέτουν τίποτε καινούριο στό κινηματογραφικό τους έργο μέ τήν ταινία αὐτή. Δέν κάνουν δώμας κι ἀπλή ἀσκηση ὑφους. Οὔτε προσπαθοῦν νά γεμίσουν ἐπιπόλαια μέ εἰκόνες ἔνα κενό στήν καλλιτεχνική τους παραγωγή. Κάνουν μέ ἀπέραντη ἐπιθυμία κινηματογράφο, ὅπως κάποιοι ἄλλοι θά ἔκαναν έρωτα. 'Ο βοσκός πού ἐκφέρει μέ φόβο καὶ πάθος τή λέξη «μουσική», ἀκούγοντας τόν ἥχο ἐνός κουδουνιοῦ, είναι συγγενής τους. Οἱ ἄλλοι, πού παίζουν μέ τά αὐγά τῶν πουλιῶν καὶ χοροπηδοῦν σά μικρά παιδιά μέσα στόν ἥλιο καὶ στόν ἀέρα, είναι συνεργάτες τους στό μεγάλο έργο τοῦ μύθου.

Τό φτερούγισμα τοῦ πουλιοῦ, ὁ ἥχος τοῦ κουδουνιοῦ δένουν μεταξύ τους τούς μύθους ἡχητικά. 'Η σεναριακή δομή κι ἡ δουλειά τοῦ ντεκουπάζ τούς δένει ὑλικά μέσα στό ἀρνητικό φίλμ. «'Αφήγηση πρώτη, δεύτερη...» συνεχόμενες, «βιβλιοδετημένες» σ' ἔνα κείμενο. 'Ο λόγος τοῦ ἀφήγητη πού ἀκούγεται ἀπ' ἔξω τούς δένει νοηματικά. Τά «φοντύ ὡ μπλάν» η «ώ νουάρ» είναι ἀλλαγή σελίδας, εὐκαιρία γιά παύση τοῦ ἀφήγητη. "Ισα πού ν' ἀλλάξει κι ἐκείνος ἀνάσα. Κλασική είκονοληγία. 'Απ' τό μακρύνο πλάνο γιά νά ἀπλώνονται ἀνεμπόδιστα τά θεατρικά σκηνικά κι ἡ δράση μέσα σ' αὐτά. Τό

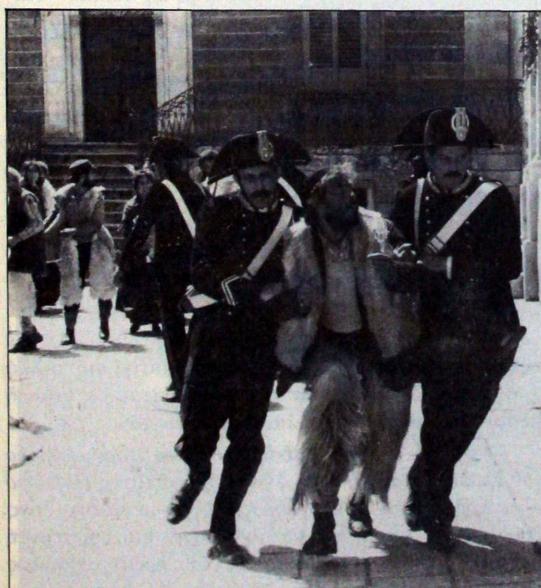


ταξίδι τῆς κάμερας πάνω ἀπ' τό τοπίο τῆς Σικελίας, πάνω στά περάσματα τοῦ πουλιοῦ. Τό πλησίασμά της κοντά στά πρόσωπα γιά νά γράψει ἔνα μορφασμό ἢ νά δείξει ἔνα σημάδι. Γκρό πλάνα καὶ ραπροσέ. "Αμεση ἐπαφή μέ τά μάτια καὶ τά σώματα. 'Αντιμέτωπη μέ τό φεγγάρι, τόν πόθο, τήν ὄργη, τό ὄνειροβύθισμα. 'Ακίνητη γιά νά περάσουν κάποια στιγμή στό βάθος τῆς σκηνῆς οἱ ἄτακτοι τοῦ Γαριβάλδη. Κινούμενη μιάν ἄλλη, γιά νά ἰδομε ὅτι τό κομμένο κεφάλι ἔμοιαζε κι ἀκουγόταν σάν κυλιόμενη πέτρα.

Κάθε πλάνο, μιά εἰκόνα ἔξαιρετικῆς ὁμορφιᾶς. Χωρίς αὐτό νά ἔξασφαλίζει καί τήν πρωτοτυπία. 'Η ἀφήγηση ξετυλίγεται ὅπως τό νῆμα τοῦ κουβαριοῦ. 'Αργά, μ' εύθειες καὶ καμπύλες γραμμές, χωρίς δώμας νά κόβεται πουθενά. Κάποτε (στόν «'Ἄλλο γιό», στόν «Φεγγαροχτυπημένο» καὶ στόν «'Ἐπίλογο») μιά δεύτερη ἀφήγηση ξεδιπλώνεται μέσα σ' αὐτή. Τό μυστικό τῆς μακροβιότητας τοῦ παραμυθιοῦ καὶ τής ἀνοιχτῆς φόρμας του.

"Υστερα ἡ μουσική πού ξεγυμνώνει, ἀναπαύει, θωπέύει, ἐπεκτείνει τίς εἰκόνες. Οἱ ἡχοί πού ἀναπληρώνουν τή μουσική (ἰδιαίτερα στό «Ρέκβιεμ»).

'Η είκονογραφική κι ἡ ἡχητική μπάντα. "Ενα παιχνίδι μέ τόν κινηματογράφο. Μιά προσπάθεια τῶν Ταβιάνι νά διαβάσουν τούς μύθους/ἡ τίς ιστορίες τοῦ Πιραντέλλο μέ τά δικά τους μάτια καὶ τήν κάμερα. Νά ξαναπούν, μέσα σ' αὐτή τή χαρούμενη ἐγκατάλευψή τους στή μυθοπλασία, ἔνα λόγο γιά τή μιζέρια τῆς σικελικῆς κοινωνίας καὶ τή διφορούμενη φύση τοῦ γαριβαλδινοῦ κινήματος («'Ο ἄλλος γιός»), γιά τά κρυφά πάθη καὶ τήν ἔμφυτη ἀνθρωπιά τῶν ἀτόμων τῆς («'Ο φεγγαροχτυπημένος»), γιά τούς ἀγῶνες κοινωνικῆς ἀπελευθέρωσης καὶ τή σκληρότητα τῶν φεουδαρχῶν («Τό κιούπι», «Ρέκβιεμ»), γιά τό μεγαλεῖο τῆς καλλιτεχνικῆς δημιουργίας πού μᾶς κάνει «νά βλέπουμε καὶ μέ τά μάτια ἐκείνων πού δέν ζοῦν». Χθές τοῦ Πιραντέλλο, αὔριο τῶν Ταβιάνι.



Νίκος ΚΟΛΟΒΟΣ

## Τό πορφυρό ρόδο του Καΐρου

THE PURPLE ROSE OF CAIRO (ελλ. τίτλος: Τό πορφυρό ρόδο τοῦ Καΐρου)

σεν.-σκην.: Γούντυ "Αλλεν, φωτ.: Γκόρντον Γουιλλιάς, μουσ.: Ντίκ Χάιμαν, παιζον: Μία Φάρροου, Τζέφ Ντάνιελς, "Ιρβίγι Μέτζμαν

Τό 1924, ὁ Μπάστερ Κῆτον, στό έργο του Σέρλοκ τζούνιορ (*Sherlock Jr.*), θέλει τόν ἥρωά του νά εισβάλλει ἀπό τήν κινηματογραφική αἴθουσα στήν θόδον. Τό 1985, δ Γούντυ "Αλλεν, στό έργο του Τό πορφυρό ρόδο τοῦ Καΐρου, θέλει τόν ἥρωά του νά δραπετεύει ἀπό τήν κινηματογραφική σκηνή στήν αἴθουσα τοῦ κινηματογράφου. 'Η κίνηση τοῦ "Αλλεν ἀπό τή φαντασία στόν πραγματικό κόσμο, σέ ἀντίθεση μέτην κίνηση τοῦ Κῆτον ἀπό τήν πραγματικότητα πρός τή φαντασία, ἔχει νά κάνει ὅχι μόνο μέ τό χόλλυγουντ καθεαυτό, ἀλλά καί μέ τή διαφορετική περσόνα πού ἐπεξεργάζεται δ Γούντυ "Αλλεν.

Είναι πράγματι δύσκολο νά συγκρίνει κανείς τόν Κῆτον μέ τόν "Αλλεν. Τό έργο τοῦ Κῆτον, ἀν καὶ πέρασαν 60 χρόνια, είναι κλασικό καί η παραδοχή του ως μεγάλου κωμικού καθολική. 'Αντίθετα, είναι ἀρκετά ἀμφίβολο ἄν, μετά ἀπό μερικές δεκαετίες, δ"Αλλεν θά ἔχει διατηρήσει ἀντίστοιχη ὑστεροφημία. Παρ' ὅλα αὐτά, δμως, είναι ἵσως δ μοναδικός κωμικός τῆς ἐποχῆς μας πού ἔχει ἀναπτύξει ἔνα ἰδιαίτερο ὑφος καί μιά χαρακτηριστική κινηματογραφική περσόνα. 'Η φήμη τοῦ Κῆτον βασίζεται

κυρίως σέ ἐννιά ταινίες πού ἔφτιαξε στήν πενταετία 1923-1928. 'Ο "Αλλεν ἔχει φτιάξει ἀπό τό '70 15 έργα. «Μ' ἀρέσει νά κάνω ἔνα έργο κάθε χρόνο», λέει ὁ ἥρωάς του στήν τελευταία του ταινία. 'Ο "Αλλεν ἔχει φτιάξει περισσότερα έργα ἀπό τόν Τσάπλιν ἡ τούς 'Αδερφούς Μάρκ, ἀκόμη καί ἀπό τήν Μάε Γουέστ καί ἔξακολουθεῖ νά είναι παραγωγικός.

'Ο Φρόύντ στήν 'Ερμηνεία τῶν δνείρων λέει ὅτι ὅταν ἔνα συγκεκριμένο γεγονός ἀντιπροσωπεύεται ἀπό τήν δνειρική διεργασία σ' ἔνα δνειρό, αὐτό σημαίνει τήν ἐντονή ἐπιβεβαιώση τῆς πραγματικότητας τοῦ γεγονότος, τήν πιό δυνατή κατάφαση τῆς ὑπαρξής του. Μέ ἄλλα λόγια, τό δνειρο-μέσα-στό δνειρό είναι ἡ πιό δυνατή ἀντανάκλαση τῆς πραγματικότητας. "Αν θεωρήσουμε τίς ταινίες ώς δνειρα, τότε ἔνα έργο-μέσα-στό έργο πρέπει νά είναι ἡ πιό ἐντονή ἀντανάκλαση τῆς πραγματικότητας πού διατρέχει (καί διατρέχεται) ἀπό ἔνα δημιουργό.

Είναι γνωστή, ἐπίσης, ἡ ἐμπλοκή τοῦ "Αλλεν μέ τήν ψυχανάλυση: ὁ ἴδιος τήν ἔχει ύποστει γιά πολλά χρόνια καί δὲν παύει νά τήν ἐπικαλεῖται, ώς θέμα ἡ μέσα ἀπό διάφορα ἀστεῖα, στά έργα του.

'Υπάρχει ἔνα έργο-μέσα-στό έργο Πορφυρό ρόδο τοῦ Καΐρου αὐτό τό έργο δονομάζεται ἐπίσης Πορφυρό ρόδο τοῦ Καΐρου. 'Από αὐτό τό έργο-μέσα-στό έργο τοῦ "Αλλεν μποροῦμε νά δοῦμε τήν πιό ἐσωτερική δψη τοῦ κόσμου του. 'Αλλά ἂς δοῦμε πρώτα τό κυρίως έργο.

‘Η ταινία άρχιζει μέτα της Σεσίλια (Μία Φάρου), μιά ταλαιπωρημένη σύζυγο τήν εποχή του '30 σε μιά περιοχή της Νέας Υόρκης, τό πραγματικό μέρος που γεννήθηκε διανυτόν “Αλλεν. ‘Η ήρωιδα, μιά ταπεινή, εύσεβης γυναίκα, σωστός ἄγγελος, δέν μπορεῖ παρά νά αντιπροσωπεύει τη μητέρα του “Αλλεν ή, τουλάχιστρον, τά αισθήματα που τρέφει γι' αυτήν. ‘Ο αντρας της είναι διάλητης μέτη ρωμαλέα έμφανιση. Ξεδεύει τόν καιρό του παιζόντας κορώνα-γράμματα τίς τελευταίες του δεκάρες μαζί μέτον φίλους του σέ απόμερα σοκκάκια. ‘Επίσης, τρέχει πίσω από αλλες γυναίκες τήν ώρα που ή Σεσίλια δουλεύει σκληρά ώς σερβιτόρα σ' ένα συνοικιακό έστιατόριο. Τό γεγονός διτο διανυτόν “Αλλεν δέν άφηνει τό κοινό νά αντιπαθήσει τό μοιραίο άλητη δείχνει άρκετά καθαρά διτο δηρωας αυτός αντιπροσωπεύει τόν πατέρα του. Στή σκηνή διπού ή Σεσίλια, λυπημένη από τήν απόλυτη της, πηγαίνει στό συνοικιακό κινηματογράφο, έχουμε τήν έμφανιση του έργου-μέσα-στό έργο, τού δονείρου-μέσα-στό σνειρο.

‘Ο ήρωας τής διθόνης είναι αυτή τή φορά δι Τόμ Μπάξτερ (Τζέφ Ντάνιελς), ένας έμφανισμος νέος, ίδεολόγος, γεμάτος έλπιδες και ίδανικά. Μιά παρέα από βαθύπλουτους Αιγύπτιους άριστοκράτες πιέζει τόν Τόμ, που κάνει μιά έπιστημονική έρευνα γιά κάπιο κόκκινο τριαντάφυλλο του Καΐρου, νά διασκεδάσει μαζί τους σ' ένα από τά πιό άκριβά νάιτ-κλάμπ της Νέας Υόρκης. Αυτή ή χλιδή που είναι τόσο μακριά από τήν άνιαρή και μίζερη ζωή τής Σεσίλιας τήν έχει απορροφήσει και μαγέψει (ίσως μέτον τρόπο μέτον διπού διανυτόν “Αλλεν ένιωθε τή μητέρα του νά τόν παρακολουθεῖ, κυρίως στά πρότα του έργα). ‘Η Σεσίλια βλέπει τό έργο ξανά και ξανά. ‘Ο κινηματογράφος, πρός στιγμήν, τήν έχει πάρει μακριά από τή μίζερια και τή φτώχια. (‘Η έπιθυμία του “Αλλεν νά βοηθήσει τή μητέρα του σέ στιγμές πόνου.) ‘Η συνεχής, βαθειά προσήλωση τής Σεσίλιας στό πανί έχει τά αποτελέσματά της πάνω στόν ήθοποιό. ‘Ο Τόμ Μπάξτερ άρχιζει νά χάνει τά λόγια του, δέν μπορεῖ νά συγκεντρωθεῖ στό ρόλο του και έπιθυ-

μεῖ νά τά έγκαταλείψει διλα γιά νά τήν άκολουθήσει.

Δέν είναι άδιάφορο τό γεγονός διτο διανυτόν “Αλλεν διάλεξε αλλον ήθοποιό γι' αυτό τό ρόλο, ούτε τό διτο διανυτό τζέφ Ντάνιελς άντιγράφει διλες τίς γνωστές μανιέρες του “Αλλεν, άμηχανία, νευρικότητα, ντελίριο διμιλίας κλπ.

Σ' αυτό τό σημείο, δι Τόμ Μπάξτερ περνάει από τήν διθόνη στήν αιδίουσα. Δραπετεύει από τόν άσπρομαρο κόσμο του κινηματογράφου πρός τόν «πραγματικό» κόσμο τής Σεσίλιας. Τήν άρπαζει και τρέχουν έξω από τήν αιδίουσα. ‘Οχι μόνο τό κοινό, άλλα και οι άλλοι ήρωες ξαφνιάζονται. Νιώθουν διτο προδόθηκαν από τόν Τόμ, διτο τούς έγκατέλειψε γιά έναν άλλο κόσμο.

Υπάρχουν πάρα πολλά στοιχεῖα που πιστοποιούν διτο Σεσίλια αντιπροσωπεύει τή μητέρα και δι Τόμ Μπάξτερ τόν κινηματογραφικό τύπο-δημιούργημα του διανυτόν “Αλλεν. Τό πιό ένδιαφέρον είναι διτο ή Σεσίλια δέ συνδέεται μέτο σκηνές σέξ. Τό γεγονός διτο διανυτόν “Αλλεν πηγαίνει σχεδόν πάντα μέτο τίς έκαστοτε συμπρωταγωνίστριες του στό κρεβάτι έπιβεβιώνει τήν ύπόθεση διτο ή Σεσίλια είναι ή περίπτωση διπού τό σέξ είναι ταμπού, ή περίπτωση τής μητέρας. ‘Ενα άλλο παραδείγμα είναι ή σκηνή διπού οι ήρωες φιλιούνται και δι Τόμ άναρωτιέται που είναι τό «φάντη-άσσούτ». ‘Ωστόσο, διπού αυτό τό παιχνίδι είναι και μιά θυμορφή άναφορά στόν ίδιο τόν κινηματογράφο, που συνεχίζεται μέτο τίς σκηνές στίς διποίες δι ήρωας άνακαλύπτει διτο τά πευτικά χρήματα (κινηματογραφικά χρήματα) δέν έχουν άξια και γι' αυτό βρίσκεται σέ μπελάδες διταν έπιχειρει νά πληρώσει τό γεῦμα στό έστιατόριο.

Αξίζει νά έπισημανθεῖ παρενθετικά ή έξαιρετική δουλειά του φωτογράφου Γκόρντον Γουίλις. Πρίν από διο χρόνια οι κριτικοί έξύμηνσαν τήν έργασία του στό Ζέλιγκ, πάλι του διανυτόν “Αλλεν, που άπειδες μέτο άκριβεια τό υφος και τήν άτμοσφαιρα τής δεκαετίας του '30. Στο Ρόδο του Καΐρου δι Γουίλις ξεπέρασε τήν προηγούμενη προσφορά του. ‘Η φωτογραφία του έργου-μέσα-στό έργο είναι ουδιαστικά άξεχώριστη από τίς ταινίες έκεινης τής περιόδου. Θά έλεγε κανείς διτο κινηματογραφεῖ μέτο φακούς του '30.

Η έπομενη περιπλοκή στό έργο γίνεται διταν καταφθάνει δι ήθοποιος που παιζει τόν Τόμ Μπάξτερ (δι Τζίλ Σέπαρντ) που έπισης παιζεται από τόν Τζέφ Ντάνιελς. ‘Ο σκοπός του είναι να πείσει τόν Τόμ νά έπιστρέψει στήν ταινία. ‘Ο Τζίλ Σέπαρντ άντιπροσωπεύει τόν πραγματικό διανυτόν “Αλλεν, όπως άκριβως δι Τόμ Μπάξτερ άντιπροσωπεύει τόν κινηματογραφικό χαρακτήρα του “Αλλεν. Μ' άλλα λόγια, άπραγματικός “Αλλεν προσπαθεῖ νά πείσει τόν χαρακτήρα “Αλλεν νά γυρίσει μέσα στό φίλμ. ‘Ο Σέπαρντ έτοιμαζει τό σχέδιο του. Θά κάνει τή Σεσίλια νά τόν άγαπήσει. Τό κόλπο πιάνει. ‘Η Σεσίλια έγκαταλείψει τόν εύαισθητο και γλυκό Τόμ γιά τόν πραγματικά ίκανό άντρα, τόν Τζίλ. ‘Ο Τόμ έπιστρέψει στήν ταινία και έκτοτε ύπάρχει μόνο μέσα σ' αυτή. ‘Η προ-





σπάθειά του νά άπελευθερωθεί έχει άποτύχει. (Τά όρια της καλλιτεχνικής κατασκευής που προσπάθησε νά ύπερβει δι Γοῦντυ "Άλλεν χωρίς να τό καταφέρει.) Στό τέλος, ή Σεσίλια διαλέγει τόν Τζίλ Σέπαρντ μόνο και μόνο γιά να προδοθεί απ' αυτόν. Στή σκηνή κατά τήν οποία δι Τζίλ φεύγει μέ τό άεροπλάνο, στό πρόσωπό του έκφραζεται ζηλη ή πικρία του. "Έχει πετύχει αυτό που ήθελε άλλα έχασε τήν πραγματική άγαπη. Είναι δυστυχισμένος. (Ό Γοῦντυ "Άλλεν έχει πραγματοποιήσει τό δημιουργικό του, έγινε στάρ, άλλα δάρχικός σκοπός του, ή μητέρα, έχει χαθεί γι' αυτόν.) Σκοῦρα τά πράγματα γιά τό σκηνοθέτη "Άλλεν, άλλα πιό σκούρα γιά τόν Τόμ. Ή (εστω και προσωρινή) έγκατάλειψη τής δόθης τιμωρείται. Τό μηχάνημα προβολής κλείνει, τό έργο άποσύρεται από τους κινηματογράφους, τό νεγκατίφ καίγεται, τό δονομά του άποσύρεται από τόν κινηματογράφο. Ή έξέγερσή του πληρώνεται άκριβά. Είναι άναξιόπιστος στό χόλλυγουντ. Πρέπει νά έξαφανιστεί.

Τί σημαίνουν δλα αύτα γιά τόν "Άλλεν; Προβλήματα διάκρισης τής πραγματικής του ταυτότητας από τό χαρακτήρα που δημιουργεῖ στά έργα; "Υπανιγμός στό χαρακτήρα που έξαφανίζεται από τό πανί γιά νά έπιχειρήσει νά στήσει μιά πραγματική ζωή γιά τόν έαυτό του; Τό βέβαιο είναι πώς δι Γοῦντυ "Άλλεν θά κάνει κι άλλα έργα, άλλα δι χαρακτήρας που δημιουργησε δέ θά έμφανιστεί ξανά.

Στούς Μοντέρνους καιρούς, δι Τσάρλυ Τσάπλιν ξέρει οτι δέ θά παιξει ξανά τό μικρό άλήτη, γι' αυτό έπιτρέπει στόν έαυτό του νά έρωτευθεί. Στό Πορφυρό ρόδο τού Κάιρου, δι Γοῦντυ "Άλλεν ξέρει οτι δέ θά παιξει ξανά τό νευτωτικό ήρωα, γιαυτό ξαναγυρίζει τόν Τόμ στήν δθόνη άλλα και τόν άφανίζει μέ τή λήθη. Ή θεραπεία τελείωσε και δι "Άλλεν, χωρίς τή νεύρωσή του, άποδέχεται τόν πραγματικό κόσμο. Και ή Σεσίλια, ή μητέρα; Έπιστρέφει στόν κινηματογράφο, τήν αϊθουσα. Βλέπει τόν Φρέντ "Ασταιρ. Κάθεται στήν ίδια θέση και μαγεύεται ξανά άπό τίς άσπρομαρες φιγούρες. "Ετσι θά τή θυμάται δι Γοῦντυ "Άλλεν. Είναι τό πάθος τού Τσάπλιν, μέ τό δποιο κλείνει τό έργο του δ "Άλλεν.

Έπισημάναμε στήν άρχη τίς σχέσεις τού έργου τού Κήτον μέ αυτό τού "Άλλεν. "Ας έπιλογίσουμε τό κείμενο υπογραμμίζοντας μιά βασική διαφορά. Ό Σέρλοκ Τζούνιορ φτιάχτηκε τό '24, σέ μιά περίοδο έντονης εύημερίας. Οι άνθρωποι άνειρεύονται πολύ και, συχνά, κάνουν πράξη τά δημιουργικό τους: ένας εύφορικός μύθος που τρέφει τό χόλλυγουντ (και τρέφεται απ' αυτό). Ό Γοῦντυ "Άλλεν, μελετώντας τή σχέση τού κινηματογράφου μέ τήν πραγματικότητα, καταστρέφει αυτόν τό μύθο: τό σινεμά είναι δημοφό, άλλα πλαστογραφεί διαρκώς τόν πραγματικό κόσμο.

Βίκυ ΠΡΟΔΡΟΜΙΔΟΥ

## Οίκογενειακή συνομωσία

PRIZZI'S HONOR (έλλ. τίτλος: 'Η τιμή τῶν Πρίτσι)

σκην.: Τζών Χιούστον, σεν.: Ρίτσαρντ Κόντον, Τζάνετ Ρόουτς, φωτ.: 'Αντρέι Μπαρτκόβιακ, μουσ.: "Άλεξ Νόρθ, παιζουν: Τζάκ Νίκολοσον, Κάθλην Τάρνερ, Ρόμπερτ Λόγγια

'Η τιμή τῶν Πρίτσι είναι ή «Οίκογενειακή συνομωσία» τοῦ Χιούστον. Ένδεχομένως, δπως και μέ τὸν Χίτσκοκ, νάναι καὶ ή τελευταία ταινία του. "Ισως γι αὐτό, όχι μόνον συνοψίζει —σάν μία διαθήκη— δλη τήν προβληματική του, ἀλλά ἀποφασίζει νά σαρκάσει καὶ τήν ἴδια τήν οίκογένειά του. "Ετοι, ὅλα τά ἀλλα εἰρωνικά σχόλια, οἱ ἀναφορές καὶ οἱ συνόψεις ξεθωριάζουν μπρός σ' ἔνα ἀναρχικό χιοῦμορ. 'Η τιμή τῶν Πρίτσι είναι ή τιμή τῆς οίκογένειας τοῦ Χιούστον, κάθε ἀμερικάνικης οίκογένειας, κάθε κοινωνικοῦ μικροκυττάρου, γιά νά θυμηθοῦμε τό παζολινικό Θεώρημα. 'Ο Τζών Χιούστον σέ 125 λεπτά σ' ἔνα κλειστό, ταυτολογικό, ἀυτοβιογραφικό χάπενινγ καλεῖται νά ἀποδείξει πώς οὔτε τιμή, οὔτε οίκογένεια ὑπάρχουν. 'Ο ἀβάσταχτος κυνισμός τοῦ Χιούστον, ἐφάμιλος τῶν «μαύρων» θρίλλερ τοῦ Χάμμετ, εἰκονοποιεῖται μέ τό λάιτ-μοτίβ τοῦ ἀεροπλάνου πού συνέχεια ἀλλάζει φορά. Τό χάπενινγκ τοῦ Χιούστον περνάει μέσα ἀπό τό σχῆμα: 'Αντζέλικα Χιούστον - Τζάκ Νίκολοσον, πού είναι ἐν ζωῇ ἐρωτικό ζευγάρι τά τελευταία 12 χρόνια. Μόνο ἔνας γέρος τέτοιας κλάσεως θά μποροῦσε νά κρύψει τόσο ἀμέτρητη κακία γιά τό περιβάλλον του. 'Η ήθοποιός



'Αντζέλικα, ώς ρόλος, καταπιέζει τόν Νίκολοσον ως όμοιόμα τοῦ πραγματικοῦ καὶ τόν ἐπαναφέρει στήν τάξη (στήν παλιά τους σχέση), προκαλώντας τό τρύπημα πέρα γιά πέρα τοῦ λαιμοῦ τῆς πανέμορφης ἀντιζήλου τῆς Κάθλιν Τάρνερ. Στό τελικό πλάνο, ὁ πατέρας Χιούστον φωτίζει ἔντονα τό πρόσωπο τῆς ίκανοποιημένης κόρης ὑποδηλώνοντας τήν ἀπαγορευμένη λάμψη τοῦ 'Ἐγένετο φῶς. Τό πήγαινε-ἔλα τοῦ ἀεροπλάνου ρυθμίζει τίς μεταπτώσεις τῆς ταινίας στά διάφορα κινηματογραφικά εἰδη. 'Ἐντύπωση προξενοῦν τά ἐλαφρά κόντρ-πλονέ σέ πλάνα ἀμερικαίν τοῦ Νίκολοσον στήν ταράτσα μέ τό τηλέφωνο: Συγκλίνουν στήν κατάδειξη μιᾶς ἀπομόνωσης καὶ μιᾶς θεμελιακῆς καταστροφῆς. Δέν ὑπάρχει οὔτε τιμή οὔτε οίκογένεια. Μόνο ἡ μνήμη, ἡ ἀνάμνηση ἐνός διάτρητου λαιμοῦ καὶ ἡ ἀναγκαστική ἐπιστροφή. 'Ο Χιούστον ἀποδεικνύει μέ ἄλλες διαδικασίες τό 'Θεώρημα' του. 'Αφήνει ὅρθια μέ δεκανίκια τήν ἀποκαρδιώμενη οίκογένεια καὶ τόν Νίκολοσον πάντα μέ τήν κόρη του. "Ετοι ὀλοκληρώνει τήν «οίκογενειακή συνομωσία» εἰς βάρος τοῦ γαμπροῦ του. Θεωρῶ πώς αὐτό τό πιό ἀναρχικό κατάμαυρο φίλμ νοιιάρ, τούτη τή γεμάτη σοφία ἐνημέρωση καὶ τή γεμάτη παρατήρηση ματιά πάνω στά δρώμενα τῶν κλειστῶν χώρων δέν ήταν σέ θέση νά κρίνει ἡ ἀμήχανη κριτική ἐπιτροπή τοῦ 42ου φεστιβάλ τῆς Βενετίας.

'Αλέξης Ν. ΔΕΡΜΕΝΤΖΟΓΛΟΥ

## Μέσα στόν ίστο

LA BAISER DE LA FEMME ARAIGNEE (έλλ. τίτλος: Τό φιλί της γυναίκας άράχνης)

σκην.: Έκτωρ Μπαμπένκο, σεν.: Λέοναρντ Σρέντερ, φωτ.: Ρούντολφ Σάντσεζ, μουσ.: Τζών Νέσλιγκ, παιζουν: Γουίλιαμ Χάρτ, Ραούλ Τζούλκ, Σόνια Μπράγκα

Πρός τό τελευταίο τρίτο της ταινίας, όταν ή δράση ξεφεύγει άπό τόν περιορισμένο χώρο τοῦ κελιού τοῦ Χέρτ και τοῦ Λουτσία, τότε ή ταινία χάνει και τόν ρυθμό της, ή κατάσταση της ξεφεύγει άπό τάχεια. Ο Μπαμπένκο καταχρηστικά βγαίνει άπό τόκελί και τίς φαντασίες τῶν ἐγκλείστων του. Δέν χρειαζόταν. Στήν προσπάθεια, σύμως, νά μποῦν σέ τάξη τά νήματα αὐτής της κατασκευῆς, τό σημεῖο αὐτό της ἀποτυχημένης έξόδου δέν μπορεῖ κανείς νά τό άποφύγει. Αὐτό τό σφάλμα της ταινίας, τελικά, άποτελεῖ και τό μέτρο της ἐπιτυχίας της.

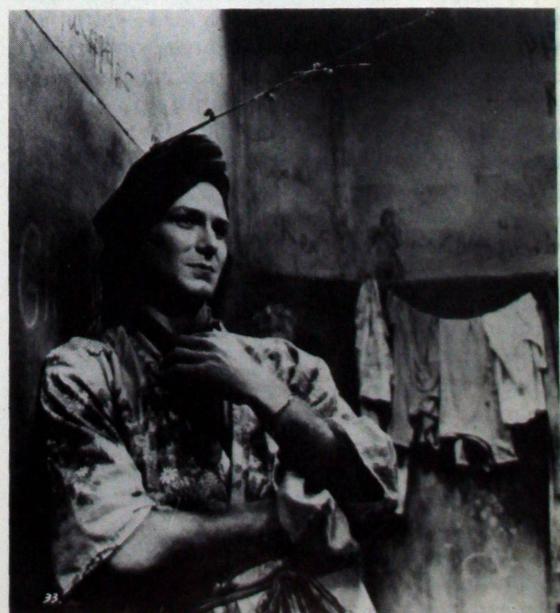
‘Η ταινία άποτελεῖται άπό ἔναν ίστο ἀφηγήσεων. Ο Χέρτ άφηγείται στόν Λουτσία τή ζωή του. Ο Λουτσία τό ίδιο. Ο Χέρτ άφηγείται τίς ταινίες του. Υπάρχει ή άφήγησή του πρός τούς ἐκπροσώπους τῶν ἀρχῶν. Υπάρχει ή άφήγηση τοῦ Λουτσία πού θά ήθελαν νά ἀποσπάσουν οἱ ἀρχές. Τέλος, ο Μπαμπένκο χρεώνεται μέ τρεῖς άφηγήσεις —μέσα στό κελί, τῶν ταινιῶν τοῦ Χέρτ, και ἔξω άπό τό κελί. Στήν πρώτη περιορίζεται μέσα σέ τέσσερεις τοίχους, ή δεύτερη περιορίζεται άπό τό χρώμα και τό στύλ ταινιῶν παλαιότερων ἐποχῶν, ἐνῶ ή τρίτη φαίνεται νά μήν έχει περιορισμούς.

“Οσο βρίσκεται μέσα στό κελί, ή ταινία θυμίζει μεταφορά θεατρικοῦ ἔργου στόν κινηματογράφο. Ο φυσικός περιορισμός στή σκηνή «έμπλουτίζεται» μέ αναμνήσεις-φλάσμπακ και μέ τίς σκηνές τῶν ταινιῶν πού διηγείται ο Χέρτ. Συνήθως τέτοιου είδους συνθήκες παράγουν βαρετές ταινίες. Εντούτοις ο Μπα-

μπένκο τά καταφέρνει καλύτερα μέσα σ’ αὐτά τά σρια. Τότε ή ταινία του έχει τή δύναμη νά συνεπάρνει, νά δημιουργεῖ ἀγωνία, νά συγκεντρώνει τήν προσοχή μας και τή συμμετοχή μας μέ τούς χαρακτῆρες. “Οταν βγαίνει ἔξω άπό τό κελί, ή ἀφήγηση χάνεται. Τά στοιχεῖα τῶν ταινιῶν δράσης και κυνηγητού ἀλλοιώνουν τήν ἀτμόσφαιρα τοῦ ἔργου και ή κατάληξη —εὕλογη και ἀναμενόμενη— φτάνει ἀργά και ἔξουθενωτικά.

Οι δυνατότητες τής σχέσης αὐτῶν τῶν ἀνδρῶν δέν χρειαζόταν νά συλλαβιστοῦν μ’ αὐτή τήν κατάληξη. Τό πλέγμα ἀληθειῶν και ψεμάτων, ἔρωτα και περιπέτειας, ζωῆς και ὁρέξεων είχε ίκανά δημιουργηθεῖ και τοποθετηθεῖ ἐκεῖ μέσα στό κελί, ἀνάμεσα στούς δύο. Δέν χρειαζόταν ό διευθυντής τής φυλακῆς, ο μαῦρος ἀσφαλίτης και οι ἄλλοι γιά νά ἀμφισβητηθεῖ ή σχέση. Μόνοι τους οι δύο, μέ τούς ἄνδρες και τίς γυναίκες τῶν ἀναμνήσεων και τῶν φαντασιῶν, είχαν φτιάξει τίς συνθῆκες τής προδοσίας και τοῦ τέλους.

Οι διασταυρώσεις τῶν ἀφηγήσεων κρατοῦν τήν ταινία σέ συνεχή ἔνταση. Μία «προοδευτική», «ἀγωνιστική» ἀφήγηση συνυπάρχει μέ μία «φασιστική»,





21.

«προπαγανδιστική», ή όποια έπιπλέον έχει θετική θεραπευτική λειτουργία. Αντίθετα, όταν ή αγωνιστική συνεπάρει τόν άκραστη της και τόν κάνει συμμέτοχό της, θά τόν σκοτώσει. Ο θάνατος τοῦ άγωνιστη, άπό τήν άλλη πλευρά, είναι ή πλήρης είσοδός του στό κείμενο τής γυναίκας-άράχνης.

Οι άφηγησεις θριαμβεύουν, είναι οι τελικοί νικητές. Οι άφηγητές ένας-ένας πεθαίνουν. Τίποτα δέν τους σώζει άφ' δου μποῦν στόν κύκλο τής δημιουργίας άληθινῶν ψεμμάτων. Κάθε άφηγητής πεθαίνει άπό/μέ τήν άφηγηση τοῦ άλλου. Οι προσπάθειές τους έπαφης, δημιουργίας κάτι κοινοῦ, συμμετοχής στήν άφηγηση τοῦ άλλου είναι καταδικασμένες. Οι άφηγησεις έχουν ένα ύποκείμενο. Ο δεύτερος δέν έχει θέση. Ή άδυναμία καθενός νά καταλάβει τά δρια τοῦ άλλου και τοῦ έαυτοῦ του βάζει άπαιτήσεις καταστροφικές. Αυτή ή ταινία τοποθετεῖ τό πρόβλημα μέσα στήν ίδιο φυλόφιλη σχέση. Εντούτοις, ύπάρχοντας μέσα στά πλαίσια τής σύγχρονης παραγωγής, αυτή ή διαπίστωση δέν λειτουργεῖ ώς κριτική αύτῶν τῶν σχέσεων, άλλα ώς άποκλεισμός και αυτῆς τής δυνατότητας μαζί μέ τίς άλλες άνθρωπινες σχέσεις. Ο μεγάλος σύγχρονος μύ-

θος, ή κατάληξη στή μονάδα, στή μοναξιά έπιβεβαιώνεται. και πάλι.

Ο περιορισμός —τό κεντρικό θέμα της ταινίας— μέσα στή φυλακή, μέσα στό «σύστημα», μέσα στόν καθένα δέν ξεπερνιέται. Οι προσπάθειες άποφυγής του άποτυγχάνουν μία-μία, μέ τελική τήν άποτυχία τοῦ κινηματογραφιστή νά ξεπεράσει τά δρια μέσα στά άποια λειτουργεῖ καλύτερα. (Ο Μπαμπένκο κινδυνεύει νά χαρακτηριστεῖ σκηνοθέτης τῶν φυλακῶν, καθότι τό μεγαλύτερο μέρος και τής προηγούμενης ταινίας του, τοῦ Πισότε, ήταν τοποθετημένο σέ παρόμοιους χώρους.)

Ο έγκλεισμός —τῶν άνθρωπων σέ φυλακές, σέ φαντασίες, σέ μύθους (παραμύθια), σέ μύθους (πρότυπα), σέ μανίες, σέ μονόδρομες κατευθύνσεις. Ο έγκλεισμός —τοῦ πλάνου, τής μηχανής λήψης, τοῦ σεναρίου, τής πλοκής. Ή ταινία μᾶς βάζει μέσα σ' αυτά γιά νά μᾶς βγάλει και νά μᾶς άφησει έκτεθειμένους, ξεκρέμαστους, ὥπως άφήνει και τόν ίδιο τόν έαυτό της. Η γραμμή τοῦ σφάλματός της είναι ή γραμμή πού δόδηγει στό κέντρο της.

Θόδωρος ΝΑΤΣΗΣ

## ‘Ο τέταρτος ἄνθρωπος

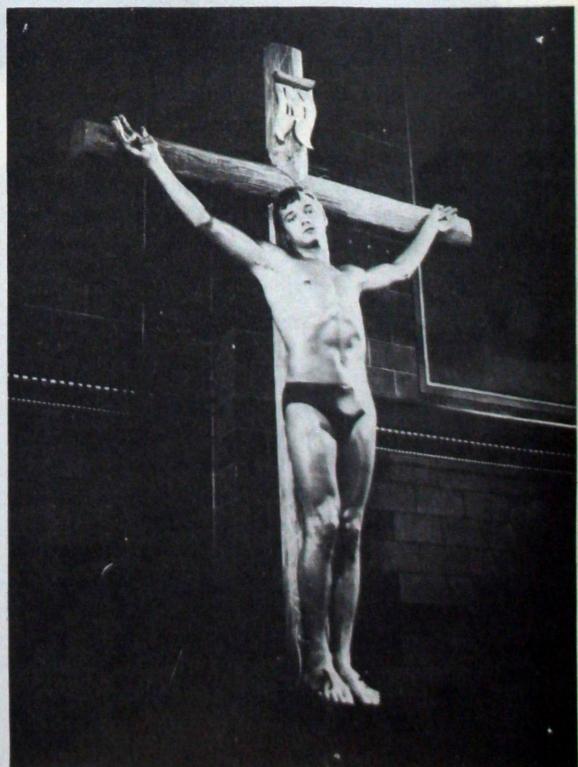
THE 4th MAN (έλλ. τίτλος: ‘Ο τέταρτος ἄνθρωπος)  
 σκην.: Πώλ Βερχόφεν, σεν.: Τζέραρντ Σόετμαν, φωτ.: Γιάννης Μπόντ, μουσ.: Λόγκ Ντίκκερ, παιζούν: Ζερόεν Κράμπε, Ρενέ Σούτεντικ, Τόμ Χόφμαν.

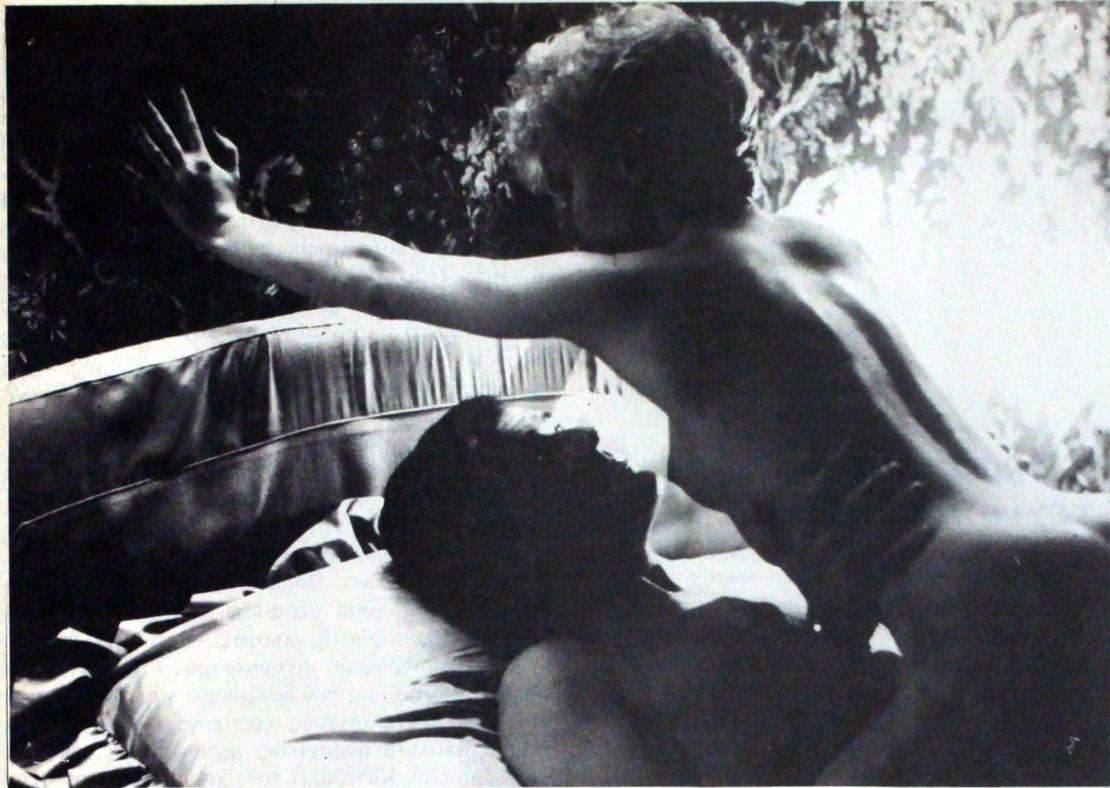
‘Ο τέταρτος ἄνθρωπος είναι μιά ταινία πού ἐπιχειρεῖ νά καταγράψει μερικές χαρακτηριστικές συμμετρίες. Είναι ἐπίσης μιά ταινία πού ἐπιθυμεῖ νά είσηγηθεί μέ τρόπο κινηματογραφικό μιά ήθικη πρόταση γιά τή χαρά τοῦ ματιοῦ, τήν περιπέτεια τοῦ ὀνείρου καὶ τή μοίρα τῆς τρέλας. Ή ἀποτυχία της δέν ὀφείλεται στήν ἀνεπάρκεια τοῦ σκηνοθέτη νά προσεγγίσει τά ζητήματα πού ἀγγίζει, ἀλλά στήν χαρακτηριστική ἔλλειψη κομψότητας μέ τήν ὁποία τά χειρίζεται καὶ στή διάθεσή του νά ἀρθρώσει ἔναν λόγο ὀλοκληρωτικό καὶ συμπαγή. Τά καταφέρνει. Ό είρμος τῆς ταινίας γίνεται ἔρμα πού παρασύρει τίς εἰκόνες. Δέν θ’ ἀσχοληθοῦμε στό σημείωμα αὐτό μέ τήν ἀποτυχία τῆς ταινίας. Κι αὐτό γιατί, παρά τίς σοβαρές ρωγμές της, διατηρεῖ τό ἴδιον βάρος, καλλιεργεῖ τή διάθεση γιά μιά πιό πλατιά ἐπαφή μέ τό ἔργο τοῦ σκηνοθέτη καὶ δέξνει τήν ἀναμονή γιά τήν καινούρια του ταινία. Άλλα αὐτό πού προκαλεῖ περισσότερο τό λόγο αὐτῆς τῆς ἀναφορᾶς είναι ή ἀναλλοίωτη κινηματογραφική ἀξία τοῦ θέματός της, καθώς ἀγγίζει τή γλυκιά μνήμη παλαιότερης καὶ εύτυχέστερης καλλιέργειάς του ἀπό δύο γνωστούς καὶ ἀγαπητούς: τόν Λουίς Μπουνιούέλ καὶ τόν “Αλφρεντ Χίτσκοκ.

‘Η ταινία ξεφορτώνεται ἀπό νωρίς τή χάρη τοῦ μυστικοῦ. Προτιμᾶ τήν αὐτηρότητα μιᾶς λογικῆς

συμμετρίας κατά τήν ἀνάπτυξη τῆς δομῆς της, παρά ἔνα παιχνίδι ὑπαινιγμῶν. Ή ὑπερτροφία τῶν σημείων ἀνατρέπει τήν ἐκκρεμότητα τῆς πλοκῆς καὶ τήν περιθωριοποιεῖ. “Ετσι, τό βλέμμα ἀναγκάζεται νά στραφεῖ πρός τά σημεῖα μέ τήν αὐτηρότητα πού ὁ σκηνοθέτης διάλεξε νά τά ἐκθέσει: σάν ἀπειλητικούς διαβάτες στό δρόμο τοῦ ἥρωα πρός τήν τρέλα. Τά ἀντικείμενα κυκλοφοροῦν ἀνάμεσα στό ὄνειρο καὶ τό πραγματικό μέ ἔφρενη ἐλευθεριότητα. Στήν κατεύθυνση αὐτή ή ταινία ἀποκτᾶ σουρρεαλιστική ἀξία. Ή συμπόρευση τοῦ ὄνειρου καὶ τῆς πραγματικότητας, ή πορεία συγχώνευσης τοῦ πραγματικοῦ μέ τό φανταστικό δέν κομματιάζει τό ἀντικείμενο, ἀλλά διατηρεῖ τήν ἐνότητα τῆς ὑπόστασής του σάν μιά συνέχεια τῶν δύο πεδίων τῆς ἀνθρώπινης ἐμπειρίας. Τό ἀντικείμενο ἀστραποβολεῖ ἀπό ἔνα γόνημα ὑπερπραγματικό. Αὐτή ή στάση ἀπέναντι στά πράγματα προκαλεῖ τήν τροπή τῆς ἐκκρεμότητας ἀπό τήν πλοκή στά ἀντικείμενα.

“Ετσι, ή ταινία κυριαρχεῖται ἀπό διαταραχές τῆς ἀτμόσφαιρας. Τά ἀντικείμενα μοιάζουν νά ὑποφέρουν γιά νά χωρέσουν τή διάσταση τῆς ἔλλειψης καὶ τῆς





άμφισημίας. Αύτές οι διαταραχές μοιάζουν ν' άκολουθον τήν πεποίθηση τοῦ συγγραφέα ότι τό πραγματικό δέν μπορεῖ ν' άφηγηθεῖ, καὶ τήν ἐπιλογή του νά καταγράφει τίς φανταστικές εἰκόνες πού διεγείρει ή πραγματικότητα. Τήν ἐπιθυμία του ἐπίσης νά πετύχει ἔνα καθαρό βλέμμα πάνω στά πράγματα, μέσα ἀπό τή ρήξη τῆς αὐστηρῆς ήθικῆς τῆς Καθολικῆς του παιδείας καὶ τῆς ἐλευθέριας ήθικῆς τοῦ σώματος καὶ τοῦ ματιοῦ. Καθώς ὅ ήρωας ἀκολουθεῖ αὐτό τό δρόμο τῆς προσωπικῆς κάθαρσης, τά ἀντικείμενα στήνουν ἔνα χορό ἐμπλοκῶν καὶ δυσλειτουργίας. Τό διεσταλμένο βλέμμα τοῦ ήρωα ἀποδιοργανώνει τό πραγματικό. Προκαλεῖ τούς μικροφωνισμούς στά ἀκουστικά τῶν ἀκροατῶν, ἀπονέμει καινούριο νόημα στήν ἐπιγραφή SPHINX, ὅπου ή καταστροφή τῶν γραμμάτων H καὶ X, ἐκβιάζει στό φῶς τήν κρυμμένη λέξη SPIN (ἀράχνη). Τό πραγματικό συστρέφεται καὶ ἐνσωματώνει τό διεσταλμένο βλέμμα τοῦ ήρωα πού μοιάζει νά στρέφεται ἐνάντια στό μοιραῖο.

Τά πράγματα ὅμως τόν ἔπερνοῦν. Οί συμμετρικές εἰκόνες τῶν ὀνείρων καὶ τῆς πραγματικότητας μοιάζουν νά προδιαγράφουν μιά μοιραία ἐκτόνωση καὶ περιπλέκουν τό δίκτυ τῆς παγίδας. 'Ο συγγραφέας είναι δέσμιος μιᾶς ήθικῆς πλεκτάνης.

'Η πλεκτάνη είναι τό δίχτυ τῆς ἀράχνης. 'Ο σκηνοθέτης, ὅπως ᾧδη σημειώσουμε, κυριαρχεῖται ἀπό μιά βίαιη διάθεση νά ὀνομάζει τά πάντα. Στήν

ούσια αύτό πού διαγράφεται πίσω ἀπό τίς περιπέτειες τοῦ ήρωα είναι ή ήθική διαίρεση τοῦ προσώπου τῆς γυναίκας. Στήν νεαρή αἰσθητικό ἐπενδύεται δλη ἡ γνώση τοῦ κακοῦ, ἡ σεξουαλική ἱκανότητα καὶ ἡ ἐπιλογή τοῦ θανάτου. Στήν ὀνειρική γυναίκα ἀποδίδεται ή ἀγνότητα, ή παρθενία καὶ ή μητρική ἀγάπη, ὅπως ἀναδεικύνονται ἀπό τήν εἰκόνα τῆς Παναγίας.

'Ο δρόμος τῶν ἐπιλογῶν ἔχει ξοδευτεῖ. Τό μοιραῖο παιχνίδι ἔχει ὀλοκληρωθεῖ. 'Η γυναίκα-μάγισσα είναι τό τέρας πού τρέφεται ἀπό τίς μυστικές φοβίες τοῦ δημιουργοῦ: κρατάει μιά κάμερα. 'Ο τέταρτος ἄνθρωπος είναι νεκρός κι οἱ εἰκόνες τῆς ζωῆς ἔνα μυστικό φυλαγμένο στό δωμάτιό της. 'Ο τέταρτος ἄνθρωπος είναι ή τέταρτη ταινία τοῦ Πώλ Βερχόφεν.

'Η μυστική ἐπιλογή τοῦ συγγραφέα είναι ή τρέλα. 'Ο δρόμος τῶν εἰκόνων ὀδηγεῖ ἐκεῖ. Είναι ὅμως μιά τρέλα ἴδιωτική, ή ἐξύψωση τοῦ βίτσιου· μιά ἐπιλογή νικητήρια.

'Η ταινία ἐκκινεῖ μέ ἔνα σταυρό συλημένο ἀπό τόν ἰστό τῆς ἀράχνης. Στό τέλος, ὁ σταυρός μέσα σέ φῶς καθαρτήριο είναι σημεῖο τῆς ήθικῆς τελείωσης. 'Ο ήρωας ἐγκαταλείπει τό λογικό μέσα στήν ἀγκαλιά τῆς μητέρας τοῦ Θεοῦ. 'Αδυσώπητη συμμετρία;

'Η Παναγία τῶν ὀνείρων τοῦ συγγραφέα είναι μιά νοσοκόμα σ' ἔνα ἐπαρχιακό φρενοκομεῖο.

Περικλῆς ΔΕΛΗΟΛΑΝΗΣ

## ‘Ο όραματιστής, ο τεχνοκράτης και ἡ ...διχασμένη

FLESH AND BLOOD (έλλ. τίτλος: Σάρκα καὶ αἷμα)  
 σκην.: Πώλ Βερχόφεν, σεν.: Ζεράρ Σοετμάν, φωτ.: Γιάν ντε Μπόντ,  
 μουσ.: Βασίλης Πολυδούρης, παιζον: Ρούντιγκερ Χάουερ, Τζένι-  
 φερ Λή, Τόμ Μπούρλινσον

Υπάρχει ένα κλειδί γιά νά μπεις στό διανοητικό κάστρο τοῦ Βερχόφεν, ἀλλά καὶ στό μυθοπλαστικό τοῦ Σάρκα καὶ αἵμα. ‘Ο Μάρτιν (Ρούντιγκερ Χάουερ), μέσα στόν τεράστιο κάδο πού χρησιμοποιεῖται γιά μπάνιο, λέει τῆς ὅμορφης πριγκηπέσας: Πάντα ηθελα γά δγγίζω ἔνα τέτοιο λευκό δέρμα. Στή συνέχεια ἐκείνη τοῦ λέει περίπου τί ἔκανε τόσα χρόνια πού δέν είχε συναντήσει αὐτό τό κορμί. ‘Ο Μάρτιν ἀπαντάει μονολεχτικά: Προσποιόμουνα.

Ἐδῶ ὁ σκηνοθέτης ἀποκαλύπτει ὀλοκληρωτικά τά σχέδια τοῦ ἐσωτερικοῦ τοῦ λαβυρινθίδους κάστρου του. Σκηνοθετεῖ ἀπ’ ἀρχῆς μιὰ ιστορία σκηνοθεσιῶν. Ταυτόχρονα, ἀποκαλύπτει τό μυστικό τῶν ἀκραίων θέσεων πού θά ύπάρξουν γιά τήν ταινία του: Καμιά ἐνδιάμεση ἀποψη. Πλήρης γοητεία καὶ ἀποδοχὴ ἡ πλήρης ἀπέχθεια καὶ ἀπόρριψη. Κι ἀκόμα δηλώνει πώς θά κάμει ἔνα φίλμ ἀναγνώρισης, δηλαδή ἡ πλήρης ἀποδοχὴ ἡ ἀπόρριψη κάποιων ήρωών δέν θάρχεται μέσα ἀπό τίς τυπικές μυθοπλαστικές

πράξεις τους, ἀλλά ἀπό τό πόσο θά ταιριάζουν οἱ σκηνοθεσίες καὶ οἱ μονομαχίες τῶν βλεμμάτων τους, οἱ συμπλοκές καὶ τά συμπλέγματα τῶν σωμάτων τους, οἱ νοητές εὐθείες ἀπ’ δημοσίευση τῶν θεατῶν. Οἱ ταυτίσεις θᾶρχονται μόνο ἀπό τό συνταίριασμα τῶν ἀόρατων δραμάτων, ἀπό τίς λαχανιασμένες ἀνάσες, ἀπό τό δέρμα πού ριγεῖ αἰσθησιακά, ἀπό τό σῶμα πού γίνεται τόχο γιά νά ἐκτοξεύσει τόν ἐντονού αἰσθησιασμό του, τόν πόθο ζωῆς, ἐπιβίωσης καὶ ἔνωσης. ‘Ο Βερχόφεν αἰτεῖ ἐπίμονα νά γίνουν συγκρίσεις αὐτῶν τῶν δμοιωμάτων τῆς θέσης μέ τίς ἐμπειρεῖς τῶν θεατῶν: Ζητάει νά ἔνωθούν οἱ προσωπικές εἰκόνες τῶν τρισδιάστατων παρατηρητῶν μ’ ἐκείνες τῶν δυσδιάστατων δμοιωμάτων. Ούσαστικά προσκαλεῖ σ’ ἕνα ἀμφίδρυμο πέρασμα μέσα-ἔξω ἀπό τήν θέση, μέ ἐντονη κυκλοφορία τῆς εἰκόνας. “Ετσι καταλήγει σ’ ἔναν μή περιγράψιμο κινηματογράφο. Πού δέν ἔχει δηλαδή σφή δρια, πού δέν μπορεῖ νά ύπακουσει σέ κλασικούς, ἀναλυτικούς κριτικούς κώδικες. Είναι τελικά ἀπόλυτα ἀναρχικός, περιθωριακός, ἀσαφής καὶ περιρέων. Κατεβάζει τούς χαρακτήρες του στήν αἴθουσα, ρουφάει, ἔξαπλώνεται, μυεῖ, μολύνει, μεταδίδει...

### ‘Η σκηνοθεσία τῶν σκηνοθετημένων βλεμμάτων

‘Ο Βερχόφεν, μέ μεγάλη ἄνεση, πού καταλήγει σέ ἀβίαστη πειστικότητα, σκηνοθετεῖ τά σκηνοθετημένα βλέμματα τῶν ήρωών του. Τό Σάρκα καὶ αἵμα, πάνω ἀπ’ δλα, είναι ή ἀποκάλυψη τῶν μυστικῶν τοῦ μακιγιάζ μιᾶς τεράστιας μάσκας. Κι ἡ τελευταία είναι κοινωνική, προσωπική, κινηματογραφική, δρατή καὶ ἀόρατη. ‘Ο σκηνοθέτης ἐπιμένει πολύ στό νά ἀνακαλύψει τά ἀρχέτυπα τῶν λέξεων καὶ τῶν βλεμμάτων πρίν ἀπό τήν ἀλλοτριώση, πρίν ἀπό τήν κοινωνική ἔκπτωση, πρίν ἀπό τήν κινηματογραφική ἀναπαράσταση. “Ισως γιαυτό διαλέγει το 1500 μΧ, 400 χρόνια προτού ἐφευρεθεῖ ἡ κάμερα. Τόν ἐνδιαφέρει ἡ χαρτογραφία μιᾶς ὑποκριτικῆς, αὐθόρμητης, πρωτόγονης καὶ αἰσθησιακῆς. Τόν ἀπασχολεῖ ἡ διεργασία πού κάνει τή φωνή νά λιγώνει, τή γλώσσα νά ἐκφέρει τό σ’ ἀγαπῶ, τό βλέμμα νά χαϊδεύει ἀπαλά τόν ἄλλο. Προσπαθεῖ νά ἀποκαλύψει τούς κώδικες τῆς οἰκείοτητας, τήν ἀναγνώριση ἐνός κορμιοῦ ως οἰκείου, τίς ρίζες ἀπ’ δημοσίευση τῆς ζωγράφων, συμπόσια, θαψίματα καὶ ἀνακομιδές, περιθώριο καὶ ὑπερπαραγωγές, Ρότζερ Κόρμαν καὶ Χίτσκοκ, Μπρύγκελ καὶ Μπός, ζόμπι καὶ Ρομέρο...

Ούσιαστικά αυτή ή εύκολη ταινία είναι μιά βαθειά θεωρητική σπουδή γιά τόν κινηματογράφο άλλα και γιά τήν καθημερινότητα, γιά τή βαρύγδουπη σκηνοθεσία και τά διαπροσωπικά σενάρια κι άκομα γιά τό άβιαστο στυλιζάρισμα, τή νηφαλιότητα τής γραφής και τήν έκρηξη τού παρορμητικού πόθου. Κι ό Βερχόφεν φτάνει στό έρωτημα πού θέσαμε άμετρητες φορές στά κείμενά μας: 'Από πού έρχονται οι είκονες; Τοῦ κόσμου, τοῦ κινηματογράφου, τής κοινωνικής συμβίωσης τής περιθωριοποίησης, τής υπεροψίας και τής γαλήνης; Πάδς σκηνοθετεῖ ένας δημιουργός και πώς σκηνοθετεῖται αύτόματα ένας καθημερινός άνθρωπος; Οι λέξεις, άπό τή στιγμή πού θά έκστομιστοῦν είναι κιόλας άλλοτριωμένες, τά βλέμματα, άπό τή στιγμή πού θά έξακοντιστοῦν άμφισβητούνται, οι χειρονομίες άπό τότε πού θ' άγγιξουν είναι χαμένες. Κοντά ίσως στό "Όνομα: Κάρμεν", άλλα άπό άλλους διαδρόμους, ό 'Ολλανδός δημιουργός άνιχνεύει αύτό τό πρίν: 'Εκείνα τά άπειροελάχιστα δευτερόλεπτα, τίς στιγμές τής καταλυτικής διεργασίας πού θά κάνουν τίς είκονες νά ξεπηδήσουν αύθόρμητα, πεντακάθαρες, ταχτοποιημένες άπό μόνες τους και θά ζητήσουν νά σκηνοθετηθοῦν άβιαστα, άσυνειδητα κι άνόθευτα: 'Ως άλλος γεωλόγος, άφουγκράζεται τούς πρόδρομους κραδασμούς τοῦ σεισμοῦ, πού άπό τό ρήγμα του θά ξεχυθεί μιά λάβα είκόνων, πάθους, αἰσθησιασμοῦ, ζωῆς και θύμους.

### Ή χαμένη άθωστητα τῶν εἰκόνων

Στό φίλμ, σέ μιά άπό τίς ιδυοφυέστερες σκηνές πού είδα ποτέ; στή μεσοκάθητο πού ύπάρχει νοητά μεταξύ δύο σκουληκιασμένων κρεμασμένων, ή γυναίκα σκάβει στό έδαφος γιά νά βρει τή ρίζα τοῦ μανδραγύρα μέ τό σχῆμα τοῦ έμβρυου. Βέβαια, έδω ό σχεδιασμός είναι πολύπλοκος, πέρα άπό τόν βαθύ νεκροφιλικό αισθησιασμό του: Δέν είναι μόνο ή συμμετρική άναπτυξη τής ταινίας, μιά και πρίν άπό λίγο χρόνο ό Μάρτιν έθαψε ένα νεκρό έμβρυο στή λάσπη, άλλα ή άρχετυπική άνακάλυψη τῶν εἰκόνων τής έλξης, τής ένωσης και τής μύησης. Ό Βερχόφεν άναζητάει αύτή τή συμπαντική άθωστητα τῶν εἰκόνων πού σκηνοθετήθηκαν έρήμην μας και προσμένουν τούς εύαισθητοποιημένους δέκτες. Σίγουρα — πρέπει νά τονίσω — δέν ύπάρχει καμμία άθωστητα σέ καμμία είκόνα: "Ολα σσα βλέπουμε ξεγιναν, ό,τι συναντάμε τόχουμε ξαναδεῖ, κάθε τι νέο πού νομίζουμε πώς άνακαλύπτουμε είναι κάτι παλιό πού χάσαμε ή νομίσαμε πώς χάσαμε. Άφοῦ λοιπόν δέν μπορεῖ νά ύπάρξει σινεμά τής άθωστητας, τότε άς δείξουμε αύτές τίς παντοτινά σκηνοθετημένες (δηλαδή κωδικοποιημένες) είκονες, πούναι άθάνατες και άφθαρτες. Ό Βερχόφεν προχωρεῖ περισσότερο: Διαφοροποιεῖ δύο μορφῶν ένοχές στίς άνθρωπινες σχέσεις: Σαφῶς ήπαινισσεται μιά μηχανοποιημένη έκτελεστική συμπεριφορά, μιά γοητεία συμπαιγνιών, ένα σικέ παιγνίδι άκτινοβιολούντων βλεμμάτων, μιά σειρά



τυποποιημένων έκφράσεων και συμπεριφορών, πού δόδηγονταν στήν κατάκτηση του άλλου, πού δύμας δέν είναι ό ζητούμενος. Έκφέρει λόγο για χαρες σχέσεις, για μιά ζωή σπαταλημένη στή σκηνοθεσία του προβλεπόμενου, του γνωστού και του άναμενόμενου, στήν ήθοποιΐα έκτος θόδηνς, όπου ή γοητεία μπλοκάρεται από τόν έλεγχο του σκηνοθέτη, του κυρίαρχου του παιχνιδιού.

Στή συνέχεια, προτείνει τή μειωμένη ένοχη, τήν απεμπλοκή από τήν έλεγχόμενη σκηνοθεσία, τίς στιγμές έκεινες, πού δλα τά κομμάτια του πάξλ θά ένωθούν άστραπαια: Μάς άποκαλύπτει τή βιολογική πλέον και μή έλεγχόμενη σκηνοθεσία τών είκονων, πού τακτοποιούνται μόνες τους, τίς στιγμές τής φωτισης και τής άποκαλύψης τών όραμάτων. Είναι τότε πού κάθε άνάσα θά ύπαγορεύεται από τό ποσόν τής άδρεναλίνης, κάθε σύσπαση τού δέρματος θά γίνεται από τό θετικό χημειοτακτισμό τής προσέγγισης, κάθε βλέμμα θά καίει τόν άλλο, κάθε λίγωμα θάναι απ' εύθειάς όργασμικό, κάθε στυλιζάρισμα θάναι ό πρόδρομος τής διείσδυσης.

Έτσι, τό Σάρκα και αίμα μετατοπίζεται δόλοκληρο σέ μια λειτουργία έκτος πεδίου, όπου κάθε είκόνα είναι διχασμένη και άντιστοιχει σ' αύτές τίς διαφοροποιήσεις τής ένοχης. Αύτος ο διχασμός τότε, δέν θά ορίζεται ως βεβαιότητα, άλλα θά γνωρίζει τίς συνεχείς διακυμάνσεις του άσταμητου, θά ορίζει και τά άνεβοκατεβάσματα τής θερμοκρασίας του πόθου στήν ταινία: 'Ενός πόθου πού πάντα δύμας ή ποιότητα

του θάναι ύψηλή και ή σφραγίδα του άνεξίτηλη μέ πομπό τόν Μάρτιν νά χάνεται στό τέλος γιά νά άποτελέσει τήν έλπιδα μιᾶς έναλλακτικής λύσης, τή δυνατότητα μιᾶς όλοκληρωτικής κυριαρχίας.

Ο Μάρτιν φεύγει και πρέπει νά ύπενθυμίσω τή σύνθεση τών τελικών κάδρων: Μέσα από μιά κινηματογραφοφιλική έμπλοκη είκονων, όπου ή 'Αποκάλυψη συνταιριάζεται με τά ζόμπι και τήν Πτώση τού οίκου τών "Άσερ, τό ένστικτο δρίζεται ως άπεθαντο, ένα είδος "Νοσφεράτου" τής πραγματικότητας. Και ή γυναίκα, μετά τή φαινομενική ίσορροπία στή σχέση της με τόν νεαρό άρχοντα, θά λυτρωθεῖ από τήν παλιννόστηση, θά έπαναδιχαστεῖ και θά σκοπεύσει με τό βλέμμα της στό έκτος-πεδίου τού άντρα πού τήν σφίγγει, έκει στό μακρυνό διάστημα τής άναγέννησης και τής 'Ανάληψης. "Ετσι καθορίζει και ένα πολύ λειτουργικό ντεκαλάς τού πόθου της μέσα από τήν έλλειψη τού άλλου. "Οταν θέλω τόν ένα (άρχοντα), ούσιαστικά άναζητω έσένα (Μάρτιν) πούσα ό ίδιος, άλλα μεγαλύτερος σέ ήλικια. "Οταν μέ κατέχεις, τό σώμα τού Μανδραγόρα πού φάγαμε με τόν πράτο (άρχοντα) μέ γυρίζει ως ένοχη σ' έκεινον. "Οταν σέ χάνω, χάνομαι, κάποτε τό ξεπερνώ, άλλα δταν άναγεννιέσα μεσά από τή φωτιά, μπορεῖ πιά νά σ' έχω παντοτινά, μιά και τιμώρησα τόν έαυτό μου με τήν ένοχη τής εύθυνης τής καταστροφής σου. Είναι ένα άρκετά περίπλοκο σχῆμα, πού περι-γράφεται μέ κινηματογραφικά κάδρα, ορίζεται από βλέμματα και έστιαζεται σέ ύπαναχωρήσεις.

'Εντύπωση πάντως μού προξενεῖ ή πιθανότητα τής διερεύνησης από τόν Βερχόφεν τού ίδιου τού κινηματογράφου, όχι μόνο ως διχασμένη είκονα ή σκηνοθετημένη άθωάτητα (ένοχη), άλλα και ως πλαίσιο οίκονομικῶν κρίσεων, συνυπάρξεων, έπιμειξιῶν, με τελικό ζητούμενο τήν άνασυρση μιᾶς πρότασης. Τρεις διαφορετικής καταγωγής ήθοποιοί ένσαρκώνουν έδω τή δική του άποψη τής τριαδικότητας: 'Ο Μάρτιν (ό 'Ολλανδός) ό έμπειρικός, ό νεαρός άρχοντας (ό Αύστραλός) ό τεχνοκράτης, ή διχασμένη πριγκήπισσα γυναίκα-παιδί ('Η 'Αμερικάνα). Και ή γυναίκα παιδί - 'Αμερική νά διχάζεται άναμεσα στόν γνωστικιστή σκληρό Εύρωπαϊ και στόν έφευρέτη Αύστραλό, όπως τό χόλλυγουντ συνέχεια κοπιάρεται από τίς αύστραλιανές ύπερπαραγωγές, άλλα απόρροφα και τούς σκηνοθέτες τών έπικινδυνών δρόμων (Μπέρεσφορντ, Γουείρ κ.τ.λ.), έχοντας πάντα στό νοῦ του τήν πολιτιστική παράδοση τής Εύρωπης πού συνέχεια άνανεώνεται. Καλύτερη άπόδειξη τό ίδιο τό Σάρκα και αίμα, άμερικάνικη παραγωγή τού Βερχόφεν.

Τό Σάρκα και αίμα, προϊόν ένός πρωτοφανούς θρυμματισμού, άριστουργηματική σύνθεση όλων τών γνωστών μορφῶν άνθυποκουλούρας (πορνό, ταινία πανοπλίας, χέβυ-μέταλ, ίστορική υπέρπαραγωγή), ένοποιείται ως μιά πρωτοφανής μαρτυρία τού περιθώριου, γίνεται μοντέλο γι' αυτό τό είδος τού κινηματογράφου.





### Στά περιγράμματα

Σήμερα φαίνεται πώς κυριαρχούν δύο λαθεμένες έπιλογές για τό τι έννοούμε φίλμ-περιθωρίου: Κάποιες άπελπισμένες κατασκευές, πού δέν προτείνουν τίποτα παρά μόνο μιά άπαισιόδηξη δύτική, δέν έχουν κανένα ίδεολογικό ή άλλο κύρος. Κάποιες άλλες ύπεραισθητικοποιημένες χορογραφικές κατασκευές άκυρώνουν κάθε σκληρότητα, μόνιμο γνώρισμα τού περιθωρίου. Καί τώρα έρχεται τό Σάρκα καί άιμα άπεριγραπτο, χωρίς δρια, ρευστό, νεκροφιλικά έρωτικό, ρομαντικό, γεμάτο δράματα καί συνεχεῖς συζεύξεις-συμμετρίες. Δέν είναι μόνο ή πιό αἰσθησιακή ή/και αἰσθαντική ταινία τῶν τελευταίων έτων, άλλα άκριβῶς καί ή πιό περιθωριακή μέ τή σωστή έννοια τού δρου: 'Αποφεύγει μέ έπιμέλεια νά κινηθεῖ στόν ένδιάμεσο, άβατο χώρο καί βηματίζει στά περιγράμματα, στά περιθώρια: Στά περιθώρια τῆς 'Ιστορίας καί τῆς παράνοιας, τῆς κινηματογραφοφιλίας καί τῆς άνατροπῆς της, τῆς συμπαγούς μυθοπλασίας καί τῆς συνεχούς άποκλισης ἀπ' αὐτήν, στά περιθώρια ένός συνεχούς έρωτικού έρεθισμοῦ. Δέν είναι φίλμ τῶν σωμάτων γιατί ἀποσπᾶ ἀπ' αὐτά μόνον τήν άκτινοβολία τους. Δέν είναι φίλμ τῶν βλεμάτων, γιατί ποτέ δέν τά τέμνει στόν ένδιάμεσο φιλμικό χῶρο, άλλα τά προεκτείνει στό ἄπειρο, τά... ξέαφανίζει! Είναι φίλμ κακίας, άποκρουστικό κί ἀποτρόπαιο, πού ὅμως καταφάσκει στήν ἐπιβίωση. Καί στό τελευταίο ἐκτός-κάδρου βάδισμα τού Μάρτιν, στέλνει τόν 'Ολλανδό, τόν Εύρωπα, τόν ἐμπειρικό κατευθείαν μέσα στούς θεατές τῆς αἴθουσας. "Εναν δικό μας ἀνθρωπο, έναν ἀπό τούς «'Επιζήσαντες», σέ μιά διφορούμενη ἀποστολή. 'Ο Μάρτιν ἐκτός δύθόνης ἀρχισε τό μακρυνό ταξίδι του έχοντας τή διπλή ίδιότητα τῆς ζωοποιού πνοής καί τού μάγγελου τού θανάτου. Φορέας —χωρίς δίδιος νά νοσεῖ— τῆς πανούκλας, ἀτρωτος μέ τίς μεταλλάξεις του, έρχεται σέ ἐπαφή μέ ἄτομα μέ ἀντισώματα, καί μέ ἄλλα, πού δέν έχουν.

Σημαινόμενο ίσως τοῦ ήθικολογικοῦ πανικοῦ τοῦ AIDS, έρχεται γιά νά γονιμοποιήσει καί νά σπείρει καί τό θάνατο: Διπλός θεός καταστρέφει τούς ἀνύποπτους καί τούς τεχνοκράτες, τούς δογματικούς καί τούς μίζερους. Γιά τούς ἄλλους, τοῦτος δίγγελος έξολοθρευτής δρίζει πιθανῶς τό στίγμα κάποιων δικῶν τους δραμάτων. Κι ἔτσι τό Σάρκα καί άιμα παύει νάνια ταινία καί μετατρέπεται σέ καθρέφτη γιά νά διχάσει ἀκόμα μιά φορά, γιά νά ἀναγκάσει ἀκόμα μιά φορά τό κοινό —κι δχι ἀδικα— νά ἀποφανθεῖ πώς οί κριτικοί γράφουν δι, τι θέλουν. Ταινία, λοιπόν, πού ἀντανακλᾶ τή σύγχυση η τή γαλήνη τού καθένα, προορισμένη νά μισηθεῖ μέχρι πυρᾶς καί νά ἀγαπηθεῖ μέχρι παρανοίας. Φίλμ πού καταργεῖ τόν δρο ἀντικειμενικότητα μιά καί λειτουργεῖ δχι μόνο μέ τά μάτια ἀλλά καί μέ τίς ὑπόλοιπες αἰσθήσεις. Πορνογραφική ἀηδία η ἀριστούργηματική μαρτυρία, ξεδιπλώνει, μέ σημαιοφόρο τόν Μάρτιν, μιά ἀλήθεια καταπατημένη βάναυσα: Οι νέες δυναμικές στρωματώσεις, πού μποροῦν νά κάνουν τήν τελική κόντρα δέν θάναι βέβαια οι γνωστοί μας ἀμφισβήτιες τῶν μεγαλοαστῶν μπαμπάδων πού ἀφήνουν τούς γιούς τους νά παίξουν ἐκ τοῦ ἀσφαλοῦς τούς ἀναρχικούς. Δέν θάναι ἀκόμα οι κακόμοιροι τριτοκοσμικοί κομπαδόροι, οὔτε κάποια ἀπό τά βαρύδουσα παλαιομοδίτικα ἐπαναστατικά σχήματα μέ τή βαθειά γερασμένη ρητορική τους. Αύτοι πού περισώζουν τήν ἀκεραιότητα τῆς ἀτομικότητας καί τῶν ἀρχῶν τους, πούχουν στά ἀντανακλαστικά τους ἐνσωματωμένη τήν ἐπανάσταση, αύτοί πού ἐπιβιώνουν μέ τά δράματά τους καί μέσα ἀπό τή λάσπη ἀναβαφτίζονται, πυρακτώνονται καί ἀναγεννοῦνται, φεύγουν μετωπικά κατά πάνω μας: Χειριστές τῶν βλεμάτων, ζογκλέρ τῶν μαγικῶν μετατοπίσεων, κυνηγοί τού δνείρου είναι ἔτοιμοι νά δυναμιτίσουν δλον αὐτόν τό βόρβορο τῆς κοινωνικῆς ἀσυνέπειας γιατί είναι γήγεια παιδιά τού χάους καί τῆς λάσπης. Στό περιθώριο τῆς ἀφόρητης πορνολογίας τοῦ ἀστικοῦ γραπτοῦ λόγου, στό ὑπόστρωμα τῆς τρομοκρατίας καί τῆς ἀσυδόσιας, σέ καιρούς πού οί κάθε λογῆς ἄγιοι είναι ψεύτες ἀναπτύσσονται αύτές οι περιθωριακές στρωματώσεις καμμένες ἀπό τό Right stuff καί κινούνται ἀκόμα στά περιγράμματα τοῦ ένδιάμεσου χώρου. 'Ο Μάρτιν, ντυμένος πάλι καλόγερος, κάποια νέα θά ἀπολανεῖ τώρα. Οι μακάριοι δλων τῶν χωρῶν δέν μποροῦν νά ἀφουγκραστοῦν αύτά τά ἐλαφρά γατίσια πατήματα στήν περιμετρική ζώνη τῆς ἀσφάλειάς τους, ἐκεῖ δπου σπαταλούνται ἄχαρα, διασταυρώνονταις συνθήματα κι δχι βλέμματα, πηδώντας κτηνωδῶς κι δχι κάνοντας ἔρωτα, κοιτάζοντας ἀχόρταγα τήν ὑπερσυστρεψη κι δχι χαϊδεύοντας μέ τά δράματα πού γλυντροῦν. "Οσο γιά τόν κριτικό λόγο, μέ λίγες ξέαφρεσεις, χάθηκε στό δρόμο γιά τό κάστρο... Τό τελευταίο θά τό ἐκπορθήσει σίγουρα ὁ Μάρτιν μέ πρωτοφανή αἰφνιδιασμό, σπως δείχνουν τά πράγματα.

'Αλέξης Ν. ΔΕΡΜΕΝΤΖΟΓΛΟΥ

## (Don't) Look now!

IDI I SMORTI (έλλ. τίτλος: "Ελα νά δεῖς")

σεν-σκην.: "Ελεμ Κλήμωφ, σεν.: 'Αλέξαντρ 'Ανταμοβίτς, φωτ.: 'Αλεξέι Ρουτιόνοφ, μουσ.: "Ολεγκ Γιαντσένκο, παζουν.: 'Αλεξέι Κρατσένκο, "Ολγκ Μιρόνοβα, Βλάντας Μπογκντόνας

Ο "Ελεμ Κλίμωφ στο "Ελα νά δεῖς, μιά άντιστροφη πρόταση τοῦ *Don't look now* (Λίγο μετά τά μεσά νυχτα) τοῦ Ραίγκ, πετυχαίνει μέ πανέξυπνο τρόπο τό «χάτ-τρίκ»: Κερδίζει τό χρυσό βραβείο στή Μόσχα (μέ τή μνεία πώς ήταν ή άρτιότερη ταινία τοῦ φεστιβάλ), κάνει ένα έκθαμβωτικό σινεμά καί άνατρέπει σέ άναρχικό βαθμό τίς συμβάσεις τής άντιπολεμικής ταινίας.

Γιά τόν Κουροσάουα λένε πώς είναι ό δυτικότερος τών Γιαπωνέζων σκηνοθετῶν. Σίγουρα ό Κλίμωφ δικαιούται αὐτόν τόν χαρακτηρισμό γιά τούς Σοβιετικούς σκηνοθέτες, μέ τή διαφορά ὅτι ένσωματώνει στήν ταινία του ὅλη τήν άξεπέραστη ρώσικη νοσταλγία γιά τή στέππα καί τή φύση, τόν ὄνθρωπο σέ μοναξιά, τόν παγανισμό, τό λυρισμό τοῦ τοπίου, τόν συνεχή πειρασμό τοῦ ένστικτου. Κοντά στό σινεμά τοῦ Ταρκόφσκι, ό Κλίμωφ αίτει παράλληλα τή συνεχή άπογειώση, τήν άποκόλληση τοῦ βλέμματος καί τής ψυχῆς ἀπό τό σῶμα, τή διαφοροποίηση τήν ἐδῶ κι ἀλλοῦ. Λάτρης κι αὐτός τῶν ὄδοιπορικῶν τοῦ κινηματογράφου, είναι βαθύτατα διαλεκτικός σέ

σημεῖο... σαδισμοῦ. Σ' ὅλο τό φίλμ αἰώρείται ένας πρωτοφανής ψυχολογικός τρόμος πούναι σχόλιο γιά τό χαμένο ίστορικό χρόνο, γιά ένα δηλωμένο μαρξιστικό γίγνεσθαι πού ζγινε διάτρητο ἀπό ἀστικές ἀποκλίσεις, ἐπιτρέποντας —σέ κάποιο βαθμό βέβαια— τή γέννηση τοῦ ναζισμοῦ. "Οσοι διαβάσουν ἀλλοιῶς —δηλαδή ὅπως τούς βολεύει— τό "Ελα νά δεῖς, είναι «χαμένοι ἀπό χέρι». Τοῦτος δέ ξερακιανός, ἀνήσυχος ἀντρας είναι βαθύτατα ὑλιστής δταν καταλογίζει ευθύνες καί ἀναζητάει ἐνόχους μέσα στό δικό του σύστημα ἀξιῶν. Νιώθει θᾶλεγα, μιά βαθύτατη ὀδύνη καί ντροπή γιά τά 628 —καμένα ἀπό τούς Γερμανούς— σοβιετικά χωριά (ή πληροφορία ἔρχεται μ' ἔνα γκονταρικό πλάνο-μεσότιτλο, μέ κόκκινα μαύρα γράμματα), ἀλλά ἀναζητάει ἐπίμονα τήν ἀρχή. Τό φαινομενικά ἀπλοϊκό εύρημα τής ύποστροφῆς τοῦ ίστορικού χρόνου πρός τά πολεμικά ἐπίκαιρα γίνεται ένα εύφρεστατο σουρεαλιστικό εύρημα γιά τή μοναξιά τοῦ ἀτόμου, πού βλέπει πώς ή 'Ιστορία ἐπέδρασε ἀνασταλτικά στόν ψυχισμό καί στίς ἐμπειρίες του. "Ελα νά δεῖς λοιπόν, πόσο ἀρνητικά ἐπέδρασε *Don't look now* στίς σοσιαλιστικές παρεκκλίσεις, στά λάθη, στήν ἀργοπορία μας νά σταματήσουμε νωρίτερα τόν Χίτλερ. "Ελα νά δεῖς τί σημαίνουν τά ἐφιαλτικά ταξίδια τοῦ βλέμματος στόν κόσμο τῶν νεκρῶν, στό χῶρο τής παγκόσμιας κινηματογραφικῆς γεωγραφίας. "Ελα νά δεῖς πόσο πρωθημένο, πόσο ἐκθαμβωτικό μπορεῖ νά είναι τό μοντέρνο σοβιετικό σινεμά δταν ξέρει νά γεφυρώνει πολιτιστικά χάσματα καί νά σέ παρασέρνει σ' ἔνα ταξίδι χωρίς ἀνάσα στή γεωγραφία τοῦ ἵδιου τοῦ φίλμ. Ο Κλίμωφ καταργεῖ σχεδόν μαγικά τή σχέση φιλμικοῦ καί μπεργκσονικοῦ χρόνου. Μπαίνουμε μέσα στήν ταινία του, όχι μέ τή μέθοδο τῶν ταυτίσεων, ἀλλά μέ τήν αἰσθηση τοῦ ταξιδιοῦ. Φεύγουμε δλοταχῶς μ' ἔνα ἐφιαλτικό τραινάκι, στά ἀπρόσπτα μιᾶς ἐκκρεμότητας, δπου κάθε τι είναι μή ἀναμενόμενο. Απ' ὅσο θυμάμαι, πρώτη φορά σκηνοθέτης γελοιοποιεῖ τόσο πολύ τό θεατή ἀλλά καί τόν κριτικό. "Ολα είναι ἄγνωστα καί θαυμαστά, ἐφιαλτικά καί ἀπροσδόκητα. Κάθε στάση κι ένα μέγα σκηνοθετικό ἐπίτευγμα. Σέ μιά στιγμή, μέ τήν κάμερα ἀπό πίσω καί μέ τήν εύφρεστατη ἐπικουρία τοῦ ἐκτός πεδίου, δθεατής κυνηγιέται ἀμειλίχτα καί ἀσθμαίνει τό ἵδιο μέ τόν μικρό ήρωα. Ή γυναίκα είναι δ πειρασμός, —ώς ἀλλη Εύα— πού ἀδυνατώντας νά γητεύσει ἀλλοιώτικα τόν ήρωα, νά τόν πείσει νά πεθάνει καί νά ἀποσυρθεῖ, νά ἀποδεχεῖ τήν ἀλλη πραγματικότητα, τοῦ προσφέρει τό κορμί τής σ' ἐκείνη τήν άξεπέραστη σκηνή πού τόν ταΐζει μέ τό χορτάρι τής ρώσικης στέππας.



‘Η πολεμική ταινία είναι μιά κατασκευή τρόμου προτείνει ό Κλίμωφ, πού άρνείται νά ύποταχθεί σε γνωστά κλισέ. Είναι ένα φίλμ όπου υπάρχουν δαιμονισμένοι έξορκιστές, ζόμπι και πολύ θέαμα!

Γιά τό τόσο παρεξηγημένο πλάνο-σεκάνς τοῦ καψίματος, έχω νά παρατηρήσω πικρόχολα πώς πρέπει νάσαι άμυντος κινηματογραφικά γιά νά μήν άντιληφθεῖς τήν κλοουνίστηκη και καθαρά φελλινική δργάνωση και συγκρότησή του. “Ισως πέρασε άπαρατήρητη προηγουμένως μια «σεκάνς-μπλόκ» πού ήταν τό πρελούδιο πού μᾶς εισήγαγε στόν πόλεμο ώς θέαμα, στό θάνατο ώς δργασμό. Μικρή τιμητική αναφορά στους Πίνκ Φλόουντ: σέ καθαρά ψυχεδελική άτμοσφαιρα, μιά άγελάδα... γοητευμένη άπό τό θέαμα τῶν τροχιοδειχτικῶν βλημάτων καί τῶν μαγικῶν λάμψεων, σκοτώνεται άργα, μέ ήδονικούς δργασμικούς σπασμούς, βγάζοντας άνάλογα μουγκαντά. Σ’ αυτό τό άτελειωτο, γοητευτικό ταξίδι τοῦ τρόμου, μοναδικό σημάδι άποκωδικοποίησης γιαυτούς πού νοιάζονταν γιά μιά γραμμική έξήγηση ένα γερμανικό βομβαρδιστικό Γιούγκερς. Αίωρείται στόν άέρα σχεδόν κολλημένο, σίγουρα γιά νά υπενθυμίσει μιά δριακή στιγμή: Πρίν κάν σβύσουν τά φάτα και πρίν άπό τά ζενερίκ τοῦ φίλμ, πιθανώς μιά άπό τίς βόμβες αυτοῦ τοῦ άεροπλάνου, έχει τινάξει γιά τά καλά, τό μικρούλη ήρωα στόν άέρα. Μετέωρο έκει, τό βλέμμα και τό πνεῦμα πού, άρνούμενο νά φύγει γιά

τό άλλοῦ τοῦ χάους, έντονη μαρτυρία τής θέλησης γιά ζωή, αίωρείται μέσα στόν κόσμο τῶν νεκρῶν καί τῶν λίγων ζωντανῶν. Είναι ή έκδοχή γιά τήν άθανασία και τήν αἰωνιότητα τῆς ρώσικης ψυχῆς πού άνθισταται στήν άποκόλληση, άλλα λατρεύει τήν άπογείωση.

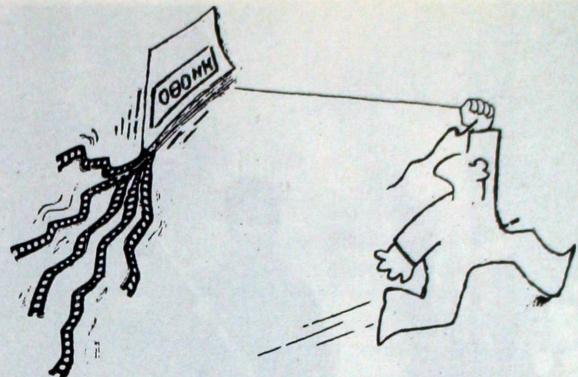
#### ‘Από πού πᾶνε γιά τό άντάρτικο;

Τό “Ελα νά δείς άκριβως όριζει τήν άντιστροφή τής προτροπής τοῦ *Don't look now*. Ζητάει έπιμονα άπό τό θεατή νά άπελευθερωθεί μέ τό βλέμμα του και χάρις στό βλέμμα του: Ζητάει έντονα τή συμμετοχή του σ' όλα τά θέάματα: Στόν πόλεμο και στόν τρόμο του, στό δυτικό σινεμά και στή γοητεία του, στίς ίκανότητες ένός παραγνωρισμένου μεγάλου σκηνοθέτη. Τό “Ελα νά δείς ζητάει τήν παραίτηση άπό τίς προκαταλήψεις, τίς αύθαίρετες έρμηνειες, τό σύνδρομο τής μή-συμμετοχῆς.

Σίγουρα είναι τό καλύτερο σοβιετικό άντιπολεμικό φίλμ τῶν τελευταίων 40 χρόνων! Σίγουρα είναι πάνω άπ’ όλα ένα άντι-πολεμικό φίλμ. ‘Ο “Ελεμ Κλίμωφ δείχνει πᾶς γίνεται τό παρτιζάνικο, τό άντάρτικο σινεμά. Αντή ή ρήξη είναι μιά μέγιστη πολιτική πράξη, μιά πρωτοφανέρωτη τόλμη. ‘Έμεις τοῦ χρωστοῦμε εύγνωμοσύνη γιά τό καλύτερο ταξίδι πού κάναμε ποτέ. ‘Η ‘Αγωνία του είναι και δική μας και τό τόλμημά του κερδίζει τό θαυμασμό μας.

‘Αλέξης Ν. ΔΕΡΜΕΝΤΖΟΓΛΟΥ

# ΚΡΙΤΙΚΑ ΣΗΜΕΙΩΜΑΤΑ



## Μιά έπικινδυνη δημιουργία

L' AMOUR BRAQUE (έλλ.  
τίτλος: 'Έρωτική τρέλα)  
σεν.-σκην.: Άντρει Ζουλάφσκι,  
σεν.: 'Επτέν Ρόντα-Ζίλλ, φωτ.:  
Ζάν-Φρανσουά Ρομπίν, μουσ.:  
Στανισλάς, παιζουν: Σοφί Μαρ-  
σώ, Φράνσις Χάστερ.

Γιατί ό Ζουλάφσκι ξαναφτιά-  
χνει πάντα τήν ίδια ιστορία; γιατί  
αύτή ή ιστορία είναι πάντα ίδια  
και πάντα άλλη; Γιατί οι έρωτι-  
κές σκηνές του είναι τόσο αισθη-  
σιακές και πένθιμες; γιατί οι  
σκηνές βίας τόσο έντυπωσιακές;  
γιατί λοιπόν δέν φτιάχνει μιά  
ταινία «κανονική», άφού είναι  
σίγουρο πώς έχει μιά έξαιρετική  
ίκανότητα νά τό κάνει; Γιατί οι  
ήρωες του ποτέ, ούτε γιά μιά  
στιγμή, δέν ησυχάζουν, δέν ξα-  
ποσταίνουν; γιατί γελούν μέ πράγ-  
ματα φριχτά, γιατί μιλούν άσυ-  
νάρτητα, γιατί κλαίνε γιά λόγους  
τυποτένιους κι άσήμαντους; γιατί  
τό θέατρο, δέρωτας και τό έγ-  
κλημα είναι πάντα ό ίδιος άγω-  
νας; Γιατί τό έργο του έξοργίζει  
τους μισούς θεατές και καθηλώ-  
νει μέ δέος τους άλλους μισούς;

γιατί όλος αύτός δέ παραλογι-  
σμός; και γιατί έπιτέλους ολες  
αύτές οι έρωτησεις;

'Ο Ζουλάφσκι είναι τρελός. Δέν  
ξέρω τί άλλο νά πώ. 'Ο Ζουλάφ-  
σκι είναι δέ τελευταίος ζωτανός  
καλλιτέχνης. "Ολοι οι άλλοι εί-  
ναι νεκροί, άλιμονο άκομα κι αύ-  
τοι πού θαυμάζω τόσο. 'Ο Ζου-  
λάφσκι είναι δέ δολοφόνος τους.  
Καταστρέφει τόν ίδιο τόν κινη-  
ματογράφο. Στό τέλος δέν θά  
ἀφήσει τίποτα δρθιο. Σαρκάζει  
τά πάντα έπικινδυνα. Δημόσιος  
κίνδυνος. Μόνος έναντιον όλου  
τού κόσμου. Παριστάνει τόν Θεό  
και τόν Δαίμονα. 'Αδιάλλαχτος  
δημιουργός ένός άπολυτα άλλου  
κόσμου. Διαβρώνει και βασανίζει  
τό βλέμμα. "Οχι, δέν υπάρχουν  
πιά ήρωες. Μόνο καταφρονημέ-  
νοι. Δέν υπάρχει ούτε ζωή. 'Αδύ-  
νατον.

'Ερώτηση πάντα πρώτη και τε-  
λευταία: τί είναι ή ζωή; Είμαστε  
όλοι γελοίοι θεατρίνοι πού χει-  
ρονομούν πάνω σέ μια παράλογη  
σκηνή. Μά τότε γιατί οι θεατές  
άποχωρούν πρίν τελειώσει η πα-  
ράσταση; γιατί σέρνουν τά πόδια  
στό δάπεδο και γελάνε; πού πάνε;  
γιατί δέν βρίσκουν τήν έξοδο;



γιατί οι άλλοι χειροκροτάνε; τί άναγνώρισαν καὶ γελάνε; 'Ο Ζουλάφσκι είναι τρελός. ' Ή μηχανή του χυμάει σάν γλάρος πάνω στά ξαναμένα πρόσωπα. "Ιλιγγος ἀκατάπαυστης κίνησης. "Ολα ἀντιστραμένα κι ἀνάποδα: δόπος, δό τρόμος, τά λόγια, τά βλέμματα, τό αἷμα, τά δάκρυα, οι κραυγές: τό ποδοβολητό τῶν εἰκόνων. 'Η Ἀνάποδη κάθε Καλῆς είναι ἐδῶ αἰσθητοποιημένη θεαματικά. 'Απίθανο! Πουθενά καθαρές, καθορισμένες, ὄργανωμένες εἰκόνες. Μόνο τύχη —ἡ ἀποθέωση τοῦ τυχαίου— χάος, πόνος καὶ ἀταξία. Ο σπασμός τῶν σωμάτων. Εἰκόνες καὶ φιγούρες ἀφηνιασμένες. Τά ψωράλογα κοιτῶν μέρη καὶ ἀπορία τῶν καλπασμό τους. "Εξαλλη κίνηση. 'Η Ναστάζια Φιλίπποβνα (τοῦ Ντοστογιέφσκι) είναι τρελή, τρομαγμένη καὶ μόνη, είναι ἡ Μαρί (τοῦ Ζουλάφσκι). Τρέχουν ξοίσω της ὅλοι οἱ ἄντρες. Οἱ δυνατοί καὶ οἱ ἥλιθοι. Λιυσασμένα σκυλιά. 'Ο πρίγκηπας ἀλυχτάει θρηνώντας τὸ θάνατό της. 'Ομη βία, ἀνώφελη. Σιγά-σιγά, δύμας, συνηθίζει τό ρυθμό τῆς ἀφήγησης. "Ολα είναι τελικά μιά σιχαμένη συνήθεια. Καὶ οἱ ἄλλοι πρόσαλλες ἐντυπώσεις συστρέφονται, ἀποκτοῦν ἔνα καθολικό νόημα μέσα στό ἐπιμερισμένο μῆνόημά τους. Παράξενο! Ποιός ἀγαπάει ἀληθινά τήν Μαρί; καὶ τί σχέση μπορεῖ νά ἔχει ἡ ἀλήθεια μὲ τήν ἀγάπην; Ποιός είναι ἀθώος; Γιατί ὁ πρίγκηπας χάνει τά λογικά του καὶ ξαναγυρίζει πίσω στήν προστατευτική ἡλιοτίτητά του;

Αὐτός ὁ κόσμος, ὁ κόσμος τοῦ Ζουλάφσκι είναι ἐπικίνδυνος.

Βγάζει δὲς τίς καταχθόνιες ἐπιθυμίες στό φῶς καὶ τίς ἀφήνει δὲς νά πραγματοποιηθοῦν. 'Ολα τά σώματα κατοικημένα ἀπό τόν ἔδιο δαίμονα. 'Ο ἔρωτας δέν φέρνει τή λύτρωση. Τό φλογοβόλο ἀπάνθρακώνει αὐτό πού βλέπουν τά μάτια. "Ο, τι εἰδες δέν θά τό ξαναδεῖς. Τίποτα δέν ἐπανορθώνεται. 'Ο Ντοστογιέφσκι είναι νεκρός. 'Η Αἰώνια Φήμη τοῦ καλλιτέχνη είναι κουραφέξαλα. 'Η Εύρώπη ἔνα θλιβερό μαυσωλεῖο. Παντοῦ πόνος, σφαγές, προδοσίες, ἀθλιότατη. "Ολοι ἐναντίον ὅλων. 'Η παραφροσύνη ἔχει πλημμυρίσει τούς δρόμους. "Οχι σοσιαλισμός, ἀλλά βαρβαρότητα. Οι προφήτες οὐρλιάζουν, μά ποιός πιστεύει πιά σέ προφήτες. Τί ἀστεία πού είναι ὅλα αὐτά. Τό κουρδιστό ποντικάκι πού πέφτει ἀπ' τό στόμα, οι κακομούτσουνοι γκάνγκστερ, αὐτός πού χτενίζει τή σόλα τοῦ παπούτσιον, οι καραμέλες μέ τό κουκούτσι, ή Βουδαλέστη, τό χνῶτο στά δάχτυλα τῶν ποδιῶν, οι ἐφορμήσεις τῆς κάμερας, τά ξαφνικά λαϊμαργα φιλιά, οι ἀνατινάξεις, τά κακαριστά γέλια, οι γουστόζικες παντομίμες καὶ τό αἷμα, τό αἷμα, τό αἷμα. 'Η γελοία φαντασμαγορία δλης τῆς σύγχρονης βίας. Ζουλάφσκι είσαι τρελός. 'Ολα αὐτά δέν είναι καθόλου ἀστεία. Τί ἀλλο νά πῶ;

Φοβᾶμαι πώς αὐτός ὁ παράφρονας δημιουργός τήν ἐπόμενη φορά θά ἐπιχειρήσει νά ἀνατινάξει καὶ τήν θθόνη. Δέν ξέρω πῶς θά τό καταφέρει, ἀλλά θά τό κάνει. Είναι ἔνας δημόσιος κίνδυνος. Προσοχή!

Σ.Ζ.

## Γυμνή καὶ ξυπόλητη

LIFEFORCE (έλλ. τίτλος:  
Γυμνή ἀπειλή)

σκην.: Τόμπ Χούπερ, σεν.: Ντάν Ο' Μπάνον, Ντόν Τζάκομπι, φωτ.: "Άλλαν Χιούμ, μουσ.: Χένρι Μαντσίνι, παζου: Στήβ Ράιλσμπακ, Πήτερ Φίρθ, Ματίλντα Μαΐν.

'Η περίπτωση τοῦ Χούπερ μού θυμίζει ἔντονα δρισμένους

"Ελληνες σκηνοθέτες, οἱ ὅποιοι ὅταν δέν ἔχουν χρήματα είναι εύρηματικοί καὶ ὅταν τούς παρέχονται δέν κάνουν τίποτε ἀλλο ἀπό τό νά ἀναδείξουν τίς ἀδυναμίες τους. "Ετοι καὶ στή Γυμνή ἀπειλή, δ Χούπερ στήνειμά ἀκριβή παραγωγή (εἴκοσι ἑκατομμύρια δολλάρια) γιά νά μας δώσει



ένα φτωχό άποτέλεσμα. Σ' αύτό τό σημείο θά πρέπει νά άναφερθούμε στούς περιορισμούς πού έθεσαν οι παραγωγοί στήν άναπτυξή ένδος σεναρίου πού νά βρίσκεται κοντύτερα στό πνεῦμα τοῦ βιβλίου. Ή συμμετοχή τοῦ Χούπερ στό σενάριο ήταν σχεδόν άνυπαρκτη, δημοσίη ή υπογραφή του τόν δεσμεύει άπεναντί μας.

Αντί, λοιπόν, ή οίκονομική άνεση νά τόν βοηθήσει στήν έμβαθυνση κάποιων ίδεών πού κρύβονται πίσω άπό τό δύμώνυμο βιβλίο τοῦ Κόλιν Γουιλσον, ή ταινία προτυμά τήν εύκολότερη και έμπορικότερη λύση, τό άπλωμά της σέ πολλά κινηματογραφικά είδη (έπιστημονική φαντασία, ταινίες καταστροφής, ζόμπι, δράκουλας), άπό τά όποια άντλει μιά πλειάδα ειδικών έφερε πού πολλές φορές λειτουργούν εις βάρος τοῦ ρυθμοῦ τής ταινίας. Πέρα από τίς κοιλιές πού σχηματίζονται άπό τήν άλογιστη χρήση τῶν έφερε (ἄλλη ένδειξη νεοπλούτισμοῦ, μᾶλλον τῶν παραγωγῶν) υπάρχουν και κάποιες σεναριακές άδυναμίες, μέ πιο σημαντική τήν εύρεση τής σωστικής κάψας τοῦ διαστημόπλοιου μέ τόν ζωντανό κυβερνήτη τοῦ σκάφους, πού άκολουθεῖ χρονικά τήν εύρεση τοῦ ίδιου τοῦ σκάφους. Αύτή ή λογική άνατροπή μπορεῖ νά βοηθεί τή μυθοπλαστική άνελιξη, άλλα παραμένει άδυναμία τής ταινίας, όπως

άλλωστε και ή υπαρξή τῶν σπαθιών πού έλκουν τήν καταγωγή τους άπό τό βιβλίο, άλλα μένουν άδικαιολόγητα στήν ταινία.

Αποδυναμωμένη λοιπόν ή ταινία άπό τίς άρχικές αύθαιρεσίες, προσπαθεῖ νά στήσει άδεξια και άτελως ένα «ιδεολογικό» φόντο πού θά τήν στηρίξει. Ή σύζευξη τής μεταφυσικής μέ τήν έπιστημη, η καλύτερα μέ τήν έπιστημονική φαντασία ήνοιγει κάποιους όριζοντες στούς όποιους μπορεῖ κάλλιστα νά βοηθήσουν κάποια ψυχογραφικά στοιχεία πού διαφαίνονται άπό τή σχέση τής γυναίκας μέ τόν κυβερνήτη. «Ομως, πάλι, οι έπιλογές τής ταινίας παραμένουν η καλύτερα έπιμένουν στήν είκονογράφηση κάποιων στιγμῶν, άφηνοντας τό τελικό άποτελέσμα έκθετο και άδικαιωτο.

Η υίοθετηση τοῦ ύφους διαφόρων είδῶν χαλαρώνει και έν τέλει άκυρωνει τό στύλο τής ταινίας. Τό εύρημα, λόγου χάριν, τής έκμοντερνισμένης έκδοχής τοῦ Δράκουλα (τό δάγκωμα στό λαιμό γίνεται φιλί, ο πύργος διαστημόπλοιο, τό αίμα ένεργεια) χάνεται άπό τήν έμμονή τής ταινίας νά άναδείξει και τά άλλα είδη (έπιστημονική φαντασία, ζόμπι, ταινία καταστροφής). Τελικά τό μόνο λιτό και σχετικά δύμοιογενές στοιχείο τής Γυμνής άπειλης είναι η φωτογραφία της.

Ν.Φ.

## Προσχολικό πάνκ

DESPERETELY SEEKING SUSAN (έλλ. τίτλος: 'Αναζητώντας άπεγνωσμένα τήν Σούζαν)

σκην.: Σούζαν Σάιντελμαν, σεν.: Λεόρα Μπάρις, φωτ.: "Εντ Λάχμαν, μουσ.: Τόμας Νιούμαν, παιζουν: Ροσάννα Άρκετ, Μαντόνα, 'Αιντάν Κουίν.

Αύτό πού κάνει τό 'Αναζητώντας άπεγνωσμένα τή Σούζαν μιά πολύ κακή ταινία γεννιέται κατ' άρχήν όχι άπ' αύτά πού έπιχειρει, άλλα άπό αύτά πού

προϋποθέτει. Η Σάιντελμαν άγαπαί τούς ήρωές της —η ταινία τής είναι γεμάτη ήρωες. Η ιστορία της περνάει άπό μέσα τους γιά νά μιλήσει γιά τόν ίδιο τό χώρο: ή Νέα 'Υόρκη' ή νιού γουέντη σκηνή ή πάνκ σκηνή. Τό ένδιαφέρον τής γι' αύτόν —τό χώρο της— ήταν ήδη κυριαρχο στήν πρώτη τής «έκ τών έσω» ταινία, τό Smithereens, ή δοποία, και συμμετείχε στό Φεστιβάλ Καννῶν τοῦ '82. Επίσημα πράγματα δηλαδή. Παρ' άλλα αύτά, στούς κύκλους τῶν άμεσα



ἐνδιαφερομένων συνάντησε ψυχή οὐ ποδοχή. Τὴν κατηγόρησαν διτὶ μονάχα «χαιδεύει» τὸ θέμα της. Τὸ ίδιο ἐλάττωμα βαραίνει τῇ δεύτερῃ τανίᾳ της. Μέ μια μικρή διαφορά. Τὸ Ἀναζητώντας κάπει πολλά λεφτά.

‘Η Σάιντελμαν δίνει την έντυπωση πώς έχει τόση σχέση μέτωπον το πάνκ δημόσια ή Ρομπέρτα της ταινίας έχει με τή Σουζάν. Στήνει πραγματικότητα είναι μία άνοντη πότε έκδοχη τής σκηνής μάλιστα επιδερμική έπαφρη. ‘Η σκηνοθετιδα ήταν ηώθι με τούς ήρωες της, και δύμας άδυντατεί νά τους στηρίξει. ‘Ο άπαιδευτος ρυθμός τού σεναρίου δέ μᾶς δίνει τίποτα περισσότερο από μία-άνιαρη κομεντί. Θά μπορούσε κανείς νά πιστέψει ότι βλέπει Νήλ Σάιμον. Οι χαρακτήρες είναι πειστικοί μέν κάτι-άρχην, φιγούρες δέ ή επεξεργασία τους παιδιάστικη. Και στήχωρα μας κατανοῦν γραφικούς τουρίστες, έτοιμοι νά ζητιανέψουν τό κοινό τους στούς κεντρι-

κούν κινηματογράφους. ("Αν δέν είχα δεῖ ταινία τῆς Σφήρις, θά άδιαφοροῦσα. "Ομως ἐκείνη είλ-  
ναι ἐρωτευμένη, οἱ ταινίες της,  
ἐπιτυχημένες ἢ οὐχι, τῇ σημα-  
δεύουν. 'Εκείνη θά δεχτεῖ δλες  
τίς ἐπικρίσεις, ἐνώ η Σάιντελ-  
μαν θὰ παρουσιάζει τὶς πρεμιέ-  
ρες της καὶ θὰ χειροκροτεῖται  
στό Παλαιό Κροναζέτ: καμμία  
τόλμη).

”Οσο γιά τη Μαντόνα, είναι συμπαθέστατη όταν δέν κάνει τίποτα, ή όταν κάνει τή δουλειά της, ή όταν ποζάρει στό Πένταχασυκ. Έδω όμως τό «κακό κορίτσι» έχει όλο τό ένδιαιφέρον μιᾶς πλαστικής κούκλας. Πάνω της τα ροῦχα δέ σημαίνουν τίποτα, δημοιογενοποιούνταν, σκεπάζουν το σώμα της σάν μουτζούρα. Απέναντι της, ό Ρίτσαρτ Χέλλη ύπερέχει, μέσα στή γενική μετριότητα, κακός, καλοντυμένος, γνήσιος. Φυσικά.

ΓΑ

*ΑΝΘΡΩΠΟΙ ΠΟΥΛΙΑ, ΕΛΕΥΘΕΡΙΕΣ ΚΑΙ  
ΨΥΧΑΝΑΛΥΤΙΚΕΣ ΣΑΛΑΤΕΣ*

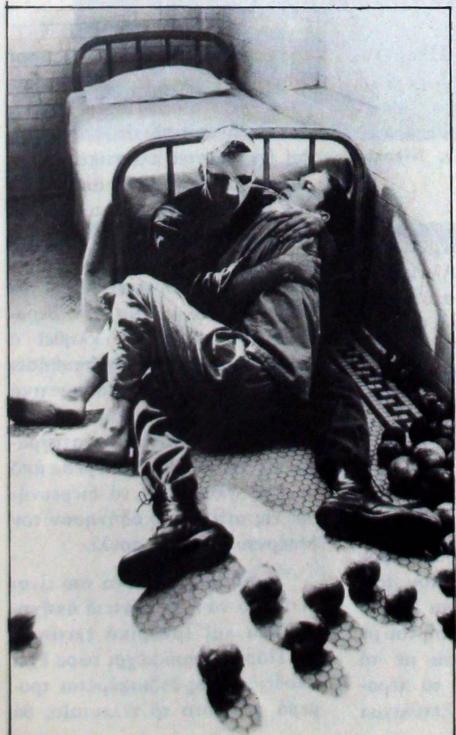
## BIRDY (έλλ. τίτλος: Μπέρντυ)

*σκην.: Ἀλαν Πάρκερ, σεν.: Σάντου  
Κρόπλο, Τζάκ Μπέρ, φωτ.: Μάικλ  
Σερεσίν, μουσ.: Πήτερ Γκάμπριελ,  
παιζουν: Μάθιου Μοντίν, Νικόλας  
Κάιντζ, Τζών Χάρκινς*

Σίγουρα τό «Μπέρντυ», ή τελευταία ταινία του "Άλαν Πάρκερ, που έντυπωσίσας στό Φεστιβάλ Καννάν, είναι μιά άπο τις σοβαρότερες άλλα και πιο πονηρές δουλειές του. Στό έπικεντρο ή σχέση δύο φίλων, ένοιας, έλαφρώς έως βαρέως, μάγκα και γκόμενου (θά μπορούδε νά πρωταγωνιστή σει στό «Ράμπο Νο 3, τό τρίτο αίμα» ή στό «Πυρετούς του Δευτερόβραδου») κι ένός υπερευαίσθητου, φινετσάτου, ιδιόμορφου και δημοφιλου συνομηλίκου του. Αύτος δε δεύτερος είναι και ό «Μπέρντυ» πού η ψύχωσή του μετά πουλιά και μάλιστα με τά καναρίνια, αυξάνει με τό πέρασμα του γορόνου και τό έτειλυγμα

τῆς ταινίας. Ὁ πόλεμος τοῦ Βιέτναμ θά είναι τό δριακό τραῦμα καὶ γιὰ τούς δυό. Ὁ πρῶτος θά τραυματιστεῖ στό πρόσωπο καὶ θά υπόστει πλαστικές ἔγχειρησεις, ὁ δεύτερος θά ἀποκτήσει τὴν συμπεριφορά καὶ τὸν τρόπο ζωῆς ἐνός πουλιοῦ. Ήταν πάψει νά μιλᾶ καὶ θά τὸν κλείσουν σὲ νευρολογική κλινική, διπού θά ἐπιχειρήσουν μάταια τὴν θεραπεία του. Τότε θά κληθεῖ ὁ πρῶτος, πού θά προσπαθήσει συνειρμικά καὶ συναισθηματικά νά «ἐκβιάσει» τὸν δεύτερο στὴν θεραπεία. Ἡ ταινία θά καταγράψει τίς προσπάθειες καὶ μέσα ἀπό συνεχὴ φλάζ-μπατ νά διερευνήσει τίς αἰτίες πού οδήγησαν τὸν Μπέρντο νά γίνει πουλί.

Τό θέμα ἀπό μόνο του είναι δύσκολο νά ἔχει πλατειά ἀπήγηση ἄρα καὶ ἐμπορικὴ ἐπιτυχία. Ό Πάρκερ, πού μέχρι τώρα ἔχει ἀποδεῖξει πώς ἐνδιαφέρεται τρομερά γι' αὐτό τό τελευταίο. Άθ



χρησιμοποιήσει ὅλα τά μέσα γιά νά τό πετύχει. Ο κίνδυνος ἀπό τήν ίδιομορφία τοῦ κεντρικοῦ ἥρωα θά ἔξουδετερωθεῖ μέ τό νά καλυψθεῖ τό ιδεολογικό του περίβλημα. Πράγμα όχι καὶ τόσο δύσκολο, μιὰ καὶ δύμος τοῦ ἀνθρώπου πού θέλει νά πετάξει εἰναι γοητευτικός ἔξι ἄρχαιοτάτων χρόνων —Δαίδαλος καὶ Ἰκαρος κλπ. "Αν συνδυασθεῖ καὶ μέ τήν ἔννοια τῆς ἐλευθερίας, τότε ὁ ἥρωας γίνεται θετικότατος γιά ὅλες τίς ἡλικίες καὶ ἰδιαίτερα γιά τοὺς νεολαίους. Αὐτοὶ οἱ τελευταῖοι θά βομβαρδίσθων καὶ μέ κλισέ εἰκόνες δυό καταπιεστικῶν οἰκογενειῶν, ἀπό παλιά αὐτοκίνητα στύλ «Ἀμερικαν Γκράφιτι» καὶ «Κριστίν», κάποια ψιλοσεξουαλικά προβλήματα στύλ «Γρανίτες ἀπό ...» καὶ λίγο σχολείο στύλ «Ἐνα τρελό, τρελό θηριοτροφεῖο» σύν τήν μουσική τοῦ Πήτερ Γκάμπριελ σύν ὑπέροχα πουλάκια καναρινάκια, παπαγαλάκια καὶ ἄλλα «ῳδικά πτηνά» πού ὡς γνωστόν εἰναι ἀδύναμιες τῶν τηνέτζερ μέ ενιασθησία. Γιά τοὺς ὑπόλοιπους πού πιστεύουν πώς εἰναι «ἀντράκια» καὶ ἡ ἀδύναμία τους εἰναι τά μηχανάκια, τά καυγαδάκια (μέ σουγιάδες ὅ όχι), τά κοντραρισματάκια κλπ ...άκια, ὑπάρχει ὁ πρῶτος ἥρωας. Βαίνει καὶ «χρυσό παιδί» ἄν καὶ λίγο λοιμωπεν καὶ δλίγον τι ἡλίθιος, δὲν πειράζει. Τά ἀγόρια θά ταυτιστοῦν, εἴτε μέ τὸν ἔνα, εἴτε ἄλλο. Τά κορίτσια θά ἐρωτευθοῦν εἴτε τόν ἔνα εἴτε τόν ἄλλον. Περὶ ὁρέξεως οὐδείς λόγος. Πάντως οἱ διαδικασίες ταύτισης θά λειτουργήσουν ρολόι. Ή κουκλάρα νοσοκόμα «χρυσή καρδιά», κι αὐτή, παρ' δλίγον βέβαια «νά τό κάνει» ἐν ῥῷα ὑπηρεσίας, ἀλλά κι αὐτό εἰναι μέσα στά καθήκοντά της γ' αὐτά τά «ἄμοιρα, συμπαθητικά» καὶ τραυματικά» παιδιά. "Ακόμη καὶ ὁ σκληροτράχηλος σ' ρατιωτικός γιατρός θά λυγίσει, πρός στιγμήν.

Βέβαια, οι πολύ παρατηρητικοί θεατές μπορούν νά διακρίνουν πώς άποκαλύπτοντας δυό ώρες τά δήθεν «τραύματα», δ. "Άλαν Πάρκερ στην ουσία προσπαθει νά συσκοτίσει τό ένα και μοναδικό τραῦμα πού ηνάρχει, τήν άπωθημένη όμοφυλοιφιλία. Και μάλιστα δ Πάρκερ φτάνει στό σημείο νά τήν καταγγείλει

άπ' τήν ἀρχή σάν ἀνύπαρκτη.  
"Ελα, δώως, πού οι είκονες του  
τόν προδίδουν: τά μπαλάκια τού  
μπέζυμωλ φυλάγονται ἐπιμελῶς  
ἀπ' τήν μαμά τοῦ Μπέρντου στά  
ὑπόγεια τοῦ σπιτιοῦ (ψιφιστο ση-  
μεῖο εὐνούχισμοῦ). 'Ο φίλος του  
σέ μια τελευταία προσπάθεια «θε-  
ραπείας» θά τά φέρει στό ψυχια-  
τρεῖο καὶ θα βομβαρδίσει «κυ-  
ριολεκτικά» τόν Μπέρντυ μ' αὐ-  
τά, προσφέροντας του τήν περι-  
πόθητη σεξουαλικότητά του.  
"Ομως ὁ Μπέρντυ δέν θ' ἀντιδρά-  
σει. 'Απαιτεῖ καὶ τήν γλωσσική  
ἐπιβεβαίωση. Κι' αὐτή θά ἔρθει  
τήν τελευταία στιγμή μὲ τήν  
μορφή ἑνὸς χείμαρου —ἀπ' τήν  
πλευρά τοῦ φίλου του— ἐρωτι-  
κῶν λέξεων. ('Οποιαδήποτε  
γυναίκα ἄκουγε αυτά πού λέγον-  
ται θά ήταν εὐτυχισμένη σ' ὅλη  
της τήν ζωή). 'Η σκηνή πού θ'  
ακολουθήσει είναι ἀπ' τίς ώραιό-  
τερες διμοφυλόφιλες σκηνές πού  
ἔδωσε ώς τώρα ὁ κινηματογρά-  
φος. 'Η ταινία λοιπόν θά κλείσει  
«παράλογα» μὲ τήν ἀπόδραση  
τῶν δύο ἀπ' τό ψυχιατρεῖο. 'Η  
μέθεξη τοῦ θεατὴ ἔρχεται καὶ  
μάλιστα ὑπερενισχυμένη μ' ἔνα  
ἀπ' τά ἐντυπωσιακότερα κινημα-  
τογραφικά κόλπα πού εἶδαμε σέ  
ταινία τά τελευταία χρόνια (ἀπ'  
τήν ἐποχή τῆς «Ἐκρήξης 'Ορ-  
γῆς» τοῦ Ντέ Πάλμα) καὶ τό  
ζευγάρι ἐπιτέλους θά μπορέσει νά  
ἀπολαύσει ἐλεύθερα τόν ἐρωτά  
του.

Τό έρωτημα πού μπαίνει  
είναι ένα και μοναδικό. Γιατί  
χρειαζόταν δλη ή ύπόλοιπη  
ταινία γιά νά φτάσουμε σέ κάτι  
πού ήταν ήδη έγγραμένο άπ' τήν  
άρχη της και μάλιστα σέ κοινή  
θέα. Θά μπορούσαν κάλλιστα νά  
είχαν παρθεί άπ' τήν άρχη και να  
παρακολουθούσαμε μιά άλλη  
ταινία πού θα έξεταζε τις δυσκο-  
λίες έπιβίωσης ένός «γκαίν»  
δεσμού ακόμη και στόν πόλεμο  
του Βιετνάμ. Άλλα αυτό ίσως νά  
μήν άποδεικνύσταν τόσο έμπορι-  
κό

Τελειώνοντας τό «Μέρηντος»  
άναρωτιέσαι τί θα είχαν νά πονή  
δλοι αυτοί πού κατηγόρησαν τό  
«Έκβους» τοῦ Λιοῦμετ γιά  
ἐπίπεδη καὶ ἐξ ἀπαλῶν δύνχων  
ταινία. Ιώς νά τῆς ἔδιναν τό  
Ειδικό Βραβείο Φεστιβάλ Καν-  
νῶν ὅπως ἔκανε κάποια ἄλλη  
ἀνεγγέφαλη ἐπιτροπή.

**MAD MAX 3 , BEYOND THUNDERDOME (έλλ. τίτλος Μάντ Μάξ 3)**

σκην.: Τζώρτζ Μίλλερ, σεν.: Τ. Μ., Τέρρο Χαΐζ, φωτ.: Ντίν Σέμλερ μουσ.: Μαρίς Ζάρ, παιζουν: Μέλ Γκίμπσον, Τίνα Τάρνερ, Φράνκ Θρίγκ

Τό Μάντ Μάξ πέρα από τό βασίλειο τοῦ κεραυνοῦ σέ καμπία περιπτώση δέν είναι τό τρίτο έπεισόδιο τής σειρᾶς. Πρώτον γιατί τό χαρακτηριστικό «3» λειπει από τόν πρωτότυπο τίτλο τής ταινίας. "Επειτα γιατί είναι διακηρυγμένη ή έπιθυμία τοῦ Μέλ-Μάντ Μάξ-Γκίμπσον νά μή κάνει τό «4», δημοσιεύει και τοῦ Τζώρτζ Μίλλερ. Και Μάντ Μάξ χωρίς Μέλ Γκίμπσον και Τζώρτζ Μίλλερ δέν γίνεται. Αντό για νά βάλουμε τά πράγματα στή θέση τους.

Τό Μάντ-Μάξ... είναι ένα φίλμ, πού σημειού εκκίνησης έχει τήν έπιθυμία νά δούμε έναν ήρωα σέ νέες περιτέτειες, βασιζόμενο άκριβως στήν έλλειψη του.

Είναι δύο φίλμ σέ ένα.

Τό πρότο μέρος, αυτό πού άναφέρεται στή Μπατερτάουν είναι κάτι τό έκπληκτικό, δσον άφορά τή σκηνοθετική του σύλληψη. Είναι ό «Μάντ-Μάξ» πού θέλουμε νά δούμε. Είναι ένα παιχνίδισμα πάνω στήν έπιθυμία τοῦ βλέμματος. Αύτοῦ τοῦ βλέμματος πού καλεῖ τόν όποιονδήποτε ήρωα νά ξεπεράσει τό δικό του στάτους και νά προσφερθεί θυσία στήν άπολαυση τοῦ θεατή.

«Αύτό δέν ήταν μέρος τής συμφωνίας», λέει ό Μάξ άπευθυνόμενος όχι στήν «Εντίτυ, άλλα σ' δλους αύτους πού θέλουν νά τόν δούν νά σκοτώνει τόν Μπλάστερ, τόν γίγαντα μέ τό παιδικό πρόσωπο, σ' δλους δσοι έπιθυμούν νά δούν τόν Μάξ νά δρᾶ άναλογα, όπως δρᾶ στήν τελευταία σκηνή τής πρώτης ταινίας, σκοτώνοντας μέ τό χαρακτηριστικό άμοραλισμό τοῦ μοναχικού ήρωα.

Είναι ή στιγμή πού τό φίλμ «γυρίζει». Ή στιγμή όπου ό Μίλλερ και ό Ολγκίβι επεμβαίνουν γιά νά άνατρέψουν τούς κανόνες τοῦ παιχνιδού. Ό Μάξ δέν μπορεί παρά νά πάρει τό δρόμο τής έξορίας και τής λήθης.

Η ζητούμενη και επιθυμητή κούραση πάιρνει τή θέση της. Κυριαρχεί και περικλείει τά πάντα. Ό Μάντ Μάξ ούτε μπορεί, άλλα ούτε και θέλει.

Η άναστροφή αυτή τοῦ φίλμ και ή μεταστροφή τοῦ ήρωα δέν γίνεται χωρίς «κινδύνους» ή μάλλον χωρίς τήν άναζητησή τους.

Τό παιχνίδισμα τώρα γίνεται σκηνοθετικό έργαλείο πού άνατρέπει συνέχεια δλα τά προηγούμενα. Ό Μάξ περνά από τόν κόσμο τής Μπατερτάουν στόν κόσμο τών παιδιών, γιά νά γυρίσει πάλι πίσω στήν πόλη και νά συνεχίσει τίς περιπέτειές του.

Τό δεύτερο μέρος τής ταινίας παίζει μ' δλους και μέ δλα. Μοιάζει νά έρχεται από κάπου άλλον, από κάπου όπου ό Μάξ δέν έχει θέση, γι' αυτό και άποριττεται μετά τήν τελική σεκάνς τής καταδίωξης, ή ό ποια, κινηματογραφημένη άριστοτεχνικά, φαίνεται νά είναι τό άναποσπαστό κομμάτι τοῦ φίλμ, πού δέν μπορεί παρά νά υπάρχει γιά νά ξαναφέρει τόν Μάξ στήν πρώτη γραμμή τής δράσης, παντοτινά χαμένο και παραδομένο στά χλευαστικά σχόλια και τήν περιφρόνηση τής «Εντίτυ».

Τελειώνουμε λοιπόν μέ τόν Μάντ Μάξ; Θεωρώντας ότι τό τελευταίο πλάνο τής ταινίας προδιάθετει γιά μιά τέταρτη συνέχεια, μπορούμε νά πούμε ότι όχι. Βέβαια υπάρχει αυτό τό καταλυτικό «έτσι είναι γιατί έτσι ... θέλουμε». Υπάρχει αυτή ή άκατανίκητη έπιθυμία νά δούμε έναν ήρωα νά κομματίζεται συνέχεια γιά τήν άπολαυσή μας.

«Ομως, πόσο μπορεί νά άντεξει ένας ήρωας και μάλιστα σάν τόν Μάντ Μάξ;

I.K.



## Από τά άστρα

έπιβραβεύεται μ' ἔνα ταξίδι. Τό  
αλλο..., δέν ξέρουμε άκομα.

Είχα δεῖ τό Στάρμαν καὶ διά-  
βαζα κάποια άμερικάνικη κριτι-  
κή, όπου τά στοιχεῖα τῆς ταινίας  
άναλύονταν καὶ καταρρίπτονταν  
σάν έπιχειρήματα μᾶς διαμά-  
χης: *"Η νοικοκυρά δέν είναι καὶ  
πολὺ ξένηνη. Καὶ οἱ έξωγήνος  
πού περπατάει συνέχεια... Αφε-  
λής άνάκριση - στό δύομα ποιᾶς  
ψυσικότητας; Τό θέμα μετατο-  
πίζεται, ώθειται στή χρεωκοπία.  
Τελικά πρόκειται γιά κάποιον  
πού παρακολουθεῖ χωρίς τή θέ-  
λησή του μιά παράσταση τσίρ-  
κου."*

Το Στάρμαν είναι ή ιστορία  
ένός έξωγήνου άφηγμένη από  
άνθρώπους. (Είναι απ' αυτή τήν  
ἄποψη σωστό δτι είναι ένας  
"Ε.Τ. γιά μεγάλους"). "Οταν  
βγαίνει από τίς φλόγες μέ τήν  
κοπέλα στήν άγκαλιά του, τόν  
προτιμούμε δχι Μεσσία αλλά  
πρίγκιπα τού παραμυθιού. Δέν  
είναι παντοδύναμος, ή δύναμή  
του τόν καθορίζει: δχι θεός αλλά  
ηρωας. Ο Αστράνθρωπος λέει:  
είμαι έδω, καὶ είναι ήρωας ένός  
άνθρωπινου μύθου.

Δ. Τ



## STAR MAN (έλλ. τίτλος: Στάρμαν)

σκην.: Τζών Κάρπεντερ, σεν.: Μπρούς  
"Ηβανς, Ραίηνολντ Γκίντεον, φωτ.:  
Ντόναλντ Μόργκαν, μουσ.: Τζάκ  
Νίτσε, παζουν.: Τζέφ Μπρίτζες, Κά-  
ρεν "Αλλεν, Τσάρλς Μάρτιν Σμίθ

Κάθε άφηγηση έχει τό τελε-  
τουργικό τής: κάθε νόημα πού  
θά θέλαμε νά άποσπάσουμε  
έλέγχεται από αυτό. Τό «μιά  
φορά κι ἔναν καιρό» ήταν άνε-  
καθεν μιά πρόσκληση καὶ μία  
ἀπαγόρευση, ή άποκλειστική  
δόσος τού παραμυθιού. Στό σινε-  
μά, ο κυριαρχικός ρόλος τής  
ψευδαισθησης μετατοτίζει αυτή  
τήν εισαγωγή πρίν από τήν  
ἐναρξη τής ταινίας, τήν κάνει,  
κατά κάποιον τρόπο, προγενέ-  
στερή τής. Είναι πλέον αύτονότι-  
τη η περιττή: Πολλές φορές ή  
έρωτηση παραμένει ἀκέραια,  
έδραιώνει μιά ειδική παρουσία  
τού μύθου.

Πρίν απ' αυτό, δύμως, ύπάρχει  
ένα παιχνίδι καὶ μιά έπιλογή. Η  
έπιλογή είναι ήθική, άφορά τήν  
πίστη σέ μιά ἀλήθεια τού σινε-  
μά. Τό νά βλέπεις καταφατικά ή  
ἀποφατικά είναι ο ρόλος πού  
διαλέγεις στή διάρκεια τού παι-  
χνιδιού. Απ' αυτά, τό ένα έπι-

## Miá νέα ἀρχή

### FRIDAY THE 13th (έλλ. τίτλος: Παρασκευή καὶ 13, Λουτρό αἵματος)

σεν. - σκην.: Ντάννυ Στάινμαν,  
σεν.: Μάρτιν Κιτρόσερ, Νταί-  
βιντ Κοέν, μουσ.: Χάρρυ Μαν-  
φρεντίνι, παζουν.: Μελανι Κίν-  
ναμαν, Τζών Σεππάρντ.

Τό Παρασκευή καὶ 13 νο 5 είναι  
η σταγόνα πού κάνει νά ξεχειλί-  
σει τό ποτήρι. Κι αυτό δχι γιά νά  
βρίσει κανείς τήν κακογουστιά

καὶ τήν προχειρότητα πού χαρα-  
κτηρίζει τή σειρά, ἀλλά γιά νά  
μιλήσει γι' αυτά πού πλέον είναι  
τόσο προφανή κι η ἐφαρμογή  
τους τόσο πιστή, ώστε τό Παρα-  
σκευή καὶ 13 νά περνάει στήν  
ιστορία. Τό πρώτο ἐκμεταλλεύ-  
τηκε τήν ἐπιτυχία τής Νύχτας μέ  
τις μάσκες. Τό δεύτερο ἐπανέλα-  
βε τόν δην ξεναντλημένο μύθο. Τό  
τρίτο ἀσχολήθηκε μέ τήν  
τρισδιάστατη προοπτική τού θέ-

ματος, τό τέταρτο, μέσα ἀπό τήν τυποποίηση, ἄγγιξε τά δρια τῆς κωμῳδίας. Τό πέμπτο δικαιώνει δλα τά προηγούμενα, τους δίνει ὑπόσταση. Τό σενάριο είναι τόσο γελοιο πού καταντάει ἀνησυχητικό (ὅλοι οι βασικοί πρωταγωνιστές δολοφονοῦνται μέ ρυθμό ρουτίνας: στό τέλος δέν ἀπομένει οὐτε ὑποψήφιος δολοφόνος); τό ἔργο γεμίζει χαρακτήρες, σχεδόν κομπάρσους, πού περιμένουν νά δολοφονηθοῦν. Δέν κρατιοῦνται πλέον οὐτε οι προφάσεις κι αύτο ὑποστηρίζει τήν ταινία, τή βοηθάειν' ἀρχίσει ἀπό τό μηδέν. Ή γελοιότητα ξεπερνιέται ἀπό τό ρυθμό της, ή κοινοτυπία είναι τόσο γυμνή ώστε ἄγγιξει τόν παραλογισμό. Άπο κεὶ καὶ πέρα τό *Παρασκευή καὶ 13 νο 5* είναι ἐλεύθερο, μέσα στή λογική τού

στηριαλ, νά κλείνει συνέχεια τό μάτι στούς μύθους πού τό έθρεψαν (δλοφάνερα ή Νύχτα μέ τίς μάσκες καὶ ὁ Σχιζοφρενής δολοφόνος μέ τό πριόνι). Είναι πλέον φαινερό δτι σε κανένα δέν ἀρέσουν τά *Παρασκευή* καὶ 13. Ἡ ύπαρξή τους - πόσο μάλλον η ἐπιτυχία τους - ἀποκτᾶ τίς διαστάσεις ἀχαλίνωτης φάρσας. Είναι ἔνα κύμα σαβιούρας ὅπου ἐπιπλέουν ἀκατέργαστες, μ' ἔναν τρόπο σχεδόν ἐπιδεικτικό (μέσα ἀπό τό σχῆμα τῶν ἀναριθμητῶν ἀναφορῶν), οἱ πιο χαρακτηριστικές μυθολογίες τρόμου τῶν τελευταίων χρόνων. Θά ἀρκούσε μία σπίθα εὐφυίας γιά νά μετατρέψει αὐτόν τὸν αὐθάδη (είναι κάτι κι αὐτό) δγκο κακογουνιστικς' ἔνα μνημεῖο στό εἰδος της.

Γ, Δ,

"Eva φίλμ ἀπό τήν Ἀγγλία

**BRAZIL** (έλλ. τίτλος: Μπραζίλ)

*σκην.: Τέρυ Γκίλλιαμ, σεν.: Τ. Γκ.  
Τόμ Στόππαρντ, Τσάρλς Μακέον,  
φωτ.: Ρότζερ Πράτ, μουσ.: Μάικλ  
Κάμεν, παιζόντες: Τζόναθν Πράις,  
Ρόμπερτ ντε Νίρο, Κιμ Γκράιστ*

Προσοχή στη διαφήμιση!.  
Τό Μπραζίλ είναι μιά ταινία του  
Τέρρου Γκίλλιαμ και δέν έχει  
καμμία σχέση μέ τους Μόντυ  
Πάύθονς.

Αύτό είναι τό ἔνα. Τό αλλο «κακό» που κάνει η διαφήμιση στήν ταινία είναι τό όνομα του Ρόμπερτ ντέ Νίρο και πώς αυτό θα γίνει άντικείμενο έκμετάλ- λευσης...

Γι' αὐτό ὅταν πάτε νά δεῖτε τήν ταινία ξεχάστε ὅτι ὑπάρχει ὁ ντέ Nípo. Οἱ ἐκπλήξεις θά είναι πολλές.

Τί είναι δημοσίευμα; ...  
Λοιπόν ... Χριστούγεννα κάπου  
στά τέλη του εικοστού αιώνα.  
Μιά χώρα πού θά μπορούσε νά  
είναι και ή 'Αγγλια. 'Ενα κατά-  
στημα ήλεκτρικών ειδών. 'Η  
κάμερα πλησιάζει στή βιτρίνα.  
Οι τηλεοράσεις είναι άνοικτές.  
'Ο ύπουργός άσφαλειας έχει γεί-  
στι η τρομοκρατία δέν θά περά-  
σει. 'Η όλη σκηνή έχει κάτι τό<sup>πο</sup>  
παράξενό. 'Η είκονα της τηλεό-  
ρασης είναι καθαρή, έγχρωμη,

σταθερή, ὅμως κάτι δέν πάει καλά μέ τη συσκευή. Τεράστια ἔγχινη σάν αὐτές της δεκαετίας 40-50. Παράξενο. 'Ο ύπουργός μιλᾶ για τό σήμερα και τό αύριο, ὅμως δύος ο χώρους μοιάζει με τό χθές. 'Η ἐκρηκτή πού ἀκολουθεῖ δέν ἀφήνει πολύ χρόνο γιά σκέψη.

"Ετσι ξεκινά τό *Μπραζίλ* γιά νά μᾶς βάλει μέσα σ' έναν κόσμο άρχιτεκτονικής μεγαλομανίας όπου δι "Άλμπερτ Σπέρ και δι *Λέ Κορμπουζί* συναντούν τόν *Ριάκρτο* *Μποφίλ* μέσα σε αιθουσες σταθμών πού άνθρωποι, κυρίως άντρες ντυμένοι μέ κουστούμια τουντή, περιφέρουν τό σώμα τους. Χώροι έργασιας μέ υπολογιστές ύψηλής τεχνολογίας πού τά κλαβιέ τους σώματα θυμίζουν παλιές *Ρέμινγκτον*. "Υπουργεία και δργανα τής τάξης ρυμοποιημένα. "Εσπιατόρια μέ άπασια φαγητά και φρικαλέες γριές. *Μηχανήματα* και σκουπίδια. *Σπίτια* πού λειτουργούν. Οίκογενειάρχες βασανιστές. "Όλα αυτά μαζί βέβαια δέ φαντάζουν και τόσο ξεκάθαρα, δύμας από την άρχη διλα μάς φαίνονται οικεία. "Ο κόσμος τού *Μπραζίλ* είναι δι κόσμος *μας*

1K



# μικρή ΟΘΟΝΗ



## Μέ διπλή ταυτότητα

11-10-85: Κινηματογραφική λέσχη,  
ΕΡΤ

πρωτότυπος τίτλος: Double indemnity (1944)

σεν.: Μπίλλυ Γουάιλντερ, Ραίημοντ  
Τσάντλερ άπό το μυθιστόρημα του  
Τζαίνιμς Καίνην

**σκην.: Μπ. Γουάιλντερ  
φωτ.: Τζών Σάιτς**

*παιζουν:* Φρέντ Μάκ Μάρεϋ, Μπάρμπαρα Στάγνουικ, "Εντουαρντ Ρόμπινσον, Πόρτερ Χώλλ.

ENA MAΘHMA

Από τό μυθιστόρημα τοῦ Τζένης Κένη, διηγήματα του Τσάντλερ έγραψε ένα σενάριο πού ο Μπίλλου Γουάιλντερ άνελαβε για τό κάνει ταινία.

Ο Φρέντ Μάκ Μάρεϋ, ή Μπάρ-  
μπαρα Στάνγουικ και δι μεγάλος "Εν-  
τουαρντ Ρόμπινσον ανέλαβαν με τη  
σειρά τους νά γνύσουν τους χαρα-  
κτήρες της ταινίας. Μιας ταινίας που  
έχει ολες τις άποχρώσεις του φίλμ  
νουάρ.

Θά μπορούσαμε νά άκρεσθούμε σ' αυτά. Τρία μεγάλα δνόματα άπό τη μιά μεριά της κάμερας και άλλα τρία άπό την άλλη θά ήταν υπεραρκετά γιά νά τονίσουν τήν άξιά της ταίνιας, άντις άποχρωσίες πού άναφέραμε δέν ύπηρχε και μιά άλλη διαφορετική και έχω άπό τό σύστημα της άρχικης κατασκευής του φίλμ.

Αυτή ή ξεχωριστή, άλλα τόσο λειτουργική άπόχρωση, που προστίθεται καὶ χρωματίζει τό φίλμ είναι ή «σκληράδα» του.

Τό Μέ διπλή ταυτότητα δέν είναι  
ένα βίαιο φίλμ. Είναι ένα σκληρό<sup>1</sup>  
φίλμ. Σκληρό και στή δομή του και  
στις σημάνσεις του. Σκληρό άμεσω  
και έμμεσα. Όριζόντια και κάθετα.

Σκληρό γιατί θέλει νά ἀποδείξει κάτι περισσότερο ἀπό τή σκηνοθετική του τελειότητα.

‘Ο Μπίλλυ Γουάιλντερ είναι ένας παθιασμένος θαυμαστής του μεγάλου ‘Εριχ φόν Στροχάιμ. ‘Ετσι, σ’ αύτη την ταυνία δέν άρκεται νά βοηθήσει περιγράφοντας τόν ήωρά του μέ τό γνωστό άμοραλισμό τῆς χολλυγουντινής συνταγής, άλλα τόν ἀνάγκαζει νά κινηθεὶ σ’ δόλο τό μῆκος και τό πλάτος του φίλμ, έται δύπως δ Στροχάιμ θά ήθελε.

Ο Φρέντ Μάκ Μάρευ μεταφέρει τό σαδισμό του άπο τη Μπάρμπαρ Στάνγουικ, πού κι αύτή είναι πολύ μακριά άπό τόν κλασικό τύπο τῆς γυναικάς σ' αυτό τό είδος τῶν ταινιών, ώς έκει όπου αυτός διαδικασμός μετατρέπεται σ' ένα ψυχικό μαζοχισμό και καταλήγει, σκηνοθετικά πλέον, στό τελευταίο πλάνο τῆς ταινίας. Έκείνη τή συγκεκριμένη φιλμική στιγμή, διαρρέει πάρει τή θέση διπλά στόν Γουάλντερ, όπως μερικά χρόνια πρίν, στή Λεωφόρο τῆς Λύσσεως, διατηρούμενη στό φίλμ γιά νά παίξει άκομή μιά φορά τόν ιστορικό του ρόλο.



Τό Μέ διπλή ταυτότητα είναι άπο  
έκεινα τά φίλμ πού δέν ξεχνά κανείς  
ποτέ, κι αυτό όχι γιατί άντλουν τή  
δυναμική τους άπο τίς συγκυρίες τής  
χρονικής στιγμής τής παραγωγής  
τους, έκμεταλλευόμενοι παράλληλα  
μιά κάποια —σέ ενταση, είναι άλη-  
θεια— κινηματογραφοφιλία, άλλα γι-  
ατί δέν άφήνουν κατά τή διάρκεια τής  
θέασης, καμμιά διέξοδο. Ο κλειστός  
χώρος πού ύπάρχει μέσα στήν ταινία  
τού Γουάιλντερ μεταφέρεται αύτού-  
σιος πρός τά ξέω καί καλύπτει τά πάν-  
τα. Ή ταύτιση πού έπιτυχάνεται  
είναι πλήρης καί τό κυριότερο ένερ-  
γητική. Ή γεύση τού θανάτου είναι  
«πραγματική». Είναι ένας θανάτος  
αισθητός, «βιώσιμος» άναπόθευκτος  
καί παράξενα έπιθυμητός.

Ο Μπίλιου Γουάιλντερ ξέρει τί<sup>1</sup>  
έχει σημασία καί τί οχι, καί τό κατευ-  
θύνει κατάλληλα. Γιατί; Γιατί μόνο  
έτσι «φτιάχνεται» ό καλός κινηματο-  
γράφος.

I.K.

## Τό τελευταίο άτου

18-10-85: Κινηματογραφική λέσχη,  
ΕΡΤ

πρωτότυπος τίτλος: Ace in the hole  
καί The big carnival, 1951  
σεν.: Μπίλιου Γουάιλντερ, Λέστερ  
Σάμουελς, Γουάιλντερ Νιούμαν  
σκην.: Μπ. Γουάιλντερ  
φωτ.: Τσάρλς Λάνγκ τζούνιορ  
πακίουν: Κέρκ Ντάγκλας, Γιάν Στέρ-  
λινγκ, Μπόμπ Αρθουρ, Πόντερ  
Χάλ.

## ΚΑΘ' ΥΠΕΡΒΟΛΗΝ

Πρόκειται γιά μιά ταινία «κοινω-  
νικής κριτικής». Έντονης κριτικής  
μάλιστα. Απρόσμενα έντονης, θά λέ-  
γαμε.

Τά στοιχεία τής κριτικής περνά-  
νε μέσα άπ' τή μιθοπλασία. Ή  
σκηνοθεσία σωστή καί σεμνή υπηρε-  
τεῖ τή μιθοπλασία. «Ως έδω καλά.

Τό ένδιαφέρον λοιπόν στή μιθο-  
πλασία. Έκει όμως τά πάντα λέγονται  
άνοικτά. Τίποτα τό καλυμμένο η  
διφορόύμενο. Ο μόνος άγνος καί  
άθως (ένδιαφερόταν άπο άγάπη γιά  
τά θαμμένα δημιουργήματα τῶν Ιν-  
διάνων) βρίσκεται θαμμένος κάτω άπο  
χώματα, μόνος κι αβοήθητος άργοπε-  
θαίνει σ' όλη τή διάρκεια τής ταινίας  
καί πεθαίνει στό τέλος. Καμμία έλπι-  
δα γιά τήν άθωστητα, τήν άγνότητα  
(καί τήν άφέλεια). Γύρω του ό χορός  
καλά κρατεῖ. «Ολοι έμφανίζουν ένα  
προσωπείο ένδιαφέροντος γιά τό θύμα  
καί κυνηγούν άνοικτά τούς προσωπι-  
κούς τους στόχους. Ή γυναίκα τού  
θύματος θέλει τά χρήματα, πού φέρ-  
νουν οί «πεισκέπτες», γιά νά φύγει.  
Ο δημοσιογράφος (άληθινό τέρας  
άπανθρωπιδες καί υπολογισμού θέλει  
τήν πρωτοσέλιδη είδηση γιά νά έπι-

στρέψει στό κύκλωμα τῶν μεγάλων  
έφημεριδων άπ' δου πάτοβλήθηκε  
γιατί παραήταν άδιστακτος. Ο σερί-  
φης θέλει τήν έπανεκλογή. Χρήμα  
λοιπόν καί έπιτυχία κινοῦν τούς  
βασικούς πρωταγωνιστές. Και τούς  
κάνουν δλους κυνικούς καί άδιστα-  
κτους. Κανένα έμπαδο δέν τούς προ-  
βληματίζει καί δέν έχουν καμμία  
άναστολή. Οι μεταξύ τους σχέσεις  
είναι σχέσεις άναγκης, έξαρτησης  
καί συμφέροντος.

Κοντά σ' αύτούς καί ό νεαρος  
βοηθός τού δημοσιογράφου (ή νεο-  
λαία), έτοιμος νά άντιγράψει μεθό-  
δους, νά θαυμάσει τήν εύκολια, νά  
βιαστεῖ ν' άκολουθήσει. Καμμία  
άντισταση. Καμμία έλπιδα έπισης καί  
γιά τούς άπλους, άθως πολίτες. Κατ' άρχην  
διευκρινίζεται, καί πολύ καθα-  
ρά, δτι δέν είναι άθωι. Καθόλου  
άθωι μάλιστα. Σητοῦν τή συγκίνηση,  
πού δέν μποροῦν νά έχουν στήν καθη-  
μερινή η προσωπική τους ζωή, σέ δ, τι  
ἄλλο ξέω άπ' αύτούς. Μόνο έτσι αι-  
σθάνονται νά συμμετέχουν σέ δόμαδα,  
σέ κοινότητα, ένω συμμετέχουν σέ  
«άνθρωποφαγία» (δπως είπε στήν είσα-  
γωγή πρίν άπο τήν ταινία δ Γ. Μπα-



## Η πριγκίπισσα Γιάνγκ

31-10-85: Κινηματογραφικές έπιλογές, EPT 2  
σκην.: Κένζι Μίτσογκούται  
παίζουν: Ματσίκο Κίο, Μασαγιούτι  
Μότι, Σό Γιαμαμούρα (1955).

## Η ΟΜΙΛΙΑ ΤΩΝ ΦΑΝΤΑΣΜΑΤΩΝ

Πριός αραγε θά μπορούσε νά δύναμει τήν πατρίδα τῶν εἰκόνων πού σβήνουν μέσα στό μάτι ένος γέροντα μονάρχη; Ή κάμερα τόν έγκαταλείπει σέ λατρευτική στάση. Ή πριγκίπισσα Γιάνγκ δέν είναι τό άντικειμένο τῆς άφηγησης. Είναι ένα μυθικό πρόσωπο· ένα άντικειμένο λατρείας. Η ταινία είναι τό τελετουργικό αύτης τῆς λατρείας.

Ό ανεμος άνασαλεύει τά φύλλα στό δάπεδο μιᾶς μικρής έσωτερικής αύλης. Είναι ό ψίθυρος τῆς έλλειψης. Τά δύο άδρατα φαντάσματα είναι ή ούσια τοῦ μύθου. Ή ίκανότητά του νά θρέφει τίς ίστορίες μέσα στό σάλεμα τῶν φύλλων καί τίς κυμάνσεις τῆς ψυχῆς.

Η κύρια διάρκεια τῆς ταινίας είναι ένα γιγάντιο φλάς μπάκ. Δέν πρόκειται γιά μία άφηγηση διά στόματος τοῦ γηραιοῦ αὐτοκράτορα, ἀλλά γιά μία άναθυμηση· ένα σκάλισμα τῶν γεγονότων πού διαρρέουν ἀπό τή σμιλεμένη έπιφάνεια τοῦ όμοιώμα-

κογιαννόπουλος). Δίπλα τους, οι ἐμπόροι τοῦ λούνα πάρκ, τῶν χότ ντρόγκ τοῦ τσίρκου. Τούρκο τελικά. Μιά κοινωνία σέ παρακμή πού συγκινεῖται κι ἐνδιαφέρεται μόνο γιά τήν ἐκμετάλλευση. |Καμιά|έπιδα ἀπό πουθενά.

Παράλληλα μιά μελέτη, θά λέγαμε, γιά τόν τύπο καί τίς σχέσεις τόπου-έξουσίας. Ό τύπος γίνεται ό κατασκευαστής τῶν ειδήσεων, ἐπεμβαίνει ἀπροκάλυπτα πρός τήν κατεύθυνση τῆς μεγαλύτερης δημοσιότητας (δηλαδή τοῦ κέρδους). Ή έξουσία γνωρίζει τή δύναμη τοῦ τύπου, ό τύπος χρειάζεται τήν έξουσία καί φυσιολογικά συμπορεύονται. "Ολα σύμφωνα κι ώραία.

Λυπόμαστε πού ό Γουάιλντερ δέ γύρισε κι ἄλλες ταινίες ἀμεσες καὶ ἀνοιχτές. Ασφαλῶς καταλαβαίνουμε ότι μιά παρόμοια κριτική σέ συστηματική βάση δέν ήταν δυνατόν νά γίνει ἀνεκτή καί ἔπειρε νά μεταφιεστεῖ κάπως, πράγμα πού ἔκανε τελικά ό Γουάιλντερ, στρεφόμενος πρός τίς κομεντί. Απλῶς, θά θέλαμε νά βλέπαμε κι ἄλλες τέτοιες ταινίες ἀπ' τό χόλλυγουντ. Πολλές μάλιστα.

Θ.Ν.

κίτισσα είναι δέσμια τῆς μνήμης τοῦ αὐτοκράτορα. Ό θάνατός του είναι ή πράξη τῆς λύτρωσής της. Τό όμοιώμα είναι ή ἀλήθεια τῆς μορφῆς: ή πριγκίπισσα Γιάνγκ δέν ἔχει πρόσωπο. Τό πρόσωπό της είναι ἔνας διπλασιασμός. Ή ἀναπαραγγή τοῦ προσώπου τῆς νεκρῆς αὐτοκράτειρας πού ποτέ δέν ἐκτίθεται στό βλέμμα. Ή ζωὴ της (ή υἱὸς τῆς ταινίας) είναι ό μοχλός πού κινεῖ τό παιχνίδι τῆς έξουσίας. Ό θάνατός της είναι τό σημείο τῆς λύσης του.

Η πριγκίπισσα Γιάνγκ δέν πεθαίνει ἀπό τό βρόγχο πού ἐτοίμασαν οι στρατιώτες. Ό θάνατός της ἔχει ηθική ἀξία. Πεθαίνει ἀπό τό μεταξωτό ύφασμα πού καλλωπίζει τό λαιμό της. Ή ούσια τῆς υπαρξής της είναι οι φαντασιώσεις τοῦ αὐτοκράτορα-τραγουδιστή.

Η ταινία τελειώνει μέντοι ένα τραγούδι. Τό γέλιο τῶν φαντασμάτων είναι ή μουσική τῆς μυστικῆς ἔνωσης δύο ψυχῶν ἔξω ἀπό τό χρόνο.

Π.Δ.

# "Εμμονες ίδεες

Ο ΑΝΘΡΩΠΟΣ ΠΟΥ ΗΞΕΡΕ ΠΟΛΛΑ

## Τό χιτσοκοκό μυστικό της οίκογενείας Μάκ Κήνα

«΄Η ζωή δέν είναι τραγική. Είναι κωμική. Καί είναι άφετά περίεργο, πού, προκειμένου νά δείξει γιά τί πράγμα έπρόκειτο, ό Φρόνιν δέ βρήκε τίποτε καλύτερο από μιά τραγωδία. Δέν καταλαβαίνει κανείς γιατί υπέδειξε μ' άλλο πράγμα κι δχι μέμια κωμωδία αύτό μέ τό όποιο είχε νά κάνει μέσα στή σχέση πού διέπει τό συμβολικό, τό φαντασιακό καί τό πραγματικό. Μπορούσε νά πάρει πιο σύντομο δρόμο».

Ζάκ Λακάν

Στή μαμά μου πού έκστασίαζε τήν παιδική μου τροφή με παραμύθια

Αισθανόμενος πώς δ,τι πιό ούσιαστικό είχα νά πῶ γιά τόν Χίτσκοκ διατυπώθηκε σ' ένα προηγούμενο κείμενό μου, δέ βλέπω τί θά είχα νά προσθέσω πού μέ τό βάρος του θά τροποποιούσε τήν υιοθετημένη όπτική γωνία άναγνωστικής πρόσβασης. Τό έργο τοῦ Χίτσκοκ δέν είναι μιά άμορφη διαδοχή ταινιών μέ ανύπαρκτα περάσματα από τή μιά στήν άλλη. Αποτελώντας ένότητα, διαπερνάται από μιά συνοχή, τή μορφολογία τής όποιας ένδιαιφέρθηκα νά άνασυνθέσω άπομονώνοντας τή διαχρονική έπανάληψη ύποκειμένων περιγραμμάτων πού άναδεικνύουν αύτό πού δνόμασα χιτσοκοκίκες συστηματικότητες. Έπικεντρό τους ή σχισμική έδαφικότητα πού ήποτείνει τίς μορφικά παραλλασσόμενες σκηνοθεσίες τοῦ διχασμού τοῦ ύποκειμένου πάνω στόν άξονα τοῦ μυθοπλαστικοῦ έξαντικειμενισμοῦ τῶν δρων του.

Αύτή ή άφρή άποκατέστησε άμέσως τήν άνυποψίαστη συνέχεια, τόν παραδειγματικό ίσομορφισμό τοῦ 'Ανθρώπου πού ήξερε πολλά καί τής Οίκογενειακής συνομωσίας, τή συζήτηση τοῦ όποιου δέν θά έπαναεισαγάγουμε έδω. Θά προσπαθήσουμε νά δούμε τί μᾶς άποκαλύπτει τό φάσμα τής ταινίας δταν τοποθετούμε τήν όπτική γωνία άναγνωσής της πάνω στήν άρχή τής σχισμικής έδαφικότητας. Αύτο θά μᾶς έπιτρέψει νά δούμε σύν τοῖς άλλοις αύτό πού δέν βλέπει ένα κοίταγμα πού, πιστεύοντας δτι διαβέτει τό βλέμμα, παραγνωρίζει τό σημείο τής διάσπασής του. 'Αναφέρομαι στήν άβασάνιστη καὶ άπροβλημάτιστη κατακεραύνωση τής ταινίας ώς πάσχουσας «άπό ένα άνότο συνναισθηματισμό» (!) πού έχει έκτοξευτεί από τόν Μπ. 'Ακτσόγλου σ' ένα παλιότερο άφιέρωμα στόν Χίτσκοκ από τήν 'Οθόνη. Χωρίς καμιά προσπάθεια έσωτερικής άναλυσης καί ένταξης στήν χιτσοκοκή άλληλουχία, ή άναγνωση τής ταινίας παραδίδεται κυριολεκτικά στό Σατανά πού κατέχει τά κλειδιά καί τής πρώτης βερσιόν (1934): ή ταινία άποτελει «έμβαθυνση τής προβληματικής τής πρώτης ταινίας ώς πρός τήν χριστιανική άλληγορία», τοῦ άθωου-ένόχου πού άναμετράται μέ τούς πειρασμούς στούς όποιους τόν ύποβάλλει ο Μαμωνάς, γιά νά χρησιμοποιήσω τήν έκφραστική προσέγγιση τοῦ Σαμπρόλ. 'Αφετηρία τής ταινίας θά ήταν τό δλίσθημα τοῦ Μάκ Κήνα στό άμαρτημα τής περιέργειας: άχόρταγο αύτί πού

καταπίνει τό μυστικό τοῦ δολοφονημένου Γάλλου Λουί Μπερνάρ. Δέν βλέπω ώς πρός τί αύτές οἱ δανεικές κοινοτοπίες προσφέρουν μιά άναγνωστική ἐμβάθυνση τή στιγμή μάλιστα πού ὑπερφαλαγγίζουν τήν ἀρχιτεκτονική τοῦ μυθοπλαστικοῦ ὄλικοῦ για νά διπλωθοῦν πάνω στή διατύπωσή τους. Προτείνω, λοιπόν, νά στραφοῦμε σ' αὐτό τό ὄλικό, στό περιεχόμενο τῆς ταινίας καὶ ἐπίσης στό σπάσιμο τοῦ μυθοπλαστικοῦ χρόνου: στά ἐλαττώματα τῆς ταινίας καταλογίζεται ή βεβιασμένη συγκόλληση τῆς δραματικῆς ἔξελιξής της γύρω ἀπό τή σεκάνς τοῦ κοντσέρτου. Σημεῖο δραματικῆς κορύφωσης θάπτετε νά ὀλοκληρώνει τό μυθοπλαστικό χρόνο, δόηγώντας τον στήν καθαρτική ἔκβαση, ἀντί νά ἀνοίγει ἔνα νέο μυθοπλαστικό διάστημα μέ τή μεταφορά τῆς δράσης στήν πρεσβεία, πραγματοποιώντας ἔτσι μιά ἀσυγχώρητη κοιλιά. Ἡ κινητοποίηση τῆς ἀρχῆς πού πρότεινα, ξεδιπλώνοντας τήν ἀρχιτεκτονική συνέπεια τῆς ταινίας, θά νομιμοποιήσει τή διαφωνία μου ἀπέναντι σ' αὐτή τήν παγιδευμένη ἐκτίμηση.

1 + 1 = ;

"Ενα ἀριθμητικό φάντασμα πλανᾶται πάνω στήν ταινία. Τά πάντα παρουσιάζονται σάν μονάδες. "Οχι όμως σάν τίς ἀκατάλυτες μονάδες τοῦ Λάιμπνιτς, ἀλλά προσβλημένες ἀπό μιά ἰδιότυπη εὐθραυστότητα πού ἔξωτερικεύεται στίς καταστροφικές συναντήσεις μέ τό εἰδωλό τους: τό εἰδωλό τους, πιό συγκεκριμένα, ἀντιπροσωπεύει τήν ἀρχή τῆς εὐθραυστότητάς τους, σημεῖο εἰσβολῆς τοῦ πεπρωμένου. "Αλλιῶς λεγόμενο, τά πάντα ὄργανονται ἀπό μιά ἀπειλητική σχέση πού τά ὑπάγει σέ ἀποσυνθέσιμες ισορροπίες. Θά χρειαστεῖ νά τό ἀποδείξουμε βέβαια. Θά ισχυριστᾶ, μέ ἐπίγνωση τῆς ὑπερβολῆς πού διαπράττω, ὅτι ή ἀριστούργηματική σεκάνς πού κοσμεῖ τήν ταινία δέν είναι ή ἀναμφίβολα μνημειώδης παρουσίαση τοῦ κοντσέρτου καὶ ή ἀπαράμιλη διαχείριση τῆς ἐκκρινόμενης ἔντασης, ἀλλά αὐτή πού σημαδεύει τό ἔκεινημα τῆς περιπλοκῆς, ή δολοφονία τοῦ Λουί Μπερνάρ στά σοκάκια τοῦ Μαρακές. "Ενδεχομένως, ού ὑπερθεματισμός μου νά ἀντανακλά τήν ἀμηχανία στήν όποια σκόνταψα κατά τή θέαση τῆς σκηνῆς, ή ἔξελιξη τῆς όποιας μού φάνηκε ἀκατανόητη. "Η δυσκολία τήν όποια ἐγκλείει κεντρώνεται σέ μιά ἀσφεια πού δέν είναι μέν ἐμπόδιο στήν κατανόηση τοῦ ὀπτικοῦ ζετυλίγματος τῆς δολοφονίας ἀλλά ὑποδείχνει ώστόσο ἔναν ἐλλείποντα λογικό κρίκο. Χρειάστηκε μιά δεύτερη θέαση τῆς ταινίας γιά νά παρακολουθήσω τήν ἀπορία μου φτάνοντας ώς τή ρίζα της, σημεῖο ἀποκαλύπτεται τό κατοπτρικό διφορούμενο πού πρυτανεύει στή σύνθεση τῆς δολοφονικῆς καταδίωξης. "Η πρώτη ἐντύπωση συγκρατεῖ τή φυγή ἐνός κουκουλοφόρου "Αραβα, ἀν τό ράσο κάνει τόν παπά, ἀκολουθούμενο ἀπό μιά ὄμάδα ἀστυνομικῶν. "Απρόβλεπτα, στήν ἔξελιξη τοῦ κυνηγητοῦ, αὐτή ή συσχέτιση ἀνατρέπεται καὶ μυστηριωδῶς ὁ καταδιωκόμενος "Αραβας δολοφονεῖται ἀπό τό ὄμοιωμά του. "Η μεταφορά τοῦ ἐνδιαφέροντος στά γεγονότα πού ἀκολουθῶν σκεπάζει τό ἐκτλητικό διφορούμενο πού διαιρεῖ λογικά ἔξισου νόμιμα τό ἀντικείμενο τῆς ἀστυνομικῆς καταδίωξης τόσο στήν πρώτη φιγούρα ὅσο καὶ στή δεύτερη. Στή μιά περίπτωση, ἡ δεύτερη φιγούρα παρεμβάλλεται, στήν ἄλλη, ή ἀστυνομία τήν καταδιώκει προστατεύ-

οντας τήν πρώτη, τήν ταυτότητα τῆς όποιας γνωρίζει ὅπως ἀποδεικνύεται στή συνέχεια. Φυσικά οἱ δύο ἐκδοχές είναι ἄνισα πιθανολογήσιμες, ἀλλά τελικά μή ἀνασκευάσιμες. "Οπωδήποτε, όμως, ἀλλοῦ βρίσκεται ή ἀξία αὐτῆς τῆς σεκάνς, ὅχι στή σκηνική χαλαρότητά της, ἀλλά στή λογική πού ἀναπτύσσει μέ τήν εἰσαγωγή τοῦ ὄμοιωματος. "Η πρώτη βρίσκεται στήν ὑπηρεσία τῆς δεύτερης. "Η παρέμβαση τοῦ ὄμοιωματος ἀναδιοργανώνει τήν οἰκονομία τοῦ ἐπεισοδίου σφραγίζοντάς το μέ τή διάσταση τοῦ ἀνησυχητικά (ἀν)οίκειου, Unheimlich. "Σ' ἔνα ὄμώνυμο κείμενο τοῦ 1919, ού Φρόντη διαφοροποιοῦσε ἀπό τή σειρά φόβος, ἄγχος, τρόμος ἔνα ἰδιότυπο ὑποκειμενικό αἴσθημα τοῦ ὄποιον θεωρητικοποιοῦσε τή γένεση καὶ τίς ἐκδηλώσεις. "Απομόνωνε ώς χαρακτηριστικότερη θεματική ἔξαρτηση τῆς Unheimlich «ὅτιδήποτε συσχετίζεται μέ τό θέμα τοῦ εἰδώλου σ' ὅλες τον τίς ἀποχρώσεις, σ' ὅλες τον τίς ἀναπτύξεις... διπλασιασμός τοῦ ἐγώ, σχίση τοῦ ἐγώ, ὑποκατάσταση τοῦ ἐγώ...» "Επικαλούμενος τίς ἐργασίες τοῦ "Οττο Ράνκ, παρατηροῦσε δτί «ἀρχικά τό εἰδωλο ἡταν μιά ἀσφάλεια ἀπέναντι στήν καταστροφή τοῦ ἐγώ, μιά ἐνεργητική διάψευση τῆς δύναμης τοῦ θανάτου». "Η σχετική λειτουργία του, ἄλλωστε, είναι ἐπισημάνσιμη στίς παραστάσεις καὶ τούς μύθους πού σφυρηλάτησαν πρωτόγονοι πολιτισμοί. "Αλλά αὐτές οἱ παραστάσεις ἀναπτύχθηκαν πάνω στό ἔδαφος τοῦ πρωτογενοῦς ναρκισσισμοῦ πού κυριαρχεῖ στήν ψυχή τοῦ παιδιοῦ καθώς καὶ τοῦ πρωτόγονου καὶ μέ τήν ὑπέρβαση αὐτῆς τῆς φάσης τό ἀλγεβρικό σημεῖο τοῦ εἰδώλου ἀλλάζει καὶ ἀπό ἀσφάλεια ἐπιβίωσης γίνεται ἔνα ἀνησυχητικά (ἀν)οίκειο προδρομικό σημεῖο τοῦ θανάτου". "Απ' αὐτή τήν θεωρητικοποίηση, ἐπιστημονικά ὑποθηκευμένη στό δαρβινικό ἀναφορικό καὶ ἀπέναντι στό δόποιο διαλαντικός καθρέφτης μᾶς προσφέρει μιά στέρεη ἐναλλακτική λύση, συγκρατῶ τήν κατάληξή της πού κυριολεκτικά εἰκονογραφεῖται ἀπό τό ἐπεισόδιο τῆς καταδίωξης: ή ἀνάδυση μέσα στήν ἔξελιξή του τῆς δεύτερης φιγούρας πού ἀναδιπλασιάζει κατοπτρικά τήν πρώτη ἀποδεικνύεται ἀναδρομικά ραντεβού μέ τό θάνατο. Με λακανικούς δρους, τίποτα δέν ἀποσταθεροποιεῖ δραματικότερα τό "Ἐγώ καὶ τίς συντεταγμένες του ἀπό τήν ἀπούποκειμενικοποιημένη, ἔχαντικειμενισμένη ἐπιστροφή τοῦ ὄμοιωματος του, κατάσταση στήν όποια τό ἐπεισόδιο τῆς καταδίωξης δίνει μιά κυριολεκτική ἔκφραση. "Ο

Χίτσκοκ μᾶς δίνει σ' αύτό, τό κλειδί γιά την είσοδο στή συνέχεια.

Σ' Όλη τη διάρκεια της ταινίας ένας άνεπαίσθητος καθρέφτης άναδιπλασιάζει τά πρόσωπα, τίς λέξεις και τά πράγματα γιά νά έκθεσει τίς ισορροπίες στίς όποιες τά είσάγει στήν άναπότερη καταστροφική κλίση τους. Άμεσως μετά τήν «άνησυχητικά (άν)οίκεια» καταδίωξη, ή μαχαιρωμένη σιλουέτα έγκαταλείπει τό αποχρωματιζόμενο είδωλό της στά χέρια του Μάκ Κήνα πού άνακαλύπτει κάτω από τό μελαμψό όμοιώμα τό αινιγματικό πρόσωπο τοῦ Γάλλου, συσπάμενο από τό ψυχοράγημα. Λίγο άργότερα, στά γραφεία τής άστυνομίας, θά τοῦ άνακοινωθεί οτι ο Λουί Μπερνάρ ήταν «διπλό» πρόσωπο, συμπαθής μπίζνεσμαν και πράκτορας τῶν γαλλικῶν μυστικῶν ὑπηρεσιῶν. Προηγουμένως, αύτό τό πρόσωπο πού γλιστρούσε από τά χέρια του Μάκ Κήνα, άφήνοντας σ' αύτά τό διαλυμένο όμοιώμα του γιά νά βουλιάξει στό θάνατο, είχε ηδη συναντήσει τό άψυχο είδωλό του στή σχετική νεκρική φιγούρα τοῦ έκτελεστῆ, έξασια ένσάρκωση τοῦ θανάτου, τή στιγμή πού τό συμβολικό άνοιγμα της πόρτας στό ξενοδοχειακό διαμέρισμα τῶν Μάκ Κήνα τόν άποκαλύπτει στό παγωμένο βλέμμα τοῦ Μπερνάρ. Άργότερα είναι ή σειρά τῶν λέξεων νά υποστούν τήν άπειλητική σχίση πού τίς άντιπαραθέτει στό όμοιώμα τους, σύροντας τά πρόσωπα στό χάσμα πού άποδεσμένεται. Άναφέρομαι στήν έξαπτηση τοῦ Μάκ Κήνα από τήν όμοφωνία τοῦ σημαίνοντος. Έτσι, αντί γιά τήν έκκλησία (chapel), δηπού έχει φυλακιστεῖ ο γιός του, θά βρεθεί στόν κ. Chappell, τήν υποθετική σφηκοφωλιά τῶν άδιστακτων κατασκόπων, ή θηριωδία τῶν δόπιων σημαίνεται είρωνικά στά ταριχευμένα σαρκοβόρα ζῶα, άκινδυνα κούφια όμοιώματα. «Ομως ή πολλαπλασιαστική έξέλιξη τής σχισμικής άρχης δέν σταματά έδω, άλλα διαγράφει μιά νέα σπείρα. Άπευθυνόμενος στόν κ. Ambrose Chappell, παλλόμενος από άγνωσία, ο Μάκ Κήνα, προσφέροντας γή και ίδωρο γιά τήν άπελευθέρωση τοῦ κανακάρη του δέν συναντά παρά μιά άπορημένη άντιδραση. Άμεσως, ομως, ο κ. Chappell συνέρχεται και τόν διαβεβαίωνται οτι κάνει λάθος πρόσωπο γιά νά τοῦ παρουσιάσει μ' ένα χαμόγελο ίκανοποίησης τό σωστό: τόν Ambrose Chappell! Πρόκειται βέβαια γιά τό γιό του.

Παρέλειψα ως τώρα τήν σημαντικότερη κατοπτρική δυναδικότητα τής ταινίας, αυτή σύμφωνα μέ τήν όποια συσχετίζονται τά δυό ζευγάρια, τό ζευγός Μάκ Κήνα και αυτό τοῦ ψευτοπάστορα μέ τή γυναίκα του. Ο Χίτσκοκ πού δέν άφηνε τίποτα στήν τύχη έκθετε τήν κατοπτρικότητά τους εύθυνς έξ άρχης, στό άραβικό έστιατόριο, συντάσσοντάς τα άντικρυστά. Θά ήταν άφελής ομως όποιος φανταζόταν οτι αυτό πού τά συντάσσει, αυτό γύρω από τό όποιο αιώρουνται είναι τό κοτόπουλο πού καταναλώνουν. Θά δοῦμε τί είναι, η μᾶλλον θά δοῦμε τί ο Χίτσκοκ μᾶς δείχνει οτι είναι.

Τέλος, ύπακούντας στήν άρχη πού σημειώσαμε, ή ταινία παρουσιάζεται κομμένη στά δυό, μέ τήν άκατανόητη

και έπιλήψιμη μεταφορά τής δράσης από τό «Αλμπερτ Χώλ στήν πρεσβεία. Θά δοῦμε οτι δέν πρόκειται μόνο γιά μιά διάπλαση πού ύπακούει στόν καθολικό δυαδισμό τής ταινίας.

### Προβληματοποιώντας τήν ταινία

Υπάρχει ένα άντικείμενο πού βρίσκεται σέ περίσσεια άπεναντι στήν κατοπτρική σύνθεση τῶν βασικῶν στοιχείων τής ταινίας. Θά τό άναγκητήσουμε πρός τήν πλευρά τοῦ Λακάν. Κατανέμοντας τά άντικείμενα τής ένορμησης σύμφωνα μέ τή διαφορά έπιθυμία-αίτημα, θά προσκομίσει δίπλα στά δυό κλασικά φρούδικά άντικείμενα πού άναδεικνύει τό αίτημα πρός τόν «Άλλο, στοματικό άντικείμενο, και τό αίτημα τοῦ Άλλου, σκύβαλο, δυό άντικείμενα πού έξαγονται από τήν έπιθυμία τοῦ Άλλου: τό βλέμμα και τή φωνή. Θεμελιακό γνώρισμά τους: είναι κατοπτρικά μή άναπαραστάσιμα (inspēcularisable). Μ' άλλα λόγια, χωρίς κατοπτρικό άντικρυσμα, μή ένθεσιμο στίς φαντασιακές ισορροπίες τοῦ καθρέφτη, σημείο φυγῆς τής άπολαυσης. Αύτές οι παρατηρήσεις μᾶς φέρνουν στήν καρδιά τοῦ προβλήματος τής ταινίας. Και έπειδή αυτό δέν είναι διόλου αύτονότο, διόλου άληθοφανές, ή παρουσίαση μιᾶς άποδεικτικής προσπέλασης είναι ό δρόμος πού πρέπει νά πάρουμε.

«Ας παρατηρήσουμε κατ' άρχην οτι ή ταινία προσφέρεται σέ μιά άβασανιστή άνάγνωση.» Ενα συνθισμένο άν οχι κοινότοπο σενάριο, μιά ψυχαγωγική γεωγραφική ποικιλία εύπρόσδεκτη από τό δυτικό μάτι, άνανεώμενες δόσεις σασπένς, δρισμένοι λαμπροί ήθοποιοί, μερικά μπάμ-μπούμ, όλα αύτά δεμένα από ένα συνολικά έπιτυχημένο σκηνοθετικό χειρισμό. Οι κάπως πιο καλλιεργημένοι κριτικοί θά κλείσουν πονηρά τό μάτι θυμίζοντας τήν τριγωνική σύσταση τής οίκογένειας, ή μπαμπάς, ή μαμά και ο γιός, γιά νά τήν σιροπιάσουν μέ τά ύγρα τοῦ Οιδίποδα. Δέν ύποτιμά μιά τέτοια άπτική, κάθε άλλο. Γιά τόν άπλο λόγο οτι άπεναντι τής δέν «νιώθω» χλεύη άλλα τρόμο. Δέν χρειάζεται προσπάθεια γιά νά δει κανείς οτι κυριαρχεί χωρίς άντιπαλο γιατί έγγραφεται άρμονικά στήν δημοσιογραφική αισχρότητα τής κοινοτοπίας πού έχει ένα λαμπρό μέλλον μπροστά τής στίς δυτικές κοινωνίες. Η έξαφάνιση τής κινηματογραφικής κριτικής, ή τό μάντρωμά της σέ κάποιο πανεπιστημιακό ύπόγειο, κάτω από τό πέλμα τής άνοστης και άναλφάβητης δημοσιογραφικής έπιφανειακότητας δέν είναι παρά μια ύπόθεση δεκαετιών. Παραπέμποντας σ' δρισμένες διόλου άνεπικαιρες γραμμές πού έξέθετα στήν προηγούμενη «Οθόνη γι' αυτό τό θέμα, έπανακεντρώνω τή συζήτηση στόν «Ανθρωπό μας. «Ηέρε πολλά, σπως ο τίτλος φαίνεται ν' άφηνει νά έννοηθεί; Προσωπικά δέν νομίζω.» Ας προσεγγίσουμε τήν ταινία από τήν είσοδο τής, έκει πού τό νήμα τῶν γεγονότων άρχιζει νά ξετυλίγεται, τοποθετώντας τήν άμερικάνικη οίκογένεια μπροστά στό άπροσπτο μιᾶς συνάντησης (rencontre). Rencontre είναι μιά γαλλική λέξη πού ο Λακάν τοποθέτησε

στό κατάρτι τής θεωρητικής πλεύσης του, καμακώνοντας τό πλησιέστερο ισοδύναμο της στό άριστοτελικό κείμενο όπου έμφανιζεται ως τύχη. Η συνάντηση, αυτό το κατά τύχη, μιά και δέν είναι δοσμένο ραντεβού, άναδύεται πέρα από τήν άνακυκλωση του ύποκειμένου μέσα στή γλώσσα, μέσα στό καθημερινό μπλά-μπλά όπου στριφογυρίζει γύρω από τις έμμονές του, και σχεδιάζει τό κατώφλι μιᾶς καταστροφικής φυγής τῶν γεγονότων. Η καταστροφικότητα είναι αυτό πού διαφοροποιεί τή συνάντηση από τήν έκπληξη όπου τό ύποκειμένο, ως ύποκειμένο τοῦ σημαίνοντος, συλλαμβάνει τόν έαυτό του σ' ἔνα ἀπρόσμενο σημεῖο όπως λέει ὁ Λακάν, δταν γιά παράδειγμα, χωρίς νά τό θέλει ἀλλά γιατί τό ἐπιθυμεῖ, παραλαμβάνει από τό στόμα του τήν ἀλήθεια του μέ τή μορφή ἐνός *lapsus*. Με ἄλλα λόγια, ή *rencontre* τοποθετεῖται πάνω στόν ἄξονα τοῦ Πραγματικοῦ. Ο κινηματογράφος τοῦ Χίτσκοκ, πού είναι ἔνας κινηματογράφος τοῦ Πραγματικοῦ θά ἐκμεταλλευτεῖ κατά κόρον αυτή τή συγκυρία τοῦ ύποκειμένου. Εν προκειμένω, ή συνάντηση, ή συνάντηση τῶν Μάκ Κήνα μέ τόν Λουί Μπερνάρ, ἔνα πρόσωπο πού τούς σκλαβώνει μέ τήν εὐγενική μεσιτεία του σ' ἔνα ἀτύχημα, μιᾶς κακῆς στιγμῆς πούν ἔχει σάν ἑστία της τήν ύποβλητική ἅρση τοῦ πέπλου πού προστατεύει μιά γυναίκα (!), ἐγκαινιάζει τή διαδοχή τῶν γεγονότων παραβιάζοντας τόν εύλογημένο οἰκογενειακό κύκλο. Η Τζό, ἔξοργισμένη μέ τήν διαχυτική ἐλαφρότητα τοῦ συζύγου της πού προσφέρει φλύάρα στόν Γάλλο και τούς ἐνδότερους προσδιορισμούς τής οἰκογενειακῆς τους κατάστασης θά τόν «κουφάνει» στή μουρμούρα γιά τήν ἀλόγιστη ἐκδηλωτικότητά του, ἐξεγερμένη πού «αὐτός γνωρίζει κιόλας τά πάντα γιά μᾶς, ἐνῶ ἐμεῖς δέν ἔχουμε οὔτε ἔνα στοιχεῖο γι' αὐτόν». Χιτσκοκικός φόρος τιμῆς ἀναμφίβολα στή γυναικεία διαίσθηση, ἀλλά και σαρκασμός τής ἀποκοινωνικοποιούντας ἀναδίπλωσης τής γυναίκας στήν οἰκογενειακή ἐστωτηρικότητα. Γρήγορα θά ἀποδειχθεῖ ὅτι ή ἐπείσακτη παρουσία πού παρεισέφρυσε στόν οἰκογενειακό κύκλο δέν είναι ὁ αἰνιγματικός Γάλλος ἀλλά ἔνα μυστικό. Καί ἀμέσως ή ἰσορροπία τής κεντρώνεται στήν υπαρξή του. Γιατί, ἔκτοτε, αυτό πού τριγωνίζει τό οἰκογενειακό διάστημα σταθεροποιώντας τό δέν είναι ἔνα παιδί ἀλλά ή παρουσία του: ή παρείσφρυση πραγματοποιήθηκε, λογικά, ὑπό τή μορφή τής ἀντιμετάθεσης μέ ἀναπόφευκτο ἀπολογισμό τόν ἐκτοπισμό τοῦ παιδιοῦ. «Ενα παιδί λοιπόν ἀνταλλάσσεται μέ ἔνα μυστικό στήν πρώτη σπείρα τής ἵντριγκας. Η διάσταση τοῦ μυστικοῦ συνάπτεται μέ τή διάσταση τοῦ παιδιοῦ μέ φόντο τή λειτουργία του μέσα στήν οἰκονομία τής οἰκογενειακῆς συνύπαρξης. Πόσο αὐτονόητη, δηλαδή φυσική, εύλογημένη από τή φύση πού μεριμνά γιά τή συνέχεια τοῦ ἀμφιγονικοῦ ἐμβίου; Γιατί, ἐν πάσῃ περιπτώσει, ή ταινία δέν παύει νά μᾶς θυμίζει ὅτι ή Τζό Μάκ Κήνα δέν είναι ἀκριβῶς ἡ ἴδια μέ τόν έαυτό της, δέν είναι μόνο Μάκ Κήνα ἀλλά και μιά μεγαλόπρεπη ἀοιδός παγιδευμένη στήν οἰκογενειακή φάκα ἐνός ἐπαρχιώτη χασάπη — βλέπε τή συζήτηση στό παζάρι



γιά τούς ἀξιαγάπητους πελάτες του — καταδικασμένη στήν ἄπρακτη νοσταλγία αυτής τής διάσημης ἐπευφημούμενης φωνῆς πού ἔβγαινε από τά σπλάχνα της. Από πού εἰσβάλλει ἀλήθεια ή παραλυτική συγκίνηση πού τήν λούζει, σρθια στό «Αλμπερτ Χώλ ἀπέναντι από τή σκηνή πού ἄλλοτε τής ἀνήκε; Από τό ρήγμα πού ἔμπασε στή ζωή τής ἡ ἀφαίρεση τοῦ παιδιοῦ, ρήγμα πού ταλαντεύεται πάνω στόν τρόδο τής μονιμοποίησης ἡ ἀπό αὐτό τό ἀτιθάσευτο στόμα πού συσπάται ἀπελπισμένο σ' ἀναζήτηση τής φωνῆς του, φιμωμένο γιά πάντα μέσα στή συζυγική συρρίκνωσή της; Αποκλεισμένη από τή σκηνή όπου θριάμβευε αυτή ή φωνή δέν συναντά παρά τό ἀδειο εἴδωλο της στό σπαραχτικό ἀνάβρυσμα τής κραυγῆς. «Ομως οί δροι τοῦ ἐρωτήματος δίστανται ἀδόκιμα. Γιατί ή Τζό, ἀποκλεισμένη από τή σκηνή όπου ἀντλούσε τήν ταυτότητά της, μετέφερε μέσα στήν οἰκογενειακή σκηνή τό κοινό πού τήν πιστοποιούσε, ὑπό τή μορφή αὐτοῦ τοῦ κομματιοῦ ζωῆς πού ἔπειδησε από τά σπλάχνα της, δψως ἄλλοτε ή φωνή της ἀφιερωμένη ἔκτοτε σ' αὐτό τό πλασματάκι, ἰδιόκτητο κοινό πού ἀνοίγει χορευτικά τά χεράκια του στροβιλιζόμενο ἀδέξια γύρω από τή μητρική φούστα (ή υπέροχη σκηνή στό ξενοδοχεῖο). Μελό, μελό βλασφημεῖ ή ἀνερυθρίαστη κομπορρημοσύνη αὐτοῦ πού συγχέει τόν υπαρξιακό ψιθύρο τής ζωῆς μέ τό πατιρντί τῶν λέξεων.

### Ο οἰκογενειακός θησαυρός

«Ενα παιδί, λοιπόν, πού ἀποτελεῖ τό μοναδικό κοινό της πιά, η γιά τήν ἀκρίβεια, δ, τι ἀπομένει από τή φωνή της. «Ενα παιδί πού στή θέση του ὑπερτίθεται ἔνα μυστικό προβληματικούντας τή θέση του πού μπορεῖ πλέον νά μιλήσει: τί είναι ἔνα παιδί; Η μαμή ἔχει τήν ἀπάντηση στά ἀνασκομπωμένα της χέρια. «Ομως ο Χίτσκοκ δέν είναι μαμή εί μή μέ τή σωκρατική ἔννοια. «Ενα παιδί προϋποθέτει μιά οἰκογένεια τουλάχιστον σ' αὐτό τόν πολιτισμό πού τοῦ ἀρκούν δυό γιά μιά γέννηση, σχι ἔνας ἄνδρας και μιά γυναίκα ἀλλά μιά μαμά και ἔνας μπαμπάς. Τό ἐρωτηματικό κατά συνέπεια μετατοπίζεται. Τί είναι μια οἰκογένεια. Ο Καντιώτης ἔχει τήν ἀπάντηση στό θέμα, δψως ο Χίτσκοκ δέν είναι Καντιώτης, μέ κανένα θεό. Η οἰκογένεια; Η

οικογένεια δέν ύπάρχει. 'Υπάρχει ένας ανδρας και μιά γυναίκα αν δέν κάνουμε λάθος. Λάθος, ύπάρχει μιά μαμά και ένας μπαμπάς. Λάθος; "Οχι, άπλως, άτελης διατύπωση. 'Υπάρχει μιά μαμά, ένας μπαμπάς και σπως μᾶς άποκαλύπτει ό Χίτσκοκ ένα μυστικό. "Ενα μυστικό που μετασχηματίζει έναν ανδρα και μιά γυναίκα σ' ένα μπαμπά και μιά μαμά. Δέν ξέρω αν ό Χίτσκοκ είχε διαβάσει Λεβί-Στρώς ή Λακάν, κατά πάσα πιθανότητα όχι, άλλα όπως δύοι οι μεγάλοι δέν είχε άναγκη. "Ηξερε πώς αν κάποιο μυστικό δέν βάλει τήν ούρά του, ένας ανδρας και μιά γυναίκα δέν γίνονται ποτέ μπαμπάς και μαμά άντιστοιχα. 'Εν αρχή λοιπόν είναι ένα μυστικό που έρχεται νά ένσαρκώσει τήν κλήτευση μπροστά στή δραματική αίχμή τής σχέσης τους μ' αύτο πού μέσα στό οικογενειακό διάστημα βρισκόταν στήν ίδια θέση, κοντολογίς μυστικό μιᾶς θέσης (place): αυτής που σημειώνει τό παιδί μέ τήν υπαρξή του. Στά σοβαρά, τό μυστικό είναι ότι ένας κακός θά κάνει μπάμ μέ τό σιδερικό, ένας κύριος θά κάνει ώχ και οι γυναίκες θά άρχισουν νά τσιρίζουν άρπαζοντας τήν ύστερική κρίση τους; Αύτό είναι ό Χίτσκοκ; Τό μυστικό τί αλλο άφορα δέν όχι τή θέση τού παιδιού γύρω από τήν όποια συστρέφεται ή συνοχή τής συζυγικής συνύπαρξης, έξοστρακίζοντας τήν αινιγματικότητά της και ύλοποιώντας τήν σε μιά ένσαρκη υπαρξή; 'Αρκει νά σπάσει για μιά στιγμή ό οικογενειακός ίστος, άκριβως στόν κόμπο δου συγκλίνουν τά νήματά του για νά ξεπηδήσει από τούς ίσκιους τής λειτουργίας του τό άνησυχητικό έρωτηματικό τής έλλειψης μέσα στόν αλλο: τί θέλει ένας πατέρας; τί θέλει μιά μητέρα; Δέν λέω ένας ανδρας ή μιά γυναίκα, άλλα ένας πατέρας η μιά μητέρα, δύο πλάσματα πιασμένα στό μυστικό δίχυτο τής έπιγονικής κυριότητας. Ξέρουμε ότι ή απάντηση τού Φρόντη ήταν άβεβαιη και δυσδιάγνωστη. 'Ο Χίτσκοκ; Τί χαρισματική διανοητική είρωνεία! 'Ο σπάγγος τών άσκων τού Αίδουνον κομμένος, ό όμφαλιος λάρος πού τούς έδενε μέ το σπλάχνο τους λυμένος, ή μαμά παίρνει τούς δρόμους, γράφοντας στά παλιά της τά παπούτσια τό νόμο τού πατέρα όπου δφείλει νά ύποβάλλει τήν έπιθυμία της και νά άναγνωρίζει τή νομιμότητα τών πρωτοβιουλιών της, ή δέ μπαμπάς, άξιοθρήνητος, τραμπαλίζεται κρεμασμένος από τό γλωσσίδι τής καμπάνας κάποιας συνοικιακής έκκλησίας! ("Εκδηλα αύτός ό ανθρωπος, ό Χίτσκοκ, δέν είχε τόν θεό του!).

Σέ λίγο νάμαστε στό "Αλμπερτ Χώλ. "Ομως δέν φτάνουμε έκει παρά έχοντας περάσει από κάποιο πλάνο, ένα είσαγωγικό «ζωγραφισμένο» πλάνο μέ γεωμετρία ά λά Πουσσέν: ό μπαμπάς στό δωμάτιο τού ξενοδοχείου, ή ένδιαμεση πόρτα άνοιχτή, ή μαμά στό έπόμενο δωμάτιο όπου χορεύει μέ τό άγοράκι της τραγουδώντας «κέ-σερά-σερά». Στό "Αλμπερτ Χώλ δεν τραγουδᾶ, στριγγάλιζει απέλπισμένα: ή δραματουργική άρχιτεκτονική τού καλύτερου ίσως χιτσοκικού πλάνου τής ταινίας τείνεται άναμεσα σε δύο «φωνές», από τή μιά τά κλαπατσίμπανα τού μουσικού, από τήν αλλη ή κραυγή τής μαμάς: δυό πόλοι ύπο τόν ισκιο τού άδυντου «κέ-σερά-σερά» πού ή άπροσιτότητά του είναι τό ίδιο τό

δέος τού εύνουχισμού. Κραυγή πού δέν είναι τόσο μήνημα, προειδοποίηση στό άπειλούμενο ύψηλό πρόσωπο, δσο προκαταβολικός θρήνος εύνουχισμού, γιατί κάνει τό χέρι αύτού πού κρατά στό χέρι του τή ζωή τού παιδιού της νά έξοκειλει. ("Αν καί ή κινηματογράφηση, κατά τήν αποψή μου, δέν πείθει ότι ή κραυγή προηγείται τού πυροβολισμού, δδηγώντας στή λοξοδρόμησή του, κάτι πού έλαχιστη σημασία έχει πάντως ώς πρός τίς διακυβευόμενες συνέπειες.)

"Αν δμως ή μαμά, συζυγικά εύνουχισμένη, δέν μπορεί πιά παρά νά κραυγάζει έκει όπου αλλοτε έκανε τό κοινό νά πάλλεται από τό σφρίγος τής αδουσας φωνής της, γίνεται κατανοητό ότι ή ταινία δέν μπορεί νά τελειώσει σ' αυτή τή σκηνή, σκηνή άποκαλύψης τής απαλλοτριωμένης έπιθυμίας της, ύποκατάστατη επενδυμένης στό άγοράκι της πού ή μαμά συνεχίζει νά άναζητά. Νά τό κάνει τί; Μά νά τού τραγουδήσει τό «κέ-σερά-σερά!」! Άπο τό χαμένο κοινό πού σημαίνεται στό έπεισδόιο τού "Αλμπερτ Χώλ στό ύποκατάστατο μικρό κοινό της ή διαδρομή δέν είναι αλλη άπο τήν άπωλεια τού άντικειμένου φωνή στό φαλλικό ύποκατάστατό της πού ένσαρκώνει ό πιτσιρικάς. Νάμαστε λοιπόν στήν τελική δεξιώση όπου οι τουαλέτες κυματίζουν μέσα στή ματαιοδοξία τής κοσμικότητας πού τείνει τό αυτί στή φημισμένη φωνή. 'Αντι αυτής, κατά τόν πιό λογικό τρόπο, άκούγεται αύτο πού έχει απομείνει στή Τζό Μάκ Κήνα δίπλα στό βάραρθο τής κραυγής. Τό τροπάρι της λοιπόν, «κέ-σερά-σερά», μπρός στά έκπληκτα μάτια ένός κοινού πού δέν μπορεί νά είναι πιά τό κοινό της: δέν ξέρει νά τραγουδᾶ πιά παρά γιά τό άγοράκι της. Κέ-σερά-σερά λοιπόν, ερωτικό νήμα τής 'Αριάδνης πού ξεχύνεται στό λαβύρινθο τής άπειλης τού εύνουχισμού γιά νά καταλήξει στό τρυφερό χεράκι τού λιλιπούτειου Θησέα μας, ύπερπηδώντας τόν κλοιό τού πλήθους, διασχίζοντας τούς διαδρόμους, άλλαζοντας προσανατολισμούς, άνεβαίνοντας σκάλες, διαπερνώντας τίς πόρτες, σε μιά σπουδαία σεκάνς όπου ή κάμερα κάνει συνομιλητή της, άντικειμένο κινηματογράφησης, τή φωνή, παρακολουθώντας τό λαθραϊο ταξίδι της στά «έγκατα» τής πρεσβείας. Στιγμή όπου ό μεγάλος Χίτσκοκ, πού όπως έγραφα ήταν πιό πάνω κι από τόν Χίτσκοκ, άδράχνει τήν εύκαιρια νά συμπυκνώσει μέσα στήν έκλαμψη μιᾶς άνυποψίαστης χειρονομίας, τό ύστατο βάθος τής άληθειας, τό όποιο διαχεόταν ώς τώρα σ' δλη τήν έκταση τής μυθοπλασίας, κάνοντας νά καταλήξει τό ύφαδι τής μητρικής φωνής στό χεράκι τού πιτσιρικά μέσω μιᾶς άλλης γυναίκας, αυτής πού ήταν ταγμένη νά έπιβλεπε τή φύλαξή του. Περονιασμένη από τή δική της τήν άληθεια πού αύτο τό παιδί ένσαρκώνει ύλοποιώντας τήν αιτία της έπιθυμίας σαρώνει μέ τήν άναστροφή τής παλάμης της τή συζυγική συνενοχή και τίς έγτολές πού τήν περιχαράκωναν άποδεικνύοντας, άν χρησιμοποιούσαμε λακανικούς δρους, ότι τό αντικείμενο α δέν είναι άπορροφήσιμο από τό σνομα τού Πατέρα. 'Εδω άς μού συγχωρεθεί ή έπιστροφή και ό μηρυκασμός όρισμένων προτάσεων πού διατύπωνα στίς Χίτσκοκικές συστηματικότητες: έχουν τό πλεονέκτημα τής έκφραστικής άκριβειας

πού χρειαζόμαστε έδω. "Οπος στήν *Οικογενειακή συνομωσία*, ρημέηκ τού 'Ανθρώπου πού ήξερε πολλά, έτσι κι έδω τό πόκερ της άληθειας παίζεται μέ κούνο σέ δυό ταμπλά, ένα ζευγάρι άντικείμενο σ' ένα άλλο ζευγάρι. Προφανώς, τό ζευγάρι πού έχει ένα παιδι κάνει τρίτη και κερδίζει, είναι ή περίπτωση τού ζεύγους Μάκ Κήνα. Παιδί πού βρίσκεται σέ περίστεια άπεναντι στήν κατοπτρική άπεικόνιση τῶν δυό ζευγαριῶν, όχι δύως γιατί παρόν στό πρώτο άπουσιάζει στό δεύτερο. "Εκδηλα, όπως άποδεικνύει ή άπεγνωσμένη χειρονομία της γυναίκας τού ψευτοπάστορα, πουθενά άλλου τό παιδί δέν είναι έπενδυμένο μέ μιά τέτοια δραματική παρουσία δύως στό έσωτερικό αύτού τού ζεύγους. 'Η περίστεια πού άντιπροσωπεύει δρίζεται σέ σχέση μ' αύτό τό έσωτερικό, τόσο τού πρώτου δσο και τού δεύτερου: μόνο πού ή ένδοσυζυγική σχέση πού εισάγει ή παρουσία τού παιδιού στό δεσμό τού πρώτου παρακάμπτει τήν άπάρνηση (dénégation) θᾶλεγα, θεματοφύλακα της συζυγικής ένότητας), ή δοπία τήν συγκαλύπτει δραματοποιούμενη στό έξωτερικό, άπορριπτόμενη έκτος, προβαλλόμενη σ' ένα άλλο ζεύγος όπου ή έκφρασή της άπαλλάστει άπό τήν σοφιστική της παραμόρφωσης, όπως άκριβῶς συμβαίνει στήν *Οικογενειακή συνομωσία*. Και φυσικά και οί δυό ταινίες τελειώνουν στό σημείο όπου ή ισορροπία άποσυντίθεται γύρω άπό τό

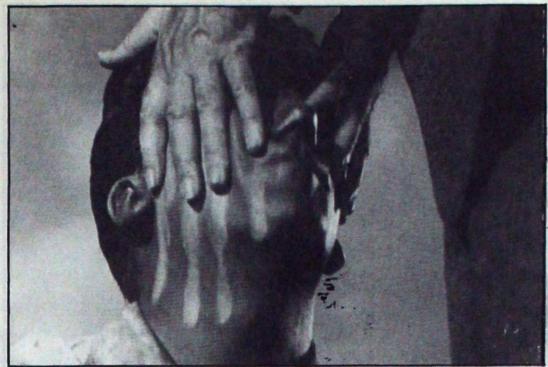
άντικείμενο α μέ τήν καταστροφή τού ένός ζεύγους, πάντα τού ίδιου, αύτού στό έπίπεδο τού όποιου άρθρωθηκε ή άληθεια πού μαίνεται στό άλλο, στό πρωτότυπο, εύλογημένο ζεύγος τού όποιου δέν ήταν παρά ο έφιαλτικός άναδιπλασιασμός. Τίποτα δέν άποκαλύπτει θεαματικότερα και βαθύτερα τή λειτουργία τού πιτσιρικά μέσα στήν έπιθυμία τής μητέρας και στή συνολική οίκονομία τού συζυγικού δεσμού δσο ή συγκινητική, έξεγερμένη χειρονομία μέ τήν όποια ή γυναίκα τού ψευτοπάστορα άποσχίζεται άπό τόν άνειλειμένο ρόλο της και τή συζυγική συνενοχή, άποδεικνύοντας δτι ή σκηνή τού Οιδίποδα είναι ή σκηνή τής τραγωδίας. Αύτη ή τραγική καταστροφή τού δεύτερου ζεύγους άπό τήν άληθεια του, κι όχι βέβαια άπό τό μπάμ τού κακού και τήν έτοιμότητα τού καλοῦ(!), θά σημάνει τήν άφύπνιση τού ζεύγους μέσα στήν πραγματικότητα, πέρα άπό τόν έφιαλτη, δηλαδή τήν άναμέτρησή του μέ τήν άληθεια πού τό άπορρυθμίζει, άνοιγοντας τό δρόμο γιά τό τελικό στιγμαίο πλάνο - οίκογενειακή φωτογραφία, δπου μπροστά στά άμήχανα βλέμματα τῶν Λονδρέζων φίλων της, στό ξενοδοχείο, ή οίκογένεια ποζάρει μέ τό χαρούγελο τής εύτυχίας, άνασυγκροτημένη γύρω άπό τό άγοράκι. 'Η μαμά δέν πλανιέται στούς δρόμους σάν τήν άδικη κατάρα και ο μπαμπάς δέν τραμπαλίζεται πιά άπό τό γλωσσιδί τής



καμπάνας:

‘Αλήθεια, αύτόν σχεδόν τόν ξεχάσαμε, τό κάλεσμά του δέν φαίνεται νά μᾶς ἀγγίζει. “Ισως γιατί κάτι πού είναι σαφές ἀπό τήν ἀρχή ώς τό τέλος, ισως γιατί δέν τραγουδά. ‘Αντίθετα φωνάζει. Πού και πῶς; Δέν ἀξίζει νά πάρουμε στά σοφαρά τό χιτσοκοκικό υλικό τής ταινίας; Φωνάζει λοιπόν, ἀν ἔχουμε αὐτιά γιά ν’ ἀκοῦμε, μέσα σέ μία ἐκκλησία. Γιατί διάβολες σέ μία ἐκκλησία; “Ετσι ἐπειδή οί ἐκκλησίες είναι ἔνα προνομιακό χιτσοκοκικό σημαίνον ὥπως συνηθίζουν νά λένε οί κριτικοί; φωνάζει σέ μία ἐκκλησία γιατί μιά ἐκκλησία, στοιχειώδης πολιτιστική ἐπισήμανση, είναι ὁ Οἶκος τοῦ Θεοῦ, δηλαδή τοῦ κατεξοχήν Πατέρα. Μέσα στήν ἀνθρώπινη ιστορία, τίποτα δέν λειτούργησε ώς πιό στέρεη ἐκδοχή τοῦ ‘Ονομάτος τοῦ Πατέρα ἀπό αύτό ὅπου κεντρώνεται ἡ θρησκευτική πρόταση, σ’ ὅποιο καλούπι ἰδιαιτερότητας κι ἄν μορφοποιήθηκε. Διόλου λοιπόν συμπτωματικά, ὁ Μάκ Κήνα δέν θά ξεφωνίσει ἀπέυθυνόμενος στό γιό του παρά τό ‘Ονομα τοῦ Πατέρα στήν πιό τετριμένη, ἀμεση ἀφελή μορφή τῆς κυριολεκτικῆς του ἐπίκλησης: «Χάνς, Χάνς Μάκ Κήνα», ἐκλιπαρώντας τήν ἀπάντηση τοῦ γιοῦ πού καθοσιώνει μέ τή θετικότητά της τήν ἀναγνώριση τοῦ υλικοῦ δεσμοῦ. ‘Απάντηση πού θά δοθεῖ, μ’ αὐτό τό ἐπαναλαμβανόμενο, ταραγμένο «ντάντυ, ντάντυ». ‘Απάντηση πού ἡδη ἔχουμε δεῖ νά σχεδιάζεται στά είσαγωγικά πλάνα μέσα στόν διασκεδαστικό διάλογο τοῦ Χάνς μέ τόν Γάλλο, ἀμέσως μετά τήν ἀκούσια ἀπρέπεια τοῦ Χάνς νά ἐκθέσει τό πρόσωπο μιᾶς γνωίας. Ποιό είναι ἀλήθεια τό κινηματογραφικό στοίχημα τής συζήτησης ἀν δχι ἡ είσαγωγή στό ἐπεισόδιο τοῦ υλικοῦ καλέσματος ἀπό τό σηματο τοῦ πατέρα; ‘Εκπληκτος ὁ Γάλλος μπροστά στήν ἐκφραστική ώριμότητα τοῦ Χάνς, πληροφορεῖται ἀπό τόν τρισευτυχισμένο μπαμπά ὅτι ὁ κανακάρης του χειρίζεται ἔξοχα λέξεις ὥπως αἰμοσφαιρίνη κ.α, πού φωσικά ἔχουν ώς ἀγωγό τήν ἐπαγγελματική ταυτότητα τοῦ ντάντυ του.

Νάμαστε λοιπόν στήν καρδιά τοῦ μυστικοῦ, θεατές ἡ ἀναγνῶστες πού ἐπιέλους ζέρουμε πολλά, πολλά ἀπό τά ἀπλυτα πού λιμνάζουν μέσα στόν εύλογημένο τριγωνισμό αύτοῦ τοῦ παστρικοῦ ζεύγους. ‘Έχουμε λοιπόν ἔνα ἀγοράκι διχασμένο ἀνάμεσα σέ τί; Σ’ ἔνα μπαμπά καί μιά μαμά; Θάλεγα, παίρνοντας μιά μικρή διορθωτική ἀπόσταση, ἔνα ἀγοράκι διχασμένο ἀνάμεσα στίς λέξεις τοῦ Πατέρα καί τό τραγούδι τής μαμάς. ‘Ανάμεσα στά σημαίνοντα τοῦ πρώτου καί τή φωνή τής δεύτερης. Τό μυστικό λοιπόν; Εἴπαμε, δέν είναι ὁ κακός πού θά κάνει μπάμ σκοτώνοντας τόν καλό κύριο στό ‘Αλμπερτ Χώλ, ὥπως ισχυρίζεται ἡ κριτική. Αύτό πού μᾶς λέει ὁ Χίτσκοκ μέσα στήν ταινία είναι ἀπόλο: ἔν δέν πιστεύετε στήν καντιωτική ἐκδοχή τής οίκογενειακῆς συγκρότησης ἀναρτημένης στήν ἐνσάρκωση τοῦ θείου ρήματος, πράγμα ριζικά ἀδύνατο συμπληρώνω ἀφοῦ δλοι μας, ὥπως παρατηρεῖ ὁ Λακάν, πιστεύουμε στόν ‘Αγιοβασίλη (Père Noël), τότε μπορείτε νά ἀνακαλύψετε τό ζωτικό σημείο συρραφῆς τής οίκογενειακῆς ἐτερογένειας στό



πρόσωπο τοῦ παιδιοῦ μέσα στή διπλή λειτουργία στήν δοπία προσφέρεται: γιά τό μπαμπά τόπος συμβολικῆς ἐπένδυσης τοῦ ‘Ονομάτος τοῦ Πατέρα, γιά τή μαμά τόπος φαντασματικοῦ πορισμοῦ μιᾶς ἀπόλαυσης ποῦ διατρυπά τό φαλλικό σριο, τόπος πού ἐν προκειμένω ἐν-τοπίζεται στή φωνή ώς ἀντικείμενο μικρό α.

Μέ συγκεντρωμένες τίς προϋποθέσεις τής ἀπάντησης μποροῦμε νά γιρίσουμε στό αἰνιγμά πού μᾶς πρότεινε ἡ ἔξισωση  $I+I=$ ; Παράδοξη ἔξισωση ἀφοῦ καίτοι πρώτου βαθμοῦ, ἐγκλείει μιά ἰσότιμη δεκτικότητα ἀπέναντι σέ δυό λύσεις, ἔξαρτημένες ἀπό τό ὑποκείμενο πού τήν ἀναλαμβάνει γιά λογαριασμό του. “Οπως είδαμε  $I+I=$  ‘Ονομα τοῦ πατέρα καί  $I+I=a$ , σύμφωνα με το καθεστώς αὐτής τής μεταβιολογικῆς συρραφῆς πού σταθεροποιεῖ τό ἐτεροσεξουαλικό ζευγάρι στό σηματο τής περίσσειάς του ἡ καλύτερα σέ πείσμα της. Αύτό πού ἀτενίζει δηλαδή ὁ πατέρας στήν ἄλλη ὅχθη τής ἔξισωσης, πάνω σ’ αὐτή τήν περίσσεια πού σαρκώνεται μέ τή γέννηση τοῦ γιοῦ είναι τό ‘Ονομά του, ἡ σύμφυρση τής γενεαλογικῆς ροῆς μέ τό σημαίνον καί ἀντίστοιχα αὐτό πού ψάνει ἡ μητέρα στήν ἄλλη ὅχθη τής ἔξισωσης, πάνω στήν ‘ϊδια περίσσεια, είναι τό συμπλήρωμα-σέ-ειναι πού ἀποτελεῖ ἡ υλικότητα τής ἀπόλαυσης.

### Το χιτσοκοκικό ἔργο καί τό μυστικό τής ταινίας

Είναι σαφές ὅτι ἡ ταινία μᾶς ἐκθέτει μέ μιά ἀριστοργηματική στρατηγική τήν τοπική τής γυναικείας ἀπόλαυσης. Μ’ αὐτή τήν ἔννοια μετέχει μιᾶς ἔξαιρεσης στήν δοπία δέν ἔχουν πρόσβαση παρά μόνο οί ταινίες πορνό. Μέ τή διαφορά ὅτι ἡ προσπέλαση στήν ἀδιαφάνεια τής γυναικείας ἀπόλαυσης στό ἐπίπεδο τοῦ πορνό ἐστιάζει στό ἀντιδιαμετρικό σημείο τής χιτσοκοκικῆς προσέγγισης. Πράγματι, ὥπως μαρτυρά ἡ προηγούμενη ἀνάπτυξη, ἡ τοποθέτηση τής γυναικείας ἀπόλαυσης στόν ‘Αινθρωπο πού ἡζερε πολλά δέν ἐγγράφεται στήν προοπτική πού κεντρώνεται στό φαλλό ώς σημασία ἐπαγόμενη ἀπό τήν ἐγχειρηματικότητα τοῦ ‘Ονομάτος τοῦ Πατέρα ἄλλα ὑπερφαλαγγίζει τό νόμο του. Κατά συνέπεια, τό παιδί μέσα στήν ἐπιθυμία τής μητέρας δέν καταλαμβάνει θέση σημαίνοντος τοῦ μητρικοῦ φαλλοῦ πού



βάλλεται από τις κανονιστικές έπιπτώσεις του 'Ονομάτου του Πατέρα. Τό παιδί ως ύπέχον θέση μητρικού φαλλού είναι ένα θέμα έκλαϊκευμένο στό όποιο ή περίπτωση Ντομινίκ' της Ντολτό έδωσε τους κλινικούς τίτλους εύγενείας. 'Η λακανική έγγυτητα αυτής της όπτικης είναι ατέκμηριωτη, γιατί άφήνει μετέωρη τή διάσταση της άπόλαυσης. 'Η μετάβαση του Λακάν από μιά σύλληψη του συμπτώματος ως μεταφορά στήν φρούδικότερη έκδοσή του ώς σημαίνοντα θύλακα άπόλαυσης γονιμοποίησε μιά έπανατοποθέτηση που προσέγγιζε τό παιδί ως σύμπτωμα της μητέρας. 'Ο ίδιος ώστόσιο ό Λακάν κατέβασε τις κάρτες του μέ κάποια καθυστέρηση καί προσχωρώντας, τολμῶ νά πᾶ μέ μιά άντιστροφή, στίς άποψεις του Χίτσκοκ έντόπισε στό παιδί τό σημείο συμπτωματικής ραφής της οίκογενειακής σχέσης, σημείο δηλαδή κρυστάλλωσης τών άποτελεσμάτων άλήθειας τών όποιων ή παραγνώριση πρυτανεύει στή συγκρότησή της, άλλα ταυτόχρονα σημείο έρμητικής έκθεσής τους. Τό παιδί, ως συμπτωματικός κόμβος του οίκογενειακού δεσμού έκθετει γιά νά συγκαλύψει αυτό πού έτσι κι άλλοιδας προδίδεται. 'Απ' αυτή τήν άποψη δ' 'Ανθρωπος που ηξερε πολλά, ηξερε οντως πολλά, έφόσον ή ταινία είναι μιά διαπρεπής κινηματογράφηση αυτής τής άλήθειας. Σύμπτωμα τής οίκογένειας, τό παιδί τοποθετεῖται διαφορετικά στό έπίπεδο τής σχέσης μέ τή μητέρα ένσαρκώντας δχι άπλως τό μητρικό φαλλό πού έπουλώνει τό χάσμα του εύνουχισμού, άλλα τό άντικείμενο τού φαντάσματός της. Τό άντικείμενο τού φαντάσματος παρατηρεί ό Λακάν, έπιστρατεύοντας τήν άλγεβρά του, περιέχει τό μείον φί, τή διάσπαση τού εύνουχισμού, α/(-φ), και μέσω αυτής και μόνο προσαρτάται στήν διμαλοποίηση πού προάγει τό 'Όνομα τού Πατέρα' καθηλώνοντας τήν άπόλαυση μέσα στήν άρχη τής εύχαριστησης. 'Άλλιως, τό άντικείμενο κουρελιάζει τήν άθονή τού φαντάσματος, περνά στήν άλλη πλευρά, ποντίζοντας τό ύποκείμενο στόν ψυχωτικό ζόφο. Αύτές οί στοιχειώδεις τοποθετήσεις δχι μόνο δικαιώνονται άναγλυφα άπό τόν Χίτσκοκικό 'Ανθρωπο άλλα μιᾶς δίνουν έπιτέλους τό κλειδί τού μυστικού γιά τήν πρόσβαση τής ιδιοτυπίας πού άντιπροσωπεύει αυτή ή ταινία πάνω στήν άλισιδά τού έργου του. Αύτό πού ίσχυρίζομαι περνώντας

στό άπεναντι πεζοδρόμιο -ο καθένας έκδιδεται όπου πιό προσδοφόρα(!)-, άντιθετα και σέ πείσμα άν δχι τής δλότητας, τουλάχιστον τής συντριπτικής πλειοψηφίας τών γραφτών πάνω στόν 'Ανθρωπο πού ηξερε πολλά, τεμνόμενων στήν υιοθεσία μιᾶς συρρικνωτικής έκτιμησης, πέρα από τίς ένθερμες παραχωρήσεις έγκωμιαστικών έπισημάνσεων γι' αύτό η τό άλλο πλάνο, αύτό πού ίσχυρίζομαι λοιπόν είναι οτι αυτή ή ταινία είναι ΜΟΝΑΔΙΚΗ. Λέγοντας μοναδική δχι μόνο δέν κάνω κατάχρηση έγκωμιαστικής ύπόκλισης άλλα άντιθετα ζυγίζω τή σημασία της μέ τά κυριολεκτικά σταθμά τού λεξικού. Είναι μοναδικός αυτός πού δέν έχει ταίρι. Λέω λοιπόν οτι αυτή ή ταινία, κυτταρικά έπενδυμένη μέ τίς χιτσκοκικές συστηματικότητες όπως είδαμε, παραδομένη σ' δλα της τά έπιπεδα στόν μικροφυσικό πολλαπλασιασμό τους, άποτελεί τό σημείο μιᾶς έξαιρεσης μέσα στό χιτσκοκικό έργο, ασπρο πάνω σέ μαυρο. Τί είναι αυτό χάρη στό όποιο διαφοροποιείται και άποσπται από τούς ύπόλοιπους κρίκους του; 'Ενα βήμα πίσω, σέ μιά ούσιωδη πιστοποίηση τού προηγούμενου κειμένου μου, μιᾶς έπιτρεπτει νά κάνουμε τά δυό βήματα μπροστά πού μιᾶς φέρνουν στό κατώφλι τής άπαντησης. Παρατηρούσα δτι Ψυχώ, Πουλιά, Μάρνι σχηματίζουν έκδηλα τήν τριλογία τής μητρικής τερατολογίας. 'Αν σ' αυτούς τούς τρεις διαδοχικούς κρίκους ή «χιτσκογραφία», αν μπορῶ νά πῶ, τού μητρικού πορτραίτου άναρριχάται ως τήν άκροτητα τής τερατολογίας, προφανῶς έν δύνοματι τού Πατέρα(!), οι βιαστικές πινελιές μέ τίς όποιες σκιαγραφεί τή σιλουέτα τής Μητέρας στίς ύπόλοιπες ταινίες, δταν δέν στάζουν χολή, στάζουν κακία ή είρωνία, και σίγουρα άπροκάλυπτη ένοχοποιητική έμμονοληψία (ή μαμάκα τού Μπρούνο γιά παράδειγμα η τού κ. Θόρνχιλ). 'Ο Χίτσκοκ δέν θά άπομακρυνθεί από τήν άρχετυπή φιγούρα τής άρπακτικής Μητέρας παρά μόνο σέ μιά ταινία, κεντρώοντας τή θεματική τής στό τρυφερό παράδοξο μιᾶς έρατεινής Μητέρας, θέλω να πῶ μή-τέρατος: στόν 'Ανθρωπο πού ηξερε πολλά. Συγκρίνετε τή μαμά τού Χάνς μέ τή μητέρα τού Νόρμαν, τού Μίτς η τής Μάρνι! Μοναδική λοιπόν άναμφιβολα, στό βαθμό πού είναι ή μόνη ταινία όπου ο Χίτσκοκ άνέπτυξε ένα γλυκό βλέμμα πάνω στή μητέρα, άποτελεί έπισης ταινία οριο.

Είναι οριο αύτό έκατέρωθεν τοῦ όποιου τὸ ἀλγεβρικό πρόσημο ἀλλάζει. Μετά ἀπ' αὐτή τὴν περιπαθή, τρυφερή ἐνατέγιση τῆς μητέρας είναι θεαματικά ὁρατή ἡ σφοδρότητα μὲ τὴν όποια ἡ χιτσοκοκική ἀναπαράσταση ἐνοχοποιεῖ τὴν εἰκόνα της, ἀνάγοντας τὴν ζοφερή μητρική *imago* σὲ ἐπίκεντρο τοῦ ψυχωτικοῦ ζόφου (*Ψυχώ*), ἀρπακτικῆς ἐπιθετικότητας (*Πουλιά*), ἐρωτικῆς ἀπολίθωσης τοῦ ὑποκειμένου (*Μάρνι*). Δεξαμενή ἐφιαλτικῆς καταστροφικότητας ἔκει ὅπου ὁ φορέας τῆς πατρικῆς ὀμάλοποίησης ἀπουσιάζει ἢ ἔχει ἀχρηστευτεῖ, κοινή σταθερά τῶν τριῶν ταινιῶν, ἔχει ἀρχίσει ἡδη νά ἀνεβάζει τῇ στάθμῃ τῆς στὸν "Αιθρωπο πού ἥξερε πολλά ὅπου δι σύρτης ἀσφαλείας δέν ἔχει ἀκόμη σπάσει. Ὡς ταινία, ὅμως, ταινία παρουσίασης τοῦ ὄριου, ὑποδεικνύει, στὴ σχέση μητέρας-γιοῦ, τὸ σπέρμα πού θά δέσει σὲ ὄλοκληρωμένο καρπό στὶς ἐπόμενες, τοποθετώντας τὸ παιδί στὸ χεῖλος τοῦ μητρικοῦ φαντάσματος. Καὶ τ' ἀποτελέσματα τῆς ἀνάλυσης πού προηγήθηκε μᾶς ὑποχρεώνουν νά ἀναγνωρίσουμε στὴν πρώτη ταινία τοῦ τερατολογικοῦ τρίπτυχου, τὴν *Ψυχώ*, τὴν ἡμεση παραλαβὴ τῆς σκυτάλης, μέ τὸν πλέον συγκεκριμένο τρόπο, τὸν πιό «ἀπτό». Γιατί, θυμηθεῖτε, αὐτή ἡ ταινία δέν είναι πιά ἡ ταινία ὅπου ἡ φωνή βγαίνει ἀπό τὰ σπλάχνα τῆς μητέρας ἡ τοῦ γιοῦ, «τόπι» ζωῆς πού ἀποκόβεται ἀπό τὰ μητρικά σπλάχνα καὶ πέφτει, πολιτογραφούμενο μέ τὸ ὄνομα τοῦ πατέρα, ἀλλά ἡ ταινία ὅπου ἡ μητρική φωνή ἐγκατεστημένη πέραν τοῦ τάφου, ξαναπερνᾶ τὸ κατώφλι τῆς ζωῆς ἀποικιοπιώντας

τὸ σώμα τοῦ γιοῦ, κατασπαράζοντας τὰ σπλάχνα του γιά νά τὸν μουμιοποιήσει ζωντανό δίπλα στὰ ταριχευμένα πουλιά.

#### ΔΗΜΗΤΡΙΣ ΒΕΡΓΕΤΗΣ

I. Τὸ όποιο είναι αὐτό πού δένει συμβολικό, φαντασιακό καὶ πραγματικό. Κάτι πού δι λακάν συνέλαβε μέ μιά ἔγκαιρη διαίσθηση, στὰ πρῶτα του βήματα τῆς δεκαετίας τοῦ πενήντα, πρὶν κάνει χρήση τῆς τοπολογίας. Βρίσκουμε συγκεκριμένα στὸ τρίτο σεμινάριο (1955-56, σελ. 359) τίς ἀκόλουθες διευκρινήσεις: «τὸ ζεῦγος (μητέρα-παιδί) βρίσκεται μέσα σὲ μιά κατάσταση σύγκρουσης, βλέπε ἐσωτερικῆς ἀλλοτρίωσης, καθένας ἀπὸ τὴν πλευρά του. Γιατί; Γιατί ὁ φαλλός θάλεγα είναι πτυχαντέρ. Είναι ἀλλοῦ, είναι ὁ πατέρας πού ὑποτίθεται ὅτι ἀποτελεῖ τὸ φορέα του. "Αν συναισθηματικές, φαντασιακές ἀνταλλαγές ἀποκαθίστανται ἀνάμεσα στὴ μητέρα καὶ στὸ παιδί γύρω ἀπὸ τὴ φαντασικὴ ἐλλείψη τοῦ φαλλοῦ, ὁ πατέρας ἔχει τὸν δικό του, οὗτε τὸν ἀνταλλάσσει οὕτε τὸν δίνει. Καμιά κυκλοφορία δὲν πραγματοποιεῖται. 'Ο πατέρας δέν ἔχει καμά λεπτουργία μέσα σ' αὐτὸ τὸ τρίο, παρά μόνο νά ἀντιρρωπίσει τὸν φορέα, τὸν κάτοχο τοῦ φαλλοῦ. Μέ διαφορετικούς δρους είναι ἀπό τὸ πού μέσα στὴ φαντασιακὴ διαλεκτικὴ πρέπει νά ὑπάρχει ώστε ὁ φαλλός νά είναι κάτι διαφορετικό ἀπὸ ἔνα μετεωρίτη.. Αὐτὸ πού προσδίδει στερεότητα στὴ φρούδική σύλληψη τοῦ οἰδιπόδειου συμπλέγματος δέν είναι τὸ τρίγωνο πατέρας-μητέρα-παιδί, ἀλλά τὸ τρίγωνο (πατέρας)-φαλλός-μητέρα-παιδί. Ποδ είναι ὁ πατέρας ἔκει μέσα; Είναι στὸν κρίκο πού συγκρατεῖ τὸ σύνολο.»

"Οσο γιά τὴν κωμῳδία στὴν χιτσοκοκική τῆς ἐκδοχῆς, είναι ὁ Μάκ Κήνα πού δένει, συμβολικό, φαντασιακό, πραγματικό μέ τὸ γλωσσίδι τῆς καμπάνας ὅπου τραμπαλίζεται μέσα στὸν οίκο τοῦ Θεοῦ.

## 26 ΧΡΟΝΙΑ ΣΤΗ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗ

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

## ΜΠΑΡΜΠΟΥΝΑΚΗΣ

Αριστοτέλους 4\* Εγνατίας 150

### ΤΟ ΚΑΤΩ 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

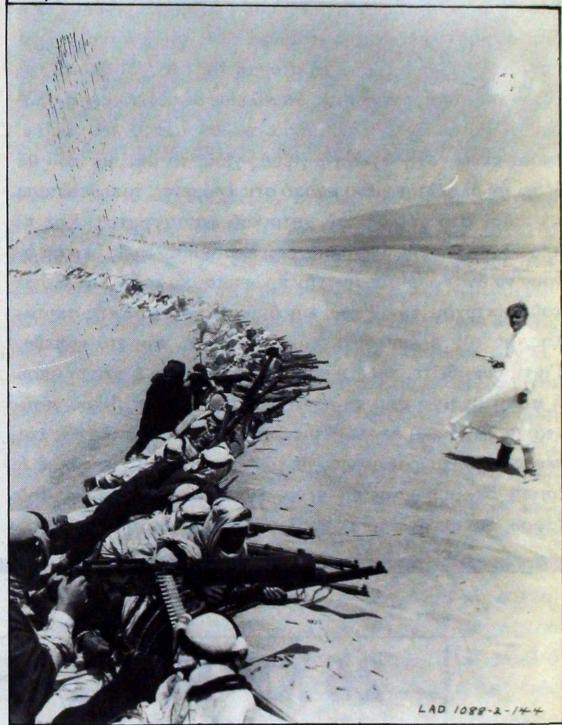


Κάππαν Μάλαξ τοῦ Ντίκ Κλέμεντ



‘Ο Τζώννυ πήρε τ’ όπλο του τοῦ Ντάλτον Τράμπο

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



‘Ο Λώρενς τῆς Αραβίας τοῦ Νταίνβιντ Λήν



‘Η παρέα τῶν λύκων τοῦ Νήλ Τζόρνταν

ΑΚΟΜΗ

**ΣΙΛΒΕΡΑΝΤΟ** τοῦ Λώρενς Κάσονταν  
**ΑΠΟ ΆΛΛΟΝ ΠΛΑΝΗΤΗ** τοῦ Τζών Σαιήλς  
**Ο ΠΑΤΕΡΑΣ ΛΕΙΠΕΙ ΣΕ ΤΑΞΙΔΙ ΓΙΑ ΔΟΥΛΕΙΕΣ** τοῦ Έμιλ Κουστουρίκα  
**Ο ΣΤΟΧΟΣ** τοῦ "Αρθουρ Πένν  
**ΤΟ ΠΛΟΙΟ ΤΩΝ ΠΑΡΑΝΟΜΩΝ** τοῦ Γέρζι Σκολιμόφσκι  
**ΑΘΩΟΣ ΕΚ ΠΡΟΜΕΛΕΤΗΣ** τοῦ Ντέσμοντ Νταίνβις

◀ ▶ ▶ ΕΞΑΝΤΑΣ ΕΚΔΟΤΙΚΗ ▶ ▶ ▶

Τα νέα βιβλία στη σειρά τσέπτις  
που θα κυκλοφορήσουν μέσα στο Δεκέμβρη

ΡΑΪΝΕΡ ΜΑΡΙΑ  
ΡΙΛΚΕ

ΙΣΤΟΡΙΕΣ ΤΗΣ ΠΡΑΓΑΣ

Εικόνα Αντρέας

ΦΡΙΤΣ ΛΑΪΜΠΕΡ  
Ο ΜΕΓΑΛΟΣ ΧΡΟΝΟΣ

ΟΥΙΛΙΑΜ  
ΦΩΚΝΕΡ  
**Η ΑΡΚΟΥΔΑ**

ΣΕΡ ΑΡΘΟΥΡ ΚΟΝΑΝ  
ΝΤΟΥΛ

**Η ΕΠΙΣΤΡΟΦΗ  
ΤΟΥ ΣΕΡΛΟΚ  
ΧΟΛΜΣ**

Ράινερ Μαρία Ρίλκε:  
Ιστορίες της Πράγας

Φριτς Λάιμπερ:  
Ο μεγάλος χρόνος

Ουίλιαμ Φώκνερ:  
Η αρκούδα

Σερ Άρθουρ Κόναν Ντόυλ:  
Η επιστροφή του  
Σέρλοκ Χολμς

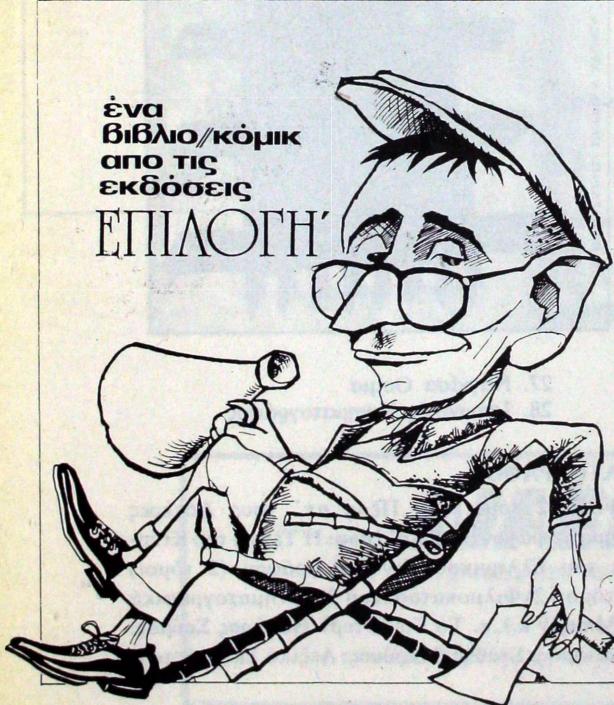
ΚΕΝΤΡΙΚΗ ΔΙΑΘΕΣΗ: Δ. Μαραθιάς, Ζαλόγγου 1 τηλ. 3620889

χυκλοφθεῖ

## Ο μπρεχτ ΓΙΑ ΑΡΧΑΡΙΟΥΣ

ένα  
βιβλίο/κόμικ  
από τις  
εκδόσεις

ΕΠΙΛΟΓΗ'



ΤΟ ΔΕΝΤΡΟ  
ΤΟ ΔΕΝΤΡΟ  
ΤΟ ΔΕΝΤΡΟ



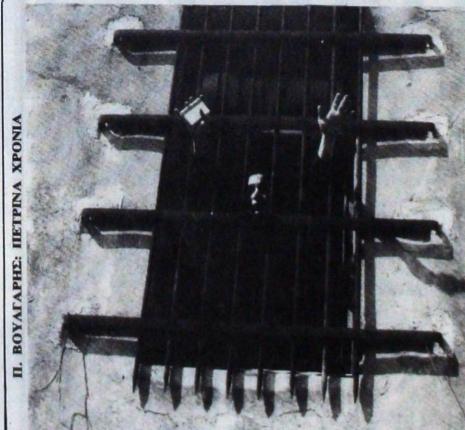
# ΚΠ

Περιοδικό της Ομοσπονδίας Κινηματογραφικών Λεσχών Ελλάδας

1. Λουίς Μπουνιούέλ
2. Τα Τέρατα στην Οθόνη
3. Ράινερ Βέρνερ Φασμάτιντερ
4. Μικελάντζελο Αντονιόνι
5. Λουκίνο Βισκόντι
6. Ζαν Λυκ Γκοντάρ
7. Φρανσουά Τρυφώ
8. Σαμ Πέκινπα
9. Γούντυ 'Άλλεν
10. Ταξίδι στα Κύθηρα
11. Το Χόλλυγουντ
12. Χάμφρεϋ Μπόγκαρτ
13. Τζων Φορντ
14. Χάουαρντ Χωκς
15. 'Ορσον Γουέλς
16. Κινγκ Βίντορ
17. Ρομάν Πολάνσκι
18. 'Αλφρεντ Χίτσκοκ
19. Φράνσις Φορντ Κόππολα
20. Τζόζεφ Λόουζυ
21. Ο Γαλάζιος 'Αγγελος
22. Μπάστερ Κήτον
23. Μάρλον Μπράντο
24. Ακίρα Κουροσάβα
25. Ο Κανόνας του Παιχνιδιού
26. Πέτρινα Χρόνια

26 ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΙΚΟ ΑΡΧΕΙΟ 26

*Παντελής Βούλγαρης*  
**Πέτρινα Χρόνια**



Π. ΒΟΥΛΓΑΡΗΣ: ΠΕΤΡΙΝΑ ΧΡΟΝΙΑ

27. Ναγκίσα Οσίμα
28. Ιαπωνικός Κινηματογράφος

## 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 Σουύμας:** Κινηματογράφος και Σεξουαλικότητα / Ερωτισμός. **Στάθης Βαλούκος:** Λεξικό Σκηνοθετών.

# Ο ήλεξη

ΚΥΚΛΟΦΟΡΟΣ  
ΤΟ ΚΑΙΝΟΥΡΙΟ ΤΕΥΧΟΣ  
ΤΗΣ ΘΑΒΕΛ



# ΙΑΝΟΣ

ΒΙΒΛΙΟΠΩΛΕΙΟ  
ΕΚΔΟΣΕΙΣ-ΓΚΑΛΕΡΙ



Γ. Θ. ΒΑΦΟΠΟΥΛΟΣ

Το Τέλος

Η Τελευταία ποιητική συλλογή

Σελίδες Αυτοβιογραφίας

Ένα Χρονικό της Πνευματικής Θεσσαλονίκης

ΑΡΙΣΤΟΤΕΛΟΥΣ 7 ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗ

DIABALO

ΕΠΙΘΕΩΡΗΣΗ ΤΟΥ ΒΙΒΛΙΟΥ

πολυσέλιδο — άνανεωμένο — ύπερύθυνο

