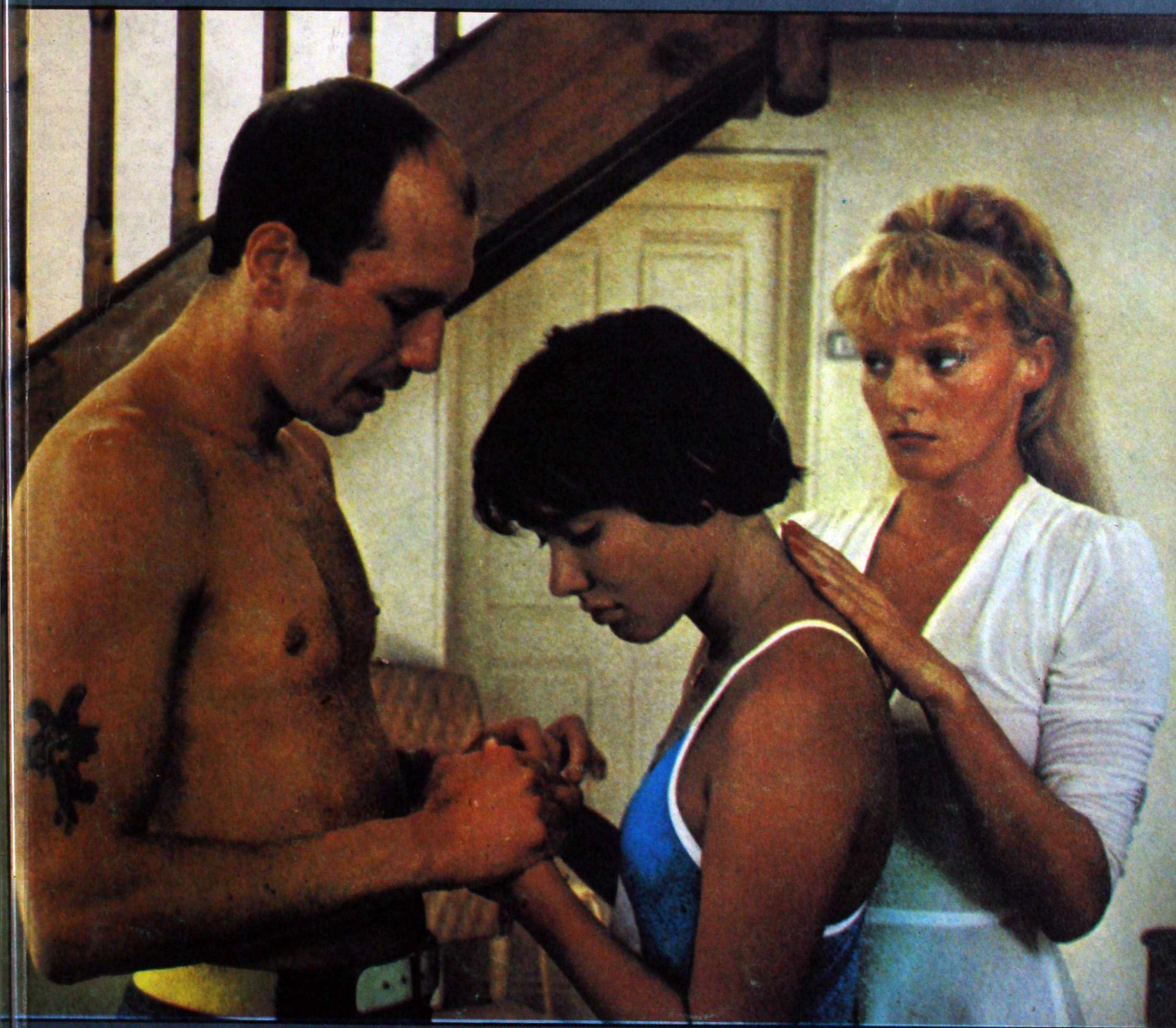


ΘΘΘΝΗ

ΔΙΜΗΝΟ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΙΚΟ ΠΕΡΙΟΔΙΚΟ ΘΕΩΡΙΑΣ / ΚΡΙΤΙΚΗΣ

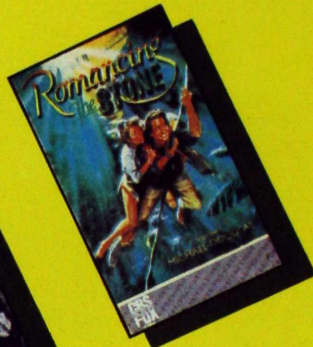
ΘΘΘΝΗ 24 ΦΕΒΡΟΥΑΡΙΟΣ - ΜΑΡΤΙΟΣ '86

ΔΡΧ. 200



Elite video club

VHS
ONLY



* Χιλιάδες θεματα για ολα τα
γουστα και τις ηλικιες

* Μεγαλη ποικιλια σε θεματα
αθλητικα, παιδικα και μουσικα

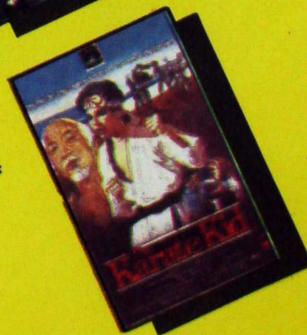
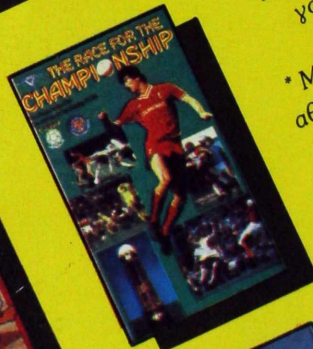
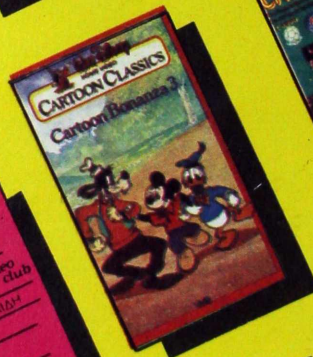
* Κασετες original εγγραφης

* Ανοιχτα ολη τη μερα

Elite
video club

ORDER FORM

NAME	Α. ΜΙΧΑΗΛΙΔΗ
ADDRESS	ΠΑΛΑΣ 27
CITY	ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗ
POSTAL CODE	55100
PHONE	838 124
CREDIT CARD	
CARD NO.	
EXPIRES	
CARD TYPE	
NAME	Α. ΜΙΧΑΗΛΙΔΗ
ADDRESS	ΠΑΛΑΣ 27
CITY	ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗ
POSTAL CODE	55100
PHONE	838 124



Α. ΜΙΧΑΗΛΙΔΗ 27 - ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗ
εναντι Μακεδονια Παλας, τηλ. 838 124

Στο εξώφυλλο: *Η Παωλίν στην πλάζ*
του Έρικ Ρομέρ. Στο οπισθόφυλλο:
Η Μαργκερίτ Ντυράς

ΥΠΕΥΘΥΝΟΣ ΕΚΔΟΣΕΩΣ
Νότης Φόρσος

ΑΡΧΙΣΥΝΤΑΚΤΗΣ
Άλεξανδρος Μουμτζής

ΣΥΝΤΑΞΗ
Άγγελος Βεζυρόπουλος
Δημήτρης Βεργέτης
Γιάννης Δεληολάνης
Περικλής Δεληολάνης
Άλέξης Δερμεντζόγλου
Ιορδάνης Καμπάς
Βασίλης Χαχαγιάς
Αντώνης Κιούκας
Νίκος Κολοβός
Χρήστος Μήτσης
Θόδωρος Νάτσης
Θωμάς Νέος
Γιώργος Τζιώτζιος
Νότης Φόρσος

ΣΥΝΕΡΓΑΤΕΣ
Κώστας Άκογλου
Νότα Γρηγοριάδου
Σωτήρης Ζήκος
Θωμάς Λιναράς
Νίνος Φένεκ Μικελίδης
Γιάννης Μιχαλόπουλος

ΕΚΛΟΤΗΣ
Λέσχη Φίλων Κινηματογράφου
"Οθόνη"

ΣΥΝΔΡΟΜΕΣ-ΔΙΑΦΗΜΙΣΕΙΣ
Άγγελος Βεζυρόπουλος,
ταχ. θυρ. 10 868,
541 10 Θεσσαλονίκη,
τηλ. 623 839

Έτησια συνδρομή (πέντε τεύχλη)
Δραχμές: 900

ΦΩΤΟΣΤΟΙΧΕΙΟΘΕΣΙΑ
TYPE Shop 3&12
Π. Μελά 27, τηλ. 238 132

ΦΩΤΟΓΡΑΦΙΣΗ
Θωμάς Χρήστου
Κ. Μελενίκου 30,
τηλ. 211 416

ΝΟΜΙΚΟΣ ΣΥΜΒΟΥΛΟΣ
Μαρία Τσιουτάνη
Βασ. Ήρακλείου 24,
τηλ. 284 987

ΔΙΑΝΟΜΗ
Αθήνα: Σ. Πομόνης
Ζαλόγγου 1, τηλ. 32 20 889
Θεσ/νίκη: Κέντρο Διάθεσης
Βιβλίου
Λασσάνη 9, τηλ. 237 463

ΟΘΟΝΗ: ΔΙΜΗΝΟ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΙΚΟ ΠΕΡΙΟΔΙΚΟ ΘΕΩΡΙΑΣ / ΚΡΙΤΙΚΗΣ

ΣΧΟΛΙΑ σελ. 2

Ένας Γερμανός φίλος, του <i>Θωμά Λιναρά</i>	2
Ό σκορτσέζε γιά τόν [Κρόνενμπεργκ]	5
Ό Ζάν Βιγκό μέσα στό Χρόνο, του <i>Γιάννη Μιχόπουλου</i>	6
ΕΙΠΑΝ	10
Ή σχολή Σταυράκου καί τά προβλήματά της	11
Θολούρα, του <i>I.K.</i>	12
Τό 8ο Φεστιβάλ Έρασιτεχνικού Κινηματογράφου	12
Γιά τίς κινηματογραφικές αγορές, του <i>Θ.Ν.</i>	13
Μιά άναφορά στό έργο καί τό τυπάξ του Τζαίημς Κάγκνεϋ, του <i>Άλέξη Ν. Δερμεντζόγλου</i>	13
Πίνακες εισιτηρίων	15
Ειδήσεις - Οι ταινίες που έρχονται	16
BERLIN FOR ALL SEASONS, του <i>Νίνου Φένεκ Μικελίδη</i>	19

ΕΡΙΚ ΡΟΜΕΡ σελ. 22

Μιά σύντομη είσαγωγή, του <i>Ιορδάνη Καμπά</i>	22
Τά όρια του κόσμου μας είναι τά όρια του βλέματός μας, του <i>Χρήστου Μήτση</i> ...	26
Ή Παωλίν στην πλάζ, του <i>Θόδωρου Νάτση</i>	29
Ή γυναίκα του άεροπόρου, του <i>Νίκου Κολοβού</i>	30
Τό πορτραίτο ενός σκηνοθέτη ώς συγγραφέα, του <i>A.M.</i>	31
Η ΚΛΑΣΙΚΗ ΕΠΟΧΗ ΤΟΥ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΥ, του <i>Έρικ Ρομέρ</i>	32
ΓΙΑ ΤΗΝ ΚΡΙΤΙΚΗ, του <i>Έρικ Ρομέρ</i>	34
Βιοφίμογραφία	37

ΜΑΡΓΚΕΡΙΤ ΝΤΥΡΑΣ σελ. 38

Τόν κινηματογράφο σήμερα τόν βρίσκεις στά σκουπίδια: <i>Συνέντευξη μέ</i> <i>τήν Ντυράς</i>	39
Τά παιδιά, της <i>N.G.</i>	41
Navire night, της <i>N.G.</i>	42
Άποσπάσματα από τό σενάριο	43
Φιλμογραφία	47

ΝΕΕΣ ΤΕΧΝΟΛΟΓΙΕΣ σελ. 48

Τό μέλλον του κινηματογράφου καί οι νέες τεχνολογίες: <i>Μιά συζήτηση</i>	48
Άναλογική γλώσσα καί ψηφιακή γλώσσα, του <i>Κορράντο Μαλτέζε</i>	56
Γνώμες	59
Μιά μέρα ένας έρωτας του <i>Θωμά Λιναρά</i>	60

ΚΡΙΤΙΚΕΣ σελ. 62

Μόνο αίμα, του <i>Περικλή Δεληολάνη</i>	62
Χάμμετ, του <i>Θωμά Λιναρά</i>	65
Νύχτα τρόμου, του <i>Γιάννη Δεληολάνη</i>	68
Τά όνειρα μιās γυναίκα, του <i>Γιάννη Μιχαλόπουλου</i>	70

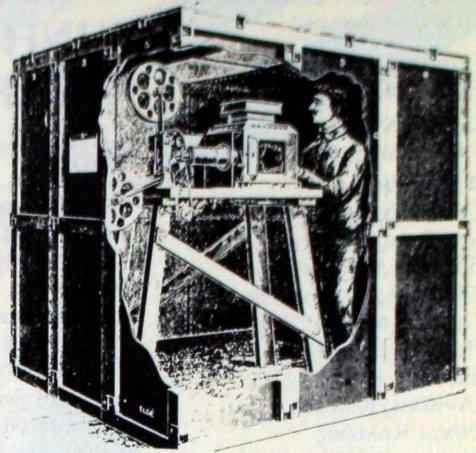
ΚΡΙΤΙΚΑ ΣΗΜΕΙΩΜΑΤΑ σελ. 72

Καί τό πλοίο φεύγει, Έφιάλτης στό σπίτι μέ τίς λεϋκες	72
---	----

ΣΥΝΕΡΓΑΣΙΕΣ ΑΝΑΓΝΩΣΤΩΝ σελ. 75

Τά στρούμφ καί ό Λουδοβίκος ό 15ος	75
--	----

Ειδήσεις - Σχόλια



ΡΟΥΝΤΙΓΚΕΡ ΒΟΓΚΛΕΡ

Ένας Γερμανός φίλος

Ένα πρόσωπο, μέ μουστάκι ή χωρίς, διασχίζει τό φιλικό χώρο τής αγαπημένης μας τριλογίας του μεταπολεμικού ευρωπαϊκού σινεμά. Περιπλανάται στίς πόλεις, χωνεύει στό βλέμμα του τά τοπία, μετακινεί τή ματιά του μέσα ό αύτα, όχι γιά νά τά δει αλλά γιά νά τά νιώσει. Ταξιδεύει ώθούμενος όχι μόνο από τόν πόθο τής φυγής καί τήν ανάγκη τής περιπέτειας, αλλά κυρίως από τή θέλησή του νά επιβάλει τό οδοιπορικό ός τή μόνη δυνατή μορφή ταυτότητας τής εποχής μας, άποτινάζοντας από πάνω του τούς τυποποιημένους ρόλους καί τίς έπικές μιας κοινωνίας πού άπουσιπείται όδυνηρά καί ύπουλα. Τό σημείο έκκίνησης δέν τόν ενδιαφέρει, όχι μόνο γιατί άνηπροσωπεύει ένα σημείο άδύνατης έπιστροφής, αλλά γιατί όι δρόμοι τόν καταπίνουν, βγάζοντάς τον σε καινούριους δρόμους ή σε άδιεξοδα μονοπάτια. Όριοθετώντας έτσι τά σύνορα μιας άδύνατης ύπαρξιακής καί

κινηματογραφικής γεωγραφίας. Η θαλαπωρή του σσιπιού δέν του άνήκει, δέν είναι κυριευμένος από τή νοστολγία της, άπλώς είναι μιά πληγή πού συνεχώς αίμορραγει.

Κοιμάται σε παγωμένα καί άξενα μοτέλ, μέ άνοικτούς δέκτες τηλεόρασης πού δέν μεταδίδουν καμιά εικόνα, μέ γυναίκες πού φεύγουν άπ' τό κρεβάτι του πío ξένες άπ' ό,τι μπήκαν, χέζει στήν ύπαιθρο, φοράει μαύρα γυαλιά τίς συννεφιασμένες μέρες, χρησιμοποιεί τά μεταφορικά μέσα όχι μόνο γιά νά ταξιδεύει, αλλά κυρίως γιά νά ζει μέσα σ' αύτα, μαζεύει γύρω του τούς πío άπίθανους τύπους, μπαίνει δικαιωματικά στους χώρους όπου γεννιέται ή κινηματογραφική εικόνα, κατέχει τά μυστικά τής γέννησής της, κουβαλάει ένα τζούκ-μπόξ στό καμiónι του, τυφλώνεται άπ' τή δύναμη πού έκπέμπει τό μοναδικό μάπι του Φρίτς Λάνγκ, παίζει τό ρόλο του πατέρα άραδιάζοντας μιά σειρά

από πόλεις έξω άπ' τήν κλειδωμένη πόρτα μιας τουαλέτας άεροδρομίου, κοιμάται κατά λάθος μέ λάθος γυναίκα, κουβαλάει μαζί του στήν Ευρώπη τά κλειδιά κάποιου μοτέλ κάπου στήν Καλιφόρνια, θέλει νά γίνει συγγραφέας, κινείται στό περιθώρια τής πραγματικότητας άναζητώντας τήν άπόστασή της καί όχι τή συμβατική συμμετοχή, προσπαθει νά φωτογραφίσει καί νά καταγράψει τό κενό του άμερικάνικου τοπίου, είναι ό άπροσάρμοστος του χωριού, ό μόνος πού βοηθάει έναν τερματοφύλακα πού καμιά ομάδα δέν τόν θέλει στήν σύνθεσή της.

Τόν θυμάμαι, οδηγώντας τό καμiónι του, νά τραγουδά μαζί μέ τόν φίλο του τόν Καμικάζι, τό "When the train come to the station", άν καί ξέρουν όπι τό τραίνο τους είναι άνεπιθύμητο σ' όλους τούς σταθμούς.

Καί είμαι μαζί τους, γιά πάντα.

Θωμάς Λιναρής

Συνομιλία με τον Ρούντιγκερ Βόγκλερ

— Ποιά υπήρξε η συνεισφορά των ήθοποιών στην αναγέννηση του γερμανικού κινηματογράφου από τη δεκαετία του '60 και μετά;

Ρ.ΒΟΓΚΛΕΡ: Πρόκειται για μία συνεισφορά ξμμεση. Οί ήθοποιοί είναι φυσικό ότι υπήρξαν πολύ ευαίσθητοι σ' ό,τι συνέβαινε γύρω τους και σ' αυτά που έκαναν οί σκηνοθέτες. Όμως ήταν οί σκηνοθέτες πού βρίσκονταν, γιά νά τό πούμε έτσι, στό μέτωπο, γιατί έπρεπε νά πολεμήσουν γιά νά γίνουν άποδεκτά τά σχέδιά τους και γιά νά βρούν τά χρήματα. Ό ήθοποιοί, όταν τό σχέδιο γινόταν άποδεκτό, μπορούσε άπλωσ νά εκμεταλλευθεί αυτή τήν κατάσταση. Όμως είναι άλήθεια ότι μερικοί ήθοποιοί, και έγώ ό ίδιος προσωπικά, δέν θά δούλευαν ποτέ σέ φίλμ όπως εκείνα τής δεκαετίας του '50 γιά ένα σινεμά τύπου Ιταλικής κωμωδίας ή σέ κάτι παρόμοιο.

— Στή δική σου όμως περίπτωση ιδιαίτερα, υπάρχει ή συνάντηση μ' έναν συγκεκριμένο σκηνοθέτη, τόν Βίμ Βέντερς φυσικά. Καί ίσως γι' αυτό υπήρξε άπ' τήν πλευρά σου μία μεγαλύτερη συνεισφορά άπ' ό,τι τών άλλων.

Ρ. Β.: Γενικά ή σχέση πού αναπτύσσεται ανάμεσα σέ μένα και στόν σκηνοθέτη είναι πολύ κανονική. Έξελλίσσεται μόνη της και έχω και γώ τήν δική μου γνώμη σέ ό,τι άφορά τήν πραγματοποίηση του φίλμ. Όμως γιά τόν Βέντερς θάπρεπε νά ξεκινήσει κανείς άπό τό γεγονός ότι δούλεψε μαζί μου γιατί βρήκε σέ μένα κάτι πού τό δέχθηκε άπό τήν πρώτη στιγμή.

— Ίσως ή συνεργασία σας με τόν Βέντερς μπόρεσε νά αναπτυχθεί στίς μορφές πού ήδη γνωρίζουμε γιατί πραγματοποιήθηκε σέ μία φάση (τά πρώτα χρόνια τής δεκαετίας του '70) στήν όποία ό γερμανικός κινηματογράφος έπαιζε όλα τά χαρτιά του πάνω στή φιγούρα του δημιουργού, στήν ποιητική, στήν αόθηντική παρέμβαση.

Ρ. Β.: Η ευχή μου είναι νά μπορέσουμε νά δουλέψουμε μέ τόν ίδιο τρόπο και στό μέλλον, μέ σενάρια όχι αόστηρά, μέ Ιστορίες δομημένες μονάχα στά βασικά τους χαρακτηριστικά, μέ τέτοιον τρόπο πού άπό μέρα σέ μέρα ό ήθοποιοί νά μπορεί νά δίνει τή δική



Μέ τήν Χάνα Συγκούλα στό Λάθος κίνηση

του συμβουλή στήν κατασκευή του φίλμ. Είναι αυτός ό τρόπος μέ τόν όποιο θάθελα νά γυρίζω ταινίες.

— Πώς συνάντησες τόν Βίμ Βέντερς;

Ρ. Β.: Άρχισα νά δουλεύω στήν Φραγκφούρτη, όπου ζούσε και ό Βέντερς. Έρμήνευα στό θέατρο πολλά έργα του Χάιτε και, ενώ ξεπηδούσε μία φιλία ανάμεσα σέ μένα και στόν Χάντκε, τήν ίδια στιγμή σταθεροποιούνταν μία φιλική σχέση ανάμεσα στόν Χάντκε και στόν Βέντερς. Ό Βίμ έρχόταν συχνά στό θέατρο μέ εΐδε νά παίζω και άρχισε νά ενδιαφέρεται γιά τή δουλειά μου.

— Στήν ταινία του Χάντκε Η άριστερόχειρη γυναίκα έχεις ένα ρόλο πού στήν Ιταλία κόπηκε έντελώς. Η ιδέα λοιπόν πού σχηματίσαμε έδω γιά τή συμμετοχή σας στό φίλμ υπήρξε άρκετά αποσπασματική. Μπορείς νά μάς διηγηθείς κάτι γιά τήν έμπειρία σου γύρω άπ' αυτό τό φίλμ μέ τόν Χάντκε;

Ρ. Β.: Πρόκειται γιά μία Ιστορία άρκετά κωμική. Ό Χάντκε ήταν πολύ ντροπαλός, δέν είχε τό θάρρος νά κάνει κάποια πράγματα και μ' έβαλε νά τά κάνω έγώ. Ίσως όμως ό Χάντκε ήταν πεπεισμένος ότι αντίθετα έγώ ήμουν ό ντροπαλός και θέλησε κατά κάποιον τρόπο νά μέ «σπρώξει».

— Άς εξετάσουμε τή σχέση ανάμεσα στόν Βέντερς και τόν Χάντκε (πάνω άπ' όλα στό Λάθος κίνηση) και τόν τρόπο γυρίσματος του Βέντερς στίς ταινίες πού εμφανίζεται ό ήθοποιός Ρούντιγκερ Βόγκλερ (Η Άλίκη στίς πόλεις, Λάθος κίνηση, Στο πέραςμα του χρόνου). Πρόκειται γιά μία έρμηνεία βασισμένη στόν αυτοσχεδιασμό και πού προϋποθέτει μία συλλογική συμμετοχή τή στιγμή του γυρίσματος, στοιχείο τό όποιο θεωρήθηκε θεμελιώδες τών ίδιων τών ταινιών. Έσένα προσωπικά ποίός ήταν ό ρόλος σου; Η φιγούρα πού έρμήνευσες πώς κατασκευάστηκε;

Ρ. Β.: Η συμμετοχή πραγματοποιήθηκε άπλά, διά μέσου του είναι μου. Άπό τήν άλλη μεριά, τό γεγονός ότι διαλέχτηκε ακριβώς έγώ γιά νά δουλέψω σ' αυτά τά φίλμ ήταν ήδη ή προϋπόθεση γιά νά βγει ένας προσδιορισμένος ήρωας.

— Είπες πρίν ότι σέ διάλεξαν, καθώς όμως ότι και σύ ό ίδιος διάλεξες (δέν θά έκανες σέ καμιά περίπτωση φίλμ ρουτίνας, κωμωδίες κ.τ.λ.). Ποιές στάθηκαν οί ατίες πού σ' έκαναν νά δεχτείς τίς προτάσεις και τούς ήρωες του Βέντερς;

Ρ. Β.: Δέχτηκα αυτά τά σχέδια γιατί άνταποκρίνονταν σ' αυτά πού αισθανό-

μουν, συγκινησιακά και λογικά. Και επίσης γιατί έκτιμους πολύ τον Χάντκε. Ο Χάντκε και ο Βέντερς ξετρεφαν μεγάλο θαυμασμό για τον Ότζου και εγώ γνώριζα τις ταινίες αυτού του σκηνοθέτη, ο οποίος είχε κάποια φορά ότι δεν τον ενδιαφέρει η ικανότητα ενός ήθοποιου, αλλά ο χαρακτήρας του, η ψυχή του. Αυτό το χαρακτηριστικό, αυτή τη συγχώνευση ανάμεσα στον ήθοποιό και στον ήρωα τήν αισθάνεται κανείς πάρα πολύ έντονη στις ταινίες του.

— Μία βάση αυτά που μου είπες θάπρεπε να συμπεράνουμε πώς και στη ζωή σου είσαι όπως και στις ταινίες του Βέντερς.

P. B.: "Όχι έξ ολοκλήρου. Βέβαια μπορεί να είναι νόμιμο να φτάνει κανείς σ' αυτό το συμπέρασμα, όμως εάν είναι αλήθεια ότι ο χαρακτήρας μου βρίσκεται στη βάση του «είναι» μου, είναι άλλο τόσο αλήθεια ότι απ' αυτό ξεκινούν πολλοί δρόμοι π.χ. κάνω θέατρο, δουλεύω με άλλους σκηνοθέτες, ακριβώς για να μην καθραριστώ ως ο ήθοποιός του Βέντερς.

— Ποιές στάθηκαν οι έμπειρίες σου με τον τύπο κινηματογράφου που αντί να ζητά την ταύτιση μ' ένα συγκεκριμένο ήρωα, ζητά απ' τον ήθοποιό να είναι επαγγελματίας και γι' αυτό να ερμηνεύει ήρωες πολύ διαφορετικούς;

P. B.: Πρόκειται για κάτι πολύ συνηθισμένο, γιατί προσπαθώ πάντα να μην είμαι ένας επαγγελματίας ήθο-

ποιός. Επίσης δεν εκτιμώ πολύ αυτούς που στο θέατρο παίζουν με τις χειρονομίες, τους τονισμούς και όλα τα υπόλοιπα. Δεν είναι αυτό το είδος μου. Εγώ προσπαθώ να είμαι συνηθισμένος, φυσικός. Για μένα είναι ένα κομπλιμέντο όταν μου λένε ότι δεν είμαι ένας ήθοποιός.

— Το γερμανικό σινεμά στα πρώτα χρόνια της δεκαετίας του '70 (με τις ταινίες του Βέντερς και άλλων δημιουργών) ζητούσε από τους ήθοποιούς έναν τύπο συμμετοχής βασισμένο σε συγγενικές ευαισθησίες, προσωπικές έμπειρίες κ.τ.λ. Σ' αυτήν τη φάση, ή προσφορά σου στάθηκε σημαντικότητα. Η ευαισθησία σου καθώς και εκείνη του Βίμ συγχωνεύθηκαν. Το αποτέλεσμα ήταν μερικά σπουδαία φιλμ. Το πρόβλημα τώρα μου φαίνεται πώς είναι το ότι βρισκόμαστε μπροστά σε μία καινούρια κατάσταση. Το γερμανικό σινεμά κινείται σ' άλλες γραμμές. Προωθείται ξανά μία επαγγελματική αντίληψη και από τον ήθοποιό δεν ζητείται πια ο αυτοσχεδιασμός μαζί με το δημιουργό αλλά η έρμηνεία. Συμφωνείς μ' αυτό τον τύπο της ανάλυσης; Και ποιά είναι η θέση σου μέσα σ' αυτή την κατάσταση;

P. B.: "Όχι δεν συμφωνώ. Και μετά δεν αγαπάω και πολύ τις κάθε είδους ταξινομήσεις.

— Στην Ιταλία δεν γνωρίζουμε τις πιο πρόσφατες ταινίες σας. Μονάχα τα Μολυβένια χρόνια της φόν Τρόπτα και την Άριστοτεροχειρη γυναίκα του Χάντκε. Παρ' όλα αυτά, μάς φαίνεται ότι οι

Με τον Χάνς Ζίγκλερ στο Πέρασμα του χρόνου



ήρωες που ερμηνεύεις τώρα τελευταία δεν απομακρύνονται κατά πολύ από το μοντέλο που επέβαλαν οι ταινίες του Βέντερς.

P. B.: Αυτό είναι γεγονός. Όλοι δίνουν μεγάλη βαρύτητα σ' εκείνους τους ήρωες και αυτό αποδεικνύεται καθαριστικό. Όποιος σκέφτεται έμένα, προσπαθεί να αντιγράψει εκείνο το μοντέλο. Βρίσκομαι σε μία κατάσταση πολύ σοβαρή: πολλοί σκηνοθέτες απευθύνονται σε μένα επειδή στα μάτια τους αντιπροσωπεύω τον ευαίσθητο τύπο που είδαν στα φιλμ του Βέντερς. Παρ' όλα αυτά, τελευταία έχω κάνει κι άλλα πράγματα, δούλεψα σ' ένα θρίλλερ και έπαιξα σ' ένα άλλο φιλμ έξω απ' αυτά τα κλισέ.

— Η προηγούμενη έρώτηση σχετίζεται με το γεγονός πώς μάς φαίνεται ότι στο γερμανικό σινεμά των τελευταίων χρόνων παρουσιάστηκαν κάποια διαφορετικά φαινόμενα (σε σχέση με τα χαρακτηριστικά της δεκαετίας 60-70), όπως αυτό των διεθνών παραγωγών ή αυτό του βεντετισμού σε ότι αφορά τους ήθοποιούς. Μερικοί ήθοποιοί που άρχισαν να δουλεύουν τα πρώτα χρόνια της δεκαετίας του '70 απόκτησαν μεγάλη φήμη σε διεθνές επίπεδο και μετασηματίστηκαν σε άφηρημένες φιγούρες Ικανές να ερμηνεύσουν οποιονδήποτε ρόλο. Άρκει να σκεφτεί κανείς την Χάννα Συγκούλα και τον Μπρούνο Γκάντζ. Πρόκειται για ήθοποιούς που δούλεψαν στο έξωτερικό, σε διεθνείς παραγωγές. Έσύ τι επαφές είχες μ' αυτό το σινεμά και μ' αυτόν τον συγκεκριμένο κύκλο των βεντετών;

P. B.: Για μένα δεν υπάρχει αυτός ο βεντετισμός. Υπάρχουν μονάχα η Χάννα και ο Μπρούνο που είχαν την τύχη να δουλέψουν στο έξωτερικό. Σε ότι με αφορά είχα μέτριες επαφές: έκανα ένα φιλμ πολύ έμπορικό στη Γαλλία, για το οποίο δεν είμαι καθόλου ευχαριστημένος. Μου είπαν αυτές τις μέρες εδώ στην Ιταλία ότι είμαι πολύ φημισμένος: είναι μία έκτιμηση που συναντώ ανάμεσα στους νέους, αλλά που δεν μετατρέπεται σε σχέσεις δουλειάς στο έξωτερικό. Στην Ιταλία ήρθαν σε επαφή μαζί μου μονάχα νέοι σκηνοθέτες, όμως μετά δεν έγινε τίποτα: όχι μονάχα δεν έχουν χρήματα για μένα αλλά ούτε και για το φιλμ που σκέφτονται να κάνουν.

‘Ο Σκορτσέζε για τόν Κρόνενμπεργκ

— Μās έχεις πει στην αρχή ότι θέλεις να ερμηνεύσεις μονάχα φιλμ που αισθάνεσαι και ήρωες στους οποίους αναγνωρίζεις τόν εαυτό σου. Τό γεγονός ότι δέν μπόρεσες να ξεφύγεις από κάποια στερεότυπα εξαρτάται από τή μή - διαθεσιμότητά σου άπέναντι στις καινούριες έμπειρίες, στις καινούριες μεθόδους δουλειάς;

Ρ. Β.: Δέν μπορώ να εξηγήσω τίς αιτίες για τίς οποίες δέν έχω προτάσεις δουλειάς από μέρους καταξιωμένων σκηνοθετών. ‘Η Χάννα Συγκούλα είχε τήν τύχη να δουλέψει με τόν Φασμπίντερ και ό Μπρούνο Γκάντζ ήταν ήδη γνωστός ως θεατρικός ήθοποιός. Σκέφτομαι ότι ίσως δέν είμαι άρκετά ένδιαφέρων τύπος για έναν παραγωγό. Προφανώς τ’ όνομά μου δέν θεωρείται ένα από εκείνα που έγχυώνται χοντρά λεφτά στά ταμεία.

— Ίσως τήν εικόνα σου ως ήθοποιού τήν έβλαψαν οι κάπως στερεότυποι ήρωες, τούς οποίους αναγκάστηκες να κάνεις σε κάποια φιλμ (Μολυβένια χρόνια, Άριστέρωχειρη γυναίκα).

Ρ. Β.: Συμφωνώ. ‘Όμως υπάρχει και μία άλλη αιτία. Έδω και καιρό ζω κάπως άπομονωμένα. Δέν πηγαίνω σε φεστιβάλ άπ’ τό 1976, όταν παρουσιάστηκε στις Κάννες Τό πέρασμα του χρόνου. Αυτό ίσως να ήταν λάθος. Τό να ζεις ξέχωρα και τό να κάνεις αυτή τή δουλειά ίσως δέν συμβιβάζονται. Ίσως πήρα κάποια άπόφαση πολύ γρήγορα. Πιστεύω ότι πρέπει να ξαναγυρίσω στά κινηματογραφικά χαρακώματα.

— Πολλοί απ’ τούς δημιουργούς τής νέας γερμανικής σκηνής δουλεύουν με σταθερούς ήθοποιούς. Υπάρχουν οι ήθοποιοί του Σλέντορφ, του Χέρτζογκ, του Φασμπίντερ κ.τ.λ. Παρ’ όλα αυτά, υπάρχουν χαρακτηριστικές μετακινήσεις ήθοποιών. Γνωρίζοντας τόν Χέρτζογκ και τόν Φασμπίντερ, άν αυτοί οι ήθοποιοί σε καλούσαν να δουλέψεις μαζί τους, θά δεχόσουν;

Ρ. Β.: Σε ότι άφορά τόν Χέρτζογκ, ναί. Θά μου άρεσε να δουλέψω μαζί του. ‘Όχι όμως με τόν Φασμπίντερ. Μαζί του δέν θά δούλευα ποτέ. Τό έχω ήδη πει άνοιχτά και άλλη φορά. Οι ταινίες του Φασμπίντερ δέν μ’ άρέσουν.

(Πρώτη δημοσίευση: περιοδικό Τσίνεμα έ τσίνεμα, ηο 41, άνοιξη ‘83 μετάφραση: Θωμάς Λιναράς).

‘Ηταν έναρκτηρία νύχτα, μία πολύ καλοκαιρινή εκδήλωση στό Φεστιβάλ Κινηματογράφου του Έδιμβούργου τό 1975. Είχα πάει για μία άναδρομική παρουσίαση των ταινιών μου - και των δύο - και παρακολούθησα τήν έναρξη από αίσθηση έθιμοτυπίας. Δέν πολυσυμπαθώ τίς έναρξεις των κινηματογραφικών φεστιβάλ. Είμαι σάν συγκεντρώσεις οικονομικής ένίσχυσης, κι οι ταινίες που δείχνουν σε τέτοιες περιστάσεις συνήθως έχουν τίτλους όπως “Πόσο ύσπιμος ήταν ή μικρός μου Γάλλος”. Συνήθως είναι ταινίες που άρέσουν σ’ όλο τόν κόσμο, τουλάχιστον λίγο. Στό Έδιμβούργο, εκείνη τή χρονία, ή άτραξιόν τής έναρξης ήταν δουλειά κάποιου που δέν είχα ξανακούσει - αυτό δέν είναι παράξενο - όνοματι Ντέηβιντ Κρόνενμπεργκ. ‘Ο τίτλος ήταν *The Parasite Murders* (‘Ανατριχίλες). Τό όλο πράγμα έμοιαζε ν’ άποκτάει ένδιαφέρον.

‘Η διευθύντρια του Φεστιβάλ, Λίβια Μάιλς, με βεβαίωσε πώς υπήρχαν “φανατικοί του Κρόνενμπεργκ” και πώς “στόμα με στόμα” λεγόταν πώς ήταν “τουλάχιστον άσυνήθιστη”. Τό όλο πράγμα έμοιαζε να άποκτάει πολύ ένδιαφέρον.

Κάθησα στη θέση μου και παρακολούθησα τούς τίτλους, που έμοιαζαν σάν διαφημιστικό τοπικής μεταμεσονύκτιας ταινίας. ‘Υστερα, μετά τούς τίτλους, παρακολούθησα λίγο άκόμα κι άρχισα ν’ άναρωτιέμαι πώς θά μπορούσαν να μοιάζουν αυτοί οι φανατικοί του Κρόνενμπεργκ. Χοντρά γυαλιά, μύτες που τρέχουν, εκ γενετής άκονώνητοι και πιθανότατα Κομμουνιστές.

Έφτασα ως τό τέλος τής ταινίας μ’ ένα όλοένα αύξανόμενο βάρος σόκ και κατάθλιψης. ‘Όταν τελείωσε, πίστευα πώς δέν μου άρεσε. Άλλα ένα χρόνο άργότερα, έπιανα τόν εαυτό μου να τή σκέφτεται άκόμα και να μιλάει γι’ αυτή σ’ όποιοιδήποτε με άκουγε. Για να ‘μαστε ειλικρινείς, ήταν πολλοί αυτοί που δέν κάθονταν ν’ άκούσουν. ‘Ο Κρόνενμπεργκ ήταν ένα παράξενο όνομα, κι οι φίλοι μου ήταν έτσι κι άλλιώς διστακτικοί σε σχέση με τόν Καναδέζικο κινηματογράφο. Παρ’ όλα αυτά, συνέχισα να μιλάω. Ίσως να ήταν ένας τρόπος για να έξορκίσω τίς εικόνες του Κρόνενμπεργκ.

Λοιπόν, ποτέ δέν έξόρκισα καμία τους. ‘Η τελευταία σκηνή από τίς Άνατριχίλες, όπου οι ένιοικοι φεύγουν για να μολύνουν όλόκληρο τόν κόσμο με



‘Ανατριχίλες

σεξουαλική παράνοια, είναι κάτι που ποτέ δεν κατόρθωσα να ξεφορτωθώ. Είναι ένα τέλος γνήσια συγκλονιστικό, άνατρεπτικό, σουρρεαλιστικό και πιθανότατα κάτι που άξιζει σ' όλους μας.

Φαίνεται πώς χρειάστηκε κάποιος χρόνος για να κυκλοφορήσει η φήμη του Κρόνενμπεργκ, πάντως. Ίσως οι φανατικοί του Κρόνενμπεργκ να ήταν πολύ άπασχολημένοι μ' άλλα πράγματα - μαζικές δολοφονίες, ίσως - για να βγούν να διδάξουν τό λόγο του Θεού, αν και άκούγονταν λόγια για άλλες ταινίες του Κρόνενμπεργκ. Αυτές, βέβαια, ήταν αδύνατο να τις δει κανείς.

Τέλος πάντων, τό 1978, όταν παιζόταν τό *Τελευταίο βάλς*¹ στό κινηματογραφικό φεστιβάλ του Τορόντο, μέ ρώτησαν αν υπήρχε κανένας Καναδός σκηνοθέτης που θά 'θελα να καλέσω ειδικά στην προβολή. Είπα στόν φίλο μου Ρόμπυ Ρόμπερτσον, που ήταν μέλος της επιτροπής άπονομής βραβείων καναδεζικών ταινιών (διασκεδαστική ιδέα από μόνη της) να καλέσει τόν Κρόνενμπεργκ. Είχα άρخیσει να ένοχλούμαι άπ' αυτό που άντιλαμβάνομουν ως μία, άθελγητή ίσως, άποσιώπηση των ταινιών του Κρόνενμπεργκ. Άργότερα, ό Ρόμπυ μου είπε πώς ό Κρόνενμπεργκ δεν πήγε στό *Τελευταίο βάλς*. «Γιατί;», είπα. «Λοιπόν», είπε ό Ρόμπυ, λίγο δύσπιστος κι ό ίδιος, «είπαν πώς δεν μπόρεσαν να τόν βρουν.»

Λοιπόν, χαιρόμαι που επιτέλους τόν άνακάλυψαν. Στά χρόνια που μεσολάβησαν είδα τά *The brood*, *Scanners* και *Videodrome*. Δέν τολμάω να ξανακοιτάξω δεύτερη φορά τίς *Άνατριχίλες*, άκόμα περισσότερο τό *The Brood* παραείναι άνησυχητικά. Οί καλύτερες ταινίες του Κρόνενμπεργκ έχουν άκόμα τήν δύναμη να προκαλούν ένα είδος γιουγκικού πολιτιστικού σόκ. Είναι σάν τόν Μπουνιουέλ ή τόν Φράνσις Μπέικον: πνεύμα και τραύμα, βαρβαρότητα και οικτος. Μέσα σ' αυτό που για τούς περισσότερους είναι ένας πολύ περιοριστικός κινηματογράφος, ό Κρόνενμπεργκ άνακάλυψε ένα όραμα που είναι άληθινά αυθεντικό. Έσωτερικές μεταφορές, έξωτερικός τρόμος.

Είχα επίσης τήν ευκαιρία να φτιάξω μία φίλια μέ τόν Ντέηβιντ, στόν όποιο ποτέ δεν θά άνέθετα να παίξει τόν έαυτό του σε μία ταινία. Περίμενα κάποιον που θά έμοιαζε σάν συνδυσ-



Άνατριχίλες

σμός του Άρθουρ Μπρέμμερ και του Ντουίπ Φράυ ως Ρένφηλντ στόν *Δράκουλα*, να του τρέχουν τά σάλια για παχουλές μύγες. Ό άνθρωπος που έμφανίστηκε στό διαμέρισμά μου στή Νέα Υόρκη έμοιαζε σάν γυναικολόγος από τό Μπέβερλυ Χίλζ. Είχαμε ένα εύχριστο δείπνο, αν και υπήρχε μία κάποια ένταση, από μέρους μου, που πιθανότατα όφειλόταν στην προσδοκία μου πώς οι φλέβες του Ντέηβιντ θά άνοιγαν και τό κεφάλι του θά άνατιναζόταν. Άργότερα, ως δώρο γενεθλίων, ό Ντέηβιντ μου έστειλε μία άλογοκριτη κόπια του *Brood*. Είπε πώς ήταν ή δική

του έκδοχή του *Κράμερ ενάντιον Κράμερ*.

Σκέφτομαι πολύ τίς ταινίες του. Μακάρι να μήν τό έκανα. Περιμένω μέ άυπομονησία τίς καινούριες. Μακάρι να μήν τό έκανα. Έχουν άκόμη τήν παλιά δύναμη.

(*Μάρβιν Σκορτσέζε*, 1983 - μετάφραση: Γ.Δ.)

1 Ταινία του Σκορτσέζε που παίχτηκε στην Έλλάδά με τόν τίτλο *Ραντεβού με τ' άστέρια της πόπ*.

Ό Ζάν Βιγκό μέσα στό Χρόνο

(*μέ τήν ευκαιρία τής προβολής των ταινιών του άπ' τήν Ταινιοθήκη τής Έλλάδος στις 6/3 και 7/3*).

Ό Ζάν Βιγκό, «ό Ρεμπώ του κινηματογράφου» σύμφωνα μέ τόν Σαντούλ, πρωτοπόρος Γάλλος κινηματογραφιστής σηματοδοτεί μία όλόκληρη εποχή του γαλλικού αλλά και του παγκόσμιου κινηματογράφου. Έπιφανειακά, οι ταινίες του μπορεί σήμερα να φαίνονται ξεπερασμένες, σε σχέση με άλλες δημιουργίες, διατηρούν όμως τό

άνθρώπινο βλέμμα, τήν ποίηση, τόν έρωτα, τό λυρισμό και τήν έσωτερική άλήθεια του σκηνοθέτη τους, μέ άποτέλεσμα ν' άποκοτούν άξια που έχει τή δύναμη να νικήσει τόν χρόνο και ν' άξιολογηθούν άνάλογα από κάθε θεατή.

Γεννημένος στό Παρίσι, στις 26 Άπριλίου του 1905, έζησε ταραγμένα παιδικά χρόνια - πατέρας του ήταν ό

ἀναρχικός Μιγκουέλ Άλμερίδα πού πέθανε στή φυλακή τό 1917 μέ τήν κατηγορία τής προδοσίας - καί είχε ἄσχημες ἀναμνήσεις ἀπ' τό κολέγιο, καταστάσεις πού ἐπέδρασαν στή δημιουργία τοῦ ψυχικοῦ του κόσμου, δίνοντας του ἐπιθετικές διαθέσεις, πικρία καί μίσος γιά τούς ἄλλους καί γιά τό σύστημα τής ἐποχῆς του.

Σκηνοθέτησε συνολικά δύο ντοκουμανταίρ καί δύο μεγάλο μήκους ταινίες. Σέ ὅλες του τίς ταινίες εἶχε γιά βοηθό στό ἔργο τής φωτογραφίας τόν Μπόρις Κάουφμαν (πού ἦταν ἀδελφός τοῦ Τζίγκα Βερτώφ) καί τόν Μιχαήλ Κάουφμαν, γνωστός ρώσους ντοκουμανταίρστές (ὁ δεύτερος, ὀπερατέρ μέ ἰδιαίτερες ἱκανότητες δούλεψε ἀργότερα μέ τόν Ε. Καζάν καί τόν Σ. Λιοῦμετ).

Τήν πρώτη του ταινία τήν γύρισε τό 1929 καί εἶχε τόν τίτλο *Σχετικά μέ τήν Νίκαια*. Εἶναι ἕνα ντοκουμανταίρ πού μάς παρουσιάζει τήν καθημερινή ζωή τῶν ἀνθρώπων στή Νίκαια, πόλη στή νότια Γαλλία.

Ὁ Ζ. Βιγκό ἀκολουθεῖ τή σχολή τοῦ ρεαλισμοῦ, πού εἶχε λανσάρει τό 1911 ὁ Λουί Φεγιάντ (μέ τόν Φαντωμά καί τόν Ζούντεξ - ἥρωες λαϊκοῦς) στήν προσπάθειά του νά μάς δώσει τή ζωή ὅπως εἶναι καί ὄχι ὅπως θά ἔπρεπε νά εἶναι. Ἦδη γνωρίζει τά ἐπιτεύγματα καί τίς ιδέες τής σχολῆς τοῦ Κίνο - Γκλάς (κινηματογράφου - μάτι) στή Ρωσία, κίνημα πού ἔχει ἀπαρνηθεῖ τή σκηνοθεσία καί κάθε μορφή "σκηνοθετημένου", θεωρώντας τήν κάμερα - μάτι ἱκανή νά παρπουσιάσει τήν ἀλήθεια πιά ἀντικειμενικά κι ἀπ' τό ἴδιο τό μάτι τοῦ ἀνθρώπου. Δέν εἶναι τυχαῖο ὅτι τήν ἴδια χρονιά γυρίζεται καί τό σπουδαιότερο φίλμ τοῦ ἰδρυτῆ τής σχολῆς Τζίγκα Βερτώφ, *Ὁ ἄνθρωπος μέ τήν κινηματογραφική μηχανή*. Τήν ἴδια ἐποχή, στόν ὑπόλοιπο κόσμο, τό ντοκουμανταίρ ἔχει πάρει χαρακτήρα ἐθνολογικό: παρουσιάζει ἀνθρώπους μέσα στό φυσικό τους περιβάλλον, προσφέροντας στόν σκηνοθέτη τή δυνατότητα νά δώσει στίς εἰκόνες του διαστάσεις ποιητικές. Γνωστότερες βέβαια δημιουργίες, εἶναι οἱ ταινίες τοῦ Ρόμπερτ Φλάερτν Νανούκ τοῦ *Βορρά* (1922) καί *Μοάνα* (1926). Νά, ὅμως, πού ὁ Ζάν Βιγκό, μέ τήν πρώτη κιόλας ταινία του, ἀναζητώντας τήν κοινωνική ἀλήθεια, προχωρώντας πέρα ἀπό "σχολές" καί "πρότυπα", δίνει στό ντοκουμανταίρ νέα ταυτότητα.

Στίς 14 Ἰουνίου 1930, στό θέατρο *Βιέ Κολομπέ* μπροστά στήν "Ἐνωση Θεατῶν τής πρωτοπορίας", ὁ Ζάν Βιγκό παρουσιάζει τό ντοκουμανταίρ του καί στήν ὀμίλια του πρίν ἀπό τήν προβολή ὀριοθέτησε τίς ιδέες καί τίς ἀπόψεις του: «*Θά ἀναφερθῶ σ' ἕνα κινηματογράφο κοινωνικό ... γιά τό κοινωνικό ντοκουμανταίρ ἤ γιά τό ντοκουμανταίρ μέ ἄποψη. Αὐτό τό κοινωνικό ντοκουμανταίρ ξεχωρίζει ἀπό τό ἀπλό καί συνηθισμένο ντοκουμανταίρ καί ἀπ' τά ἐπίκαιρα τής ἐβδομάδας μέ τήν ἄποψη πού καθαρά ὑποστηρίζει ὁ δημιουργός του: τό κοινωνικό ντοκουμανταίρ ἀπαιτεῖ νά πάρουμε θέση, γιατί βάζει τά πράγματα στήν ἀκριβή τους θέση. Ἄν δέν στρατεύει ἕναν καλλιτέχνη, στρατεύει τουλάχιστον ἕναν ἄνθρωπο.*»

Ἡ μηχανή λήψεως ἔχει στραφεῖ σέ ὄ,τι πιά περίεργο καί παράδοξο ἀλλά καί σέ ὄ,τι πιά ἀπλό - καθημερινό, πού μέ μιά πιά προσεκτική ματιά αὐτόματα γίνεται περίεργο καί παράξενο. Εἰκόνες ἀπ' τήν παραλία τής Νίκαιας, τούς φοίνικες, τά καφενεῖα, τά σπίτια, τά γήπεδα τοῦ τένις, μέ ἔντονη πάντα - σέ κάθε χῶρο - τήν ἀνθρώπινη παρουσία, εἴτε ὡς "ἀνθρώπινη φιγούρα" (ἄνθρωποι μέ μουστάκια - χωρίς μουστάκια, γυναῖκες μέ μαγιό, παιδιά πού παίζουν μπάλα μέ τό χαρακτηριστικό ντύσιμο τής ἐποχῆς) εἴτε ὡς ὑπάρξεις πού ἐκφράζονται αὐθόρμητα, (ἄνθρωποι

πού κλαῖνε, γελᾶνε, κοιμούνται, χασμουριοῦνται, φωνάζουν, τρέχουν) τή σιγμή πού τούς "συλλαμβάνει" ὁ φακός σέ κινήσεις πού προκαλοῦν γέλιο στούς θεατές.

«*Καί ὁ σκοπός μας θά πετύχει, ἄν καταφέρουμε νά ξεσκεπάσουμε τήν κρυμμένη αἰτία μιᾶς χειρονομίας, νά βγάλουμε ἀπό ἕνα κοινὸ καί τυχαῖο πρόσωπο τήν ἐσωτερική ὁμορφιά του ἢ τή γελοιογραφία του, ἄν καταφέρουμε νά φανερώσουμε τό πνεῦμα μιᾶς ὁμάδας σέ μιά ἀπ' ὅλες τίς καθαρά φυσικές τής ἐκδηλώσεις.*»

Τό καρναβάλι τής Νίκαιας, μέ τούς μασκαράδες καί τίς ἀποκριάτικες ἐκδηλώσεις, ἔτσι ὅπως παρουσιάζονται ἀπ' τόν Βιγκό, δέν ἀποτελοῦν "ντοκουμέντο" ἀπλῶς τής ἐποχῆς, οὔτε Ἐπίκαιρα, ἀλλά ἐπιπλέον ἀποδεικνύουν τίς ιδέες του καί φανερώνουν ἕναν ὀλόκληρο τρόπο ζωῆς τής ἀστικής κοινωνίας τοῦ 1930. Βέβαια, σημαντικό ρόλο παίζει καί τό μοντάζ πού ἐφαρμόζει, ἀφοῦ παράλληλα μέ τίς σκηνές ἀπ' τή διασκέδαση παρουσιάζει καί σκηνές ἀπ' τίς φτωχογειτονιές τής Νίκαιας ἢ τράβελινγκ (που ἐπαναλαμβάνονται καί μέ συνεχή χρονική αὐξομείωση τής κίνησης μέ τήν ὁποία γίνεται ἡ λήψη) μέ πλάνα πολεμικῶν πλοίων πού βρίσκονται ἀγκυροβολημένα στό λιμάνι. Ἄκμή εἶναι αἰσθητή ἡ προβληματική του πάνω στήν τεχνική ἀφοῦ χρησιμο-



ποιεί την κάμερα για την δοκιμή κάθε είδους δυνατής λήψης (πλάνο 180 μοιρών ενός μουσείου, πλάνο του ίδιου προσώπου από διαφορετικές γωνίες λήψεως, γρήγορη ή αργή κίνηση της κάμερας).

Ο Χρόνος ουσιαστικά έχει επιβληθεί πάνω στην πρώτη ταινία - δποψη του Βιγκό. Οι απόψεις του για ένα κοινωνικό ντοκουμανταίρ ξεθωριάζουν, καθώς η ματιά του σημερινού θεατή περιφέρεται πάνω στο πλάνο, δημιουργώντας περισσότερο ένα λόγο ιστορικό παρά πολιτικό ή στρατευμένο. Είμαστε πολύ μακριά (άκόμη και κινηματογραφικά) απ' την εποχή της πρωτοπορίας του 1930 για να πάρουμε θέση (έστω και έμμεσα) πολιτική - όπως θά ήθελε ο Βιγκό - μέσα από ένα ντοκουμανταίρ που παρουσιάζει σε πρώτο πλάνο την κοινωνική και καθημερινή ζωή, στην πραγματικότητα όμως την κουλτούρα και την φιλοσοφία της ζωής των ανθρώπων της Νίκαιας (και της Γαλλίας γενικότερα). Ο σεβασμός του θεατή απέναντι σε εικόνες άξεπέραστης δύναμης, που δέν πάουν όμως ν' αποτελούν ιστορικό ντοκουμέντο (σήμερα σίγουρα έχουν πάρει και τή σημασία "έπικαίρων εποχής" πράγμα ασυμβίβαστο με τις αρχικές σκέψεις του Βιγκό) και ή δημιουργική ανάπλαση ενός παρελθόντος αποτυπωμένου που δέν έχουμε ζήσει ή που έχει ξεθωριάσει μέσα στο Χρόνο (βλέπουμε σε μιά σεκάνς να παίζουν τό γνωστό παιχνίδι με τά χέρια "πέτρα - ψαλίδι - χαρτί") περιορίζουν τή "στρατευμένη ματιά" του θεατή. Η σκέψη του ακολουθεί τό ρυθμό της δικής μας εποχής, άνικανή νά κατανοήσει "τήν βαθύτερη αίτία μιās χειρονομίας", δρώντας επιφανειακά χωρίς νά αποκρυπτογραφή τό βαθύτερο νόημα των εικόνων του Βιγκό.

Στήν πρώτη μεγάλου μήκους ταινία του, ο Βιγκό φαίνεται άκόμη έπηρεασμένος απ' τις ιδέες του πάνω στο ντοκουμανταίρ. Είναι ή *Διαγωγή Μηδέν*, γυρισμένη το 1933 και με τόν έπεξηγηματικό υπότιτλο *Νεαροί διάβολοι στο κολέγιο*. Η ταινία αυτή, εκφράζοντας μαθητικές διαμαρτυρίες με άναρχικές διαθέσεις και έπαναστατικά αποτελέσματα, λογοκρίθηκε και ή προβολή της απαγορεύτηκε ώς τό 1945 όποτε και πρωτοπροβλήθηκε.

Η κάμερα "καταγράφει" γεγονότα

και καταστάσεις με τρόπο που θυμίζει ντοκουμανταίρ, αλλά τώρα πιά ο Ζ. Βιγκό έχει νά κάνει με μιά ιστορία και με ήρωες - ήθοποιούς τούς όποιους θά πρέπει νά καθοδηγήσει για νά πετύχει τό αποτέλεσμα που θέλει και νά μήν άναζητᾶ τό αυθόρμητο (όπως συνέβαινε στο ντοκουμανταίρ). Η ταινία άποτυπώνει τις άναμνήσεις του Βιγκό, τήν καταπιεσμένη σχολική του ζωή, άναμνήσεις που εκφράζονται μέσα από ένα πλέγμα ουτοπικών (για τήν εποχή του) όνειρικών άναζητήσεων. Η καταπίεση των δασκάλων σ' ένα κολέγιο της εποχής, που κορυφώνεται με τήν έπιβολή «διαγωγής μηδέν» στους "ταραξίες", ποιηή που σήμαινε τήν άπαγόρευση της έξόδου τήν Κυριακή, άναγκάζει τρεις μαθητές νά όργανώσουν μιά έξέγερση - διαμαρτυρία. Οι καθηγητές μορφικά παρουσιάζονται με τρόπο σατυρικό (όλοι ύπακούουν σ' ένα νάνο - διευθυντή). Άκόμη και ο νεαρός δάσκαλος, ο όμονος που δέν άποδέχεται

τήν καταπίεση των μαθητών - ρόλο που ύποδύεται ο Ζ. Νταστέ - είναι φιγούρα τραγική και κωμική, ίσως επειδή είναι πιά κοντά στην παιδική ψυχολογία, αλλά και αυτός δέν φαίνεται νά κατανοεί τά προβλήματά τους. Η αίτία που όδηγεί τούς μαθητές στην έπανάσταση (έδω, σύμφωνα με τις άπόψεις του Βιγκό, μπορούμε νά δοϋμε τήν κρυμμένη αίτία λόγω του "μύθου") είναι ο καταπιεστικός τρόπος ζωής τους, για τόν όποιο ευθύνεται ή άυταρχική συμπεριφορά (ταπεινωτική για τούς μαθητές) των καθηγητών.

Μέσα σε μιά άθλια σχολική ζωή - που δέν παρέχονται γνώσεις αλλά που κύριος σκοπός είναι ή έπιβολή πειθαρχίας και ύπακοης - οι μαθητές φαίνεται νά έχουν χάσει τήν άθωότητά τους ("νεαροί διάβολοι"). Η παιδική τους άγνότητα βρίσκεται μέσα στο όνειρο της άπόλυτης (άδύνατης;) έλευθερίας (ή σκηνή με τόν μαξιλαροπόλεμο είναι άνεπανάληπτη) που ζητᾶνε και που

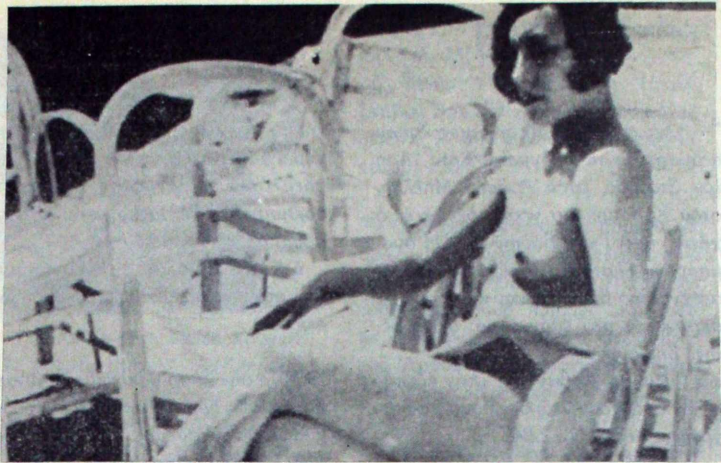


Διαγωγή μεδέν

πετυχαίνουν με τήν εξέγερση κατά τῶν καθηγητῶν. (Πρέπει νά εἶναι ἐλεύθεροι πιά οἱ τρεῖς ἥρωες, καθὼς τοὺς βλέπουμε στό τελικό πλάνο - γυρισμένοι με τήν πλάτη στό φακό - νά περπατοῦν νικητές πάνω στή σκεπή τοῦ σχολικοῦ κτιρίου.) Ἡ ταινία, ἐπικαιρῆ ὅσο θά ὑπάρχει στίς "δυνατές" ἀνθρώπινες σχέσεις ὁ διπολικός δεσμός δάσκαλου - μαθητῆ (γιατί ὄχι καί πατέρα - γιου), σίγουρα θά δίνει σέ πολλοὺς τήν εὐκαιρία ν' ἀξιολογήσουν τίς κατακτήσεις, σχολικές καί μή, τῆς ἐποχῆς μας.

Στήν τελευταία του ταινία, πού πρόλαβε νά ὀλοκληρώσει ὁ Βιγκό λίγο πρὶν πεθάνει ἀπό σηψαιμία στίς 5 Ὀκτωβρίου τοῦ 1934, περιγράφεται μιά ἐρωτική ἱστορία πάνω σέ μιά μαούνα - ποταμοσχεδία. Ὁ πραγματικός τίτλος τῆς εἶναι Ἄταλάντη, ἄν καί λόγω τῶν ἀλλαγῶν πού ὑπέστη ἀπ' τόν παραγωγό, προβλήθηκε στήν ἀρχή μέ τόν τίτλο Ἡ μαούνα πού περνᾷ. Ἀργότερα βέβαια, ἡ Γαλλική ταινιοθήκη φρόντισε γιά τήν ἀποκατάσταση καί διατήρηση τῆς κόπιας, ἀκολουθώντας τά πρότυπα τοῦ σκηνοθέτη (κυρίως στό μοντάζ). Ἐνας γάμος φέρνει μιά κοπέλα στήν μαούνα ὅπου ὁ ἄντρας τῆς εἶναι ὁ καπετάνιος, ἐνῶ τὸ πλήρωμα συμπληρώνουν ἕνας πολυταξιδεμένος - μισό-τρελλος ναυτικός καί ἕνας δεκαπεντάχρονος. (Τὸ πλάνο ὅπου ἡ κοπέλα περπατεῖ πάνω στή μαούνα μόναχῃ μέ τὸ ἄσπρο υψικό τῆς μέσα σέ φύντο μαῦρο - καθὼς ἔχει μαυρίσει ὁ οὐρανός - ἐκφράζει μέχρι τέλους τήν ψυχολογική τῆς κατάσταση). Στό Παρίσι, ὅπου ἡ μαούνα πηγαίνει γιά νά φορτώσει ἔμπορεύματα, ἡ κοπέλα "ξελογιαζεται" ἀπὸ ἕναν "κλόουν" - ὁ ἔξοχος Ἑλληνας Μαργαρίτης στό ρόλο αὐτό - πού τῆς προτείνει τήν ἀνέμελῃ ἐρωτική περιπέτεια. Καί ὁ ἄντρας τῆς φεύγει μέ τή μαούνα, ἀφήνοντάς τιν μόνη τῆς. Τελικά, ἡ ἀγάπη τους νικάει καί μένουν γιά πάντα μαζί.

Μέσα σ' αὐτὴν τήν ἀπλή ἱστορία, τά γεγονότα καί οἱ καταστάσεις γλυτροῦν τὸ ἕνα μετὰ τὸ ἄλλο μέ μιά χαλαρὴ συνδετικὴ δύναμη, μοιάζουν νά εἶναι τυχαῖα συναρμολογημένα - σίγουρα ὅμως ἐκφράζουν τόν τυχαῖο τρόπο τῆς ζωῆς μας, τήν τυχαία ροὴ τῶν γεγονότων μέσα στό Χρόνο. Ὁ χωμάτινος Δρόμος ἔχει ἀντικατασταθεῖ ἀπὸ τὸ ποτάμι καί ἡ μαούνα βρίσκεται σέ συνεχῆ κίνηση, ἐνῶ σέ κάθε πλάνο ἡ ροὴ τοῦ



Σχετικά με τήν Νίκαια

νεροῦ παρουσιάζει στήν πραγματικότητα τόν χῶρο πού χάνεται πίσω μας. Οἱ ἥρωες, ἀπλοὶ ἄνθρωποι, "μιλοῦν" στόν θεατὴ ἀμέσως, καθὼς μοιάζουν νά βρίσκονται πότε στό ὄνειρο (μαούνα) καί πότε στήν πραγματικότητα (ὕπολοιπος κόσμος). Ἡ μαούνα εἶναι τὸ καταφύγιο τῆς ἀγάπης (τῶν δύο ἡρώων) τῆς τρέλας τοῦ ναυτικοῦ (γυρίζει μεθυσμένος κάθε φορὰ πού βγαίνει ἔξω) καί τῆς ἀγνότητας τοῦ παιδιοῦ. Ὅσες φορές τήν ἐγκαταλείπουν γιά τόν ἔξω κόσμο,

ἀδύνατοι ν' ἀναποκριθοῦν στήν πονηριά καί στό φέμα, πέφτουν θύματα τῆς ἀπερίσκεπτης ἀγνότητας τους καί ἀναγκάζονται νά ἐπιστρέψουν ἐκεῖ ὅπου ὁ χρόνος κυλάει σάν τὸ νερό, στό ὄνειρο καί τήν φαντασία.

Ὁ Ζάν Βιγκό κατάφερε νά μιλήσει μέσα ἀπὸ τίς ταινίες του ποιητικά γιά τόν ἄνθρωπο, κατάφερε νά φυλακίσει τὸ ὄνειρο καί τὸ πραγματικό, σηματοθεύοντας τόν κινηματογράφο στήν πορεία του μέσα στόν χρόνο.

Φιλμογραφία τοῦ Ζάν Βιγκό



1929 - 1930: *A propos de Nice* [Σχετικά με τή Νίκαια], φωτογρ.: Μπόρις Κάουφμαν - ντοκυμανταίρ μικροῦ μήκους.
1931: *Taris roi de l' eau* [Ταρί, ὁ βασιλιάς τῶν νερῶν] - ντοκυμανταίρ μ.μ.

1933: *Zero de conduite* [Διαγωγή Μηδέν] - Μεγάλου μήκους: σκην./σεναριο: Ζ. Βιγκό, φωτογρ.: Μπόρις Κάουφμαν, Λουί Μπερζέ, μουσική: Ζομπέρ, πρωταγ.: Ζάν Νταστέ (ἄδεια προβολῆς: 1945)

1934: *L' Atalante* [Ἡ Ἄταλάντη] - ὁ κανονικός τίτλος - ὑπάρχει κόπια, ὅμως, καί μέ τόν τίτλο *Le chaland qui passe*, Ἡ μαούνα πού περνᾷ] ἀσπρόμαυρη μεγάλου μήκους: φωτογρ.: Μ. Κάουφμαν, μουσ.: Ζομπέρ, πρωταγ.: Ζάν Νταστέ, Ντίτα Πάρλο, Μισέλ Σιμόν καί ὁ Ἑλληνας Μαργαρίτης.

Γιάννης Μιχαλόπουλος

ΕΙΠΑΝ...

«**»** «Όχι, στή γενιά τή δική μας κάπου σταμάτησαν τά πράγματα. Στόν Άρη τόν Σταύρου, στόν Άνδρέα Μπέλλη, στόν Χαράση· πιά νέους δέν έχει ο χώρος μας. Γιατί; Βαριούνται. Ή σνομπάρουν. Πιστεύουν δι έχοντας διαβάσει ένα δυό βιβλία έγιναν κάποιοι, άρα σκοπεύουν στό επάγγελμα: σκηνοθέτης - δημιουργός.»

...ό **Γιώργος Άρβανίτης**, στήν ερώτηση άν υπάρχουν νέοι διευθυντές φωτογραφίας (*Αύγη*, 16.2.86).

«**»** «Καλά! Κι ο Πανουσόπουλος έφαχνε νά βρεί τόσο καιρό τή μεγάλη ήθοποιό και πήρε τήν Άλεσάντρα Βάντσι για τήν Μανία. Σιγά τή μεγάλη έπιτυχία... Ψάχνουμε για Ξένους τώρα! Γιατί;[...] Όσο για τόν Άγγελόπουλο, άν ψάχνει για κανένα πενηντάρη, δέν ξέρω... Άλλά άν ψάχνει για κανένα τριαντάρη, δέν βλέπω γιατί δέν παίρνει έμένα, τόν Ρέτσο, τόν Καφετζόπουλο. Όχι άπως τότε μέ τόν Μεγαλέξαντρο πού πήγε στήν Ιταλία και πήρε τόν Άντονούτσι, ένω μπορούσε νά πάει στήν Ήπειρο και νά βρεί ένα βοσκό κοτσονάτο σαρανταπεντάρη, νά τού βάλει μιά κάπα και νά έχει τόν Μεγαλέξαντρο του. Δέν είδα έγώ καμιά τρομερή έρμηνεία πίσω άπ' αυτόν τό ρόλο. Κι ο Χριστοφής πήρε τόν Όλμπρίνσκι και τόν Σεβερίν, όνόματα μυθικά και φοβερούς ήθοποιούς, νά παίξουν στή Ρόζα. Και τί έγινε; Χέστηκε ή φοράδα στ' άλώνι. Κράχτηκε ή ταινία ή δέν κράχτηκε;»

...ό **Τάκης Μόσχος**, για τή χρήση ξένων ήθοποιών σέ έλληνικές ταινίες (*Πλαιμπόν*, Φεβρουάριος '86).

«**»** «Όπως τό έχει πεί και ο Όρσον Γουέλς, ο κινηματογράφος έχει γίνει σήμερα τόσο άποδεκτός κοινωνικά, έχει τόσο έκλαικευτεί, έχει μπει τόσο πολύ στό ήθη και στήν καθημερινότητα, πού έχασε τό βασικό του στοιχείο: τό μεγαλείο του, τή μοπέμικη, τήν καλλιτεχνική, τήν περιθωριακή πλευρά του, άν θέλετε. Και αυτή ή νόσος τού σινεμά προαναγγέλλει μιά πολύ πιά γενικευμένη νόσο πού θά καταλήξει νά προσβάλει τό σύνολο τής κοινωνίας. Ή βαύτερη ποίηση τών ταινιών ύποφέρει πλέον άπό τή δομή τής κινηματογραφί-

ΕΙΠΑΝ...

κής βιομηχανίας. Τό σινεμά έπese στό χέρια τών πολυεθνικών. Λοιπόν, όσο πάει, ο κινηματογράφος άγγίζει τήν άριθμητική κι άπομακρύνεται άπό τήν ποίηση. Είναι άναπόφευκτο.»

... ο **Τζάκ Νικόλσον**, σέ συνέντευξη του στό περιοδικό *Πρεμιέρ* (*Ίανουάριος* '86).

«**»** «Σιγά σιγά, όσο μακραίνει ή άπόσταση άπό τό έργο και κάποιος χρόνος μπαίνει ανάμεσά μας, σκέφτομαι πώς είναι ή καλύτερή μου ταινία. Και δέν είναι ούτε τό θέμα ούτε ή φανερή γλώσσα τής άφήγησης πού μέ κάνουν νά τό πιστεύω. Είναι ή δεύτερη, τρίτη και τέταρτη άνάγνωση τού έργου, πού ή μυστική γλώσσα τού ρυθμού τής σιωπής μέ κάνουν ν' αγαπάω αυτήν τήν ταινία, άπως αγαπώ τά έργα τού Ταρκόφσκι, άς πούμε, ή τού Μπέργκμαν ή τού Φελίνι...»

... ο **Νίκος Κούνδουρος** για τό Μπορντέλο (περιοδικό *Ένα*, τεύχος 8, 20.2.86)

«**»** «Ή πορνογραφία δέ μ' ένδιαφέρει καθόλου. Βρίσκω τόν έρωτισμό άποφασιστικό για τή συμπεριφορά μας. Είναι άπαραίτητος, άπως ακριβώς και ή θρησκεία. Και τά δυό άποτελούν φορείς τής

ΕΙΠΑΝ...

ζωής, τής ανθρώπινης ύπαρξης. Τό αντίθετο συμβαίνει μέ τήν πορνογραφία. Μού φαίνεται κάτι σάν άπομεινάρι τού έρωτισμού, δταν τού αφαιρέσεις όρισμένα στοιχεία.»

... ο **Φεντερίκο Φελλίνι** σέ συνέντευξη στόν Παντελή Καρακάση (*Αύγη*, 2.3.86).

«**»** « Τόν Ρήγκαν και τή Μελίνα Μερκούρη.»

... ο **Ούγκο Τονιάτσι**, άπαντώντας στήν ερώτηση: ποιούς ήθοποιούς προτιμάτε (περιοδικό *Πρεμιέρ*, Φεβρουάριος '86).

«**»** «Άπό έδώ, ο σκηνοθέτης Σταύρος Κωνστανταράκος, γνωστός άπό τίς ταινίες του.»

... ο **Γρηγόρης Γρηγορίου** στήν τηλεοπτική έκπομπή Στόν χώρο τού έλληνικού κινηματογράφου (*ΕΡΤ*, 19.3.86).

«**»** «Έκνευρίστηκα πάρα πολύ δταν άρχισαν νά μέ άποκαλούν καινούριο Μάρλον Μπράντο. Τό μόνο πού ήξερα για τόν Μπράντο ήταν δι πρόκειται για ένα γέρο, χοντρό άνθρωπο. Δέν θά ήθελα νά ήμουν σάν κι αυτόν, καινούριος ή παλιός.»

... ο **Μάτ Ντίλον** (περιοδικό *Φωτοπλαύ*, Ίανουάριος '86).



Ή καλύτερη ταινία τού Κούνδουρου;

** «Προσπαθώ να εξαλείψω όσο το δυνατόν περισσότερο το διάλογο και υποθέτω ότι το Ράμπο είναι πραγματικά το καλύτερό μου πείραμα. Για μένα, το καλύτερο σενάριο που θα μπορούσε να γραφτεί, θα είναι μία λέξη.»

...ό πυγμάχος - ήθοποιός **Συλβέστερ Σταλλόνε** (Λάιφ, Ιανουάριος 1986).

** «Παρασύρθηκα στην ήθοποιία. Νομίζω πώς είναι περισσότερο επάγγελμα για ηλίθιους. Τό να έμπορεύομαι τον χειρότερό μου εαυτό είναι πολύ εξευτελιστική δουλειά.»

...ή **Κάθριν Χέμπορν** (Λάιφ, Ιανουάριος 1986).

** «Η τέχνη έφυγε από τα χέρια των σκηνοθετών, των δημιουργών. Σήμερα είναι ο κινηματογράφος του ταμείου. Ο κινηματογράφος του άθλιου Κόππολα, του άθλιου Σπήλμπεργκ.»

...ό **Νίκος Νικολαΐδης** στο "φανταστικό καφενείο" του Τέαρτου (Απρίλιος '86).



Η Χέμπορν ως Γκρέης Κίνγκλεϊν

** «Τό άμέσως επόμενο σχέδιό μου είναι ο Πήτερ Πάν. Τόν πρωταγωνιστή, που θα είναι ένα νέο παιδί, δέν τόν έχω βρει άκόμα. "Υστερ' άπ' αυτά, θα άφοσιωθώ στην τρίτη συνέχεια του Ινιάνα Τζόουνς.»

Γιά τίς Καταπληκτικές Ιστορίες, σκέφτομαι να γυρίσω μερικά έπεισόδια, ίσως τέσσερα - πέντε, στην Άγγλία και ίσως ένα μέ τούς Μόντυ Πάυθον. Θά μ' ένδιέφεραν και μερικοί Εύρωπαιοι σκηνοθέτες, όπως ο Σλέντορφ, ο Μπερτολούτσι κι ο Λέονε και θά ήθελα

νά τούς βρώ για να δώ άν ένδιαφέρουναι να συνεργαστούν μαζί μου.»

...ό "άθλιος" (βλ. γειτονικό "είπαν") **Στήβεν Σπήλμπεργκ** στο μουσικό περιοδικό Ρόλλινγκ Στόουν, τεύχος Ιανουαρίου '86.

** «Οί άνθρωποι είναι πεινασμένοι για ήρωες. Φανταστικές περιπέτειες είναι ό,τι ό κόσμος θέλει να βλέπει σ' αυτούς τούς δύσκολους καιρούς. Καί αυτό άκριβώς προσφέρουν οί ταινίες μου.»

... ό **Άρνολντ Σβαρτσενέγκερ** (περιοδικό Φωτοπλαΐν, Ιανουάριος '86).

** «Θά ήθελα να έχω τό δικαίωμα να παίξω άσχημα, να κάνω όλα τά αντίθετα από εκείνα που θά μου έλεγε ο σκηνοθέτης, είτε κατά τή διάρκεια του γυρίσματος είτε κατά τίς πρόβες. Πιστεύω ότι για έναν ήθοποιό είναι πολύ σπουδαίο να έχει δικαίωμα να κάνει λάθος.»

... ή **Ζυλιέτ Μπινός** (άναδημοσίευση: Τό Βήμα, 23.3.86).

ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΙΚΗ ΠΑΙΔΕΙΑ

Η Σχολή Σταυράκου και τα προβλήματά της

Λάβαμε και ευχαρίστως δημοσιεύουμε (μέ μικρές παραλήψεις) τήν παρακάτω έπιστολή από τό Σύλλογο σπουδαστών τής Σχολής κινηματογράφου - τηλεόρασης Λ. Σταυράκου:

Μέ τήν έπιστολή αυτή θά θέλαμε να κάνουμε γνωστά τά προβλήματα που αντιμετώπιζουμε ως σπουδαστές κινηματογράφου. Διευκρινίζουμε ότι, άσφαλώς, τά προβλήματα αυτά δέν τά θεωρούμε ξεκομμένα από τά προβλήματα του επαγγελματικού χώρου που όριοθετούνται από τή γενική κατάσταση στον τόπο μας.

Η κινηματογραφική εκπαίδευση παραμένει έξ όλοκλήρου στά χέρια τής ιδιωτικής πρωτοβουλίας που σκοπό έχει τό κέρδος και τήν ιδεολογική χειραγώγηση των νέων καλλιτεχνών προς όφελος τής κυρίαρχης ιδεολογίας.

Η κατάσταση στη Σχολή

Στό σπουδαστικό έτος 85 - 86 άνεβαίνουν τά διδάκτρα των Σχολών κατά 15%. Οί 75 - 100.000 που άπαιτούνται μόνο για διδάκτρα βάζουν φραγμό στά παιδιά από χαμηλά οικονομικά σρώματα να σπουδάσουν κινηματογράφο (άνάλογη κατάσταση υπάρχει και στις άλλες καλλιτεχνικές Σχολές).

Τά πολυάριθμα τμήματα (150 Α' Σκηνοθετών) δέν αφήνουν περιθώρια για σωστή διδασκαλία και παρακολούθηση, έξαναγκάζουν πολλούς από τούς σπουδαστές να άπογοητεύονται και να τά παρατάνε στη μέση τής χρονιάς.

Η άνεπάρκεια μηχανημάτων για πρακτική έξάσκηση, τά άνύπαρκτα βιβλία για μελέτη (υπάρχουν σημειώσεις των 30 σελίδων για μία σπουδαστική περίοδο ή και για τά τρία έτη τής Σχο-

λής και αυτές άναχρονιστικές). Έτσι, οί σπουδαστές βγαίνουν από τίς Σχολές χωρίς τήν άπαραίτητη ύποδομή για να μπορέσουν να σταθούν στον επαγγελματικό χώρο. Άκόμη πληρώνουν στον κινηματογράφο κανονικό εισιτήριο, τή στιγμή που ή συνεχής παρακολούθηση ταινιών είναι άπαραίτητη, μιάς και είναι τό άντικείμενο τής μελέτης τους. Τά προβλήματα αυτά κι άλλα άκόμη που υπάρχουν, διαβάθμιση Σχολών π.χ., δέν είναι δυνατόν να ξεπεραστούν όσο ή κινηματογραφική και γενικότερα ή καλλιτεχνική παιδεία παραμένουν σέ χέρια ιδιωτών.

Έδω μπάινει τό αίτημα για δημιουργία Άκαδημίας Κινηματογράφου και γενικότερα δημοσιοποίηση τής καλλιτεχνικής παιδείας. Μόνο έτσι θ' άρχίσουν τά προβλήματα που υπάρχουν να μπαίνουν σ' ένα δρόμο λύσης, άρχίζοντας από τό βασικότερο. Θά πά-

Θολούρα

φει ή καλλιτεχνική παιδεία να είναι προνόμιο όσων διαθέτουν χρήματα. Από την άλλη, οι γνώσεις που θα παρέχονται θα είναι πιο επιστημονικές και συστηματοποιημένες απ' ό,τι τώρα, και θα υπάρξει βελτίωση της υλικοτεχνικής υποδομής των Σχολών.

Σίγουρα δεν έχουμε την ούτοπια ότι μιά κι έξω θα λυθούν όλα τα ζητήματα που μας απασχολούν, θα έχουμε όμως την δυνατότητα να διεκδικήσουμε, μαζί με το υπόλοιπο σπουδαστικό κίνημα, από καλύτερες θέσεις, μιά ποιοτικότερη εκπαίδευση.

Περιεχόμενο σπουδών

Τό περιεχόμενο των σπουδών είναι αυτή τη στιγμή ουσιαστικά ξεκομμένο από τα προβλήματα της σύγχρονης κοινωνίας. Είναι μακριά από την εξέταση της παγκόσμιας προοδευτικής δημιουργίας, από τα προβλήματα του λαού και του τόπου μας.

Ο εμπειρισμός, οι άσποασματικές γνώσεις και η φορμαλιστική εξέταση των θεμάτων τό μόνο που κάνουν είναι να περνούν τις κυρίαρχες αντιλήψεις της άσικης κοινωνίας στους σπουδαστές. "Όλα αυτά οδηγούν σε έλιτ αντιλήψεις για τό ρόλο του καλλιτέχνη, καλλιεργούν τόν άτομικισμό και την ανταγωνιστικότητα, υποτάσσουν τή ζωντάνια, τά όνειρα και τό ταλέντο στό κυνήγι του βολέματος μέσα από κυκλώματα, κάνοντας έτσι εύκολη λεία τους νέους δημιουργούς καλλιτέχνες σ' αυτούς που μονοπωλιακά κατευθύνουν οικονομικά και ιδεολογικά τόν επαγγελματικό χώρο του κινηματογράφου. Φθάνοντας στό πτυχίο, τό μόνο σίγουρο είναι ότι έχουμε μπροστά μας όρθοιοιχητή τήν πόρτα για τήν άνεργια.

Νομίζουμε ότι είναι έπιτακτική άνάγκη να γίνει πιο στενή ή συνεργασία με τούς επαγγελματικούς φορείς του χώρου και μαζί τους να παλέψουμε για ουσιαστικά μέτρα προστασίας του Έλληνικού κινηματογράφου, για περισσότερες δαπάνες από τόν κρατικό προϋπολογισμό, για τόν πολιτισμό, για να μπει φραγμός στην άσοδοσία των έταιρειών - γραφείων εισαγωγής που μονοπωλιακά λυμάνονται τό χώρο, για δημόσια καλλιτεχνική - κινηματογραφική εκπαίδευση, για να πάψει ό κινηματογράφος να είναι όπλο στά χέρια των λίγων για τή χειραγώγηση των συνειδήσεων.

"Έχει έπισημανθεί πολλές φορές ότι οι συνθήκες προβολής των ταινιών στις έλληνικές αίθουσες είναι άπαράδεκτες. Έπίσης πολλές φορές δημιουργήθηκε ή άνάγκη να υποδειχθούν οι ύπεύθυνοι για αυτή τήν κατάσταση, έτσι ώστε να γίνει ένας καταμερισμός εύθυνών στους διανομείς και τούς αίθουσάρχες.

"Η κατάσταση, βέβαια, δεν έχει αλλάξει από τότε που παρουσιάστηκαν οι πρώτες διαμαρτυρίες. Οι συνθήκες προβολής εξακολουθούν να είναι άπαράδεκτες και τό πιο θλιβερό σ' αυτή τήν ιστορία είναι ότι σταμάτησαν οι διαμαρτυρίες.

Οι διανομείς άγνωστον πολλά για να ένδιαφέρονται για τήν ποιότητα της όποιασδήποτε "κόπιας". Οι αίθουσάρχες πολλές φορές δεν έχουν δει τήν ταινία που "παίζεται" στην αίθουσα. Τό κοινό συναινεί, άπληροφόρητο καθώς είναι, δέχομενο ό,τι προσφέρεται, άρκεϊ, να μήν υποβάλλεται σε δυσκολίες.

Γιά παράδειγμα, ή ταινία του Φράνσις Κόπολα *Μιά μέρα ένας έρωτας* παίχτηκε μέσα σε τέτοιες άπαράδεκτες συνθήκες. Άναφέρομαι ειδικά σ' αυτή τήν ταινία γιατί ή έπεξεργασία της εικόνας της άποτελεί από μόνη της ένα εικαστικό θαύμα.

"Έτυχε να δω τήν ταινία πριν έλθει

έδω, ώστε να είμαι σε θέση να έπισημάω τις τεράστιες διαφορές που υπάρχουν και που λειτουργούν εις βάρος της, όταν ή προβολή δεν άνταποκρίνεται στό ύψος της προσπάθειας που έχει δαπανηθεί για τή δημιουργία της. Είναι μιά ταινία που χαρακτηρίζεται κυρίως για τή "σιλιπνότητα" της εικόνας της και τήν ένταση των χρωμάτων μέσα από ένα άριστοτεχνικό συνδυασμό φώτων και φωτισμών, ώστε όλο τό ντεκόρ που δηλώνεται ψεύτικο να μή φαίνεται για τέτοιο. Αυτή λοιπόν ή "σιλιπνότητα", που για να έπιτευχθεί δαπανήθηκαν 40 εκατομμύρια δολάρια και που έκλεισε τό σούντιο της Zoetrope, τό βράδυ του Σαββάτου της 15.2.86 στόν κινηματογράφο "Έσπερος" της Θεσσαλονίκης χάθηκε όλοκληρωτικά. Άντί για αυτή, βλέπαμε μιά "θολή" εικόνα, με ξεθωριασμένα χρώματα και κακό ήχο, με άποτέλεσμα ή ταινία να είναι τελείως διαφορετική απ' αυτή που είδα στη Γαλλία. Νά είναι τελείως έπιπεδη, άδιάφορη, πολλές φορές βαρετή και τό χειρότερο να ξέρω ότι δεν είναι έτσι, αλλά ότι έγινε έτσι, κατασκευάστηκε έτσι από τήν άνευθυνότητα όλων. Άκόμα και του νεαρού που έλεγγε στην έξοδο "...έλα μωρέ, δεν ήταν τίποτα άλλο από μιά ιστορία άγάπης...". "Ήταν όμως μόνο αυτό;

I.K.

8ο Φεστιβάλ Έρασιτεχνικού Κινηματογράφου

"Η Όμάδα Σοϋπερ - 8 προκηρύσσει και φέτος τό 8ο Φεστιβάλ Έρασιτεχνικού Κινηματογράφου, σοϋπερ - 8. Τό Φεστιβάλ θα διεξαχθεί στη Θεσσαλονίκη στις 23 - 25 Μαΐου. Και στό 8ο Φεστιβάλ, όπως και στα προηγούμενα, θα ίσχύσουν τά παρακάτω:

1) Δέν θα υπάρχει προκριματική έπιτροπή. Όλες οι ταινίες που θα ύποβληθούν στό Φεστιβάλ, θα παιχθούν στό Διαγωνιστικό πρόγραμμα.

2) Η είσοδος θα είναι έλεύθερη για τό κοινό.

3) Θα ύπάρξουν και βραβεία κοινού, ύστερα από ψηφοφορία, έκτός

από τά βραβεία της κριτικής έπιτροπής, τήν όποία θα άπαρτίζουν ειδήμονες του κινηματογράφου με γνώσεις πάνω στόν ιδιαίτερο χαρακτήρα του σοϋπερ - 8.

Αιτήσεις συμμετοχής θα γίνονται δεκτές ως τις 30 Άπριλίου.

Γιά περισσότερες πληροφορίες, οι ένδιαφερόμενοι μπορούν να έπικοινωνήσουν με τούς:

Γιώργο Ζερβόπουλο, τηλ. 511.601 (031), ώρες γραφείου, και

Κώστα Πάλλη, τηλ. 36.03.626 (01), άπογευματινές ώρες.

Γιά τις κινηματογραφικές αγορές

Οι «αγορές» κινηματογραφικών και τηλεοπτικών ταινιών συνεχώς αυξάνονται σε αριθμό, βελτιώνονται σε οργάνωση και διευρύνουν τον αριθμό των συμμετοχών τους (σε άτομα ή εταιρείες που πουλούν ή αγοράζουν). Έτσι, τείνει να αποτελεί εϊδηση ή διοργάνωση μιās κάποιας απ' αυτές. Γι' αυτούς τους λόγους, παραθέτουμε πιο κάτω έναν ενημερωτικό κατάλογο των κυριότερων «αγορών του φίλμ».

Αρχίζουμε από τις πιο σημαντικές:

1) **AFM** (Αμερικαν Φίλμ Μάρκετ): Η μεγαλύτερη σε συναλλαγές. Άρχισε τό 1981. Η έκτη διοργάνωση θά γίνει 20 - 28 Φεβρουαρίου 1986 στό Λός Άντζελες.

2) **Κάννες**: Παράλληλα μέ τό Φεστιβάλ. Η αγορά άγνοεί σ' εδόν τό Φεστιβάλ και ό περισσότερος κόσμος στίς Κάννες δίνει προτεραιότητα μάλλον σ' αυτή παρά σ' εκείνο (έκτός από τους

δημοσιογράφους και τους άπλους θεατές).

3) **MIFED**: Γίνεται στό Μιλάνο. Η 52η διοργάνωση έγινε από 14 έως 26 Οκτωβρίου 1985 και είχε τρία τμήματα: α) 14 - 18 Οκτωβρίου: Αγορά τηλεοπτικών ταινιών και προγραμμάτων. β) 14 - 18 Οκτωβρίου: Αγορά Ταινιών Ανατολής - Δύσης, μέ σκοπό τήν πώληση ταινιών στίς Ανατολικές χώρες. γ) 20 - 26 Οκτωβρίου: «Ίνδικό καλοκαίρι». Για αγορά και πώληση των πιο πρόσφατων κινηματογραφικών ταινιών.

Αυτές οι διοργανώσεις και συναγωνίζονται ή μία τήν άλλη και τά στοιχεία που ανακοινώνουν οι ίδιες («1.000 εταιρείες δήλωσαν συμμετοχή» ή κάτι παρόμοιο) είναι πολλές φορές αυτοδιαφημιστικά. Τό μόνο στοιχείο σύγκρισης που έχουμε είναι τά ποσοστά πωλήσεων των άμερικανικών εταιρειών και παραγωγών. Σύμφωνα μ' αυτά, τό 32,7% του συνόλου των αγοροπωλησιών

γίνεται στήν AFM, τό 27,66% στίς Κάννες και τό 18,74% στήν MIFED (τό υπολειπόμενο ποσοστό διακινείται έκτός αγορών). Δέν έχουμε κανένα στοιχείο για τήν ευρωπαϊκή παραγωγή ή για τόν συνολικό κύκλο εργασιών των τριών μεγάλων αγορών.

Αναφέρουμε τέλος και δύο μικρότερες αγορές που στοχεύουν περισσότερο στήν τηλεόραση (κανονική, καλωδιακή ή δορυφορική) και στό βίντεο.

1) **Η αγορά του Λονδίνου**: Άρχές Οκτωβρίου 1985.

2) **MIPCOM**: Στίς Κάννες, 6 - 12 Οκτωβρίου 1985. Η πρώτη διοργάνωση (πολυδιαφημισμένη μάλιστα) έχει αντικαταστήσει τήν VIDCOM (άπό τό 1971).

Τέλος, θά έπρεπε ίσως νά αναφερθούν κάποιες αγορές άναπτυσσόμενες μέν, τυπικού χαρακτήρα δέ, όπως του Καναδά και τής Αυστραλίας.

Θ.Ν.

Δρ. ΤΖΕΚΥΛ ΚΑΙ Κος ΧΑΪΝΤ

Μιά σύντομη αναφορά στό έργο και τό τυπάζ του Τζαίημς Κάγκνευ

Γεννημένος τό 1904, ό Τζαίημς Κάγκνευ ξεκίνησε τήν καριέρα του στό θέατρο - βωντιβίλ. Χόρευε και τραγουδούσε μέ τήν Τζόαν Μπλόντελ όταν ή Γουώρνερ αποφάσισε νά μεταφέρει τό σώου του σέ ταινία μέ τίτλο *Οί διακοπές ενός άμαρτωλού* (1930). Ακολουθούν δυό ακόμα ταινίες για νά γυρίσει τό 1931 τήν ταινία *Δημόσιος κίνδυνος* του Γουίλιαμ Γουέλμαν που μπορεί νά θεωρηθεί ένα άρχετυπικό γκαγκστερικό φίλμ. Η ταινία αυτή μπορεί νά θεωρηθεί σημαδιακή και για τήν καριέρα του ίδιου του Κάγκνευ γιατί τόν τυποποιεί στόν ρόλο του σκληρού και κυνικού άντρα με επιθετική και συχνά βίαιη συμπεριφορά άπέναντι στίς γυναίκες.



Ό γκάγκστερ μέ τό λερωμένο πρόσωπο



Ο Κάγκνεϊ στην τελευταία του ταινία Ράγκτάιμ

Η επιτυχία της ταινίας αυτής που ομολογουμένως στηρίχτηκε στην θαυμάσια έρμηνεία του Κάγκνεϊ αλλά και αυτές που ακολουθούν σκηνοθετημένες από τον Ντέλ Ρούθ αλλά και από τον Χάουκς (*Τό ούρλιαχτό του πλήθους*) τον μετατρέπουν σε δύναμη κρούσης της Γουώρνερ. Παίζει ρόλους βίαιους που αναδεικνύουν βαθμιαία τον γκάγκστερ, τον σκληρό ως έναν τραγικό ήρωα. Η βία ως αντίρρηση, ή επιθετικότητα ως μία μορφή λαϊκής εκδίκησης έγγραφονται ως οι σταθερές του κλασικού αμερικανικού γκαγκστερικού φιλμ. Για τον Χάουκς, για παράδειγμα, ο γκάγκστερ δεν είναι τίποτα άλλο από τη σκοτεινή πλευρά της επιδίωξης του αμερικανικού όνειρου.

Σύντομα, όμως, η απρόσμενη αυτή ψυχαναλυτική και κοινωνιολογική διάσταση που δίνεται στο πρόσωπο του κακοποιού θά προκαλέσει την αντίδραση της συντηρητικής μερίδας των θεατών και έτσι η Γουώρνερ θά προτιμήσει το ρόλο του καταδότη των παρανόμων. Ήδη όμως ο Κάγκνεϊ έχει δοκιμάσει το ταλέντο του και στο μιούζικαλ του Μπαϊχον *Footlight Parade*

και στην κωμωδία του Κέρτιζ *Τζίμμυ ο ευγενικός*, όπου αποκαλύπτει ένα μάλλον λειτουργικό κωμικό έαυτό.

Στά 1935 έρχεται η ολοκλήρωσή του στο ρόλο του σκληρού στην ταινία του Γουίλιαμ Κήλυ *G - Men*, δίπλα σε μία πλειάδα γνωστών ήθοποιων της εποχής, για ν' ακολουθήσει η *Όροφή μηδέν*, μία από τις διεισδυτικότερες μελέτες του Χάουκς στον τύπο του σκληρού άντρα.

Οι επιτυχίες του αυτές τον κάνουν έναν από τους πιο ακριβοπληρωμένους ήθοποιούς του Χόλλυγουντ, ενώ με τις ταινίες που ακολουθούν κερδίζει το συναγωνισμό με τους Χόμφρεϊ Μπόγκαρτ και Τζώρτζ Ράφτ ως ο καλύτερος στο τυπάκι του γκαγκστερικού φιλμ. Σημειώνουμε τά δυο πασίγνωστα φιλμ: *Πεθαίνω κάθε αύγη* ('39) του Κήλυ και *The roaring twenties* ('39) του Γούωλς, ενώ έχει ήδη προηγηθεί η ταινία *Άγγελος με βρώμικα πρόσωπα* του Κέρτιζ.

Στή διάρκεια του πολέμου δέχεται επιθέσεις από κομμουνιστικές οργανώσεις και για άπάντηση πείθει την Γουώρνερ νά του αναθέσουν το ρόλο του

Τζώρτζ Κόχαν, ένθερμου πατριώτη και σώουμαν, στο *Yankee Doodle Dandy* που σκηνοθέτησε ο Μάικλ Κέρτιζ τό 1942. Τό φιλμ αυτό θεωρείται τό άριστούργημά του και τού έδωσε και τό μοναδικό Όσκαρ τής καριέρας του. Ο Κάγκνεϊ παίζει τό ρόλο τής ζωής του και αποδίδει θαυμάσια τίς καρτούνιστικές διαστάσεις τού ήρωά του.

Ακολουθούν και άλλες ταινίες, όχι ιδιαίτερα σημαντικές, για νά γυρίσει τό 1949 τό τελευταίο μεγάλο γκάγκστερ - φιλμ τού αμερικανικού κινηματογράφου, τόν *Μεγάλο παράνομο* τού Γουώλς. Έδω ύποδύεται τό ρόλο ενός ψυχοπαθολογικού γκάγκστερ που πάσχει από ήμικρανίες και πού στό τέλος καίγεται από μία έκρηξη πετρελαίου.

Στά 1955 πρωταγωνιστεί μία και μοναδική φορά σε μία ταινία τού Νίκολας Ραίυ, στό άντισυμβατικό γουέστερν *Κολοράντο*, τό όποιο πραγματεύεται τό χάσμα τών γενεών, τή σύγκρουση πατέρα - γιού και τήν αντιπαράθεση τής άνεμελιās με τή σοφία.

Από έδω και πέρα ή καριέρα του φθίνει μαζί με τήν ηλικία του. Όταν τό 1961 παίζει στή σάπυρα τού Μπίλλυ

ΚΙΝΗΣΗ ΞΕΝΩΝ ΤΑΙΝΙΩΝ (12/3/86)

Γουάιλντερ "Ένα, δύο, τρία....", δλοι στοιχηματίζουν δι εδω τέλειωσε η καριέρα του. Τους διαφεύδει μετά ... 20 χρόνια παίζοντας ένα ρόλο στην ταινία του Φόρμαν *Ράγκταιμ*.

Ό μεγάλος στυλίστας

Ό Τζαίημς Κάγκνευ υπήρξε άσυμβίβαστος στην καριέρα του. Άρνήθηκε ρόλους που έκρινε δι δέν του πήγαιναν, μπήκε στο περιθώριο, έπανήλθε, άμφισβήτησε και δούλεψε σκληρά. Άν και κοντός, χάρις στην εργατικότητα και τό θαυμάσιο ταλέντο του, κατάφερε νά παίξει μιá γκάμα ρόλων που είναι άξιοθαύμαστη.

Ός ήθοποιός άναμφισβήτητα υπήρξε ένας από τούς μεγαλύτερους στυλίστες του παγκόσμιου κινηματογράφου. Θα μπορούσαμε νά τον χαρακτηρίσουμε ως ένα είδος Δρ. Τζέκυλ και κ. Χάυντ. Είχε δύο πρόσωπα. Αυτό του γκάγκστερ και τό άλλο μέ τό όποιο πέτυχε σέ ρόλους κωμικού έραστή, σέ μουζικαλ και σέ κομεντί. Οί ύποδύσεις ήταν πρωτεϊκές και οί αίφνίδιες άλλαγές ρυθμών και στυλ πρωτόγνωρες. Άστραπαία περνούσε από τή φάση τής ήρεμίας σέ μιá άλλη παρανοϊκή. "Υπήρξε ιδανικός για νά άποδίδει "ψυχιατρικά" τά συμπτώματα μιás μανιοκατάθλιψης.

Άν και σέ καμιά περίπτωση δέν θά μπορούσε νά χαρακτηριστεί όμορφος, άνέδνε μιá κτηνώδη σεξουαλικότητα και ποτέ δέν μπορούσες νά καταλάβεις άν τό χαμόγελο του έκρυβε τήν άρχή μιás σαδιστικής έκρηξης ή τήν εύφορία μιás καλωσσύνης πράξης. Τό τυπάξ του υπήρξε κλασικό. Στάση σώματος σέ έλαφρά δξεία γωνία. Χέρια στην τσέπη. Βλέμμα ... κόντρ πλουζέ. Χαμόγελο επικίνδυνο και διφορούμενο.

Μέ τό θάνατό του ένα κινηματογραφικό είδος που έχει ήδη ύποσει μιá τερατώδη μεταλλαγή χάνει τήν τελευταία μνήμη του. Σέ περιόδους που πλεονάζει ή μνησικακία, άντί τής μνήμης, τά έπιγονικά άμερικανικά προϊόντα επιδίδονται σέ ύστερική δξυση του φλοιού μόνο του άρχετυπικού μοντέλου. Παράλογη βία, άχαλίνωτο σέξ, γραφικότητα τών καπνών όπιου, παράνοια, εύτελεια.

Άλέξης Ν. Δερμεντζόγλου

Σημείωση: Βασικό βοήθημα για τή συγγραφή αυτού του μεμοράντουμ υπήρξε τό *Βιογραφικό Λεξικό* του Ντράιβιντ Τόμσον.

ΤΙΤΛΟΣ ΤΑΙΝΙΑΣ	ΜΕΡΕΣ	ΕΙΣΙΤ.
ΡΑΜΠΟ ΙΙ: Η ΑΠΟΣΤΟΛΗ	412	228.736
ΤΖΕΜΣ ΜΠΟΝΤ: ΕΠΙΧΕΙΡΗΣΗ ΚΙΝΟΥΜΕΝΟΣ		
ΣΤΟΧΟΣ	347	221.612
ΚΟΜΜΑΝΤΟ	228	176.873
Η ΜΕΓΑΛΗ ΤΩΝ ΜΠΑΤΣΩΝ ΣΧΟΛΗ Νο 2	287	171.305
ΡΟΚΥ Νο 4	220	156.985
Η ΤΙΜΗ ΤΩΝ ΠΡΙΤΖΙ	232	138.910
ΣΙΩΠΗΛΟΣ ΚΑΒΑΛΛΑΡΗΣ	270	132.004
ΟΙ ΘΗΣΑΥΡΟΙ ΤΟΥ ΣΟΛΟΜΩΝΤΑ	207	131.542
ΜΑΝΤ ΜΑΞ Νο 3: ΑΠΟΔΡΑΣΗ ΑΠΟ ΤΟ		
ΒΑΣΙΛΕΙΟ ΤΟΥ ΚΕΡΑΥΝΟΥ	244	129.334
ΕΠΙΣΤΡΟΦΗ ΑΠΟ ΤΟ ΜΕΛΛΟΝ	238	129.198
ΜΙΑ ΑΓΑΠΗ ΓΕΝΝΙΕΤΑΙ	227	124.162
Ο ΛΟΓΟΣ ΤΟΥ ΜΠΑΤΣΟΥ	184	93.602
ΣΜΑΡΑΓΔΕΝΙΟ ΔΑΣΟΣ	198	91.347
ΚΟΚΟΥΝ	158	80.264
ΤΟ ΚΟΚΚΙΝΟ ΡΟΔΟ ΤΟ ΚΑΪΡΟΥ	185	79.351
ΓΚΟΥΝΙΣ ΤΟ ΚΥΝΗΠ ΤΗΣ ΜΕΓΑΛΗΣ ΠΕΡΙΠΕΤΕΙΑΣ	187	78.850
ΝΥΧΤΕΣ ΤΗΣ ΤΣΑΪΝΑ ΜΠΛΟΥ	133	77.453
ΣΙΛΒΕΡΑΝΤΟ	194	69.136
ΜΙΑ ΜΕΡΑ ΕΝΑΣ ΕΡΩΤΑΣ	142	68.101
Ο ΤΕΛΕΥΤΑΙΟΣ ΔΡΑΚΟΣ	214	65.050
Η ΑΣΥΜΒΙΒΑΣΤΗ	137	63.517

ΚΙΝΗΣΗ ΕΛΛΗΝΙΚΩΝ ΤΑΙΝΙΩΝ

ΤΙΤΛΟΣ ΤΑΙΝΙΑΣ	ΜΕΡΕΣ	ΕΙΣΙΤ.
ΠΕΤΡΙΝΑ ΧΡΟΝΙΑ	312	184.791
ΨΗΛΟΣ ΛΙΓΝΟΣ ΚΑΙ ΨΕΥΤΑΡΟΣ	326	113.032
Ο ΡΟΖ ΓΑΤΟΣ	293	103.855
Ο ΑΓΚΑΛΙΤΣΑΣ	259	72.046
Ο ΙΠΠΟΤΗΣ ΤΗΣ ΛΑΚΟΥΒΑΣ	180	58.944
ΜΠΟΡΝΤΕΛΟ	105	63.112
ΠΕΡΑΣΤΕ ΦΙΛΗΣΤΕ ΤΕΛΕΙΩΣΑΤΕ	167	51.730
Η ΓΥΝΑΙΚΑΡΑ ΑΠΟ ΤΟ ΚΙΛΚΙΣ	188	43.399
Ο ΔΥΝΑΣΤΕΙΑΣ	137	40.140
ΜΑΝΙΑ	76	26.750
ΑΓΑΠΗΣΑ ΕΝΑ ΠΟΝΤΙΟ	105	40.227
ΣΟΥΠΕΡ ΛΥΚΕΙΟ: ΑΚΡΩΣ ΚΟΥΦΟ ΚΑΙ ΠΑΛΑΒΟ	128	24.059
ΘΗΡΙΟΤΡΟΦΕΙΟ ΑΡΡΕΝΩΝ ΕΝΑΝΤΙΟΝ ΘΗΛΕΩΝ	98	24.013
ΚΟΡΙΤΣΙΑ ΓΙΑ ΤΣΙΜΠΗΜΑ	121	20.694
ΤΑ ΠΑΙΔΙΑ ΤΟΥ ΚΡΟΝΟΥ	56	19.937
ΜΙΑ ΤΟΣΟ ΜΑΚΡΙΝΗ ΑΠΟΥΣΙΑ	49	18.898
ΡΕΝΑ ΤΑ ΡΕΣΤΑ ΣΟΥ	92	18.163
Η ΣΚΙΑΧΤΡΑ	45	12.835
ΑΘΗΝΑ ΝΕΑ ΥΟΡΚΗ	86	10.424
ΜΕΤΕΩΡΟ ΚΑΙ ΣΚΙΑ	21	10.124
ΕΝΑ ΣΕΝΑΡΙΟ ΕΙΝΑΙ Η ΖΩΗ ΜΑΣ	47	9.400
ΤΟ ΑΡΩΜΑ ΤΗΣ ΒΙΟΛΕΤΑΣ	14	5.561

* Τά εισιτήρια αυτά είναι από τήν Α' & Β' προβολή Άθηνών - Πειραιά και περιχώρων. Όρισμένες ταινίες από αυτές είναι στις άρχές τών προβολών τους.

Οί πίνακες αυτοί είναι παρμένοι από τό επαγγελματικό κινηματογραφικό περιοδικό ΘΕΑΜΑΤΑ.

**** ΣΕΖΑΡ.** Δόθηκαν τά φτεινά γαλλικά δσκαρ καί ανάμεσά τους ξεχωρίζουν τό *Τρεις άνδρες καί μιά κούνια* (καλύτερης ταινίας) τής Κολίν Σερώ, ό Κριστόφ Λαμπέρ κι ή Σαντρίν Μποννέρ πού πήραν τά Σεζάρ ήθοποιίας, ό Μισέλ Ντεβίλ τό Σεζάρ σκηνοθεσίας, ένώ ό Άστορ Πιατσόλα βραβεύτηκε γιά τή μουσική του στό φίλμ *Τανγκό, ή έξορία του Γκαρντέλ* του Φερνάντο Σολάνας. Τό Σεζάρ καλύτερης ξένης ταινίας πήρε *Τό κόκκινο ρόδο του Καίρου* του Γούντυ Άλλεν, ένώ σημειώστε τά πρωτότυπα βραβεία άφίσας (!) πού πήρε ό Μισέλ Λάντι γιά τό *Χαρέμι* καί διαφημιστικό σπότι πού πήγε στόν Ζωρζ Μπεκέρ γιά τή διαφήμιση του Σιτροέν Βιζά GTI.



Η άφίσα τής ταινίας τής Σερώ

**** KANNON.** Μερικές άποκαλύψεις γιά τά σχέδια τής ανερχόμενης δύναμης στήν κινηματογραφική άγορά, τής έταιρείας τών Γκόλαν - Γκλόμπους. Βρέθηκε σκηνοθέτης γιά τόν *Κάπταιν Άμέρικα* μετά τήν έγκατάλειψη του Χούπερ. Είναι ό ρουτινιέρης Μάικλ Γουίννερ. Ή Τζούλυ Άντριους άντικατέστησε τήν Φαίη Ντάναγουαιη στό *Ντουέτο* γιά δύο του Άντρέι Κοντσάλοφσκι μαζί τής ό Άλαν Μπαίτης κι ό Μάζ Φόν Σύντωβ. Ό Ντάσπιν Χόφμαν υπέγραψε συμβόλαιο γιά τήν ταινία *Λά μπράβα*, τής όποίας δέν έχει βρεθεί άκόμη σκηνοθέτης. Άκούστηκε ότι ή άμοιβή του Χόφμαν θά είναι έξήμιση εκατομμύρια δολάρια καί κάποια ποσοστά στίς εισπράξεις! Στο πρόγραμμα είναι ή ταινία *Ζορμπάς, τό μούζικαλ*, μέ τόν Άντονου Κουήν, άπό τή θεατρική

έπιτυχία του Μποντγουαιή. Τέλος, ή Κάννον εκλείσει τόν Τζών Τραβόλτα καί τόν Ρομάν Πολάνσκι, προσοχή όχι μαζί, γιά τίς επόμενες ταινίες τους.

**** ΜΠΙΛΛΥ ΓΟΥΑΪΛΝΤΕΡ.** Τιμήθηκε στίς 6 Μαρτίου μέ τό βραβείο του Άμερικάνικου Κινηματογραφικού Ίνστιτούτου γιά δλόκληρο τό έργο του. Ήταν τό 14' πρόσωπο πού τιμήθηκε μ' αυτό τό βραβείο σέ άναγνώριση του γεγονότος ότι τό έργο του (όπως καί τών προηγούμενων) "άντχει στίς χρόνος". Οί προηγούμενοι βραβευθέντες ήταν: Όρσον Γουέλς, Τζών Χιούστον, Τζών Φόρντ, Γ. Γουάιλερ, Α. Χίτσκοκ, Φράνκ Κάπρα, Τζ. Κάγκνευ, Μπ. Νταίηβις, Χ. Φόντα, Τζ. Σπιούαρτ, Φρέντ Άσταίρ, Λίλιαν Γκίς καί Τζήν Κέλλυ.

**** ΓΕΝΕΘΛΙΑ.** Ή γαλλική ταινιοθήκη γιόρτασε τά 50 χρόνια τής στίς 13 καί 14 Ίανουαρίου. Προβλήθηκε ή ταινία *Τζίντζερ καί Φρέντ* του Φελλίνι καί τιμήθηκαν οί Ήλιος Καζάν καί Βίμ Βέντερς.

**** ΠΟΥΓΚΟΣΛΑΒΙΑ.** Στο συνέδριο τής Όμοσπονδίας Ένώσεων εργαζομένων στόν κινηματογράφο, πού έγινε στήν Μπούντβα τόν περασμένο Δεκέμβρη, έντονα ήταν τά άρνητικά σχόλια άν καί ή λεκτική τους διατύπωση προσπαθούσε νά μήν δημιουργεί έντύπωση ρήξης ή σύγκρουσης. Οί εργαζόμενοι στόν κινηματογράφο διαμαρτυρήθηκαν γιά τό χάος πού επικρατεί, παρά τίς κάποιες εικόνες έπιτυχίας (όπως τό βραβείο στίς Κάννες γιά τόν *Μπαμπά πού λείπει σέ ταξίδι γιά δουλειές*, γιά τίς όκτώ διαφορετικές πολιτικές στή χρηματοδότηση στίς όκτώ όμοσπονδιακές μονάδες (μέ άποτέλεσμα μηδενική παραγωγή σέ κάποιες άπ' αυτές), γιά τήν νομοθεσία, γιά οικονομικά θέματα κ.ο.κ.

**** ΝΤΙΣΝΕΪΛΑΝΤ.** Ή έξαγωγή Ντίσνευλαντ άρχισε άπό τήν Ίαπωνία. Ή γιαπωνέζικη Ντίσνευλαντ λειτουργήσει τό 1983. Έπόμενο βήμα, ή Εύρώπη φυσικά. Διαπραγματεύσεις μέ διάφορες χώρες άρχισαν άπό τό 1975. Ώς πρόσφατα, ή Ίσπανία φαινόταν ως ή ύποψήφια χώρα ύποδοχής. Τήν τελευταία στιγμή, όμως, έχασε τή μάχη άπό τούς Γάλλους. Τό πρόβλημα τών Άμερικάνων μέ τή Γαλλία ήταν ότι ύπήρ-

χαν πολλές έξουσίες (κυβερνητικές, τοπικές) καί τό πράγμα μπλεκόταν. Τό διέξοδο ξεπεράστηκε όταν ό ίδιος ό τότε πρωθυπουργός Λωράν Φαμπιούς διόρισε έναν καί μονοδικό διαπραγματευτή άπό γαλλικής πλευράς, ό όποίος θά έχει τήν ευθύνη τής μετέπειτα διαπραγμάτευσης μέ τίς όποιες άρχες. Έτσι τελικά υπογράφηκε ένα προκαταρκτικό συμβόλαιο. Τόπος λειτουργίας ή Μάρν λά Βαλέ, λίγο έξω άπ' τό Παρίσι. Άρχικός προϋπολογισμός 10 δισεκατομμύρια γαλλικά φράγκα. Προβλεπόμενη έναρξη λειτουργίας τό 1991. Στόχος, ή δημιουργία δλόκληρου κέντρου, ώστε τό 1993 νά δεχτεί 18 εκατομμύρια επισκέπτες. Ύπομονή!

**** ΠΑΛΜΕΡ.** Μιά άκόμη διασημότητα πού χάθηκε πρόσφατα, στά 72 χρόνια τής, είναι ή Αυστριακή Λίλι Πάλμπερ. Τό 1946 έκανε τό ντεμπούτο της στό Χόλλυγουντ ως παρτεναίρ του Γκρος Κούπερ στήν ταινία τό Φρίτς Λάγγκ *Μανδύας καί σιλέτο*. Άλλες γνωστές ταινίες τής: *Ψυχή καί σωμα*, *Αναστασία*, *Θεατρίνα...* Τελευταία τής ταινία *Ή άπειλή του 4ου Ράιχ*, πού παίχτηκε έφέτος καί στήν Ελλάδα.

**** ΤΣΕΛΙ.** Ό κινηματογράφος έχασε έναν άπό τούς χαρακτηριστικότερους "κακούς" του, μετά τό θάνατο του Άντόλφο Τσέλι. Ό Σικελός ήθοποιός πέθανε στή Σιέννα τής Ίταλίας στά τέλη του Φλεβάρη σέ ήλικία 64 χρόνων.

**** ΣΤΑΤΙΣΤΙΚΑ.** Μέσα στό 1985, τά δυό κανάλια τής τηλεόρασής μας έδειξαν 545 ξένες ταινίες (έναντι 408 τό 1984). Άπ' αυτές, 259 ήταν άμερικανικές (288 τό 1984), 44 άγγλικές, 45 γαλλικές, 31 ίταλικές, 14 σοβιετικές, 11 γερμανικές, 8 ούγγρικές, 7 πολωνικές καί 5 γιαπωνέζικες. Οί ύπόλοιπες ήταν γιουγκοσλαβικές, κουβανέζικες, τουρκικές καί σουηδικές, ένώ μέ μία ταινία άντιπροσωπεύτηκαν ή Αυστραλία, ή Νορβηγία, ό Καναδάς καί ή Λ.Α.Γερμανίας. Οί τέσσερες άπό τίς ταινίες πού προβλήθηκαν ήταν τής δεκαετίας του 20, οί 32 τής δεκαετίας του 30, οί 46 του 40, οί 90 του 50, οί 126 του 60, οί 226 του 70 καί οί 70 τής δεκαετίας του 80. Προβλήθηκαν άκόμη 27 τηλεταινίες (οί 16 άμερικανικές). Τή χρονιά πού πέρασε, λοιπόν, αύξήθηκε ό αριθμός

των ταινιών που προβλήθηκαν στην ελληνική τηλεόραση, σε σχέση με το '84, κατά 33%, ενώ παρατηρήθηκε μία σαφής πτώση της ποσοστιαίας αναλογίας των αμερικανικών ταινιών (άπό το 70% στο 48%).

**** ΔΙΕΝΕΞΕΙΣ.** Το πέμπτο γαλλικό κανάλι, έκτός από τις τεράστιες συζητήσεις που προκάλεσε, τώρα φαίνεται να διχάζεται και τους παραγωγούς. Κάποιοι δηλώνουν ότι δεν θα πουλήσουν τις ταινίες τους στο ιδιωτικό κανάλι. Σημειώνουμε τότεν Σέρζ Σιλμπερμάν, παραγωγό των ταινιών του Μπουνοέλ και του Ράν του Κουροσάουα, που δήλωσε κατηγορηματικά την άρνηση του στη "σαλαμοποίηση", όπως τη χαρακτήρισε (δηλαδή την προβολή διαφημίσεων ενδιάμεσα στις ταινίες).

**** ΚΑΠΝΟΣ.** Ο καπνός χρησιμοποιούνταν ανέκαθεν στο θέατρο και στον κινηματογράφο για πολλούς λόγους (δραματικότητα, έντυπωσιασμός, ομίχλη, μυστήριο). Ο καπνός αυτός παραγόταν είτε από πυροτεχνήματα είτε από καύση λαδιών. Δοχεία καπνού ή καπνογόνες βόμβες χρησιμοποιούνταν, καθώς επίσης και κηροζίνη και δρυκτέλαια έξαερωμένα με τη βοήθεια γεννητριών. Άλλά τά υγρά παράγωγα του πετρελαίου δημιουργούν ένα σύννεφο λαδιού, τό όποιο, ειςπνεόμενο εισέρχεται στους πνεύμονες. Άπό εκεί, άπομακρύνεται ένα μέρος, παραμένει όμως ένα κατάλοιπο τό όποιο μπορεί να όδηγήσει σε ύγρη πνευμονία ή άλλες σοβαρές παθήσεις. Όλα αυτά πριν από πέντε χρόνια. Τότε ένα εργαστήριο στο Χόλλυγουντ (εργαστήριο Ρόσκο) που έχει βρει ένα σωρό χρήσιμα βοηθήματα για τις ταινίες (ύφασματα ειδικών άπαιτήσεων, φίλτρα, ζελέδες, μπογιές, μπουκάλια που σπάζουν χωρίς να τραυματίζουν) άνακάλυψε ένα είδος καπνού άβλαβούς, μή τοξικού, μή έρεθιστικού και άφλεκτου. Ο καπνός αυτός που παράγεται από ύγρο με ειδικό μηχανήμα χρησιμοποιήθηκε ως τώρα σε πολλές ταινίες, θεατρικές παραστάσεις βίντεο κλπ. (Γάτες, Γκοστμπάστερς, Φλασνάνς). Σε άναγνώριση της προσφοράς, ή Άκαδημία Τεχνών και Έπιστημών του Κινηματογράφου άπένευμε τό '86 ένα ειδικό βραβείο στα έργαστήρια Ρόσκο. Και μία άλλη άπρόσμενη χρήση αυτού του καπνού: τόν χρησιμοποιούν οι πυροσβέστες στις άσκήσεις τους.

Κατατάξεις

Συγκεντρώσαμε τις προτιμήσεις συντακτών και άναγνωστών μερικών γαλλικών περιοδικών για τις καλύτερες ταινίες του 1985. Σας τις παραδίδουμε:

A. ΚΑΓΙΕ ΝΤΥ ΣΙΝΕΜΑ

Η σύνταξη

- 1) Χαΐρε, Μαρία (Ζ.Λ. Γκοντάρ)
- 2) Ντετέκτιβ (Ζ.Λ. Γκοντάρ)
- 3) Η χρονιά του δράκου (Μ. Τσιμίνο)
- 4) Μετά την πρόβα (Ι. Μπέργκμαν)
- 5) Έρωτική θύελλα (Τ. Κασαβέτης)
- 6) Τό σπίτι και ό κόσμος (Σ. Ραίη)
- 7) Οι τρομεροί έραστές (Ν. Ντυμπρόν)
- 8) Τά παιδιά (Μ. Ντυράς)
- 9) Ράν (Α. Κουροσάουα)
- 10) Ραντεβού (Α. Τεσινέ)

— Οι είνουσόμενοι του φεγγαριού (Ο. Ίοσελλιάνι)

Οί άναγνώστες

- 1) Ραντεβού
- 2) Τό κόκκινο ρόδο του Καΐρου (Γ. Άλλεν)
- 3) Ράν
- 4) Έρωτική θύελλα
- 5) Η χρονιά του δράκου
- 6) Άστυνομία (Μ. Πιαλά)
- 7) Πιό ξένο άπ' τόν παράδεισο (Τ. Τζάρμους)
- 8) Ντετέκτιβ
- 9) Μετά την πρόβα
- 10) Η ζωή της οικογένειας (Ζ. Ντουαγιόν)

B. ΣΤΑΡΦΙΕ

Η σύνταξη

- 1) Μπραζίλ (Τ. Γκίλλιαμ)
- 2) Η χρονιά του δράκου
- 3) Διχασμένο κορμί (Μ. ντε Πάλμα)
- 4) Θρύλος (Ρ. Σκότ)
- 5) Ράν
- 6) Ρέηζορμπακ (Ρ. Μαλκάλυ)
- 7) Μάρτυρας (Π. Γουήαρ)
- 8) Σάρκα και αίμα (Π. Βερχόφεν)
- 9) Σμαραγδένιο δάσος (Τ. Μπούρμαν)
- 10) Μίσια (Π. Σρέηντερ)

Οί άναγνώστες

- 1) Η χρονιά του δράκου
- 2) Μάρτυρας
- 3) Μπραζίλ
- 4) Κραυγές στη σιωπή (Ρ. Ζόφφε)
- 5) Έπιστροφή στο μέλλον (Ρ. Ζεμέκις)
- 6) Τό σμαραγδένιο δάσος
- 7) Θρύλος
- 8) Μπέρντυ (Α. Πάρκερ)
- 9) Σάρκα και αίμα
- 10) Ράμπο ΙΙ (Γ. Κοσμάτος)

Γ. ΠΡΕΜΙΕΡ

Η σύνταξη

- 1) Κραυγές στη σιωπή
- 2) Μπέρντυ
- 3) Άστυνομία
- 4) Η άναιδής (Κ. Μιλλέρ)
- 5) Τό κόκκινο ρόδο του Καΐρου
- 6) Χωρίς στέγη, χωρίς νόμο (Α. Βαρντά)
- 7) Κίνδυνος στην κατοικία (Μ. Ντεβίλ)
- 8) Η χρονιά του δράκου
- 9) Μπραζίλ

10) Ραντεβού

Οί άναγνώστες

- 1) Μπέρντυ
- 2) Κραυγές στη σιωπή
- 3) Σαμπγουαίη, μία ύχτα στον ύπόγειο (Λ. Μπεσόν)
- 4) Η άναιδής
- 5) Τρεις άνδρες και μία κούνια (Κ. Σερώ)
- 6) Η χρονιά του δράκου
- 7) Τό κόκκινο ρόδο του Καΐρου
- 8) Κίνδυνος στην κατοικία
- 9) Ψάχνοντας άπεγνωσμένα την Σούζαν (Σ. Σάιντελμαν)
- 10) Μάρτυρας

ΟΙ ΤΑΙΝΙΕΣ ΠΟΥ ΕΡΧΟΝΤΑΙ

Σχέδια, γυρίσματα, καινούριες ταινίες

● **Ό ταξιδιώτης:** Η δεύτερη συνάντηση του Σήν Κόνερνυ με τον Μάικλ Κάιν μετὰ τὸν "Ἄνθρωπο πού θά γινόταν βασιλιάς.

● **Πολύ μακριά ἀπ' τὸ τέλος:** ὁ Τζῶν Τραβόλτα, γιὰ τρίτη φορά ὡς Τόνυ Μορένο, κυνηγáει τὴν ἐπιτυχία χορευόντας.

● **Ἀστυνομικὴ δύναμη τοῦ Λός Ἄντζελες:** ἡ τελευταία ταινία τῆς Πηνελόπης Σφήρις.

● **Βάμπ:** μετὰ τὴν Γκρέης Τζόουον (σκηνοθέτης ὁ ἄσημος Ρίτσαρντ Γουένκ).

● **Ἰσχύαρ:** ὁ ὀριστικὸς τίτλος τῆς ταινίας πού λεγόταν παλιότερα *Χίλτον Βηρωτοῦ* καί μετὰ *Τυφλὴ καμήλα*, με πρωταγωνιστές τοὺς Γουάρεν Μπῆττυ, Ντάστιν Χόφμαν, Ἰζαμπέλ Ἄντζανί.

● **Δύο τηλεγραφήματα:** ἡ προσεχῆς ταινία τοῦ Ἄντονιόνι.

● **Τὰ στήθη τοῦ Ράς Μάγιερ:** τίτλος - λογοπαίγνιο γιὰ τὴν 12ωρη αὐτοβιογραφία του πού γυρίζει ὁ ἴδιος ὁ Ράς Μάγιερ.

● **Ντάουν μπάυ λόου:** ἀστυνομικὴ κωμωδία, ἡ ἐπόμενη ταινία τοῦ Τζῆμ Τζάρμους, μετὰ τὸν πρωταγωνιστὴ τοῦ *Πιό ξένου ἀπ' τὸν παράδεισο*, τὸν μουσικὸ Τζῶν Λιούρι, καθὼς καί τὸν Τόμ Γουαίτης.

● **Τὸ χρυσὸ παιδί:** σέ σκηνοθεσία Μάικλ Ρίτσι, μετὰ τὸν Ρίτσαρντ Πράιор.

● **Τέν - τέν:** σέ σκηνοθεσία Ζάν Ζάκ Μπενέξ καί παραγωγὴ Στήβεν Σπῆλμπεργκ. Ἄγνωστο ἂν θά γίνει, πάντως συζητήθηκε.

● **Κατὰ τὴν φορά τοῦ ρολογιοῦ:** ἡ ἐπόμενη ταινία τοῦ Τζῶν Γκλήζ, στὸ Λονδίνο τώρα, μετὰ τὸ χολλυγουντιανὸ *Σιλβεράντο*.

● **Πηγαίνοντας στὸ παρεκλήσι:** ἡ Κάθλιν Τάρνερ καί ὁ Τόμ Χάνκς θά σκηνοθετηθοῦν ἀπὸ τὸν Τέντ Κότσεφ.

● **Συνομοσία:** ὁ πάπας Παῦλος ὁ 1ος ἀπασχολεῖ τὸν σκηνοθέτη Μπάρλι Μπόμπ. Πάπας ὁ Πῶλ Κρόφλντ πού πλαισιώνεται ἀπ' τοὺς Κρίστοφερ Γουάκεν καί Φερνάντο Ρέυ.

● **Τὸ φῶς τῆς ἡμέρας:** σέ σκηνοθεσία Πῶλ Σρένντερ, μετὰ τὸν Μάικλ Φόξ (*Ἐπιστροφή στὸ μέλλον*) καί τὸν Μπρούς Σπρίνγκστην στὸ τραγοῦδι τῶν τίτλων.

● **Ψεῦτες:** ἕνα ἀκριβὸ σχέδιο τοῦ Ρίντλεϋ Σκότ.

● **Φτιαγμένο στὸν Παράδεισο:** ἡ ἐπόμενη ταινία τοῦ Ἄλαν Ρουίντολφ, μετὰ τὸ *Διάλεξέ με*.

● **Σούπερμαν IV:** μετὰ τὸν Κρίστοφερ Ρήβς πάλι. Ἡ ταινία ετοιμάζεται γιὰ προβολὴ τὸ καλοκαίρι τοῦ 1987. Τὴν ἴδια περίπου ἐποχὴ σχεδιάζεται νὰ ἐμφανιστεῖ καί τὸ *Ράμπο III*.

● **Οἱ σκληροὶ** θά γυρισθοῦν στὸ στούντιο τοῦ Ντιάνου, ὅπου θά βρεθοῦν γιὰ βὴν φορὰ μαζὶ οἱ Μπάρτ Λάγκανστερ καί Κέρκ Ντάγκλας.

● **Οἱ τρεῖς ἀμίγκος** θά σκηνοθετηθοῦν ἀπὸ τὸν Τζῶν Λάντις.

● **Κάτω καί ἔξω στὸ Μπέβερλι Χίλς** θά βρίσκονται οἱ Νίκ Νόλτε, Ρίτσαρντ Ντρέυφους καί Μπέτυ Μίντλερ, ὑπὸ τὴν διεύθυνση τοῦ Πῶλ Μαζούρσκι.

● **Ἡ ἐπιστροφή τῶν ζωντανῶν νεκρῶν** θά γυριστεῖ τελικὰ ἀπὸ τὸν Ντάν Ο' Μπᾶννον (σκηνοθετικὸ ντεμπουτὸ) ἀντὶ τοῦ Τόμ Χούπερ.

● **Τὸ μάτι τῆς γάτας** τοῦ Στέφεν Κίνγκ σκηνοθέτησε ὁ Λιούις Τήγκ. (*Τὸ διαμάντι τοῦ Νείλου*).

● **Ἡ πατρικὴ γῆ:** ἡ νέα ταινία τοῦ Κένεθ Λόατς.

● **Τὸ μαγαζάκι τοῦ τρόμου:** σέ σκηνοθεσία τοῦ Φράνκ Ὄζ, δημιουργοῦ τῶν Μάπετς.

● **Ἄς παντρευτοῦμε:** σέ σκηνοθεσία Σπιούαρτ Ρόζενμπεργκ μετὰ τοὺς Ρόμπερτ Ντυβάλ καί Μπέν Τζόνσον.

● **Κυνηγὸς γαπῶν** θά εἶναι ὁ Ρόμπερτ Ντυβάλ. Σκηνοθέτης ὁ Τζῶν Μάκ Κένζι.

● **Σιδερόχορτο** λεγόταν τὸ βιβλίο γιὰ τὸ ὁποῖο πῆρε βραβεῖο Πούλιτζερ ὁ Οὐίλλιαμ Κέννεντυ. Τὰ δικαιώματα τοῦ βιβλίου ἀγόρασε ὁ Τζάκ Νίκολσον καί πρότεινε τὴν σκηνοθεσία στὸν "Ἐκτορα Μπαμπένκο, μετὰ πρόσφατες τῆς δάφνης γιὰ τὸ *Φιλί τῆς γυναίκας - ἀράχνης*.

● **Ὁ χοντράνθρωπος:** σέ σκηνοθεσία Μισέλ Ντεβίλ μετὰ τοὺς Φανύ Ἄρνταν, Ρισάρ Μπερινγκέρ, Ζάν Μορώ, Φιλίπ Λεοτάρ, Μισέλ Πικολί, Ζάν Γιάν.

● **Δέν εἶναι εὐκολο νὰ εἶσαι Θεός** ὑποστηρίζουν οἱ Πῆτερ Οὐστίνωφ, Ρουτγκερ Χάουερ, καί ἡ Φανύ Ἄρνταν, ὑπὸ τὴν καθοδήγηση τοῦ Πῆτερ Φλάισμαν.

● **Τὸ χρῶμα τῶν χρημάτων** τελειώνει ὁ Μάρτιν Σκορτσέζε μετὰ τοὺς Τόμ Κρούιζ καί Πῶλ Νιούμαν.

● **Ἐνα χειμωνιάτικο παραμῦθ:** ἕνα ἀπὸ τὰ προσεχῆ σχέδια τοῦ Μάρτιν Σκορτσέζε.

● **Βορρᾶς, νότος:** τοῦ Τζ. Ρέντζιο (*Κογιανισκάτσι*).

● **Bring on the night** μετὰ τὸν Στίνγκ καί σέ σκηνοθεσία Μάικλ Ἄππεντ.

● **Ἐρεῖμα:** ἡ ἐπόμενη ταινία τοῦ Γουίλιαμ Φρήντικν.

● **Σχέδιο Λουιζιάνα:** σέ σκηνοθεσία Ρίτσαρντ Πήρς, μετὰ τοὺς Ρίτσαρντ Γκέρ, Κίμ Μπᾶσνιτσερ.

● **Τὸ φάντασμα τοῦ κ. Κόρμπετ:** σέ σκηνοθεσία Ντόνου Χιούστον (*23χρονοῦ γιοῦ τοῦ Τζῶν*), μετὰ τὸν Πῶλ Σκόφιλντ.

● **Τὰ ετοιμαζήδικα** θά ἀπασχολήσουν τὸν Ρόμπερτ Ἄλτμαν. Ἡ παραγωγὴ θά εἶναι εὐρωπαϊκὴ καί θά συμμετεχεῖ καί ὁ Μισέλ Πικολί.

● **Οἱ Σισιλιάνοι** ἀπὸ τὸ τελευταῖο μυθιστόρημα τοῦ Μάριο Πούτσο (*Ὁ νόος*) θά γυριστοῦν τὸν Ἰούνιο στὴν Ἰταλία ἀπὸ τὸν Μάικλ Τοιμίνο.

● **Οἱ μάγισσες** ἀπασχολοῦν τώρα τὸν Τζῶντ Μίλλερ. Τὸν κεντρικὸ ρόλο τοῦ "διαβόλου" πρότεινε στοὺς Τζάκ Νίκολσον καί Μπίλ Μάραη πού τὸν ἀρνήθηκαν. Ἐπόμενος ὑποψήφιος ὁ Στίνγκ.

● **Ὁ ἔξυπνος τοῦ δρόμου** θά εἶναι ὁ Κρίστοφερ Ρήβς, ἐνῶ ὁ Τζέρε Σάτζμπεργκ (*Τὸ σκιάχτρο*) θά σκηνοθετεῖ.

● **Τὸ ἀποικιακὸ ξενοδοχεῖο** θά συσταγεῖ τοὺς Τζῶν Σάβατς, Ρέιτσελ Γουάρντ, Ρόμπερτ Ντυβάλ, ἐνῶ τὴν διεύθυνσιν του θά ἔχει ὁ Κ. Τορίνι.

● **Οἱ 900 μέρες** ἐξακολουθοῦν νὰ ἀπασχολοῦν τὸν Σ. Λέονε. Πρότεινε τὸν κύριον ρόλο στὸν Ρόμπερτ ντέ Νίρο.

● **Λά μπράβα:** ὁ τίτλος τῆς ταινίας πού θά γυρίσει ὁ Ντάστιν Χόφμαν γιὰ τὴν Κάνον.

● **Κάφα:** σέ σκηνοθεσία Ρ. Ἄλτμαν μετὰ τὸν Μπάρτ Ρένυοντς στὸ ρόλο τοῦ χαρτοπαίκτη στὸ Λας Βέγκας.

● **Τὸ ἐπόμενο πρωί:** σέ σκηνοθεσία Σίντνεϋ Λιούμπετ, μετὰ τὴν Τζέην Φόντα.

BERLIN FOR ALL SEASONS

Δέν είναι η πρώτη φορά που άκουστηκε - και σίγουρα θά ξανακουστεί - στα χρόνια που θ' ακολουθήσουν - πώς τό Κινηματογραφικό Φεστιβάλ του Βερολίνου δέν ήταν στό ύψος των άλλων μεγάλων φεστιβάλ (δηλ. των Κανών και τής Βενετίας). Τό συμπέρασμα βέβαια αυτό βγαίνει συνήθως από εκείνους που περιορίζονται στίς ταινίες του επίσημου διαγωνιστικού τμήματος, άν και, άκόμη και σ' αυτό, εκείνος που θά ψάξει θά βρει κάποιες ένδιαφέρουσες ταινίες. Όμως, όπως ξέρουμε, όσο έχουμε πάει περισσότερο από μία φορά στό Βερολίνο, υπάρχει πάντα τό "Φόρουμ του νέου κινηματογράφου", μέ τήν πάντα προσεγγμένη επιλογή και τίς απαραίτητες έκπληξεις, χωρίς νά ξεχνάμε τά άλλα παράλληλα τμήματα, όπου ο εύσυνειδητος κινηματογράφος φίλος μπορεί ν' ανακαλύψει μερικές συναρπαστικές ταινίες: παράδειγμα τό "Πανόραμα" (μέ μίαν άπαιχτη στίς έμπορικές αίθουσες των περισσότερων χωρών τής Εύρώπης ταινία του Κλίντ Ήσγουντ), ή ή ρετροσπεκτίβα (φέτος άφιερωμένη στόν αυστριακή καταγωγή "Αμερικάνο σκηνοθέτη Φρέντ Τσίεμαν, όπου βέβαια δέν ήταν ούτε Η Ιστορία τής μοναχής αλλά ούτε τό "Ένας άνθρωπος γιά όλες τίς εποχές που μόρεσαν νά μās πείσουν γιά τό άρκετά άξιόλογο ταλέντο του αλλά οι πρώτες ταινίες του, από τό *Redes* ως τό *Act of violence*, ή άκόμη ή "Αγορά Ταινιών", ή περιβόητη FILM - MESSE, μέ τίς πάντα εύπρόσδεκτες έκπληξεις (φέτος ήταν ή σειρά του Κινέζου Χού Χσιό Χσιέν, που γιά μās, μαζί μέ τό SHOAH του Λανζμάν, κυριάρχησε στήν 36η Μπερλινάρε).

Τό Shoah (όλοκαύτωμα στό έβραϊκά) του Κλώντ Λάνζμαν δέν είναι άπλως μία ταινία - ποταμός (διάρκει άκριβώς 566 λεπτά και προβλήθηκε σέ δύο μέρη, στό πλαίσιο του Φόρουμ) αλλά και μία ταινία σταθμός στό χώρο του ντοκιμανταίρ. Δέν είναι ή πρώτη φορά που τό Βερολίνο μās γνώρισε παρόμοια ντοκιμανταίρ - ποταμούς (φτάνει νά θυμηθούμε τό Ό Μπούς

τραγουδάει του Κόνραντ Βόλφ, τή Δίκη του Τόκιο του Κομπάγιασι, ή παλιότερα τό Διάλογος μέ ένα χαμένο πρόσωπο του Λίο Χέργουιτς).

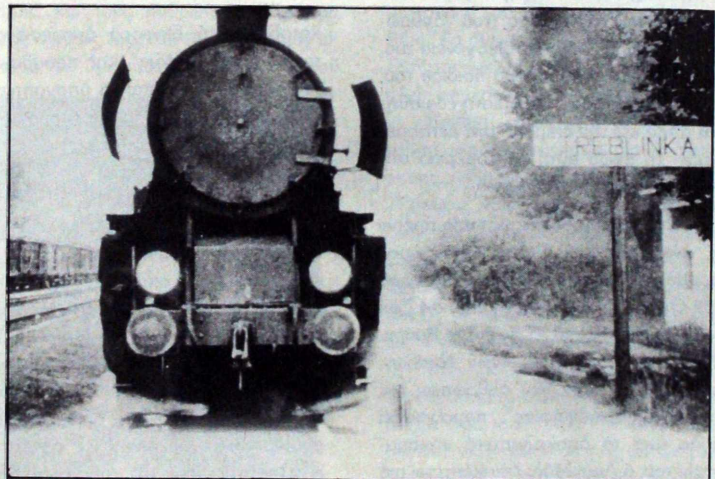
Η ταινία του Λάνζμαν άσχολεϊται σ' ένα πρώτο επίπεδο μέ τό όλοκαύτωμα των Έβραίων, αυτών που έζησαν, βασανίστηκαν και πέθαναν στό στρατόπεδο έξόντωσης των Ναζί (στό Τρέμπλινκα, τό "Αουσβιτς κι' άλλου), χρησιμοποιώντας (κι' αυτή είναι μία από τίς πρωτοτυπίες του) σύγχρονο υλικό, χωρίς ούτε μία φορά νά καταφεύγει στό επίκαιρα τής εποχής και τίς πάντα συγκλονιστικές, φριχτές εικόνες όσων άντιμετώπισαν τή ναζιστική θηριωδία των στρατοπέδων. Σ' ένα δεύτερο επίπεδο, ή ταινία άσχολεϊται μέ τή μνήμη - θά μπορούσε κανείς νά τό άποκαλέσει τό Πέροι στό Μάριενμπαντ του ντοκιμαντέρ (μή ξεχνάμε πώς ο Ρενέ είχε κιόλας γυρίσει ένα ντοκιμανταίρ μέ θέμα τήν ίδια μνήμη: Η νύχτα και ή όμίχλη).

Η μνήμη έδω άναπλάθεται, χτίζεται λέξη πός λέξη, μέσα από τίς άφηγήσεις των διαφόρων προσώπων, είτε αυτοί είναι Έβραίοι που, σάν κρατούμενοι, δούλεψαν μέσα στό στρατόπεδο, καταφέροντας τελικά νά έπιζήσουν, είτε Πολωνοί που ζούσαν σέ χωριά και

πόλεις κοντά στό στρατόπεδο, είτε πρώην Ές - Ές που είχαν άμεση σχέση μέ τή διεύθυνση των στρατοπέδων. Η μνήμη φτιάχεται μέσα από τίς άφηγήσεις τους, τίς λεπτομέρειες τής "καθημερινής" ζώης, τή φρίκη και τόν τρόμο αυτής τής καθημερινής ζώης, τίς "άναμνήσεις" ή τούς εφιάλτες των χρόνων εκείνων.

Κι' είναι τελικά πολλά τά θέματα που βγάζει στήν επιφάνεια ή "άναπόληση" τής μνήμης αυτής (ή ψυχρότητα των ίδιων των πρώην βασανιστών ή άμεσων ύπευθύνων γιά τά έγκλήματα των Ναζί, αλλά και ή φαινομενική ψυχρότητα και των ίδιων των θυμάτων, ψυχρότητα που δέν είναι παρά ένας τρόπος προστασίας γιά νά μόρεσουν νά επιβιώσουν, τέλος ή ψυχρότητα των μαρτύρων - πράγμα που έθιξε όρισμένους "έπίσημους" Πολωνούς, αλλά που δέν παύει νά άποτελεί τμήμα μιάς συγκεκριμένης πραγματικότητας), στοιχεία που ο συνοπτικός χώρος ενός τέτοιου κομματιού δέν μās επιτρέπει νά έπεκταθούμε.

Ό Κινέζος Χού Χσιό Χσιέν θά είναι σίγουρα ο σκηνοθέτης που θά συζητείται τά έπόμενα χρόνια στους κύκλους των Ταινιοθηκών και των κινηματογραφόφιλων. Η ταινία του Ό χρό-



Shoah

νος για να ζεις κι' ο χρόνος για να πεθάνεις (άκομη μιά προσφορά του Φόρουμ) ήταν μιά πραγματική αποκάλυψη. Ο 39χρονος αυτός σκηνοθέτης από την εθνικιστική Κίνα κατάφερε, μέσα από την ιστορία μιάς απλής οικογένειας που προσπαθεί να επιβιώσει στή σημερινή Τσιβάν, να συνδυάσει όλα τὰ προτερήματα του Ιταλικού νεορεαλισμού (έπιμονή στήν καταγραφή τής γύρω πραγματικότητας, μέ "χαρακτήρες που υπάρχουν μέ μιά άνησυχητική αλήθεια", όπως έγραφε ο Μπαζέν), μ' εκείνα τών μεγάλων Γιαπωνέζων σκηνοθετών, ιδιαίτερα του Γιασουτζιρο Οτζου. Η ταινία του Χσιέν έχει πολλές όμοιότητες μέ τό Ταξίδι στό Τόκιο: αυτή ή "καθημερινότητα" που πίσω της κρύβει τόσες συγκλονιστικές αλήθειες, αυτή ή γαλήνη και ό στοχασμός μέ τόν όποιο στήνονται οι σκηνές, χωρίς ποτέ νά χάνουν τή ζωτάνια και τόν αυθορμητισμό τους.

Τά ίδια στοιχεία συναντάμε και σε δύο άλλες ταινίες του Χού Χσιόα Χσιέν που είδαμε, τή φορά αυτή, στό τμήμα τής "Αγοράς Ταινιών" (τή δεύτερη μάλιστα σε βίντεο): *Τά παιδιά από τό Φένγκ Κουέι* (που ήδη βραβεύτηκε στό Φεστιβάλ τής Νάντι) και *Ο άνθρωπος σάντουιτς*, σκέτς ενός τρίπτυχου, σκηνοθετημένου από τρεις διαφορετικούς δημιουργούς. Στήν πρώτη ό ρεαλισμός της φέρνει στό νοϋ εκείνο του Παζολίνι στό *Ακατόνε* αλλά εκείνο του Ντέ Σίκα στή *"Σούσια"*, πάντα μέσα από μιά πέρα για πέρα σύγχρονη ματιά. Ένω στή δεύτερη, έχουμε ένα καθαρά κινηματογραφικό διήγημα γύρω από τίς σχέσεις ενός πατέρα (του "άνθρουπου σάντουιτς") μέ τήν οικογένειά του, και ειδικότερα του μικρού παιδιού του, παρουσιασμένο μέ ξεχωριστή ευαισθησία αλλά και τήν έπιμονή στή λεπτομέρεια - τή φορά αυτή λεπτομέρεια στή συμπεριφορά τών ανθρώπων.

Στό χώρο του ντοκιμανταίρ πρέπει ν' αναφέρω δύο άκομη ταινίες που προβλήθηκαν στό Φόρουμ: *Η χώρα του Θεού* του Λουί Μάλ και *Μισή ζωή* του Αυστραλιανού Ντένις Ο' Ρούρκ. Τήν *Άμερική τών χαμένων ελπίδων*, και συγκεκριμένα τών ανθρώπων τής "σιωπηλής μειοψηφίας", παρουσιάζει μέσα από τό άποκαλυπτικό ντοκιμανταίρ του, ό Λουί Μάλ: επισκέπεται μιά μικρή πόλη τής Μινεσότας, πρώτα τό 1979 κι ύστερα τό 1985, άκριβώς για να



Ο χρόνος για να ζεις και ό χρόνος για να πεθάνεις

καταδειξει τή διαφορά άνάμεσα στό πρωταρχικά "σχέδια" και προσδοκίες τών κατοίκων της και τό άπογοητευτικό, χωρίς διέξοδο, άποτέλεσμα. Μιά άλλη όψη του "άμερικανικού ονείρου" που τόσο σπάνια βλέπουμε στόν άμερικανικό κινηματογράφο.

Στήν άστραλιανή *Μισή ζωή* τό θέμα είναι τά πυρηνικά όπλα και οι έπιπτώσεις τους. Ο σκηνοθέτης μιλάει μέ τούς κατοίκους τών νησιών Μάρσαλ, όπου σ' ένα άπ' αυτά (τό Μπικίνι) είχε γίνει ή πρώτη άμερικανική πυρηνική δοκιμή (1954). Μόνο που αυτή δέν ήταν μιά απλή δοκιμή, όπως τήν παρουσίασαν οι άμερικανικές άρχές: οι κάτοικοι τής περιοχής χρησιμοποιήθηκαν από τούς Άμερικανούς για πειραματόζωα κι ό Ντένις Ο' Ρούρκ παίρνει

συνεντεύξεις από έπίσημους Άμερικανούς αλλά κι από τά ίδια τά θύματα τών δοκιμών σε μιά προσπάθεια νά μς άποκαλύψει τή συνταρακτική αλήθεια.

Στήν ταινία *Ένα Ζήτα και δύο μηδενικά* του Πήτερ Γκρίναγουει (τό σύμβολο του σχεδιαστή, που είδαμε πρόσφατα στήν τηλεόραση), έχουμε ένα έντελως διαφορετικό κινηματογράφο.

Τό στόρυ γίνεται άφορμή για νά φτάξει ό σκηνοθέτης μιά γοητευτική, όπτική πρόκληση, όπου τά χρώματα θυμίζουν τούς πίνακες του Βερμέερ. Έξαιτίας ενός κύκνου που πετάει χαμηλά, προκαλείται ένα αυτοκινητιστικό δυστύχημα, όπου μιά γυναίκα χάνει τό ένα της πόδι, ενώ οι δύο συνεπιβάτιδες της σκοτώνονται. Δυό άντρες, άδέλφια

πού εργαζονται στο ζωολογικό κήπο (άπ' όπου και ο τίτλος της ταινίας: *A Zed and two haughts*) τήν έρωτεύεται, ενώ ταυτόχρονα μελετούν τή σήψη τών ζώων, μαζί με διάφορα θέματα (άνάμεσα τους και τό μυστήριο τής συμμετρίας). Στην υπόθεση μπλέκει κι ένας παράξενος χειρουργός πού κόβει τό πόδι τής γυναίκας, χωρίς όμως αυτό νά μειώνει τήν έλξη τής στους άντρες - αντίθετα, αυτό φαίνεται νά τήν αυξάνει. Ό χειρουργός ονομάζεται Βάν Μίγκερεν (άναφορά και πάλι στον Βερμέερ) ενώ ή βοηθός του, Κατερίνα Μπόλν, ντυμένη πάντα στα κόκκινα, δέν είναι παρά ή *Γυναίκα μέ τά κόκκινα* του Βερμέερ.

Τόσο οι εικόνες όσο και ό λόγος χρησιμοποιούνται άπό τόν Γκρίναγουέι μέ τρόπο σχεδόν σουρεαλιστικό, γιά νά δημιουργήσουν διάφορα όπτικά και άλλα καλαμπούρια, άποκαλύπτοντάς μας ταυτόχρονα τήν όμορφιά τών πραγμάτων, τής ζωής αλλά και τής φθοράς τής. Ταινία έλεγειακή (ή σκηνή του θανάτου τών δυό αδερφών είναι άπό τίς πιο ποιητικές τής ταινίας), βουτηγμένη σε μία όπτική όμορφιά πού συναρπάζει.

Στό τμήμα του "Πανοράματος" είδαμε και τήν καλύτερη ταινία πού σκηνοθέτησε μέχρι σήμερα ό Κλίντ Ήτσγουντ και πού δέν ήρθε στην Ελλάδα: *The Honkytonk man* (1982). Ταινία πού θεωρήθηκε άντιεμπορική έξαιτίας του ρόλου πού έπαιζε σ' αυτήν ό Ήτσγουντ (ένα φυματικό τραγουδιστή τής κάντρι - μιούζικ πού πεθαίνει μόλις γράφει τόν πρώτο του δίσκο). Μέσα σε μία άτμόσφαιρα έλεγειακή, ό Ήτσγουντ καταφέρνει νά καταγράψει



Ένα Ζήτα και δύο μηδενικά

μέ ευαισθησία και πειστικότητα τό χώρο αλλά και τους ανθρώπους, ιδιαίτερα στις σχέσεις τους, δίνοντάς μας μιάν εικόνα του άμερικάνικου Νότου και του

κόσμου τής κάντρι μιούζικ πού μόνο σε ταινίες του Όλτιμαν (*Νάσβιλ*), του Ράις (*Τά θνείρα μιας γυναίκας*) και του Σάτζμπεργκ (*Σόου Μπάς*), δόθηκαν, μέχρι σήμερα, μέ τέτοια δύναμη.

Βέβαια, ήταν και τό επίσημο τμήμα, όπου εκτός άπό μία ενδιαφέρουσα, πλαστικά, ταινία του Ντέρεκ Τζάρμαν, *Καραβάτζιο*, γύρω άπό τή ζωή του διάσημου Ιταλού ζωγράφου, είχαμε και τό *Τζίντζερ και Φρέντ* του Φελίνι. Πρώτη γεύση μιας εξαιρετικής ταινίας μέ τό Φελίνι σε θαυμάσια φόρμα νά μάς μιλάει γι' άλλη μία φορά γιά τή Ρώμη του, μία Ρώμη όμως όπου ή τηλεόραση έχει άποξενώσει πλήρως τό άτομο. Μία ταινία πού δίνει τήν ευκαιρία στο σκηνοθέτη νά μάς μιλήσει και γιά ένα άλλο, πολύ ενδιαφέρον θέμα: τό θάνατο του ίδιου θεάματος.



Τζίντζερ και Φρέντ

Νίνος Φένεκ Μικελίδης



Ο Ρομέρ και ο Γκοντάρ στην 30η επέτειο των Καμέ ντύ σινεμά

Μιά σύντομη εισαγωγή

Ο Έρικ Ρομέρ, μαζί με τον Φρανσουά Τρυφώ, τον Ζάν Λύκ Γκοντάρ, τον Ζάκ Ριβέτ και τον Κλώντ Σαμπρόλ, δημιούργησε αυτό που ονομάστηκε και καθιερώθηκε ως νέο κύμα (νουβέλ βάγκ) στο γαλλικό και παγκόσμιο κινηματογράφο και που από το τέλος της δεκαετίας του '50 παραμένει ως τα σήμερα το πιο ζωντανό κομμάτι της κινηματογραφικής τέχνης. Έτσι, παρ' όλο που είναι γνωστός ως "μέλος" αυτής της "ομάδας", παραμένει εξαιρετικά άγνωστος στη χώρα μας και για αυτό συχνά παρεξηγημένος όσον αφορά την εκτίμηση των σημερινών ταινιών του. Στη Γαλλία, για παράδειγμα, οι *Νύχτες μέ παν-*

σέληνο αποτέλεσαν τό κινηματογραφικό γεγονός τοῦ 1984 (Τά *Καγιέ ντύ σινεμά* τήν κατέταξαν πρώτη μεταξύ τῶν δέκα καλύτερων ταινιῶν), ἐνῶ, ἐδῶ, ἡ ἴδια ταινία πέρασε ἀπαρατήρητη ἀπό τό κοινό καί σχεδόν ἀπαρατήρητη, μέ μικρές μόνο ἀναφορές, στήν κινηματογραφική κριτική τῆς ἐφήμερης δημοσιογραφίας.

Τό στοιχείο πού προσθέτει κάτι παραπάνω στόν ιδιαίτερο χαρακτήρα τοῦ ἔργου τοῦ Ρομέρ καί πού τό χαρακτηρίζει ἀπόλυτα εἶναι ἡ πολυδιάστατη παιδεία του. Ἀφοῦ σπούδασε Φιλοσοφία στό Πανεπιστήμιο τῆς Σορβόννης, πλησίασε τό σινεμά μέσα ἀπό τό δρόμο τῆς κριτικῆς, τῆς ἀνάλυσης καί τῆς ἐρευνας γιά νά τόν ξαναανακαλύψει καί νά μᾶς τόν παρουσιάσει ὅπως ποτέ δέν ἔχει παρουσιασθεῖ ἔως σήμερα.

Προχωρώντας στή σκηνοθεσία, ἡ νέα αὐτή ἀντίληψη τοῦ κινηματογράφου ἐπεκτείνεται στήν πιό ἀπόλυτη διάστασή της ὡς αὐθεντική τέχνη, ἀφοῦ ἡ κάθε ταινία του, ἄν καί ἀποτελεῖ μέρος ἐνός συνόλου ἢ κύκλου κάτω ἀπό ἕνα γενικό τίτλο¹, εἶναι καί παραμένει μιά ταινία αὐτόνομη καινούρια σέ κάθε προβολή της καί σύγχρονη σέ κάθε ἀναφορά της. Κυρίαρχα στοιχεῖα τῆς θεματολογίας τῶν ταινιῶν του εἶναι ἡ καθημερινότητα τῆς ζωῆς καί οἱ κοινοτύποι καί πολύ συνηθισμένοι χαρακτήρες. Στοιχεῖα πού ἀποκοτῶν νέες μορφές καί καταλαμβάνουν νέες διαστάσεις στό φιλμ, γιὰτί ποτέ δέν λειτουργοῦν ἀποσπασματικά καί γιὰτί ποτέ δέν ἀποτελοῦν τό “κεντρικό θέμα” τῆς ἱστορίας της. Ἡ θεματολογία ἢ ἡ ἐπιλογή τοῦ θέματος μιᾶς ταινίας εἶναι ἀποτέλεσμα μιᾶς ἐκ τῶν προτέρων ἀντίληψης γιά τή σύνδεση τοῦ “περιεχομένου μέ τή φόρμα”. Οἱ εἰκόνες πού θά συνδεθοῦν γιά νά περιγράψουν, νά ἀποδώσουν καί νά δείξουν τό “θέμα” προϋπάρχουν ἐν δυνάμει στήν ἀρχική θεώρηση γιά τό τί εἶναι κινηματογράφος. Ἡ αὐστηρά ὀργανωμένη προετοιμασία² σέ συνδυασμό μέ μιά ἀκράια ἐγκεφαλική ἐπεξεργασία κάνουν τό ἀποτέλεσμα-ταινία νά εἶναι ... κάτι παραπάνω ἀπό τέλειο. Αὐτή ἡ τελειότητα πού διακρίνεται σέ κάθε ταινία τοῦ Ρομέρ δέν ἔχει καμμιά σχέση μέ τόν αὐθορμητισμό ἐνός Ριβέτ, τή στιγμιαία (κατά τή διάρκεια τοῦ γυρίσματος) εὐστροφία τοῦ Γκοντάρ, τή διαστροφική εὐαισθησία τοῦ Τρυφώ. Καί εἶναι αὐτή ἀκριβῶς ἡ διακρινόμενη τελειότητα πού τόν διαφοροποιεῖ ἀπό αὐτούς τούς δημιουργούς. Τό κάθε τι στόν Ρομέρ ἔχει τή θέση του καί λειτουργεῖ πρὶν ἀκόμη ἐπιλεχθεῖ γιά τήν κινηματογράφηση, ἔτσι ὥστε τό καινούριο νά εἶναι ὀλοκληρωμένο καί σέ συνάφεια πάντα μέ τά ὑπόλοιπα νά ἀποτελεῖ τήν “τέλεια” ταινία.

“Μιά εἰκόνα πρέπει νά μεταμορφώνεται ὅταν ἐρχεται σέ συνάφεια μέ ἄλλες εἰκόνες...” θά σημειώσει ὁ Ρομέρ Μπρεσσόν γιά νά ἔλθει ὁ Ρομέρ μέ τίς ταινίες του νά συμφωνήσει μαζί του, παραφράζοντάς τον παράλληλα.

“Μιά ταινία πρέπει νά μεταμορφώνεται ὅταν ἐρχεται σέ συνάφεια μέ τίς ἄλλες...” καί οἱ ταινίες τοῦ Ρομέρ μεταμορφώνονται ὅταν ἐρχονται σέ συνάφεια μέ τίς ταινίες τοῦ Χώκς, τοῦ Χίτσκοκ, τοῦ Ραίη ἢ τοῦ Μάνκιεβιτς.

“Ὅλοι αὐτοῖ οἱ σκηνοθέτες εἶναι γιά τόν Ρομέρ κάτι σάν πνευματικοῖ πατέρες τῶν ὁποίων τό ἔργο φαίνεται νά τόν ἐπηρεάζει ἄμεσα, μιά καί στίς κριτικές ἐρευνες καί ἀνάλυσεις του προχώρησε πάρα πολύ μέσα τους. Μποροῦμε πολύ εὐκόλα, λοιπόν, καί σέ συνδυασμό μέ μιά παράλληλη μελέτη τοῦ ἔργου αὐτῶν τῶν σκηνοθετῶν καί τοῦ ἔργου τοῦ Ρομέρ νά ἀποδώσουμε στόν τελευταῖο ἐπιθετικούς χαρακτηρισμούς τοῦ στυλ: χιτσκοκικός, χωκσικός κ.λ.π. Αὐτό, βέβαια, μπορεῖ νά γίνει εὐκολότερα, μιά καί ὁ ἴδιος δέν ἀρνεῖται τέτοιους χαρακτηρισμούς πού ἀφοροῦν τό ἔργο του, σέ σχέση μέ τήν λογοτεχνία: Ὁ Ρομέρ μπορεῖ νά θεωρηθεῖ ὡς “μπαλζακικός” σκηνοθέτης ἢ δημιουργός ἄμεσα ἐπηρεασμένος ἀπό τό ἔργο τοῦ Βίκτορα Οὐγκώ.

Τό ὅτι ὁ Χίτσκοκ (*Ἡ Πωλὶν στήν πλάζ - Ἡ Μαρκησία τοῦ Ο*), ὁ Χώκς (*Ἡ γυναῖκα τοῦ ἀεροπόρου - Νύχτες μέ πανσέληνο*), ὁ Μάνκιεβιτς (*Μιά νύχτα μέ τή Μώντ - Νύχτες μέ πανσέληνο*) ὑπάρχουν στόν Ρομέρ εἶναι ἀναμφισβήτητο. Τό καινούριο, ὅμως, στίς ταινίες του δέν εἶναι ἡ σχέση τους μέ τά ἔργα αὐτῶν τῶν δημιουργῶν, ἀλλά ἡ “παράξενη” αὐτονομία τους, πού ἔχει βαθιές ρίζες μέσα στήν ἱστορία τοῦ κινηματογράφου, στό Χόλλυγουντ τῆς χρυσῆς ἐποχῆς. Ὑπάρχει μιά - μέ τή θετική της ἔννοια - ἀκράια κινηματογραφοφιλία πού ἀρνεῖται ἐπίσημα νά βγεῖ ἔξω ἀπό αὐτό πού ὀρίζει ὁ ἴδιος ὁ κινηματογράφος. Ἡ “καθημερινότητα” καί ἡ “κοινοτυπία” τῶν θεμάτων ἐντάσσονται μέσα σ’ αὐτό τό πλαίσιο πού ὀρίζει τόν κινηματογράφο ὡς τέχνη.

¹ «Ἡθικοί Μῦθοι» (ὅπως τό *Μιά νύχτα μέ τήν Μώντ* ἢ *Τό γόνάτο τῆς Κλαίρης*) καί «Κομεντί και παροιμίες» (ὅπως ὁ *Τέλειος γάμος* ἢ οἱ *Νύχτες μέ πανσέληνο*).

² Ἀρκεῖ νά σκεφτεῖ κανεῖς ὅτι ἡ προετοιμασία τῆς ταινίας *Νύχτες μέ πανσέληνο* κράτησε ἕνα ὀλόκληρο χρόνο.

Ο Ρομέρ δέν προσπαθεῖ νά παραμερίσει οὔτε νά ἀνασκευάσει τούς κινηματογραφικούς κώδικες. Ἐάν προσπαθεῖ κάτι, αὐτό ἐντοπίζεται στή νέα παρουσίασή τους μέσα ἀπό τούς ἀνθρώπινους χαρακτήρες. Ἐντονα ἀνθρωποκεντρικές οἱ ταινίες του, χαρακτηρίζονται σέ ἕνα πρῶτο ἐπίπεδο ἀπό τό ὅτι "πάσχουν" ἀπό μιά ἀκατάσχετη πολυλογία κι αὐτό γιατί - σ' αὐτό τό περίφημο "πρῶτο ἐπίπεδο" - εἴμαστε συνηθισμένοι νά ταυτίζουμε σκηνοθέτη, πρόσωπα καί ταινία, ἄκριτα. Ὁ χαρακτηρισμός τοῦ φιλόλογου σκηνοθέτη πού τοῦ ἀποδόθηκε δέν ἔχει νά κάνει τίποτα μέ τό ἔργο του. Ὁ Ρομέρ δέν φιλολογεῖ, ἀπλῶς δείχνει ἀνθρώπους νά φιλολογοῦν. Δείχνει ἀνθρώπους πού μιλάνε καί πού ὁ λόγος τους δέν συμπίπτει κατ' ἀνάγκη μέ τό "λόγο" τῆς ταινίας. Φιλοσοφεῖ λοιπόν ὁ Ρομέρ; Ψάχνει δηλαδή νά βρεῖ τό ἀπόλυτο εἶναι τοῦ κάθε χαρακτήρα πού περιγράφει; Ἐρευνᾷ τά στοιχεῖα πού μορφοποιοῦν τό σημεῖο ἐνάρξεως ἀπό καί μέ τό ὅποιο τό ἀπόλυτο εἶναι τοῦ κάθε χαρακτήρα δρᾷ; Σίγουρα ναί. "Ὅχι ὅμως ἐκτός σινεμά, ἐκτός φιλικοῦ διαστήματος. Ὅλα εἶναι μέσα στό χῶρο πού περικλείεται καί περικλείει ἡ ταινία. Αὐτό πού "εἶναι" - εἶναι.

Οἱ γυναῖκες.

Μποροῦμε νά πούμε ὅτι ὁ Ρομέρ εἶναι ἕνας σκηνοθέτης τῶν γυναικῶν. Τῶν νέων γυναικῶν: ἡ Μώντ, ἡ Χάιντε τῆς *Συλλέκτριας*, ὅλες οἱ γυναικεῖες μορφές στό *Ὁ ἔρωτας τό ἀπόγευμα*, ἡ Παλίν, ἡ Γυναίκα τοῦ ἀεροπόρου, ἡ Ντομπάσλ στόν *Τέλειο γάμο*, ἡ Πασκάλ Ὁξιέ στήν *Πανσέληνο*. Γυναῖκες εἰδωμένες μέσα ἀπό τό βλέμμα ἑνός ἀνθρώπου πού ἐνδιαφέρεται γι' αὐτές κάνοντας ταινίες πού ἀναζητοῦν τήν ταυτότητα ἐκείνων καί πού δέν τή βρίσκουν γι' αὐτό καί ἐπαναλαμβάνονται, μεταμορφώνονται, προχωροῦν, γίνονται

Ἡ συλλέκτρια





Μιά νύχτα με την Μώντ

σύγχρονες, ζούν στην και την εποχή τους. Καμιά σχέση δέν υπάρχει ανάμεσα στη Χάιντε και την Όζιέ, στη Μώντ και την Πωλίν. Οι νέες γυναίκες του σήμερα δέν ταιριάζουν με τίς νέες γυναίκες του χθές. "Όπως οι "νέες" ταινίες του σήμερα δέν ταιριάζουν με τίς νέες ταινίες του χθές.

Ό Ρομέρ, όπως και οι άλλοι πενηντάρηδες της νουβέλ βάγκ, επανέρχεται σήμερα για να διακηρύξει μέσα από την κινηματογράφηση της έφηβείας και των γυναικών, την πίστη του και τό σεβασμό του σ' ένα ζωντανό κινηματογράφο των δημιουργών μακριά - ήθελημένα μακριά - από κάθε εύκολη σκηνοθετική κάλυψη πού προσφέρει ή διαρκώς αυξανόμενη τεχνολογία. Καί τό κυριότερο: να παραμένει σύγχρονος και μοντέρνος όσο ποτέ.

Οι δύο τελευταίες ταινίες του Ρομέρ ειδικά (*Η Πωλίν στην πλάζ*, και οι *Νύχτες με πανσέληνο*) χωρίς να χρησιμοποιούν τίποτα από τόν κατασκευασμένο ψυχισμό της εποχής μας, εμφανίζονται να έχουν πλήρη άρμονία με τό σήμερα αλλά και με τό αύριο.

Άπό αυτό τό σημείο μπορούμε να δούμε στη δική μας κινηματογραφία τίς πρώτες "νύξεις" μιās - όχι βέβαια επίδεικτικής κινηματογραφοφιλικής αναφοράς - στόν Ρομέρ ως δημιουργό πού κατάλαμβάνει τό χώρο πού του άνήκει. Ό Νίκος Βεργίτισης στη *Ρεβάνς* μιλά για τό *Γόνατο της Κλαίρης*, ενώ ή Μαρία Γαβαλά στό *Άρωμα της Βιολέτας* και ό Γιώργος Κόρρας στά *Παιδιά του Κρόνου* έχουν κάτι λίγο ή πολύ από Ρομέρ.

Έτσι βλέπουμε τή νέα - τήν πολύ νέα - γενιά των Έλλήνων σκηνοθετών να "κλείνει τό μάτι" πρós έναν από τούς πιό μεγάλους δημιουργούς της κοσμογονικής κινηματογραφικής τριακονταετίας.

Ίσως αυτό να είναι ό,τι πιό ένθαρρυντικό μπορεί να συμβεί σήμερα στόν κινηματογράφο της χώρας μας.

Ίορδάνης Καμπάς

Τά όρια τοῦ κόσμου μας εἶναι τά όρια τοῦ βλέμματός μας



Πασκάλ' Οζιέ, μιά συναρπαστική παρουσία

Τό σινεμά τοῦ Ρομέρ ἔρχεται ἀπό τή δεκαετία τοῦ '50, φέρνει ὅμως μιά πνοή καθαροῦ ἀέρα στή μολυσμένη ἀτμόσφαιρα τοῦ '80. Ὑπάρχουν μερικοί σκηνοθέτες πού ἔχουν περάσει τά ἐξήντα, ὅπως οἱ Μπρεσόν, Χιούστον, Ἀντονιόνι, Κουρασάουα, Λεόνε καί φυσικά ὁ Ρομέρ πού κάθε τους ταινία εἶναι καί μιά βαθιά εἰσπνοή ὀξυγόνου σέ ἀντίθεση μέ χιλιάδες νεόκοπους δημιουργούς πού ἀσθμαίνουν θορυβωδῶς. Σκηνοθέτες σάν τόν Ρομέρ μένουν πάντα στό περιθώριο τῆς πολύβουης βαβέλ πού ὀνομάζεται σύγχρονη κινηματογραφία καί ἀγωνίζεται νά φαντάζει κοσμική κι ἐπίκαιρη· νά παίρνει βραβεῖα στίς Κάννες, ἄς ποῦμε. Σ' αὐτούς ἀρέσουν τά ξέφωτα καί οἱ ὁάσεις, τά πολλά εἰσιτήρια τούς ἐνοχλοῦν καί νιώθουν ἀφόρητα μόνοι. "Ὅχι ὅτι εἶναι ἐλιτιστές (τί sic λέξη) οὔτε γιατί ἡ τέχνη τους εἶναι "τέχνη ἔξυπνων ἀνθρώπων γιά ἔξυπνους ἀνθρώπους", ἀλλά γιατί σ' ἕναν κόσμο πού ὅλοι μεταφέρουν τίς ιδέες (τους) μέσα στίς εἰκόνες, αὐτοί βάζουν τίς εἰκόνες πάνω ἀπό τίς ιδέες (τους).

Ἡ σκηνοθεσία τοῦ λόγου καί τῶν χρωμάτων

Ἐχουν πεῖ πῶς ὁ τρόπος σκηνοθεσίας τοῦ Ρομέρ εἶναι μαθηματικός. Πῶς κατασκευάζει δηλαδή τίς ταινίες του σάν θεωρήματα πρὸς ἀπόδειξη. Πιστεύω ὅτι αὐτό εἶναι δουλειά κάποιων ἀνατολικῶν σκηνοθετῶν, βλέπε Ζανούσι ἢ Φάμπρι, ἐνῶ ὁ Ρομέρ ἀπό τήν περιπέτεια τῆς ἀπόδειξης προτιμᾷ κάποια ἀλλη· αὐτὴν τῆς ἀφήγησης. "Ἄν ὅλα ξεκινοῦν ἀπό τή διατύπωση μιᾶς θέσης, π.χ. μιά παροιμία, δέν ἀντιμετωπίζονται ὡς πρόβλημα πού θά λυθεῖ μονοσήμαντα, ὅσο ἐγκαταλείπονται σέ μιά αὐτόνομη ἔκθεση. Ἡ ἀπόδειξη ἀπωθεῖται, σέ πρῶτο πλάνο βρίσκεται πάντα ἡ ἱστορία ἢ καλύτερα ἡ ἀφήγηση. Μέσα ἀπό τήν αὐστηρή ὀργάνωση ξεπηδᾷ ἡ ὕστατη κατάκτηση τοῦ σύγχρονου σινεμά, ἡ ἀπλότητα, προῖόν τῆς ἀπόλυτης σύμπλευσης σκηνοθεσίας καί λόγου.

Ὅταν στοὺς περισσότερους σκηνοθέτες ἡ εἰκόνα ἀκολουθεῖ τό σενάριο, ἀπὸ τόν Βούλγαρη ὡς τόν Φερρέρι, καί κάποιοι ἄλλοι προτάσσουν τή σκηνοθεσία τοῦ σεναρίου π.χ. ὁ Μπενέξ ἢ ὁ Τζάρμους, ὁ Ρομέρ κατακλύζει τά πάντα μέ διάλογο, ἐνῶ συγχρόνως δημιουργεῖ χαρακτηριστικὸς κινηματογραφικός, ἥρωες ἀπόλυτα μοντέρνους.

Περιβάλλει μ' ἕνα φῶς συμπάθειας ὄλους τούς ἠθοποιούς, ὄχι αὐτό πού ἀντιπροσωπεύουν, μὰ αὐτό πού εἶναι, ὡς ὑπόσταση, μέσα στό πλάνο. Ἀκόμη κι ὅταν σαρκάζει τήν τάξη του καί τίς ιδέες της, ἀναδεικνύει τούς ἀντιπροσώπους της σέ κινηματογραφικούς ἥρωες, σέ πρόσωπα πού κινοῦνται κι ἀνασαίνουν. Κινοῦνται πάντα σ' ἕνα χρόνο ἐνεστῶ-

τα, πίο πολύ σ' ένα χρόνο βιωματικό, όπου οι αναμνήσεις δέν άποκλείονται, απλώς δέν κινηματογραφούνται. Όλοι στόν Ρομέρ άφηγούνται ιστορίες, ανακαλούν αναμνήσεις, εκθέτουν άπόψεις. Η σκηνοθεσία μετατρέπεται σέ μιά διακριτική σκηνογραφία του λόγου ένώ ή κάμερα πριμοδοτεί κι ύπονομεύει ισότιμα.

Χαρακτηριστική είναι ή άπουσία ενός προνομιούχου βλέμματος σ' όλες τίς ταινίες του δημιουργού, άκόμη και σ' αυτές όπου ύπάρχει κεντρικός ήρωας (*Ο τέλειος γάμος, Νύχτες μέ πανσέληνο*). Αυτό δημιουργεί μιά αίσθηση ελεύθερου χώρου γιά νά κινήθουν τά σώματα, οι ιδέες, οι λέξεις, τά χρώματα. Μέσα σ' αυτούς τούς ύπόγειους διαδρόμους ελευθερίας οι ήχοι και τά χρώματα μετατρέπονται σέ ύλικά σώματα. Παίρνουν ζωή κι από τό ντεκόρ πηδούν στήν επιφάνεια, ένορχηστρώνοντας τά βλέμματα και φιλτράροντας τά συναισθήματα. Ο Ρομέρ φθάνει σ' ένα εικαστικό άποτέλεσμα όχι μόνο από τή σύνθεση τών πλάνων του, αλλά κι από τή διαδοχή τους: από μικρές πινελιές του ενός καρρέ φτιάχνει μιά “ζωγραφική έν κινήσει”.

Πάρτε γιά παράδειγμα τήν *Πωλίν στήν πλάζ*. Στήν φαινομενική άκίνησία τής μισοαδειανής πλάζ, ύπάρχει μιά έσωτερική περιπέτεια συναισθημάτων και πόθων. Ο Ρομέρ σκηνοθετεί χωρίς συγκίνηση αυτό τό παιχνίδι τής σαγήνης, ανακαλύπτοντας συγχρόνως κάποιο άλλο πίο δραματικό, τό παιχνίδι του λόγου και τής πράξης. “Η θανατηφόρα λειτουργία τής άπουσίας τής αγάπης”, όπως λέγει ή Μ. Ντυράς, αναγκάζει τούς πάντες σέ πομπώδεις μονολόγους γιά τόν έρωτα, λόγια που θά καταλήξουν σέ μικρά ή μεγάλα ψέματα και παρεξηγήσεις. Προσέξτε συγχρόνως τήν πλάζ, τή φύση, τό καλοκαιρινό φώς. Τά σώματα δέν δεσπόζουν στό τοπίο, αλλά ύπόκεινται σ' αυτό, ή φύση, άδιάφορη μέσ τήν όμορφιά τών χρωμάτων της, άπορροφά τούς ήρωες και τίς μίξερες έντριγκές τους. Οι λέξεις μοιάζουν μέ θόρυβο μπρός στήν καθαρότητα τών φυσικών ήχων και έτσι χάνουν κάθε άυστηρό νόημα. Θυμηθείτε τούς ήχους του νυχτερινού Παρισιού που ένα βράδυ μέ φεγγάρι μετατρέπονται στήν πίο όμορφη νυχτερινή μουσική (*Νύχτες μέ πανσέληνο*).

Ο Ρομέρ φθάνει στό βαθμό μηδέν τής σημασίας, εκεί που όλα είναι παρθένα, σ' ένα χώρο όπου σώματα, λέξεις, ήχοι και χρώματα έχουν τήν ίδια βαρύτητα.

Η “ιδεολογία” τής σκηνοθεσίας

Έχουν πεί πώς ό Ρομέρ είναι φανατικός καθολικός, μά πιστεύω πώς ή κινηματογραφική του “ιδεολογία” είναι πέρα από κάθε χαρακτηρισμό. Μακριά από κάθε ήθικοπλαστικό άφορισμό, είναι ό τελειότερος μελετητής τών συγχρόνων ήθών (όχι μιάς κάποιας ήθικης) τής κοινωνίας μας. Ο τρόπος προσέγγισης τών χαρακτήρων φέρνει στό νοϋ τόν “φαινομενολογικό” κινηματογράφο του Άντονιόνι, μέ τή διαφορά ότι οι ήρωές του, τείνοντας νά ξεφύγουν από τίς βασικές τους άρχές, δέν τίς υπερβαίνουν, αλλά διατηρούν μιά προκαθορισμένη ισορροπία που εξελίσσεται εκφυλιζόμενη. Γιά τόν Ρομέρ, ή ανθρώπινη συνείδηση δέν μπορεί νά έπέμβει σέ μιά καθορισμένη τελεολογία, όμως ή έγκυρότητα κάθε άλήθειας έχει βάσεις στόν έσωτερο ψυχισμό του ύποκειμένου και δέν μπορεί νά κριθεί άνεξάρτητα από τήν ψυχολογική κίνηση που όδηγει σ' αυτήν.

Στή *Νύχτα μέ τήν Μώντ* οι τέσσερις βασικοί χαρακτήρες τοποθετούνται κάτω από διαφορετικά πρίσματα, αυτά μέσω τών όποιών βλέπουν οι ίδιοι τόν κόσμο. Αυτό που ένδιαφέρει τόν σκηνοθέτη στόν Ζάν-Λουί και στόν Βιντάλ δέν είναι ή υπεράσπιση τής δικής του πίστης, μά ή άποκατατάσταση μιάς καθαρής ιδεολογίας σ' ένα σημείο μηδέν: εκεί που ό μαρξισμός ή ό καθολικισμός, δηλαδή ή θεωρία, συναντά τήν άπλή πρακτική τής πραγματικότητας. Έκεί είναι που ανακαλύπτεται ότι ή βασικότερη άλήθεια, μαθηματική ή θεολογική, καθορίζεται σύμφωνα μέ μιά άναγωγή σέ αξιώματα επιλεγμένα από τήν άρχή. Στή σύγκρισή τους μέ τήν πραγματικότητα, οι ήρωες καταλαβαίνουν ότι δέν μπορούμε νά παραλάσσουμε συνεχώς τό “είναι” τών πραγμάτων σύμφωνα μέ κάποιους κανόνες, αλλά πολλές φορές χρειάζεται ν' άναθεωρήσουμε αυτό που ήδη έχουμε δεχθεί ως βιωμένη άλήθεια.

Τό κρυμμένο τραπουλόχαρτο

Όπως είπαμε και πίο πρίν, τό σινεμά του Ρομέρ είναι μιά περιπέτεια τής άφήγησης, μιά σύγκρουση μεταξύ του λόγου και τών πράξεων, ένα παιχνίδι άνάμεσα σ' αυτό που



Ο τέλειος γάμος

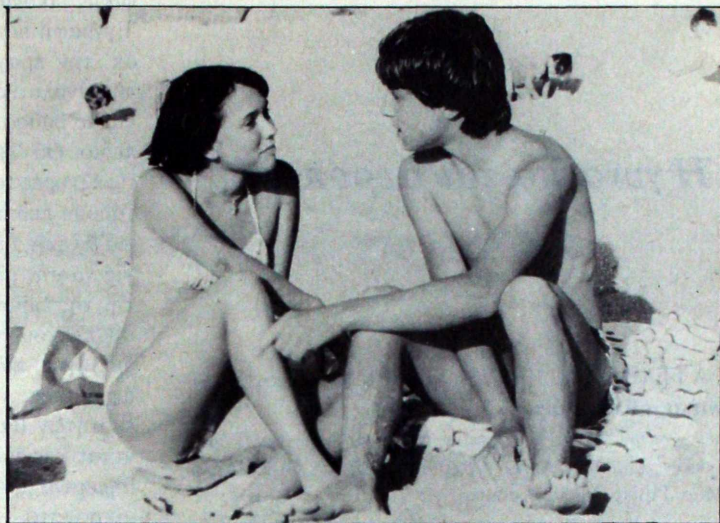
βλέπουμε και σ' αυτό που "είναι". Αυτό που "είναι" βρίσκεται πάντα στο εκτός πεδίου, γεννώντας μία παρεξήγηση, τόν κινητήριο μοχλό του μύθου. Σκέφτομαι μία μακρινή συγγένεια του Ρομέρ με κάποιους άλλους σκηνοθέτες του εκτός πεδίου, από τόν Χιτσκοκ και τόν Γουέλς ως τόν Τατί και τόν Όσιμα, μία ομάδα δημιουργών που ενδιαφέρονται για τό βλέμμα και τά όρια του.

Γιά τόν Ρομέρ, ή αλήθεια υπάρχει εκεί που δέν φθάνει τό βλέμμα, ό,τι υπάρχει στο εκτός πεδίου υποθάλλει τόν πόθο και κινεί τά αισθήματα. Στην *Πωλίν στην πλάζ*, όλα ξεκινούν από αυτό που δέν μπορεί νά δει ό Πώλ στο παράθυρο του Άνρύ, ενώ, στη *Γυναίκα του αεροπόρου*, ό Φρανσουά αδυνατεί νά δει τήν πραγματική σχέση της Άν και του αεροπόρου. Ό Ρομέρ μᾶς υπενθυμίζει πώς δέν μπορούμε νά συλλάβουμε τήν αλήθεια τών πραγμάτων στην ολόκλητά τους και πώς τό πεπερασμένο βλέμμα μας είναι και τά όρια του κόσμου μας. Έτσι, είτε ακούσια (ή φωτογραφία που παίρνει ή Λουσί, στην *Γυναίκα του αεροπόρου*, δέν μπορεί νά καθάρει τό επιθυμητό ζευγάρι) είτε με τή θέλησή μας (ή προσήλωσι τών πρωταγωνιστών στο γόνατο της Κλαίρης, στην όμώνυμη ταινία) επικεντρωνόμαστε σέ επίμερους αλήθειες και κινούμαστε σύμφωνα μ' αυτές. Αυτό που πάντα περυσσεύει στο εκτός πεδίου αποτελεί για τόν Ρομέρ "τό κρυμμένο τραπουλόχαρτο", όπως γράφει ό Π. Μπονιτσέρ, τό όποιο, όταν εμφανίζεται, γίνεται μία μαθητεία του πόθου.

Άν και νομίζουμε ότι γνωρίζουμε καλά τόν Έρικ Ρομέρ, κάθε καινούρια του ταινία αποτελεί και μία έκπληξη. Έκπληξη, πρόκληση αλλά και συγχρόνως μάθημα πώς, άσχετα με τήν ηλικία και τήν εθνικότητα, με ή χωρίς χρήματα, μοντέρνο σινεμά δέν είναι ή περίτεχνη κατασκευή αλλά ό σεβασμός στον θεατή που θέλει νά δει (όχι νά καταλάβει ή νά προβληματιστεί) και ή σύλληψη της κίνησης, της οικονομίας και της αληθινής χάρης τών πραγμάτων.

Χρήστος Β. ΜΗΤΣΗΣ

Ἡ Πωλίν στὴν πλάζ



PAULINE A LA PLAGE (έλλ. τίτλος: Ἡ Πωλίν στὴν πλάζ)

σκην.: Ἐρίκ Ρομέρ, σεν.: Ἐρίκ Ρομέρ, φωτ.: Νέστωρ Ἀλμέντρος, μουσ.: Ζάν Λουί Βαλερό, παίζουν: Ἀμάντα Λαγκλέ, Σιμόν Ντέ Λαμπρός.

Χειμαρροὶ λέξεων, χειμαρροὶ ὀμιλιῶν, χειμαρροὶ ἐξηγήσεων: Ἡ ἐντύπωση αὐτὴ ἀναμφισβήτητα ἀνταποκρίνεται στὸ μεγαλύτερο μέρος τῆς ταινίας. Τρεῖς στιγμές, ὅμως, τῶν διακοπῶν τῆς Πωλίν σιγματούχου τὸ σύνολό τους. Τρεῖς στιγμές πού ρυθμίζουν καὶ τὸ σύνολό τῆς ταινίας. Γιὰ μικρὰ χρονικὰ διαστήματα δὲν μιλάει κανένας, ἀλλὰ κάτι γίνεται. Κάτι γίνεται καὶ κάποιον ἄλλο ἄτομο τὸ βλέπει. Τρεῖς πράξεις μυστικές πού ἀφήνουν τὰ σημάδια τους. Λέξεις, ὀμιλίες, ἐξηγήσεις πρὶν καὶ μετὰ προσπαθοῦν νὰ ξεδιαλύνουν, νὰ ξεμπλέξουν, νὰ καθορίσουν τὸ τί ἐγινε. Μπουρλέσκ λόγων. Τὸ ἀντίθετο μὲ τὸ κλασικό, ὅπου δύο λέξεις μποροῦν νὰ δημιουργήσουν παρεξηγήσεις πού ἀνακινοῦν πράξεις καὶ δράση ἀσταμάτητης ἐνέργειας. Ἡ σπανιότητα τῶν στιγμῶν αὐτῶν τοὺς δίνει τὴ δυνατότητα νὰ ὀριοθετήσουν τὸ λεκτικὸ αὐτὸ μπουρλέσκ, τὸ ὁποῖο μόνο του μετὰ χάνεται σὲ ἓνα λαβύρινθο χωρὶς τέλος, ὅπου διαφαίνεται ἡ πανομοιότυπη συνέχεια καὶ ἐπανάληψη. Μόνο μιά κάποια ἄλλη στιγμή δράσης θὰ ἔδινε κάποια λύση, ἀλλὰ αὐτὴ ποτὲ δὲν παραχωρεῖται ἀπὸ τὸν Ρομέρ στοὺς ἡρώες του.

Τὸ βλέμμα

Τὶς τρεῖς αὐτές στιγμές κάποιος βλέπει. Ἡ Πωλίν τὴν ξαδέλφη της καὶ τὸν ἀνθρωπολόγο, ὁ ἀνθρωπολόγος τὴν Πωλίν καὶ τὸν φίλο της, ὁ ξανθὸς τύπος τὴν λουλουδοπάλισσα στὴ μέση κάποιου ἐρωτικοῦ παιχνιδιοῦ.

Τὸ βλέμμα καὶ ἡ ἐρωτικὴ πράξη, τὸ βλέμμα ὡς ἐρωτικὴ πράξη. Φυσικά, μαζί μὲ τὸν χαρακτήρα πού βλέπει, βλέπουμε καὶ ἐμεῖς. Ἀλλὰ μόνον μέσα ἀπὸ ἓνα χαρακτήρα. Δὲν ὑπάρχει οὐδέτερο, κυρίαρχο βλέμμα αὐτές τὶς στιγμές. Αὐτὰ τὰ βλέμματα εἶναι χαρακτηρισμένα, ὅπως καὶ ἡ γνώση πού μεταφέρουν. Ἡ ἀθωότητα καὶ ἐγκυρότητα τῆς ματιᾶς παραμένει γιὰ ἄλλες καταστάσεις. Τὸ βλέμμα στὸν ἔρωτα δὲν εἶναι παρά ἔνοχο καὶ μερικό. Ἀλλὰ καὶ ἐνδιαφέρον, ζωτικό. Εἶναι ἡ βάση τῶν σεναρίων πού φτιάχνουμε. Εἶναι ὁ κινηματογράφος.

Τὰ σενάρια

Οἱ δύο ξαδέλφες, φεύγοντας, ἔχουν δύο σεναρία παράλληλα μὲ τοῦ Ρομέρ καὶ δύο συνεχῆς ἑτοιμες. Ὁ Ρομέρ θὰ φτιάξει κάποια ἄλλη. Ὁ κινηματογράφος συνεχίζεται. Τὸ σενάριο εἶναι ἀπαραίτητο. Τὸ σενάριο ὡς ἐξήγηση στὸν ἑαυτό μας, ὡς ἐκλογίκευση. Γιατί ἄλλοιῶς ... ὑπάρχει τὸ τραγικὸ παράδειγμα τῆς ἄλλης ἡρωίδας τοῦ Ρομέρ, τοῦ μοναχικοῦ τέλους τῆς Πασκάλ Ὁζιέ, μέσα καὶ ἔξω ἀπὸ τὶς νύχτες μὲ πανσέληνο.

Θόδωρος ΝΑΤΣΗΣ

Η γυναίκα του αεροπόρου

LA FEMME DE L' AVIATEUR (έλλ. τίτλος: **Η γυναίκα του αεροπόρου**)

σεν. - σκην.: Ερίκ Ρομέρ, φωτ.: Μπερνάρ Μουτίγκ, Ρομαίν Γουίντιγκ, μουσ.: Αριέλ Ντομπάσλ, παίζουν: Φιλίπ Άρλώ, Μαρί Ριβιέρ, Ματιέ Καρριέρ.

Μετά τούς “Ηθικούς μύθους” (τρεις άπ’ τούς όποιους είναι: *Μιά νύχτα μου στής Μώντ, Η συλλέτρια, Τό γόνατο τής Κλαίρης*), ό Ρομέρ καταπιάνεται νά γυρίσει “Κομεντί καί παροιμίες”. “Ένα είδος Λά Φονταίν ή Ίβάν Κρυλόφ ή Αισώπου του κινηματογράφου;” Η τίποτε άπ’ όλα αυτά; Περισσότερο ή μέθοδος σχηματικής ένοποίησης ενός έργου πού έχει μικρότερο ενδιαφέρον ως τρόπος έξαγγελίας ή περιγραφής ήθικων καταστάσεων καί μεγαλύτερο ως άσκηση ενός άπαλου, χαριτωμένου, αδιάβλητου κινηματογραφικού ύφους.

Στή *Γυναίκα του αεροπόρου* (1980), πρώτη ταινία του κύκλου, ό Ρομέρ παρακολουθεϊ τούς διαλόγους καί τίς χειρονομίες όρισμένων νέων Γάλλων τής πρωτεύουσας. Τίς άσημαντες συναισθηματικές (όχι έρωτικές) περιπλοκές τους. Μέ τήν περιέργεια ενός μικροβιολόγου πού δέν ενδιαφέρεται γιά τό αποτέλεσμα τής έρευνας αλλά μόνο γιά τήν παρατήρηση των στοιχείων της κάτω, πίσω άπ’ τό φακό. Μέ τή μεγαλύτερη συμπάθεια ενός ώριμου ανθρώπου πού ξέρει από προτήτερα ότι όλα όσα γίνονται είναι περαστικά παιχνίδια τής ζωής κι όχι άπειλητικά δράματα. Στήν άτμόσφαιρα πλανιέται ένα αδιόρατο ρεύμα χαράς κι ευδιαθεσίας. “Όλα τά ύποδέχεται ένα άνοιχτόκαρδο χαμόγελο. Ποίος θά πάρει στά σοβαρά τήν περιπέτεια του Φρανσουά καί τής Άνν;

Ό Ρομέρ επανέρχεται, μετά τό διάλειμμα τής *Μαρκησίας φόν Ο* (άπ’ τό όμώνυμο έργο του Κλάιστ) καί τόν *Περσεβάλ λέ Γκαλουά*, γυμνάσματα ενός άλλου ύφους πάνω σε δοσμένα κείμενα καί θέματα, στήν άξιολόγηση τής άμεσότητας τής κινηματογρα-

φικής εικόνας καί του κινηματογραφικού διαλόγου. Έγγραφή αυτού πού έχει ανάγκη ή εικόνα νά πάρει άπ’ τήν πραγματικότητα (όχι άπ’ τό “πραγματικό” τής αναλυτικής σκέψης). Τά πρώτα έπίπεδα, αλλά καί τό βάθος πεδίου. Χωρίς άφαιρέσεις άπ’ τό όρατό πεδίο. Θά ‘λεγα μέ τό κάδρο πότε άνοιχτό άπ’ όλες τίς πλευρές του γιά νά διευκολύνει τή φυγή στο έκτός κάδρου πεδίο, πότε περικλειστο (δωμάτιο, γραφείο) γιά νά μήν ύπάρξει διαφυγή. Κι όλη αυτή ή κίνηση γιά νά μήν άλλοιωθεϊ ή άμεσότητα. Ένδεικτικές αυτής τής έμμονής του Ρομέρ είναι όλες οι σκηνές πού συμπλέκουν τόν Φρανσουά μέ τή νεαρή μαθήτρια. Ό διάλογος, πάλι, σε μιά άπόπειρα χειραγώγησης τής άφήγησης, ντεκουπάξ διαλόγων παρά σκηνών καί ένότητων θά λέγαμε. Έλάχιστα γεγονότα καί έξαυτηλητικός διάλογος. Γιά άσημαντα πράγματα, γιά καθημερινά πράγματα. “Ό,τι άπασχολεί έναν άμέριμνο μικροαστό. Πότε θά βρεθοΰμε, μέ ποιόν, πού θά πλαγιάσουμε, πού θά βρούμε τό έρωτικό σημείο έπαφής, γιατί εκείνος κι όχι έγώ, άπειροελάχιστες φροντίδες. Φλυαρία παρά λόγος. Τιτιβίσματα, κλαψουρίσματα, κουβέντα παρά λόγος. Κάπου - κάπου καί μιά λαϊκότροπη “παροιμία”: “άλλο τό άγαπούμε κι άλλο τό νά ζούμε μαζί μ’ ένα πρόσωπο”. Λόγια, λεκτική έλαφρή μουσική σε έλάσσονα τόνο. Ό βασικός άφηγηματικός άξονας στήν ταινία του Ρομέρ.

Καί πίσω άπ’ όλα αυτά, τήν επιφάνεια, ένα πρόβλημα γνωσιολογικό, διατυπωμένο μέ φαινομενολογική μεθοδολογία. Υπάρχει βεβαιότητα μέσα στήν εικόνα πού βλέπουμε ή έξω άπ’ αυτήν; Μέσα ή έξω άπ’ τό κάδρο; Έχει ενδιαφέρον νά μάθει ό Φρανσουά αν είναι έρωτευμένη μαζί του ή Άνν ή μέ τόν αεροπόρο. Ό τελευταίος αυτός βγήκε μέ τή γυναίκα καί τήν άδελφή του; Η Λούσι ή μαθήτρια θά προχωρήσει μέ τόν Φρανσουά ή θά φύγει; Ποιά είναι ή όπτική καί ποιά ή επιθυμητή κι άρα άπόκρυφη αλήθεια; Έχει ενδιαφέρον νά τά μάθει όλα αυτά ό θεατής;

Ναί γιά νά ιδεί μόνο τήν ταινία. Μέσα στήν ταινία, όχι έξω άπ’ τήν αίθουσα. Κάτι όπως ό παροιματικός λόγος “περασμένα, ξεχασμένα”.

Δέν γίνονται όμως ούτε αυτού του είδους οι “κωμωδίες κι οι παροιμίες” χωρίς τή δεξιότητα ενός Ρομέρ. Τήν ασφάλεια στο χειρισμό του μέσου, τήν κατοχή τής εικόνας ως αναλογικού σημείου. Τήν ικανότητα νά λύνει τή χειρονομία καί τή γλώσσα των ήθοποιών, νά τους βάξει μέσα στο πεδίο τής εικόνας όπως στον οικείο χώρο του δωματίου τους. Άκόμη κι αυτού του είδους ή απλότητα είναι δύσκολη δουλειά.

Νίκος ΚΟΛΟΒΟΣ

Τό πορτραίτο ενός σκηνοθέτη ως συγγραφέα

Η δημοσίευση τῶν δύο κειμένων τοῦ Ρομέρ πού ἀκολουθοῦν ἐπιχειρεῖ νά φωτίσει μιά σημαντική πλευρά τῆς προσωπικότητας τοῦ σκηνοθέτη· νά συστήσει τόν συγγραφέα - κριτικό Ρομέρ.

Τά κείμενα αὐτά διαφέρουν σημαντικά μεταξύ τους ὡς πρὸς τό χρόνο τῆς συγγραφῆς τους, τό ὕφος, τό θέμα καί τίς ἐπιδιώξεις τους. Τά συνέχει, ὅμως, ἓνα κοινό στοχαστικό ρεῦμα - ὀντολογικό θά τό λέγαμε πρόχειρα - καί τά συναρεῖ ἡ ἀγάπη πρὸς ἓναν ὀρισμένο κινηματογράφο. Τέλος, τά ἀρτιώνει ἡ περιωπή ἐνός ἔντεχνου λόγου, στηριγμένου στή μακρά παράδοση τῆς κλασικῆς γαλλικῆς λογοτεχνίας.

Τό πρῶτο κείμενο, δημοσιευμένο τό 1949, ἔχει τό στίγμα τῆς ἐποχῆς του. Ὁ βουβός εἶναι μιά πολύ κοντινὴ ἀνάμνηση καί τό πρόβλημα τοῦ μέλλοντος τοῦ κινηματογράφου τίθεται μέ ὄρους κρίσης. "Ἐτσι ἐξηγεῖται καί ὁ κάπως πολεμικός χαρακτήρας τοῦ κειμένου (τό ὅποιο, σημειωτέον, ὁ Ρομέρ ὑπέγραψε μέ τό ψευδώνυμο Μωρίς Σερέ). Ἡ κλασικὴ ἐποχὴ τοῦ κινηματογράφου ζυγίζει τελικά τίς φιλοδοξίες τῆς μεταξύ μανιφέστου καί στοιχήματος καί τρέπεται ἐν τέλει πρὸς τό δεῦτερο. (Τό ἴδιο τό ρῆμα "στοιχηματίζω" ἐμφανίζεται δυό-τρεῖς φορές στό κείμενο.) Ἴσως, σήμερα, οὔτε ἐμεῖς οὔτε ὁ σκηνοθέτης μπορούμε νά ὑποστηρίξουμε πῶς πρόκειται γιά ἓνα στοιχίμα κερδισμένο. Οἱ ὄροι, ὅμως, πού ἐπέτρεπαν τή διατύπωση τοῦ στοιχήματος φαίνεται νά ἰσχύουν καί γιά τό κινηματογραφικό παρόν - μιά ἄλλη ἐποχὴ κρίσης τοῦ κινηματογράφου. Ἴσως γι'αυτό, τοῦτο τό ἐμφανῶς "παλιοκαιρίσιο" κείμενο διατηρεῖ σήμερα τό ἐνδιαφέρον του.

Ἄν ἡ Κλασικὴ ἐποχὴ τοῦ κινηματογράφου ἐπισκοπεῖ τὴν ἑβδομὴ τέχνη "ἐφ' ὅλης τῆς ὕλης", τό πολύ μεταγενέστερο (1971) Γράμμα σ' ἓναν κριτικό συστέλλει τίς φιλοδοξίες του στὴν ὑπεράσπιση τοῦ σκηνοθετικοῦ ἔργου τοῦ συγγραφέα του, εἰδικότερα μιᾶς περιόδου του: τῶν "μύθων περὶ ἠθικῆς". Κείμενο ἀμυντικό καί ἀπολογητικό καταρχήν, ξεπερνᾷ τὴν ἀρχικὴ του πρόθεση, ἐπιτυγχάνοντας νά ρίξει ἀρκετὸ φῶς τόσο στά προβλήματα τῆς σκηνοθετικῆς πρακτικῆς τοῦ δημιουργοῦ του ὅσο καί σέ γενικότερα θεωρητικὰ προβλήματα πού θά συνοψίζαμε ἐδῶ στίς ἀντιθέσεις: κινηματογράφος / λογοτεχνία, λόγος / λογοτεχνικότητα, κινηματογράφος / τηλεόραση καί δείχνω / λέω.

A.M.

Η ΚΛΑΣΙΚΗ ΕΠΟΧΗ ΤΟΥ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΥ

Ἡ ἐποχή μας πάσχει ἀπὸ ἓνα περίεργο σύμπλεγμα, τὸ σύμπλεγμα τῆς ἱστορίας. Κάποιοι ἐκπληροσώταν πού γυρίζουν τόσες περιπτώσεις τοῦ τύπου τῶν *Κυριῶν τοῦ δάσους τῆς Βουλώνης*¹: «Τί τό τόσο καινούριο ὑπάρχει σ' αὐτές;» Πολύ θά ἤθελα νά τολμοῦσαν νά ἀπαντήσουν ὅτι ἓνα ἔργο δέν ἔχει νά δώσει λογαριασμό παρά μόνο γιά τήν τελειότητά του.

Κάθε τέχνη, στήν παιδική της ἡλικία, καθιστᾶ τόν ἐμπλουτισμό ἀναγκασιότῃ. Ὁ νεωτερισμός ἀποτελεῖ τότε κριτήριο, ὅπως καί στίς μπλαζέ ἐποχές πού χτίζουν μέσα στόν πυρετό γιά νά χορτάσουν πιό νωρίς τήν καταστροφική τους δίψα.

Στίς παρυφές τῆς κλασικῆς ἐποχῆς του, ὁ κινηματογράφος ἀνακαλύπτει τούς Ἀρχαίους, ὄχι ὡς τά λείψανα ἑνός ἐν ἀχρηστία γοητευτικοῦ κόσμου τοῦ ὀρθοχρωματικοῦ φίλμ καί τῶν βουβῶν εἰκόνων, ἀλλά ὡς τά ἀρχέτυπα μιᾶς αἰώνιας (ὅπως τώρα συνειδητοποιεῖ) ὁμορφιάς, τῆς ὁποίας τούς λεπτοῦς κανόνες ἰσχυρίζεται ὅτι εἶναι πλέον σέ θέση νά ξεκαθαρίσει. Εἶναι λοιπόν τόσο ἀφελές ἢ τόσο παράτολμο νά θέλει μέ τή σειρά του, μέ πλήρη διαύγεια, νά χτίσει μέ μάρμαρο, ἀρνούμενος αὐτό τόν τίτλο τῆς «τέχνης τοῦ παρόντος», τόν ὁποῖο στό Μεσαίωνα, μέ μιᾶ κίνηση ἀγέρωχης ἀλαζονείας, ἀρέσσανταν νά ἀπονέμουν;

Ἀληθοφανῆς, φυσικό, ἐνότητα χώρου καί δράσης, ψυχολογικό βάθος: στοιχηματίζω πῶς αὐτές οἱ λέξεις ἐπανέρχονται πολύ συχνότερα ἀπ' ὅτι νομίζουμε στήν πένα τῶν παθιασμένων ἐκείνων κριτικῶν πού ἐπιχειροῦν ζηλότυπα νά ὀρίσουν τόν τομέα τους, διαστελλόντάς τον ἀπό τά φιλομαρισμένα ρεπορτάζ καί τίς ἀστυνομικές ἱστορίες. Ποιός ξέρει; Ἄν κάποιος ἀπ' αὐτούς σκεφτόταν νά ξαναδιαβάσει τήν *Πρακτική τοῦ θεάτρου* τοῦ ἀββᾶ ντ' Ὀμπινιάκ², θά ἔβρισκε ἴσως ἐκεῖ τό ἀκριβές σχῆμα τῶν ἐμπνεύσεων του. Ἄς εἴμαστε οἱ Μπουαλό μιάς νεώτατης τέχνης γιά νά ἀποθαρρύνουμε τούς Λά Ἄρπ³. Ἀλλά ἄς εἴμαστε ὅ,τι εἴμαστε χωρίς φόβο.

Τά ἀνήσυχα πνεύματα ἄς ἡρεμήσουν. Στόν κινηματογράφο, ὁ κλασικισμός δέν ἀνήκει στό παρελθόν, ἀνήκει στό μέλλον⁴.

Ἡ σκηνογραφία τῆς ὀθόνης ἄρχισε νά πυκνώνει καί νά μετατρέπεται σέ ἐνεργό δραματικό στοιχεῖο. Ἡ λογοτεχνία, μέ τή σειρά της, ἔμαθε νά ἀνακαλύπτει τόν κόσμο: ἡ ὀξυδερκεία της, ἐκλεπτυσμένη ἀπὸ ἄσκηση τριάντα αἰώνων, εἰσέδουε, ὡς τώρα, ὑπερβολικά στό ἐσωτερικό τοῦ ἀνθρώπου ὥστε νά σκεφτεῖ νά ἀμβλύνει τήν ὀξύτητα τοῦ βλέμματός της καί νά σταθεῖ γιά μιᾶ στιγμή στόν παράλογο καί χάρτινο κόσμο τῶν φαινομένων. Κατανοοῦμε αὐτή τήν ἀποφασιστική θέλησή της νά ἀντιτεθεῖ στόν καταγωγικό της προορισμό, πού εἶναι νά ἐξηγεῖ καί ὄχι νά δείχνει: ἀλλά μέ ποιό δικαίωμα θά ἀπαγορεύσουμε στόν κινηματογράφο νά ἀκολουθήσει τόν ἀντίστροφο δρόμο καί νά ἀνακαλύψει, τώρα, τόν ἄνθρωπο; Μακριά ἀκόμη ἀπὸ τό ἀπόγειο τῆς τροχιάς του, τῆ στιγμή πού ἄλλες τέχνες φαίνεται νά ὀλοκληρώνουν τίς δικές τους τροχιές, τί ἀνάγκη ἔχει νά μιμηθεῖ μιᾶ λογοτεχνία, ἡ ὁποία, γεννημένη ἀπ' αὐτόν δέν μπορεῖ νά παρουσιάσει τίποτε περισσότερο ἀπὸ μιᾶ χλωμή ἀντανάκλαση αὐτοῦ πού εἶναι ὁ ἴδιος;

Δέχομαι ὅτι, στήν ἀρχή, ἡ καμπύλη τῆς ἐξέλιξής του συνέπεσε εὐφορικά μέ τήν ἀντίστοιχη μιᾶς ζωγραφικῆς ἢ μιᾶς ποίησης, οἱ ὁποῖες ἐξακολουθοῦσαν νά βλέπουν μέσα στή βαρβαρότητα μιᾶ «ἀναζωογόνηση», ἀλλά, καθῶς τό λογαριάζω, βρισκῶ ἓνα πιό αὐθεντικό σουρρεαλισμό στόν Μάκ Σέννετ, τόν Μπάστερ Κῆτον ἢ τόν Τσάπλιν παρά στόν Ἀνδαλουσιανό σκύλο ἢ τόν Χρυσό αἰῶνα.

Τώρα τό σχίσμα ἔχει ὀλοκληρωθεῖ. Ἄς τό πιστέψουμε, ὁ Ντιντερό εἶναι πιό μοντέρνος σεναριογράφος ἀπὸ τόν Φῶκνερ. Ἐξάλλου, δέν ὑπάρχει καμιά ἀνάγκη νά ἀντλοῦμε ἀπ' τό παρελθόν. Εἶμαι βέβαιος ὅτι οἱ καλύτεροι σεναριογράφοι μας, γοητευμένοι ἀπὸ τή σαγήνη μιᾶς λογοτεχνίας, τήν ὁποία φαντάζονταν ὅτι ἔχουν τά λιγότερα δικαιώματα

ἀπ' ὁποιοδήποτε ἄλλο νά κατηγορήσουν, θά ἀντιτεθοῦν στίς ἐτοιμότητες κατηγορίες γιά μοραλισμό καί ψυχολογία.

Εἶναι τόσο βέβαιο ὅτι πάθη, χαρακτήρες, ψυχικές καταστάσεις εἶναι ἤδη γιά μᾶς κατηγορίες νεκρές τῶν ὁποίων ἡ ἀπεικόνιση δέν δίνει πλέον τίς ἀκραῖες κεραίες τῆς διανοίας μας; Ἡ μόνη μομφή πού μπορεί νά ἀποδοθεῖ στίς ταινίες *Τά σταφύλια τῆς ὄργης* τοῦ Τζῶν Φόρντ καί *Ἐλπίδα* τοῦ Ἀντρέ Μαλρώ εἶναι ὅτι ἀποτελοῦν τήν εὐτυχή κινηματογραφική μεταγραφὴ μυθιστορημάτων πού δέ θέλουμε πλέον νά ξαναδιαβάσουμε.

Ἡ τέχνη, ἀνανάκλαση τοῦ καιροῦ μας, δέν εἶναι ἐπίσης τὸ ἀντιδοτό του; Ἡ λατρεία τῆς σκληρότητας εἶναι τὸ βίσιον τῶν ἡρεμῶν ἐποχῶν ἡ δική μας ἔχει ἀνάγκη ἀπὸ ἓνα πιὸ ἐκλεπτυσμένο φάρμακο. Δέν ἔχουν εἰπωθεῖ τὰ πάντα γιά τὸν ἄνθρωπο· μιά ὄλο νιάτα τέχνη προσμένει ἀνυπόμονα νά τῆς δώσουμε τὸ λόγο. Ἄς ὁμολογήσουμε ὅτι εἴμαστε ἐτοιμοὶ νά τῆς παραχωρήσουμε ἀκρόαση, καταπονημένοι ἀπὸ μιά τέχνη λαϊκὴ πού τὴν ἀφήνουμε ἀπὸ συνήθεια νά μᾶς κανακεύει καί τὴν ὁποία ἐντέλει σκότωσε ὁ ἴδιος ὁ ἐνθουσιασμός μας.

Διότι ποιὸς θά σκεφτόταν μιά μέρα νά ξαναανακαλύψει τὴν ἐποχή μας, ἡ ὁποία, ἀκόμη καί στίς πιὸ αὐθόρμητες ἐκδηλώσεις τῆς - τραγούδι, χορός, ἐπιφυλλίδα - δέν εἶναι τίποτε ἄλλο ἀπὸ μίμηση;

Ἡ ἀμέλεια ἐγκαταλείπει τὸν κόσμο· με εὐτελισμένες τίς λεκτικές τῆς δυνάμεις, ἡ ἐποχή μας δέ μᾶς ἐπιτρέπει νά στηριζόμαστε πουθενά ἄλλου ἐκτός ἀπὸ τίς πιὸ ἐκλεπτυσμένες πηγές τῆς εὐαισθησίας καί τῆς νόησής μας. Ἄς ἐκτιμήσουμε τὴν τύχη μας. Τὸ πεπρωμένο καί ἡ ἱστορία εἶναι γιά μᾶς.

Ὁ κινηματογράφος εἶναι ὁ κινηματογράφος. Τὸ νά στρέφεται ἐναντίον τοῦ ἑαυτοῦ τοῦ δέν ἀποτελεῖ γι' αὐτὸν παρά ἄλλως τὸ πιὸ ἐπιδέξιο τέχνασμα. Αὐτοὶ πού θρηνοῦν ἀκόμη τὴν ἀπώλεια μιᾶς φανταστικῆς ἀγνότητος ἄς ἀποφύγουν ὅπως μπορούν αὐτὴ τὴν κρυφὴ σπαθιά: στερημένα ἀπὸ τὸ πιὸ βασικὸ μέσο σημασιοδότησης, ἐνωθῶ τῆ γλώσσα, τὰ πρόσωπα τῆς τέχνης τοῦ βωβοῦ ἐπεξεργάστηκαν ἓνα λεπτὸ τρόπο γιὰ νά μᾶς εἰσαγάγουν στὴν καρδιά τῆς ὑπαρξῆς τους. Τὸ καθετὶ γινόταν σημεῖο ἢ σύμβολο· κολακευμένοι ἀπὸ τὴν ἐμπιστοσύνη πού τοῦ παρεχόταν, ὁ



Ὁ Ἐμίλ Γιάννιγγς στὸν Τελευταῖο ἄνθρωπο τοῦ Μουρνάου

θεατῆς πᾶσχιζε νά καταλάβει καί ξεχνούσε νά δεῖ. Ἄς ξαναβρεῖ ἡ ὀθόνη, ἀπελευθερωμένη ἀπ' τὴν ἐποχὴ τῆς γέννησης τοῦ ὁμιλοῦντος ἀπὸ ἓνα ἔργο ὀλότελα ξένο ὡς πρὸς τὴ φύση τῆς, τὴν ἀληθινὴ τῆς λειτουργία, ἡ ὁποία δέν ἔγκειται στὸ νά λέει ἀλλὰ στὸ νά δείχνει.

Ἐδῶ, τὸ φαίνεσθαι ἀποτελεῖ τὸ εἶναι καί ἀντλεῖ ἀπ' αὐτὸ τὴν οὐσία ἐνός ἐσωτερικοῦ κόσμου τοῦ ὁποίου εἶναι ἡ ἐνσάρκωση, ὄχι τὸ σημεῖο.

Δέν ὑπάρχει στὴν ταραχὴ ἐνός προσώπου κάτι περισσότερο ἀπὸ τὴ συγκίνηση στὴν ὁποία θέλουν ἄλλως νά παραπέμψει; Παράδοξη ἰδέα νά καταστήσουμε τὸν Τσάπλιν τὴν πιὸ αὐθεντικὴ ἰδιοφυία τοῦ κινηματογράφου! Ἄς χαρεῖταισθε τὸν Μουρνάου, τὸν Στροχάιμ ἢ τὸν Ντράγιερ ὡς τοὺς πραγματικοὺς μας δασκάλους. Μακριὰ ἀπὸ κάθε κλείσιμο ματιοῦ στὸ κοινό, ἀπὸ κάθε ὑπουλὴ ἀναζήτηση συμμετοχῆς, ἀπὸ κάθε, ἔστω καί διακριτικὴ, ἐπίκληση στὴ συγκίνηση. Ἄς μάθουμε νά κρατᾶμε καλά τὴν ὀπισθοχώρησή μας. Περὶφανος πού ἔγινε ὁ ἑαυτός του, ὁ κινηματογράφος, στοιχηματίζουμε γι' αὐτό, θά μᾶς δώσει πολὺ περισσότερα ἀπ' ὅσα μπορέσαμε ὑποκριτικὰ νά τοῦ μεταγγίσουμε.

Ἐρὶκ Ρομέρ

ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ.

¹ Ἀναφορὰ στὴν ταινία τοῦ Ρομπέρ Μπρεσόν *Οἱ κυρίες τοῦ δάσους τῆς Βουλώνης* (1945). Ἡ ταινία, πού βασίζεται σ' ἓνα ἐπεισόδιο μυθιστορηματος τοῦ Ντιντερό, θεωρήθηκε ὑπόδειγμα πιστότητας στὸ λογοτεχνικὸ κείμενο. (ΣτΜ).

² Ἀββᾶς ντ' Ὄμπινιακ (François d' Aubignac): Γάλλος κριτικός (1604-1676). Στὸ περίφημο ἔργο του *Πρακτικὴ τοῦ θεάτρου* διατύπωσε τὸν "κανὸνα τῶν τριῶν ἐνοτήτων" (ΣτΜ).

³ Ἡ στάση τοῦ Μπουαλῶ ὡς κριτικοῦ τῆς γαλλικῆς λογοτεχνίας ὑπῆρξε σαφῶς νεωτερικὴ. Καταδίκασε ὅλη τὴ γαλλικὴ παραγωγὴ ὡς τὸν Μαλέρμπ καί ὑποστήριξε ἐντονα τὸν παραγνωρισμένο στὴν ἐποχὴ τοῦ Κορνέιχ, τὸν Μολιέρο καί τὸν Ρακίνα. Ὁ Ρομέρ τὸν ἀντιθέτει στὸν συντηρητικὸ Λά Ἄρπ (Jean François de la Harpe), κριτικὸ τῆς λογοτεχνίας, εἰδικὸ στὸν 18' αἰῶνα (ΣτΜ).

⁴ Πρβλ. τὴν ἐξῆς ἀποψη τοῦ Ρομέρ, διατυπωμένη 34 χρόνια ἀργότερα: «Ἡ θεωρία μου, ὅπως ἐκφράστηκε σ' ἓνα ἄρθρο τῆς Κομπά, τὸ Ἡ κλασικὴ ἐποχὴ τοῦ κινηματογράφου, ἦταν ὅτι στὸν κινηματογράφο ὁ κλασικισμὸς δέν ἀνήκει στὸ παρελθόν, ἀλλὰ στὸ μέλλον. Σήμερα δέν ξέρω. Ἴσως καί αὐτὸ πού λέω τώρα νά εἶναι ἐξίσου ἐπικριτέο μ' αὐτὸ πού ἔλεγα τότε. Λοιπὸν, προτιμῶ νά μὴν ἀνοίξω αὐτὸ τὸ μέτωπο. Τὸ μόνο πράγμα πού μπορῶ νά βεβαιώσω εἶναι ὅτι τώρα δέ θεωρῶ τὸν κινηματογράφο ὡς τὸν σωτήρα ὄλων τῶν τεχνῶν, αὐτὸν πού θά ἐγκαινιάζε μιά καινούρια ἐποχὴ, ὅπως ὁ Ἰησοῦς Χριστὸς καθιέρωσε τὴ χριστιανικὴ ἐποχὴ. Εἶναι ἴσως πιὸ ἀπαισιόδοξο γιὰ τὸν κινηματογράφο ἀλλὰ πιὸ αἰσιόδοξο σ' ὅ,τι ἀφορᾶ τίς ἄλλες τέχνες.» Ἀπὸ συνέντευξη τοῦ Ἐρὶκ Ρομέρ στὸν Ζάν Ναρμπονὶ τὸν Νοέμβριο τοῦ 1983, ἡ ὁποία δημοσιεύεται, ἀντὶ προλόγου, στὸ βιβλίο ἀπ' ὅπου τὸ μεταφραζόμενο κείμενο (ΣτΜ).

(Πρῶτη δημοσίευση: ἐφημερίδα *Combat*, 15 Ἰουνίου 1949, μετὰ ψευδῶνυμο· Μωρίς Σερέ: *πρωτότυπος τίτλος: L'âge classique du cinéma*: ἀναδημοσιευμένο στὴ συλλογὴ κειμένων: Eric Rohmer, *Le goût de la beauté*, coll. écrits, éd. Cahiers du cinéma - Editions de l'Étoile· *μετάφραση: Ἀλέξανδρος Μουμτζής.*)

ΓΡΑΜΜΑ Σ' ΕΝΑΝ ΚΡΙΤΙΚΟ

(Σχετικά με τούς ήθικούς μύθους)

Λέτε ότι ο κινηματογράφος μου είναι λογοτεχνικός: πώς ό,τι λέω στίς ταινίες μου θά μπορούσα νά τό πῶ σ' ἕνα μυθιστόρημα. Ναί, ἀλλά αὐτό πού ἔχει σημασία εἶναι νά καταλαβαίνει κανεῖς τί λέω. Ὁ λόγος (discours) τῶν προσώπων τῶν ἔργων μου δέν εἶναι ἀναγκαστικά ὁ λόγος τῆς ταινίας μου.

Φυσικά στούς *Μύθους* μου ὑπάρχει μιὰ ὁμιλία λογοτεχνική, ἕνας προϋπάρχων μυθιστορηματικός ἰστός, ὁ ὁποῖος θά μπορούσε νά ἀποτελέσει τήν πρώτη ὕλη γιά γραπτές ἀναπτύξεις, πράγμα τό ὁποῖο κάνω μερικές φορές καί στήν πραγματικότητα, μέ τή μορφή ἑνός «σχολίου». Ἀλλά οὔτε τό κείμενο αὐτοῦ τοῦ σχολίου οὔτε τό κείμενο τῶν διαλόγων εἶναι ἡ ταινία μου: εἶναι πράγματα τά ὁποῖα κινηματογραφῶ, ὅπως κινηματογραφῶ τά τοπία, τά πρόσωπα, τίς κινήσεις, τίς χειρονομίες. Κι ἄν ἰσχυρίζεστε ὅτι ὁ λόγος εἶναι στοιχεῖο μὴ καθαρό, δέ θά συμμαρτυρῶ τήν ἀποψή σας: μετέχει, ἐξίσου μέ τήν εἰκόνα, σ' αὐτή τή ζωῆ πού κινηματογραφῶ.

Αὐτό πού «λέω», δέν τό λέω μέ λόγια. Δέν τό λέω οὔτε μέ εἰκόνας, ὅσο κι ἄν αὐτό λυπεῖ τούς αἰρετικούς ἑνός καθαροῦ κινηματογράφου, ὁ ὁποῖος θά «μιλοῦσε» μέ τίς εἰκόνες του ὅπως μέ τά χέρια του ἕνας κωφάλαλος. Κατά βάθος, δέ λέω, δείχνω. Δείχνω ἀνθρώπους οἱ ὁποῖοι μιλᾶνε καί δροῦν. Αὐτό εἶναι ὄλο πού ξέρω νά κάνω: ἀλλά αὐτός εἶναι καί ὁ πραγματικός σκοπός μου. Τό ὑπόλοιπο, τό δέχομαι, εἶναι λογοτεχνία.

Τό ὅτι μπορῶ νά «γράψω» τίς ἱστορίες πού κινηματογραφῶ εἶναι βέβαιο. Ἡ ἀπόδειξη εἶναι ὅτι τίς ἔχω γράψει πραγματικά: ἐδῶ καί πολὺν καιρό, ὅταν δέν εἶχα ἀκόμα ἀνακαλύψει τόν κινηματογράφο. Ἀλλά δέν ἦμουν ἱκανοποιημένος. Δέν ἤξερα νά τίς γράφω καλά. Γιαυτό τίς κινηματογράφησα. Βρισκόμουν στήν ἀναζήτηση ἑνός ὕφους, ἀλλά ὁ στόχος μου δέν ἦταν καθόλου πρὸς τήν κατεύθυνση

τοῦ Σταντάλ, τοῦ Κονστάν, τοῦ Μεριμέ, τοῦ Μοράν, τοῦ Σαρντόν καί ἄλλων¹, τῶν ὁποῖων ἰσχυρίζεστε ὅτι εἶμαι μαθητής. Ὅλοι αὐτοὶ μοῦ εἶναι λίγο ἢ καθόλου χρήσιμοι, ἐνῶ δέν παύω νά ξεναδιαβάζω τόν Μπαλζάκ, τόν Ντοστογιέφσκι, τόν Μέρντιθ² ἢ τόν Προύστ, συγγραφεῖς διεξοδικούς, πλούσιους, λεπτομερεῖς. Μοῦ μεταφέρουν τήν παρουσία ἑνός κόσμου πού ζεῖ τή δική του ζωῆ. Τούς ἀγαπῶ καί τούς ἀναστρέφομαι, ὅπως ἀναστρέφομαι καί τόν κινηματογράφο, ὁ ὁποῖος, ἐπίσης, μοῦ ἀποκαλύπτει τή ζωῆ. Καί ὅταν κινηματογραφῶ, προσπαθῶ νά ἀποσπᾶσω ὅσα περισσότερα μπορῶ ἀπό τήν ἴδια τή ζωῆ ὥστε νά ντύσω τή γύμνια τῆς ἀρχικῆς ἰδέας μου. Δέ σκέφτομαι πιά τόσο αὐτή τήν τελευταία, πού εἶναι ἕνας ἀπλός σκελετός, ὅσο τά ὑλικά πού ἀνακαλύπτω, πού εἶναι τά τοπία ὅπου τοποθετῶ τήν ἱστορία μου, οἱ ἠθοποιοὶ πού διαλέγω γιά νά τήν παίξουν. Ἡ ἐκλογή αὐτῶν τῶν φυσικῶν στοιχείων καί ὁ τρόπος μέ τόν ὁποῖο θά μπορούσα νά τά κρατήσω στά δίχτυα μου, χωρὶς νά ἀλλοιώσω τίς ζωτικέες τούς δυνάμεις, ἀποτελοῦν τήν κύρια φροντίδα μου.

Ποῦ βρίσκω τά θέματά μου; Τά βρίσκω στή φαντασία μου. Ἐχω πεῖ ὅτι βλέπω τόν κινηματογράφο ὡς ἕνα μέσο, ἄν ὄχι νά ἀναπαραγάγεις, τουλάχιστον νά ἀναπαραστήσεις, νά ἀναδημιουργήσεις τή ζωῆ. Θά ὀφείλα λοιπόν, λογικά, νά βρῶ τά θέματά μου στήν ἐμπειρία μου. Ἐ λοιπόν, καθόλου. Πρόκειται γιά θέματα τελειῶς ἐπινοημένα. Δέν ἔχω καμιά εἰδική ἀρμοδιότητα ὡς πρὸς τά πράγματα πού χειρίζομαι, δέν ἐπικαλοῦμαι οὔτε τίς ἀμνήσεις μου οὔτε τὰ διαβάσματά μου. Δέν ὑπάρχουν κλειδιά γιά τά πρόσωπα τῶν ἔργων μου, δέ χρησιμοποιοῦ ἰνδοχοίρους γιά πειράματα. Ἀντίθετα μέ τή μυθιστορηματογράφο τῆς ταινίας μου (*Τό γόνατο τῆς Κλαίρης*), δέν ἀποκαλύπτω, δέν ἐπινοῶ ἢ, μᾶλλον, δέν ἐπινοῶ κἄν, συνδυάζω ὀρισμένα, ὀλιγάριθμα, πρωταρχικά στοιχεῖα, ὅπως κάνει ὁ χημικός.

Θά πρότεινα, όμως, μάλλον τό παράδειγμα τοῦ μουσικου, ἐπειδή ἔχω συλλάβει τοὺς Ἡθικούς μύθους μου μέ τόν τρόπο ἐξί συμφωνικῶν παραλλαγῶν. Ὅπως αὐτός, ποικίλω τό ἀρχικό μοτίβο, τό ἐπιβραδύνω ἢ τό ἐπιταχύνω, τό προεκτείνω ἢ τό βραχύνω, τό ντύνω ἢ τό ἀπογυμνώνω. Ξεκινώντας ἀπ' αὐτή τήν ιδέα, νά δείξω μιὰ γυναίκα νά παρακαλεῖ ἕναν ἄντρα τήν ἴδια τή στιγμή πού αὐτός πρόκειται νά συνδεθεῖ μέ μιὰ ἄλλη, μπόρεσα νά κατασκευάσω τίς καταστάσεις μου, τίς ἴντριγκες μου, τίς ἀρνήσεις μου, τέλος, τοὺς χαρακτήρες μου. Τό κύριο πρόσωπο, γιά παράδειγμα, στόν τάδε μύθο θά εἶναι πουριτανός (*Μιά νύχτα μέ τή Μώντ*), στόν δεῖνα φιλελεύθερος (*Ἡ συλλέκτρια, Τό γόνατο τῆς Κλαίρης*), ἐδῶ ψυχρός, ἐκεῖ πληθωρικός, ἐδῶ χολωμένος, ἐκεῖ ἀναμμένος, ἄλλοτε πιά νέος ἀπ' τόν παρτεναῖρ του, ἄλλοτε πρεσβύτερος, ἄλλοτε πιά ἀφελής καί ἄλλοτε πιά διεφθαρμένος. Δέν κάνω πορτραῖτα σύμφωνα μέ τή φύση: παρουσιάζω, στά στενά ὄρια στά ὁποῖα αὐτοπεριορίζομαι, διάφορους πιθανούς ἀνθρώπινους τύπους, τόσο ἀπό τήν πλευρά τῶν γυναικῶν ὅσο καί ἀπό τήν πλευρά τῶν ἀνδρῶν.

Ἡ ἐργασία μου περιορίζεται, κατ' αὐτόν τόν τρόπο, σέ μιὰ εὐρεία συνδυαστική ἐπιχείρηση, πού τήν κάνω χωρίς μέθοδο, εἶν' ἀλήθεια, ἀλλά πού κάλλιστα θά μπορούσα, ὅπως κάποιοι σημερινοί μουσικοί, νά τήν ἐμπιστευτῶ σέ ἕνα κομπιοῦτερ.

* * *

Ὅταν καταπιάστηκα νά γυρίσω τοὺς Ἡθικούς μύθους μου, σκεφτόμουν ἀφελέστατα ὅτι θά μπορούσα νά δείξω, μ' ἕνα καινούριο φωτισμό, πράγματα - συναισθήματα, προδιαιθέσεις, ιδέες - μέ τά ὁποῖα, ὡς τότε, εἶχε ἀσχοληθεῖ μόνο ἡ λογοτεχνία. Εἶχα κάνει, στούς τρεῖς πρώτους, ἐκτενή χρήση τοῦ σχολίου. Ὑπῆρξα ἀπατεώνας; Ναι, ἂν τό σχόλιο περιεῖχε τήν πεμπτουςία τοῦ σχεδίου μου, περιορίζοντας τήν εἰκόνα στό ρόλο τῆς εἰκονογράφησης. Ὅχι, ἂν ἡ ἀντιβολή αὐτοῦ τοῦ λόγου μέ τίς ὁμιλίες καί τίς συμπεριφορές τῶν προσώπων προκαλοῦσε τή γέννηση ἑνός χώρου ἀλήθειας τελείως διαφορετικοῦ ἀπό τό χῶρο τοῦ γράμματος τῶν κειμένων καί τῶν χειρονομιῶν - καί ὁ ὁποῖος θά ἀποτελοῦσε τήν ἀλήθεια τῆς ταινίας.

Ἡ κινηματογραφημένη δράση καί τά λόγια πού λέγονται ἐκτός πεδίου δέ βρίσκονται ποτέ, γιά παράδειγμα, στόν ἴδιο χρόνο, καθώς ἡ πρώτη βρίσκεται στόν ἐνεστώτα ἢ στόν ἀόριστο καί τά δεῦτερα σχεδόν πάντα στόν παρατατικό. Τό σχόλιο γενίκευε τήν ιδιαίτερη περίπτωση πού προβαλλόταν στήν ὀθόνη, συνδέοντάς τήν στενότερα μέ τά προηγούμενα ἢ τά ἐπόμενα γεγονότα, ἀφαιρώντας ἐπίσης, τό ὁμολογῶ, κάτι ἀπό τή μοναδικότητά της, ἀπό τή χάρη της νά εἶναι τό παρόν πράγμα μιᾶς μοναδικῆς στιγμῆς. Ταυτόχρονα, ἀφαιροῦσε ἀπό τά πρόσωπά μου ἄρκετό ἀπό τό μυστήριό τους, καθώς καί τή συμπάθεια πού ἦταν ἐτοιμος νά ἐκδηλώσει γι' αὐτά ὁ θεατής. Ἀλλά πέρα ἀπό τό εὐκολομυστήριο ἢ τήν "ἀλήθωρη" συμπάθεια, δικαιολογημένα ἢ ὄχι, ἐμπαίνα ἐγώ ἐπικεφαλῆς νά ὀδηγήσω τό κοινό μου.



Τό γόνατο τῆς Κλαίρης

Στό *Μιά νύχτα με την Μώντ*, αντίθετα, ο πρωταγωνιστής ατομερηνευόταν ο ίδιος μπροστά στους διαφόρους του παρτεναίρ, για όση ώρα μπορούσαν εκείνοι ν' αντέξουν τους έκτενεις εξομολογητικούς του μονολόγους. Δέν μπορούσε λοιπόν νά θεωρηθεί αφηγητής παρά μόνο εξαιτίας του τίτλου τής ταινίας και δύο μικρών φράσεων, των οποίων ο μόνος προορισμός ήταν νά προφυλάξουν από πιθανές παρανοήσεις.

Όσο γιά τό *Γόνατο τής Κλαιρης*, παρουσιαζόταν, στή μυθιστορηματική του έκδοχή, μέ τή μορφή μιᾶς αφήγησης τοῦ Ζερόμ, ὁ ὁποῖος περιέγραφε τό ὁδοιπορικό τής δικῆς του σκέψης. Πῶς νά ζωγραφίσεις στήν ὀθόνή αὐτή τήν καθαρή ἐσωτερική συγκίνηση; Τό σχόλιο ἦταν ὁ κανόνας, ἀλλά ἡ ἐπίπεδη ὑπέρθεσή του στήν εἰκόνα μοῦ φαινόταν τόσο περισσότερο ἀνώφελη καί τεχνητή ὅσο ἡ πηγὴ αὐτῆς τῆς πλημμύρας τῶν σκέψεων ἦταν ἕνα μοναδικό γεγονός, τοῦ ὁποῖου μάλιστα ἡ ἀξία βρισκόταν στή μοναδικότητά του. Δέν εἶναι πιά δυνατόν, ἐδῶ, νά παίξουμε πάνω στήν ἀσυμπωσία μεταξύ τοῦ χρόνου τῆς πράξης (μέ τή γραμματική ἔννοια τοῦ ὄρου) καί τοῦ χρόνου τῆς σκέψης. Τό νά δεῖξουμε μιᾶ πράξη καί τό νά δώσουμε τήν ἀκριβή σκέψη αὐτοῦ πού τήν πραγματοποιεῖ, τήν ἴδια τή στιγμή τῆς πραγματοποίησής της, εἶναι ἢ δέν εἶναι κινηματογράφος; Δέν ξέρω. Ἐν πάση περιπτώσει, αὐτό ἀντιτίθεται στήν τρέχουσα ἀλήθεια ὅτι τά περισσότερα πράγματα τῶν ὁποίων εἴμαστε μάρτυρες ἐκτυλίσσονται σέ χρόνο μικρότερο ἀπ' ὅ,τι «μᾶς παίρνει γιά νά τά ποῦμε».

Πρέπει λοιπόν, ἀντί γιά τήν ὑπέρθεση, νά διαλέξω τήν παράθεση. Σέ δύο περάσματα - κλειδιά τῆς ταινίας, ἐκεῖ ὅπου ὁ Ζερόμ κοιτάζει τό χέρι τοῦ Ζύλ καθώς εἶναι ἀκουμπισμένο στό γόνατο τῆς Κλαιρης καί ἐκεῖ ὅπου, μέσα στήν καμπάνα, θά βάλει αὐτός μέ τή σειρά του τό χέρι του, παρουσιάζω πρῶτα τά γεγονότα, μέ τρόπο ἄμεσο, ἀντικειμενικό, ἀφήνοντας τελείως ἀδιαφανεῖς τίς σκέψεις τῶν προσώπων μου, ἔπειτα, στή διάρκεια μιᾶς συνομιλίας, βάζω τόν ἴδιο νά τίς ἀφηγηθεῖ στή μυθιστορηματογράφου:

«Καί τί σημασία ἔχουν οἱ σκέψεις σας, λέει ἐκείνη· τό σημαντικό εἶναι νά σχηματίζετε ἕνα εἰκαστικό σύνολο.» Ἄλλά ὁ κινηματογράφος, μέ κίνδυνο νά σπάσει τά μούτρα του, θά προτιμοῦσε νά πήγαινε λίγο πιο πέρα ἀπ' αὐτή τή ἄπλη ἐικονογραφία.



Μαρκησία τοῦ Ο

Ὁ λόγος «περνάει» πολύ καλά στήν τηλεόραση καί μιλᾶνε πολύ στούς *Μύθους* μου. Ἄλλά γιά τί πράγμα μιλάνε; Γιά πράγματα γιά τά ὁποῖα ὑπάρχει ἀνάγκη νά δειχτοῦν μέ ὄλο τόν πλοῦτο καί τήν ἀκρίβεια τῆς εἰκόνας. Γιά τή λεπτότητα, γιά παράδειγμα, τήν εὐθραυστότητα καί τή στιλπνότητα ἑνός γόνατου πού πρέπει νά καταστοῦν ἀντιληπτά ὥστε νά νιώσει κανεῖς ὅλη τήν ἔλξη πού αὐτό τό γόνατο ἄσκει στόν ἀφηγητή. Καί ἡ καλύτερη, ὅμως, τηλεοπτική ὀθόνή τοῦ κόσμου εἶναι ἀρκετά ἀδέξια γιά νά ἀποδώσει τέτοια χαρακτηριστικά. Μέ δύο λόγια, ἡ «ἐκστύλβωση» τῆς συσκευῆς σβῆνει ὄχι μόνο τά παιχνίδια τοῦ φωτός, ἑνός φωτός πού ἀνήκει σέ μιᾶ συγκεκριμένη ὥρα, σέ μιᾶ ὀρισμένη ἐποχή, ἀλλά καί τίς αἰσθήσεις τοῦ ζεστοῦ καί τοῦ κρύου, τοῦ ξεροῦ καί τοῦ ὕγρου, τοῦ πνιγροῦ καί τοῦ εὐάερου, τά ὁποῖα ἡ εἰκόνα μόνῃ της, ἢ στηριγμένη στόν ἦχο, ἔχει τήν ἐξουσία νά προκαλέσει.

Σ' ἕνα γουέστερν, ἡ δίοδος μέσα ἀπό τόν καθοδικό σωλήνα τῆς τηλεόρασης μπορεῖ νά ὑπογραμμίσει, νά στερεώσει τό σχέδιο καί νά κάνει νά ξεπηδήσουν οἱ κύριες γραμμές, μασκαρεμένες πολύ συχνά μέ ἕνα βερνίκι συμβάσεων. Ἄλλά σ' ἐμένα, ἡ πρωτοτυπία, ἂν ὑπάρχει, βρίσκεται στήν ἀκριβή ἐξεκόνιση. Καί ἀκόμη, εἶναι πράγματι ἡ τηλεόραση πιο «ἀπορροφητική», ὅπως λένε, ἀπ' τόν κινηματογράφο; Δέν εἶμαι καί τόσο βέβαιος. Ἀκόμη καί μόνος στή θέση σου νιώθεις λιγότερο ἀπομονωμένος ἀπό τόν ἐξῶ κόσμο ἀπ' ὅ,τι μέσα στό ἀνώνυμο πλήθος μιᾶς αἴθουσας. Ἐγκαταλείπεται πολύ πιο δύσκολα στήν αὐταπάτη νά εἰσδύσεις στό μυθικό κόσμο ὁ ὁποῖος παρουσιάζεται μπροστά σου. Δέ βρίσκεσαι μέσα στήν ὀθόνή, ἀλλά ἀπέναντί της, ὅπως ἀπέναντι στή σκηνή ἑνός θεάτρου.

Λέγοντας αὐτό, δεχομαι ὅτι οἱ ἀντιδράσεις συμμετοχῆς, ἀκόμη κι ἂν εἶναι εὐνοϊκές, διαταράσσουν κάπως τό ξετύλιγμα τῶν ταινιῶν μου, γιά τίς ὁποῖες τό ὄνειρό μου εἶναι νά ταιριάξουν μᾶλλον μέ τήν ιδιαίτερη εὐαισθησία τοῦ κάθε θεατῆ παρά μέ τή συλλογική συνείδηση μιᾶς αἴθουσας.

Ἐρῖκ Ρομέρ

ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

¹ Πρβλ. καί τά παρακάτω: «Μ' ἔχουν συγκρίνει μέ πολλοῦς μοραλιστές, ἀνθρώπους πού στήν πραγματικότητα δέ μ' ἐπηρεᾶσαν ἰδιότερα, τόν Λακλός, τόν Μαριβό, τόν Ζάκ Σαρντόν κ.ἄ. Λοιπόν, ἐγώ ἀπαντῶ: "Ὁχι, δέν εἶναι ἔτσι, οἱ δικοί μου συγγραφεῖς εἶναι ὁ Μπαλζάκ καί ὁ Βίκτωρ Οὐγκώ." Μπαλζακικός, μάλιστα. Κι αὐτό σημαίνει ἀντι-υπαρξιστής, πολέμιος τοῦ νοβῶ ρομάν, ἐχθρός ἀνθρώπων ὅπως ὁ Μοράβια, ὁ Σάρτρ, ὁ Μπέκετ κ.τ.λ. Στά μυθιστορήματα τοῦ Μπαλζάκ ὑπάρχουν περιεχόμενα συζητήσεων, στά μυθιστορήματα τοῦ εἰκοστοῦ αἰῶνα ὑπάρχουν συζητήσεις ἀλλά ὄχι περιεχόμενο, τό νόημα βρίσκεται ἀνάμεσα στίς γραμμές: οἱ ἄνθρωποι λένε ἐπίπεδες φράσεις.» Ἀπό τήν ἴδια συνέντευξη τοῦ Ἐρῖκ Ρομέρ στόν Ζάν Ναρμπονί - βλ. σημ. 4 προηγούμενου κειμένου (ΣΤΜ).

² Γεώργιος Μέρνιθ (George Meredith): Ἄγγλος συγγραφέας οὐαλλοῖρλανδικῆς καταγωγῆς (1828-1909). Ἔγραψε λυρικά ποιήματα, μυθιστορήματα καί κριτικά δοκίμια (ΣΤΜ).

(Πρώτη δημοσίευση): La Nouvelle revue française, n° 219, Μάρτιος 1971· πρωτότυπος τίτλος: Lettre à un critique - à propos des contes moraux· ἀναδημοσιευμένο στό βιβλίο *Le goût de la beauté*· μετάφραση: Ἀλέξανδρος Μουμτζῆς.

ΕΡΙΚ ΡΟΜΕΡ: Έργο - φιλομογραφία

Ο Έρικ Ρομέρ γεννήθηκε τό 1920 στό Νανσύ. Σπούδασε φιλολογία. Έγραψε κριτικές καί θεωρητικά άρθρα γιά τόν κινηματογράφο sé διάφορα περιοδικά. Τό πρώτο του κείμενο, *Ο κινηματογράφος, τέχνη του χώρου*, δημοσιεύτηκε στό *Λά ρεβύ ντύ σινεμά* τό 1948. Ακολούθησαν κείμενα στους *Μοιτέρνους καιρούς*, στό *Όπερά*, στην *Κομπά*, στό *Λά γκαζέτ ντύ σινεμά* (του όποιου ύπληξε ιδρυτής), στό *Λά νουβέλ ρεβύ φρανσαίζ*, στά *Καγιέ Ρενώ - Μπαρρώ*, στό *Σινεμά 79*, αλλά κυριώς στά *Καγιέ ντύ σινεμά*, τών όποιών διατέλεσε άρχισυντάκτης από τό 1957 ως τό 1963.

Ός παρουσιαστής τής κινηματογραφικής λέσχης του Καρτιέ Λατέν γνωρίστηκε μέ τόν Ριβέτ καί τόν Γκοντάρ, μέ τούς όποιους συνεργάστηκε στό *Λά γκαζέτ ντύ σινεμά*, πού ξεκίνησε ως πρόγραμμα τής λέσχης. Η γνωριμία αυτή συγκρότησε τόν πυρήνα τής κατοπινής όμάδας σκηνοθετών πού δημιούργησαν τό καλούμενο "νέο - κύμα".

Ταινίες

Α. Σειρά: "Μύθοι περί ήθικης"

1962: *Η άρτοπώλις του Μονσώ*: μέ τούς Μπαρμπέτ Σρεντέρ καί Μισέλ Ζιραντόν (διάρκεια 26').

1963: *Η καριέρα τής Σουζάνας*: άνάμεσα στους ήθοποιούς ό Ζάν Λουί Κομολλί.

1966: *Η συλλέκτρια* (παλαιός έλληνικός τίτλος "Αλμπουμ έραστών"): μέ τή Χάιντε Πολιτόφ.

1969: *Μιά νύχτα μέ τή Μώντ*: μέ τούς Ζάν Λουί Τρεντινιάν, Φρανσουάζ Φαμπιάν, Άντ Βιτέζ.

1970: *Τό γόνατο τής Κλαίρης*: μέ τούς Ζάν Κλώντ Μπριαλύ, Μπεατρίς Ρομάν, Λωράνς Μοναγκάν, Φαμπρίς Λυσινί.

1972: *Ο έρωτας τό άπόγευμα*: μέ τούς Μπ. Βερλαί, Φρ. Βερλαί, καί Ζουζού.

Β. Σειρά: "Κομεντί καί παροιμίες"

1980: *Η γυναίκα του άεροπόρου*: μέ τούς Φαμπρίς Λυσινί, Άντρέ Ντυσολιέ.

1982: *Ο όμορφος γάμος* (έλλ. τίτλος: *Ο τέλειος γάμος*): μέ τούς Μπεατρίς Ρομάν, Άντρέ Ντυσολιέ.

1983: *Η Πωλίν στην πλάζ*: μέ τούς Άμάντα Λανγκλέ, Άριέλ Ντομπάλ, Πασκάλ Γκρεγκορύ.

1984: *Νύχτες μέ πανσέληνο*: μέ τούς Πασκάλ Όζιέ, Φαμπρίς Λυσινί, Τσέκυ Κάρουο.

Γ. Έκτός σειράς

1959: *Τό ζώδιο του λέοντος*: άνάμεσα στους ήθοποιούς ό Ζάν Λύκ Γκοντάρ καί ή Στεφάν Όντράν.

1965: *Τό Παρίσι όπως τό βλέπει ό...*: ένα άπό τά έξι έπεισόδια τής σπονδυλωτής αυτής ταινίας (οί άλλοι σκηνοθέτες: Κλ. Σαμπρόλ, Ζ. Ντουςέ, Ζ.Λ. Γκοντάρ, Ζ. Ντ. Πολλέ καί Ζ. Ρούς).

1976: *Η μαρκησία του Ο*: μέ τούς Έντιθ Κληβερ, Μπρούνο Γκάνζ.

1978: *Περσεβάλ λέ Γκαλλουά*(άπαιχτη στην Έλλάδα): μέ τούς Φαμπρίς Λυσινί, Άντρέ Ντυσολιέ.

Γύρισε άκόμη άρκετές ταινίες μικρού μήκους, όπως καί ταινίες γιά τήν τηλεόραση (γιά παράδειγμα: τή σειρά *Κινηματογραφιστές τής έποχής μας*, τό 1965 - 1966)

Βιβλία

1. *Χίτσκοκ* (sé συνεργασία μέ τόν Κλώντ Σαμπρόλ).

Editions Universitaires, 1957 - editions d' Aujourd' hui, 1976.

2. *Η όργάνωση του χώρου στον Φάουστ του Μουρνάου* (διδακτορική διατριβή στή φιλολογία). Editions 10.18.1977.

3. *Τό γούστο τής όμορφιάς* (συλλογή κειμένων sé έπιμέλεια Ζάν Ναρμπονί). Editions Cahiers du cinéma - Editions de l' Etoile, 1984.

Βιβλιογραφία γιά τόν Ρομέρ

Ίσχνή εΐναι ή έλληνική κειμενογραφία γιά τόν Έρικ Ρομέρ, περιορισμένη κυριώς sé κριτική τών έργων του. Τήν παραθέτουμε:

1) Περιοδικό *Τσόντα*, τεύχος 4, σελ. 36: Κριτική (μεταφρασμένο άπόσπασμα) γιά τό *Γόνατο τής Κλαίρης* του Άντριου Σάρις.

2) Περιοδικό *Σύγχρονος Κινηματογράφος* τεύχος 9-10, σελ. 29: Κριτική γιά τό *Μιά νύχτα μέ τήν Μώντ* του Β. Ραφαηλίδη.

3) Περιοδικό *Σύγχρονος Κινηματογράφος* τεύχος 14, σελ. 60: Κριτική γιά τό "Αλμπουμ Έραστών" του Β. Ραφαηλίδη.

4) Περιοδικό *Σύγχρονος Κινηματογράφος* τεύχος 8, σελ. 18: Παρουσίαση καί συνέντευξη μέ τόν Μιχάλη Δημόπουλο.

5) Περιοδικό *Σύγχρονος Κινηματογράφος* '76 τεύχος 9 - 10, σελ. 21: Κριτική γιά τήν *Μαρκησία του Ο* του Ν.Φ. Μικελίδη.

6) Περιοδικό *Σύγχρονος Κινηματογράφος* '77 τεύχος 12, σελ. 89: Κριτική γιά τήν *Μαρκησία του Ο* του Ν. Λυγγούρη.

7) Περιοδικό *Όθόνη* τεύχος 16, σελ. 75: Κριτική γιά τόν *Τέλειο Γάμο* του Β. Κεχαγιά.

8) *Λεξικό Ταινιών*, Βασίλη Ραφαηλίδη, έκδ. Αιγόκερως, τόμος ΙΙΙ, σελ. 174 καί έπ.: Κριτικές γιά 3 ταινίες του Ρομέρ άπό τόν Β. Ραφαηλίδη.

9) *Κινηματογραφικά θέματα*, Βασίλη Ραφαηλίδη, έκδ. Αιγόκερως, Τόμος Ι, σελ. 175: Κριτική γιά τήν ταινία *Ο Τέλειος γάμος*



«Σκέφτομαι για τήν Νιυράς δι φέρει τήν κινηματογραφική στοιχείο στή θεωρία του Μπαζέν, σύμφωνα μέ τήν όποια θέατρο καί κινηματογράφος είναι τό ίδιο πράγμα, τήν όποια τήν θέατρο πού κινηματογραφεί δέν είναι τό θέατρο του βουλευάρτου ούτε τό θέατρο τής πρωτοπορίας, τύπου Γιουζέππε Μπικκί. Είναι ένα θέατρο παρμένο από τόν κινηματογράφο.» Έρικ Ρομέρ.

Τόν κινηματογράφο σήμερα τόν βρίσκεις μέσα στα σκουπίδια

Μαργκερίτ Ντυράς: [...] Είμαι άτομο πού πάνω απ' όλα γράφω. Οι κινηματογραφικές μου δραστηριότητες; Έδω και πέντε - έξι χρόνια δέν πηγαίνω στόν κινηματογράφο. Βλέπω ταινίες στήν τηλεόραση. Στο φεστιβάλ τών Καννών βλέπω αποσπάσματα από τίς νέες ταινίες. Πιστεύω ότι ο κινηματογράφος έσβησε. Έκτός από τίς μεγάλες έμπορικές ταινίες, τίς ταινίες τρόμου και τά πορνό. Αυτό πού νομίζω πώς δέν πάει καλά στόν κινηματογράφο, τουλάχιστον σ' αυτόν πού αποκαλείται έτσι - ίσως είστε πολύ μέσα στά πράγματα και τό βλέπετε - είναι πώς τριγυρνάς από τή μία ταινία στήν άλλη, χωρίς νά αντιληφθείς τή διαφορά τους. Οι άνθρωποι αγκαλιάζονται μέ τόν ίδιο τρόπο, τά κορμιά έχουν τήν ίδια γύμνια, οι ίδιες ιστορίες πάντα. Δέν βλέπω τήν παραμικρή διαφορά ανάμεσα στους ανθρώπους του κινηματογράφου, στους ήθοποιούς πού παίζουν και στίς ιστορίες πού διηγούνται. Μοιάζει σάν κυτταρική διαίρεση, ένα φίλμ γεννάει ένα άλλο κι ένα πρόσωπο ένα άλλο, μία μόδα, ένα θέμα ... κτλ. "Έλεγα στόν Σέρτζ Ντανέ! Δέν υπάρχει πιά συγκίνηση, ούτε πραγματικός φόβος, δέν υπάρχει τίποτε πιά εκτός από τίς ταινίες γιά τήν τηλεόραση. Τήν ταινία του Λανζμάν, πώς τή λένε νά δείς, θέλω νά τή δω.

Καγιέ ντύ σινεμά: Shoah. "Όταν μιλάς γιά κινηματογράφο, δέν συγχωρείς παρά τόν Γκοντάρ;

Μ. Ντ.: "Όχι, αλλά όταν νιώθω μόνη και σκέφτομαι κάποιο άλλο κινηματογραφιστή, αυτός είναι ο Γκοντάρ.



India song

Στίς μέρες μας, βλέπω μία ταινία σημαίνει πώς αποφασίζω νά περάσω τόν καιρό μου μέ τήν βοήθεια μιᾶς ταινίας. Δέν αποφασίζει ή ταινία γιά τήν τύχη τῆς βραδιάς σου. "Άρα δέν είναι πλέον κινηματογράφος. "Ίσως κάποια μέρα θάναί έγκαταλελειμμένος όπως τό αυτοκίνητο, τά πλοία, τά ταξίδια. "Ίσως κάποια φορά, όταν κάποιοι βρεθεί σέ άπέραντη και φοβερή ήθικη σύγκλιση, νά πιάσει και νά διαβάσει κατά τύχη ένα βιβλίο και νά ξεχάσει τά πάντα.

Καγιέ: "Όστόσο υπάρχουν κινηματογραφιστές πού φέρνουν κάποια καλά μηνύματα. Η άρρώστια πού περιγράφεις είναι ή βιομηχανική άρρώστια πού δέν ήταν από πάντα έτσι. Η παραγωγή μεγάλων ταινιών έγινε σύμφωνα μέ χολλυγουντιανά ή γιαπωνέζικα πρότυπα.

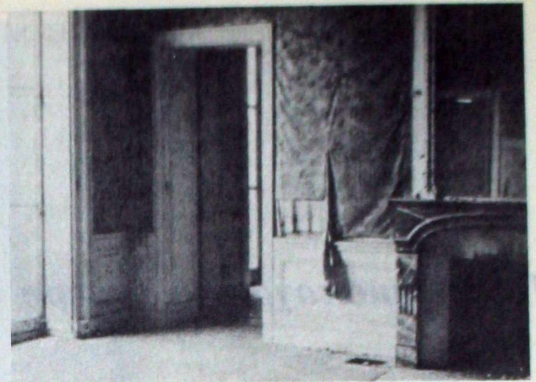
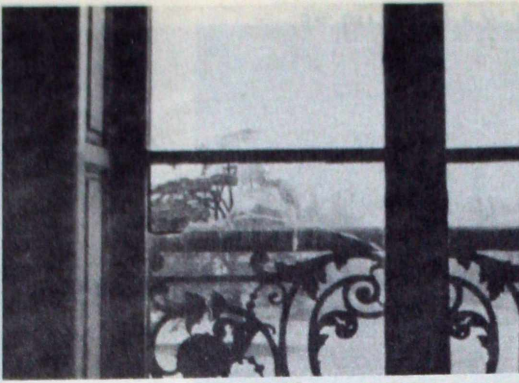
Μ. Ντ.: Τά τελευταία χρόνια έχω τήν εντύπωση ολόενα και περισσότερο πώς δέν είναι πλέον οι συγγραφείς πού γράφουν ούτε οι κινηματογραφιστές πού κάνουν ταινίες. Άλλά άλλοι άνθρωποι. "Άνθρωποι άνώριμοι, άνθρωποι κατά προσέγγιση, πού κάτι κατέχουν από τεχνική, άγνωστοι άνθρωποι, τῆς τηλεόρασης ίσως, βουνίσιοι έπαρχιώτες. "Ο Μπρεσσόν θά έπρεπε νά φτιάχνει μία ταινία κάθε χρόνο" όπως κι εγώ. "Άλλά γιά μάς δέν υπάρχει χρήμα. "Από τή δική μας ομάδα, μόνο ο Γκοντάρ, ο Ρεναι κι ο Ρομέρ φτιάχνουν μία ταινία τό χρόνο, εϋτυχώς. Τό χρέμα τό είδαν 50.000 θεατές.

Καγιέ: ...και τό άγνόησαν 700.000 θεατές πού γιά τίποτε στόν κόσμο δέν θά τόβλεπαν.

Μ. Ντ.: "Ο Μπρεσσόν είναι γιγαντιαίος. Είναι ο πρόδρομος ολόκληρου του κινηματογράφου. "Όταν πᾶς νά δείς μία ταινία του Μπρεσσόν, έχεις τήν εντύπωση πώς ποτέ άλλοτε δέν ξανάδες ταινία. "Όταν βλέπω τό *Son nom de Venise dans Calcutta desert* (Τό βενετσιάνικο όνομά της μέσα στήν άδεια Καλκούτα), νιώθω πώς ποτέ άλλοτε δέν ξανάδα ταινία. Ποτέ. Αυτό τό συναίσθημα τῆς πρώτης φοράς, τῆς πρώτης αγάπης δέν τό νιώθουμε πιά, τέλειωσε. "Άν ή νεολαία άρνείται τόν Μπρεσσόν, είναι γιατί πιά έχασε τήν πραγματική της νιότη, τό πάθος.

Καγιέ: Καί ή τηλεόραση, πού δείχνει εικόνες και τίς εκχουδαίζει, τί ρόλο παίζει κατά τή γνώμη σου;

Μ. Ντ.: Είναι άναντικατάστατη. Είναι ο άμεσος τρόπος πληροφόρησης, ή κατάργηση τῆς απόστασης. "Άλλά έχει



Son nom de Venise dans Calcutta désert

τά ίδια ελαττώματα με τις ταινίες του καιρού μας, μιλάει από απόσταση γι' αυτό που πρέπει να θίξει, τό δείχνει άσχημα, γιά νά περνάει ή ώρα. Στην άρχή, τό σήριαλ *Σατωβαλλόν* δέν ήταν άσχημο, αυτή τή στιγμή άρχισε νά χαϊδεύεται. Έδω και πέντε - έξι έβδομάδες έτοιμάζονται μεγάλα πράγματα, αλλά δέν ξέρεις τί ακριβώς. Τό δράμα, μέ καταλαβαίνεις, είναι ότι κι αυτοί δέν ξέρουν (γέλια). Συσσωρεύουν τά βασικά στοιχεία, αλλά τά επακόλουθα αυτών των στοιχείων δέν καταφέρνουν νά τά βρουν'. Ακριβώς αυτό είναι συχνά ή τηλεόραση και ή κινηματογράφος, τά κακοραμμένα ρούχα, απ' όπου φαίνεται ή πρόχειρη δουλειά, τά ορθογραφικά λάθη τής ταινίας. Οί κινηματογραφιστές γενικά, και κυρίως οί νέοι, δέν διαβάζουν παρά τά σκρίπτ. Ακόμη και τό βιβλίο πού διαβάζουν γίνεται φτωχό, γιατί τό διαβάζουν σάν ένα σκρίπτ. Ξέρω ένα κινηματογραφιστή πού διαβάζει Νίτσε. Διαβάζει γιά νά διαβάσει. Δέν είναι άστοχο τό ότι μέσα από τήν άνάγνωση μαθαίνουμε νά δουλεύουμε έγκεφαλικά, άλλα αυτό πρέπει νά γίνεται χωρίς νά τό ξέρουμε. Η χειρότερη άνάγνωση γίνεται όταν παρεκτρέπεται απ' τή δική σου μέθοδο.

Καγιέ: *Αντιλαμβάνεσαι τό βάρος αυτών πού λές σχετικά μέ τόν κινηματογράφο, ότι δέν θά είναι πιά αυτό πού ήταν άλλοτε, δηλαδή μιά λαϊκή κουλτούρα;*

Μ. Ντ.: *Ναί, αλλά λιγότερο απ' ό,τι ή άνάγνωση. Θά σάς αναφέρω τούς ανθρώπους πού θάπρεπε νά έχω αγαπήσει και δέν αγαπήσα. Δέν έχει πιά καμιά σημασία. Υπάρχει ό Ρενέ Κλαίρ, ώστόσο δέν άνέχομαι τό ευγενικό και γοητευτικό του στυλ. Επίσης δέν μ' άρεσε ποτέ ό Γκιτρώ. Τώρα βέβαια έγινε τής μόδας. Δέν μ' άρέσει ό Μπέργκμαν. Μ' άρέσει ό Ντράγιερ αλλά όταν ξανάδα τήν *Γερτρούδη* άπογοητεύτηκα φοβερά. Τό ίδιο κι ό Κοκτώ, δέν μου πολυάρεσει. Τόν Ρενουάρ τόν λατρεύω. Αναμφίβολα είναι αυτός πού αγαπώ πιά πολύ από τούς παλιούς κινηματογραφιστές. Τό ποτάμι ήταν έξοχο. Τό παιδί μέ τό φίδι, οί εικόνες του Γάγγη. Μ' άρέσει ό "Οτζου, ό Σατγιαγίτ Ραιή, ό Φρίτζ Λάνγκ, ό Τζών Φόρντ, ό Τσάπλιν κι ό Τατί. Υπάρχει κι ένας άλλος κινηματογραφιστής πού άνακάλυψα πρόσφατα: είναι ό Ρούς. Τόν βρίσκω έκπληκτικό. *Κοκορίκο, κύριε Κότα*² (γέλια). Τί ευτυχία νά γελάς έτσι! Νά λοιπόν ή άλλη γλώσσα. Υπάρχει αυτή του Ρούς κι αυτή των Παιδιών. Πρέπει νά τά δεις παράλληλα. Μέ τον Γκοντάρ ή τόν Μπρεσσόν όχι δέν ταιριάζω, άλλα Ρούς και Ντουράς, ναι, υπάρχει μιά νέα έκφραστική γλώσσα, μιά γνώση.*

Καγιέ: *Πές μας, κατά τή γνώμη σου πώς θά ξεπεράσουν τόν κινηματογράφο, τίς μεγάλες ταινίες;*

Μ. Ντ.: *"Εχουμε άρχισει. Γιά παράδειγμα έχω τόν έαυτό μου. Βλέπω πολύ τηλεόραση και δέν έχω Κανάλ πλύς³. Δέν μου λείπει πολύ. Συχνά, όταν κοιτάζω τούς τίτλους των ταινιών πού παίζονται, προτιμώ νά τίς άγνοήσω. Πολλοί φίλοι δέν βλέπουν παρά όρισμένα πράγματα στην τηλεόραση. Εγώ βλέπω κάθε μέρα τηλεόραση. Και ξέρω πολύ νά διαλέγω αυτά πού βλέπω. Όταν μιά έκπομπή είναι πρόχειρη, φαίνεται. Και δέν βλέπω μόνο ταινίες στην τηλεόραση. Θέλω νάχω μιά συνεχή επαφή μέ τήν εποχή μου, νά είμαι παρούσα. Έχω τηλεόραση σημαίνει είμαι έδω, μαζί σας. Είμαι στή Βηρυτό μαζί σας. Βέβαια δέν βλέπω μόνη μου τηλεόραση. Είναι μιά κοινή πληροφόρηση και μ' άρέσει νά τήν μοιράζομαι μέ κάποιον. Γιά τά σπόρ, τή γυμναστική, τό τένις άξίζει τόν κόπο ή τηλεόραση. Μέ τόν Σέρζ Ντανέ είναι ό κοινός τόπος συνάντησής μας.*

Μ. Ντ.: *Τά παιδιά; Πρέπει νά μη ξεχνάω πώς αυτή ή ταινία ύπάρχει. Γιατί, έξ αίτίας των προϋποθέσεων παραγωγής, όλα ξεκίνησαν άσχημα." Όταν γιά δέκα μήνες πασχίζω ώστε τά όνόματα των συνεργατών μου νά ναι γραμμένα (μαζί μέ τό δικό μου) στά ζενερικ και οί παραγωγοί, τεμπελιάζοντας νά αντισταθούν στην άρχική άπόφαση του Δικαστηρίου, τά βάζουν μετά τά ζενερικ του τέλους, σχεδόν μόλις πέφτουν τά ριντώ, κι αυτό γιά νά ένοχλήσουν, γιά νά βλάψουν, αντιλαμβάνεσαι πού βρίσκεται ό κινηματογράφος σήμερα. Τόν ψάχνεις μέσα στά σκουπίδια. Κι είμαι έδω σάν νά βγήκα από τά σκουπίδια. Πρέπει νά ξεχάσω τήν παράξενη, σχεδόν θανατηφόρα μανία και τόν φόβο, γιατί συχνά νιώθω φόβο. Πρέπει νά ξαναδώ τό φίλμ μέσα στή διαύγειά του.*

¹ Κριτικός των Καγιέ ντύ σινεμά.

² *Cocoricco monsieur Poulet*: ταινία του Ζάν Ρούς, γαλλοιηγηριανής παραγωγής (1974).

³ *Κανάλ πλύς*: τό ιδιωτικό, τηλεοπτικό κανάλι τής Γαλλίας στό όποιο γράφεται συνδρομητής.

(*Αποσπάσματα από μιά συνέντευξη τής Μαργκερίτ Ντουράς στους Πασκάλ Μπονιτισέρ, Σάρλ Τεσσόν και Σέρζ Τουμπιαννα, δημοσιευμένη στα Καγιέ ντύ σινεμά^ο 374, τόν Ιούλιο - Αύγουστο του 1985· μετάφραση: Νότα Γρηγοριάδου.*)

Τά Παιδιά

à Pierre

LES ENFANTS (έλλ. τίτλος: **Τά παιδιά**)

σκην.: Μαργκερίτ Ντυράς, σεν.: Μαργκερίτ Ντυράς, Ζάν Μάρκ Τουρίν, Ζάν Μασκολό, φωτ.: Μπρούνο Νούττεν, μουσ.: Κάρλος ντ' Άλέσιο, παίζουν: Πιέρ Άντιτί, Μαρτίν Σεβαλιέ.

Πρόσφατα προβλήθηκε και στην Άθήνα η ταινία της Μαργκερίτ Ντυράς *Τά Παιδιά*, στά πλαίσια του αφιερώματος στον κινηματογράφο της «Άθήνας, πολιτιστικής πρωτεύουσας της Εύρώπης 1985», σε συνεργασία με τά *Καγιέ ντύ σινεμά*.

Η ταινία αντιπροσώπευσε τή Γαλλία στό Φεστιβάλ Βερολίνου τόν Φλεβάρη του 1985. Ταινία έκπληξη. Στη διάρκεια της εικοσάχρονης κινηματογραφικής της καριέρας, είναι ή πρώτη φορά πού ή Ντυράς επιχειρεί μιά κωμωδία και εισάγει τό διάλογο στό σενάριο. Παρουσιάζει ένα μπουρλέσκ άπελπισμένο και ήλαρό, φιλοσοφικών προεκτάσεων, πάνω στην εκπαίδευση και στις μεθόδους διδασκαλίας, θέτοντας μιά άπλή και συνάμα προκλητική ερώτηση, άθωά όσο και βλακώδη: «*Τί χρησιμεύει ή μάθηση; Γιατί πρέπει νά τά μαθαίνουμε όλα.*»

Άπό τά πρώτα κιόλας πλάνα, ό ήρωάς της Έρνέστο - τόν υποδύεται άψογα ό Αζέλ Μπουγκουσλάφσκι - ήλικίας 7 χρονών, πού έχει ώστόσο τή φυσική διάπλαση ενός σαραντάρη διανοούμενου, άναγγέλει στην μητέρα του πώς δέν θέλει νά ξαναπάει στό σχολείο.

«*Μās μαθαίνουν πράγματα πού δέν τά ξέρω*», τής λέει όλος στοχασμό. Οί γονεϊς θορυβημένοι, επισκέ-

φτονται τό διευθυντή του σχολείου, κανείς τους όμως δέν κατορθώνει νά αντιμετώπισει τά έπιχειρήματα του μικρού Έρνέστο.

«*Μέ ποιόν τρόπο έρχεται ή γνώση.*», ρωτά ό δάσκαλος. «*Η γνώση έρχεται μόνο όταν τό θέλουμε, δέν μπορούμε νά κάνουμε τίποτ' άλλο*», άπαντά ό Έρνέστο.

Μέσα σε λίγους μήνες, διευρύνοντας τό πεδίο τής γνώσης του, όμοιος μ' ένα γέρο-φιλόσοφο, θά εξαφανιστεί, άρνούμενος νά δεχτεί τή ματαιότητα τής έπιστήμης και τίς μεθόδους έξερεύνησης του κόσμου.

«*...Τό σύμπαν πού έγινε μέσα σε μιά νύχτα τό άνακαλύπτω μέσα στά δέντρα... Τό πρωί όλα ήταν στην θέση τους, τά δάση, τά κουνελάκια, όλα μέσα σε μιά νύχτα. Όλα, παρόλο πού δέν ήταν άνάγκη*», θά πει στους ζαφνιασμένους γονεϊς.

Η μουσική του Κάρλος ντ' Άλέσιο - μόνιμος πλέον συνεργάτης τής Ντυράς τά τελευταία χρόνια, τόσο στό θέατρο όσο και στον κινηματογράφο - συνοδεύει νωχελικά τό τελικό πανοραμικό πλάνο του έρημου πάρκου με τίς άδειες πολυθρόνες.

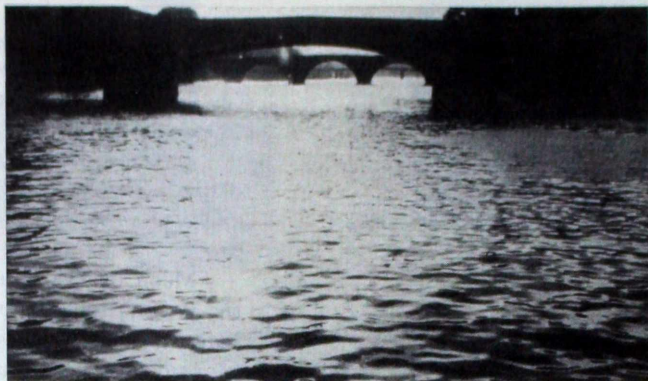
Ό Έρνέστο μās θυμίζει τό μικρό τυμπανιστή στό *Ταμπούρλοτου Σλέντορφ*. Μόνο πού ό Έρνέστο δέν άρνήθηκε νά μεγαλώσει για ν' αντισταθεί στό μέλλον του, τό αντίθετο μάλιστα.

Η Ντυράς περιγράφει τήν παιδική ήλικία μ' έναν τρόπο μυθολογικό. Ό Έρνέστο της με τή μορφή του ώριμου εφήβου, άπόλυτα πειστικός, πετυχαίνει τό άπαιτούμενο κλίμα λεπτής ειρωνίας πού χαρακτηρίζει τήν ταινία. Δίπλα του, έκπληκτικά γαλήνια, ή μεγάλη Σλάβα ήθοποιός του θεάτρου Τατιάνα Μούκιν.

Στήν ταινία διαφαίνονται επίσης θέματα πού άπασχολούν άπό παλιά τήν Ντυράς, όπως αυτό τής οικογένειας. Η σχέση του Έρνέστο με τήν οικογένειά του είναι μιά σχέση άγάπης και μίσους συνάμα, σχέση τήν όποία βίωσε ή Ντυράς και στην πραγματικότητα, ένόσω ζούσε ή μητέρα της. Ό Έρνέστο της άγαπά και μισεί τή μητέρα του, μάλιστα θά τής πει τελειώς άθωά: «*είσαι κακιά*».

Η άφοσίωση τής άδελφής του και ή άπόφασή της νά εξαφανιστεί μαζί του, θυμίζουν τό άσίγαστο πάθος τής Ντυράς για τό μικρότερο άδελφό της.

Έχοντας ως έμπνευση τής ταινίας τήν άνάγνωση του «*Εκκλησιαστή*», άνάγνωση πού έκανε στά 18 τής χρόνια, αφήνει για μιά άκόμη φορά νά φανούν άμυδρά οί φιλοεβραϊκές της προτιμήσεις. Ν.Γ.



Navire night

«...Προσπαθήστε, λοιπόν, όταν είστε μόνοι στο δωμάτιό σας, αποδεδμευμένοι από κάθε εξωτερικό έλεγχο, μπερδεντείτε μέσα στην τηλεφωνική άβυσσο.

Χαθείτε μέσα στον ήλιγο, στο τεράστιο παλιρροιακό κύμα του τηλεφωνικού καλέσματος...»

Μαργκερίτ Ντυράς (από τό εισαγωγικό σημείωμα της ταινίας)¹.

Η υπόθεση στην οποία αναφέρεται τό *Navire night* είναι μιά πραγματική ιστορία, πού έζησε γύρω στά 1977 ό Ζ.Μ., νεαρός φίλος τής Ντυράς. Ή Ντυράς, ευαίσθητη στό θέμα τής κοινωνικής απομόνωσης και τής ανθρώπινης μοναξιάς, ζήτησε από τόν Ζ.Μ. νά τής καταγράψει στό μαγνητόφωνο τήν ιστορία του. Άπ' αὐτήν τή μαγνητοταινία ή Ντυράς έγραψε τό *Navire night* και ζήτησε τήν άδεια από τόν Ζ.Μ. νά τό δημοσιεύσει και πολύ πιθανώς άργότερα νά τό κινηματογραφήσει.

Οί άφηγητές στην ταινία, πού είναι οί φωνές τής ίδιαις τής Ντυράς και του Μπενουά Ζακό, αναφέρονται στό ήμερολόγιο πού κρατούσε ό Ζ.Μ., ό άνδρας τής ιστορίας και στή σχέση του με τήν Φ. Ή νεαρή Φ., μιά άγνωστη "λευχαιμιακή" πλουσιοκόρη, πού ζει μέσα στη γεμάτη χλιδή απομόνωση της σε ένα άριστοκρατικό παρισινό προάστειο, ώθείται στη λύση του άνόνημου νυχτερινού τηλεφωνήματος.

Τηλεφωνεί στον άνδρα τής ιστορίας. Αὐτός, μόνιμος υπάλληλος τών τηλεπικοινωνιών και μοναχικός τύπος, υποκύπτει στην άγνωστη φωνή. Μολονότι τά τηλεφωνήματα διαρκούν τρία χρόνια, ό άνδρας δέν κατόρθωσε ποτέ νά δει τήν αγαπημένη του Φ.

Όταν τό βιβλίο δημοσιεύτηκε, ή Φ., πού εν τώ μεταξύ παντρεύτηκε, άρχισε πάλι νά του τηλεφωνεί μέσα στη νύχτα, τυλιγμένη σ' ένα θανατερό πέπλο σιωπής. Πραγματικότητα και μυθοπλασία άλληλοπλέκονται, χαρακτηριστικό άλλωστε γνώρισμα του διηγηματικού λόγου τής Ντυράς.

Τό *Navire night* είναι ένα φανταστικό πλοίο πού άρμενίζει μέσα στο σκοτάδι τής αϊθουσας προβολής, τό συνοδεύουν οί φωνές όφφ, τά τράβελινγκ στις άλλες του δάσους τής Βουλώνης, στά άγάλματα του Παλαί ντέ Σαγιο στις νυχτερινές περιπλανήσεις στο Σηκουάνα, στο κοιμητήριο του Πέρ Λασαίζ' ένα πάρκο, τό έσωτερικό του έξοχικού σπιτιου τής Ντυράς στο Νώφλ λέ Σατώ, καθώς και τά πρόσωπα τών Ντο-

μινίκ Σαντά, Μπύλ Όζιέ, Ματιέ Καρριέρ, ενώ μακιγιάρονται.

Στήν ταινία, η Ντυράς μιλάει για τήν Ἀθήνα καί κινηματογραφεῖ τό Παρίσι: νομίζει πώς δέν ὑπάρχει ἀλληλουχία λόγου καί εικόνας. Διαφοροποιημένες ταυτότητες δύο μεγαλουπόλεων μέ κοινή ἀναφορά στήν ἔλλειψη τοῦ ἔρωτα πού πλανιέται παντοῦ.

Στό Ἀρχαιολογικό Μουσείο τῆς πόλης τῶν Ἀθηνῶν ὑποφώσκει μιά περιεργή μοναξιά περασμένων μεγαλειῶν.

“... Κατά μήκος τῆς παραλίας τῆς Σαλονίκης, ψόφιοι ποντικοί κι ἡ μυρωδιά τοῦ οὔζου, ἴδια μ’ αὐτή τοῦ ἀνίς ... ἡ μυρωδιά τοῦ βυθοῦ τῆς θάλασσας...”²

Θάνατος κι ἀποσύνθεση.

Καί στήν ὀθόνη ἓνα Παρίσι ἄδειο, παγωμένο, στεγνό ἀπό πάθη.

Ἡ Ντυράς στήν προσπάθειά της νά παγιδεύσει τό χρόνο μέσα στήν εικόνα, φιμᾶρει μιά πόλη ἀπολιθωμένη.

Στό εἰσαγωγικό σημείωμα τοῦ βιβλίου, ἡ Ντυράς γράφει ὅτι οἱ ἀναφορές στήν Ἑλλάδα εἶναι πραγματικά γεγονότα πού ἔζησε μέ τόν Μπενουά Ζακό, ὅταν τήν ἐπισκέφτηκαν καί τονίζουν τή λεπτή σχέση φιλίας πού τούς ἐνώνει.

“... Ἐπρεπε ἀναμφίβολα, γι’ αὐτό εἶμαι ἀπόλυτα πεπεισμένη, νά γράψω τήν ἱστορία τοῦ Navire night, ἴσως ὁμως δέν ἔπρεπε νά τήν κινηματογραφήσω...”³,

θά πεῖ ἡ ἴδια. Γιατί πάνω ἀπ’ ὅλα, ἡ Ντυράς παραμένει συγγραφέας. Στίς ταινίες της, πού πολλοί τοποθετοῦν στή “Βάγκ ντέ σινεμά λετριστ”, ἡ γραφή εἶναι τό κυρίαρχο στοιχεῖο τοῦ φίλμ.

“...Μετά τή γραφή τοῦ κειμένου ὅλα ἦταν περιττά, ὅλα: διότι τό γεγονός τῆς γραφῆς εἶχε ἤδη ἐπιτελεστεῖ. Διότι ἡ γραφή, ὅποια κι ἂν εἶναι, γραφτή ἢ ἀναγνώσιμη εἶναι τό ἴδιο ἀναλλοίωτη, εἶναι ἓνα εἶδος μοιράσματος στήν ὅλη ἱστορία.”³

Διά μέσου τῆς φιλμικῆς ἀνάγνωσης τοῦ κειμένου, ἡ Ντυράς παροτρύνει τόν ἀναγνώστη - θεατή ν’ ἀνακαλύψει νέα διηγηματικά πεδία, διότι ἀκριβῶς πιστεύει πώς ἡ ἀνανέωση τοῦ γραψίματος διωλίζεται ἀπό τήν ἴδια τήν γραφή καί τήν ἀνάγνωση.

“...Καμμία εικόνα γιά τό κείμενο τοῦ πόθου;

Τίποτε, καμμία εικόνα.

Τό Navire night ἀρμενίζει μέσ τή νύχτα τῶν καιρῶν.

Στά τυφλά, λικνίζεται.

Στή σκοτεινή, σάν μαῦρο μελάνι θάλασσα...”

N. Γ.

¹ *Le navire Night*: ἐκδ. Mercure de France, 1979.

² *ibid*: σελ. 90

³ Ἀπό τό εἰσαγωγικό σημείωμα στό *Navire Night*, σελ. 11.

NAVIRE NIGHT

Ἐποσπάσματα ἀπό τό σενάριο

Ἱστορία χωρίς εἰκόνες.

Ἱστορία μαῦρων εἰκόνων.

Νάτη ἀρχίζει.

Τοῦ τηλεφωνεῖ πρώτη ἐκείνη, μέσα στό χῶρο καί στό χρόνο.

Συνομιλοῦν.

Μιλοῦν.

— Ἀλληλοπεριγράφονται. Αὐτή λέει πώς εἶναι μιά νέα γυναίκα μέ μαῦρα μακριά μαλλιά.

— Κι αὐτός λέει πώς εἶναι νεαρός, ξανθός μέ καταγάλανα μάτια, ψηλός, σχεδόν ἀδύνατος, ὁμορφος.

Τοῦ μιλάει γιά τίς δουλειές της. Στήν ἀρχή, λέει πώς δουλεύει σ’ ἓνα ἐργοστάσιο.

Μιά ἄλλη φορά τοῦ λέει πώς μόλις ἐπέστρεψε ἀπό τήν Κίνα. Τοῦ διηγεῖται τό ταξίδι στήν Κίνα.

— Μιά άλλη φορά πάλι, λέει ότι σπούδασε Ίατρική, κι αυτό μέ σκοπό νά έπιστρατευτεί στην ομάδα τών Γιατρών χωρίς Σύνορα.

Φαινομενικά μοιάζει νά επιμένει πάνω σ' αυτή τήν έκδοχή. Ποτέ δέν άλλαξε ούτε είπε κάτι άλλο διαφορετικό άπ' αυτό: πώς τελειώνει τήν Ίατρική της και κάνει τήν ειδικότητά της σ' ένα νοσοκομείο στό Παρίσι.

— Τής λέει πώς μιλάει όμορφα, μέ άνεση. "Ότι δέν μπορεί ν' άντισταθεί στό άκουσμα τής φωνής της. Τήν πιστεύει.

— Τής δίνει τό νούμερο του τηλεφώνου του.

Αυτή όμως δέν του δίνει τό δικό της.

— "Όχι, αυτή δέν του τό δίνει.

— Κύλησε ένας μήνας.

Έκεινες τīs μέρες περίπου είναι πού του λέει τ' όνομά της για νά τήν άποκαλεϊ, αρχίζει από Φ.

Τής λέει πώς έχει μία φωνή άξιαγάπητη.

Άρκετά γοητευτική, προσθέτει.

— Σās τό είχα πει πώς έπρεπε νά τό δείτε.

Κατά τό μεσημέρι, ή σιωπή πού τυλίγει τήν Άθήνα, είναι ...πώς νά τό πω ... κι έπειτα είναι κι ή ζέστη πού όλο και μεγαλώνει ...

Ή πόλη άδειάζει τήν ώρα του μεσημεριατικού ύπνου, όλα κλείνουν όπως τή νύχτα...

... έπρεπε νά είστε εκεί νά δείτε τήν άνατολή τής σιωπής.

Σās είχα πει θυμάμαι, άναρωτιέσαι λίγο λίγο τί συμβαίνει, αυτή ή έξαφάνιση του ήχου όταν ανατέλλει ό ήλιος...

Τότε άκριβώς έρχεται ό φόβος. "Όχι ίδιος μ' αυτόν τής νύχτας αλλά ένα είδος νυχτερινού φόβου μέσα στό φως. Ή σιωπή τής νύχτας στό άπλετο φως. Ό ήλιος στό ζενιθ του και ή σιωπή τής νύχτας. Ή σιωπή στό κέντρο του ουρανού, ή σιωπή τής νύχτας.

"Όταν έφτασαν οι άλλοι, γύρω στις δύο τό απόγευμα ξανακατεβήκαμε στην πόλη , στην Άθήνα, κι έπειτα τίποτ' άλλο πιά δέν συνέβη.

Τίποτα.

Τίποτ' άλλο, εκτός άπ' αυτό πού συναντάμε συχνά, τήν άπουσία του έρωτα.

— Στο Μουσείο τής πόλης τής Άθήνας, τήν έπομένη τό απόγεμα ...

— "Α, ... ναι βέβαια ... τό λησμόνησα ... βλέπετε όπως είμαστε ...

... κι έπειτα σās μίλησα για τήν άλλη ιστορία, αυτή τών άλλων ανθρώπων ...

Είναι Σάββατο. Νύχτα. "Ανοιξη.

Άρχές καλοκαιριού, Ίούνης μήνας.

Έκεινος, ό άνδρας τής ιστορίας, δουλεύει. Μόνιμος σ' ένα γραφείο τηλεπικοινωνιών.

Πλήττει.

Σαββατιάτικη άνοιξη, στό άδειο Παρίσι.

Είναι εικοσιπέντε χρονώ και μόνος.

Μέσα στην τηλεφωνική άβυσσο έχει μερικά νούμερα όπου μπορεί νά τηλεφωνήσει. Δυό, τρία νούμερα. Τά σχηματίζει. Κι έπειτα νά ...

Νάτη.

Βρισκόμαστε στό 1973.

Έκείνη τήν έποχή τής ζωής του κράταγε ήμερολόγιο και λέει πώς έχει σημειώσει πολλά πράγματα. "Επειτα όμως, λέει, πώς σταμάτησε. Πώς σταμάτησε λίγο άργότερα από τότε πού εκείνη ξεκίνησε αυτή τήν ιστορία άγάπης.



Η Μπύλ Όζιέ, ο Ματιέ Καριέρ και η Ντομινίκ Σαντά στο Navire night

— Συνομιλοῦν. Ἄσταμάτητα.

Μιλοῦν.

— Ἀτέλειωτες ὥρες ἀλληλοπεριγράφονται. Πῶς εἶναι ὁ ἕνας, πῶς εἶναι ὁ ἄλλος.

Ἄναφέρουν τό χρώμα τῶν ματιῶν. Τίς ἐλιές στό δέρμα. Τήν ἀπαλότητα τοῦ στήθους πού κρατάει μέ τή χούφτα. Τήν ἀπαλότητα τοῦ ἴδιου τοῦ χεριοῦ, αὐτή τή στιγμή πού ἐνώ τοῦ μιλάει γιά ὅλα αὐτά, τά κοιτάζει. Κοιτάζομαι ἀπ' τά μάτια σου.

— Τῆς λέει πῶς τήν βλέπει.

Περιγράφει κι αὐτός μέ τήν σειρά του τόν ἑαυτό του.

Μέ τά χέρια του τῆς λέει πῶς ἀγγίζει τό περίγραμμα τοῦ κορμιοῦ του. Γιά πρώτη φορά. Τῆς ὁμολογεῖ τήν ἠδονή πού τοῦ προξενεῖ τό γεγονός πῶς εἶναι μόνος.

Βάζει τό ἀκουστικό τοῦ τηλεφώνου πάνω στήν καρδιά του. Ἀκούει ἄραγε;

— Ναί, αὐτή ἀκούει.

— Τῆς λέει πῶς οὐάκερο τό κορμί του σφαδάζει στό ἄκουσμα τῆς φωνῆς τῆς.

— Τοῦ λέει πῶς τό ξέρει. Πῶς τό βλέπει. Μέ τά μάτια κλειστά, τό ἀκούει.

— Λέει: κουβαλοῦσα ἕναν ἄλλο ἑαυτό μέσα μου καί τό ἀγνοοῦσα.

— Λέει πῶς πρὶν δέν ἤξερε νά τοῦ προκαλέσει πόθο, ἕνα πόθο πού πηγάζει ἀπό μέσα τῆς καί πού μόνο αὐτή μποροῦσε νά τοῦ δώσει.

Καί ὅτι αὐτό προκαλεῖ φόβο.

— Ἡ ἱστορία συνέβηκε στ' ἀλήθεια;

— Ναί, βέβαια, κάποιος ἰσχυρίζεται πῶς τήν ἐξῆσε στήν πραγματικότητα.

— Κι ἔπειτα τήν διηγήθηκαν ἄλλοι.

— Κι ἔπειτα συντάχτηκε

Γράφτηκε.

— Συνήθως τηλεφωνεῖ τή νύχτα.

Ναί, αὐτή τοῦ τηλεφωνεῖ τή νύχτα.

— Μόλις πέφτει ἡ νύχτα ἔρχεται κι αὐτή.

«Ἐγώ εἶμαι, ἡ Φ., φοβᾶμαι.»»

- Οί συζητήσεις κρατάνε ώρες πολλές. Νύχτες ολόκληρες.
- Είναι φορές που τους βρίσκει η αύγή. Διαρκούν όχτώ ώρες αδιάκοπα.
- Αυτός έξακολουθεί ν' άγνοεί τό επίθετό της, τή διεύθυνσή της, τό νούμερο τού τηλεφώνου της.
- Γνωρίζει μόνο πώς τή λένε, τό μικρό της όνομα, όταν σηκώνει τό άκουστικό και τού λέει:

“Εγώ είμαι, ή Φ., φοβάμαι.”

- Είναι στη διάθεσή της. Γιατί αυτός είναι που περιμένει τά τηλεφωνήματά της.
Δέν υπάρχει άλλο μέσο για νά τή συναντήσει. Καμμία ένδειξη για τό χώρο που κινείται.
- Κάποια φορά θά τού πεί μερικά πράγματα.
- Κάποια φορά θά τού ανακοινώσει τό μέρος: είναι τό Νευγύ
Τό μέρος που μένει είναι τό Νευγύ.
Μιά πολυτελής έπαυλη.
Ανάμεσα στό Σηκουάνα και στό δάσος.
- Στο Νευγύ : ένα Νευγύ που τήν περικυκλώνει δίχως τελειωμό...
- Όλόγυρα ή μαύρη εικόνα.
- Τό Νευγύ που τήν περικυκλώνει δίχως τελειωμό.
- Όλόγυρα ή μαύρη εικόνα...

- Νύχτες και νύχτες κυλούν έτσι δίπλα στ' άνοιχτό τηλέφωνο. Κοιμούνται πάνω στ' άκουστικό. Μιλούν ή σιωπούν. Φτάνουν σε όργανισμό.
- Πρόκειται για ένα όργανισμό τυλιγμένο στό σκοτάδι. Δίχως άμοιβαίο χάδι, δίχως πρόσωπο. Μέ τά μάτια κλειστά.
Μέ τή φωνή της μόνο.
Τό κείμενο τών φωνών ύπαγορεύεται μέ τά μάτια κλειστά.

- Καμμία εικόνα για τό κείμενο τού πόθου;
- Ποιά;
- Δέν βλέπω ποιά.
- Τότε λοιπόν δέν υπάρχει τίποτε νά δείς. Τίποτε, καμμία εικόνα.
Τό *Navire night* άρμενίζει μέσ τή νύχτα τών καιρών.
Στά τυφλά άρμενίζει
Στή σκοτεινή, σάν μαύρο μελάνι θάλασσα.
- Τό *Navire night* διένυσε τήν ιστορία του.
- Αυτή πρώτη θέλει νά τόν συναντήσει, νά τόν δεί.
Τού δίνει δυό διαφορετικά ραντεβού. Ραντεβού που ανακαλεί μετά κι άλλα που δέν ανακαλεί. Αυτός πηγαίνει σε όλα τά ραντεβού. Κάθε φορά αυτή προφασίζεται άπρόσμενες περιστάσεις που έμποδίζουν τή συνάντηση.
Αυτός δέν έκπλήσσεται καθόλου από τά άπρόσμενα έμπόδια.
Τά θεωρεί πιθανά, κάθε φορά.
Πιστεύει ό,τι τού λέει. Τήν πιστεύει.

- Είναι πολύ νωρίς, δέν μπορεί νά κάνει τίποτε ν' αλλάξει τήν ιστορία. Μόνο αυτή, ή Φ., κρατάει στά χέρια της τήν ιστορία. Τού αντίστέκεται . Άποφεύγει τίς άπερισκεψίες.
- Και σιγά-σιγά έρχεται στη σχέση τους ή συνήθεια.
Αυτή, αυτή δέν ξέρει τίποτε. Μαντεύει.
Θά είναι ή πρώτη που θα οδηγηθεί στην τρέλα.

Περνάει ό καιρός.
Ένας χρόνος.
Τρία χρόνια.

(Μετάφραση: Νότα Γρηγοριάδου).

Η Φιλμογραφία της Ντυράς

Ταινίες σέ σκηνοθεσία Μαργκερίτ Ντυράς

1966: LA MUSICA

σεν.: Μαργκερίτ Ντυράς, φωτ.: Σασά Βιερνί, παίζουν: Ντελφίν Συρίγκ, Ρομπέρ Χοσσείν, Ζύλ Ντασσέν.

1969: DETRUIRE, DIT ELLE

σεν.: Μαργκερίτ Ντυράς, φωτ.: Ζάν Πεντσέρ, μουσ.: Μπάχ, παίζουν: Κατρίν Σεγιέρ, Μάικλ Λανσνταίηλ.

1971: JAUNE LE SOLEIL

σεν.: Μαργκερίτ Ντυράς, φωτ.: Ρικάρντο Άρόνοβιτς, παίζουν: Σάμμου Φρέυ, Ντιανύς Μασκολό.

1972: NATHALIE GRANGER

σεν.: Μαργκερίτ Ντυράς, φωτ.: Ζάν Μασκολό, μουσ.: Μαργκερίτ Ντυράς, παίζουν: Λουτσία Μποζέ, Ζάν Μορώ, Ζεράρ Ντεπαρντιέ.

1974: LA FEMME DE GANGE

σεν.: Μαργκερίτ Ντυράς, φωτ.: Μπρούνο Νούτεν, μουσ.: Κάρλος ντ' Άλέσιο, παίζουν: Κατρίν Σεγιέρ, Νικόλ Χίς, Ζεράρ Ντεπαρντιέ.

1975: INDIA SONG

σεν.: Μαργκερίτ Ντυράς, φωτ.: Μπρούνο Νούτεν, μουσ.: Κάρλος ντ' Άλέσιο, παίζουν: Μάικλ Λονσνταίηλ, Ντελφίν Συρίγκ, Ματιέ Καρριέρ.

1977: LE CAMION

σεν.: Μαργκερίτ Ντυράς, φωτ.: Μπρούνο Νούτεν, μουσ.: διασκευές του Ντιαμπέλλι, παίζουν: Μαργκερίτ Ντυράς, Ζεράρ Ντεπαρντιέ.

1979: LE NAVIRE NIGHT

σεν.: Μαργκερίτ Ντυράς, φωτ.: Πιέρ Λόμ, παίζουν: Μπύλ Όζιέ, Ντομνίκ Σαντά, Ματιέ Καρριέρ.

1979: CESAREE, LE MAINS NEGATIFS, AURELIA STEINER, DIT AURELIA STEINER, DIT AURELIA VANCOUVER

σεν.: Μαργκερίτ Ντυράς, φωτ.: Πιέρ Λόμ, μουσ.: Άμι Φλαμέρ.

1982: IL DIALOGO DI ROMA

σεν.: Μαργκερίτ Ντυράς, φωτ.: Ντάριο ντί Πάλμα, μουσ.: Παράλλαγές του Ντιαμπέλλι.

1984: LES ENFANTS

Άνεκδοτες ταινίες της

1981: AGATHA OU LES LECTURES ILLIMITES.

1981: L' HOMME ATLANTIQUE.

ΤΑΙΝΙΕΣ ΒΑΣΙΣΜΕΝΕΣ ΣΕ ΟΜΩΝΥΜΑ ΜΥΘΙΣΤΟΡΗΜΑΤΑ ΤΗΣ ΜΑΡΓΚΕΡΙΤ ΝΤΥΡΑΣ

1957: BARAGE CONTRE LE PACIFIQUE (έλλ. τίτλος: Φράγμα στον ώκεανό)

σκην.: Ρενέ Κλεμάν, σεν.: Ίρβιν Σώου, Ρενέ Κλεμάν, φωτ.: Ότέλλο Μαρτέλλι, μουσ.: Νίνο Ρότα, παίζουν: Σουλβάνο Μαγκάνο, Άντονι Πέρκινς, Άλιντα Βάλλι.

1959: HIROSIMA, MON AMOUR (έλλ. τίτλος: Χιροσίμα, αγάπη μου)

σκην.: Άλαίν Ρενάι, σεν.: Μαργκερίτ Ντυράς, φωτ.: Σασά Βιερνί, Τακάσκιο Μικίο, μουσ.: Τζιοβάνι Φούσκο, Τζώρτζ Ντελερού, παίζουν: Έμμαουέλε Ρίβα, Έιτζι Όκάντα.

1960: MODERATO CANTABILE

σκην.: Πήτερ Μπρούκ, σεν.: Μαργκερίτ Ντυράς, Πήτερ Μπρούκ, φωτ.: Άρμάν Τιράν, μουσ.: "Μοντεράτο Καντάμπιλε" του Ντιαμπέλλι, παίζουν: Ζάν Μορώ, Ζάν Πώλ Μπελμοντό, Ζάν Μασκολό (βραβείο γυναικείας έρμηνείας στο Φεστιβάλ Καννών).

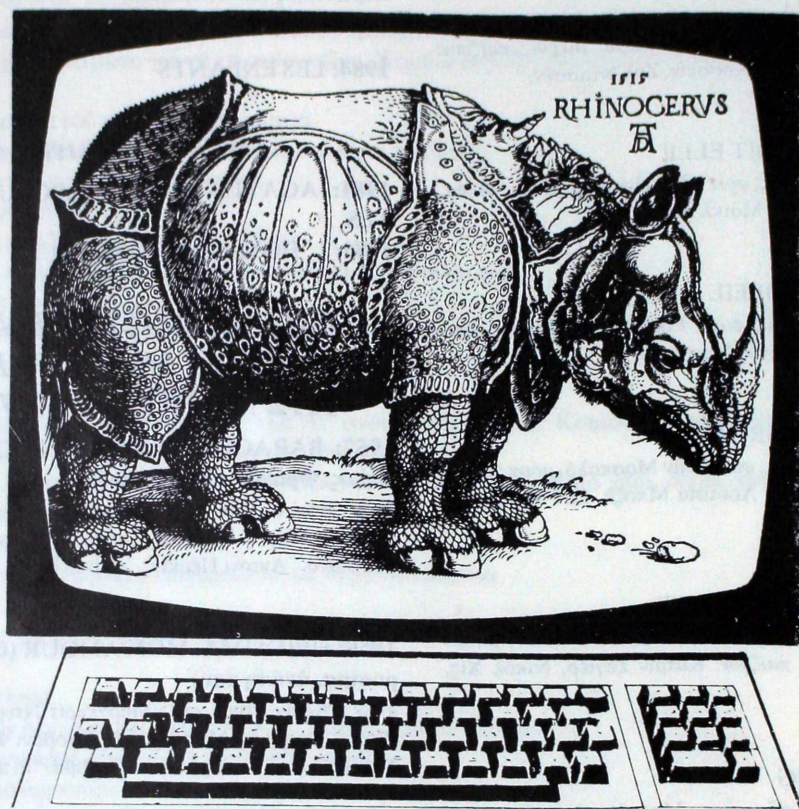
1961: UNE AUSSI LONGUE ASBENCE (έλλ. τίτλος: Δέκα και μισή καλοκαιρινής βραδυάς)

σκην.: Ζύλ Ντασσέν, σεν.: Μαργκερίτ Ντυράς, φωτ.: Γκαμπόρ Πογκανύ, παίζουν: Μελίνα Μερκούρη, Ρόμου Σνάιντερ, Πήτερ Φίντς.

1967: LE MARIN DE GIBRALTAR (έλλ. τίτλος: Ο ναύτης του Γιβραλτάρ)

σκην.: Τόνυ Ρίτσαρντσον, σεν.: Μαργκερίτ Ντυράς, Κρίστοφερ Ίσεργουντ κ.ά., παίζουν: Ζάν Μορώ, Όρσον Ουέλς, Θόδωρος Ρουμπάνης, Βανέσσα Ρενγκραϊντ, Ίαν Μπάννεν.

Τό μέλλον του κινηματογράφου και οι νέες τεχνολογίες



Ἀλέξανδρος Μουμτζής: Εἶναι, νομίζω, κοινή διαπίστωση στήν Ὀθόνη ὅτι ὁ κινηματογράφος σήμερα βρίσκεται σ' ἕνα κρίσιμο στάδιο καί ὅτι ὁ κινηματογράφος τοῦ μέλλοντος, ὅποιο κι ἄν εἶναι τό "σχῆμα" του, θά εἶναι ὅπως ὁποῖοτε διαφορετικός. Τό κοινό πού πηγαίνει σήμερα στίς αἰθουσες ὄχι μόνο συρρικνώνεται διαρκῶς σέ ἀριθμό, ἀλλά καί ἐξαντλεῖται σέ ὀρισμένες κοινωνικές ὁμάδες. Ὁ κινηματογράφος, ἀπό λαϊκή ψυχαγωγία τῶν πολλῶν, μετατράπηκε σέ τέχνη γιά ὀρισμένες κατηγορίες κοινού: ταινίες τέχνης, ταινίες πορνό, ταινίες τοῦ εἶδους «ὄλα ὅσα δέν μπορεῖτε νά δεῖτε στήν τηλεόραση», ταινίες - καί αὐτό συμβαίνει σέ μέγιστο βαθμό τελευταῖα - γιά παιδιά καί ἐφήβους. Αὐτή ἡ διαρκῆ συστολή τοῦ εὐρους τοῦ κινηματογραφικοῦ κοινού εἶναι σοβαρή ἐνδειξη κρίσης τῆς τέχνης. Ἀπό τήν ἄλλη πλευρά, ὅμως, βλέπουμε τόν κινηματογράφο νά φεύγει ἀπό τό

παιχνίδι τῆς αἰθουσας καί νά δοκιμάζεται σέ ἄλλους τόπους: πρῶτα ἡ τηλεόραση, ὕστερα τό βίντεο καί τώρα τελευταῖα αὐτό πού περιληπτικά θά ὀνόμαζα "νέες τεχνολογίες". Αὐτές οἱ τελευταῖες, ἀκριβέστερα: ἡ σχέση τους μέ τόν κινηματογράφο καί οἱ προοπτικές πού ἀνοίγουν γιά τό μέλλον του, ἀποτελοῦν καί τό ἀντικείμενο τῆς σημερινῆς συζήτησης.

Νίκος Κολοβός: Τό θέμα τῆς συζήτησής μας εἶναι δηλαδή ἡ σχέση τῶν νέων τεχνολογιῶν μέ τό κινηματογραφικό μέσο. Βέβαια, πίσω ἀπ' αὐτό, ὑπάρχει τό κρίσιμο ἐρώτημα: ποῖο θά εἶναι τό μέλλον τοῦ κινηματογράφου, ἐρώτημα στό ὁποῖο δέ θά ἐπιχειρήσουμε, βέβαια, νά ἀπαντήσουμε μέ προφητικό τρόπο, ἀλλά μέ κάποια δεδομένα πού ἔχουμε μπροστά μας καί κάποιες προοπτικές πού ἔχουν ἀρχίσει νά διανοίγονται. Νομίζω ὅτι πρέπει νά δοῦμε τό θέμα ἀπό τέσ-

σπρες πλευρές: από την *ιστορική* πλευρά, δηλαδή πώς τοποθετείται το γεγονός στη συνολική εξέλιξη του κινηματογράφου, από την πλευρά της *τεχνολογίας* και της *έπιστήμης*, από την *αισθητική* πλευρά και, τέλος, από την *κοινωνιολογική* πλευρά, δηλαδή στη σχέση του κινηματογράφου με το κοινό του, με την κριτική, με την οικονομία (όργάνωση παραγωγής, διανομή). Νομίζω ότι πρέπει να ξεκινήσουμε από το δεύτερο σημείο: ποιές είναι αυτές οι νέες τεχνολογίες και πώς έρχονται σε σχέση με τον κινηματογράφο.

Θανάσης Ρεντζής: Σωστά, από τη μία πλευρά, όριστηκαν αυτά τα τέσσερα επίπεδα, αλλά, από την άλλη, υπάρχει ένα πρόβλημα: Τα πράγματα είναι ακόμη πολύ ρευστά, δεν μπορούν να ταξινομηθούν εύκολα σε διάφορες κατηγορίες. Έγώ, για παράδειγμα, το ίδιο πράγμα που πριν από μερικά χρόνια το κατέτασσα στον τομέα της παραγωγής, σήμερα το κατατάσσω στον τομέα της επικοινωνίας. Τα παιχνίδια, ως ποίμε, τάν βιντεο γκαίμς, τώρα τελευταία τα έχω κατατάξει στον τομέα της ταύτισης. Αυτά τα πράγματα παίζουν, είναι πάρα πολύ κινητά, κυρίως μέσα μου.

Σωτήρης Ζήκος: Ασφαλώς τα πράγματα είναι ακόμη πολύ ρευστά και δύσκολα ταξινομήσιμα, αλλά εγώ, και πολλοί άλλοι φαντάζομαι, έχω πολύ άσαφη εικόνα του όρου νέες τεχνολογίες. Πρέπει, νομίζω, να δώσετε ορισμένες πληροφορίες, πάνω σ' αυτό το θέμα.

Θ. Ρ.: Νέες τεχνολογίες είναι, γενικώς και όχι μόνο στον κινηματογράφο, οι ηλεκτρονικές τεχνολογίες. Ο παραδοσιακός κινηματογράφος είναι μία μηχανο - χημικο - ηλεκτρική τεχνολογία. Οι νέες τεχνολογίες είναι μία σειρά καινούρια όργανα, με τεράστιες δυνατότητες και πεδίο εφαρμογών πολύ ευρύτερο από τον κινηματογράφο.

Α. Μ.: Προσπαθώντας να μιλήσω όσο γίνεται πιο σχηματικά, θα ανέφερα τα εξής τρία σημεία: α) Η δυνατότητα να εγγραφεται ή εικόνα, όχι με χημικό, αλλά με ηλεκτρονικό τρόπο και η δυνατότητα της εκ των υστέρων επεξεργασίας αυτής της ηλεκτρονικής εικόνας. β) Η δυνατότητα συνθέσεως μίας εικόνας μέσω ενός κομπιούτερ (τά καλούμενα *κομπιούτερ γκράφικς*). γ) Η "λογική των εντολών", ή δυνατότητα δηλαδή να οργανωθεί μία ολόκληρη παραγωγή με βάση τις δυνατότητες που προσφέρει ένας ηλεκτρονικός υπολογιστής. Νομίζω ότι είναι τρία σαφώς διακριτά πράγματα και θα πρότεινα να τα εξετάζαμε ένα προς ένα.

Ν. Κ.: Νομίζω ότι σωστά έθεσε ο 'Αλέξανδρος τις τρεις κατηγορίες. Η πρώτη είναι η *βιντεοηλεκτρονική*, δηλαδή η ηλεκτρονική έγγραφη στη μαγνητοταινία και όχι στη γνωστή μας σελλυλόιντ. Η βιντεοηλεκτρονική μπορεί να εφαρμοστεί σήμερα με δύο τρόπους. Μπορούμε να γράψουμε από τη αρχή όλο

το υλικό με το οποίο θα κατασκευαστεί μία ταινία σε βιντεοταινία και στο τέλος να το μεταγράψουμε στη σελλυλόιντ. Μπορούμε, επίσης, να κάνουμε την έγγραφη της ταινίας σε παραδοσιακό φιλμ, αλλά, στά ενδιάμεσα διαστήματα, να γίνονται ορισμένες ενέργειες, όπως το μοντάζ, με ηλεκτρονικό τρόπο και το τελικό αποτέλεσμα να το περάσουμε στη σελλυλόιντ. Η δεύτερη είναι τα *κομπιούτερ γκράφικς* (ο όρος είναι διεθνής). Πρόκειται για μία διαδικασία που γίνεται με μία σειρά από όργανα, των οποίων ή καινούρια δυνατότητα είναι ή δυνατότητα απεριόριστης παραγωγής εικόνων, είτε ξεκινώντας από ένα πραγματικό είτε από ένα φανταστικό μοντέλο. Με τα κομπιούτερ γκράφικς τροποποιείται όλη ή γνωστή αισθητική του κινηματογράφου ή οποία βασίζεται στην αναπαράσταση. 'Αλλά γι' αυτό το ζήτημα ελπίζω ότι θα έχουμε την ευκαιρία να μιλήσουμε αργότερα. Με τα κομπιούτερ γκράφικς μπορούμε να φτάσουμε σ' αυτό που θά έλεγα τέλεια εικόνα.

Σ. Ζ.: Τί έννοεις λέγοντας τέλεια εικόνα;

Θ. Ρ.: Νά σου εξηγήσω εγώ. Όλοι οι σκηνοθέτες έχουν την εντύπωση ότι οι εικόνες τους είναι άτελες. Για παράδειγμα: Θέλουν να κινηματογραφήσουν ένα τοπίο με το συννεφάκι δεξιά και αυτό στην πραγματικότητα είναι αριστερά. Με τις νέες τεχνολογίες, λοιπόν, παίρνουμε το συννεφάκι και το βάζουμε εκεί που θέλουμε.

Ν. Κ.: Σ' αυτό το σημείο μπορούμε να μιλήσουμε



Μία ψηφιακή εικόνα

καί για τήν ψηφιακή εικόνα, πού δέν εἶναι τίποτ' ἄλλο ἀπό ἓνα μωσαϊκό στοιχείων ὀπτικῶν.

Θ. Ρ.: Ναί, ἡ ψηφιακή εικόνα ἀποτελεῖται ἀπό μικρά στοιχεῖα, ὅπως οἱ κόκκοι τῆς φωτογραφίας, μέ τή διαφορά ὅτι οἱ κόκκοι εἶναι στρογγυλοί ἐνῶ τὰ ψηφιακά στοιχεῖα τετράγωνα.

Ν. Κ.: Γιά νά ὀλοκληρώσω, θά ἀναφερθῶ καί στήν τρίτη κατηγορία, τή λογική τῶν ἐντολῶν. Ξέρουμε ὅτι μέ τὰ καινούρια αὐτά μέσα ὑπάρχει ἡ δυνατότητα ἀπομνημόνευσης ἀπειρων στοιχείων, τὰ ὅποια μποροῦν νά ἀνακληθοῦν σέ ὀρισμένη στιγμή. Μπορεῖ μέσα σ' ἓνα πολύ μικρό κύβο νά ἔχουμε, μέ τή μορφή κωδικοποιημένων πληροφοριῶν, μία ὀλόκληρη ταινία.

Θωμᾶς Νέος: Θά ἤθελα ἀπλῶς νά συμπληρώσω ὅτι ἐκτός ἀπό τή διαδικασία παραγωγῆς, στήν ὅποια περιοριστήκαμε ὡς τώρα, ὑπάρχει καί ἡ διαδικασία προβολῆς. Ἔχω διαβάσει, γιά παράδειγμα, ὅτι στήν Ἀμερική βρίσκεται στό στάδιο τῆς κατασκευῆς δίκτυο αἰθουσῶν, τό ὅποιο θά παίρνει τήν εικόνα μέσω δορυφόρου καί θά τή μεταδίδει μέ ἠλεκτρονικό τρόπο σέ μεγάλες ὀθόνες. Μπαίνουμε δηλαδή στήν ἐποχή τῆς ἠλεκτρονικῆς διανομῆς καί βλέπουμε ὅτι ἐνωιες ὅπως αἰθουσα, μηχανή προβολῆς, φιλμ ἀλλάζουν τελείως νόημα.

Ἀλέξης Λερμεντζόγλου: Ἐγώ θά ἤθελα κατ' ἀρχήν νά δηλώσω τόν προσωπικό μου φόβο. Εἶπαμε πῶς οἱ νέες αὐτές δυνατότητες ἀλλάζουν τό πρόσωπο τοῦ κινηματογράφου. Πῶς θά εἶναι λοιπόν, ὁ αὐριανός κινηματογράφος; Μήπως οἱ εὐκολίες τῆς ἠλεκτρονικῆς καταστρέψουν τελικά τόν κινηματογράφο;

Σ. Ζ.: Πρίν ἀπ' αὐτό ὅμως, θά ἤθελα νά συζητήσουμε λίγο περισσότερο τίς δυνατότητες τῶν νέων τεχνολογιῶν. Γιά νά γυρίσω στό παράδειγμα μέ τό συννεφάκι, θά ἤθελα νά ρωτήσω τί ἀλλάζει ἂν τοποθετηθεῖ δεξιά ἢ ἀριστερά.

Θ. Ρ.: Αὐτό πού ἀλλάζει εἶναι ὀλόκληρη ἡ συνείδηση. Ὅταν, γιά παράδειγμα, πηγαίνεις μέ τή μηχανή στή θάλασσα γιά νά τραβήξεις τὰ κύματα πού τά θές ἓνα μέτρο καί αὐτά εἶναι μισό μέτρο, σοῦ ὑπολείπεται κάτι ἀπ' αὐτό πού ἐπιθυμεῖς. Ἄν ὅμως, μπορεῖς νά μεγαλώσεις τὰ κύματα στό μέγεθος πού ἐπιθυμεῖς, ἔχεις ξεφύγει ἀπό τή σύμβαση τοῦ παραδοσιακοῦ κινηματογράφου, ἔχεις κατακτήσει αὐτό πού σοῦ λείπει. Εἶναι πλέον ἡ συνείδησή σου διαφορετική. Ὅσο γι' αὐτό πού ρωτᾷ οἱ Ἀλέξης, γιά τό ἂν δηλαδή οἱ νέες δυνατότητες καταστρέψουν τελικά τόν κινηματογράφο, ἔχω νά ἀπαντήσω ὅτι γιά μένα ὁ κινηματογράφος δέν ὑφίσταται ὡς ὑποκείμενο τῆς ἱστορίας, εἶναι κάτι νεκρό σάν τόν караγκόζη. Αὐτό πού ὑφίσταται δέν ἔχει εὐκολίες, ἔχει τεράστιες δυσκολίες, διότι ἔχεις ὅλες αὐτές τίς δυνατότητες, κάθεσαι μπροστά σ' ἓνα ταμπλά μέ κουμπιά καί καλεῖσαι νά φτιάξεις καινούριους κόσμους. Δέν ὑπάρχει τίποτε

ἔτοιμο· ἐσύ πρέπει νά τά φτιάξεις ὄλα. Ὑπάρχει μία τεράστια δυνατότητα μέσων πού σήμερα δέν χρησιμοποιοῦνται γιατί ἡ συνείδησή μας εἶναι προσκολλημένη στό νερόμυλο καί λείει ὄχι στό πετρέλαιο, ὄχι στίς μηχανές ἐσωτερικῆς καύσης.

Ἰορδάνης Καμπᾶς: Νομίζω ὅτι ὑπάρχει μία διάσταση: ἔχουμε ἀπό τή μιὰ πλευρά τίς νέες τεχνολογίες, πού προχωροῦν μέρα μέ τή μέρα σέ ὑψηλότερο βαθμό τελειοποίησης, καί ἀπό τήν ἄλλη αὐτή ἡ τελειοποίηση δέν ἀγγίζει καθόλου τόν κινηματογράφο, ὁ ὅποιος προχωράει μόνος του. Νά ἀναφέρω ὡς παράδειγμα τήν ταινία τοῦ Κόππολα *Μιά μέρα ἓνας ἔρωτας*, ἡ ὅποια θεματολογικά καί αἰσθητικά δέ διεκδικεῖ τίποτε καινούριο. Ἀπλῶς γράφει τό "παλιό" καί τό "καταξιωμένο" μέ νέους ὄρους γιά νά καταναλωθεῖ τελικά ἀπό τόν ἴδιο θεατή, στήν ἴδια αἰθουσα μέ τόν ἴδιο τρόπο. Τό ἐρώτημα πού τίθεται εἶναι: θά ἀλλάξουν τελικά οἱ νέες τεχνολογίες τόν τρόπο νά βλέπουμε τόν κινηματογράφο;

Θ. Ρ.: Ἦδη τόν ἔχουν ἀλλάξει.

Α. Μ.: Ἄν μου ἐπιτρέψετε, πρίν προχωρήσουμε στά ἐπίκεντρα ἐρωτήματος, ἄς ἐπιμείνουμε στήν "εἰκονογράφηση" τοῦ προβλήματος, ἐπειδή ἡ πληροφόρηση εἶναι λίγη, παρέχοντας κάποια παραδείγματα. Νέες τεχνολογίες χρησιμοποίησαν, μέ διαφορετικό τρόπο καί σέ διαφορετικό βαθμό, σκηνοθέτες πού ἐκτείνονται ἀπό τόν Ἄντονιόνι ὡς τόν Κόππολα καί ἀπό τόν Τατί ὡς τόν Σπῆλμπεργκ.

Α. Δ.: Ἡ πρώτη ἀπό τίς ταινίες αὐτοῦ τοῦ εἶδους πού ἔχω δεῖ εἶναι τό *Μυστήριο τοῦ Ὁμπερβαλντ* τοῦ Ἄντονιόνι. Ἐντύπωση προκαλοῦσε ὁ σχεδόν σουρρεαλιστικός χρωματισμός τῶν ἀντικειμένων τοῦ φιλμ. Ὁ ἀταίριαστος χρησιμοποίησε ἐπίσης στοιχεῖα τῶν νέων τεχνολογιῶν, ὅπως ἡ προβολή στό βάθος τοῦ πλάνου, ἀλλά ἡ πιό ἐπιτυχημένη, κατά τή γνώμη μου ταινία, εἶναι τό *Κομμανισκάτσι* τοῦ Γκ. Ρέντζιο.

Ι. Κ.: Μιά ἄλλη ταινία πού ἔχει χρησιμοποιήσει πολύ τίς νέες τεχνολογίες, εἰδικά τὰ κομπιούτερ γκράφικς, στά κοστουμια, στίς μάχες, εἶναι τό *Τρόν*.

Ν. Κ.: Αὐτό πού ἔχει γίνει μέ τίς νέες τεχνολογίες, ὅπως καί στόν *Πόλεμο τῶν Ἄστρων* εἶναι τὰ ἐμφέ. Ἀντίθετα, οἱ ἠθοποιοί εἶναι ζωντανοί.

Περικλῆς Δεληολάνης: Ἄν δέν κάνω λάθος, στό *Τρόν* δέν ὑπῆρχαν κατασκευασμένες μακέτες, ὅπως στόν *Πόλεμο τῶν Ἄστρων*, ἀλλά τὰ πάντα, ἐκτός ἀπό τό σῶμα τοῦ ἠθοποιοῦ, χῶρος καί κίνηση ἦταν δοσμένα ἀπό τό κομπιούτερ. Στόν *Πόλεμο τῶν Ἄστρων*, ἀντίθετα, ὑπῆρχαν μοντέλα, ὑπῆρχαν σκηνικά.

Α. Δ.: Ἐχω τήν ἐντύπωση ὅτι τό ἀρχικό κύτταρο ὄλων τῶν ταινιῶν πού χρησιμοποιοῦν νέες τεχνολογίες καί βίντεο εἶναι ἡ διασπασμένη ὀθόνη. Θά μπορούσαμε, λοιπόν, ὡς προδρομικές ταινίες νά ἀναφέρομε τήν *Υπόθεση Τόμας Κράουν* τοῦ Τζούισον, τό



Νούμερο II του Ζ.Α. Γκοντάρ

Στραγγαλιστή της Βοστώνης του Φλάισερ και του ντε Πάλμα τής *Αδελφές*. Η διασπασμένη όθονη δηλώνει την ανάγκη των σκηνοθετών να χρησιμοποιήσουν επικουρικές όθονες.

Θ. Ρ.: "Οχι, ίσα ίσα.

Ν. Κ.: Θά πρέπει ίσως, σ' αυτό τό σημείο, νά επιχειρήσουμε μιά σύντομη ιστορική αναδρομή. Δέν είναι ή πρώτη φορά στήν εξέλιξη του κινηματογράφου πού έχουμε είσοδο νέων τεχνολογιών. Ένας μεγάλος κλωνισμός στόν κινηματογράφο ήταν ή εισβολή του ήχου. Θυμόμαστε ότι, τότε, μεγάλοι σκηνοθέτες, όπως ο Τσάρλυ Τσάπλιν, ο Πουντόβκιν, ο Στροχάιμ, είχαν προβάλει αντίρρησης. Ο δέ θεωρητικός του βωβού, ο Ρούντολφ Άρνχάιμ έγραψε ένα πλήθος κειμένων πού καταδίκασαν τόν ήχητικό κινηματογράφο. Ο δεύτερος κλωνισμός τόν κινηματογράφο γίνεται μέ τήν εισβολή του χρώματος και ο τρίτος, βέβαια, συμβαίνει όταν έρχεται ή τηλεόραση. Μπορούμε νά πούμε ότι σήμερα, μέ τίς νέες τεχνολογίες, βρισκόμαστε μπροστά σέ μιά τέταρτη κρίση του κινηματογράφου;

Π. Δ.: Πιστεύω ότι οι νέες τεχνολογίες αποτελούν κάτι τελείως διαφορετικό απ' ό,τι ο ήχος ή τό χρώμα γιά τόν κινηματογράφο. Αυτά τά δεύτερα περιέχονται μέσα στό μηχανοηλεκτροχημικό πλαίσιο του σημερινού σινεμά, ενώ οι πρώτες επιχειρούν νά στήσουν ένα πλαίσιο διαφορετικό. "Αν μπορώ νά δώ τό φάντασμα αυτής τής κουβέντας, αυτό είναι τό ιστορικό σώμα του κινηματογράφου πού δέν έχει προλάβει νά πεθάνει και τό όποιο πιστεύω ότι θά στοιχειώνει τίς νέες τεχνολογίες γιά πάρα πολύ καιρό.

Α. Μ.: Νά σου κάνω μιά έρώτηση γιά νά βεβαιωθώ αν έχω καταλάβει τή σκέψη σου. "Όλες αυτές οι ιστορικές επαναστάσεις στόν κινηματογράφο, ήχος, μέγεθος όθονης, χρώμα, δέν έχουν διαταράξει τή συνολική μας αντίληψη γι' αυτόν: εξακολουθούμε νά στοχαζόμαστε τόν κινηματογράφο ως ένα ενιαίο

όλον. "Έτσι δέν είναι;

Θ. Ρ.: Ακριβώς. Ήταν επαναστάσεις στό έσωτερικό του κινηματογράφου: ενίσχυσαν τό σινεμά.

Α. Μ.: Η έρώτησή μου είναι: αυτή ή καινούρια "επανάσταση" τών νέων τεχνολογιών πιστεύεις ότι θά κλονίσει αυτή τήν κλασική, ιστορική, παγιωμένη αντίληψη γιά τόν κινηματογράφο ως όλότητα; Θά μπορούμε πλέον νά μιλάμε γιά "έναν" κινηματογράφο;

Π. Δ.: Θά κλονίσει όχι μόνο τήν κινηματογραφική έμπειρία, αλλά και τήν έμπειρία τής κατανάλωσης τών εικόνων εν γένει.

Θ. Ρ.: Θέλω νά αναφέρω επ' αυτού ένα παράδειγμα. Βλέπεις μιά ταινία πού έχει μιά πολύ ώραία πρωταγωνίστρια. Και είσαι κριτικός και κάθεσθαι και γράφεις και αναλύεις, μεταξύ άλλων, τό παίξιμο τής πρωταγωνίστριας: ότι τή φανταζόσουνα έτσι κι άλλοιώς κλπ. Και μετά μαθαίνεις ότι αυτή ή κοπέλα πού είδες στό πανί δέν υπάρχει, αλλά είναι τό δημιούργημα ενός κομπιούτερ. Αυτό είναι τό σόκ.

Σ. Ζ.: Έγώ πιστεύω ότι ο κινηματογράφος ως τεχνικό σύνολο υπήρξε ανέκαθεν ή τέχνη του έμφέ, ή τέχνη τής παραγωγής έντυπώσεων. Αυτό τό πλαίσιο είναι όρισμένο. Οι νέες τεχνολογίες έρχονται νά τοποθετηθούν μέσα σ' αυτό τό πλαίσιο γιά νά τό αλλάξουν, νά τό διευρύνουν, νά τό καταστρέψουν ίσως. Αυτό πρέπει νά ψάξουμε: τή σχέση κομπιούτερ - κινηματογράφου.

Ν. Κ.: Πιστεύω ότι οι νέες τεχνολογίες έχουν νά προσφέρουν πολλά πράγματα στόν κινηματογράφο (χωρίς νά συμμερίζομαι τήν άποψη σου γιά τό σινεμά ως τέχνη του έμφέ) ακριβώς στόν τομέα τών έμφέ και τών τεχνασμάτων. Θέλω νά αναφέρω ένα συγκεκριμένο παράδειγμα: *Τό Μυστήριο του "Ομπερβαλντ" του Άντονιόνι*. Τό πρόβλημα του Άντονιόνι, αλλά και πολλών άλλων σκηνοθετών στό παρελθόν, όπως του Άιζενστάιν, ήταν πώς θά επιτύχει τή μεγαλύτερη δυνατή έκφραστικότητα μέ τό χρώμα. Τό βιβλίο δέν τόν ενδιέφερε ιδιαίτερα. "Άλλωστε τό έχει διασκεύασει ριζικά. Αυτό πού τόν ενδιέφερε ήταν ο πειραματισμός, κυρίως πάνω στό χρώμα. "Όπως είπε ο ίδιος, αν θυμάμαι καλά, μέ τίς νέες τεχνολογίες βαδίζουμε πρós τό θρίαμβο του χρώματος μέσα από τόν κινηματογράφο. Μιά πού μιλάμε γιά τό χρώμα, νά αναφέρω και κάτι άλλο: στόν κινηματογράφο υπάρχουν τρία βασικά χρώματα: τό κόκκινο, τό πράσινο και τό μπλέ. Μέ τή νέα τεχνολογία, μπορούν νά παραχθούν 16 εκατομμύρια χρώματα. Σκέφτεστε ποιές δυνατότητες ανοίγονται;

Σ. Ζ.: Θά ήθελα νά στραφούμε λίγο στόν "παράδοσιακό" κινηματογράφο και νά εξετάσουμε τήν κατάσταση του σήμερα. Πιστεύω ότι ή κυρίαρχη τάση του σινεμά στίς μέρες μας είναι νά άφηγείται τίς ίδιες

παλιές ιστορίες, προσπαθώντας να δυναμώσει τα παραδοσιακά κλισέ. Αυτό το όνομάζω, πρόχειρα, τάση υπερθεαματικοποίησης. Ός άπόρροια αυτής της τάσης, βλέπω τή στροφή του σινεμά για περισσότερη βία, περισσότερο θέαμα, γυμνό, περισσότερα έφφέ κ.ο.κ., με στόχο να προσελκυστούν οι κουρασμένοι από τίς διαρκείς έπαναλήψεις θεατές. Δέν είμαστε πιά παρθένοι θεατές, όπως εκείνοι που είδαν τό τραίνο να έρχεται καταπάνω τους και φοβήθηκαν. Σ' αυτή τή ζήτηση για περισσότερα έφφέ και ισχυρότερα έρεθίσματα έρχονται να προσφέρουν τή βοήθειά τους οι νέες τεχνολογίες.

Θ. Ρ.: Δέ συμφωνώ.

Ι. Κ.: Έγώ θά ήθελα να θέσω τό έρώτημα: οι νέες τεχνολογίες "κάνουν σήμερα κινηματογράφο"; Πρέπει να έχουμε κατ' άρχήν ύπ' όψη ότι αυτοί που δουλεύουν στή βιομηχανία τών νέων τεχνολογιών δέν έχουν σχέση μέ τόν κινηματογράφο. Δουλεύουν ανεξάρτητα άπ' αυτόν.

Θ. Ρ.: Τό σημαντικό σ' αυτή τήν ιστορία είναι τό έξής: Η βιομηχανία κάνει τή δουλειά της, κάνει μαζική παραγωγή. Τό αίτημα, όμως, σέ επίπεδο θεατών είναι ριζικά μετατοπισμένο. Είναι τό έργο που θά άρέσει στό άτομο, θεωρούμενο ως μονάδα. Τό έργο που θ' άρέσει σέ μένα δέν μπορεί ποτέ να είναι αυτό που θ' άρέσει σέ σένα. Δέν ύπάρχει πλέον πλατύ κοινό. Θά ύπήρχε άν είχαμε, άς πούμε, ένα ύφασμα για όλους. Όταν έχουμε ένα ύφασμα για τόν καθένα, δέν ύπάρχει κοινό.

Α. Δ.: Έγώ θέλω να επανέλθω σ' αυτό που είπαμε πιο πριν. Πώς, δηλαδή, στή θέση του σκηνοθέτη, μέσα από τίς νέες τεχνολογίες, μπορεί ένας άπρόσωπος τεχνοκράτης, πατώντας διάφορα κουμπιά, να φτιάξει τό φάντασμα μιάς κοπέλας που δέν ύπάρχει στήν πραγματικότητα...

Α. Μ.: Γιατί άπρόσωπος τεχνοκράτης και όχι δημιουργός, καλλιτέχνης;

Α. Δ.: Νά ολοκληρώσω. Λοιπόν, κατασκευάζεται έτσι μιά κοπέλα που άρέσει σέ μένα και άλλους πέντε, κατασκευάζονται και άλλες χιλίες κοπέλες σύμφωνα μέ τά γούστα πέντε χιλιάδων ανθρώπων. Είναι κλασική άρχή τής κοινωνιολογίας ότι για να κατέχω, να έξουσιάζω τούς ανθρώπους, άρκει να κατέχω τίς εικόνες τους. Η νέα τεχνολογία, λοιπόν, μπορεί να έξουσιάζει, να έλέγξει, να υποτάξει όλους τούς ανθρώπους, κατασκευάζοντας εικόνες για τόν καθένα και μάλιστα να τό κάνει αυτό κρατώντας τούς ανθρώπους σέ άπομόνωση, τόν καθένα χωριστά, μοναχικό τραγλοδύτη.

Ν. Κ.: Πρέπει να μήν παραβλέψουμε τό ότι οι νέες τεχνολογίες δέν έξαλείφουν τήν έννοια του δημιουργού. Κάθε άλλο. Ό σκηνοθέτης που θά δουλεύει μ' αυτό τόν καινούριο τρόπο έχει άλλους δρόμους δημιουργίας. Άς πούμε τό στάδιο του ρεπεράζ,

τής άνεύρεσης τών χώρων γυρίσματος, πιθανώς θά καταργηθεί στό μέλλον και τήν αντίστοιχη έργασία θά τήν αναλάβει ένας κομπιούτερ. Η δουλειά δέν θά είναι πιο εύκολη ή πιο δύσκολη. Θά είναι διαφορετική. Και τό τελικό αποτέλεσμα θά έξαρτάται πάλι από τήν άξία του δημιουργού. Άς μήν ξεχνάμε, επίσης, ότι πολλοί σκηνοθέτες έχουν έκφραστεί πολύ κολακευτικά για τίς νέες τεχνολογίες. Ό Γκοντάρ, για παράδειγμα...

Θ. Ρ.: ... ό όποιος έχει κάνει και μιά πάρα πολύ ώραία ταινία...

Θ. Ν.: ... Τό Νούμερο 2...

Ν. Κ.: ... ή όποια είναι φτιαγμένη μέ τέτοιο τρόπο...

Θ. Ρ.: ... και ή όποια, κατά τή γνώμη μου, είναι ή καλύτερη ταινία του Γκοντάρ.

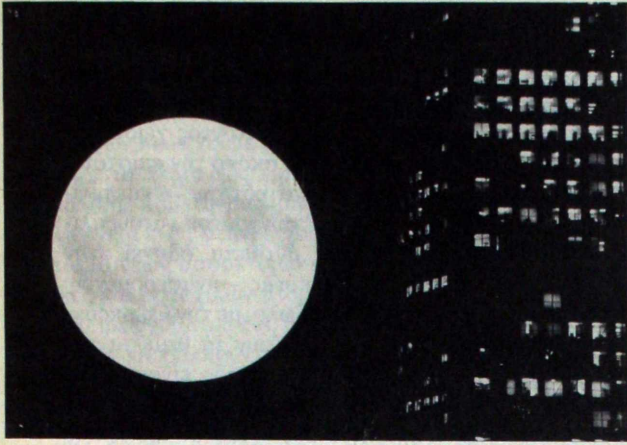
Σ. Ζ.: Θά ήθελα να έπιχειρήσω μιά σύγκριση τών νέων τεχνολογιών και τής τεχνικής (και αισθητικής) του παραδοσιακού κινηματογράφου. Όταν, στό παρελθόν, ένας σκηνοθέτης ήθελε να πει κάποια καινούρια πράγματα, δημιουργούσε νέους τρόπους, νέες τεχνικές και έντέλει νέα αισθητική. Προχωρούσε τήν έκφραση στον κινηματογράφο λίγο πιο πέρα από τό σημείο που εκείνη βρισκόταν. Αυτό χαρακτήριζε τήν πολιτική τών "δημιουργών". Η νέα τεχνολογία κάνει, πιστεύω, ακριβώς τό αντίθετο: Παρουσιάζονται ξαφνικά χιλιάδες καινούριες δυνατότητες και αυτές οι δυνατότητες ψάχνουν τρόπους έφαρμογής.

Ν. Κ.: Ναι, άλλα τό αποτέλεσμα τών νέων τρόπων δημιουργίας δέν μπορούμε να τό θεωρούμε δεδομένο και να τό εκτιμήσουμε διότι δέν έχουμε αντίστοιχη παραγωγή: δέν έχουμε δημιουργούς και έργα ώστε να κάνουμε κάποια αισθητική κρίση. Άπλως μπορούμε να υποψιαζόμαστε μελλοντικές δυνατότητες.

Θ. Ρ.: Ένα πράγμα που μπορεί ν' αλλάξει πολύ είναι ό τομέας του ήχου. Ό Άλαίν Ρεναι πήρε τήν Ντελφίν Σερίγκ στο Πέρυσι στο Μαριένμπαντ για τή φωνή της. Ήταν μιά καταπληκτική φωνή. Σήμερα, έχουμε τή δυνατότητα, τεχνητά, να κάνουμε όποια φωνή θέλουμε. Δουλεύω δηλαδή τελείως διαφορετικά και αυτό μου λύνει τά χέρια. Σέ τελευταία άνάλυση, έπικοινωνώ διαφορετικά και σημασιοδοτώ τόν κόσμο διαφορετικά.

Σ. Ζ.: Έγώ άμφισβητώ τή δυνατότητα να αναλυθεί και να ανασυντεθεί μιά φωνή, τό ότι ή ποιότητα μιάς φωνής είναι κάποια μετρήσιμα στοιχεία.

Θ. Ρ.: Κοίταξε, ό Ρεναι, στό προηγούμενο παράδειγμα, έχει ένα φάντασμα στο μυαλό του και πρέπει να κληθεί κάποια πραγματική πηγή ήχου να τό υλοποιήσει. Έγώ σου δίνω τή δυνατότητα τής έπιλογής όχι μεταξύ δέκα ή είκοσι πραγματικών ήχητικών πηγών, αλλά σέ μιά κλίμακα άπ' τό μηδέν ως τό άπειρο.



Κοιταίνεσκάτσι

A. M.: Σωτήρη, αν μου επιτρέψεις, ή σχέσηη του δημιουργού με τό υλικό του σέ μία καλλιτεχνική δημιουργία δέ βρίσκεται στό σημείο όπου έσύ τήν τοποθετείς, δηλαδή μεταξύ τών ανθρώπων, τής θάλασσας, τών δένδρων, τών ένυλων σωμάτων, από τό ένα μέρος καί τής αναπαράστασής τους στό φίλμ, από τό άλλο. Αυτός ό υλικός κόσμος πού επικαλείσαι δέν υπάρχει γιά τό δημιουργό. Έκείνο πού υπάρχει είναι ένας άλλος κόσμος, άνυπαρκτος, προσωπικός, φαντασματικός. Η σχέση, δηλαδή, βρίσκεται στό δίπολο σχήμα φαντασματικός κόσμος - αναπαράσταση, όχι στό σχήμα, υλικός κόσμος - αναπαράσταση. Στο παράδειγμα με τόν Ρεναί, δέν έχει σημασία αν ή φωνή πού θά έγγραφεί τελικά υποστηρίζεται από ένα ύπαρκτό σώμα ή όχι, σημασία έχει αν συνάπτεται με τό όραμα, με τό φάντασμα τής φωνής πού βασανίζει τό δημιουργό καί ό βαθμός αυτής τής συνάφειας - είτε αυτή πραγματοποιείται παραδοσιακά είτε ηλεκτρονικά - άποτελεί καί τό τελικό μέτρο τής καλλιτεχνικής έπιτυχίας.

A. Δ.: Μιά κοπέλα ψεύτικη, μία φωνή ψεύτικη. Δέν είναι τελείως άνερωτικός ένας τέτοιος κινηματογράφος;

A. M.: Μά κι ένας ζωγράφος μπορεί νά ζωγραφίσει μία γυναίκα πού έχει στό κεφάλι του, πού δέν υπάρχει πραγματικά καί νά είναι πολύ έρωτική. Η θέση σου 'Αλέξη, όπως καί του Σωτήρη, είναι έντέλει φυσικοκεντρική. Υπάρχει μία φύση καί τήν αναπαράγουμε.

Π. Δ.: "Ως τώρα οι εικόνες έγγραφαν κινήσεις ανθρώπων σωμάτων. Τώρα τί γράφουν;

Θ. Ρ.: Δέ γράφανε κινήσεις ανθρώπων σωμάτων. Μέσω ανθρώπων κινήσεων γράφανε τό όραμα μας.

Π. Δ.: Μιλάμε άδιάκριτα γιά σύγχρονο ή παραδοσιακό κινηματογράφο σαν νά είναι τό ίδιο πράγμα. Πού είναι ό σημερινός κινηματογράφος; Μήπως τό

όριο μας είναι οι νέες τεχνολογίες καί τίποτε άλλο.

Θ. Ρ.: 'Ασφαλώς.

Π. Δ.: Έγώ τρομοκρατούμαι όταν τό άκούω αυτό.

N. K.: Νομίζω ότι σιγά σιγά μπαίνουμε σ' ένα δεύτερο κεφάλαιο τής συζήτησής μας, τό όποιο άφορρά προβλήματα αισθητικής σέ σχέσηη με τή χρήση τών νέων τεχνολογιών. Τό βασικά καινούριο πού εισάγουν οι νέες τεχνολογίες είναι ότι διαταράσσουν τόν κανόνα τής αναλογίας πού ίσχυε ως τώρα. Τό έρώτημα πού μπαίνει τώρα είναι: θά έχουμε σ' αυτές τις χιλιάδες νέες εικόνες πού θά παραχθούν αναλογία με τό πραγματικό. Δέν θά έχουμε. Δηλαδή ό αναλογικός κανόνας, ή βάση του κινηματογραφικού θεάματος, δέ θά λειτουργεί. Θά λειτουργεί ό κανόνας τής προσομοίωσης. Ό δημιουργός, πλέον, δέ θά ψάχνει νά βρει τό αντίστοιχο τής εικόνας πού θέλει νά κάνει στό πραγματικό, αλλά θά τό κατασκευάζει. Πιστεύω, όμως, ότι καί με τις νέες τεχνολογίες ό κανόνας τής αναλογίας δέν θά καταργηθεί τελείως. "Αν φτάσουμε στό άκρότατο όριο τής προσομοίωσης καί οι εικόνες πού θά κατασκευάζουμε δέ θά έχουν καμιά σχέση με τόν πραγματικό κόσμο, δέ θά μπορούμε πλέον νά επικοινωνούμε, δέ θά υπάρχει άναγνώριση. Τό πρόβλημα αυτό άπασχόλησε τούς θεωρητικούς του κινηματογράφου ήδη πριν από τις νέες τεχνολογίες, διατυπωμένο στό έρώτημα: ή κινηματογραφική εικόνα είναι καθαρά αναλογική ή υπάρχει σ' αυτήν κάτι πέρα από τή αναλογία; Καί πιστεύω ότι καί ό παραδοσιακός κινηματογράφος δέν ήταν καθαρά αναλογικός. Ένα παράδειγμα : ή ίδια ή εικόνα ή όποία έχει παραχθεί με βάση ένα πραγματικό αναφερόμενο, μπορεί αν τή δει κανείς από όρισμένη όπτική, νά φανεί διαφορετική καί ποιοτικά καί ποσοτικά. Έξηγής τήν ποιοτική διαφορά: Οι διάφοροι πολιτισμοί, στις διάφορες ιστορικές περιόδους, λειτουργούν με ποικίλους τρόπους. Είναι δυνατόν, λοιπόν, στη διαχρονική εξέταση, νά άντέξει ό αναλογικός κανόνας, ίδιος κι άπαράλλαχτος; Πέρα από τήν αναλογία υπάρχει πάντα ή εικόνα.

Π. Δ.: Πάντως καί στην αναλογία καί στην προσομοίωση, τό κοινό όριο είναι τό πραγματικό. Με τή διαφορά ότι, με τις νέες τεχνολογίες, ή διαδικασία τής προσομοίωσης είναι ικανή νά πείσει ότι μπορεί νά εξαφανίσει τό όριο του πραγματικού. Αυτό πού παίζεται τελικά είναι ή σχέση του ύποκειμένου πού βλέπει με τήν άλήθεια.

Σ. Ζ.: Σήμερα ζούμε σ' ένα κόσμο εικόνων. Οι εικόνες προσδιορίζουν τήν πραγματικότητα. Πήγα καί είδα τό *Μπέν Χούρ* καί οι νεαροί θεατές έλεγαν: «κοίταξε είναι ντυμένοι σαν τό *Άστερίξ*». Θεωρούμε γιά πραγματικές τις αναπαραστάσεις αναπαραστάσεων.

N. K.: "Ας επιχειρήσουμε νά συστηματοποιή-

σουμε αυτό τό σημείο. Μήπως σήμερα έχουμε φτάσει στο σημείο τά όπτικά μέσα επικοινωνίας νά δημιουργοῦν ένα ψευδογεγονός πού νά υπερκαλύπτει τήν πραγματικότητα, δηλαδή ό κώδικας νά υποκαθιστά τό ίδιο τό άναφερόμενο. Αυτό γίνεται ήδη.

A. M.: Θά ήθελα, ξεκινώντας από κάποιες βεβαιότητες, νά θέσω κάποια άλλα προβλήματα. Τό ότι ή τεχνολογία προχωρά είναι δεδομένο, τό ότι προχωρά σε κάποια εργαστήρια έρήμην του κινηματογράφου επίσης είναι δεδομένο, τό ότι αυτός ό τελευταίος θά τή βρει στο δρόμο του καί αναγκαστικά θά τή χρησιμοποιήσει είναι επίσης, νομίζω, μιά άποψη κοινής άποδοχής. Έκείνο πού μέ ενδιαφέρει κυρίως είναι άν ή χρησιμοποίηση των νέων τεχνολογιών θά έχει ως άποτέλεσμα μιά ρήξη στο άναπαραστατικό σύστημα του κινηματογράφου. Μέ ενδιαφέρει ή ένδεχόμενη διαφορά μεταξύ του σημερινού κινηματογράφου καί του μελλοντικού ηλεκτρονικού επιγόνου του. Ίχνηλατώντας αυτή τή διαφορά, αισθάνομαι σχεδόν αναγκασμένος νά στραφώ προς ό,τι θά έλεγα καταγωγικό πυρήνα τής τέχνης, όχι μόνο του κινηματογράφου, ό όποιος, νομίζω είναι τουτο: ό διαρκής άγώνας προς τό άφατο, τό μή άναπαραστάσιμο, αυτό πού δέν μπορεί νά λεχθεί. Η καλλιτεχνική πράξη όρίζει τό άφατο, χωρίς αυτό τό τελευταίο νά εγκαταλείπει τήν ιδιότητά του του μή λεκτου. Αυτή είναι ή μεγαλειώδης αντίφαση τής τέχνης: νά ονομάζει τό μή λεκτό, νά άναπαριστάνει τό μή άναπαραστάσιμο. Η μεταφορά καί ή μετωνυμία, τό τρϋκ ή τό έμφέ, ή άπόκρυψη καί τό είδωλο άποτελοῦν κάποιες ειδικές μορφές τής ίδιας μηχανής πού ή καλλιτεχνική πράξη κατασκευάζει για νά δώσει υπόσταση σ' αυτή τήν αντίφαση. Τί γίνεται μέ τόν κινηματογράφο; Αυτός είναι περισσότερο από κάθε άλλη τέχνη δεμένος μέ τήν τεχνική. Συνεπώς, έξ όρισμου, αυτή ή τελευταία μπορεί να του προσφέρει πολλές δυνατότητες για νά στήσει τίς δικές του μηχανές - πανουργίες, κλοπές, στρατηγήματα λογής λογής. Τέτοιες σωτήριες άπάτες έκανε ό Μελιές ήδη στην άρχή του κινηματογράφου: τεράστια κεφάλια, φεγγάρια μέ μάτια καί ένα σωρό πράγματα, τά όποια άπαιτοῦσαν ένα πολύ περίπλοκο για τήν εποχή τεχνικό έξοπλισμό. Ό Άντονιόνι, μιά πού τόν μνημονεύουμε συχνά, βάφει τά δέντρα όπως θέλει ή καταφεύγει σ' εκείνο τό περίφημο πλάνο των όχτώ λεπτών...

A. A.: ...έφτά...

A. M.: ...ναί έφτά, λοιπόν, τό όποιο είναι ένα μεγαλοφυές στρατήγημα πού προσπαθει νά κλωνίσει κάποια άναπαραστατικά όρια. Πιστεύω ότι ό σημερινός κινηματογράφος εξακολουθει νά δίνει ευτυχείς μάχες σ' αυτό τό επίπεδο καί έχει νά δώσει κι άλλες στο μέλλον. Δέν πιστεύω ότι ό κύκλος αυτού του είδους του κινηματογράφου έχει κλείσει.

Θά ήθελα, τώρα, νά ξεετάσω τίς νέες τεχνολο-

γίες υπό τό πρίσμα αυτών των συλλογισμών. Νομίζω ότι ανοίγονται δύο διαφορετικοί δρόμοι. Ό ένας δρόμος, πού δε μέ συγκινεί καθόλου, όδηγει τόν κινηματογράφο στην κατεύθυνση των εργαλείου του *ολικώς λέγειν*: ό δημιουργός του μέλλοντος χειρίζεται τίς ευκολίες των νέων μέσων μέ σκοπό τήν «πιστότερη άναπαράσταση τής "πραγματικότητας"» καί τελικό όριο τή δημιουργία ενός "σύγχρονου νατουραλισμου". Ό δεύτερος δρόμος, αντίθετα, όδηγει στην τροποποίηση τής σχέσης εικόνας - άναφερομένου: μέ τήν προσομοίωση, μέ τό είδωλο, μέ τήν υπερπραγματικότητα κ.ο.κ. κάνει νά τρίζουν τά θεμέλια του αναλογικού κανόνα. Ό δρόμος αυτός είναι ριζικά επαναστατικός, όχι μόνο σε σχέση μέ τόν τρόπο πού βλέπει κανείς, αλλά καί σε σχέση μέ τόν τρόπο πού ζει. Άπέναντι σ' αυτή τήν προοπτική, τήν όποία δέν μπορώ νά αξιολογήσω θετικά ή άρνητικά, άρκοῦμαι μόνο νά τονίσω τή διαφορά τής, στέκω προσωπικά έκπληκτος καί άμήχανος. Πάντως, κάποτε θά συμβεί, έστω κι άν δέν μπορούμε νά προβλέψουμε τίς ειδικές μορφές τίς όποιες θά ακολουθήσει τό φαινόμενο στο άμεσο μέλλον.

Θ. P.: Εκείνο πού μπορούμε νά προβλέψουμε είναι οι άμεσες καταχρήσεις αυτών των νέων δυνατοτήτων. Όπως έγινε και μέ τήν εισβολή του ήχου, όπου, για παράδειγμα, έσπαζαν συνέχεια πιάτα για τό θόρυβό τους.

A. M.: Έξάλλου, οι πρώτες ταινίες μέ ήχο ήταν κακές ταινίες.

Θ. P.: Άκριβώς γι' αυτόν τό λόγο: τήν κατάχρηση τής νέας δυνατότητας. Οι προφανείς καταχρήσεις πού θά γίνουν τώρα είναι τά πράγματα εκείνα στα όποια ό κινηματογράφος αναγκάζοταν νά δείχνει τή συμβατικότητά του. Για παράδειγμα, ποτέ δέν κατόρθωσε νά μās πείσει ότι αυτό τό μικρό παιδάκι πού βλέπουμε στην άρχή τής ταινίας είναι τό ίδιο πρόσωπο μέ τό γέρο του τέλους. Άντίθετα, μέ τίς νέες τεχνολογίες, οι άνθρωποι θά μπορούν νά "γερνούν ρεαλιστικά". Είναι δηλαδή μοιραίο, τά παραδοσιακά προβλήματα νά λυθούν πρώτα.

N. K.: Νομίζω ότι είναι πολύ σημαντικά αυτά πού ειπε ό Άλέξανδρος καί συμφωνώ. Θά ήθελα νά συμπληρώσω τό έξης: αυτός ό μετακινηματογράφος του μέλλοντος θά αλλάξει, άν δημιουργήσει έργα τέχνης, καί τήν ύπάρχουσα αισθητική καί τή σύμβαση μεταξύ κοινου καί θεατή, δημιουργώντας μιά νέα σύμβαση, ή όποία θά γίνει μέ τή σειρά τής άποδεκτής. Θέλω ακόμα νά πώ ότι ό δημιουργός του μέλλοντος θά έχει άπεριόριστες ικανότητες σύνθεσης στο επίπεδο, για παράδειγμα, του μοντάζ ή στο επίπεδο τής άμεσης επέμβασης πάνω στο άρχικό υλικό.

A. A.: Νομίζω, όμως, ότι έχουμε άποφύγει νά θίξουμε τό πρόβλημα σε κοινωνιολογικό καί "πολιτικό" επίπεδο.

A. M.: Όχι, Άλέξη, άπλως τό άφήσαμε για τό τρίτο μέρος τής συζήτησης, τό όποιο μπορείς έσύ τώρα νά ξεκινήσεις.

A. Δ.: Καλως. Θέλω νά πω ότι βλέπω τήν άμεση χρήση τών νέων τεχνολογιών, και τών πρόδρομων μορφών πού έχουμε ήδη στό βίντεο και τήν τηλεόραση, στό πεδίο τής έμπέδωσης μιās άντιδραστικής, μαζικής κουλτούρας, μαζί με τήν συνακόλουθη καλλιέργεια ενός φτηνού γούστου. Διαβλέπω τό σχηματισμό νέων άσφυκτικών περιθωριακών ομάδων, καθώς και μοναχικών ατόμων - καταναλωτών μιās παστιλίας θεάματος πού θά τήν παίρνουν σπίτι τους και θά τήν προβάλλουν στην όθόνη του σπιτιού τους.

Θ. Ν.: Δύο σημεία θέλω νά ύπογραμμίσω. Τό ένα, άναφέρθηκε κάπως στην άρχή τής συζήτησης μας, είναι ή μεταβολή τής ηλικιακής στρωμάτωσης τών θεατών: τώρα στον κινηματογράφο πηγαίνουν κυρίως τά παιδιά και οι έφηβοι και, άντίστροφα οι ταινίες πού γυρίζονται είναι κυρίως για παιδιά και έφηβους. Τό δεύτερο σημείο άναφέρεται στην κατοχή τών καινούριων μέσων. Πιστεύω ότι, άν οι Έλληνες ήταν καθυστερημένοι ως προς τίς παραδοσιακές τεχνικές, τώρα θά βρεθούν άκόμη πιο πίσω, καθώς θά δέχονται έναν ήλεκτρονικό βομβαρδισμό ύψηλης τεχνολογίας. Ίσως έδω νά μπορούμε νά μιλήσουμε, λίγο μεγαλόσχημα, για έναν πολιτισμικό άποικισμό.

N. K.: Νομίζω ότι ό Άλέξης έθιξε ένα πολύ σημαντικό πρόβλημα. Κατ' άρχήν, νομίζω ότι ή όργάνωση τής παραγωγής δέ θα διαταραχτεί. Θά παραμείνει ή εξάρτηση από τό μεγάλο κεφάλαιο, θά παραμείνουν τά στούντιο, έστω και με άλλη μορφή, θά διατηρηθεί ή ίδια μορφή τής μονοπωλιακής διανομής και θά ύπάρξουν, όπως ύπάρχουν και στον τωρινό κινηματογράφο, κάποιες ανεξάρτητες, πειρατικές παραγωγές. Τό δεύτερο πράγμα πού θά αλλάξει θά είναι ή διανομή τών ρόλων: ό σκηνοθέτης του μέλλοντος δέ θά μοιάζει με τόν σημερινό, ούτε ό φωτογράφος, ούτε ό ήχολόγητης: ό μοντέρ ίσως δέν θά ύπάρχει καν, ενώ θά έχουμε τή δημιουργία νέων ήλεκτρονικών ειδικοτήτων. Πιστεύω επίσης ότι θά αλλάξει άκόμη και ό ρόλος του κριτικού, πρώτα - πρώτα γιατί θά άναγκαστεί νά ξεϊδικευτεί άπέναντι στην πλημμύρα τής παραγωγής εικόνων. Τό πιο σημαντικό, όμως, είναι ότι θά καταργηθεί ή κοινωνική λειτουργία του κινηματογράφου, όπως εκδηλώνεται μέσω τής αίθουσας. Στο μέλλον, οι θαμώνες τών κινηματογραφικών αίθουσών θά είναι σαφώς περιορισμένοι, κάτι σαν τους θεατές του θεάτρου.

A. M.: Σ' αυτά πού ό Άλέξης είπε πριν από λίγο ύπάρχουν δύο διαφορετικά πράγματα, τά όποια είναι και άντιφατικά. Έξηγουμαι: από τό ένα μέρος ύπάρχει ή μαζική κουλτούρα, ή όποία παράγει όρισμένα προϊόντα σε μεγάλη κλίμακα, πού συνεπώς δημιουργεί κοινή ζήτηση και άγελαία συμπεριφορά και ή

όποια είναι με μία λέξη *κεντρομόλος*: από τό άλλο, τό θέαμα σε παστιλίες πού τό παίρνει κάποιος σπίτι του και τό γεύεται μοναχικά, ίκανοποιώντας τίς άνάγκες του (ή τό είδωλο τών άναγκών του, αυτό θά τό δούμε παρακάτω) θέαμα δηλαδή τό όποιο είναι *έγγενώς φυγόκεντρο*.

A. Δ.: Είναι τό ίδιο πράγμα. Η μαζική κουλτούρα είναι στίς μέρες μας πιο εύέλικτη ώστε νά στέλνει τά χυδαία προϊόντα της στά σπίτια του καθενός, νά δίνει στον καθένα ό,τι θέλει.

A. M.: Δέν άντιλέγω. Νά φέρω, όμως, ένα παράδειγμα. Τό *Ράμπο* είναι ένα προϊόν τής μαζικής κουλτούρας. Στην κεντρομόλο τάση του θεάματος, αυτό θά καταναλωθεί εύρέως στίς αίθουσες, θά δημιουργήσει μόδα, θά προκαλέσει κάποιες συλλογικές συμπεριφορές, θά αναδιπλασιασει τόν έαυτό του με ένα *Ράμπο ν'20* κοκ. Στην φυγόκεντρο τάση του θεάματος, τό *Ράμπο* θά καταναλωθεί από τό μοναχικό θεατή του βίντεο, και ως έδω συμφωνούμε, αλλά αυτή ή φυγόκεντρο τάση, όπως τήν ονομάζω έδω πρόχειρα, χωρά και άλλα πολύ σημαντικά πράγματα. Τί έννοω; Τή δυνατότητα του κάθε ατόμου νά βρεθεί σε έρωτική σχέση με τίς άπόλυτα προσωπικές του εικόνες, άρχικά ως θεατής, κατόπιν ως ένεργός θεατής με δυνατότητες έπεμβάσεων (αυτό ήδη ύπάρχει σπερματικά στό βίντεο) και στό μέλλον ως παραγωγός. Αυτό μόνο με τίς νέες τεχνολογίες μπορεί νά επιτευχθεί. Τονίζω αυτό τό στοιχείο τής ατομικότητας, άλλωστε δέν ύπάρχει συλλογικό φαντασιακό και ό,τι άξίζει άνήκει στην τάξη τής διαφοράς. Ένα παράδειγμα (χονδροειδές): άρέσει στον Χ. ή εικόνα μιās τυρκουάζ δαντέλας πού αίωρείται σε ένα ανοιχτό γαλάζιο φόντο. Αυτή τήν εικόνα (ή τή ροή εικόνων) πηγαίνει στό περίπτερο τής γειτονιάς του και τήν αγοράζει και στό μέλλον αυτός ό ίδιος τή δημιουργεί. Αυτό δέν είναι μαζική κουλτούρα, είναι άπελευθερωτική πράξη.

Θ. Ρ.: Στο μέλλον θά μπορείς νά κάνεις, πρώτα πρώτα, τό δικό σου πρόγραμμα θέασης με τήν προσωπική σου ταινοθήκη, όπως γίνεται με τή βιβλιοθήκη ή τή δισκοθήκη, χωρίς τους καταναγκασμούς του τηλεοπτικού προγράμματος ή του προγράμματος τών κινηματογραφικών αίθουσών. Στο μέλλον, λίγο άργότερα, θά μπορείς νά "δανείζεσαι" τό θέαμα όπως θά ύπάρχει καταχωρημένο σε μία παγκόσμια ταινοθήκη, μέσω, ως πούμε, ενός τηλεφωνήματος και, άκόμη άργότερα, θά μπορείς νά παίρνεις ένα έργο και νά τό διαμορφώνεις έσύ ό ίδιος σε βαθμούς πολυπλοκότητας και, σε ένα πιο άπώτερο μέλλον, θά παίρνεις ένα στοιχειώδες πρόγραμμα και θά τό άναπτύσσεις κατά βαθμούς έσύ.

A. M.: Πρόκειται, πράγματι, για ένα συναρπαστικό δράμα. Αυτό πού μένει είναι νά τό δούμε νά πραγματοποιηθεί.

Ἀναλογική γλῶσσα καὶ ψηφιακή γλῶσσα

τοῦ Κορράντο Μαλτέζε

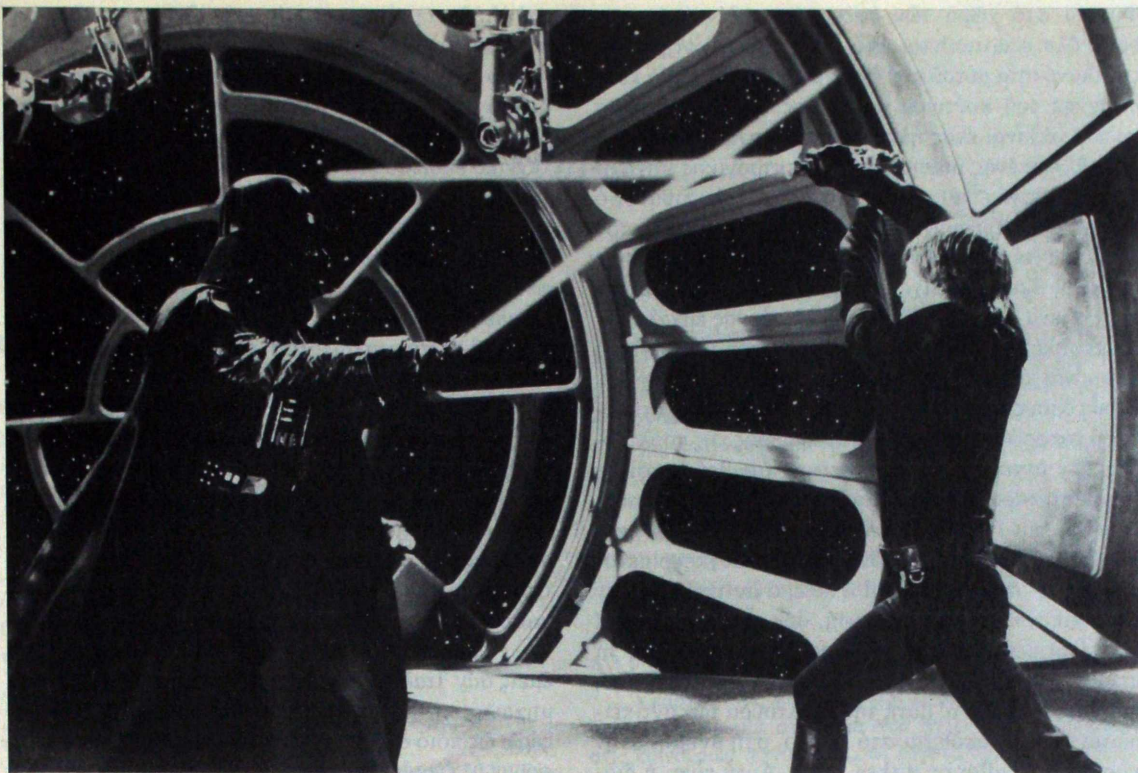
[...] Θὰ μπορούσαμε νὰ ποῦμε ὅτι τὸ ποιοτικὸ ἄλμα πού παρατηρεῖται στὸν τομέα τῆς ἀναπαράστασης τὰ τελευταῖα 20 χρόνια ὀρίζεται κυρίως ὡς πέρασμα ἀπὸ μιὰ ἀναλογικὴ σὲ μιὰ ψηφιακὴ γλῶσσα, ἢ ὅποια εἶναι ἰκανὴ νὰ ἀποδοθεῖ σὲ εἰκόνες πού μόνο φαινομενικὰ εἶναι ἀναλογικές.

Αὐτὸ δὲν εἶναι κάτι πού συνέβη τυχαῖα. Γεννήθηκε γιατί, στέλνοντας δορυφόρους ἢ μηχανές ἰκανές νὰ ἐξερευνηθοῦν αὐτόματα τίς ἐπιφάνειες τῶν πλανητῶν ἢ μακρινῶν ἄστρων, ἦταν ἀναγκαῖο νὰ βροῦμε τὸν τρόπο μὲ τὸν ὁποῖο οἱ εἰκόνες πού τραβήχτηκαν ἀπὸ τὰ μηχανήματα θὰ μπορούσαν νὰ μεταδοθοῦν μὲ ἠλεκτρομαγνητικὰ κύματα χωρὶς νὰ εἶναι οὐσιαστικὰ ἀλλαγμένες ἢ παραμορφωμένες. Θάπρεπε λοιπὸν νὰ βρεθεῖ ὁ τρόπος νὰ περάσουμε ἀπὸ ἀναλογικὴς μεθόδους, πού σχετίζονται μὲ τὸ συνεχές, σὲ ψηφιακὴς μεθόδους πού ἔχουν σχέση μὲ τὴν ἀσυνέχεια. Χωρὶς νὰ κάνω τεχνικὴ περιγραφή ὄλων αὐτῶν τῶν μετασχηματισμῶν, θὰ περιοριστῶ σὲ μερικές παρατηρήσεις ξεκινώντας ἀπὸ τὴν ἀναγεννησιακὴ διάσταση πού γνωρίζουμε: εὐθύγραμμη, γεωμετρικὴ, κεντρομόλο. Ἄν μελετήσουμε μὲ προσοχὴ τὴ λειτουργία της, τὸν ἐννοιολογικὰ γεωμετρικὸ μηχανισμό της, καταλαβαίνουμε ὅτι εἶναι κάτι τὸ συμβατικὸ, εἶναι κι αὐτὸ μιὰ γλῶσσα, καὶ μάλιστα μιὰ γλῶσσα τῆς ὁποίας μόνο ἓνα μέρος (ἀναλογία κάποιων διαστάσεων σύμφωνα μὲ συγκεκριμένους κανόνες, οἱ ὁποῖοι ὅμως δὲν ταυτίζονται μὲ τοὺς κανόνες τῆς ὀπτικῆς ἀντίληψης) εἶναι ἀναλογικὸ, ἐνῶ οἱ εὐθεῖες ἢ οἱ καμπύλες γραμμές, οἱ ὁποῖες μπορούν νὰ διανεμηθοῦν στὸ χῶρο διαμέσου τῆς ἀναγεννησιακῆς προοπτικῆς, εἶναι ἐκτός ἀπὸ ἀναλογικὴς, κατὰ κάποιο τρόπο, καὶ ψηφιακές. Καί, ἐκτός ἀπὸ ψηφιακές (καὶ πρὶν ἀπὸ ὅτιδήποτε ἄλλο) εἶναι συμβολικὴς, ὑποκαθιστοῦν κάτι ἄλλο. Πράγματι, ἢ ἀψηλάφητη εὐθεῖα γραμμὴ

τῆς εὐθυγραμμοκεντρικῆς προοπτικῆς ὑποκαθιστᾶ τὸ πλάτος τῆς ὀπτικῆς ἀκτίνας, ἀντιπροσωπεύοντας διαστάσεις πού μπορούν νὰ μετρηθοῦν, ἀποστάσεις· συνεπῶς ἀριθμούς· ἔστω καὶ ἂν ὡς τὰ χθές πιστεύαμε ὅτι ἡ εἰκόνα τῆς προοπτικῆς ἦταν μιὰ ἀναλογικὴ εἰκόνα πού εἶχε νὰ κάνει μὲ τὴ γεωμετρία καὶ ὄχι μὲ τὴν ἀριθμητικὴ.

Τὸ 1600, μὲ τὸν Ντεζάρκ καὶ μιὰ συγκεκριμένη ἐφαρμογὴ τοῦ καρτεσιανοῦ συστήματος, ἀρχίζει ἡ μετάφραση σὲ ἀριθμούς καὶ σὲ ἀλγορίθμους ὄλων τῶν γραμμικῶν καὶ γεωμετρικῶν ἐκφράσεων πού σχετίζονται μὲ τὴν προοπτικὴ. Τὸ «petit ried» ἀποτελεῖ τὴ βάση τῆς ἀναλογικῆς προοπτικῆς τοῦ Ντεζάρκ πού εἶναι ἓνας πρόγονος τῆς ἀσυνεχοῦς ἀνάγνωσης πού σήμερα ἔχει υιοθετηθεῖ σὲ ὅλες τίς ὀπτικο - ψηφιακὴς ἀναζητήσεις. Μεγαλύτερη πρόοδος σημειώθηκε πενήντα χρόνια ἀργότερα χάρις στὸν Ἄμπραχαμ Μπὸς καὶ τὴν καταπληκτικὴ χαρακτηριστικὴ του, ἢ ὁποία ἀποτελεῖ μέρος τῆς ἱστορίας τῆς προοπτικῆς, ἐνῶ εἶναι καὶ ἡ προϋπόθεση τῆς ἀναλυτικῆς γεωμετρίας, καὶ τὸν Γκάσπαρ Μόνζ, ἀπὸ τὸν ὁποῖο ξέρομε ὅτι κάθε γραμμικὸ σχεδιάγραμμα μπορεῖ νὰ μεταφραστεῖ ἀλγεβρικὰ σὲ συναρτήσεις. Ἡ φωτογραφικὴ εἰκόνα, τέλος, παραμένει πάντα μιὰ μεγάλη καινοτομία. Τὰ μόρια τοῦ βρωμιούχου ἀργύρου σὲ μιὰ εὐαίσθητη ἐπιφάνεια εἶναι ἄπειρα σὲ ἀριθμὸ, ἐξαιρετικὰ μικρὰ καὶ ἀναπαριστοῦν μὲ τελειότητα, στὸν κόσμο τῆς φωτογραφίας, τὸν πολυσύνθετο χαρακτηριστὴρα τῆς εἰκόνας.

[...] Ἡ τεχνικὴ προϋπόθεση γιὰ ὅλα αὐτὰ εἶναι τὸ ὅτι ἡ ἠλεκτρονικὴ ἀκτίνα πού κατευθύνει τὴν ἀνάλυση καὶ φωτίζει σημεῖο μὲ σημεῖο τὴν ἐπιφάνεια ἀνάλυσης μπορεῖ νὰ ἀποκτήσει στὸ χῶρο, ξεκινώντας ἀπὸ μιὰ κορυφὴ, ἓνα ἑκατομμῦριο ὡς 16 ἑκατομμῦρια συγκεκριμένες διευθύνσεις, ξεχωριστές ἢ μιὰ ἀπὸ τὴν ἄλλη. Συνεπῶς, δὲν ἔχομε νὰ κάνουμε μὲ ἓνα



Ο πόλεμος των άστρων

συνεχή χώρο, αλλά μ' ένα χώρο όπου αυτές οι ακτίνες μπορούν να είναι διακριτές.

[...] Η μεταβολή των ίδιων των χρωμάτων, ανάλογα με τό αν είναι στη σκιά και όχι στο φως, είναι μία μεταβολή που έχει ήδη προβλεφθεί και υπολογισθεί, είναι ή διαπλάτυνση των κηλίδων των σκιών καθώς επίσης και ο χρωματισμός του όρίζοντα. Μιά εικόνα αυτού του τύπου γεννιέται όλοκληρωτικά από άριθμούς. Μπορούμε λοιπόν να φανταστούμε ότι σ' ένα φίλμ στο μέλλον - και ίσως δούμε τέτοια φίλμ - θα μπούν σέ κίνηση όπτικές άπάτες όπως εκείνες του "Έσερ, άστρικά συστήματα και γαλαξίες που δέν έχουμε δει ποτέ. Δέν είναι επίσης τυχαίο ότι εικόνες του υπολογιστή ήδη χρησιμοποιήθηκαν μαζί με όλογράμματα για τά περίφημα φίλμ έπιστημονικής φαντασίας (ιδεολογικά άπαράδεκτα, όμως καταπληκτικά από τεχνολογική άποψη) όπως ό *Πόλεμος των Άστρων*.

Σκέφτομαι ότι τό πιο σημαντικό πράγμα σ' αυτό τό σημείο δέν είναι τό γεγονός ότι είμαστε άπέναντι στην ήλεκτρονική: αυτή υπάρχει, όμως υπάρχει μία μαθηματική ικανότητα που προέρχεται από κάποια μαθηματικά έντελώς διαφορετικά από εκείνα λίγων χρόνων πριν. Αυτή είναι ή άληθινή καινοτομία της καινούριας εικόνας.

Υπάρχει μία μεγάλη δουλειά προετοιμασίας που πρέπει να γίνει σύμφωνα με τόν τύπο της εικόνας που

θέλουμε να έχουμε. Ταυτόχρονα, όμως, υπάρχει και μία μεγάλη εύκολία, όταν έχουμε ήδη εξοικειωθεί με τό μηχανισμό και έχουμε προετοιμάσει τόν υπολογιστή, άπαντήσεων στα έρωτήματα που τίθενται. Όμως, τό πιο λεπτό και σπουδαίο ζήτημα είναι εκείνο της κίνησης, γιατί πολλαπλασιάζει τίς πληροφορίες για τόν άριθμό των στιγμών της θέασης που θέλουμε να υπολογίσουμε. Βρισκόμαστε με τό δικό μας όπτικό σύστημα άντιμέτωποι με μία μάζα πληροφοριών που προέρχεται από τό κέντρο του όπτικού μας πεδίου. Όταν κινούμαστε, οι πληροφορίες πηγάζουν από τό κέντρο και άπομακρύνονται προς τίς πλευρές. Καθώς προχωρούμε σ' ένα δρόμο, για να άναφέρουμε ένα παράδειγμα, βλέπουμε τά κτίρια ή τούς κήπους να άπομακρύνονται από τό κέντρο και να χάνονται στις πλευρές του όπτικού πεδίου. Είναι σημαντικό να υπάρχουν πάντα καινούριες πληροφορίες: αυτή ή μάζα πληροφοριών που έρχεται άπ' τό έσωτερικό, από τό κέντρο του όπτικού πεδίου πρέπει πάντα να άνανεώνεται.

Αυτό συνεπάγεται ένα σύνθετο πλέγμα συμπεριφορών, όμως, αυτή ή μάζα πληροφοριών, όταν έχει ήδη όργανωθεί, μπορεί να προσομοιωθεί όποιοδήποτε πράγμα: από τό πεδίο της διδακτικής ως τό πεδίο της εκπαίδευσης. Αυτές οι μέθοδοι ήδη χρησιμοποιούνται. Προβλέπεται, όμως, ότι στην εξέλιξή τους θα είναι περισσότερο σύνθετες και εκλεπτυσμένες.

Φυσικά στο χώρο των εφευρέσεων δεν υπάρχουν όρια: όλα εξαρτιούνται από την έπινοητικότητα και την ικανότητα αυτού που ενεργεί. Πιστεύω ότι ο καλλιτέχνης του κοντινού μέλλοντος, δεν λέω ότι θά πρέπει να είναι ένας ηλεκτρονικός μηχανικός, θά είναι μάλλον ένας μαθηματικός ηλεκτρονικός μηχανικός, ικανός να είναι και καλλιτέχνης. Πολύ πιθανόν ο Έσερ, όταν ζωγράφιζε ή σχεδίασε τις εικόνες του (όπως ο Ντέ Κίρικο τις α - δύνστε μορφές του) είχε δει κάτι, όμως δεν είχε δει *έκείνες* τις μορφές. Συνεπώς, σ' ένα κάποιο βαθμό, ο καλλιτέχνης έβγαλε απ' τό κεφάλι του, απ' τόν προσωπικό του ύπολογιστή που είναι ο έγκέφαλος, μορφές που τις ύλοποίησε στους όρους που γνωρίζουμε. Είναι προφανές ότι αυτός ο τύπος ύλοποίησης άποτελεί μέρος της κουλτούρας τών αντικειμένων που θεωρώ ότι βρίσκεται σέ μία φάση παρακμής και έξαφάνισης (κουλτούρα σύμφωνα με την όποία όποιαδήποτε μορφή, όποιαδήποτε εικόνα, άν δεν ύλοποιείται, δεν συγκεκριμενοποιείται σ' ένα στέρεο και σταθερό αντικείμενο δεν είναι εικόνα, δεν είναι μορφή, δεν είναι τίποτα και δεν είναι βέβαια κάτι που μπορεί να διατηρηθεί, να μπει στό μουσειο κ.τ.λ.). Η εικόνα του ύπολογιστή δεν ύπεισέρχεται σ' αυτή την κουλτούρα τών αντικειμένων αλλά άνατίθεται στό βίντεο, στή μνήμη, στήν κασέτα, στά «floppy disks», κ.τ.λ. Αυτή είναι ή διαφορά.

Κάποιοι μίλησαν για άνύπαρκτες εικόνες. Έγώ πιστεύω ότι βαδίζουμε πρós τις εικόνες (του βίντεο) τών όποιων ή άνυπαρξία άφορά τόν έφήμερο χαρακτήρα τους. Όμως είναι ένας χαρακτήρας στις άγκαλιές της τωρινής τεχνολογίας. Αυτό σημαίνει τή μνήμη, τή μαγνήτιση, την παρουσία μιās διαφορās δυναμικότητας σ' όλόκληρο τό κύκλωμα. Όταν ή διαφορά δυναμικότητας πέφτει, όλόκληρο τό κύκλωμα, όλες οι εικόνες πέφτουν. Γι' αυτό χρειάζονται τεχνάσματα, χρειάζεται μια βοηθητική μπαταρία ή όποια να μπαινεί στό παιχνίδι για να έξασφαλίσει άμεσα τή διατήρηση της μνήμης στόν ύπολογιστή. Όμως τό πρόβλημα δεν είναι άκριβώς αυτό. Η εικόνα ενός ζωγράφου μπορεί να όφείλεται σέ πράγματα που έχουν ειδωθεί όπως και σέ άλλα άνειδωτα.

Άπό την όπτική γωνία του χρώματος και της ζωγραφικής, ή ταινία τό *Μυστήριο του Όμπερβαλντ* του Άντονιόνι θά μπορούσε να όριστεί neo - liberty και μου φαίνεται έξαιρετικά φτωχή σέ ό,τι άφορά τό χρωματικό της άποτελεσμα. Έάν έμεις πρέπει να δοϋμε τό ηλεκτρονικό της μέσο ως ένα μέσο που κοστίζει λιγότερο από τά άλλα και να τό δεχτοϋμε γιατί επιτρέπει να κάνουμε μερικά πράγματα με μειωμένες τιμές, αυτή είναι μια διαπίστωση σωστή και τίμια και την δεχόμαστε. Όμως άν άναρωτηθοϋμε ως ποιο βαθμό τό ηλεκτρονικό μέσο χρησιμοποιήθηκε από τόν Άντονιόνι για να πραγματοποιήσει κάτι που είναι

στ' αλήθεια μια καινοτομία, κάτι διαφορετικό, πάνω σ' αυτό σημείο έχουμε πολλές άμφιβολίες. Δεν πιστεύω ότι μια τεχνική έπίτευξη μπορεί να ταυτιστεί άμεσα με τό σύνολο του φίλμ. Πρέπει να θέτουμε πάντα την έξηξ έρώτηση: πές μου πώς ενεργείς στό τεχνικό έπίπεδο για να σου πω ποιός είσαι. Είναι από εκεί που πρέπει να άρχισουμε, άν θέλουμε να ξεκινήσουμε από την εικόνα (immagine). Τούτου δοθέντος, θά έλεγα ότι τό σύνολο τών σκηνών *όχι μονάχα έχει φτώχεια σέ ό,τι άφορά τό χρώμα, αλλά επίσης άσυγχρονίες και λάθη.*

[...] Όταν μιλάμε για τεχνική και τεχνολογία, πρέπει να τονιστεί και να άπαντηθεί ή έρώτηση: από ποιόν και γιατί προωθοϋνται οι καινούριες τεχνολογίες. Δεν πρέπει να χάνουμε από τό μάτια μας μια πραγματική κατάσταση. Ό κόσμος είναι φτιαγμένος από αντιθέσεις. Αυτός που προτείνει τις καινούριες τεχνολογίες, τις προτείνει γιατί θέλει να άποσπάσει από κάποιον μια συγκεκριμένη έξουσία, οικονομική ή άλλου τύπου, που κατέχει. Αυτό πιστεύω είναι άναπόφευκτο, άν θέλουμε να σκεφτόμαστε με ρεαλιστικούς όρους. Σ' αυτό τό παιχνίδι τών αντιθέσεων, έμεις σαν Ίταλοί είμαστε απέξω. Αυτοί οι καινούριοι μηχανισμοί έγιναν έξω και πάνω από μās και δεν ξέρω ως ποιο σημείο θά κατορθώσουμε να προχωρήσουμε μ' έναν τρόπο αυτόνομο στις μελλοντικές έξελίξεις αυτής της τεχνολογίας. Προφανώς θά πρέπει να είσχωρήσουμε και να παραμείνουμε στό σύστημα, στην παγκόσμια όργάνωση διαχείρισης τών πληροφοριών που σημαίνει παραγωγή, κτήση, άποθήκευση, άναπαραγωγή, διανομή. Αυτό τό σύστημα, όμως, άν και άφορά τις πληροφορίες, είναι επίσης, άναπόφευκτα, και ένα φυσικό σύστημα. Και όπως όλα τά φυσικά συστήματα έχει ένα όριο στην έξέλιξη της έκτασης του. Μία πρόταση για όποιον θέλει να στοχαστεί πάνω και διαμέσου της θεωρίας τών συστημάτων είναι άκριβώς αυτή: ως ποιο σημείο - και ή άπάντηση δεν μπορεί να δοθεί τώρα - τό σύστημα που έχουμε άπέναντί μας ή τό σύστημα που δημιουργείται έχει φυσική δυνατότητα αντίστασης; Τότε όλες οι δυνατότητες όλες οι προοπτικές μετασχηματισμού του σινεμά σ' ένα διαφορετικό σινεμά άκόμα πιό νέο κ.τ.λ. Όλες αυτές οι δυνατότητες θα πρέπει να λογαριαστοϋν με τις τεχνολογικές και οικονομικές άλυσίδες, με τις άλυσίδες του «know how», με τά δεσμά και τούς περιορισμούς κάθε τύπου που άποτελοϋν τό ίδιο τό σινεμά. Τότε ίσως κάποιος θά μπορέσει να έντοπίσει τά όρια του συστήματος.

(Τίτλος πρωτοτύπου: *Corrado Maltese, Linguaggio analogico e linguaggio digitale, in il Nuovo Mondo del' Immagine elettronica a cura di Guido e Teresa Aristarco, ed. Dedalo, 1985, σελ. 27 κ.έπ. - Έπιλογή, μετάφραση: Θωμάς Άνωρής*).

Γνώμες

ΙΝΓΚΜΑΡ ΜΠΕΡΓΚΜΑΝ

Είμαι γοητευμένος από τό ηλεκτρονικό μέσο. Έμεις συνεχίσαμε νά δουλεύουμε μέ μιά εφεύρεση πού έμεινε ίδια γιά ένενήντα χρόνια. Κάνουμε ταινίες όπως οί Λυμιέρ στά 1895. Μάς άρέσουν: τό ύλικό του φίλμ, ή τελετή προβολής, τό άσπρο σεντόνι... Γιά κάποιον πού γεννήθηκε τά τελευταία χρόνια, αυτή ή νοσταλγία δέν ύπάρχει. Αύτά πού σήμερα μπορεί κανείς νά κατακτήσει μέ τά ηλεκτρονικά μέσα είναι έκπληκτικά. Όμως έγώ είμαι πολύ γέρος γιά ν' άρχίσω νά μαθαίνω. Έτσι θάθελα νά δω αυτό πού θά συμβεί, όμως δέν θά μ' ένδιέφερε νά δουλέψω σ' αυτή τήν κατεύθυνση.

ΖΑΝ ΛΥΚ ΓΚΟΝΤΑΡ

Καταλαβαίνω ότι, μέ τήν κυριαρχία τής τηλεόρασης, σέ είκοσι χρόνια δέν θά είμαι ικανός νά κάνω ούτε τόν κλητήρα τής RAI. Άλλά παρηγοριέμαι: είναι τό ίδιο δράμα πού άντιμετώπισαν ο Μπάστερ Κήτον και ο Τσάρλι Τσάπλιν όταν εμφανίστηκε ο ήχος. Όμως τό σινεμά επέζησε. Είναι λοιπόν θεμιτό, τώρα, νά προσπαθούμε νά τό σώσουμε μέ άλλους ανθρώπους. Σέ λίγο στήν τηλεόραση θά καταργήσουν άκόμα και τήν εικόνα, θά δίνουν κείμενα, εξηγήσεις. Όσο γιά μένα, σκέφτομαι ότι θά πεθάνω μαζί μέ τό σινεμά. Δέν μπορεί νά διαρκέσει γιά πολύ έτσι όπως είναι. Ίσως όσο ή διάρκεια μιās μακρόχρονης ανθρώπινης ζωής. Θά τοποθετήσουμε τίς ταινίες στά κουτιά τους και σιγά-σιγά θά καταστραφούν. Είναι φοβερό τό πώς θά γίνουμε. Πολλές λέξεις, λίγες εικόνες, καμμία ζωή... Άς θυμηθούμε όμως ότι ο ήχος ήρθε από τήν εποχή τής άνεργίας. Γι' αυτό λοιπόν οί Άμερικανοί είναι οί μόνοί πού άληθινά ένδιαφέρονται νά ξεκαθαρίσουν ή όχι τό πρόβλημα. Όλα αυτά είναι δουλειά του δολλαρίου.

ΜΠΕΡΝΑΡΝΤΟ ΜΠΕΡΤΟΛΟΥΤΣΙ

Είναι άλήθεια ότι θά μ' άρεσε νά γυρίσω τά έπόμυνα φίλμ μέ ηλεκτρονικά μέσα, τόν *Κόκκινο θερισμό άπ'* τό μυθιστόρημα του Χάμμετ και τό *1934 άπ'* τό έργο του Μοράβια. Στήν άρχή είχα μιά βαθειά άμφιβολία, σχεδόν απέχθεια, γιά τήν ηλεκτρονική πού κυριαρχούσε πάνω στο σινεμά. Μετά, ένας φίλος μου, ο διευθυντής φωτογραφίας Βιτόριο Στοράρο, μου μίλησε γιά τήν έμπειρία του στή χρησιμοποίηση του συστήματος ύψηλης πιστότητας και μέ κατέκτησε ολοκληρωτικά. Έχω τήν έντύπωση ότι τό σινεμά τό όποιο έχασε τή μάχη μέ τήν τηλεόραση μπορεί νά άναπνεύσει ξανά, είσχωρώντας στήν ηλεκτρονική. Γρήγο-

ρα θά άνακαλυφθεί ή μεγάλη όθόνη τής τηλεόρασης, τά δύο μέσα θά μπορέσουν νά συγχωνευθούν. Οί τεχνικοί τής ηλεκτρονικής γιά τήν ώρα είναι λίγο γραφειοκράτες. Όταν οί τεχνικοί του κινηματογράφου άνακαλύψουν τήν ηλεκτρονική και μεταφέρουν σ' αυτή τήν κουλτούρα τους, τίς έμπειρίες τους, τήν ιστορία τους και τό ταλέντο τους, θ' άρχισει πιστεύω μιά περίοδος πολύ ένδιαφέρουσα. Η ηλεκτρονική είναι τά "χειμερινά άνάκτορα" πού θά πρέπει νά κατακτήσουμε. Πρέπει νά "χρησιμοποιήσουμε" τή μουσική, τή γλυπτική, τή λογοτεχνία, τό θέατρο.

ΑΛΕΞΑΝΤΕΡ ΚΛΟΥΓΚΕ

Υπάρχει ένας κίνδυνος πού έρχεται καταπάνω μας. Πρόκειται γιά μιά σμμαχία πού σχηματίζεται άνάμεσα στις καινούριες τεχνολογίες, τή λογοκρισία και τά βιομηχανικά τράστ, μέ σκοπό τήν όργάνωση μιās καινούριας συνειδησης σέ όλους, όχι μονάχα στους δημιουργούς και στους θεατές των ταινιών. Κάθε άνθρωπος είναι ο άληθινός και μοναδικός τεχνίτης-παραγωγός τής συνειδησης του και αυτή ή πορεία δέν βιομηχανοποιείται. Έμεις οί άλχημιστές έχουμε περισσότερες έμπειρίες από τους χημικούς των νέων μέσων επικοινωνίας, οί όποιοι σκέφτονται ότι τά πάντα μπορούν νά λυθούν μέ φωτοτυπικά αντίγραφα. Κουράγιο, έμεις κατέχουμε τά άληθινά, τά αυθεντικά, τά πιό άρχαία και άποτελεσματικά μέσα: τά μάτια μας, τ' αυτιά μας και τά στόματα όλων των ανθρώπων.

ΒΙΝ ΒΕΝΤΕΡΣ

Δέν είμαι και πολύ αισιόδοξος. Άγαπώ τό σινεμά, μέ τό όποιο μεγάλωσα, μέ τό όποιο είμαι δεμένος και δέν θά πάγω ποτέ νά τό άγαπώ. Όμως είμαι σχεδόν σίγουρος ότι τό σινεμά σέ σελλούντ πολύ γρήγορα θά εξαφανιστεί. Αυτό μέ λυπεϊ, άν και πιστεύω και έλπίζω ότι τό σινεμά του μέλλοντος θά είναι καλύτερο από τήν Τ.Υ. του σήμερα. Μερικές μέρες πριν, ο Σέρτζιο Λεόνε είπε πώς φίλμ σαν τό δικό του δέν θά γίνουν πιά. Έχει δίκιο. Τό μέλλον άνήκει στά ηλεκτρονικά μέσα, όμως έμένα αυτή τή στιγμή δέν μ' ένδιαφέρουν. Δέν μ' άρέσει νά δουλεύω μέ τό βίντεο, τό θεωρώ κατώτερο και όχι μόνο γιά τή διαφορετική ποιότητα τής εικόνας. Αυτό πού μέ γοητεύει και βρίσκεται μέσα στήν καρδιά μου είναι ή δυνατότητα νά συλλάβεις μιά μερίδα πραγματικότητας σέ μια εικόνα ιδιαίτερη και ξεχωριστή.

(μετάφραση: Θ.Λ.)

One from the heart



ONE FROM THE HEART (έλλ. τίτλος: **Μιά μέρα, ένας έρωτας**)

σκημ.: Φράνσις Φόρντ Κόππολα, σεν.: Φ.Φ. Κόππολα, Άρμαν Μπερνστάιν, φωτ.: Βιττόριο Στοράρο, μουσ.: Τόμ Γουέιτς, παίζουν: Φρέντερικ Φόρρεστ, Τέρι Γκάρ, Ράουλ Τζούλια, Ναστάσια Κίνσκυ.

Μέ τά ζενερικά τής ταινίας ό Κόππολα παγιδεύει τό βλέμμα χωρίς τού άφήνει καμιά πιθανότητα διαφυγής. Τό παγιδεύει εκεί πού κρύβεται τό βάθος καί ή ουσία τών πραγμάτων, στήν επιφάνεια. Μιά επιφάνεια πλαστική πού φωτίζεται μαγικά άπ' όλες τίς πλευρές, δημιουργώντας τήν αίσθηση τού μή κρυπτού, τής πλήρους διαφάνειας. "Όμως τό πρόβλημα μ' αυτό τό φίλμ, μοναδικό στήν κατασκευή του, βρίσκεται όχι σ' αυτό πού κρύβει ή μορφή του αλλά σ' αυτό πού άποκαλύπτει. Ή ουσία τού θεαματικού κόσμου τής εικόνας, έκφραση μιås άπεριόριστης τεχνολογικής έξουσίας, μås οδηγεί στήν καρδιά αυτής τής ταινίας πού είναι τά πίζελ τών κομπιούτερ.

Ό Κόππολα άναζητά τά όρια τής κινηματογραφικής γλώσσας όχι στήν κινηματογραφική τεχνική αλλά στά σημεία τής ήλεκτρονικής, αφήνοντας ως ύποθήκη ένα φίλμ μετα-κινηματογραφικό, όπου ή σύνθεση τής φόρμας καταπιέζει, συμπυκνώνοντας στά σύνορα τού μηδέν, κάθε άυτονομία τού περιεχομένου, άνατρέποντας τή σχέση σημαίνοντος - σημαυνομένου σε μία μονοσήμαντη σχέση άπόλυτης έξουσίας.

Δέν θά θέλαμε νά θεωρηθούν αυτές οι γραμμές έξορκισμός τής μοντέρνας τεχνολογίας καί τών άπεριόριστων εξελίξεων - μαζί με τούς κινδύνους - πού αυτή περικλείει. Ό γράφων παραμένει έκθαμβος θαυμαστής τού πλάνου τών έπτά λεπτών στό Έπάγγελμα ρεπόρτερ, όμως εκεί, ή επίδειξη τής τεχνικής είχε ένα άμεσο λειτουργικό ρόλο, γύρω άπό τόν όποιο περιστρεφόταν (κυριολεκτικά μαζί με τή μηχανή) τό έλλειπτικό καί αφαιρετικό τέλος τής ταινίας, συγχωνεύοντας φόρμα καί περιεχόμενο σε μία ενιαία διάσταση, ενώ στό *Μιά μέρα ένας έρωτας* ή τεχνική κατασκευή κυριαρχεί καί συμπιέζει τίς ιδέες, τίς σημασίες, τίς λέξεις, τίς μορφές τών ήθοποιών, κάνοντάς τεσ νά φαντάζουν τόσο ψεύτικες καί άπόμακρες όσο καί τα όνειρικά σκηνικά τής ταινίας. Κάθε πλάνο τής είναι ένα τεχνικό έπίτευγμα ως σύλληψη καί ως εκτέλεση. Τό μοντάζ, δομικό στοιχείο τής κλασικής γραφής, ως συνέχεια πλάνων άυτόνομων καί ταυτόχρονα δεμένων μεταξύ τους στήν ύπηρεσία τής κινηματογραφικής αφήγησης, άναιρείται. Μέσα στό ίδιο πλάνο παρακολουθούμε (έκπληκτοι όμολογώ) δύο ή καί τρεις ιστορίες πού εναλλάσσονται με μόνο στοιχείο διαφοροποίησης τό φώς πού φεύγει, έρχεται, ξαναφεύγει με άλλους χρωματισμούς πού ύποδηλώνουν άλλες ψυχικές καταστάσεις τών ήρώων, δημιουργώντας ένα άνεξάρτητο βάθος πεδίου ή τή συνύπαρξη στό ίδιο πλάνο δύο διαφορετικών ιστοριών (ταυτόχρονα) με άλλους φωτισμούς με άλλα χρώματα, σε μία άτέλειωτη προοπτική προέ-

κτασης και εμπάθουσας, πού δέν φτάνει όμως ποτέ τήν πραγματικότητα, ούτε ως αναπαράσταση ούτε καν ως άπλή απέικόνιση. Ποιό τό εμπόδιο; Ή βαρεία παρουσία τῶν υλικῶν, τῶν μετάλλων, τῶν μηχανημάτων, τῶν εργαλειῶν, τῶν ντεκόρ πού κάνουν τήν ταινία καί τήν ἱστορία πού διηγείται νά ἀσφυκτιᾷ, πού ἀποκλείουν κάθε διεξοδο πρὸς τό πραγματικό.

Ή ταινία εἶναι ἐξ ὀλοκλήρου γυρισμένη στό στούντιο, οὔτε μία σκηνή ἐξω ἀπ' αὐτό, γιατί ἐξω ἐνεδρεῦουν ἀποσπάσματα ἀληθινῆς πραγματικότητας, ἀσύλληπτα (ἀκόμα) γιά τὰ γρανάζια τῆς ἠλεκτρονικῆς καί τῶν κομπιούτερ.

Μιά κάμερα πού διασχίζει ἓνα τζάμι, κάνοντας βουτιά πάνω καί μέσα του, διαπερνώντας τό σάν αὐτό νά μήν ὑπῆρχε, δέν εἶναι μία κινηματογραφική μηχανή, ἀλλά τό σουραῦλι ἐνός τεχνοκράτη φακίρη πού μᾶς κάνει νά βλέπουμε κόμπρες ἐκεῖ πού δέν ὑπάρχουν, οἱ ὁποῖες, ἐξάλλου, εἶναι καί πολύ φαρμακερές. Τό δηλητήριο τοῦ βίντεο κυκλοφορεῖ ἤδη στό αἷμα τοῦ σινεμά. Τό ἀντίδοτο; Κάποιες ταινίες “πιό παράξενες κι ἀπ' τόν παράδεισο” πού ἀξίζουν εἰδικῆς μέριμνας.

Ἀπλές διαφάνειες, λοιπόν, χωρίς πνευματική ὑπόσταση, χωρίς ζωή, χωρίς πλαίσια. Πῶς μπορεί νά κάνει κανεῖς κινηματογράφο χωρίς νά καδράρει, χωρίς νά συλλαμβάνει μερίδες πραγματικότητας, ξεχωριστές, αὐθύπαρκτες πού ἡ κάθε μία νά ζητᾷ τή δικαίωσή της μέσα στό φιλικό σύνολο; Πῶς μπορεί μία ἀπό τίς πιό παθιασμένες καί μελοδραματικές ἱστορίες ἀγάπης, κοινότυπη καί ταυτόχρονα οἰκουμένη, ὄχι μόνο νά μή μεταδίδει κανένα ἀπολύτως συγκινησιακό φορτίο, ἀλλά νά φαντάζει ὀλότελα ψυχρή, παγωμένη καί ἐξωπραγματική; «Αἰσθάνομαι τήν παγωνιά τοῦ μετάλλου που κουβαλοῦν μέσα καί πάνω τους αὐτές οἱ εἰκόνες», μοῦ εἶπε ὁ Μιχάλης ὅταν βλέπαμε τήν ταινία. Αὐτό ἀπό μόνο του εἶναι ἓνα κατόρθωμα, ἄξιο τῆς μεγαλοφυοῦς παράνοιας τοῦ Κόππολα, τό ὁποῖο ὅμως μᾶς ἀφήνει ἀδιάφορους. Ὁ κινηματογράφος πρέπει νά ἀρέσει, νά συγκινεῖ καί ὄχι νά παγώνει τήν καρδιά καί τό βλέμμα.

Πίσω ἀπ' αὐτό τό φίλμ δέν ὑπάρχει δημιουργός ἱκανός νά κατευθύνει τό βλέμμα τοῦ θεατῆ σέ παλλόμενα πεδία. Ὑπάρχει μία ὁμάδα ἐπιστημόνων, τεχνοκρατῶν, ἠλεκτρονικῶν “κομπιουτεριστῶν”, προγραμματιστῶν, πειραματιστῶν καί γώ δέν ξέρω τί ἄλλο, ἐργολάβων στή δημιουργία μιᾶς νέας, ἴσως, ἠλεκτρονικῆς εἰκόνας, ὄχι ὅμως κινηματογραφιστῶν. Ὑπάρχει ἡ θέληση ἐνός βιασμοῦ καί μιᾶς ἀντικατάστασης τῶν κινηματογραφικῶν μέσων, ὑπάρχει ἡ ἀνάγκη χάραξης ἐνός ὀρίου στά κινηματογραφικά δεδομένα, ἀνάγκη ἐνός μεγάλου (ἀλλά καί μεγαλομανοῦς) μυαλοῦ ὅπως τοῦ Κόππολα (ξόδεψε 25 ἑκατομῦρια δολλάρια βγάζοντας ἓνα, κατακτώντας ἀκόμα



ἓνα ρεκόρ, ἴσως τῆς μεγαλύτερης ἐμπορικῆς ἀποτυχίας) πού ἀναζητώντας τὰ σύνορα τῆς κινηματογραφικῆς πραγματικότητας, κατόρθωσε τό ἀδύνατο, καί τοῦ βγάζουμε τό καπέλο, νά ἀποκλείσει τόν κινηματογράφο ἀπ' τήν ἴδια τήν πραγματικότητα.

Μᾶς πέταξε κατὰμουτρα τήν πιό φιλόδοξη ταινία πού ἔκανε ποτέ, συγκεκριμενοποιώντας ἰδέες καί ἐφαρμοζοντας τεχνικές γιά ἄλλους ἀπιαστες ἀκόμα καί ὡς ἔννοιες, θέτοντας τήν κινηματογραφική κάμερα στήν ὑπηρεσία τοῦ ἠλεκτρονικοῦ ὑπολογιστῆ, βάζοντας τὰ θεμέλια τῆς ἠλεκτρονικῆς εἰκόνας τοῦ μέλλοντος, διεκδικώντας ἐνάντια στόν ἑαυτό του, ἀκόμα μία φορά, τόν τίτλο τοῦ βασιλιᾷ, χωρίς νά μᾶς πείσει γιατί τήν ταινία τήν εἶδαμε σάν ξένοι καί ὄχι σάν ἐραστές τοῦ σινεμά καί, ἓνα χρόνο μετά, μᾶς καθήλωσε ἀναυδους στίς θέσεις μας μέ μία ἀπό τίς σημαντικότερες ταινίες τῆς δεκαετίας τοῦ 80, τόν *Ἀταίριαστο*, ξανακερδίζοντας τόν τίτλο μέ νόκ-ἄουτ. Χαλάλι του!

Ὅμως, γιά νά τελειώνουμε, τό μοντέλο κινηματογράφου πού προτείνει αὐτό τό φίλμ δέν ἀνήκει στό δημιουργό ἀλλά στόν τεχνοκράτη τοῦ μέλλοντος. “Ἄν τό σινεμά καί τό σελλυλόιντ ἔχουν ἀκόμα κάποιο μέλλον, αὐτό βρίσκεται στή φτωχή φόρμα”, εἶχε πεῖ ὁ Βέντερς σέ ἀνύποπο χρόνο. Ἐμεῖς οἱ “ἱεραπόστολοι” θά ἀντισταθοῦμε στήν ψυχρή ἐξουσία τῶν πίξελ, ζώντας στήν ἀνθρώπινη μοναξιά τοῦ “Νέου Κόσμου”, ἀναζητώντας τό ὄραμα τοῦ Παραδείσου καβάλα στή μηχανή τοῦ Μοτορσάικλ μπού, ἐνώ, σέ κάποιον δρόμο παραδίπλα, θά ταξιδεύουν ὁ Ἔντυ, ὁ Γουίλλυ καί ἡ Εὔα, μέσα στόν Κινηματογράφο καί ὄχι ἐξω ἀπ' αὐτόν.

Θωμᾶς ΛΙΝΑΡΑΣ

ΚΡΙΤΙΚΕΣ



BLOOD SAMPLE

Η συμβολική του μηδενός

BLOOD SIMPLE (έλλ. τίτλος: **Μόνο αίμα**)

σκην.: Τζόελ Κόεν, σεν.: Τζόελ & Ήθαν Κόεν, φωτ.: Μπάριρ Σόννεφελντ, μουσ.: Κάρτερ Μπέργουελ, παίζουν: Τζών Καίητζ, Φράνσις Μακτόλμακ.

Τό *Μόνο αίμα* είναι ή πρώτη ταινία τών άλαζονικών καί πανέξυπνων άδελφών Κόέν. Έφθασε στην Έλλάδα μέσα στον κονηορτό τών υπερθετικών έκδηλώσεων πού ύποδέχθηκαν τήν προβολή της στό Φεστιβάλ κινηματογράφου τής Νέας Ύόρκης τό 1984 καί τήν έξοδό της στό κύκλωμα τών αίθουσών, κοβαλώντας έτσι όλη τή γλυκώξινη δόξα πού συνοδεύει ένα επιτυχημένο ντεμπούτο. Μάταια θ' αναζητήσει ή ταινία τό έλληνικό κοινό της. Μάταια, γιατί θά πρέπει νά άναμείνει τό σχηματισμό του μετά άρκετά χρό-

νια. Έτσι οι όλιγάριθμοι έραστές τής ταινίας θά στεγασθούν ως παροικία του χαρισματικού έλληνικού λακωνισμού πού ήδη έκδηλώθηκε: "μαλακία".

Η ταινία άνήκει στό ρεύμα τής πρόσφατης άναγέννησης τών ταινιών χαμηλού προϋπολογισμού μέ ύψηλές καλλιτεχνικές άξιώσεις πού παρατηρείται στην Άμερική. Μέ συνολικό κόστος 1,5 έκατομμύριο δολλάρια δέν έχει νά ζηλέψει σε τίποτα τίς παραγωγές τών μεγάλων στούντιο. Είται μία καινότροπη και καινοτόμος άσκηση ύφους πού όμως δέν περιορίζεται καθόλου σ' αυτό πού άκόμη καί μία επιτυχημένη άσκηση ύφους συνήθως είναι: επίδειξη έλέγχου καί πρωτοτυπίας στη χρήση τών μέσων, στην καλύτερη περίπτωση μία *tour de force* προορισμένη νά έρεθίσει τά μάτια καί τίς τσέπες παραγωγών καί καταναλωτών. Τό *Μόνο αίμα* είναι όλ' αυτά καί κάτι πε-

ρισσότερο· μία νεανική ταινία που πείθει ότι μπορεί να συνθέσει τον κόσμο της με τη νωχελικότητα και τη συγκρατημένη μέθη ενός ενήλικου βλέμματος, χωρίς καθόλου να εγκαταλείπει τον ευσυγκίνητο παλμό και την εύθυμη αλαζονεία του εφηβικού άμφιβληστροειδούς.

Η γραμμή του αίματος και οι κηλίδες του φωτός

Τό αδύναμο φως παλεύει με την πρωινή όμιχλη και η ύγρασία, η σιγαλιά και η γεωμετρική ομοιομορφία των παράλληλων προχωμάτων του όργανου χωροφίου προδίδουν την πρόσφατη υποχώρηση της νύχτας. Η άγροικία στο βάθος και η άναμνηση του πυρετού της ημέρας που άποπνέει ή δουλεμένη γη εγκαταλείπουν την κυκλική ρουτίνα της στιγμής καθώς τό ίχνος ενός αυτοκινήτου - όλοφάνερο, σχεδόν χυδαίο - μάς εισάγει στο σκηνικό μιās διαταραχής. Κάτω από τό γόνιμο χώμα, ένας άνθρωπος, θαμμένος ζωντανός, παλεύει να κρατήσει μία τελευταία ανάσα πολύτιμο αέρα. Λίγο αργότερα, ένα σμάρι μαύρα πουλιά κουβαλούν την τελευταία του ανάσα στον ουρανό. Η σκιά τους σκεπάζει άπειλητική τό αυτοκίνητο του δολοφόνου που άπομακρύνεται από τον τόπο του φονικού μέσα στις πρώτες ακτίνες του ήλιου που ανεβαίνει.

Όρίστε μία όριακή ανάγνωση της άπόλυτα συμβολικής έσωτερικής τάξης που άρθρώνει τίς ροές των γεγονότων στην ταινία. Άνάγνωση προνομιακή, σάν αυτήν που ίσως έχει άποταμιεύσει ή ταινία για τον έαυτό της, είναι συγχρόνως μία ένδειξη του τρόπου που οι άδελφοί Κοέν σκύβουν πάνω στη σημασία του φόνου. Η έννοια του θανάτου άπωθεΐται συνεχώς για να φυλακιστεί στο τέλος σε μία έπίμονη σταγόνα νερού που είναι έτοιμη να στάξει. Και στάζοντας να στίξει με τελεία και παύλα τό τέλος του φίλμ. Η έννοια του θανάτου, προκλητικά διαχωρισμένη από την έπίπονη διαδικασία του φόνου, μάς καλεί να στραφούμε στην άπόλυτα μηδενιστική συμβολική της λειτουργίας του φόνου.

Οί ήρωες είναι έρμαια του μοιραίου. Δρούν και κινούνται σάν "αυτόματα" και τό πέρασμά τους στην πράξη σκηνοθετείται από τους χώρους και τό λόγο. Άπ' αυτόν που δέν μιλιέται κι άπ' αυτόν που μιλιέται σε ξένο τόπο. Κάθε φράση περιέχει μία ιλιγγιώδη συμβολική άξία φυλακισμένη στο σημαΐνον της, βιαμένη μέσα στην άτμόσφαιρα μιās έρμητικής σημασίας άπροσδιόριστου βάρους που εξαφανίζει τή μιλιά που τήν έσκομιζει. Ό θάνατος ρουφάει τους χρόνους του ματιού και τους έκτοξεύει, τους ξερνάει σ' έναν ξένο τόπο, άλλο άπ' αυτόν που στεγάζει τήν πράξη του φόνου. Ό καχύποπτος ντετέκτιβ, ό μόνος ίσως από τους ήρωες που έχει τήν έλευθερία να υπο-



ψιαστεί τή διάσταση των γεγονότων θά αφήσει τήν τελευταία του ανάσα με τό βλέμμα στηλωμένο σ' έναν κόμβο από υδραυλικά στοιχεία, τό κάτω μέρος ενός νεροχύτη· ένας ξένος τόπος, που ίσως τή στιγμή εκείνη μοιάζει με τή Ρωσία, τήν εικόνα του άγνωστου που καλλιεργεί έναν τρόπο ζωής. Αυτό δηλαδή που εγκαταλείπεται, άμφισβητείται, τραυματίζεται από τήν πράξη του φόνου. Η στιγμή του φόνου άοριστη, φευγατισμένη, εξαφανίζει στή σκιά της φονιά και θύμα, συσκοτίζει μέσα στο τρέμουλο του φονικού σπασμού τό όριο του θανάτου. Ό φονιάς τή στιγμή του φόνου είναι ήδη νεκρός. Για να επιστρέψει στή ζωή σοφός και βέβαια δραπετής.

Η ταινία είναι ένα ικανό θρηπτικό ύπόστρωμα για ρητορικούς σχηματισμούς σάν αυτούς που προηγούνται. Τούς προκαλεί, τούς έλκει και συγχρόνως τούς άπωθεΐ, τούς αφήνει να σβήσουν μέσα σ' ένα άπαράμιλλο δίκτυο έλιγμών τής πλοκής και τής άρθρωσης των γεγονότων που δέν ξεπερνούν μόνο τους ήρωες αλλά και όλες τίς άπόπειρες έρμηνείας, καθώς στόχος της δέν είναι ούτε τό κινηματογραφόφιλο και άσκημένο κοινό, ούτε ή πλησμονή της ουδέτερης ματιās, αλλά κάτι που έπίσης πάντα δραπετεύει: ένα έλεύθερο μάτι.

Καλείται έτσι ό θεατής να εγκαταλειφθεί στην άνάγνωση των ίχνων, άφού τά γεγονότα στην όλότητά τους διαφεύγουν διαρκώς. Ό θεατής που θ' άνοΐξει τ' αυτιά του στο κάλεσμα αυτό θά βρεθεί στο έσωτερικό μιās νέας τάξης όπτικων άντικειμένων. Θά βρεθεί μέσα στο σιωπηλό συγκερασμό των χώρων, που



συναντιούνται όχι μέσα στο ρυθμό των γεγονότων (όχι απαραίτητα έξω απ' αυτόν) αλλά πάνω στη γραμμή του βλέμματος, πάνω στους κόμβους των βλεμμάτων των ήρωων. Θα βρεθεί στο κενό διάστημα που εγκαταλείπουν οι ριπές των φράσεων που επαναλαμβάνονται: ένας τόπος όπου καινούριες απειλητικές σημασίες φορτίζουν τις κουβέντες και προσθέτουν στροφές στην άεναη κίνηση του τροχού της Μοίρας. Θα ζήσει την αγωνία των αντικειμένων που εγκαταλείπονται μόνα, διεσταλμένα από την έκκρεμότητα. Θα διακρίνει τέλος τη γραμμή του αίματος που λεκιάζει τους χώρους, που πνίγει τις φράσεις πριν μιληθούν, που απλώνεται διαρκώς, που μουλιάζει τα ύφασματα, που αναδίδει την όσμη του θανάτου σαν ύγρο έρωτικό, σαν άφροδισιακό ηδύποτο ή έκκριση έρωτική. Τό σημάδι τέλος, αυτού που τελεσίδικα απουσιάζει: του νεκρού. Η κηλίδα του αίματος διαρκώς απλώνεται στην επιφάνεια της πραγματικότητας, την μαλακώνει, την υγραίνει και διεισδύει στο έσωτερικό της: τη σημαδεύει με την παρουσία αυτού που τελεσίδικα απουσιάζει. Ό φόνος γίνεται έτσι ή συμβολική αντικαταβολή της διαταραχής που εμφανίζεται στο ήθικό επίπεδο: της μοιχείας. Ό θεατής τότε αισθάνεται την έσωτερική άρθρωση της άλυσίδας των γεγονότων που επισύρεται ως αντίδραση στη διαταραχή αυτή: Μιά γραμμή αίματος που ανεκλύεται από τη ρωγμή της πραγματικότητας. Ένας λεκές, τό ζοφερό σημάδι του νεκρού.

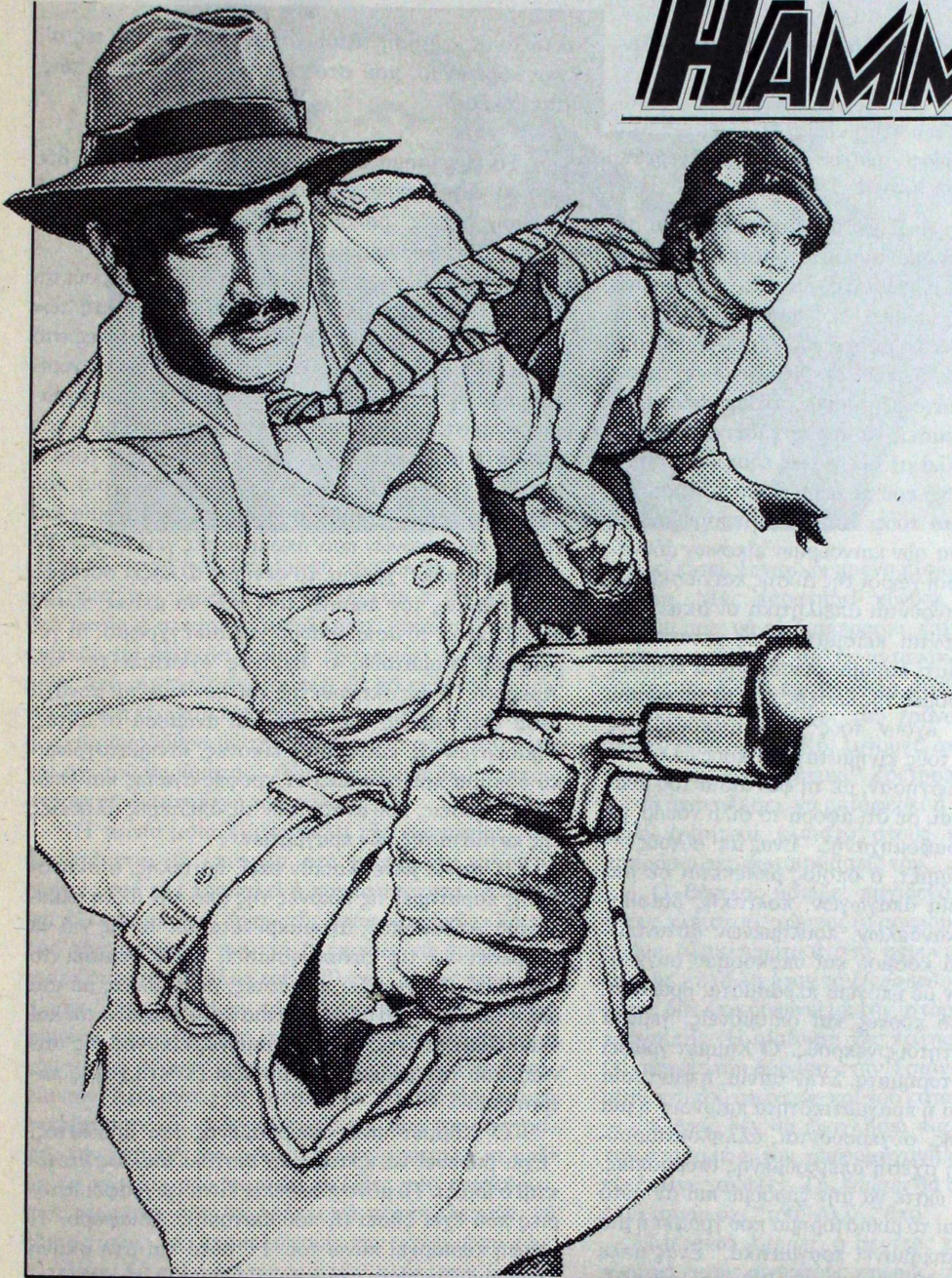
Θά κατανοήσει επίσης ό θεατής τις κατακλυσμαίες συνέπειες της άπάτης που έπιχειρεί ό ντετέκτιβ. Θά διακρίνει τό προσεκτικό κέντημα ενός φόνου που δέν έγινε, πάνω στις φωτογραφίες ενός ζευγαριού που κοιμάται. Τό σημάδι του αίματος έδω κατασκευάζεται, ένα πρόσθετο μέλος στη διαδικασία της φωτογράφισης, στη σκηνοθεσία ενός θανάτου. Ένός τεχνητού θανάτου που δέν είναι άμοιρος τιμωρίας. Η σκοτεινή πλεκτάνη λοιπόν διεισδύει στο έπίπεδο της αναπαράστασης. Ό συνομώτης θά ύποστει τις μοιραίες συνέπειες της συνωμοσίας του. Θά αναγκαστεί νά ύποδυθει τό θάνατο ενός άλλου. Θά δεχτεί έτσι τό θανάσιμο βόλι που περισσεύει. Θά πεθάνει από τή σφαίρα που προορίζεται για κάποιον που είναι ήδη νεκρός.

Θά κλείσει έτσι τόν άδυσώπητο κύκλο του αίματος που σημαδεύει τήν ταινία. Ό σφυγμός του που σβήνει είναι ό ρυθμός της ταινίας. Ένα καρδιοχτύπι μιά στιγμή πριν από τή σιωπή. Μιά δέσμη φωτός πριν από τό σκοτάδι.

Λίγο πριν από τό τέλος, δέσμες από φως γκρεμίζουν έναν τοίχο στο δρόμο της συνάντησής τους μ' ένα ματωμένο χέρι. Τό αίμα και τό φως μαζί, όμοουσια, όριστε τό δίκαιο που διαταράχτηκε. Ό κύκλος που κλείνει. Η απόσταση ανάμεσα στο αίμα και τό φως είναι τό μηδέν. Οί δρόμοι της ταινίας χαράζονται στο διάστημα αυτό.

Περικλής ΔΕΛΗΟΛΑΝΗΣ

HAMMETT



Τό χτύπημα τῶν πλήκτρων

HAMMET (έλλ. τίτλος: **Ίδιωτικός ντετέκτιβ Χάμμετ**)

σκην.: Βίμ Βέντερς, σεν.: Ρός Τόμας, Ντένις Ο' Φλάχερτν από ένα μυθιστόρημα του Τζό Γκόρες, φωτ.: Φίλιπ Λάθροπ, μουσ.: Τζών Μπάρρυ, παίζουν: Φρέντερικ Φόρρεστ, Πητερ Μπούλ, Μαριού Χέννερ.

Τό φιλμ νουάρ μαζί μέ τό γουέστερν εἶναι τά κατ' ἐξοχήν ἀμερικάνικα κινηματογραφικά εἶδη. Καί τά δύο ἀσχολοῦνται κριτικά ἤ ὄχι μ' αὐτό πού ὀνομάζεται ἀμερικανικός μύθος. Τό γουέστερν εἶναι ἡ προϊστορία του, ἡ ἐπική ἐποχή του, τό φιλμ νουάρ ἡ ἔκφραση τῆς παρακμῆς του. Τό Χόλλυγουντ στέκει κάπου ἀνάμεσα γεμάτο φῶς καί μεγαλοπρέπεια, προσπαθεῖ νά τά ξεπεράσει, νά κυριαρχήσει πάνω τους συνθέτοντάς τα, ἀλλά μέ ἐλάχιστες ἐξαιρέσεις (ταινιῶν) πέφτει στό κενό πού τά χωρίζει καί πού ὀριοθετεῖ τή μοναδικότητά τους. Κάθε ἀναβίωση μοιάζει ἀδύνατη, ἡ ἐμβέλεια τῶν καινούριων εἰκόνων ἀδύναμη, οἱ μεγάλοι νεκροί χώροι τῆς Δύσης καί οἱ σκοτεινές γωνιές ὅπου κινοῦνται ἀπειλητικά οἱ σκιές τῶν φιλμ νουάρ, ἀρκοῦνται πεισματικά τή μετακίνησή τους στό χρόνο, γιατί παραμένουν ἄρρηκτα δεμένες μέ τίς κοινωνικές δομές τῆς ἐποχῆς πού τά γέννησαν. Καί τά δύο εἶδη ἔχουν τούς πραγματικούς τους ἥρωες. Ὅχι μόνο τούς κινηματογραφικούς ἀλλά αὐτούς πού τά δημιούργησαν, μέ τή φαντασία τοῦ μυαλοῦ τους φυσικά καί, σέ ὅτι ἀφορᾷ τό φιλμ νουάρ, μέ τή βοήθεια μιᾶς γραφομηχανῆς. Ἐνας ἀπ' αὐτούς εἶναι ὁ Ντάσιελ Χάμμετ, ὁ ὁποῖος μπλέκεται σέ μιά μερδεμένη ἱστορία ἀπαγωγῶν, πολιτικῆς διαφθορᾶς, ἐρωτικῶν σκανδάλων, πωλημένων ἀστυνομικῶν, ὅπου τά ὄρια κόσμου καί ὑποκόσμου συγχέονται, ἐπικοινωνοῦν μέ ὑπόγεια περάσματα, βρώμικα, κατακλυσμένα ἀπό πόρνες καί ὀπιομανεῖς, γεμάτα προδοσία καί ἀζήτητους νεκρούς. Ὁ Χάμμετ γράφει ἀστυνομικά μυθιστορήματα. Στήν ταινία, ἡ φαντασία τοῦ συγγραφέα καί ἡ πραγματικότητα παίρνουν ἡ μία τή θέση τῆς ἄλλης, συγκρούονται, ἀλληλοαναιροῦνται σέ μιά λεπτή σχέση ἀπειλούμενης ἰσορροπίας, μέ τέτοιο τρόπο ὥστε νά μήν ξέρουμε πιά ἂν αὐτό πού βλέπουμε εἶναι τό μυθιστόρημα πού γράφει ἢ μιά ἱστορία πού τοῦ συμβαίνει πραγματικά. Ἐνας μπλέ φωτισμός γεμάτος ἀγωνία γιά τήν ἐκβαση, περιτυλίγει τά δρώμενα ἐπί τῆς σκῆνης. Τό κάθε βῆμα μοιάζει ἀβέβαιο. Τό ἐπόμολο σκαλί μπορεῖ ἀνά πάσα στιγμή νά ὑποχωρήσει. Αἰωρούμενες κατστάσεις. Ἐκκρεμότητα. Οἱ ἀνατροπές παραμονεύουν σέ κάθε γωνία,

ἀλλάζοντας τή ροή τῶν εἰκόνων, βυθίζοντάς τες σ' ἕναν λαβύρινθο, πού στό τέλος θ' ἀποδειχθεῖ πῶς ἦταν κύκλος.

Τό ἐγχεῖρημα δύσκολο. Τό ἀναλαμβάνουν δύο ἀπό τά μεγαλύτερα ὀνόματα τοῦ κινηματογραφικοῦ κόσμου, στούς ρόλους τοῦ παραγωγοῦ καί τοῦ σκηνοθέτη: Φράνσις Κόππολα καί Βίμ Βέντερς.

Ὁ σκηνοθέτης σέ ρόλο παραγωγοῦ συγκρούεται μέ τόν Εὐρωπαϊο δημιουργό στήν ἀντιστροφή τῶν ρόλων. Οἱ διαμάχες - σφαῖρες - ἀνοίγουν τρύπες στό σῶμα τῆς ταινίας. Ὁ Βέντερς ὑποχρεώνεται νά γυρίσει μέσα στή λογική τοῦ ἀμερικανικοῦ κινηματογραφικοῦ συστήματος, πού παίρνει τήν ἐκδίκησή του ἀπέναντι στήν ἐλευθερία τῆς ποίησης τῶν road - monies. Τό σφιχτοδεμένο καί αὐστηρό σενάριο πού πρέπει νά τηρηθεῖ θά ἀλυσοδέσει τήν αὐτονομία καί τή ροή τῶν εἰκόνων πρὶν ἀκόμα αὐτές γεννηθοῦν. Τό γύρισμα διαρκεῖ χρόνια, τό σενάριο ἀλλάζει συνεχῶς ἀναζητώντας τόν πυρήνα του, πού θά μείνει τελικά ἀσύλληπτος, τό ἀσπρόμαυρο γίνεται ἐγχρωμο, τά γυρίσματα σταματοῦν, ὁ Βέντερς ἐγκαταλείπει τήν Ἀμερική. Ἐνας σκηνοθέτης πού δέν κινεῖται μονάχα μέσα στίς ταινίες του, ἀλλά καί ἀνάμεσα σ' αὐτές, δημιουργώντας καινούριες εἰκόνες, κινηματογραφικά δοκίμια πού σχολιάζουν κρυφές ἀγάπες καί ἐπώδυνες σχέσεις, πού ἀναζητοῦν τίς ἀπώτερες ἀλήθειες τῆς κατάστασης τῶν πραγμάτων.

Ἡ ταινία μένει λοιπόν ἐκεῖ, ἡμιτελής, ὁ σκηνοθέτης παρατηρεῖ τίς εἰκόνες τῆς ἀπό τήν ἄλλη πλευρά τοῦ Ἀτλαντικοῦ, ἀπομακρύνεται ἀπ' αὐτές γιά νά μπορέσει νά τίς ξαναπλησιάσει, ἀφοῦ γεμίσει τό κενό πού τόν χωρίζει ἀπ' αὐτές, μέ τί ἄλλο, μέ μιά ἄλλη ταινία. Ὅλη αὐτή ἡ κατάσταση διαφαίνεται καί ὑποδηλώνεται στίς στυλιζαρισμένες εἰκόνες τῆς ταινίας, πού τελειωμένη πιά, μοιάζει ἐκθετη, χωρὶς πατρότητα.

Ὁ Χάμμετ εἶναι κουρασμένος καί ἄρρωστος. Ἐχει βαρεθεῖ νά κρατάει τό πιστόλι (παλιός ντετέκτιβ ὁ ἴδιος). Τό μόνο πού θέλει εἶναι νά γράφει ἱστορίες πού ἔχει ζήσει (ἢ πού ἐπινοεῖ;). Ἀδιάφορο. Ἡ γραφή κυριαρχεῖ πάνω του. Γι' αὐτό καί στή σκηνή ὅπου τοῦ ἀναστατώνουν τό διαμέρισμα, ἀγκαλιάζει τή γραφομηχανή μέ πάθος, σάν νά ἦταν κάποιο ἀγαπημένο πρόσωπο πού διασώθηκε τήν τελευταία στιγμή. Τήν ξαναστήνει στό τραπέζι καί τό χτύπημα τῶν πλήκτρων τόν παρασέρνει. Ἡ λευκή σελίδα πού γεμί-



ζει σιγά- σιγά τόν άποροροφά τραβώντας τον μέσα στις ίδιες του τίς ιστορίες. Μπλέκεται σ' ένα κυνήγι, στο όποιο ό στόχος μεταβάλλεται, μετακινείται από επίπεδο σε επίπεδο, καθώς προχωράει ή αφήγηση μέσα από συνεχείς ανατροπές, ως τό κυκλικό δωμάτιο όπου ή έξουσία εξαγοράζει τίς ένοχές της και τήν μοιραία αποβάθρα μέ τήν Κινέζα στο ρόλο του θύτη και όχι του θηράματος - θύματος σε μιά ακόμη περιτροφική άντιστροφή τών ρόλων.

Η ταινία μοιάζει μέ κύκλο τής φαντασίας, πού άντιστέκεται μέ έπιτυχία στά χτυπήματα και στίς ρωγμές πού τής προκαλεί ή πραγματικότητα. Άνοιγει και κλείνει μέ τούς ήχους τής γραφομηχανής. Τό τέλος τής ταινίας - πού τό βλέπουμε νά γράφεται - ταυτίζεται μέ τό τέλος του βιβλίου. "Όμως ποιου βιβλίου; "Όταν κλέβουν τά χειρόγραφα (δακτυλογραφημένα κείμενα) είναι σαν ν' άπαγάγουν όλόκληρη τήν ταινία. Μόνον τότε ό Χάμμετ μπαίνει στην ιστορία του, βγάζοντας τό πιστόλι άπ' τό συρτάρι για νά υπερασπίσει και νά διεκδικήσει τήν ίδια του τήν γραφή, τήν υπαρξή του, γραφή ή όποια καταλήγει μαζί μέ τό πιστόλι στο νερό. Οί σελίδες του επιπλέουν, ίδια πτώματα, πού θά πρέπει νά περισυλλεγούν, νά εξεταστούν, νά αποκαλύψουν τήν κρυμμένη τους αλήθεια. Τό τελικό χτύπημα τών πλήκτρων ύποδηλώνει τήν κυριαρχία του μύθου και τής φαντασίας πάνω στην όποια κινηματογραφική πραγματικότητα. Τό φίλμ νουάρ είναι παγιδευμένο μαζί μέ τούς ήρωές του στη χωροχρονική του διάσταση. Ό κύκλος του

έχει κλείσει. Είναι κρυμμένο πίσω άπ' τόν διπλό καθρέπτη. Μας παρατηρεί κυνικά, έμποδίζοντας τό βλέμμα μας, νά τό διαπεράσει, έπιτρέποντάς του μονάχα τό πεδίο τής άπλης άντανάκλασης, άπονεκρώνοντάς το. Κάθε προσπάθεια άναβίωσης του είδους προσκρούει στο τείχος του χρόνου πού τό χωρίζει από τό σήμερα. Τό Χόλλυγουντ, ακόμα κι αν πρόκειται για τά "έναλλακτικά" Ζόετροπ στούντιο, άδυνατεί νά άνακαλέσει, νά μεταφέρει ή νά σχολιάσει έναν μύθο έρμητικά κλειστό στους κώδικες και στίς άσπρόμαυρες φωτοσκιάσεις του.

Ό Βέντερς μοιάζει παγιδευμένος και χαμένος στους κλειστούς χώρους (ή μοναδική του ταινία γυρισμένη όλοκληρωτικά στο στούντιο και ή δεύτερη έποχής - ή άλλη ήταν τό *Πορφυρό γράμμα*). Ό σκηνοθέτης δέν έπικοινωνεί μέ τήν ιστορία του ούτε μέ τήν έποχή της. Η αίσθηση τής πόλης είναι άνύπαρκτη. Οί σκηνές του δρόμου στην Τσαϊνατάουν δίνουν τήν αίσθηση του ύπόγειου και του καταποντισμένου.

Κανείς δέν θά ένοχλήσει πιά τόν άνθρωπο και τήν αγαπημένη του γραφομηχανή στο ψηλό σπίτι μέ τίς ξύλινες σκάλες. Τό *Χάμμετ* θά ξεχαστεί γρήγορα. Μιά ταινία όχι "του" αλλά "άπό".

Μετά τό *Χάμμετ*, ό Βέντερς είπε ότι θάθελε νά γυρίσει στους άνοιχτούς χώρους. Άπόλυτα κατανοητό. Η έπόμενη ταινία του λέγεται ότι θά έχει γυρίσματα σε 17 πρωτεύουσες. Τήν περιμένουμε και εύχόμαστε στους έαυτούς μας "Καλό ταξίδι".

Θωμάς ΑΙΝΑΡΑΣ

Η νύχτα του πάθους και οι προβολείς της ημέρας

*Each night I rock myself to sleep
... thinking of you ...
... thinking of you ...*

FRIGHT NIGHT (έλλ. τίτλος: **Νύχτα τρόμου**)

σεν. - σκην.: Τόμ Χόλλαντ, φωτ.: Γιάν Κήσσερ, μουσ.: Μπράντ Φίντελ, παίζουν: Κρίς Σάραντον, Γούλλιαμ Ραγκσ-
νταϊήλ.

Ἀλήθεια εἶναι ἡ ἀλήθεια τῆς ἐπιθυμίας.

Αὐτὴ ἡ ἀπλή πρόταση θὰ μπορούσε νὰ εἶναι ἡ ὀλοκληρωμένη σύνοψη τόσο τῆς *Νύχτας Τρόμου* ὅσο καὶ κάθε ἄλλης “ὀρθόδοξης” μεταφορᾶς τοῦ μύθου τοῦ βρυκόλακα. Εἶναι τὸ ἰδιαίτερο ἀξίωμα πού σέ ὄλη τὴ διάρκεια τοῦ ἔργου καλλιεργεῖται στὸ ἡμίφως τῶν παρασκηνίων, ἀπ’ ὅπου ἀσκεῖ διακριτικὰ τὴν κατευθυντήρια δύναμὴ του στὰ συμβολικὰ παιχνίδια τῆς σεξουαλικότητας τῶν ἡρώων· εἶναι τὸ ἰδιαίτερο ἀξίωμα πού παρουσιάζεται πιά ἀκέραιο, ἐν εἶδει διδάγματος, στὸ τέλος τοῦ ἔργου. Καὶ ἐδῶ ἡ ταινία, μέσα ἀπὸ ἓνα τέχνασμα τόσο ἰδιότροπο ὥστε νὰ μᾶς κάνει νὰ ἐπανεκτιμήσουμε ὀλόκληρη τὴν οἰκονομία καὶ τὴ στρατηγικὴ τῆς, παίρνει τὸ ὑπολογισμένο ρίσκο τῆς. Μέσα ἀπὸ τὸν ἀδιατάρακτο σεβασμὸ στίς κλασικὲς δομές, φτιαγμένη ὀλόκληρη σάν μιὰ πρό-
ποση σ’ αὐτές, ἡ *Νύχτα Τρόμου* καταφέρνει νὰ ξεπεράσει τὸ φθαρμένο σκαλοπάτι τῶν ἀθῶων φρουδισμῶν καὶ νὰ φτάσει, ἓνα βῆμα παραπέρα, σέ μιὰ νέα πρόταση.

Ἄς ἀρχίσουμε ὁμῶς ἀπὸ τὴ μέση. Δηλαδή ἀπὸ τὸν βρυκόλακα. Αὐτός, παρὰ τὸν ἐκμοντερνισμό του, εἶναι γνήσιο πλάσμα τῆς νύχτας (δὲν μπορεῖ νὰ ὑποφέρει τοὺς σταυρούς, τοὺς ἀγιασμούς, τὸ φῶς τῆς ἡμέρας, κοιμᾶται σέ πολὺ στενά κρεβάτια κ.λπ.) ἐπιφορτισμένο ἀπὸ τὴν ταινία μὲ πάμπολλες εὐθύνες: εἶναι τὸ κέντρο ἰσοροπίας τῆς, τὸ κορμὶ τῆς θὰ λέγαμε, στὸ ὅποιο συγκλίνουν οἱ ἐπιθυμίες τῶν ἡρώων. Τοῦ Μπρούστερ, γιὰ τὸν ὅποιο τὸ ὅλο θέμα γίνεται ἐμμονὴ (ὄχι τόσο ἀθῶα ὅσο φαίνεται) εἰς βάρος τῆς ἐρωτικῆς του σχέσης μὲ τὴν Ἔιμυ. Τῆς μητέρας του, ἢ καταπιεστικὴ σεξουαλικότητα τῆς ὁποίας δὲν παύει νὰ ἀναζητᾶται θῆραμα ὅπουδῆποτε (εἶναι αὐτὴ πού ἐπιτρέπει στὸν βρυκόλακα νὰ μπεῖ στὸ σπίτι τοῦ ἥρωα, ἀπ’ ὅπου λείπει, χαρακτηριστικὰ, ὁ πατέρας εἴτε ὡς παρουσία εἴτε ὡς ἀναφορά). Τῆς Ἔιμυ, πού ὀλοένα προσπαθεῖ νὰ σκηνοθετήσῃ τὴν πρώτη ἐρωτικὴ τῆς πράξη καὶ μαγνητίζεται ἀπὸ τὸν βρυκόλακα.

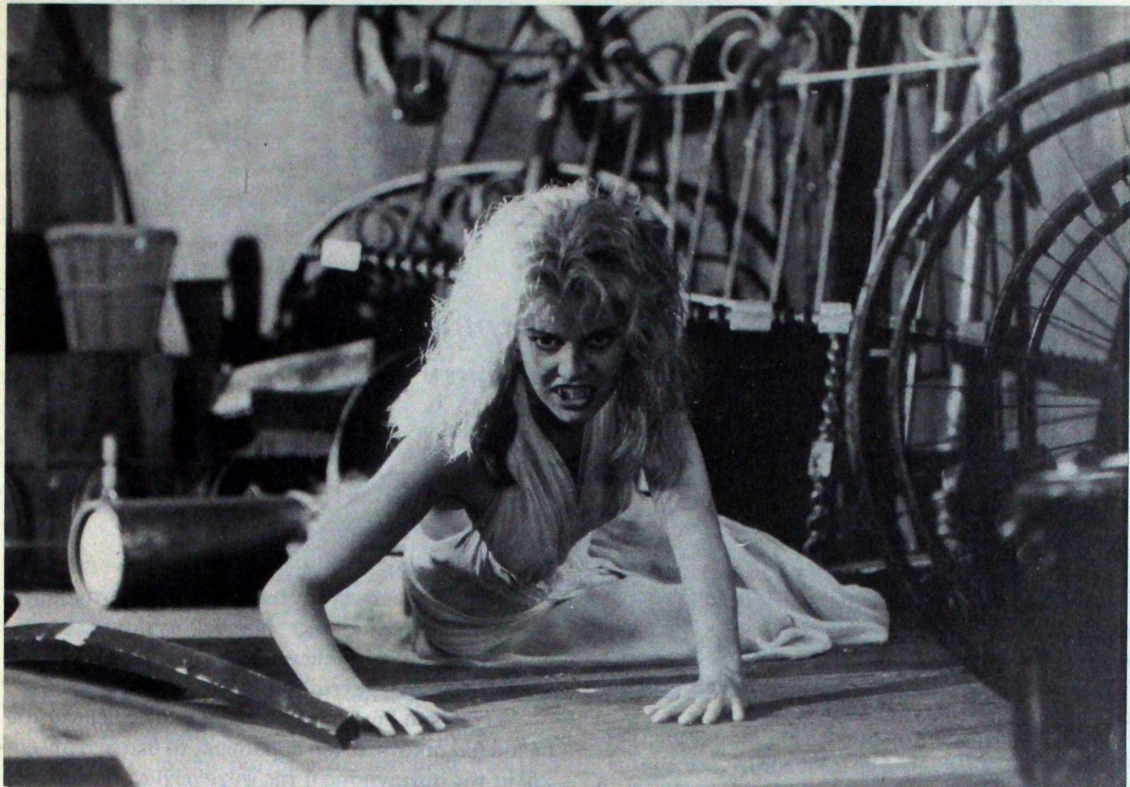
Τοῦ “φονιά των βρυκολάκων” πού ἀπλῶς δικαιώνει μέσα ἀπὸ τὴν ὑπαρξὴ τοῦ “τέρατος” τὴν δική του, τηλεοπτικὴ, ὑπαρξὴ. Ἐδῶ ἴσως προσέξατε (κι ἂν δὲν προσέξατε, θὰ ἴσως πρεπε) πὼς ὁ Πῆτερ Βίνσεντ εἶναι ὁ μόνος χαρακτήρας πού δὲν ἔχει προφανὴ σεξουαλικὰ κίνητρα. Εἶναι ἀπορροφημένος ἀπὸ τὴν ἀλήθεια τοῦ ρόλου του. Ὁ βικτωριανισμὸς τῶν παλιῶν κινήτων βρυκολάκων παραχωρεῖ τὴ θέση του στὴν ἄτεγκτη δογματικότητα τῆς ... κινηματογραφοφιλίας. Αὐτὴ ἡ ἀπροσδόκητη στροφή προκαλεῖ ἴσως μιὰ μικρὴ σύγ-
χυση, καθὼς ὁ ἥρωας - ἡθοποιὸς ἀνήκει στὴν τηλεόραση κι αὐτὴ εἶναι τὸ μέσο πού ἐπανέρχεται στὴν ταινία. Ὅμως ἡ σχέση τοῦ Ἀμερικάνου μὲ τὴν τηλεόραση εἶναι διαφορετικὴ ἀπ’ αὐτὴν τοῦ Εὐρωπαίου· ἀμέτρητες εἰκόνες τρόμου περνοῦν ἀπὸ τὴν ὀθόνη στὴ συνείδηση τῶν ἡρώων, ὅπως καὶ τὰ κόμικς ἢ τὸ σινεμά, ὡς καθαρὴ ἐντύπωση θεάματος. Στὸ κάτω - κάτω εἶναι μιὰ παράξενη τηλεόραση, μιὰ περιοδικὴ ἐνόχληση στὰ ὄρια τῆς ἀλήθειας, ἓνας βόμβος. Ἡ παραμερισμένη τηλεοπτικὴ εἰκόνα μοιάζει νὰ ἀγνοεῖται ἀπὸ τοὺς ἥρωες, εἶναι μιὰ συνεχῆ παρουσία μέσα στὸ κάδρο πού ἀντανακλᾷ παραμορφωτικὰ τοὺς κώδικες τῆς πραγματικῆς ἀπειλῆς. Δηλαδή, τοῦ βρυκόλακα.

Ὁ ἴδιος, ἀντίθετα ἀπὸ τοὺς “καλοὺς”, εἶναι μιὰ σιωπηλὴ ὑπαρξὴ, πλάσμα τῆς γοητείας κι ὄχι τῆς ἐπιθυμίας. Ἡ τελευταία αὐτὴ δοκιμάζεται στὴν ὀδυνηρὴ ἀναπαράσταση τῆς ἐρωτικῆς σκηνῆς μὲ τὴν Ἔιμυ, ἢ ὅποια μὲ τὴ σειρά τῆς ἀναπαραστά, μέσα ἀπὸ τὴ φυσικὴ ὁμοιότητα, τὴ γυναίκα τῆς προηγούμενης ζωῆς τοῦ βρυκόλακα. Γι’ αὐτὴν δὲ θὰ μάθει κανεὶς τίποτα. Τὸ φίλι τοῦ βρυκόλακα θὰ μονοπωλήσῃ τὴν ἐρωτικὴ τελετὴ.

Ὁ βρυκόλακας ἐπωμίζεται τὴν πραγματικότητα τοῦ ἔργου. Εἶναι ταυτόχρονα τὸ πεισματάρικὸ τῆς δόλομα καὶ τὸ ἐξίλαστήριο θύμα τῆς.

Ὁ βρυκόλακας ἐμφανίζεται μπροστὰ στοὺς τρομοκρατημένους ἥρωες κι ἀνακοινώνει μιμούμενος τὴ φωνὴ τοῦ ἡθοποιῦ: *Καλῶς ἤλθατε στὴ Νύχτα τρόμου - στ’ ἀλήθεια.*

Ὁ βρυκόλακας πεθαίνει στὸ ὑπόγειο ἀπὸ τὸ φῶς τῆς ἡμέρας. Τὸ φῶς αὐτὸ εἶναι παράδοξα τεχνητό,



δέν ξεχύνεται παντού σβήνοντας τό σκοτάδι, αλλά εισβάλλει στό υπόγειο από τά σπασμένα παράθυρα, περιορίζει τίς κινήσεις του, τόν παγιδεύει μέσα σέ γραμμές φωτός.

‘Ο βρυκόλακας δέν θά καταφέρει νά επιβιώσει από τήν αναπαράστασή του. Αυτός δέν άντανακλάται καί στό παιχνίδι του σκηνοθέτη, οί δομές άντανακλούνται. ‘Ο μύθος του τόν ξεπερνάει, τόν καταδικάζει έξ άρχής σέ θάνατο. “Αν θέλετε, σέ αιώνιο θάνατο.

Πίσω άπ’ αυτόν τό θάνατο φαίνεται κάτι καινούριο. ‘Ο φόνος του βρυκόλακα ολοκληρώνει τήν κινηματογραφική του ταυτότητα, τόν παραδίδει άθώα στό πάνθεο του κινηματογραφικού κακού. ‘Από τήν ταινία μένει ένα υπόλειμμα, ή μάλλον ένα άπόρριμμα. “Ένα κακό πραγματικό, επώνυμο, μέ έντελώς διαφορετική μοίρα. Είναι ο “Ηβιλ (του όποιου τό όνομα σημαίνει άκριβώς κακό), ο φίλος του ήρωα, ο κρυφός άνταγωνιστής του στην κατάκτηση της “Ειμν, αυτός πού έμφατικά άποκλείεται από τό τρίγωνο πού σχηματίζεται ανάμεσα στον Μπροϋστερ, τήν “Ειμν καί τόν βρυκόλακα. Είναι ο μόνος χαρακτήρας πού δέν έχει κάποιο σκοπό, ή πιό αυτότελής ύπαρξη. Αυτό του επιτρέπει νά αλλάζει στρατόπεδο θεαματικά χωρίς νά αλλάζει ουσιαστικά ή υπόστασή του. ‘Ο βρυκόλακας του υπόσχεται δύναμη άπέναντι “σ’ αυτούς πού τόν κοροϊδεύουν καί τόν χτυπούν”. Είναι ένας λόγος, βέβαια, όμως κάτι πού μόλις ξεπερνάει τή δικαιολογία, κάτι πού, ως εικόνα, άπουσιάζει στό έργο.

‘Ο χιουμορίστας “Ηβιλ γίνεται ένας χιουμορίστας βρυκόλακας, αλλά είναι πάντα κάτι παραπάνω από βρυκόλακας, άκριβώς όπως τό άστείο είναι κάτι παραπάνω από τήν ιστορία πού διηγείται.

‘Ο “Ηβιλ σκοτώνεται στη διάρκεια της ταινίας μ’ έναν πάσαλο στην καρδιά καί λυτρώνεται από τό “μίασμα” πού τόν βαραινεί. ‘Ωραία. Μόνο πού ο παλιός, καλός “Ηβιλ έχει ξαναγυρίσει στό τέλος του φίλμ, σάν κάτι μεγαλύτερο από τήν κακή συνείδηση του ήρωα πού φαντάζεται ότι βλέπει πράγματα στό παράθυρο του διπλανού σπιτιού, εκτός τόπου καί χρόνου, στην παλιά, άμετακίνητη ειρωνία, αυτήν πού σφραγίζει τήν ταινία κλέβοντάς της τό τέλος: “Ω Μπροϋστερ, είσαι τόσοσο ώραϊος”. Η κουβέντα είναι ή ίδια κουβέντα πού ξεστομίζει σέ μία σκηνή - κλειδί, καί, καθώς ή εικόνα σβύνει, κατευθύνει τήν ταινία στό ρυθμό μιάς άτέλειωτης επανάληψης.

Είναι τό έστιατόριο του σχολείου. Η ήρωίδα έχει μόλις άποτύχει για άλλη μιά φορά νά δελεάσει τή σεξουαλικότητα του ήρωα καί θυμωμένη του πασαλείβει τό πρόσωπο μέ σάλτσα. “Όλοι τόν κοιτάζουν. ‘Ο “Ηβιλ γελάει καί του λέει ειρωνικά κάτι πού ξανακούγεται άλλη μιά φορά, στό τέλος. ‘Από κάτω, πολύ χαμηλά, σχεδόν άθώα, τό τραγούδι επαναλαμβάνει τούς στίχους του:

Each night I rock myself to sleep

... thinking of you...

... thinking of you...

Γιάννης ΔΕΛΗΟΛΑΝΗΣ

Γιά όλες τις γυναίκες που τολμούν να “όνειρεύονται γλυκά” έναν “ρόκερ”

SWEET DREAMS (έλλ. τίτλος: **Τά όνειρα μιās γυναικας**).

σκην.: Κάρελ Ράιτς, σεν.: Ρομπερτ Γκέτσελ, φωτ.: Ρόμπι Γκρήμπεργκ, μουσ.: Πάτσι Κλάιν, παίζουν: Τζέσικα Λάνγκ, Έντ Χάρρις, Άνν Γουέντσογουορθ.

Η επίφάνεια

Τό σενάριο του Ρόμπερτ Γκέτσελ σκιαγραφεί τή ζωή τής κάουντρυ τραγουδίστριας Πάτσυ Κλάιν, ή όποία σκοτώθηκε τό 1963, σέ ηλικία 30 ετών σέ αεροπορικό δυστύχημα. Τό ρόλο τής Κλάιν ανέλαβε νά υποδυθεί μέ απόλυτη πιστότητα ή Τζέσικα Λάνγκ: έβασε τά μαλλιά της μαύρα (!), ξέχασε ότι “ό Ταχυδρόμος χτυπάει πάντα δύο φορές” και ότι κάποτε τήν έλεγαν “Φράνσις, μιá άδέσμευτη γυναίκα”, και άποφάσισε νά συμπεριφέρεται σάν μιá “κάουντρυ γκέρλ”.

Στό ρόλο του δεύτερου συζύγου της Τσάρλυ Ντίκ ό Έντ Χάρρις. Σκηνοθέτης ό γνωστός θεωρητικός και εκπρόσωπος του φρή σίνεμα Κάρελ Ράιζ (*Σάββατο βράδυ, Κυριακή πρωί*, 1960, και *Μόργκαν ό τρελός έραστής*, 1966). Και όλα δείχνουν ότι πρόκειται για μιá άπλή βιογραφική ιστορία μέ όλα τά έπακόλουθα: ρεαλιστική αναπαράσταση, έρωτικό δράμα, ή κρίση μιās οικογένειας στήν άμερικανική κοινωνία τής δεκαετίας του '50, οι προσωπικές σχέσεις και τό γνωστό “ή επιτυχία κοστίζει άκριβά”.

Τό “κακό” παρελθόν του Ράιζ τά τελευταία χρόνια ίσως συνηγορεί σ' αυτό: *Ισιδώρα* (1968) μέ τήν Βανέσα Ρεντγκρέθβ στό ρόλο τής γνωστής χορεύτριας - τό πρόσχημα τής βιογραφίας για νά δοθεί ή δυναμική του χορού μέσα άπ' τίς εικόνες - ό *Τζογαδόρος* (*The Gambler*, 1974) όπου και πάλι “βιογραφείται” ένα πρόσωπο μή - ιστορικό αυτή τή φορά και ή *Ερωμένη του Γάλλου λοχαγού* (1982) μέ τήν Μέρυλ

Στρήπ νά ένσαρκώνει τήν άποτυχία του έρωτικού της πάθους στό πλαίσιο τής “ήθικης” άγγλικής κοινωνίας του περασμένου αιώνα.

Πέρα άπ' τήν επίφάνεια (και κάτω άπ' αυτήν)

Σίγουρα ό Ράιζ ξέρει νά χειρίζεται τά θέματά του μέ μιá άπλοϊκότητα που παρασύρει τό θεατή στήν εύκολία τής συγκίνησης ή τής ψυχαγωγίας, αισθητικές άπολαύσεις που έχουν τή δύναμη νά παροπλίζουν τους μηχανισμούς άποκωδικοποίησης ενός “κρυφού” μηνύματος. Η ταινία δέν είναι άπλως βιογραφική: δέν παρουσιάζεται ή ζωή τής Κλάιν άπ' τή γέννηση ως τό θάνατό της (δέν αναφέρεται ούτε καν πότε γεννήθηκε) αλλά άπ' τή στιγμή που γνωρίζεται μέ τόν δεύτερο σύζυγό της, πάνω στον όποιο και θά βασιστεί για τήν πραγματοποίηση των όνειρων της.

Τό σενάριο δημιουργήθηκε μέ σκοπό νά αναπαραστήσει τή ζωή τής Κλάιν τονίζοντας τά σημεία που είχαν ιδιαίτερη σημασία και δέν βασίστηκε τόσο σέ μιá πραγματικότητα άφου και δέν ύπηρχαν πολλές μαρτυρίες και οι γνωστοί και οι συγγενείς της “θυ-





μοῦνταν ὄ,τι ἤθελαν νά θυμοῦνται ἀπ' αὐτήν”.

Ἐχει ὁμως τὰ βιογραφικά, ἱστορικά στοιχεῖα τῆς καθημερινῆς ζωῆς της, τίς μικρολεπτομέρειες, τή φανταστικὴ γεύση τῆς πραγματικότητας (Ρ. Μπάρσι), πού κάνουν τήν ταινία ἀπολαυστικὴ καί εὐχάριστη.

Βέβαια ἡ ταινία ἐπιμένει στή σωστή ἀπόδοση τῆς προσωπικότητας τῆς Πάτσι Κλάιν: εἶναι ἡ τραγουδίστρια τῆς κάουντρυ ἐντ γουέστερν μουσικῆς ἀλλά καί ἡ “χωριατοπούλα” μέ τήν ἀπλότητα στούς τρόπους, τόν ἀυθορητισμό καί τήν ἐντονη αἴσθηση τῆς συντροφικότητας. Ἡ φωνή της μέσα ἀπ' τίς ἐρμηνεῖες τῶν τραγουδιῶν μαγεύει τόν κόσμο, ἐνῶ ὁ Τσάρλυ Ντίκ τήν ἐρωτεύεται ἀμέσως. Κλασικός τύπος ρόκερ (διαφορετικὸς στούς τρόπους ἀπ' τοὺς σημερινούς ροκάδες) - πέτσινο μπουφάν, ψηλοὶ γιακάδες, τσίχλα στό στόμα - ἔχει τόν δικό του τρόπο ν' ἀπολαμβάνει τή μουσική της: ὀρθιος, παίρνοντας τή στάση ἐνός κιθαρίστα μέ τίς ρυθμικές κινήσεις του, αἰσθάνεται τοὺς παλμούς τῆς φωνῆς της.

Πῶς μποροῦν νά συνυπάρξουν μιά κάουντρυ γούμαν καί ἕνας ρόκερ; Ἡ χωριατοπούλα “ὄνειρεύεται γλυκά” μέ τόν δικό της τρόπο: “πρέπει νά κάνω τό σωστό” λέει κάθε φορά πού συναντᾶ ἐμπόδια καί τό σωστό γι' αὐτήν σημαίνει ὁμαλή οἰκογενειακὴ ζωὴ (ἀγοράζει ἕνα μεγάλο σπίτι) μ' ἕναν πιστό σύζυγο καί δύο παιδιά πού θά μεγαλώσει ἐγκαταλείποντας τό τραγούδι. Μά σύζυγός της εἶναι ἕνας ρόκερ, ἐγκλωβισμένος στήν ἀποτυχία τοῦ πατριαρχικοῦ ὄνειρου τῆς ἀμερικάνικης κοινωνίας - ἡ ζωὴ του εἶναι μιά συ-

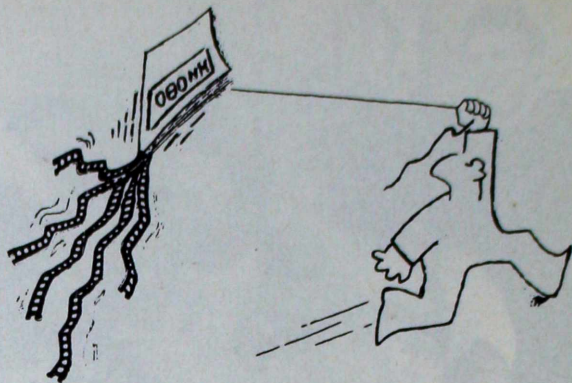
νεχῆς φυγὴ ἀπ' τήν ἀνάμνηση τῆς αὐτοκτονίας τοῦ πατέρα του. Αἰσθάνεται ἐντονα, βιώνει τό παραλήρημα τῆς στιγμῆς - δέν σκέφτεται τίς συνέπειες τῶν πράξεών του - ἀγαπάει τή γυναῖκα του - ἢ μήπως τή φωνή της; - ἀλλά δέν μπορεῖ νά ξεχάσει ὅτι ὑπάρχουν καί ἄλλες γυναῖκες γύρω του. Ἡ ἐπιτυχία τῆς γυναίκας του δέν εἶναι αὐτὴ πού δημιουργεῖ μεταπτώσεις στή συμπεριφορὰ του (ἐξ ἄλλου, σ' ὅλη τήν ταινία φαίνεται ὅτι καί αὐτός ἐπιθυμεῖ καί ἐπιδιώκει τή μουσικὴ ἐπιτυχία της). Ἡ ψυχὴ ἐνός ρόκερ εἶναι ἀγνή ἀκόμη κι ὅταν φαινομενικὰ δημιουργεῖ προβλήματα στοὺς ἄλλους: ἀκολουθεῖ στή ζωὴ του τοὺς ρυθμούς τῆς μουσικῆς ρόκ, τῆς μουσικῆς πού ἔγινε τρόπος ζωῆς καί πού συνυπάρχει μέ τήν παραδοσιακὴ ἀμερικάνικη κάουντρυ ἐντ γουέστερν. Εἶναι ἔτοιμος νά συνυπάρξει μέ τή γυναῖκα του ἀπ' τή στιγμή πού ἀποφασίζει νά ἐγκαταλείψει τήν πραγματικότητα καί νά ἀκολουθήσει τὰ μικροαστικά της ὄνειρα. Μά ἡ κάουντρυ γούμαν δέν μπορεῖ νά τόν συγχωρέσει πιά. Μερικὲς φορές ἕνας ρόκερ ἀποδεικνύεται ἀπ' τή φήμη πού ἔχουν καλλιεργήσει οἱ ἄλλοι γι' αὐτόν.

Τὰ πολλὰ τραγούδια, χωρὶς νά κουράζουν τόν θεατῆ, ζωντανεύουν μιά ἐποχὴ πού ἐκπρόσωπός της ὑπῆρξε ἡ Πάτσι Κλάιν.

Ὁ Κάρελ Ράιζ, μέ τή μεγάλη σκηνοθετικὴ του ἐμπειρία, μέ τεχνικὴ ἀρτιότητα καί σπάνια χρῆση τοῦ γκρό - πλάν, ἀποφεύγει τό μελοδραματισμό, ἐκφράζοντας τήν δική του κριτικὴ ματιὰ στή “μουσικὴ γενιά” τῆς δεκαετίας τοῦ '60.

Ἰωάννης ΜΙΧΑΛΟΠΟΥΛΟΣ

ΚΡΙΤΙΚΑ ΣΗΜΕΙΩΜΑΤΑ



Βουλιάζοντας

E LA NAVE VA (έλλ. τίτλος: **Κού τό πλοίο φεύγει**)
σκην.: Φεντερίκο Φελλίνι,
σεν.: Φεντερίκο Φελλίνι, Το-
νίνσ Γκουέρα, φωτ.: Τζιουζέ-
πε Ροτούννο, μουσ.: Τζιαν-
φράνκο Πλενίσιο, παίζουν:
Φρέντι Τζόουνς, Μπάρμπαρα
Τζέφορντ.

Μιά ταινία που αρχίζει με
τή μορφή των επίκαιρων τών άρ-
χών του αιώνα: άσπρόμαυρη,
βουβή, άπόμακρη, που άποκτά
βαθμιαία ήχο και χρώμα, καθώς
τά πρόσωπα γίνονται πλιό συγκε-
κριμένα και περισσότερο άνα-

γνωρίσιμα. Όλοι είναι εκπρό-
σωποι μιās “άνώτερης” κοινω-
νικής τάξης. Η άρχουσα τάξη
των άρχών του αιώνα πάνω σ’
ένα πλοίο που σαλπάρει. Γεγο-
νότα και πρόσωπα ύπαρκτά ή
τουλάχιστον πιθανά, μαζί με
άλλα, φανταστικά ή και άπιθα-
να, σ’ ένα ταξίδι μέσα στην
πραγματικότητα και τή φαντα-
σία, τήν ιστορία, τήν όπερα, τό
θάνατο.

Η άρχουσα τάξη που ταξι-
δεύει για νά κηδέψει τήν “ντί-
βα” της ή μάλλον ό,τι έχει άπο-
μείνει άπ’ ατήν: Η τέφρα της,
κάποιος δίσκος με τή φωνή της,
μία πρωτόγονη κινηματογραφι-
κή ταινία με τή μορφή της στά



χέρια ενός μεταθανάτιου θαυμαστή. Κι ένα ταξίδι χωρίς σημεία αναφοράς, αν εξαιρέσουμε τό ακαθόριστο λιμάνι της αρχής και τό νησί του προρισμού, τήν νήσο Έριμο (έρημος;) πού έτσι κι άλλοιώς φαντάζει τόσο άπομακρο, χαμένο στη θολούρα του όρίζοντα, μυθικό και ίσως άνυπαρκτο. Ίσως κάποια θαλασσινή φαντασίωση αυτών των ανθρώπων, εκπροσώπων μις τάξης πού επιστρέφει νοσταλγικά στον γενέθλιο τόπο, όχι σε άναζήτηση της χαμένης άθωότητας και παιδικότητας, αλλά για νά πεθάνει. Πάνω στό πλοίο, ή κοινωνική ζωή συνεχίζεται άπρόσκοπτα, οί συνήθειες δέν αλλάζουν κι όμως όλα είναι ένα μνημόσυνο. Κηδεύοντας τήν “ντίβα” τους, θάβουν τόν ίδιο τόν έαυτό τους. Ό φυσικός θάνατος του τέλους είναι τό λογικό έπακόλουθο. Άκολουθοϋν τήν πορεία της τέφρας μέσα στη θάλασσα, έξολοθρευμένοι από τή μεγαλειώδη και τρομακτική ναυαρχίδα, εκπρόσωποι αυτών των ίδιων και των συμφερόντων τους. Μιά τάξη πού πνίγεται μέσα στις δικές της άντιφάσεις και αυτοφαρμακώνεται σαν τόν σκορπιό. Και μία τέχνη, ή όπερα, πού άσχετα μέ τίς παλιές της λαϊκές προσβάσεις, θεωρήθηκε ύψιστος έκφραστής αυτής της τάξης.

“Ό,τι δέν αναπαράγεται, πεθαίνει. Άνθρωποι πού άποστεώθηκαν, έχασαν τίς ζωντανές τους προσβάσεις στό κοινωνικό σύνολο, πνίγηκαν μέσα στην έπιτήδευση, τήν προσποίηση και τό ναρκισσιμό. Και ή όπερα, που ως είδος στράφηκε στό χαμένο κυνήγι της τελειότητας και της όποιας έκλέπτυνσης, άδιαφορώντας για τήν ανανέωσή της και τήν αναβάπτισή της στό καινούρια δεδομένα. Δέκα μόνο χρόνια μετά τή χρονιά κατά τήν όποία διαδραματίζονται αυτά τά γεγονότα στό πλοίο, μέ τό θάνατο του Πουτσίνι, πεθαίνει και ή όπερα όριστικά, τουλάχιστον μέ τή μορφή πού είχε τό 19ο αιώνα. Κι όπως

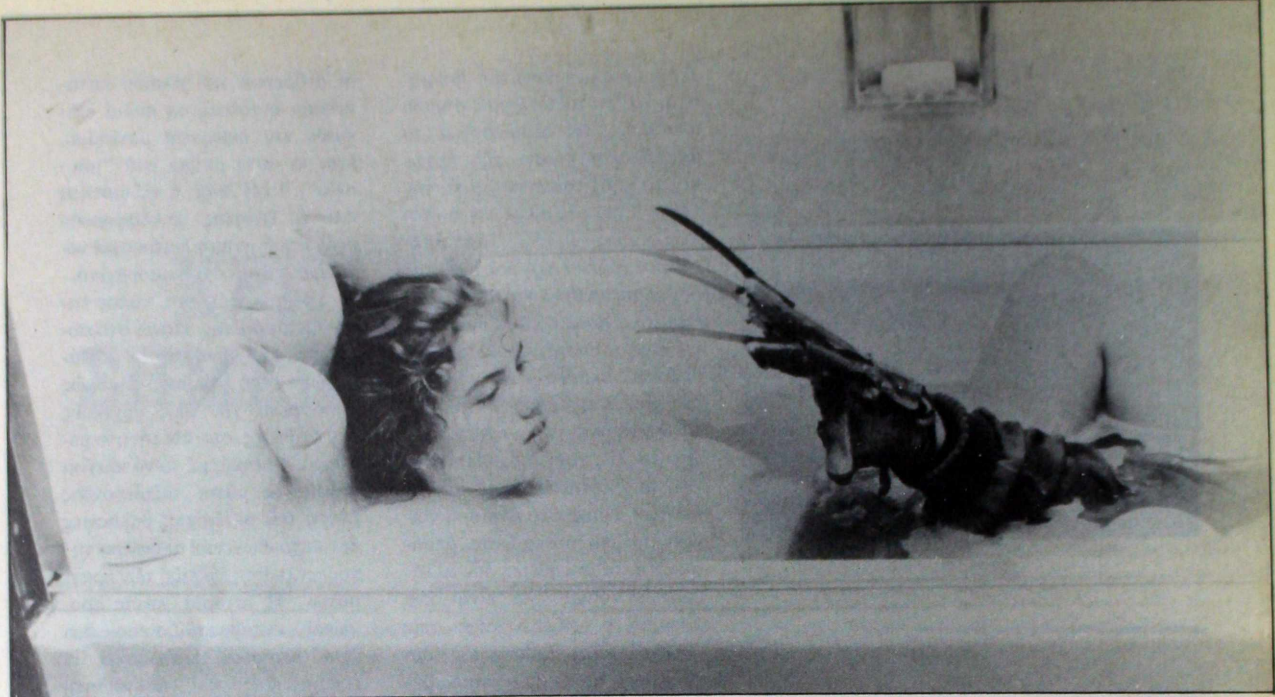
οί άνθρωποι του πλοίου κάταντησαν φιγούρες σε παλιά επίκαιρα και εκθέματα μουσείου, έτσι κι αυτή μπήκε στό “μουσειά”. Έκεί όπου ή τελειότητα και ό θάνατος κυκλοφοροϋν μαζί και ή μνήμη λειτουργεί νεκροφιλικά και όχι δημιουργικά.

Βέβαια, ξαφνικά, κάπου έμφανίζεται ό λαός. Πάνω στό άσστηρά περιχαρακωμένο κατάστρωμα του πλοίου, έντελώς άπρόσμενα για τούς αρχικούς του επιβάτες, σαν άνεξήγητο μετέωρο. Φυσικά, μέ τό νά κλείνει κανείς τά μάτια ταξιδεύοντας μόνος του σε έρημες θάλασσες δέν κατορθώνει νά άποφύγει τή νομοτελειική εξέλιξη των πραγμάτων. Η Ίστορία πάντα προχωρεί, καταβροχθίζοντας, ό,τι έχει “ιστορικά” ξεπεραστεί. Η ένστικτώδης και άσυνείδητη προσπάθεια των παλιών ταξιδιωτών νά άντλήσουν ζωντάνια από τούς νέους και άπρόσκλητους επιβάτες είναι άπλως έπιθανάτια άναλαμπή. Οί παλιές ίσορροπίες έχουν όριστικά άνατραπεί και οί καινούριες θά δημιουργηθοϋν μέσα από τό ναυάγιο, από κάποιους πού είχαν τή διαίσθηση του τέλους και ήταν έφοδιασμένοι μέ κάποιο “σωσίβιο”.

“Τό πλοίο φεύγει” λοιπόν για τό θάνατο. Και ό Φελλίνι, νάρκισσος σαν τούς ήρωές του, τό οδηγεί στό ψεύτικα νερά της θάλασσας, μέσα από τούς κώδικες του μελοδράματος (μέ τήν έννοια πού έχει τό μελόδραμα στό λυρικό θέατρο) και του ποιητικού θεάτρου, γεμάτο σύμβολα, έμμονες ιδέες και προσοπικά φαντάσματα. Ίσως μερικοί ύποστηρίζουν ότι ή ταινία πνίγεται μέσα στό ναρκισσιμό της, καταδικασμένη σαν τούς άπνεκρωμένους ήρωές της. Και ίσως έμεις, όπως κάποιοι άλλοι νεκρόφιλοι, ύπνωτισμένοι από τή φωνή της Έντμεά Τέτουα και τήν όμορφιά των εικόνων, βουλιάζουμε, άκολουθώντας τήν ταινία στην άναπόφευκτη μοίρα της.

Κ.Α.





Βαθύ κίτρινο

A NIGHTMARE ON ELM STREET (έλλ. τίτλος: **Εφιάλης στο δρόμο με τίς λεύκες**)

σεν. - σκην.: Γουές Κρέιβεν, φωτ.: Τζάκ Λάικιν, μουσ.: Τσάρλς Μπέρσταιν, παίζουν: Τζών Σάξον, Ρόνι Μπλάκλεϋ.

Ο Κρέιβεν ήταν γιά καιρό ό “κακόφημος”, ό σκουπιδιάρης του σινεμά του φανταστικού. Μοιραζόταν τή διασημότητα αλλά όχι και τή φήμη του “δημιουργού”. Οί πιό όνομαστές ταινίες του (*Βιασμός στό τελευταίο σπίτι άριστερά, Οί κτηνάνθρωποι*) χαρακτηρίζονταν από τήν άδιάκοπη και χωρίς περιστροφές αναζήτηση του σόκ και τή μόνιμη σεναριακή τους ανεπάρκεια. Ήταν, μέ τόν τρόπο τους, βάρβαρες.

Τό 1984, ό Κρέιβεν άποφασίζει νά πάρει τήν εκδίκηση του. Καί γιά νά πετύχει μία εκδίκηση, πρέπει νά είναι καλοστημένη. Ή ίδια έλλειψη ίσορροπίας, χάρη στό θέμα του *Εφιάλη*, παρουσιάζεται ως πλεονέκτημα. Ή επίλογό του κάστ, φαινομενικά

τυχαία και άντιφατική, είναι άπρόοπτα εϋστοχη. Τό πρόσωπο τής μητέρας τής ήρωίδας (Ρόνι Μπλάκλεϋ) γεμίζει άσφυκτικά τό έργο μέ τήν σιωπηλή ένοχή του γιά τόν παλιό φόνο, και είναι αυτό που θά έξαπολύσει τόν εφιάλητ ή άνύποπτα πιτσιρίκια. Στά χέρια του Κρέιβεν, τό δράμα τής Διαλυμένης Άμερικάνικης Οίκογένειας αποκτά τήν πιό σκοτεινή - και συνεπή - έκδοχή του. Τό έργο χαρακτηρίζει ή άπόλυτη έλλειψη μεταφοράς: αυτό σημαίνει ότι όλα γίνονται στό ένιαίο κι άδιάρηκτο “έδω” του έργου: ό δολοφόνος είναι παντού γιατί τό όνειρο είναι μέρος τής πραγματικότητας. Παρ’ όλες τίς άντιδράσεις που μπορεί νά προκαλέσει μέσα στην αίθουσα, ή σκηνή όπου τό καμμένο σωμα τής μητέρας βυθίζεται μέσα στό καλοστρωμένο συζυγικό κρεβάτι, θά μείνει ναπόφευκτα - κλασική.

Λοιπόν ό Κρέιβεν κέρδισε τό στοίχημα. Κατάφερε νά βγει από τόν λαβύρινθο του σεναρίου, σπάζοντας τούς τοίχους. Άπομόνωσε τό σόκ και μέ μία φανταχτερή φορεσιά εφτιαξε ένα πολύ τρομακτικό σκιάχτρο.

Γ.Δ.

Συνεργασίες ἀναγνωστῶν

Τά στρούμφ και ὁ Λουδοβίκος ὁ 15ος

Ἐνα παραμῦθι δέν ἀναφέρεται μέ ἱστορική ἀκρίβεια σέ μία προγενέστερη περίοδο, ἀλλά τοποθετεῖ τά γεγονότα στό πρόσωπο ἢ ἀπώτερο παρελθόν μέ τή χρονολογική “ἀκρίβεια” τοῦ «μιά φορά κι ἕναν καιρό».

Συμβαίνει πολλές φορές αὐτή ἡ ἱστορική ἀναδρομή νά μὴν εἶναι παρά ἕνα πλαίσιο, ἕνα κοστούμι, τό σπαθί πού μπλέκεται ἀνάμεσα στά πόδια τοῦ φοβιτσιάρη ἱππότη, μιά πρόφαση, ἕνα προσωπεῖο γιά νά μπορέσεις νά μιλήσεις γιά πράγματα ἢ γεγονότα σύγχρονα και, γιατί ὄχι, νά μελλοντολογήσεις.

Τό κοστούμι τοῦ φαγάνα τῶν Στρούμφ, γιά παράδειγμα, προσδιορίζει τήν ἱστορική περίοδο.

Τό ὅτι ἡ κοινότητα τῶν στρούμφ ζεῖ σ’ ἕνα βουκολικό τοπίο σημαίνει πῶς δέν ἐπιτελέσθη ἀκόμη ἡ βιομηχανική ἐπανάσταση. Τό σπίτι τοῦ Δρακουμέλ εἶναι κτισμένο σέ μιά περιοχή και θέση πού θά κτιζόταν και ἕνας μεσαιωνικός πύργος. (Μακριά ἀπό τήν ἀγροτική κοινότητα τῶν στρούμφ, στήν κορυφή ἐνός λόφου γιά νά ἐποπτεύει τήν πεδιάδα). Εἶναι κτισμένο μέ ὑλικά πού θά κτιζόταν κι ἕνας πύργος (πέτρα, ξύλο). Ἡ ἐτοιμόρροπη ὄψη τοῦ σπιτιοῦ αὐτοῦ προσδιορίζει ἀκόμη πιό καθαρά τήν περίοδο: Εἶναι αὐτή τῆς παρακμῆς τοῦ μεσαιωνικοῦ κόσμου. Ὅσο γιά τά σκουφάκια τῶν χαριτωμένων στρούμφ δέν εἶναι τίποτε ἄλλο ἀπό τούς φρυγικούς σκούφους τῶν Γάλλων ἐπαναστατῶν.

Τό θεωρητικό πλαίσιο μέσα στό ὁποῖο πλέκεται τό παραμῦθι εἶναι ἡ διαρκική θεωρία περί καλοῦ και κακοῦ. Ἡ θεωρία αὐτή ἰσχυρίζεται πῶς στόν κόσμο υπάρχουν δύο δυνάμεις σέ διαρκή σύγκρουση, μιά θετική και μιά ἀρνητική (μαῦρο - ἄσπρο, σκοτάδι - φῶς). Οἱ δυνάμεις αὐτές εἶναι ἡ ἀπεικόνιση τῶν δυνάμεων τοῦ οὐράνιου κόσμου, τῆς σύγκρουσης τῆς θεϊκῆς, θετικῆς, φωτεινῆς δυνάμεις τοῦ καλοῦ δηλαδή, μέ τήν ἀρνητική, διαβολική, σκοτεινή τοῦ κακοῦ.

Τό καλό ἐδρεῖ σέ ὁμορφο χῶρο, τόν παράδεισο (ἐκ τοῦ παραδίδω), ἐνῶ τό κακό σέ ἄσχημο και γιαντό βασανιστικό, τήν κόλαση (κολάζω = τιμωρῶ). Ἡ θεωρία αὐτή ὑποστηρίζει ὅτι τό καλό και τό κακό γεννιοῦνται ἀφ’ ἑαυτῶν και ἔρχονται ἀπό διαφορετικές κατευθύνσεις. Στό σημείο αὐτό ὑπάρχει μιά τροποποίηση στό παραμῦθι τῶν στρούμφ. Τροποποίηση κεφαλαϊώδης γιά τήν περαιτέρω ἀνάπτυξη. *Ἐδῶ θεωρεῖται πῶς τό ἕνα στοιχεῖο ὑπῆρξε γεννητορας - μήτρα τοῦ ἄλλου.* (Ὁ Δρακουμέλ δημιουργεῖ τά στρούμφ).

Ἔτσι, τά στρούμφ εἶναι καλά, ἄρα κατοικοῦν σ’ ἕνα πολύχρωμο κόσμο, γεμάτο ὁμορφιά και ὁ Δρακουμέλ εἶναι κακός, ἄρα κατοικεῖ σ’ ἕνα βρώμικο σπίτι, ἔτοιμο νά καταρρεύσει. Ὁ Δρακουμέλ εἶναι ἕνας “κακός” μάγος. Ὅμως και οἱ δύο εἶναι μάγοι.

Ἡ ἀναγωγή τοῦ κόσμου στίς στοιχειακές δυνάμεις τοῦ καλοῦ και τοῦ κακοῦ μᾶς ὀδηγεῖ στόν κόσμο τῆς μαγείας.

Τά μαγικά τοῦ Μπαμπαστρούμφ γίνονται ἀπό ὁμορφα ἀντικείμενα (λουλούδια, χυμούς καρπῶν κλπ), δηλαδή “καλά”, ἄρα και τά παραγόμενα μαγικά φίλτρα θά παρέχουν τό καλό, ἐνῶ τά φίλτρα τοῦ Δρακουμέλ γίνονται ἀπό ἀποτρόπαια ὑλικά (ἀράχνες, νυχτερίδες, ποντίκια...), ἄρα σκορπιζοῦν τό κακό.

Ἡ ἴδια ἡ ὄψη τοῦ Μπαμπαστρούμφ εἶναι ἡ ὄψη τοῦ καλοῦ (στοχαστική, γαλήνια, καλοσυνάτη) ἀποτελεῖται ἀπό τά τρία χρώματα τῆς Γαλλικῆς ἐπανάστασης (ἄσπρο μούσι, κόκκινο σκούφο, μπλέ σῶμα). Αὐτό σημαίνει πῶς, ἐνῶ ὅλοι οἱ ἄλλοι εἶναι τό σῶμα τῆς ἐπανάστασης (μόνο ἄσπρο, μπλέ), αὐτός ἔχει ἕνα στοιχεῖο παραπάνω, τό κόκκινο τῆς ἐπαναστατικῆς μαχητικότητας. Εἶναι τό πνεῦμα και ἡ ψυχή τῆς πού ἀντιπαρτίθεται στήν ἀπειλή (μαῦρο χρῶμα τοῦ Δρακουμέλ).

Ἡ ὄψη τοῦ Δρακουμέλ εἶναι αὐτή τοῦ κακοῦ (φαλακρός, στά μαῦρα, ψυχασθενής, μέ ἐμμονή στίς ἴδιες ἀναί-

τιες - επιφανειακά - επιδιώξεις: "Θά σ'ας πιάσω άπαισία στρουμφάκια").

Στό παραμύθι, ή μαγεία στηρίζεται σέ μία σχέση μεταξύ τών πραγμάτων (άλχημιστική)· πρόκειται δηλαδή γιά μία πρωτόγονη μαγεία.

Λέγοντας πώς υπάρχει πρωτόγονη μαγεία παραδεχόμαστε έμμεσα τήν ύπαρξη μιάς σύγχρονης μαγείας πού δέν θά είναι βέβαια άλχημιστική, αλλά θά είναι μία σχέση ιδεών. Η σύγχρονη αυτή μαγεία είναι τά ίδια τά στρουμφ, τά κινούμενα σχέδια πού προβάλλονται στην τηλεόραση μιά φορά τήν εβδομάδα.

Η χύτρα του μάγου είναι ή τηλεόραση πού μ'α μαγεύει - άποκτηνώνει, στέλνοντας τούς μαγικούς άτμούς της μέ τή μορφή κωδικοποιημένων πληροφοριών. Είναι ή βαριά βιομηχανία τής έπικοινωνίας πού διοχετεύει μιά άσυγκράτητη ροή σημείων, τά όποια έχουν, περισσότερο από κάθε άλλη φορά, ύληκή δύναμη.

Ο έξωκοινωνικός αυτός κώδικας του Μανιχά μ'α οδηγεί σέ μιά άτμόσφαιρα μαγική. Πρόκειται γιά μιά σκέψη μαγικού τύπου. Προσπαθεί νά δει κάθε πράγμα δεμένο μέ μιά μυστηριώδη άρχή και μ' αυτό τόν τρόπο μ'α άποτρέπει από τήν άναζήτηση λύσεων, προβάλλοντας τόν ψευδή διαρκικό συσχετισμό μεταξύ τών γεγονότων.

Μέσα στην κοινωνία, οι συγκρούμενες δυνάμεις δέν είναι μόνο δύο και έτσι ένα συμβάν πού δέν συνδέεται μέ άλλα δέν μπορεί παρά νά είναι *μυστηριώδες*. "Έτσι, τό κακό παρουσιάζεται σάν μιά δύναμη άνεξέλεγκτη και χωρίς ρίζες. Γιά τά μέσα πληροφόρησης πού μιλάνε γιά τά φαινόμενα, παίζοντας συγκινησιακά μέ τό ξαφνικό, άνησυχητικό και χωρίς ρίζες κακό γεννιέται ή θρησκεία τής άπόγνωσης. Στην πολιτική, αυτό λέγεται *άσκηση τής εξουσίας μέσω τής δεισιδαιμονίας*.

Η διαρκική θεωρία τροποποιήθηκε στά στρουμφ και παρουσιάζει τό ένα στοιχείο ώς γεννητόρα του άλλου. Πιο συγκεκριμένα, τά στρουμφ δημιουργήθηκαν από ένα λανθασμένο πείραμα του Δρακουμέλ και από τότε τά κυνηγά γιά νά τά πιάσει.

Τί σημαίνει, όμως, αυτή ή τροποποίηση και γιατί δημιουργήθηκε; Τί ήθελε δηλαδή νά έρμηνεύσει στή συγκεκριμένη περίπτωση;



Τό νά άσχοιομαι μέ τή μαγεία σημαίνει πώς έχω βλέψεις πολιτικές. Οι πρώτοι μάγοι έγκλωβίσανε όλόκληρα έθνη μέ τίς ταχυδακτυλουργίες τους (βλέπε Μωϋσής). Άργότερα, οι Άλχημιστές θέλησαν νά κατασκευάσουν χρυσό από άλλα φθηνά μέταλλα και άνακάλυψαν τό οινόπνευμα, δηλαδή άλλο ψάχνανε και άλλο βρήκαν. Κάποια ύποψια τής τροποποίησης εμφανίζεται εδώ. Ψάχνω γιά χρυσό - και μου βγαίνουν στρουμφάκια.

Τό νά άναζητώ τή συνταγή πού μεταμορφώνει τίς πέτρες σέ διαμάντια σημαίνει πώς θεωρώ ότι τό χρήμα είναι πηγή τής εξουσίας του άυτοκράτορα, άφού κατέληξα στό σημαντικό πολιτικό συμπέρασμα πώς ό Βασιλεύς δέν έχει τήν εξουσία του έλέω Θεού, ούτε βέβαια πώς τήν στηρίζει στό λαό.

Η γνώση γύρω από τήν μαγεία τών Μπαμπαστρουμφ και Δρακουμέλ μεταφέρεται στή γνώση τής πολιτικής. Μαγικό είναι ή έπίτευξη γεγονότων πού έλάχιστοι μόνο μπορούν νά κατορθώσουν και τών όποιων τό μηχανισμό τής έπίτευξης κανείς εκτός από τούς ίδιους δέν γνωρίζει. Μιά άκτίνα λήξης πριν από 100 χρόνια θά είχε τήν έννοια του θαύματος και θά παρέιχε στό διαχειριστή τής τεράστιας πολιτικής εξουσίας. Θά μπορούσαμε άκόμη νά ξαναδώσουμε έναν όρισμό στό μαγικό, λέγοντας πώς είναι ή έλλειψη γνώσης του μηχανισμού ό όποιος παρήγαγε όρισμένα γεγονότα ή τάσεις.

Η διαφορά όρισμών όφείλεται στίς διαφορετικές θέσεις πού παίρνει κανείς άέναντι στό μαγικό. Από τήν πλευρά του μάγου είναι ή προσεκτική τήρηση τής μυστικότητας τών θεωριών και τών εφαρμογών τους. Από τήν πλευρά αυτών πού υφίστανται τίς επιδράσεις τής πολιτικής (μαγείας) είναι ή δεισιδαιμονική στάση.

Ο Μπαμπαστρουμφ γνωρίζει τό μηχανισμό και όνομάζει μαγικό τό έπίτευγμα. Ο λαός δέν γνωρίζει και τό θεωρεί μαγικό.

Η διαφορά άνάμεσα στό θαύμα και στην ταχυδακτυλουργία είναι καθαρά διαφορά όρισμού και όχι ουσίας. Οι άπορεύουσες από αυτά τά φαινόμενα ενέργειες ή γεγονότα μ'α οδηγούν στόν συγκεκριμένο όρισμό: Ο ταχυδακτυλουργός παρέχει θέαμα και έμπερικλείεται στίς φράσεις: «Κοίτα πώς τό κατάφερε», «Βρέ τόν μαγάσα», «Μά πώς τό κάνεις»; Ο ταχυδακτυλουργός, λοιπόν, καταφέρει "τά πάντα" μέ τήν επιδεξιότητα τών δακτύλων του και αυτό τό κοινό τό γνωρίζει. Η γνώση αυτή του κοινού καθορίζει τή στάση του και τήν εξουσία πού άσκει ό ταχυδακτυλουργός στό κοινό. Έχει δηλαδή τή δύναμη τής γοητείας και όχι τήν εξουσία του πολιτικού.

Ο θαυματοποιός - άρχων θεοκρατικού συστήματος θεωρείται άντιπρόσωπος του Θεού επί τής γης και έμπερικλείεται στή φράση «Θεέ μου». Έλκει τή δύναμή του από τήν έννοια του Θεού πρός αυτόν ή από τήν θείκη καταγωγή του. Άνάλογα μέ τό πόσο "δημοκρατικό" είναι "τό σύστημα". Έτσι, μπορεί νά είναι ό έκπρόσωπος του (Μωάμεθ, Μωϋσής), ό υιός του (Χριστός) ή κάποια μετενάρκωση του (Ραμσής, Τουταγχαμών). Η λογική σειρά είναι ή έξης: Υποτάσσομαι στό μάγο σημαίνει πώς παραδίδομαι στή δύναμη του Θεού. Τεράστια ή δύναμη Του, άρα άνάλογη και ή εξουσία του άντιπροσώπου Του.

Ο Δρακουμέλ είναι μόνος του και κυριαρχεί πάνω σ' ένα γάτα, σ' ένα σύμβολο δηλαδή, ενώ ο Μπαμπαστρούμφ είναι ο αγαπητός άρχηγός μιας κοινωνικής ομάδας.

Η ιστορική περίοδος στην οποία αναφέρονται τα στρούμφ είναι η προεπαναστατική Γαλλία (περίοδος της αντίβασιλείας του Φιλίππου της Ορλεάνης + Λουδοβίκος 15ος). "Αρα τί άλλο είναι ο Δρακουμέλ από τον κακό φεουδάρχη Βασιλέα που έχει χάσει την αγάπη του λαού του και ο φεουδαρχικός "μεγάλος μηχανισμός" είναι ετοιμόρροπος: και τί άλλο θα μπορούσε να είναι ο Μπαμπαστρούμφ από τον άρχηγό των Γάλλων επαναστατών.



Ο Φαγάνας είναι ο γίγαντας που δεν έχει επίγνωση της δύναμής του. Είναι ένα θέμα που συναντάται συχνά στα παραμύθια. Είναι ο μόνος που φοβούνται πραγματικά και οι δύο παρατάξεις. Χαρακτηριστικά του είναι η "γιγάντια" δύναμή του, ο ιδιαίτερα χαμηλός δείκτης νοημοσύνης του και μοναδικός του στόχος η διατήρησή του στη ζωή. Δηλαδή τό κυνήγι της τροφής.

Τό λεξιλόγιό του ανήκει σ' ένα μωρό («φαγάνας πεινάει, φαγάνας θέλει φάει») κι όμως βρίσκεται στην ηλικία ενός ώριμου άνδρα.

Ο Κάρλ Κράους στις συστηματικές του μελέτες παρουσιάζει τη διαφθορά της γλώσσας ως καθρέπτη των ελαττωμάτων της κοινωνίας: ο φαγάνας είναι μία ελαττωματική κοινωνία.

Η ηλικία του και η γλώσσα του είναι συνάρτηση του άπώτατου σημείου των σωματικών του δυνατοτήτων με τό ελάχιστο των διανοητικών του λειτουργιών. Είναι η βάση της κοινωνικής πυραμίδας. Είναι ο λαός που σκάβει στά όρυχειά και στά χωράφια, που φορτώνεται τόνους στά λιμάνια και τό μεσημέρι τρώει με τή δύναμη μιάς όρδης καταστροφικών άκρίδων. Στόν έρωτά του είναι κτηνώδης γιατί η ευγένεια της τέχνης ύπήρξε προνόμιο της κορυφής της πυραμίδας του Maslow. Η έρωτική του κτηνωδία όμως,

παρακάμπτεται, άποσιωπάται στά παραμύθια ή λέγεται με κώδικα δύσκολα άναγνώσιμο. Π.χ.: τό τέρας που φυλάκισε τήν άρχοντοπούλα στόν πύργο της (τέρας= έρωτική έπιθυμία σέ άπόθηση πύργος= τό σώμα της).

Τά παιδιά δέν πρέπει νά γνωρίζουν τίποτε γύρω άπ' τόν έρωτα. Οί σοφοί μεγάλοι του σύγχρονου μεσαιωνικού δυτικού κόσμου παραδίδουν στά παιδιά και στους μεγάλους - παιδιά (Φαγάνες) τήν εύνοχισμένη όψη του κόσμου.

Η επαναστατική ομάδα ή ή μικρή χαριτωμένη οικογένεια τών στρούμφ.

Ο σπιρτούλης: Τό πρότυπο τών Γάλλων διανοουμένων, οί όποιοι άνοιξαν τό δρόμο προς τήν επανάσταση. Ο σύζυγος της πλύστρας Ντενί Ντιντερό, έπιφορτισμένος με τό έργο της έγκυκλοπαίδειας, ο ήμισθής και μωρολόγος Ζάν - Ζάκ Ρουσσώ, με τίς μελέτες γύρω από τίς έπιστήμες και τίς τέχνες (1750), γύρω από τήν καταγωγή της άνισότητας, ο Ε-μίλ και τό Κοινωνικό συμβόλαιο και τό βαρύ πυροβολικό τών διανοουμένων, ο Φρανσουά - Μαρί Άρουέ, γνωστός ως Βολταίρος.

"Όταν ο σπιρτούλης άσχολείται με τήν πολιτική (μαγικά φίλτρα), κάνει τά πάντα άνω - κάτω. Κανένα από τήν επαναστατική ομάδα δέν μπορεί νά πεισει, γιατί κανείς τους δέν θέλει νά πεισθεϊ. Οί θεωρίες του είναι άυστηματοποιητες, άσυνάρτητες, καθρέφτης της ήμισθίας του. Ο μοναδικός σκοπός του είναι να διαδεχθεϊ τόν Μπαμπαστρούμφ στην άρχηγία της επαναστατικής ομάδας και αυτό τόν μετατρέπει σέ άσύνειδο πράκτορα του άρχηγού Μπαμπαστρούμφ (σέ ένα έπεισόδιο γράφει με κώδικα τί κάνει ο καθένας επαναστάτης για νά δείξει τήν άφοσίωσή του στόν Μπαμπαστρούμφ). Βέβαια, πολύ συχνά, οί άλλοι επαναστάτες δείχνουν τά αισθήματα που τρέφουν γι' αυτόν τόν άλλοπαρμένο διανοούμενο. Τόν διώνουν με τίς κλωτσιές.

Οί σχέσεις τών μελών του Στρομφοχωριού δέν είναι παρά η περιλήψη του "κοινωνικού συμβολαίου" του Ζ.Ζ. Ρουσσώ, μέσα στό όποιο περιγράφονται οί βάσεις μιάς κοινωνίας στην όποία ο άνθρωπος άσκει τά δικαιώματά του



καί δέν καταπιέζεται. Ἡ ἐξουσία σέβεται τή θέληση τοῦ λαοῦ καί οἱ πολίτες ἀντιμετωπίζονται ὡς κυρίαρχοι τοῦ πεπρωμένου τους. Ἡ κυβέρνηση δέν εἶναι παρά ὁ ὑπρέτης τοῦ λαοῦ, ὁ ὁποῖος εἶναι ὁ κυρίαρχος. Ὁ σπιρτοῦλης ἀποτυχαίνει στήν πολιτική γιατί πραγματικές πολιτικές γνώσεις ἔχουν μονάχα ὁ Μπαμπαστρούμφ καί ὁ Δρακουμέλ.

Ἐπισημαίνεται ὅτι ὁ μηχανικός δέν εἶναι ἄλλος ἀπό τόν διάσημο μαθηματικό τῆς ἐποχῆς ντ' Ἀλαμπέρ, στόν ὁποῖο ἀναφέρονται καί ὁ Ντενί Ντιντερό μέ τό δοκίμιο "Τό ὄνειρο τοῦ ντ' Ἀλαμπέρ" καί ὁ Ζάν - Ζάκ Ρουσσώ μέ τό "Γράμμα πρὸς τόν ντ' Ἀλαμπέρ". Ὁ ντ' Ἀλαμπέρ εἶναι τό σύμβολο τοῦ διανοούμενου ὁ ὁποῖος ὑπῆρξε ὁ στυλοβάτης τῆς μετέπειτα βιομηχανικῆς ἐπανάστασης καί τοῦ σύγχρονου ὑλιστικοῦ κόσμου.

Ἡ στρουμφίτα: Δέν εἶναι ἡ ὑπρέτρια Θηρεσία Λεβασέρ, ἡ γυναίκα τοῦ Ζ.Ζ.Ρουσσώ, γιατί αὐτή ἔμεινε στήν ἱστορία ὡς γυναίκα τοῦ Ρουσσώ καί ὄχι ὡς μέλος ἐπαναστατικῆς ομάδας. Εἶναι ἡ φιλόνηρωτη Μαντάμ ντε Βαρέν πού τόν περιθάλπει στόν πύργο της στό Ἄννεσυ ἢ ἡ Μαντάμ ντυ Σατλέ, στό Σιρέ στήν Καμπανία, πού παρέχει καταφύγιο στό φίλο της Βολταίρο.

Εἶναι ἡ πῶς πετυχημένη θέση - μοντέλο τῆς γυναίκας, ὄχι μόνο στό μικρόκοσμο τῆς ἐπαναστατικῆς αὐτῆς κοινωνίας, ἀλλά καί στό μακρόκοσμο τοῦ κράτους.

Ἡ μοναδικότητά της ἀνάμεσα σέ τόσους ἄνδρες, ὄχι μόνο ἀποκαλύπτει μιὰ ἀνδροκρατούμενη κοινωνία, ἀλλά μᾶς περιγράφει καί τή θεωρία περί προσφορῶς καί ζήτησης. Τό ἀγαθό ἔρωτας - ἀναπαραγωγή κατατάσσεται ὡς οὐσιώδες ἐν ἀνεπαρκεία. Αὐτήν ἀκριβῶς τήν ἔννοια ἔχει καί τό «πολύτιμο» στίς κεφαλαιοκρατικές δυτικές κοινωνίες. Πολύτιμο πολλές φορές ὄχι ἀπό τήν ἴδια του τή φύση, ἀλλά μέ τήν ἔννοια τοῦ "πολλά ἀργύρια τιμᾶται". Ὅπως σέ μιὰ δημοπρασία, ὅταν πολλοί ἀνταγωνίζονται πάνω σέ ἕνα ἀντικείμενο, ὁ ἀνταγωνισμός τους αὐτός μπορεῖ νά ἀνεβᾷ

σε τήν τιμή σέ ὑπέρογκα ὕψη. Τό "Μιά γυναίκα μόνη ἀνάμεσα σέ τόσους ἄνδρες" δέν πραγματεύεται τό ἀνυπεράσπιστο καί τήν ἀδυναμία (μιλάμε πάντα γιά τήν στρουμφοθεωρία) ἀλλά τήν κρυφῆ ἔννοια τῆς δύναμης ὅταν κατέχεις μοναδικά χαρακτηριστικά. Ἐδῶ τό μοναδικό δέν ἐντοπίζεται στά χαρακτηριστικά τῆς στρουμφίτας πού εἶναι μιὰ ἀσημαντη κοκτό ἀπό τίς χιλιάδες πού ἔχουν κατακλύσει τόν κόσμο, ἀλλά τό ὅτι εἶναι μόνη καί ἀναπόφευκτα τήν ποθοῦν πολλοί.

Μιά ἀπό τίς πάγιες στρατηγικές τῆς στρουμφίτας εἶναι ἡ "γυναικεία πονηριά". Δέν ἐκπληρώνει τόν ἐρωτικό πόθο τῶν ἀνδρῶν πού τήν περιτριγυρίζουν καί μ' αὐτό τόν τρόπο τοῦς χρησιμοποιοῦ ἀνάλογα μέ τίς ἐπιδιιώξεις της.

Ἐπισημαίνεται: Πρόκειται γιά τόν Πιέρ Καρόν, γνωστό ὡς Μπωμαρσαί (ἢ καί γιά τόν Μότσαρτ). Στό ἔργο του "Οἱ γάμοι τοῦ Φίγκαρο", πού ἀποτελέσει τό λιμπρέτο τῆς ὁμώνυμης ὄπερας τοῦ Μότσαρτ (καί ἔγινε ἔτσι ἀκόμη πῶς γνωστό), δημιουργεῖ ἕναν ἀληθινό τύπο. Γιά τοῦς σύγχρονους, ὁ Φίγκαρο ἐνσαρκώνει ὄλα τά ἔξυπνα λαϊκά στοιχεία πού διεκδικοῦν λίγο περισσότερη κοινωνική δικαιοσύνη καί πού ἀξίζουν λόγω τῆς ἐξυπνάδας καί τῆς δράσης τους νά παίξουν κάποιο ρόλο στά πεπρωμένα τοῦ ἔθνους.

Ἐπισημαίνεται: ("Μοῦ τή δίνει"), τό **πειραχτήρι** ("Πᾶρε καί ἕνα δωράκι") καί ὁ **νάρκισσος** ἀποτελοῦν ἀπλῶς μιὰ ὑποομάδα προσωπικῶν χαρακτηριστικῶν.

Ἐπισημαίνεται: Ἡ κοινότητα βρίσκεται συνεχῶς ὑπό τό κράτος μιᾶς ἀπειλῆς. Φυσικῆς (σεισμοί, ἠφαίστεια, πλημμύρες) ἢ θεσμικῆς (Δρακουμέλ). Ὁ Μπ. τό γνωρίζει καί ἐμεῖς τό γνωρίζουμε, πῶς δηλαδή αὐτή εἶναι ἡ αἰτία πού ἡ κοινότητα εἶναι ἐνωμένη. Ὅταν νικοῦν τόν θεσμικό κίνδυνο (τόν φυσικό δέν μποροῦν παρά μόνο νά τόν περιορίσουν), ὁ Μπ. τόν ἐλευθερώνει γιατί λείπει πῶς μετά δέν θάχουν κάτι γιά νά ἀγωνίζονται. Μήπως, λοιπόν, ὁ Δρακουμέλ εἶναι ἕνα τέχνασμα τοῦ Μπ. γιά νά διοικεῖ μέ μακιαβελική δεξιότητα τοῦς ὑπῆκόους του; Μήπως δηλαδή ὁ Δρακουμέλ εἶναι ἕνα μεταμφιεσμένο φάντασμα - μορμῶ (ὅπως καί τό ράγισμα στό φράγμα), κάποιο δηλαδή στρουμφάκι πού ὑπηρετεῖ στίς μυστικές ὑπηρεσίες τοῦ ἀρχηγοῦ - ἐπαναστάτη γιά νά ἐνώνει ὄλους τοῦς "καλοῦς" ἐναντία στόν "κακό"; Ὅλα αὐτά εἶναι βέβαια εἰκασίες ἐνός συγγραφέα ἀστυνομικῶν διηγημάτων. Ἀπλῶς, κάποιο στιγμή, ὁ Μπαμπαστρούμφ ἀποδεικνύεται ἀποφασιστικά πῶς δυνατός τοῦ Δρακουμέλ (ἢ τοῦ σπασμένου φράγματος) καί τόν ἐλευθερώνει. Σ' ὄλες τίς ἄλλες ιστοριοῦλες εἶναι ἀπλῶς πῶς δυνατός γιατί, βέβαια, εἶναι ὁ "καλός" καί οἱ καλοὶ στά παραμύθια (παραμυθῶ = παρηγορῶ) εἶναι πῶς δυνατόι καί κερδίζουν στίς ἀντιπαραθέσεις τους μέ τό κακό.

Αὐτή ἡ ἀποψη ἀναφέρεται μόνο στίς κωμωδίες τῆς ἀναγεννησιακῆς οὐτοπίας τοῦ Σαίξπηρ, οἱ ἑρασιτές ξαναβρίσκονται, ὁ γιός ξαναπαίρνει τήν σφετερισθεῖσα πατρική κληρονομιά, ὁ δίκαιος ἡγεμόνας (ἂν καί δέν ὑπάρχει δίκαιος ἢ ἀδίκος ἡγεμόνας παρά μονάχα ἡ κατάσταση τοῦ ἡγεμόνα) ξαναεμβαίνει στό θρόνο του.

Στίς βαθεῖες καί αὐστηρές του τραγωδίες, ὁ Σαίξπηρ, ἀπογυμνώνει τό μηχανισμό τῆς ἐξουσίας χωρίς νά προσφευγε σέ μύθους καί ὑπεκφυγές. Ἐκθρονίζει τή βασιλική μεγαλιότητα καί ἐξορίζει κάθε αὐταπάτη.

Στέλιος Ἀλκαῖος



ΕΚΔΟΣΕΙΣ ΑΙΓΟΚΕΡΩΣ

Ζωοδόχου Πηγής 17

Τηλ. 36 13 137

1. Σ. Μ. Αϊξενστάιν: Έργα 1: Η Μορφή του Φίλμ Α΄
2. Σ. Μ. Αϊξενστάιν: Έργα 2: Η Μορφή του Φίλμ Β΄
3. Σ. Μ. Αϊξενστάιν: Έργα 3: Πέρα απ' τους Άστéρες
4. Σ. Μ. Αϊξενστάιν: Έργα 4: Κινηματογράφος και Ζωγραφική
5. Γιάννης Σολδάτος: Ιστορία του Έλληνικού Κινηματογράφου Α΄
6. Γιάννης Σολδάτος: Ιστορία του Έλληνικού Κινηματογράφου Β΄
7. Δήμος Θέος: Φορμαλισμός
8. Βασίλης Ραφαηλίδης: Λεξικό Ταινιών Α΄
9. Βασίλης Ραφαηλίδης: Λεξικό Ταινιών Β΄
10. Βασίλης Ραφαηλίδης: Λεξικό Ταινιών Γ΄
11. Βασίλης Ραφαηλίδης: Λεξικό Ταινιών Δ΄
12. Βασίλης Ραφαηλίδης: Λεξικό Ταινιών Ε΄
13. Βασίλης Ραφαηλίδης: Φιλμοκατασκευή (Μιά μέθοδος Ανάγνωσης του Φίλμ)
14. Βασίλης Ραφαηλίδης: Κινηματογραφικά Θέματα Α΄
15. Βασίλης Ραφαηλίδης: Κινηματογραφικά Θέματα Β΄
16. Λέβ Κουλέσοφ: Η Τέχνη του Κινηματογράφου
17. Αντρέ Μπαζέν - Μπερνάρ Ντόρ - Αντρέ Γκλωξμάν - Μπάμπης Άκτσόγλου: Τό Γουέστερν
18. Θόδωρος Σούμας: Κινηματογράφος και Σεξουαλικότητα Έρωτισμός
19. Κήθ Ρήντερ: Ιστορία του Παγκόσμιου Κινηματογράφου
20. Στάθης Βαλούκος: Λεξικό Σκηνοθετών
21. Π. Γουάλλεν: Ό Κινηματογράφος, ό Φουτουρισμός και ό Μαγιακόφσκι
22. Ζώρζ Σαντούλ: Τό ντοκυμαντέρ
23. Γιώργος Διζιρίκης: Λεξικό Αίσθητικών και Τεχνικών Όρων του Κινηματογράφου Α΄
24. Γιώργος Διζιρίκης: Λεξικό Αίσθητικών και Τεχνικών Όρων του Κινηματογράφου Β΄
25. Ίβάν Κρίστ: Ό Χρυσός Αιώνας της Φωτογραφίας
26. Ζάν Έπστάιν: Η Νόηση μις Μηχανής (Μιά Φιλοσοφική Θεώρηση του Κινηματογράφου)
27. Ζάν Κοκτώ - Αντρέ Φρενιό: Κινηματογράφος και Ποίηση
28. Λάμπρος Παπαδημητράκης: Διεύθυνση Παραγωγής στον Κινηματογράφο και τήν Τηλεόραση
29. Στάθης Βαλούκος: Φιλμογραφία Έλληνικών Ταινιών
30. Τάκης Δαυλόπουλος: Πραγματία για τό Μοντάζ

ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΙΚΟ ΑΡΧΕΙΟ

1. Λουίς Μπουιουέλ
2. Τά Τέρατα στην Όθόνη
3. Ράιντερ Βέρνερ Φασμπίντερ
4. Μικαλάντζελο Άντονιόνι
5. Λουκίνο Βισκόντι
6. Ζάν Λύκ Γκοντάρ
7. Φρανσουά Τρυφώ
8. Σάμ Πέκινπα
9. Γούντνι Άλλεν
10. Ταξίδι στα Κύθηρα
11. Τό Χόλλυγουντ
12. Χάμφρεϋ Μπόγκαρτ
13. Τζών Φόρντ
14. Χάουαρντ Χώκς
15. Όρσον Γουέλς
16. Κίνγκ Βίντορ
17. Ρομάν Πολάνσκι
18. Άλφρεντ Χίτσκοκ
19. Φράνσις Φόρντ Κόπολλα
20. Τζόζεφ Λόουζυ
21. Ό Γαλάζιος Άγγελος
22. Μπάστερ Κήτον
23. Μάρλον Μπράντο
24. Άκίρα Κουροσάβα
25. Ό Κανόνας του Παιχνιδιού
26. Πέτρινα Χρόνια
27. Ναγκίσα Όσίμα
28. Ίαπωνικός Κινηματογράφος
29. Άδελφοί Ταβιάνι
30. Πιέρ Πάολο Παζολίνι
31. Ρομπέρ Μπρεσσόν
32. Φεντερίκο Φελίνι
33. Κάρλ Ντράγιερ
34. Μαριονέτες
35. Μπερνάρντο Μπερτολούτσι
36. Ό Τρελός Πιερό

ἡ λέξη

Μηνιαίο περιοδικό ελληνικής και ξένης λογοτεχνίας

Ποίηση - Πεζογραφία - Δοκίμιο - Μελέτη - Θέατρο - Κριτική

Επίσης, σε κάθε τεύχος: σχόλια για την πνευματική και καλλιτεχνική επικαιρότητα, κριτική βιβλίου, θεάτρου, κινηματογράφου, εικαστικών και δειγματοληπτική παρουσίαση των πιο αξιοπρόσεχτων λογοτεχνικών βιβλίων του τελευταίου καιρού.

Ακόμα, η εικονογράφηση, με έγχρωμα σχέδια, γίνεται από ένα σημαντικό - διαφορετικό σε κάθε τεύχος - σύγχρονο Έλληνα ζωγράφο.

ἡ λέξη

Εκδόση - Διεύθυνση: Αντώνης Φωστιέρης - Θανάσης Θ. Νιάρχος

ἡ λέξη

Κυκλοφορεί σ' όλη την Ελλάδα, σε βιβλιοπωλεία και περίπτερα.

ἡ λέξη

Ελληνική και ξένη λογοτεχνία

ΤΟ ΔΕΝΤΡΟ
ΤΟ ΔΕΝΤΡΟ
ΤΟ ΔΕΝΤΡΟ

ΟΧΟΠΙΑΣΤΗΣ

ΚΥΚΛΟΦΟΡΕΙ ΚΑΘΕ 1^η ΤΟΥ ΜΗΝΑ

ΙΑΝΟΣ

ΒΙΒΛΙΟΠΩΛΕΙΟ
ΕΚΔΟΣΕΙΣ-ΓΚΑΛΕΡΙ



Α. ΚΑΛΟΓΕΡΟΠΟΥΛΟΣ
Π. ΑΝΔΡΕΑΔΗΣ
Η πόλη μας
Θεσσαλονίκη

ΚΛΕΑΝΘΗΣ ΓΡΙΒΑΣ
Ψυχιατρικός ολοκληρωτισμός

ΑΡΙΣΤΟΤΕΛΟΥΣ 7 ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗ

ΔΙΑΒΑΖΩ

ΔΕΚΑΠΕΝΘΗΜΕΡΗ ΕΚΔΟΣΗ ΤΟΥ ΒΙΒΛΙΟΥ

αφιέρωμα στον
Γιώργο Σεφέρη

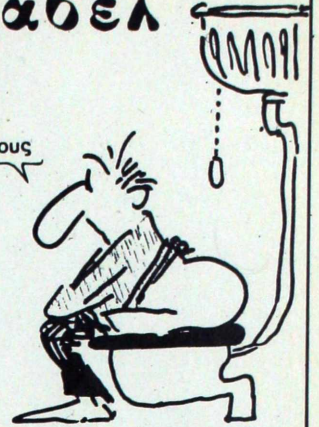


ΧΡΟΝΙΑ

Α ΜΕΤΑΣΤΑ 26 106 81 ΑΘΗΝΑ
ΤΗΛ 3640487 3640488

ΚΥΚΛΟΦΟΡΗΣΕ
ΤΟ ΚΑΙΝΟΥΡΙΟ ΤΕΥΧΟΣ
της **θαδέλ**

ΕΠΙΤΕΛΟΥΣ



ΔΙΑΒΑΣΤΕ

ΕΠΙΘΕΩΡΗΣΗ ΤΟΥ ΒΙΒΛΙΟΥ

πολυσέλιδο — ανανεωμένο — υπεύθυνο

26 ΧΡΟΝΙΑ ΣΤΗ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗ

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

ΜΠΑΡΜΠΟΥΝΑΚΗΣ

Αριστοτέλους 4* Εγνατίας 150

ΤΟ ΚΑΤΩΙ ΤΟΥ ΒΙΒΛΙΟΥ

Αριστοτέλους 6* Τηλ. 27.18.53

ΤΟ ΣΠΙΤΑΚΙ ΤΟΥ ΠΑΙΔΙΟΥ

Καρόλου Ντηλ 3* Τηλ. 23.97.46

Το μοναδικό παιδικό βιβλιοπωλείο

**ΤΑ ΤΕΣΣΕΡΑ ΒΙΒΛΙΟΠΩΛΕΙΑ
ΜΠΑΡΜΠΟΥΝΑΚΗΣ**

