

ΘΘΘΝΗ

ΔΙΜΗΝΟ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΙΚΟ ΠΕΡΙΟΔΙΚΟ ΘΕΩΡΙΑΣ / ΚΡΙΤΙΚΗΣ

ΘΘΘΝΗ 25 ΑΠΡΙΛΙΟΣ - ΙΟΥΝΙΟΣ '86

ΤΙΜΗ 200



ΚΑΝΝΕΣ '86

Ντ. Γ. Γκρίφφιθ

Κριτικές,

Ειδήσεις,

Σχόλια

ΙΑΝΟΣ

ΒΙΒΛΙΟΠΩΛΕΙΟ
ΕΚΔΟΣΕΙΣ-ΓΚΑΛΕΡΙ



Α. ΚΑΛΟΓΕΡΟΠΟΥΛΟΣ
Π. ΑΝΔΡΕΑΔΗΣ
Η πόλη μας
Θεσσαλονίκη

ΜΑΥΤΗΡΙΚ

ΚΛΕΑΝΘΗΣ ΓΡΙΒΑΣ
Ψυχιατρικός ολοκληρωτισμός

ΑΡΙΣΤΟΤΕΛΟΥΣ 7 ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗ

ΤΟ ΔΕΝΤΡΟ
ΤΟ ΔΕΝΤΡΟ
ΤΟ ΔΕΝΤΡΟ

26 ΧΡΟΝΙΑ ΣΤΗ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗ

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

ΜΠΑΡΜΠΟΥΝΑΚΗΣ

Αριστοτέλους 4* Εγνατίας 150

ΤΟ ΚΑΤΩ ΤΟΥ ΒΙΒΛΙΟΥ

Αριστοτέλους 6* Τηλ. 27.18.53

ΤΟ ΣΠΙΤΑΚΙ ΤΟΥ ΠΑΙΔΙΟΥ

Καρόλου Ντηλ 3* Τηλ. 23.97.46

Το μοναδικό παιδικό βιβλιοπωλείο

**ΤΑ ΤΕΣΣΕΡΑ ΒΙΒΛΙΟΠΩΛΕΙΑ
ΜΠΑΡΜΠΟΥΝΑΚΗΣ**

Στό εξώφυλλο: Η θυσία του Άντρεί
Ταρκόφκι
Στό οπισθόφυλλο: Ο Νταϊήβιντ
Γουόρκ Γκρίφφιθ

ΥΠΕΥΘΥΝΟΣ ΕΚΔΟΣΕΩΣ

Νότης Φόρσος

ΑΡΧΙΣΥΝΤΑΚΤΗΣ

Άλέξανδρος Μουμτζής

ΣΥΝΤΑΞΗ

Άγγελος Βεζυρόπουλος

Δημήτρης Βεργέτης

Γιάννης Δεληολάνης

Περικλής Δεληολάνης

Άλέξης Δερμεντζόγλου

Ίορδάνης Καμπάς

Βασίλης Κεχαγιάς

Άντώνης Κιούκας

Νίκος Κολοβός

Χρήστος Μήτσος

Θόδωρος Νάτσος

Θωμάς Νέος

Γιώργος Τζιζιώτιος

Νότης Φόρσος

ΣΥΝΕΡΓΑΤΕΣ

Κώστας Άκογλου

Θωμάς Λιναράς

Γιάννης Μιχαλόπουλος

ΕΚΔΟΤΗΣ

Λέσχη Φίλων Κινηματογράφου

“Οθόνη”

ΣΥΝΔΡΟΜΕΣ-ΔΙΑΦΗΜΙΣΕΙΣ

Άγγελος Βεζυρόπουλος,

ταχ. θυρ. 10 868,

541 10 Θεσσαλονίκη,

τηλ. 623 839

Έτησια συνδρομή (πέντε τεύχη)

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

Άθήνα: 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

Ή γεωγραφία του πραγματικού, του Α.Δ.	2
Στόν άστερισμό του φωτός, του Θ.Α.	4
Καί ξαφνικά όλοι άνακάλυψαν τόν “κινηματογράφο”, του Ίορδάνη Καμπά	5
Μιά έπιστολή	6
Κάννον, του Ν.Φ.	8
Μιά μέρα, μία ταινία, του Ίορδάνη Καμπά	9
Μέ όνειρο τήν άναδιάρθρωση, του Δ.	10
Ταινίες σέ καραντίνα, του Θ.Ν.	11
Πώς γεννήθηκε ό ΠΟΛΙΤΗΣ ΚΑΙΗΝ: άνέκδοτο κείμενο του 1941, του Θ.Α.	12
Στή σελήνη ή στό σώμα σας, τό σινεμά είναι παντού, του Άντρεί Ζουλάφσκι - Άποσπάσματα από μία συνέντευξη	14
Τό βίντεο στην Ε.Σ.Σ.Δ., του Θ.Ν.	16
Φεστιβάλ ΣΟΥΠΕΡ - 8, του Ίορδάνη Καμπά	16
Περιπέτειες Ίταλίδας στην Κίνα, του Θ.Ν.	16
ΕΙΠΑΝ	17
ΕΙΔΗΣΕΙΣ - Ταινίες που έρχονται	18

ΚΑΝΝΕΣ '86

σελ. 21

Καλώς ήρθατε στις Κάννες, του Χρήστου Μήτση	21
Μιά καλή χρονιά, του Νότη Φόρσου	31
Δημιουργοί και ταινίες: Συνεντεύξεις των Άλτμαν, Κοντσαλόφσκι, Σκορτσέζε, Σπήλμπεργκ και Τζόρνταν	37
Μέ τήν Σάρα Ντράιβερ	42
Κουβεντιάζοντας	45

ΝΤΑΙΗΒΙΝΤ ΓΟΥΩΡΚ ΓΚΡΙΦΦΙΘ

σελ. 48

“Ο κινηματογράφος είναι ή μεγαλύτερη πνευματική δύναμη που γνωρίσαμε ποτέ”, του Ν.Γ.Γ.	48
Σπασμένος κρίνος, του Νίκου Κολοβού	53
Νταϊήβιντ Γουόρκ Γκρίφφιθ, του Τζαίμς Έιτζι	57

ΚΩΣΤΑΣ ΖΟΥΡΑΡΙΣ

σελ. 60

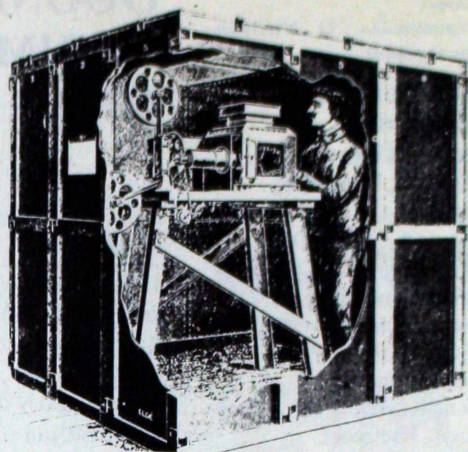
“Μήν παίρνετε τόν κινηματογράφο σοβαρά”	60
---	----

ΚΡΙΤΙΚΕΣ

σελ. 65

Κόττον κλάμπ, του Θωμά Λιναρά	65
Τό τρίτο μέρος τής νύχτας, του Γιάννη Δεληολάνη	68
Πιό ξένο από τόν παράδεισο, του Θωμά Λιναρά	70
Τό σκοτεινό άστέρι, του Γιάννη Μιχαλόπουλου	73
Τό πλοίο των παρανόμων, του Θωμά Λιναρά	76
Χωρίς μάρτυρες, του Περικλή Δεληολάνη	78

Ειδήσεις - Σχόλια



ΟΤΤΟ ΠΡΕΜΙΓΚΕΡ

Η γεωγραφία του πραγματικού

Ο Όττο Πρέμινγκερ, που υπήρξε σκηνοθέτης, παραγωγός και ήθοποιός, γεννήθηκε στη Βιέννη στις 5 Δεκεμβρίου του 1906. Έγινε ήθοποιός θεάτρου στα 17 του χρόνια, αργότερα σκηνοθέτησε σ' αυτό το θέατρο που έπαιξε και, στην πενταετία 1935 - 40, υπήρξε παραγωγός και σκηνοθέτης θεάτρου στις ΗΠΑ. Τό 1977 εκδόθηκε η αυτοβιογραφία του. Οι κυριότερες παραγωγές που σκηνοθέτησε για το θέατρο ήταν τά: *Margin for error*, *The moon is blue*, *Critics Choice*, και *Full Circle*.

Ως σκηνοθέτης κινηματογράφου εμφανίζεται τό 1936 μέ τό φίλμ *Under your spell*, ενῶ στά 1944 γυρίζει τήν ταινία πού τό κάνει διάσημο. Είναι ή *Λώρα* μέ τήν Τζήν Τίρνεϋ και τόν Ντάνα Αντριους. Αρχικά ό Ρούμπεν Μαμουλιαν γύρισε κάποιες σκηνές για νά άνατεθεί στη συνέχεια ή σκηνοθεσία στόν Πρέμινγκερ. Η *Λώρα* είναι άπό τά πύό σημαντικά και ώριμα φίλμ - νουάρ πού γυρίστηκαν στις ΗΠΑ στη δεκαετία του '40.

Άκολουθοϋν τά *Βασιλικά σκάνδαλα* (1945), τό *Άμπέρ για πάντα* (1947), ένα μελόδραμα άπό τήν όμωσυμη γνωστή νουβέλα, και τά φίλμ *Centennial summer*, *Daisy Canyon*, *In the meantime darling*, *Fallen angel*, *Whirlpool* (μιά πολύ ενδιαφέρουσα άστυνομική κατασκευή) και *Where the sidewalk ends*. Σημειώνουμε τό 1948 τήν ταινία *Η κυρία μέ τήν έρμύνα*, σέ συνεργασία μέ τόν Έρνστ Λιούμπιτς. Τήν ίδια χρονιά γίνεται και τό *The fan*. Στά 1950 ό Πρέμινγκερ γυρίζει τό *13ο γράμμα*, ρημέγκ μίας περίφημης μαύρης γαλλικής ταινίας του Κλουζώ, του Κορακιού. Άκολουθοϋν οι ταινίες *Angel face* και στά 1935 τό *The moon is blue* και τό *Ποτάμι χωρίς επιστροφή*, μιά άποψη πάνω στό γουέστερν μέ τούς Μαίριλιν Μονρόε και Ρόμπερτ Μήτσαμ. Άκολουθοϋν: *Κάρμεν Τζόουνς* (1954), *Τό στρατοδικείο του Μπίλν Μάρσαλ*, *Ο άνθρωπος μέ τό χρυσό χέρι* μέ τούς Φράνκ Σινάτρα και Κίμ Νόβακ. Αυτό τό άσπρόμαυρο μελόδραμα φαντάζει τώρα ξεπερασμένο,

ενῶ για τήν εποχή του υιοθέτησε μιά άρκετά τολμηρή έκδοχή για τά ναρκωτικά. Στά 1957, ό Όττο γυρίζει δύο φίλμ μέ τήν Τζήν Σήμεργκ: Είναι ή *Άγία Ίωάννα* και τό *Καλημέρα θλίψη*, μιά διασκευή της γνωστής νουβέλας της Φρανσουάζ Σαγκάν. Στά 1958 κινηματογραφεί τήν όπερα του Γκέρσοϋν *Πόργκυ και Μπέε* και τήν επόμενη χρονιά τήν έπιτυχία του *Ανατομία ενός εγκλήματος* μέ τούς Τζέιμς Σπιούαρτ και Λη Ρέμικ: Είναι ένα δικαστικό και άστυνομικό φίλμ μέ κάποιες σημαντικές "καταγγελίες". Στά 1961 ένα γιγαντιαίο αλλά φιλοσοφιστικό φίλμ: Άπό τήν νουβέλα του Λέον Γιούρις γίνεται ή *Έξοδος*, διάρκειας τριών ώρων και 50 λεπτών, πού διαθέτει ώστόσο σκηνοθετικές άρετές. Άκολουθει ή πολύ ενδιαφέρουσα Θυέλλα στην Ουάσινγκτον (1962), ένα πολιτικό μελόδραμα πού άγγίζει τό θρίλερ, μέ τόν Τσάρλς Λάτον πολύ καλό στό βασικό ρόλο.

Άκολουθοϋν: *Ο καρδινάλιος* (1936), *Πρώτη νίκη* (1965) και (τό



Ποτάμι χωρίς επιστροφή

1966) ή κατά πολλούς τελευταία σπουδαία ταινία του: *Ο Υπόπτος του πύργου του Λουνδίνου* (*Bunny Lake is missing*) με τους Λωρενς Όλιβιε, Κάρολ Λύνλεϋ και Κήρ Ντουλρή. Πάντως, την επόμενη χρονιά, ο Πρέμινγκερ γυρίζει το *Όταν ο νόμος προστάζει* (*Hurry sundown*), ένα φιλμ αντιφατικό: Είναι βέβαια αντιρατσιστικό, έχει τή δομή αρχαίας τραγωδίας, αλλά κάποιες φορές ή αφηγηματική άποψη και οι μελοδραματικές καταγγελίες αναγνωρίζονται ως επιπόλαιες. Στά 1968 γίνεται το *Skidoo*, στα 1969 το *Πές μου πώς μ' αγαπās Τζούνη*, στα 1972 το *Such good friends*, ενώ το 1975 ή *Επιχείρηση Μαύρος Σεπτέμβρης* (*Rosebud*), με τους Πήτερ Ο' Τούλ και Ρίτσαρντ Άντεμπορω, είναι και πάλι φιλοσοφιστική. Τό 1980, στο φεστιβάλ της Βενετίας, βλέπουμε τήν τελευταία ταινία του Όττο Πρέμινγκερ. Είναι *Ο άνθρωπος παράγοντας*, από τήν ομώνυνη νουβέλα του Γκράχαμ Γκρήν.

Η τελευταία φορά πού έπαιξε σε ταινία ήταν σε μία δουλειά φίλου και συμπατριώτη του: Στο *Στάλαγκ 17* κοντά στον Γουίλλιαμ Χόλντεν, σε σκηνοθεσία Μπίλλυ Γουάιλντερ.

Ο Πρέμινγκερ σκηνοθέτησε ταινίες όλων τών κινηματογραφικών ειδών. Πολλές από τς ταινίες του είχαν μεγάλη διάρκεια, στήν προσπάθειά του νάναι σαφής σ' ότι ήθελε νά αναπτύξει. Τό στυλ τής κινηματογράφησης του έπηρεάστηκε φανερά από τόν Όροσν Γουέλς. Βασικά στα άσπρόμαυρα του

φιλμ, ό Πρέμινγκερ μιμήθηκε δημιουργικά τόν *Πολίτη Κέην*: παιχνίδια με τή σκιά και τό φώς, χρήση ειδικών φακών, εκμετάλλευση ή αποκλεισμός του βάθους - πεδίου, αιμόσφαιρες όνειρικές, ύψηλά όπτικά άποτελέσματα. Σημειώνουμε ακόμα μία προσπάθεια οικειοποίησης τής Χιτοκοκικής αντίληψης πάνω στήν αποκάλυψη και στήν άπόσταση μεταξύ φαινομένων και πραγματικότητας.

Ο θεατής σε... έξορία

Θά μπορούσαμε για πολλούς λόγους νά κατατάξουμε τόν *Υπόπτο του πύργου του Λουνδίνου* στίς Χιτοκοκικές ταινίες του Πρέμινγκερ. Βασικά έπειδή τό τέλος δείχνει νά έχει μεγάλες όμοιότητες με τήν *Ψυχά*. Όστόσο, ό σκηνοθέτης δείχνει πώς θέλει νά αποκάλυψει πολλά περισσότερα από μία μεμονωμένη περίπτωση. Θάλεγα πώς άν προσέξουμε περισσότερα τόν *Υπόπτο...* θά αντιληφθούμε κυρίως τς γουελσικές επιδράσεις κι ακόμα τή διερεύνηση του ίδιου του κινηματογράφου μέσου: τό πεδίο του πραγματικού - προτείνει ό Πρέμινγκερ - και τό άλλο, έκείνο τής μυθοπλασίας, έχουν άμεση συνάφεια μεταξύ τους: Μία μόνον λεπτή μεμβράνη τά χωρίζει, ένα άσήμαντο στήν αντίσταση χαρτί ταπετοαρίας. Τό πεδίο του πραγματικού όρίζεται και ως ό χώρος άπ' όπου έκπορεύεται τό βλέμμα. Μόνο πού το τελευταίο είναι ήδονοβλεπτικό, άτοπο, έξορισμένο. Έτσι αυτό τό πεδίο μπορεί νά όριστεί και ως τόπος τής έπιθυμίας.

Η σπουδαιότητα τής δουλειάς του Πρέμινγκερ στον *Υπόπτο του πύργου του Λουνδίνου* είναι ή διάθεσή του νά άποδείξει πώς ή μυθοπλασία δέν είναι παρά ή κρυμμένη αλήθεια, ό χαμένος κώδικας του πραγματικού, ή άνομολόγητη έπιθυμία: Η αλήθεια δέν μπορεί νά άποκαλύπτεται διά του λόγου, αλλά μέσα από τήν εικόνα. Ο θεατής καλείται νά έξασκηθεί με τόν άκόλουθο τρόπο: Η ταινία άρχίζει ιδιόρρυθμα: Κάποιο χέρι σχίζει μία ταπετορία και «μπαίνουμε» πιά μέσα στήν ιστορία, βλέποντας έναν φιλικό ήρωα νά κινείται. Υπάρχει ή όχι τό χαμένο κοριτσάκι; Η άπάντηση δέν γράφεται μέσα στή διαδικασία τής αφηγηματικής ανέλιξης, αλλά υπάρχει μέσα στα ντεκόρ, στίς κινήσεις, στίς έρωτήσεις και στίς άπαντήσεις. Τό έμπειρο μάτι μπορεί νά ξεχωρίσει τόν παιδισμό του άδελφού (Κήρ Ντουλρή) πολύ πρίν φανερωθεί κλινικά στό τέλος. Είναι όταν μιλώντας ψύχραιμα (:) με τόν άστυνομικό κάθεται πάνω σε μία αιάρα. Σε αιάρα πάλι θά δοθεί τό τελευταίο παιχνίδι του παιδισμού και τής σωτηρίας. Η ένιαία λειτουργία τών ντεκόρ είναι όλοφάνερη. Τό ήδονοβλεπτικό μάτι δέν κινδυνεύει από τήν έμπλοκή με τά ιδιόρυσμα στοιχεία τής μυθοπλασίας αλλά από τήν άπάθεια τής άδράνειας. Ο Πρέμινγκερ προτείνει ένα ταξίδι του φαντασιακού στο χώρο όπου πραγματικό (πεδίο άπ' όπου έκπορεύεται τό βλέμμα και ή έπιθυμία) άρχίζει τό πέρασμα στο μυθοπλαστικό, στο όποιο ή αίσθηση του



Ο Όττο Πρέμινγκερ

ντοκυμανταίρ είναι ξεκάθαρη. Ή γεωγραφία αυτή του ντοκυμανταίρ λειτουργεί συμμετρικά και ύπομνησιακά ως προς τόν χώρο του πραγματικού. Ό θεατής της ταινίας νοιώθει να τρεκλίζει σ' αυτό τό ταξίδι στό χώρο πέρα από τή σχισμένη ταπεσαρία. Αυτή ή άστάθεια και ή άμηχανία του προέρχονται από τό ότι αναγνωρίζει σ' αυτή τή γκριζα ρουτινιέρικη καθημερινότητα φιγούρες και στοιχεία άνησυχητικά πού στό δικό του χώρο (πέρα από τήν δθόνη του κινηματογράφου) τόν άφήνουν αδιάφορο. Ό θεατής καταλογίζει στόν έαυτό του παιδισμό, γίνεται ό παράξενος άδελφός, έγκαταλείπεται στήν άδυναμία του να προχωρήσει μαζί μέ τούς κώδικες. Και μετά τό χαρτί, ή ταπεσαρία ξανακλείνει, τό ρήγμα έπουλώνεται, τό άνοικτό παράθυρο κλείνει όριστικά. Κι ό θεατής παραμένει έξώοριστος. Μέσα κι έξω από τό ρήγμα, από τό φίλμ, μέ τό φαντασιακό του πυρακτωμένο αλλά μετέωρο. Γι' αυτόν δέν λύθηκε τίποτα, ή κλειστή δίοδος, τό *no trespassing* χρειάζεται άλλες διαδικασίες για να ύποδεχθεί τήν έπιθυμία πού έμεινε άνάπηρη.

Τό ανθρώπινο άπρόοπτο

Στόν *Άνθρώπινο παράγοντα* οι



Ό Άνθρώπινος παράγοντας

άργοι πλαταιαστικοί ρυθμοί προδίδουν ίσως τόν Γκράχαμ Γκρήν και πλησιάζουνε περισσότερο στά άναίτια ζικ - ζάκ του άμερικάνικου φίλμ - νουάρ. Ό ύποπος κι έδω ξεχωρίζει μέ παρόμοιους τρόπους όπως στόν *Πύργο του Λουδίνου*. Είναι γνωστό πώς ό Γκρήν δύσκολα άποδίδεται κινηματογραφικά, άν έξαιρέσουμε τήν άποψη του σέρ

Κάρολ Ρήντ. Πρόσφατα, ό πολύ ίκανός Βρετανός σκηνοθέτης Τζών Μακένζυ άπέτυχε οίκτρα μέ τήν *Ερωμένη του διπλωμάτη* επειδή έδωσε έμφαση στό φλοίο τής νουβέλας. Ό *Πρέμινγκερ*, αντίθετα, φωλιάζει στό έσωτερικό της κι αυτός ό πυρήνας άποδίδεται πολύ περισσότερο μέ τό λόγο παρά μέ τό όπτικοακουστικό μέσο. Ό *Άμερικανός σκηνοθέτης* αναλύοντας τήν περίπτωση ενός ίδεολόγου κομμουνιστή από τή Δύση κρατάει μιά μάλλον άπλοική άπόσταση από τίς λεγόμενες ύπερδυναμείς: Κυνικοί οι μέν (οί τής Δύσης) φτωχοί και αδιάφοροι οι δέ. Ό άνθρωπος παράγοντας αναδύεται στό τελικό πλάνο τής συντριβής σ' ένα μικρό φτωχό σπίτι στή Μόσχα. Τό ξεκρέμαστο τηλέφωνο στό τέλος σημασιοδοτεί τήν έντονη έπιθυμία του ήρωα να έπικοινωνήσει: Άγγιζοντας οίκοιους χώρους, χαιδεύοντας μιά γνωστή γυναίκα σάρκα, βλέποντας τή ρουτίνα του μέ κατάφαση. Άλλος ένας ήρωας του *Πρέμινγκερ* παγιδεύτηκε από τήν έξάρτηση, άλλη μιά φορά τό άπρόοπτο του ανθρώπινου παράγοντα άνέκοψε κάθε άλλον πόθο.

A. Δ.

ΒΙΤΟΡΙΟ ΣΤΟΡΑΡΟ: ΜΑΓΙΚΕΣ ΣΚΙΕΣ

Στόν άστερισμό του φωτός

Ή φυσική - πνευματική - διανοητική άνάγκη τής άπεικόνισης τής κινούμενης ύλης, τής καταγραφής έκείνης τής ένεργητικής μερίδας πού όνομάζεται "Φως" στή διαδρομή της μέσα στό γήινο χώρο, σέ όλες τίς μεταμορφώσεις της είναι ό,τι πιστεύω πώς ένιωσα από τήν πρώτη στιγμή τής "συνείδησης του φωτός" στή μήνημ μου.

Θυμάμαι ότι από τήν πρώτη άπόπειρα να άναπαραστήσω μιά ίστορία χρησιμοποιώντας τή γλώσσα τής φωτεινότητας αισθάνθηκα τήν άνάγκη να άντιπαρατεθώ, να άνακαλύψω τήν ίσορροπία άνάμεσα στίς δύο μορφές διαφορετικού φωτός πού διαχωρίζουν δύο ίδιαίτερες στιγμές τής ζωής μας: ήμέρα και νύχτα.

Ή προσπάθεια ήταν να δειχθεί, μέσα από τίς παραλλαγές του φωτός, ή κίνηση τής ένεργειας, τής ίδιας τής ύλης.

Ή συνεχής εξέλιξη τής συνείδησης πάνω στους δυνατούς τρόπους άναπαράστασης, πάνω στή συνεχή άνάγκη τής αίσθησης, στήν ίδια σιγή, αυτών των δύο αντίθετων πόλων σέ μιά σταθερή ίσορροπία στόν ουρανό: άνάμεσα στό σούρουπο και στή νύχτα, στή νύχτα και στήν αυγή, στό φως και στή σκιά, στόν ήλιο και στό φεγγάρι, μ' έσπρωξε σιγά - σιγά μέσα στά χρόνια να δώσω όπτική μορφή στίς μεταμορφώσεις του Φωτός. Έκείνη τήν εποχή ήμουν πολύ γοητευμένος από τίς δυνατότητες άναπαράστασης πού μου πρόσφερε μιά συγκεκριμένη στιγμή τής ζωής, μέ συγκεκριμένη ψυχική κατάσταση.

Προσπαθούσα λοιπόν μ' αυτό τόν τρόπο και μέ τά μέσα πού τότε διέθετα, να καταγράψω αυτή τήν "κίνηση" στή διάρκεια μιας ταινίας, στή διάρκεια μιας σεκάνς, όμως δυστυχώς πολύ σπάνια

στή διάρκεια ενός και μοναδικού πλάνου. Μιά συνεχής πορεία πού δέχτηκε μιά ξαφνική ώθηση όταν έφθασα στό *Μιά μέρα, ένας έρωτας* του Φράνσις Κόππολα. Ένα φίλμ τό όποίο για άφηγηματικούς λόγους άπαιτούσε άκριβώς αυτό πού έχω πάντα είχα προσπαθήσει να άναπαραστήσω: τό Φως σέ συνεχή μεταμόρφωση για να κρύψει ή να άποκαλύψει τά συγκινησιακά πεδία των πρωταγωνιστών μιας ίστορίας σέ συνεχή διάσπαση, μετασχηματισμό και εξέλιξη.

Ή τεχνολογική δυνατότητα ενός συνόλου φωτός έλεγχόμενου άπόλυτα σέ ό,τι άφορά τήν ένταση, τόσο άπαραίτητου στό λυρικό θέατρο και σ' εκείνο τής πρόζας και τόσο λίγο - περιέργως - χρησιμοποιημένο στόν κόσμο του κινηματογράφου, γινόταν έτσι πρωταγωνιστής μιας κινηματογραφικής άναπαράστασης, όλοκληρωτικά πραγματοποιημένης στό στούντιο, ή όποία συμ-

βόλιζε μιά ειδική στιγμή συγχώνευσης ξεχωριστών άκόμα εϊκαστικών τεχνών: θέατρο, κινηματογράφος, τηλεόραση.

Ή επιστροφή στά παραδοσιακά συστήματα του "συνεχοϋς ρεϋματος" στή διάρκεια τής επόμενης δουλειάς, σέ μιά σειρά έσωτερικών-έξωτερικών του Βάγκνερ, ύπήρξε ένας συνεχής πόνος, μιά συνεχής αϊσθησι άδυναμίας και μταιοτήτας μπροστά στή μη-δυνατότητα άναπαράστασης, σέ σχέση μ' εκείνη τήν προηγούμενη έλευθερία, τόσο πολύ επιθυμητή και μυθικά όνειρεμένη, εκείνη τή συνεχή έναλλακτικότητα άνάμεσα στό Φως και στή Σκιά.

Μετά τή μεγάλη άπογείωση τής φαντασίας μου φαινόταν ότι περπατούσα μέ τά ίστορικά βάρη τής κινηματογραφικής πραγματικότητας δεμένα στίς άστραγάλους μου. Ή έπεξεργασία ένός φίλμ ξεριζωμένου άπ' τό θέατρο δέν μπορούσε νά έχει τήν έλευθερία έκφρασης σέ ό,τι άφορούσε τό φως, τής οποίας αισθανόμουν τόσο βαθιά τήν άνάγκη. Μιά άνάγκη τόσο δυνατή πού νά μέ κάνει ν' άρχίσω νά σκέφτομαι τίς δυνατότητες νά μπορέσω νά "συν-θέσω" ένα ΕΥΚΙΝΗΤΟ σύστημα έλέγχου τών φώτων μέ έναλλασσόμενο ρεϋμα. Για νά μπορέσω έτσι νά έπιτρέψω όλες εκείνες τίς λύσεις του Φωτός, δυνατές στό ΣΤΑΘΕΡΟ έσωτερικό ένός στούντιο.

Ένα σύστημα πού νά μεταφέρεται μέ όποιοσδήποτε καιρικες συνθήκες, άνεξάρτητα άπό τό χώρο, και όποιοδήποτε. Τό πέρασμα του *Ladyhawk* στά στούντιο τής Τσινεσιτά μου έδωσε τή δυνατότητα νά συνεχίσει νά σταθεροποιείται σέ μένα, και όχι μονάχα σέ μένα, ό σχεδιασμός αυτής τής νέας πειθαρχίας στό φωτισμό. Ή χρησιμοποίηση τής ηλεκτρονικής κονσόλας μ' έκανε νά καταλάβω ότι τό "διανοητικό" βήμα είχε ολοκληρωθεί, και πώς τό πέρασμα άπό τό συνεχές στό έναλλασόμενο ρεϋμα χρειαζόταν μονάχα τή σωστή ευκαιρία για νά μπορέσει νά καθιερωθεί όριστικά. Ξπρεπε μονάχα νά πειστούν οι βιομηχανίες αυτού του ειδικού τομέα νά επενδύσουν σ' ένα μέλλον του φωτισμού περισσότερο σύμφωνο μέ τήν ηλεκτρονική επανάσταση, ήδη σέ έκκίνηση στίς εϊκαστικές τέχνες σ' όλο τον κόσμο.

(Πρώτη δημοσίευση: περιοδικό *Imagine e pubblico*, Ιανουάριος-Μάρτιος 1986 μετάφραση: Θ.Λ.)

Και ξαφνικά όλοι άνακάλυσαν τον "κινηματογράφο"

...για νά σκύψουν, σάν δόκιμοι άνατόμοι, πάνω σ' ένα ύποτιθέμενο νεκρό σώμα και νά τό ξεετάσουν, δικαιολογώντας τήν παρουσία τους στά "κοινά" (;) ενδιαφέροντα τής μάζας πού δέν γνωρίζει και πού ζητά έναγωνίως νά μάθει, νά πληροφορηθεί όλα όσα γίνονται στό "χώρο του άοράτου" πού παραμένει όμως ένάντια σ' όλους, και ένάντια στήν επιθυμία όλων, έξαιρετικά όρατός, και κυρίως άπολαυστικά άναγνωρίσιμος για όσους μπορούν και θέλουν.

Ή κινηματογραφική περίοδος πού πέρασε χαρακτηρίστηκε άπό μόνη τής, κι αυτό είναι άρκετό, ως μιά περίοδος πού πολλά είχε, πολλά έδωσε και πολλά καθιέρωσε.

Τό νεοεμφανισθέν "σύνδρομο τής Κάννον", τής γνωστής νέας μεγάλης χολλυγουντιανής εταιρείας, μπορούμε νά πούμε ότι κυριάρχησε. Ποιό σύνδρομο; Αυτό πού παντρεύει τήν "ποιότητα" μέ τήν "έμπορικότητα". Αυτό δηλαδή χαρακτηρίζει τή μεγαλοσύνη του κινηματογράφου ως τέχνη, έτσι ώστε νά συνυπάρχουν, σέ μιά και μόνη κινηματογραφική περίοδο και σέ μιά άγορά άπό ίσχυή ως άνύπαρκτη, ό *Ράμπο* και τό *Χρήμα*. Σ' αυτό τό σημείο δέν μπορούμε παρά νά έπαινέσουμε τό "ρομαντισμό" πού ύπάρχει στήν ελληνική εταιρεία πού μάς πρόσφερε Μπρεσόν, Τζάρμους, Ρομέρ και Σκολιμόφσκι, κόντρα στό ρεϋμα του λαϊκισμού και τής χυδαιότητας. Βέβαια ή ίδια εταιρεία έφερε *Ράμπο*, *Έλένη*, *Τσάκ Νόρρις*... τό σύνδρομο τής Κάννον πού λέγαμε.

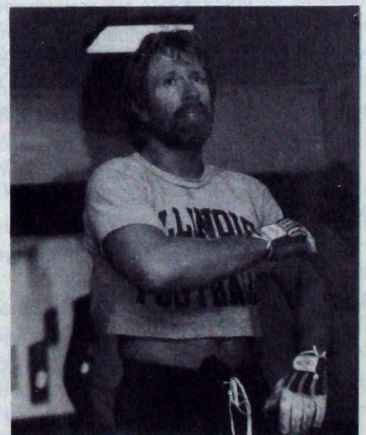
Έτσι αυτό τό χειμώνα κάναμε τό πρώτο βήμα ώστε νά κατακτήσουμε τή παρουσία όρισμένων ταινιών και δέν μένει, κι αυτό είναι τό πιο δύσκολο, ή παρουσία αυτή νά άποτελεί και γεγονός πού νά ρυθμίζει τή ζωή μας. Πού θά μάς κάνει νά άνατρέψουμε τά ραντεβού και τά προγράμμάτα μας για νά δοϋμε ή νά ξαναδοϋμε, για παράδειγμα, τήν *Πωλίνα στήν πλάζ*.

Όλοι λοιπόν άνακάλυσαν ότι μπορούν, μέ άφορμή τό σινεμά, νά δηλώσουν παρόντες, νά γράψουν ή νά μιλήσουν για ταινίες, νά λαθήσουν για

ταινίες, ή νά άγνοήσουν ταινίες. Άπό τίς έκτρωματικές διαπιστώσεις για τό *Μπραζίλ*: ότι "πρόκειται για τή νέα τρελή κωμωδία τών Μόντυ - Πάυθον" ως τήν άνακάλυψη του νεορηγκανικού κινηματογράφου διαμέσου τής "κριτικής άνάλυσης" ταινιών όπως ό *Σιωπηλός καβαλάρης*. Ξαναδιαβάσαμε ή άκούσαμε, μιά και τό ραδιόφωνο ή πιο συγκεκριμένα όρισμένες έκπομπές πού επεκτάθηκαν - έτσι για πλάκα - άπό τή μουσική και στό σινεμά, γίν τή "φόρμα" ένός σκηνοθέτη, για τήν "έπιδειξη" ένός ήθοποιού, «για τίς καλύτερες στιγμές τής ταινίας πού...». Ό κινηματογράφος - άκόμη μιά φορά - δέν κόβεται, δέν περιορίζεται, δέν έξαντλείται σέ έπιμέρους άναφορές και έπισημάνσεις. Ύπάρχει στήν όλότητα του και αυτή τήν όλότητα όφείλουμε νά αντιμετώπισουμε ώστε νά άποφευχθούν "έτσι για τό καλό του τόπου" όποιοσδήποτε παραποιήσεις και όποιαδήποτε "παραπτώματα", για νά θυμηθούμε και τον Ζουράρι.

Δέν άρκει δηλαδή νά πούμε τί κακή ταινία είναι τό *Ρόκυ 4* (πού δέν είναι άλλωστε και τόσο κακή) γιατί...αυτό ή τό άλλο... αλλά νά φθάσουμε στό σημείο ή στό "έπίπεδο" νά άποδώσουμε αυτό πού πραγματικά ύπάρχει στήν ταινία, στήν όποια ταινία.

Εϊχαμε τίς ευκαιρίες και τίς χάσαμε - άκόμα και στήν ΟΘΟΝΗ - νά βρεθούμε ως "κοινωνικό σώμα", πού βρίσκεϊ άφορμή νά έκδηλωθεί μέσα και



Τσάκ Νόρρις: Τό άλλο πρόσωπο τής Κάννον



Μπραζίλ: Καί όμως τήν πλασάρισαν σάν τρελή κωμωδία

ἀπό τό σινεμά, σέ μιά ἄλλη σχέση μέ τίς ταινίες πού τίς ἀποπέμπουμε εἴτε θετικά εἴτε ἀρνητικά, καί τίς βγάζουμε ἔξω ἀπ' αὐτό πού πραγματικά πιστεύω ὅτι εἶναι: στοιχεῖα ζωῆς καί συμπεριφορᾶς· σημεῖα ἀναφορᾶς, δράσης καί ἐνέργειας.

Μέσα σ' αὐτό τό κλίμα τοῦ τεχνικρισμοῦ πού εἰσβάλλει καί κατακτᾷ συνεχῶς ὄλο καί περισσότερους τομεῖς τῆς "δημόσιας" καί "ιδιωτικῆς" ζωῆς, ἡ ἀσφαλιστική δικλείδα τῆς σκοτεινῆς αἰθουσας γιά μιά "διέξοδο στήν κρίση" ἔχασε τή μάχη τῆς πρὶν ἀκόμα τῆ δώσε. Ὁ κτηνισμός τοῦ ἐφήμερου καί περιοδικοῦ ὅπου ἐμπορευματοποίησε τή γραφή, συντονίσθηκε ἀπόλυτα μέ τήν ἐπικρατοῦσα κατάσταση. Ὅρισθηκε ὡς ὁ ἀπολογητής κάθε "κατανοητοῦ" καί "καλοῦ", διάβαζε ἀνώδунου ἔργου καί ἐπωμίσθηκε τό ρόλο τοῦ "λασαρίσματος" μιᾶς ρηχῆς "κριτικῆς" ἀλλά ἄμεσα "ἀποτελεσματικῆς" σκέψης, πού δέν εἶχε ἄλλο σκοπὸ ἀπὸ τό νά ἐντάξει τό σινεμά σέ μιά συνεχή ροή διατεταγμένων ἐμπειριῶν.

Ὁ κινηματογράφος, καί αὐτὸ εἶναι τό παράδοξο, ἔγινε, παρ' ὅλη τήν εἰσροή ἐκπληκτικῶν ἔργων τέχνης, ἕνα στοιχεῖο τοῦ "μαζῆ" κι ὄχι τοῦ "μετά". Ἡ συνδυασμένη ἐπίθεση ἐναντία σέ κάθε τι πού ὀνομάζεται "κουλτουριάρικο"

βρῆκε ἐδῶ τόν κύριο στόχο τῆς. Καί τόν βρῆκε ἔντεχνα, μελετημένα, συνειδητά.

Ἀπὸ τήν τηλεόραση καί τό "καλλιτεχνικό μας καφενεῖο" ὅπου ὁ παλιός ἑλληνικός κινηματογράφος ἀνακαλύπτεται ὅτι εἶναι ὄχι μόνο ἀξιόλογος ἀλλά καί καμιά φορά ἀριστουργηματικός (ἀκούσαμε διὰ στόματος Κώστα Φέρρη ὅτι ἡ *Ξεριζωμένη Γενιά* εἶναι ἕνα ἀριστούργημα) ὡς τήν καταδίκη ἀπὸ διάφορα ἔντυπα ταινιῶν σάν τό *Πλόξένο ἀπ' τόν παράδεισο* ἢ τό *Πλοῖο τῶν παρανόμων*. Καταδίκη πού δέν ὁμολογεῖται ἀνοιχτά ἀλλά καλύπτεται πίσω ἀπὸ τήν τεχνική παραπομπή στίς καλὲνδες μέ μιά ἐπιγραμματική ἀναφορά τριῶν, τό πολὺ τεσσάρων λέξεων.

Φθάνουμε λοιπὸν στό σημεῖο νά πούμε ὅτι ὁ κινηματογράφος περνᾷ κρίση, δέν κάνει εἰσιτήρια ἢ οἱ ταινίες πού κάνουν εἰσιτήρια δέν ἀξιίζουν κ.λπ., γιά νά καταλήξουμε στό ἀπλοῖκό συμπέρασμα ὅτι ὁ κινηματογράφος πεθαίνει (ἄρα πρὸς τί ὅλη αὐτὴ ἡ φασαρία;) καί νά ἀναρωτηθοῦμε "φυσικά" τί μένει.

Δέν μένει τίποτα ἄλλο ἀπὸ τό νά συνεχίσουμε νά βλέπουμε ταινίες.

Νά συνεχίσουμε νά ἐπαινοῦμε τοὺς ρομαντικούς εἰσαγωγεῖς πού θά φέρουν τήν ἐπόμενη κινηματογραφική περίοδο τό *Τζίντζερ* καί *Φρέντ* τοῦ

Φελλίνι ἢ τό *Down by law* τοῦ Τζάρμους ἢ τό *Τρελὸς γιά ἔρωτα* τοῦ Ἄλτμαν. Νά μὴν πέσουμε στήν παγίδα τοῦ ἀντιρατισμοῦ γιά τὴ μεγάλη ταινία πού ἔρχεται, τὴ *Χρονιά τοῦ δράκου* τοῦ Τσιμίνο καί κυρίως νά ἀπατήσουμε μιά ἄλλη ἀντιμετώπιση τῶν ταινιῶν πού βιαστικά, ἄκριτα καί αὐθαίρετα θά χρισθοῦν πάλι "κουλτουριάρικες". Ἴσως τότε κάποι διαφορετικὸ θά συμβεῖ.

Ἰορδάνης Καμπᾶς

Μιά ἐπιστολή

Ἀπὸ τόν κ. Τάσο Γουδέλη, ὁ ὁποῖος κρατᾷ τὴ στήλη τῆς κινηματογραφικῆς κριτικῆς στό περιοδικό *Τὸ Δέντρο*, λάβαμε καί δημοσιεύσαμε τὴν παρακάτω ἐπιστολή:

Κύριοι τῆς ΟΘΟΝΗΣ,

ἐπειδὴ στήν συζήτηση τῶν ἐκπρωσώπων κινηματογραφικῶν περιοδικῶν (ἐκδιδομένων καί μὴ) πού διοργάνωσε ἡ ΟΘΟΝΗ στό τεύχος 23, ἀναφέρθηκε τό περιοδικό *Τὸ Δέντρο* στό ὁποῖο συνεργάζομαι καί ἀνευδοίαστα ἀφορίσθηκε ἡ κινηματογραφικὴ κριτικὴ του ἀπὸ τόν ὄψιμα "ἄβρο" σας φίλο κο Χ. Βακαλόπουλο πρέπει, νομιζῶ, νά ὑπογραμμισθοῦν τὰ παρακάτω κοινότητα καί προφανῆ, γιά σᾶς δυστυχῶς ἐπιγεγοντα καί σύνθετα:

Ἡ συζήτηση πού δημοσιεύσατε, ἀπέδειξε, ἐκτός τῶν ἄλλων, ὅτι χρειάζεται γιά μιά ἀκόμη φορά, νά προβληματοποιηθοῦν κάποιοι συνεργάτες σας καί ἕτεροι πρῶνν πολέμοί σας "εἰδήμονες", πάνω στίς ἔννοιες "ειδικός", "ειδικότης" κ.λπ. καίτοι θεωροῦσα ὅτι οἱ ἀπαντήσεις θά ἦσαν πιθανότατα γι αὐτοὺς αὐταπόδεικτες.

Κατὰ τὴν γνώμη μου οἱ ἔννοιες αὐτές ἔχουν νά κάνουν μέ τὴν ποιότητα τῆς παραγωγῆς τοῦ ἐνασχολούμενου μέ κάποιο τομέα.

Τὸ ἀποτέλεσμα δηλ. πού προκύπτει, δίνει τό μέτρο τῆς ἀξιοπιστίας καί τῆς φερεγγυότητος τῶν συγκεκριμένων προτάσεων.

Διαφορετικά καί σύμφωνα μέ τό πνεῦμα τοῦ περιοδικοῦ σας (καί ὄχι μόνο αὐτοῦ ἀλλά καί κάθε δογματικοῦ), θά ἔπρεπε νά ἐλεγχθῆ ὁ Σεφέρης ἢ ὁ Ἐλύτης γιὰτί σπούδασαν νομικά καί ὄχι φιλολογία, ὁ Σινόπουλος γιὰτί ἀκολούθησε ἰατρικὴ καί ὄχι κλασσικὴ

σπουδές, ό Πάουντ γιατί άσχολήθηκε (καί έγραφε) μουσική, ό Πουντόβκιν γιατί ήταν χημικός, ό Μπάρτ ή ό Ντελέζ γιατί δέν έκαναν ειδικές κινηματογραφικές σπουδές κ.λπ., κ.λπ.

Εάν τό περιοδικό σας είχε φροντίσει νά έγκυψει έγκαιρώς σ' αυτά τό όλιγα αυτόνοήτα, δέν θά ύπήρχε λόγος νά σπεύσει άγχωμένο νά συγκεντρώσει "άρμοδίους" γιά νά "προβληματισθοϋν" δημοσίως επί του θέματος: «γιατί δέν παράγουμε λόγο ώς κινηματογραφικά περιοδικά;» έπιχειρώντας παράλληλα νά χρησιμοποιήσει παλαιά όσο καί ευτελή-πλήν άνιση γιά τά μέτρα του-μέθοδο παραγωγής "τρομοκρατικού" (διάβαζε τρομοκρατημένου) λόγου πρός τήν κατεύθυνση τών "μή ειδικών" όί όποίοι άσχολοϋνται μέ τήν κινηματογραφική κριτική.

Δέν θά άποφανθώ έάν ή παραγωγή λόγου γιά τό σινεμά άπό τά "μή ειδικά" περιοδικά άποτελεί τόν "άλλο" λόγο. Διότι τό θέμα είναι ποίος νομιμοποιείται νά κρίνει τήν ποιότητα αυτού του λόγου.

Εάν νομίζετε ότι τό περιοδικό σας είναι άρμόδιο νά παίξει ρόλο τιμητού, τότε θά έπρεπε νά μήν φθάσετε στό σημείο νά βάζετε πανικόβλητοι έμμεσα ή άμεσα θέματα ταυτότητα μέσω της συζητήσεως, διότι κατά φυσική συνέπεια τό σχήμα γίνεται αυτόμάτως άνακόλουθο, έχοντας έσεις όί ίδιοι άπό τήν άρχή θέσει τόν ρόλο σας υπό άμφισβήτηση. Άς επανέλθουμε όμως γιά λίγο στην έννοια "ειδικός". Ό κοσ Βακαλόπουλος σύμφωνα μέ τήν συλλογιστική (του) σας, θά έπρεπε νά δίνει άκόμη έξαιτάσεις γιά τό "πτυχίο" τού λογοτέχνη (πού φοβάμαι ότι τό έχει πολύ άναγκη), ύποχρεούμενος διά βίου νά άσχολείται μέ τό σινεμά "λόγω καί έργω". Όσο γιά τίς έπιδόσεις του στη "μουσικολογία" θά έπρεπε σύμφωνα πάντα μέ τήν ίδια λογική, νά παίρνει έσαιί τήν άδεια άλλων "Εϊδικών" γιά τίς έκπομπές του στό ραδιόφωνο (δέν μιλω γιά τούς σημερινούς έριτζιανούς παλιμπαιδισμούς του, ύπενθυμίζω άπλώς κάτι παλαιότερα "άτοπήματά" του περί τζάζ στό Γ' Πρόγραμμα κ.λπ., τά όποια ύπερασπίσθηκε άπέναντι σέ "άρμοδίους").

Όσο γιά τό έπίπεδο τών διαμεφθέντων στη συζήτησή σας θά ήταν σκόπιμο νά μή προχωρήσω σέ λεπτομερή σχολιασμό, διότι θά έδινα συνέχεια σέ άφέλειες πού καλύτερα νά ξε-

χασθοϋν. Άρκει μόνο νά άπομονώσω τήν "τολήμηρή" όντως παραίνεση τού κου Χ.Β. πρός τά νοσοϋντα περιοδικά: "ρίχθετε στην παραγωγή ταινιών" γιά νά προκύψει άφ' ένός τό άσκοπο μιάς τέτοιας συζήτησης (λόγω χαμηλού έως άνύπαρκτου έπίπέδου τών άπόψεων) καί άφ' έτέρου τό άσκοπο τής περαιτέρω κριτικής της.

Όσο γιά τό έπακολουθήσαν τής συζητήσεως έπιμϋθιο - άρθρο τού "άρτιμελοϋς" κ. Σ. Ζήκου, τό όποιο διέπνεε ή ιδεολογία πολιτιστικού παράγοντα έπαρχιακού συλλόγου - άφού ό άρθρογράφος έχει μείνει άκόμα στην έννοια τής "παρέμβασης" - δέν χρειάζονται καί έδω άναλυτικά σχόλια. Η κεντρική ιδέα μόνο άξίζει νά παρατεθεί, έπηρεασμένη άπό τόν κύριο άξονα τής προηγούμενης συζητήσεως τού τύπου "κάτι πρέπει νά κάνουμε πρίν μās ύπερφαλαγγίσουν όί βάρβαροι"... γιά νά έξαχθοϋν τά άναγκαία συμπεράσματα. Τό ύφος - ήθος τού κειμένου τού κ. Σ.Ζ. είναι ευθέως άνάλογο μέ τήν "άρτιμέλεια" τού περιοδικού μέ τό όποιο σενεργάζεται (γλωσσικές μόνο μαργαρίτες τού όποίου τροφοδοτοϋν πλήρες άνθολόγιο σύγχρονης άφασίας τού γραπτου λόγου) καί άφήνει έτσι άθικτους όσους "χωλούς" άσχολοϋνται μέ τήν κινηματογραφική κριτική έκτός τού σοβαροϋ χώρου τόν όποιο ύπηρετεί μέ άξιοσύνη ό κ. Ζ...

Επειδή όλα τά παραπάνω άστοχα πού έντόπισα, νομιμοποιϋν τήν άπάντησή μου αυτή καί πρίν άπ' όλα τό ύφος της καθώς καί δικαιολογϋν μιά τελευταία προσθήκη στη συζήτηση (ή όποια τελικά ήτανε μία άναπιολόγητη σκιαμαχία) πού άνοιξατε καί έχει νά κάνει μέ τήν πρόταση θεμάτων μιάς μελλοντικής συζητήσεως - έγκύφως σενεργατών σας καί άλλων περιοδικών πάνω σέ έννοιες όπως "σοβαρότητα", "έπιμέλεια", "κατάρτιση", "έπάρκεια λόγου" (τό "ήθος" προκύπτει καί άπ' όλ' αυτά) γιά νά μπορούμε κάποτε νά ξεφυλλίζουμε τήν όποια ΟΘΟΝΗ χωρίς συγκατάβαση.

Άθήνα 13 Μαΐου 1986

Τάσος Γουδέλης άπό "τό ΔΕΝΤΡΟ"

Σημείωση τής Σύνταξης: Λυπούμαστε πού ή έπιστολή τού κ. Γουδέλη, παρά τήν ίκανή της έκταση, δέν προσφέρει σέ διάλογο. Παρακάμπτο-

ντας, λοιπόν, τό έριστικό ύφος καί τόν ένίοτε (άνεξηγητα) ύβριστικό χαρακτήρα του κειμένου, περιοριζόμαστε στίς έξής, έλάχιστες, έπισημάνσεις:

α) Τά άτομα πού πήραν μέρος στη συζήτηση μεταφέρουν τίς προσωπικές τους άπόψεις, όί όποίες, όπως είναι φυσικό, δέ δεσμεϋουν τήν Όθόνη.

β) Τό κείμενο τού Σωτήρη Ζήκου δέν συνοψίζει τήν άποψη τού περιοδικού: αναπτύσσει άπλώς τίς προσωπικές του θέσεις καθώς έκρινε ότι αυτό δέν κατορθώθηκε σέ ίκανοποιητικό βαθμό στη συζήτηση.

γ) Η Όθόνη οϋδέποτε ζήτησε κριτικά διαπιστευτήρια άπό όποιονδήποτε. (Γιαυτό τό λόγο καί έκπλήσσει ιδιαίτερα ή παράγραφος τής έπιστολής πού έμπλέκει εκείνη τή χιονοσιβάδα όνομάτων άπό τόν Σεφέρη ώς τόν Πουντόβκιν καί άπό τόν Μπάρτ ώς τόν Σινόπουλο). Τό πράγμα θά ήταν παράλογο τή στιγμή πού ό κύριος κορμός τού περιοδικού συγκροτείται άπό άτομα μέ σαφώς έρασιτεχνική σχέση μέ τό άπικείμενο τού κινηματογράφου - καί αυτό στην Όθόνη δέ θεωρείται διόλου μειονέκτημα, κάθε άλλο.

δ) Άπό τό προηγούμενο προκύπτει ότι όλος ό θόρυβος πού στήνει ό έπιστολογράφος (αυτό, μάλιστα, είναι σκιαμαχία) περί ειδικών καί μή στερείται άπολύτως άντικείμενο.

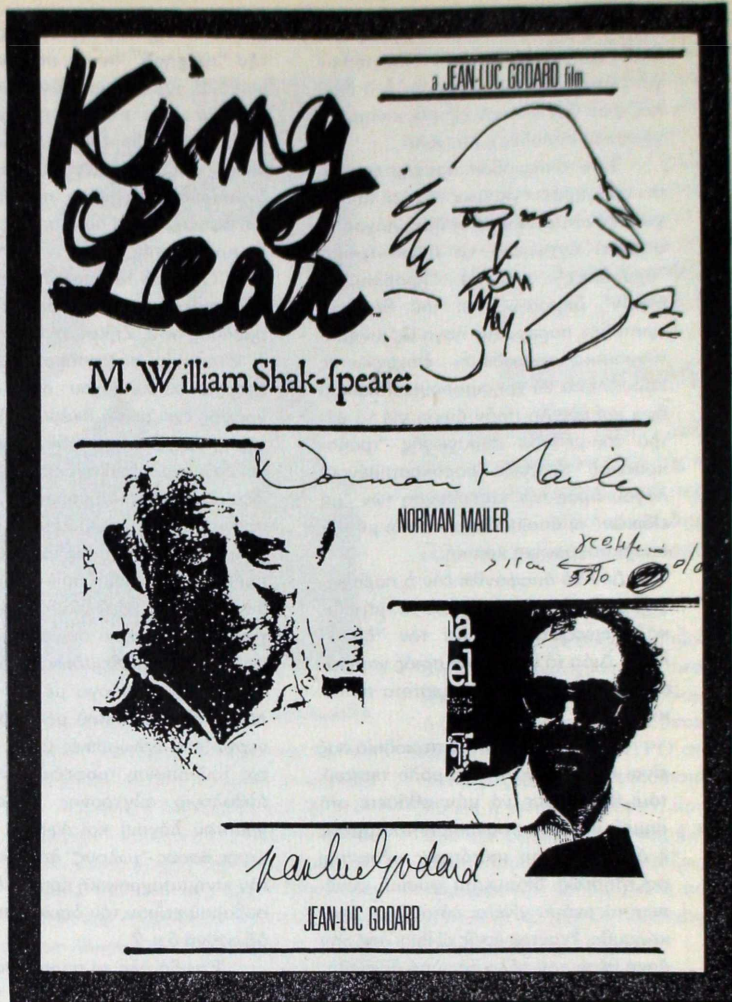
ε) Η ποιότητα τής συζήτησης πού δημοσιϋσαμε δέ θά κριθεί φυσικά άπό έμās τούς ίδιους. Όμως, επειδή τά κείμενα παραμένουν, θά παρακαλούσαμε τόν ύπομονετικό (ή τόν φιλοπερίεργο) άναγνώστη νά λάβει τόν κόπο νά τήν (ζανα)διαβάσει σέ παραβολή μέ τήν έπιστολή τού κ. Γουδέλη.

στ) Πιστεύουμε ότι τό έπίκεντρο έρώτημα, τό όποιο λανθάνει στην έπιστολή αλλά είναι καί τό μόνο πρόσφορο γιά συζήτηση είναι τούτο: ποίος μπορεί νά είναι ό χαρακτήρας, ή φυσιογνωμία, ή μορφή (ή ό,τι άλλο) τής κινηματογραφικής κριτικής σήμερα καί ποίος όί ειδικές τροπές αυτής τής τελευταίας σέ σχέση μέ τή φύση τού έντύπου στό όποιο δημοσιϋεται (άπό τήν εφημερίδα ώς τό περιοδικό καί άπό τό πολιτιστικό ή λογοτεχνικό τεϋχος ώς τό ειδικό κινηματογραφικό έντυπο). Πάνω σ' αυτό θά έπιθυμούσαμε νά ξέρουμε τίς άπόψεις τού κ. Γουδέλη (χωρίς άλλες ύβρεις - δέ χρειάζεται) καί είμαστε πρόθυμοι νά τίς συζητήσουμε.



Η αμερικάνικη Κάννον των Έβραίων Γκόλαν και Γκλόμπους είναι μία από τις σπάνιες περιπτώσεις εταιρειών, καί μάλιστα αμερικάνικων, που αναπτύσσει μία τόσο έντονη δραστηριότητα στο χώρο του "καλλιτεχνικού" κινηματογράφου. Είναι ίσως η πρώτη φορά που φαίνεται να γίνεται μία τόσο μεγάλη προσπάθεια "εισαγωγής" Ευρωπαίων σκηνοθετών στην αμερικάνικη φιλοπαραγωγή, εκτός ίσως από την εποχή του Δεύτερου Παγκόσμιου Πολέμου. Αυτή η "μπεριαλιστική" στάση της Κάννον έχει ακόμα διευκρινιστές τις προθέσεις της όσο και τους μακροχρόνιους στόχους της: τά βραχυπρόθεσμα όμως αποτελέσματα δείχνουν να είναι ικανοποιητικά. Μία επιτυχία του πειράματος της Κάννον ίσως να δώσει την ευκαιρία και σε κάποιους "άκριβους" αλλά πολύτιμους Ευρωπαίους σκηνοθέτες να συνεχίσουν την καριέρα τους.

Η Κάννον είναι μία μικρο-μεγάλη κινηματογραφική εταιρεία που η παρουσία της στο χώρο της παραγωγής δεν έχει μακρύ παρελθόν. Ξεκίνησε με φτηνές παραγωγές, κυρίως περιπέτειες και συνέχισε μαζεύοντας μία πλειάδα καλών ήθοποιών που βρίσκονταν στη δύση της καριέρας τους (Νταναγουέη, Μήτσομ, Χάτσον, Σάδερλαντ) για να στήσει πιά ευπρόσωπες παραγωγές. Μέσα τόν Μπρόνσον και τόν Τσάκ Νόρις έφτιαξε ταινίες που κυμαίνονταν από φτωχοπεριπέτειες με όλιγον σέξ που δύσκολα τις βλέπει κανείς αλλά έχουν ένα συγκεκριμένο λαϊκό κοινό (*Γυναικείο απόσπασμα*), σκληρές περιπέτειες που γυρίζονται δύο-δύο με τόν ίδιο πρωταγωνιστή για να τούς βγαίνουν καί φτηνές, μουσικοχορευτικά που γνώρισαν απρόσμενη επιτυχία (*Μπράιγκντανς*) έως πιά σαλονάτες ταινίες όπως τó *Άθως εκ προμελέτης* και



Από την προδιαφήμιση της ταινίας του Γκοντάρ *Βασιλιάς Λήρ*

ή *Γυμνή απειλή* του Χούπερ (τόν οποίο πήρε έργολαβία).

Δίπλα όμως σ' αυτό τό έμπορικό μπλόκ, ποντάρησε σε άνθρωπους όπως ο Κασσαβέτης (*Ερωτική θύελλα*) και ο Κοντσαλόφσκι (*Εραστές της Μαρίας*) φτάνοντας σε άκραια παραδείγματα παραγωγών όπως τó *Σατινένιο γοβάκι* του Όλιβέιρα, ταινία δύομιση ώρων, χωρίς πεζούς διαλόγους. Παράλληλα, πήρε για παγκόσμια διανομή ταινίες όπως *Ό μπαμπάς λείπει σέ ταξίδι για δουλειές* του Ε. Κουστουρίτσα και *Ό δικός μας ναζί* του Ρόμπερτ Κράμερ.

Έφτος οί επιλογές της στο χώρο αυτό διευρύνθηκαν. Έχοντας προσλάβει από πέροι τόν Γκοντάρ, έτοιμάζει τόν *Βασιλιά Λήρ* σέ σενάριο Νόρμαν Μαίηλερ και μέ προτεινόμενο από τόν

Γκόντάρ κάστ τούς Μπράντο (Λήρ) και Άλλεν (γελωτοποιό). Στις Κάννες μάλιστα ανακοίνωσε τήν πρόσληψη τού Άλαίν Ρενάι.

Στούς καταλόγους της περιλαμβάνει ταινίες τών Ραούλ Ρουίζ, Ρομάν Πολάνσκι, Τζών Χιούστον, Γκόντφρεν Ρέτζιο, Έκτωρ Μπαμπένκο, ενώ ταινίες της γύρισαν ή γυρίζουν λιγότερο γνωστοί σκηνοθέτες όπως ο Σάτζμπεργκ, ο Σμάιτ, ο Φιούρι, ο Φρανκεχάμερ κ.ά. Δέν θά παραλείψω τόν Ρόζι, ενώ συζητείται καί ή περίπτωση τού Κόππολα, για να γυρίσει μία ταινία μέ τόν Άλ Πατσίνο.

Άν λοιπόν σέ λίγα χρόνια δείτε πρίν από τά ζενερικά της τελευταίας ταινίας τού Αγγελόπουλου τό σήμα της Κάννον, μήν έκπλαγείτε.

Ν.Φ

Μιά μέρα μιά ταινία

Είναι διαπιστωμένο ότι τό καινούριο φοβίζει. Καί φοβίζει κυρίως όταν, άναμοχλεύοντας τό παλιό, τό άνατρέπει. Αύτός ό φόβος όμως δέν σημαίνει ότι, άναγκαστικά, τό παλιό και τό καινούριο λειτουργούν άναγωνιστικά και ότι δέν μπορούν νά συνυπάρξουν μέσα στό ίδιο σχήμα ή "φορέα", άν θέλετε.

Γιά τό *Μιά μέρα ένας έρωτας* νομίζω ότι θά περάσει άρκετός καιρός ώσπου νά βρούμε πού τελικά άνήκει. Άν είναι δηλαδή, ή άν μπορούμε, σέ τελευταία άνάλυση, νά το κατατάξουμε σέ σχήματα όπως "παλιό" ή "καινούριο".

Σίγουρα ό τρόπος κατασκευής της ταινίας, αυτόμάτως, τήν κατατάσσει στό "καινούριο". Σ' αυτό τό σημείο, χρειάζεται νά δούμε, γιά λίγο, τί σημαίνει τρόπος κατασκευής ή άλλως πώς, τί σημαίνει σχέση παραγωγής άνάμεσα στό δημιουργό και στό έργο του. Καί γιά νά μή δημιουργηθούν παρεξηγήσεις, παρανοήσεις και λάθος εκτιμήσεις, περιορίζω τήν άναζήτηση άποκλειστικά στην ταινία του Φράνσις Κόππολα, τήν όποία θεωρώ τήν πιο σημαντική ίσως της δεκαετίας του '80. "Όχι τήν καλύτερη, τήν πιο σημαντική.

Ό Θωμάς Λιναράς στό άρθρο του γιά τήν ίδια ταινία, στην ΟΘΟΝΗ Νο 24 άναφέρει. «...*Πίσω άπ' αυτό τό φίλμ δέν ύπάρχει δημιουργός ίκανός πού νά κατευθύνει τό βλέμμα του θεατή σέ παλλόμενα πεδία. Υπάρχει μιά ομάδα έπιστημόνων, τεχνικωτών, ηλεκτρονικών, "κομπιουτεριστών", προγραμματιστών, πειραματιστών και γώ δέν ξέρω τί άλλο, εργολάβων στή δημιουργία μιάς νέας, ίσως, ηλεκτρονικής εικόνας, όχι όμως κινηματογραφιστών...*».

Θά μπορούσε νά έχει δίκιο. Καί, έν μπει, έχει, μόνο πού ξεχνά, όχι από ύστεροβουλία, αλλά από τό άγνό πάθος του κινηματογραφόφιλου πού πονά γιά τήν ύπόθεση "κινηματογράφος".

Ξεχνά ότι αυτή ή ταινία "ή βγαλμένη άπό τή καρδιά" του Κόππολα ζει και ύπάρχει όταν προβάλλεται στή σκοτεινή αίθουσα. Είναι δηλαδή ένα καθαρό κινηματογραφικό προϊόν μ' όλες τις αισθητικές παραμέτρους, τό όποιο κατασκευάστηκε άκριβώς γιά νά είναι αυτό



πού είναι. Η ίδια ή ταινία δέν διεκδικεί άλλον τρόπο θέασης γιατί δέν ύπάρχει άλλος τρόπος. Βλέπουμε τις ταινίες στην αίθουσα γιατί εκεί είναι ό τόπος τους.

Καί είναι ό τόπος τους και ό προορισμός τους επειδή ύπάρχει κάποιος πού νοιάζεται γι' αυτό κι αυτός είναι ό σκηνοθέτης - δημιουργός. Ό Φράνσις Κόππολα, ό άπόλυτος και ό καθ' όλα ίκανός, όχι μόνο κατευθύνει τό βλέμμα πρós τά κεί αλλά και έλέγχει άπόλυτα τόν πρίν άπό τό συγκεκριμένο βλέμμα χρόνο. Η όλη κατασκευή της ταινίας, οι συντελεστές του γυρίσματος περνούν μέσα άπό τό μυαλό και τή θέληση του Κόππολα. Τό *One from the heart* δέν είναι ή συνισταμένη πολλών παραγόντων πού συγκλίνουν ώστε νά βγει ένα άποτέλεσμα, έστω και έκθαμβωτικό. Είναι τό άποτέλεσμα μιάς αχαλίνωτης αλλά άπόλυτα έλεγχόμενης θέλησης νά γίνει μιά ταινία πού θά άπαιτήσει ένα άλλο βλέμμα πού δέν θά στέκεται σέ διλήμματα του τύπου: ψεύτικο ή άληθινό, σωστό ή λάθος. Άλλά πού θά είναι - τό ζητούμενο βλέμμα - σέ μιά διαρκή και άρμονική σχέση μέ τήν έπιθυμία - όχι τή μονόδρομη, του θεατή - αλλά πού θά συναντά κι αυτή του σκηνοθέτη - δημιουργού ώστε και οι δύο μαζί νά είναι θεατές και δημιουργοί ταυτόχρονα.

Γ' αυτό και ή περίφημη κοινότητα της ιστορίας. Γ' αυτό και ή περίφη-

μη παραδοξότητα της άφήγησης. Γ' αυτό και ή κατάργηση των όριων άνάμεσα στό φώς και στό σκοτάδι, στή μέρα και στή νύχτα, στό έκτός και τό έντός, στό άληθινό ή τό ψεύτικο.

"Τό πρόβλημα μ' αυτή τή χώρα είναι τό φώς", λέει σέ κάποια στιγμή της ταινίας ό Φρεντερικ Φόρρεστ στον Χάρρυ Ντίν Στάντον, γιά νά τό μετατρέψει ό Κόππολα σέ πρόβλημα της ταινίας. Τό φώς, τό τεχνητό φώς είναι τό περιεχόμενό της. Αυτό πού καθορίζει τό φορμαλιστικό της περίγραμμα. Αυτό πού όρίζει τό αισθητικό της εύρος και τις αισθητικές της άναζητήσεις. Καί αυτό τό φώς κατασκευάστηκε μ' αυτό πού όνομάζουμε νέες τεχνολογίες, και αυτό τό φώς είναι πού πέρασε μέσα άπό τήν "πανάρχαια" μηχανή προβολής πού δέν ξέρει νά χρησιμοποιεί παρά μόνο τό "πανάρχαιο" φίλμ, καλής όμως ποιότητας.

Μιά ταινία λοιπόν όπου όλα είναι στην ύπηρεσία του φωτός. Όπου όλα αλλάζουν ύπόσταση όταν φωτίζονται διαφορετικά.

Η σκηνοθεσία του φωτός παίρνει άλλες διαστάσεις. Τό φώς δέν φτάνεται άόριστα, δέν "ρίχνεται" όπως - όπως παντού και άνεξέλεγκτα. Αύστηρά έπιλεγμένα τοποθετείται άνάλογα όχι μέ τό ύποθετικό σκηνικό μέρος, αλλά μέ τό ζητούμενο αισθητικό άποτέλεσμα της επίμερους παρουσίασης μιάς σκηνικής ένότητας πού μπορεί νά έχει

καί διάρκειά τριῶν δευτερολέπτων.

Ἔτσι λοιπόν δέν μπορούμε σέ καμιά περίπτωση νά μιλήσουμε γιά ἐξωκινηματογραφική χρήση τῶν μέσων πού χρησιμοποιήθηκαν γιά τήν κατασκευή τοῦ *One from the heart*.

Οἱ ἠθοποιοί πάλι, τό ἄλλο "βαρύ" στοιχεῖο τοῦ φίλμ, καθοδηγήθηκαν μέ τό ἄγχος ἑνός αὐθορμητισμοῦ πού μόνο στόχο εἶχε, κι αὐτό πέτυχε, νά βγάλει ἕναν ἄλλο τρόπο συμπεριφορᾶς, μακριά ἀπό τήν ἀποσπασματική διαθεσιμότητα καί πολύ κοντά στή δημιουργική συνέχεια τῆς σκηνηκῆς παρουσίας.

Μιά ἄλλου εἶδους θεατρικότητα ὑπάρχει στό φίλμ. Μιά θεατρικότητα πού ἐκλαμβάνει τό κάθε πλάνο ὡς παρασκηνιο τοῦ ἐπόμενου, καί πού οἱ ἠθοποιοί δέν ἔχουν χρόνο νά ἀναλάβουν. Γι' αὐτό καί τό "εἰκονικό" μοντάζ στό ἴδιο πλάνο· γι' αὐτό καί οἱ διασταυρούμενες γωνίες λήψεως· γι' αὐτό οἱ συνεχεῖς καί στιγμιαῖες κινηματογρα-

φοφιλικές ἀναφορές στό παρελθόν· γι' αὐτό καί ἡ ἐξαφάνιση τῆς Κίνσκι ἀπό τήν εἰκόνα.

Ἄλλα αὐτά εἶναι ἀδύνατο, καί ἐξαιρετικά ἐπικίνδυνο, ἄν ἐπιχειρηθεῖ, νά ἀποδειχθοῦν ψυχρά. Ὑπάρχει μιὰ θερμότητα πού πολλές φορές καίει. Εἶναι ἕνα συναίσθημα αὐτό πού διαχέεται ἀπό τήν ταινία. Συναίσθημα ἀναγνώρισης τοῦ ὅτι κάτι συμβαίνει ἐδῶ, κάτι πού δέν ἔχει σχέση μ' ὅ,τι εἶδαμε ὡς τώρα καί μέ ὅ,τι ἴσως θά δοῦμε στό μέλλον.

Ἡ μοναδικότητα τῆς ταινίας *Μιά μέρα ἕνας ἔρωτας* δέν εἶναι ἀποδεδειγμένη, δέν ὑπάρχει ἄλλωστε καμιά ἀναγκαιότητα τεχνητῆς ἀπόδειξης γιά κάτι πού εἶναι καί ἀρκετά εὐκολο, ἀλλά ὑπάρχουσα καί ἀπτή. Αἰσθητή δέ μόνο κάθε φορά πού βλέπουμε τήν ταινία, πού ἴσως ἔχει καταφέρει κάτι πού ὅλοι ζητᾶμε: Νά ζεῖ διαρκῶς, ἀνανεούμενη σέ κάθε θέασή της. Εἶναι ψυχρό αὐτό;

Ἰορδάνης Καμπᾶς

Μέ ὄνειρο τήν ἀναδιάρθρωση

Στίς πρόσφατες ἐκλογές τῆς ΟΚΛΕ (28 - 29 Ἰουνίου) γιά 16 ὀλόκληρες ὥρες ὁ συνδικαλισμός κυριέψεν ἐξ ἐφόδου τήν ἔβδομη τέχνη, ὁ προβληματισμός οὐσίας παραμερίστηκε ὀλοκληρωτικά ἀπό ἀσήμαντα διαδικαστικά θέματα, τά ζεστά βλέμματα ὑποκαταστάθηκαν ἀπό κακοήθη ψυχρότητα καί ἡ πρακτική τῆς ἀλώσης τῶν ἐργατικῶν κέντρων (μόνιμο σχέδιο καί διαστρωφικός πόθος μιᾶς κάποιας ἀντίληψης) τέθηκε σέ ἐφαρμογή σέ συνεχή βάση.

Πέρα ἀπό τά ἀποτελέσματα, ἀπό ὅλη αὐτή τήν τραγική ἱστορία χαμένος βγήκε γιά μιὰ ἀκόμη φορά ὁ κινηματογράφος γιά τόν ὁποῖο δέν ἔγινε οὐδὲ μία μνεῖα ἄν ἐξαίρεσουμε σποραδικές ἀπόψεις, ἀντιπαραθέσεις. Πέρα ἀπό μία εἰσήγηση γιά προγραμματισμούς πού ἔγινε ἀπό μέλος τοῦ ἀπερχομένου Δ.Σ., μόνον ἄλλες δύο τοποθετήσεις δέν ἦταν ἀνάπηρες καί προβληματικές, φάχνοντας μάλιστα τό στόχο νά ἀκριβολογήσουν σέ ἐπίπεδο στοιχειώδους θεωρητικοῦ προβληματισμοῦ.

Τά ἀποτελέσματα φέρνουν μειωμένη τή δύναμη (κατά μιὰ ἐδρα) τοῦ παραταξιακοῦ (κομματικοῦ) ψηφοδέλ-

τιου. Παρά τίς συνεχεῖς ἐκκλήσεις γιά ἐνιαῖο ψηφοδέλτιο στό ὁποῖο θά ψηφίζονται οἱ ἔχοντες ἄμεση σχέση μέ τόν κινηματογράφο, τό παραταξιακό ψηφοδέλτιο, μέ ἀναγκαστική τροποποίηση τῆς σύνθεσης του, διεκδικήσει καί πάλι τό πηδάλιο τῆς ΟΚΛΕ. Θέλουμε νά πιστεύουμε πῶς ἡ μείωση τῆς δύναμής του θά προωθήσει περισσότερο οὐσιαστικές ἀπόψεις καί ἔργα γιά τίς λέσχες κι ἔτσι τό νέο Δ.Σ. δέν θά καταναλώνει τό χρόνο του σέ συνεχεῖς συγκρούσεις.

Κάποιες προτάσεις

Σίγουρα πρέπει νά ληφθοῦν ὑπόψη τά ἀκόλουθα δεδομένα:

1. Οἱ λέσχες φθίνουν καί βρίσκονται σέ ἀποσύνθεση. Ἡ ἀποψη ὅτι φταίει ἡ κυβέρνησις δέν εὐσταθεῖ, μιὰ καί οἱ ἐπιχορηγήσεις αὐξήθηκαν ἐλαφρά ἀλλά καί - κατά γενική ὁμολογία - δέν ἐκδηλώθηκε διάθεση κυβερνητικοῦ παρεμβατισμοῦ.

2. Πέρα ἀπό εὐχολογία, συνδικαλιστικές κόντρες, κομματικές σκοπιμότητες καί προσωπικά προβλήματα ἐπέγειν ἀ συνταχθεῖ μιὰ χωρίς παρωπίδες ἐκθεση πού θά συνδέει τὰ φαινόμενα τοῦ ἐλληνικοῦ κοινωνικοῦ σχηματι-

σμοῦ μέ τό θέαμα καί τούς μηχανισμούς του, ἀλλά καί τή λειτουργία τῶν λεσχῶν.

3. Αὐτή ἡ ἐκθεση σίγουρα θά κυφορήσει μιὰ ἄλλη, στήν ὁποία θά ἐκτίθενται ἀπόψεις γιά μιὰ ριζική ἀναδιάρθρωση τοῦ μοντέλου τῶν λεσχῶν. Σχηματικά, ὁ ἀπαναπροσδιορισμός τῆς λειτουργίας τους θά μπορούσε νά ἀφορά:

(α) Προβολές ταινιῶν κατά "πακέτα".

(β) Ὅπου οἱ συνθήκες εὐνοοῦν, μεταμεσονύκτιες προβολές.

(γ) Ὁργάνωση παράλληλη καί ψυχαγωγικῶν λεσχῶν, πού θά πλαπλασιάσουν τή "μυθοπλασία" τῆς προβολῆς.

(δ) Ἐφαρμοσμένα κοινωνιολογικά θέματα πού θά ἔχουν ἔστω καί ἔμμεση σχέση μέ τήν ταινία, πού θά γίνονται ἀφορμή γιά πλατειές συζητήσεις.

4. Πολλαπλασιασμός τῶν σεμιναρίων.

5. Συνεργασία μέ μορφωτικά κέντρα ἑξέτων χωρῶν πού εἶναι διατεθειμένα νά παρέχουν δωρεάν ἐξαιρετικές ταινίες.

6. Θαρραλέο "κλείσιμο" ὄσων λεσχῶν πού, παρά τά μέτρα πού θά ληφθοῦν, δέν θά συγκεντρῶνουν θεατές καί στό μέλλον.

7. Συνύπαρξη τοῦ βίντεο μέ τίς προβολές κάθε λέσχης.

8. Συνεργασία τοῦ νέου Δ.Σ. (ἀπ' ὅ,τι γνωρίζουμε θά πραγματοποιηθεῖ) μέ τούς υπεύθυνους τῆς τηλεόρασης γιά τίς κινηματογραφικές ταινίες.

9. Ἄμεση ἀποσύνδεση κάθε λέσχης ἀπό κομματικές κηδεμονίες. Ὁ δύστυχος ὁ κινηματογράφος δέν εἶναι πεπόνι νά τό μοιράζουμε σέ φέτες: Εἶναι ἕνας, ὁμοούσιος, ἀδιαίρετος καί πάνω ἀπό κάθε σκοπιμότητα.

10. Ὅρισμένα στελέχη ὀρισμένων λεσχῶν θά πρέπει νά ἀποκτήσουν περισσότερο ἦθος. Θά πρέπει νά μάθουν ἐπί τέλους πῶς ὁ σκοπός δέν ἀγιάζει τά μέσα: Ἡ πολιτιστική ἀναβάθμιση εἶναι ἀπό μόνη της πολιτική πράξη. Θά πρέπει νά ὑπογράφουν τά κείμενα μέ τό ὄνομα τοῦ κριτικοῦ πού τά συντάξε καί θά ἦταν σκόπιμο νά ἀποφεύγουν τή χρήση ἀποσπασμάτων (καί μάλιστα ἀνώνυμων) κριτικῶν κειμένων πού τούς βολεύουν γιά νά πλασάρουν ἕνα φίλμ ὅπως τό θέλουν αὐτοῖ!...

Δ.

Ταινίες σέ καραντίνα

Θά περίμενε κανείς ότι ή ολοκλήρωση μιās ταινίας θά ήταν ή μόνη προϋπόθεση γιά τήν κατοπινή προβολή της στους κινηματογράφους. Κι όμως ή λογική αυτή δέν φαίνεται νά ισχύει γιά άρκετές ταινίες στήν Άμερική. Ύπάρχουν λοιπόν εκεί ταινίες ολοκληρωμένες πού βρίσκονται σ' ένα είδος καραντίνας. Άπ' αυτές, άλλες δέν θά προβληθοῦν ποτέ στους κινηματογράφους, άλλες θά περιμένουν μερικούς μήνες ή μερικά χρόνια ως τήν προβολή τους κι άλλες θά τροποποιηθοῦν (μέ σύμφωνη ή καί ὄχι γνώμη τοῦ σκηνοθέτη τους) πρὶν ἀπό τήν προβολή τους. Σημειωτέον ότι στήν τελευταία περίπτωση ή Εὐρώπη ἐξαιρεῖται: τό κοινό της θεωρεῖται άρκετά ώριμο νά δεχτεί διηθόποτε.

Ή προσπάθειά μας νά ἀναλύσουμε τούς λόγους γι' αυτή τήν καραντίνα θά συναντοῦσε άρκετά ἐμπόδια (εἴμαστε άρκετά μακριά ἀπ' τήν Άμερική). Μποροῦμε ὥστόσο νά ἀναφέρουμε κάποιους ἀπ' αὐτούς. Ὁ βασικότερος, κατά τή γνώμη μας, είναι αὐτός τῆς ἀναζήτησης τοῦ μέγιστου δυνατοῦ κέρδους. Οἱ ταινίες κοστίζουν άκριβά, πρέπει νά ἐξασφαλίσουν τήν ἐπιστροφή τῶν ἐπενδύσεων πού ἔχουν γίνει γι' αὐτές καί αὐτό τό "πρέπει" εἰσαίγει παραμέτρους ξένους πρὸς τίς ταινίες αὐτές καθαυτές (προβολή σέ κάποια συγκεκριμένη ἡμερομηνία πού κρίνεται ὡς ή βέλτιστη, ἀλλαγὴ τῆς ταινίας ὥστε νά μήν ἐνοχλήσει, πολιτικά, σεξουαλικά ή ἄλλως πως, καί χαθοῦν κάποιοι ὑποψήφιοι θεατές της). "Άλλωστε, οἱ ἄνθρωποι πού ἀποφασίζουν γιά ὅλα αὐτά δέν ἔχουν καμμία σχέση μέ τόν κινηματογράφο. Είναι στελέχη ἐπιχειρήσεων καί ἀντιμετωπίζουν τόν κινηματογράφο ὡς ἐπιχείρηση ὁμοία μέ τήν Κόκα - κόλα ὅπου (παραδείγματος χάριν) βρίσκονταν χθές ή τήν Τζένεραλ Μότορς ὅπου θά βρίσκονται αὔριο (τά ἀνώτατα στελέχη ὡς γνωστόν στήν Άμερική μεταγράφονται άρκετά συχνά ἀπ' τή μιὰ ἐταιρεία στήν ἄλλη). "Ένας ἄλλος σημαντικός λόγος είναι ή βαρῦτητα πού ἀποδίδεται στίς δοκιμαστικές προβολές. Αὐτές είναι προβολές πρὶν ἀπ' τήν ἐξοδο τῆς ταινίας στίς αἰθουσες, σέ προεπιλεγμένες πόλεις καί συνοικίες,



9 1/2 εβδομάδες: Τολμηρή ή κακή ταινία:

ρικοπέες.

Μεγάλα βάσανα τοῦ Τζῶν Κασσέβη μέ τούς Άλαν Άρκιν, Πήτερ Φώλκ. Ή ταινία γυρίστηκε τό καλοκαίρι τοῦ '84. Ἐμφανίστηκε στους καταλόγους τῆς Κολούμπια γιά τό '85, λείπει όμως ἀπ' τούς καταλόγους γιά προβολή τό '86. Ίσως προβληθεῖ τό '87.

Ὁ μῦθος τοῦ Ρίντλεϋ Σκότ. Ή ταινία προβλήθηκε τήν ἀνοιξη τοῦ '86, άρκετά ἀλλαγμένη γιά νά γίνει πιά κατονοητή. Κόπηκαν σκηνές καί προστέθηκε καινούρια μουσική τῶν Τάντζεριν Ντρήμ.

Τό ἀγόρι στά μπλέ τοῦ Τσάρλς Τζάρροτ. Γυρίστηκε τόν Αὐγουστο τοῦ '84, θά προβαλλόταν τό καλοκαίρι τοῦ '85... κι ἀκόμα τίποτα.

Ποῦ βρίσκονται τά παιδιά; τοῦ Μπρούς Μάλμουθ. Ὑπάρχει αἰμομιξία στήν ὑπόθεση, ὁπότε... ἀναμονή.

Ὁ σωρός τῶν χρημάτων τοῦ Ρίτσαρντ Μπένζαμιν. Καθυστέρησε γιά νά γυριστεῖ καινούρια ἀρχή καί τέλος καί ἀπαίτηση τοῦ παραγωγοῦ Στήβεν Σπῆλμπεργκ.

Μιά τέλεια ἀνακατωσοῦρα τοῦ Μπλέκκ Ἐντουαρντς (ἐμπνευσμένο ἀπό ένα μικροῦ μήκους τῶν Λῶρελ καί Χάρντνι μέ τόν ἴδιο τίτλο). Ή ταινία θά προβαλλόταν τό φθινόπωρο τοῦ '85, ἀλλά ἀκόμα δέν ὀριστικοποιήθηκε ή ἡμερομηνία προβολῆς της. Στό μεταξύ ὁ Ἐντουαρντς γύρισε τήν ἐπόμενη ταινία του: Κρίση.

Θ.Ν.

δωρεάν, μέ μόνη ὑποχρέωση τῶν θεατῶν ν' ἀπαντήσουν σ' ένα λεπτομερές ἐρωτηματολόγιο. Οἱ (ἀθροιστικές) ἀπαντήσεις στό ἐρωτηματολόγιο ἀποτελοῦν τό τελικό τέστ γιά τήν ταινία. Άρκετές φορές οἱ δοκιμαστικές προβολές ἔχουν ἀποδειχθεῖ ἐντελῶς ἀστοχες καί ὡς πρὸς τήν ἀξία τῆς ταινίας καί ὡς πρὸς τήν ἐμπορική της σταδιοδρομία.

Άς ἀναφέρουμε, τέλος, κάποιες ταινίες σέ καραντίνα (τίς πιά γνωστές: ἄλλιῶς ὁ κατάλογος θά ἦταν μακρῦς):

Ὁ ἄσπρος σκύλος τοῦ Σάμουελ Φοῦλερ. Κρίθηκε ρατσιστική, κυκλοφορεῖ μόνο σέ βιντεοκασέτες. Γυρίστηκε πρὶν ἀπό πέντε χρόνια.

Ὁ πρεσβευτής. Ή τελευταία ταινία τοῦ Ρόκ Χάτσον (πρωταγωνιστεῖ κι ὁ Ρόμπερτ Μήτσαμ). Δέν προβλήθηκε ποτέ στίς αἰθουσες, μόνο στήν τηλεόραση, γιατί οἱ κριτικές ἦταν πολύ κακές (ή τηλεόραση βέβαια δέν ἐπηρεάζεται καθόλου ἀπ' αὐτές).

Μιά γενιά μακριά τοῦ Φιλίπ Μορά, μέ τούς Ρούτγκερ Χάουερ, Πάουερς Μπούλ καί Κάθλιν Τάρνερ. "Ὅλες οἱ ταινίες τῆς Κάθλιν Τάρνερ εἶχαν εἰσπρακτική ἐπιτυχία (μεγάλη οἱ περισσότερες). Αὐτή γυρίστηκε πρὶν ἀπ' τό Πράσινο διαμάντι καί δέν προβλήθηκε ἀκόμα.

9 1/2 εβδομάδες. Τό κοινό τῶν δοκιμαστικῶν προβολῶν ἐνοχλήθηκε ἀπ' τήν κόπια πού εἶδαμε κι ἐδῶ. Ή ταινία προβλήθηκε στήν Άμερική μετά τήν προβολή της στήν Εὐρώπη, μέ πε-

Πώς γεννήθηκε ο ΠΟΛΙΤΗΣ ΚΑΙΗΝ: ανέκδοτο κείμενο του 1941

Πρόθεσή μου ήταν να πραγματοποιήσω ένα φιλμ που δέν θα άφηγόταν μια δράση, αλλά θα έξετάζε ένα πρόσωπο. Γι' αυτό και μου χρειαζόταν ένα πολυεδρικό πρόσωπο με πολλές αντιθετικές όψεις. Ή ιδέα μου ήταν να δείξω πόσο πολύ μπορούσαν να διαφέρουν οι γνώμες ξξη ή και έφτά μαρτύρων γύρω από τήν ίδια προσωπικότητα. Ήταν σαφές ότι αν ήθελα να λειτουργήσει τό όλο πράγμα, δέν έπρεπε να τό εφαρμόσω σ' έναν οποιοδήποτε πολίτη. Αποφάσισα άπ' τήν άρχή λοιπόν ότι τό πρόσωπό μου θα ήταν δημόσιο, έξαιρετικά δημόσιο. Για να πείσω τό κοινό ότι αυτός ό άνθρωπος ύπηρξε πραγματικά άποφάσισα να τόν παρουσιάσω μέσα από μία σειρά επικαίρων, φαινομενικά αυθεντικών, που θα άφορούσαν τήν καριέρα του. Ήταν θεμελιώδες για τό σχέδιό μου ότι τό κοινό έπρεπε να γνωρίζει στίς γενικές της γραμμές τή δημόσια καριέρα αυτού του φανταστικού προσώπου προτού τό φίλμ άρχισει να διηγείται τήν ιδιωτική του ζωή. Όμως δέν ήθελα να κάνω μία ταινία για τή δημόσια ζωή του. Ήθελα να τό κάνω πάνω στά παρασκήνια, πάνω σ' εκείνα που συνέβαιναν πίσω άπ' τίς κουρτίνες, ένώ οι διαφορετικές γνώμες γι' αυτόν θάπρεπε να ριζούν φως σέ μερικές στιγμές κλειδιά. Ήθελα να είναι Άμερικανός γιατί ήθελα να διηγηθώ μία άμερικάνικη ιστορία. Άρχικά είχα σκεφθεί να δημιουργήσω έναν ύποθετικό Πρόεδρο, ένώ άργότερα, άπορρίπτοντας αυτή τήν ιδέα, δέν βρήκα άλλη λύση εκτός από εκείνη ενός μεγαλοιδιοκτήτη του τύπου, ό μόνος ρόλος στον όποιο ένας άνθρωπος μπορεί να άσκήσει μία αυθεντική έξουσία στό έσωτερικό μιας δημοκρατίας. Όποιοδήποτε είναι δυνατόν να δείξει

σέ ποιά έξουσία μπορεί να φτάσει, σέ κάποιες φάσεις τής πολιτικής ζωής, ένας μεγαλοβιομήχανος, όπως είναι επίσης δυνατόν να τόν παρουσιάσει κανείς καλό ή κακό ανάλογα με τίς διαφορετικές όπτικές γωνίες. Όμως κανείς βιομήχανος δέν μπορεί να κατακτήσει σέ μία δημοκρατία τήν έκταση και τήν οικουμενικότητα τής έξουσίας που έγώ ήθελα να του άποδώσω. Συνεπώς έπρεπε να είναι κάποιος που να έλέγχει ένα θεμελιώδες κανάλι επικοινωνίας: τό ραδιόφωνο ή τίς εφημερίδες.

Ήταν ούσιαστικό για τήν ιστορία που είχα στό μυαλό μου τό γεγονός ότι ό πρωταγωνιστής ζούσε ως τά βαθειά γεράματα, καθώς και πώς πέθανε στήν άρχή τής διήγησης. Αυτό μου απέκλειε τήν επιλογή του ραδιοφώνου. Όχι, δέν ύπηρχε άλλη λύση έπρεπε να είναι ένας εκδότης, ιδιοκτήτης μιας σημαντικής άλυσίδας εφημερίδων και να αντιπροσωπεύει καινούριες δυνάμεις και ιδέες σ' αυτό τό πεδίο: ή ίδια ή ιστορία τής δημοσιογραφίας και του δημοσιογραφικού έμπορίου επέβαλε να είναι συνδεδεμένος με τόν έπονομαζόμενο "κίτρινο" τύπο.

Υπήρξαν πολλά μυθιστορήματα και πολλές ταινίες βασισμένες στή συνταγή του "success story". Όμως έγώ ήθελα να κάνω τό αντίθετο, ένα φίλμ που θα μπορούσε να όνομαστεί μία "failure story". Δέν με ένδιέφερε να μιλήσω για τόν συνηθισμένο άμείλικτο και άδίστακτο άνθρωπο, που από άπλός ξυλοκόπος ή τραμβαγιέρης άνεβαίνει κατακτώντας τά πλούτη και τή δόξα. Αλλά που θα μπορούσαν να πούν οι φίλοι του και οι συγγενείς του μου φαίνονταν εκδηλα. Δώρισα λοιπόν στον πρωταγωνιστή μου έξι έκατομύ-

ρια δολλάρια άπ' τά όχτώ του χρόνια, έτσι ώστε να μήν ύπάρξει άνάγκη να διηγηθούν πώς συσσώρευσε τά πλούτη του. Μπορούσα έτσι να επικεντρώσω τήν προσοχή μου πάνω σ' αυτά που θα έκανε με τά πλούτη του και όχι όταν θα γερνούσε, αλλά στή διάρκεια τής καριέρας του. Ένας άνθρωπος που έχει πολλά χρήματα και δέν έχει τήν άνάγκη να τά αυξήσει γενικά καταλήγει να χρησιμοποιήσει τό χρήμα για να άσκήσει έξουσία: ύπάρχουν πολλές έξαιρέσεις σ' αυτό τόν κανόνα, σύμφωνοι, όμως έχοντας άποφασίσει να δώσω στήν προσωπικότητά του μία έξαιρετική ισχύ και κανονικές όρέξεις, δέν μπορούσα να μήν αντιμετώπισω αυτή τήν πλευρά τής ιστορίας του. Ήταν πολύ καλύτερα και από δραματουργική άποψη άνάμεσα σ' άλλα, γιατί οι ιστορίες και τά επεισόδια τής ζωής ενός φιλάνθρωπου ένδιαφέρουν πολύ λιγότερο τό κινηματογραφικό κοινό από τήν ιστορία ενός ανθρώπου που στόχος του είναι να επιβάλλει τή θέλησή του στους συμπολίτες του: τό πράγμα, φαντάζομαι, πηγαίνει μόνο του.

Έάν είχα άποφασίσει να διηγηθώ τήν ιστορία ενός μεγάλου κατασκευαστή αυτοκινήτων, θα είχα γρήγορα άνακαλύψει, καθώς θα προχωρούσα στή γραφή, πώς αυτή ή φανταστική φιγούρα θα διασταυρώνονταν άναγκαστικά ή θα προχωρούσε παράλληλα με τήν ιστορία τής χώρας. Αυτό ίσχύει και για τόν φανταστικό μου εκδότη. Ήταν ένας δημοσιογράφος κατ' αίσθησιν, δραστήριος στήν έντονη περίοδο άναπτυξης του κίτρινου τύπου. Δέν μπορούσα να άγνοήσω αυτό που συνέβαινε τότε στήν Άμερική, ούτε είχα θελήσει να έπινοήσω άδύνατες αντιδράσεις



ή ψυχολογικά λανθασμένες απ' τήν μεριά ενός αμερικανού δημοσιογράφου, σέ βασικά γεγονότα τής αμερικανικής ιστορίας, αντιδράσεις άλλωστε πού από τή μεριά του τύπου - σέ ό,τι αφορούσε τούς πολέμους και τίσ κοινωνικές αδικίες - υπήρξαν οί προβλεπόμενες και συχνά ταυτόσημες. Ή ταινία μου δέν μπορούσε ν' άρχισει νά διηγείται τήν καριέρα αυτού του ανθρώπου από τό 1890 και νά φθάνει στά 1940 χωρίς νά παρουσιάζονται στον πρωταγωνιστή μου τά ίδια προβλήματα μέ τούς πραγματικούς ανθρώπους του καιρού του. Ό τρόπος μέ τόν όποιο θά αντιμετώπιζε αυτά τά γεγονότα θάπρεπε νά καθορίζεται από άφηγηματικούς και ψυχολογικούς νόμους οί όποιοί σύμφωνα μέ τήν άποψη μου είναι απόλυτοι και άμετάβλητοι, χωρίς ν' αλλάζουν από τά ιστορικά γεγονότα και μάλιστα είναι άκριβώς αυτά τά ιστορικά γεγονότα πού καθορίζονται από τούς ίδιους νόμους, τούς όποιους είχα σημεία άναφοράς ως δραματοουργός.

Ή βασική μου ιδέα ήταν ή άναζήτηση του άυθεντικού νοήματος των τελευταίων λέξεων του έτοιμαθάνατου πρωταγωνιστή, λέξεων φαινομενικά χωρίς σημασία. Ό άνθρωπος μου δέν είχε οικογένεια. Οί γονείς του ήταν μία τράπεζα. Από μία ψυχολογική όπτική

γωνία δέν είχε λύσει ποτέ τή σχέση τής μεταβίβασης ως προς τή μητέρα και αυτό εξηγούσε τίσ άποτυχίες των γάμων του. Προσπαθώντας νά εξηγήσω αυτή τήν πλευρά στή διάρκεια τής ταινίας, είχα παράλληλα οδηγήσει τό θεατή πίο κοντά στή λύση του αίνιγματος των τελευταίων λέξεων: ή καλύτερα μιάς μόνο λέξης "Rosebud". Ή άφήγηση απαιτούσε ένας δημοσιογράφος έξω από τήν ιστορία νά παίρνει συνεντεύξεις από διάφορα πρόσωπα πού είχαν γνωρίσει καλά τόν πρωταγωνιστή, όμως κανένας απ' αυτούς δέν είχε ποτέ άκούσει τή λέξη "Rosebud", πού άργότερα θά άποκαλυπτόταν ότι ήταν ή μάρκα ενός φτηνού έλκκηθρου, μέ τό όποιο ό πρωταγωνιστής έπαιζε όταν ήταν μωρό τή μέρα πού τόν πήραν από τό σπίτι, χωρίζοντάς τον από τή μητέρα. Τό "rosebud" αντιπροσώπευε λοιπόν στό ύποσυνείδητό του τήν άπλότητα, τήν άνεση, τή χαρούμενη άνευθυνότητα του πατρικού σπιτιού και τήν άβυσσική αγάπη για τή μητέρα. Στίς στιγμές τής άγρύπνιας όπωσδήποτε είχε ξεχάσει τό έλκκηθρο και τό ζωγραφισμένο πάνω του όνομα (τά ψυχαναλυτικά έγχειρίδια άναφέρουν δωδεκάδες περιπτώσεις αυτού του τύπου). Όμως έγώ θάπρεπε νά εξηγήσω στό κοινό περί τίνας πρόκειται και θά ήταν μιά λύση

άπογοητευτική από δραματουργική άπόψεως, άν ξεπηδούσε ένας πρόσωπο αυθαίρετο για νά μās μεταδώσει αυτές τίσ πληροφορίες. Ή καλύτερη λύση ήταν τό ίδιο τό έλκκηθρο, όμως μπορούσε νά ύπάρχει άκόμα τό 1941, άν είχε κατασκευαστεί τό 1880; Από έδω προκύπτει ή άναγκαιότητα του νά είναι ό πρωταγωνιστής μου ένας συλλέκτης, ό τύπος του ανθρώπου πού δέν πετάει ποτέ τίποτα. Μπορούσα έτσι λοιπόν νά δείξω στό τέλος του φίλμ μιά μεγάλη και συμβολική ποικιλία αντικειμένων, χιλιάδες πράγματα άνάμεσα στα όποια και τό "rosebud": ένας τεράστιος χώρος από σκηναίους έξοπλισμούς και μουσειοποιημένα αντικείμενα πού αντιπροσώπευαν τίσ στάχτες και τ' άπορρίματα τής ζωής ενός ανθρώπου. Ή κάμερα έπρεπε νά δείξει πράγματα όμορφα, άσχημα, άχρηστα, όλα αυτά πού θά μπορούσαν νά ύπαινίσσονται τίσ διαφορετικές στιγμές μιάς δημόσιας καριέρας και μιάς ιδιωτικής ζωής. Ήθελα αντικείμενα καλλιτεχνικής άξίας, συναισθηματικής άξίας, αντικείμενα tout court. Όμως έλεγα πρίν, ό πρωταγωνιστής μου έπρεπε νά είναι ένας συλλέκτης και νά έχει ένα μεγάλο σπίτι για νά μπορεί νά κρατά τίσ συλλογές του. Τό σπίτι μου παρουσιάστηκε στό μυαλό ως ή άμση όπτική μετάφραση αυτού πού γενικά σχεδιάζεται σάν "πύργος από έλεφαντόδοντο". Ό πρωταγωνιστής τής "failure story" έπρεπε νά άποσυρθεί από έναν κόσμο πού τό χρήμα του δέν μπορούσε πιά ν' αγοράσει, ούτε ή έξουσία του νά τόν έλέγξει. Υπάρχουν δύο τρόποι νά άποσυρθεί, στό θάνατο και στήν μητρική κοιλιά και τό σπίτι ήταν άκριβώς ή μητρική κοιλιά. Όμως έπρεπε νά ύπάρχει ταυτόχρονα όλόκληρη ή μεγαλοσύνη και όλος ό δεσποτισμός πού ό άνθρωπος μου είχε άναζητήσει στον έξωτερικό κόσμο - σέ μιά συλλογή τόσο άτέλειωτη, άν και όχι εις βάρος τής άληθοφάνειας - παράλληλα μέ ένα άσήμαντο παιχνιδάκι, προερχόμενο απ' τό άπόμακρο παρελθόν ενός μεγάλου ανθρώπου πού χάθηκε.

(Δακτυλογραφημένο κείμενο μέ τόν χειρόγραφο τίτλο 1941. Άνήκει στή συλλογή Γουέλς τής βιβλιοθήκης του Πανεπιστημίου τής Ίντιάνας στο Μπλούμινγκτον. Δημοσιεύτηκε στό ίταλικό περιοδικό *Cinema e cinema*, n° 44 - 1985: μετάφραση: Θ.Λ.).

Στή σελήνη ή στο σῶμα σας, τό σινεμά εἶναι παντοῦ

Ἡ Ἀσημένια σφαῖρα εἶναι ἡ τέταρτη ταινία τοῦ Ἀντρέι Ζουλάφσκι. Γυρίζεται τήν περίοδο 1976 - 77, γιά νά ἀπαγορευτεῖ στή συνέχεια, χωρίς νά ἔχει δεῖ ποτέ τό σκοτάδι τῆς κινηματογραφικῆς αἰθουσας. Πρόκειται γιά μιά ταινία ἐπιστημονικῆς φαντασίας, μιά σκοτεινή ματιά στό μῦθο τῆς κατάκτησης τοῦ διαστήματος πού ἐκκινεῖ ἀπό τήν ἀτμόσφαιρα τῆς φανταστικῆς τεχνολογίας καί καταλήγει σ' ἕνα νέο μεσαίωνα. Βαθύτατα θρησκευτική, σκληρή καί ἴσως, γιά τούς φίλους τοῦ σκηνοθέτη, ἀπολαυστικά λοξή. Εἶναι βασισμένη στήν Τριλογία τῆς Σελήνης πού γράφτηκε ἀπό τόν ἀδελφό τοῦ παππού τοῦ σκηνοθέτη καί θεωρεῖται σημαντική στιγμή τῆς κλασικῆς πολωνικῆς λογοτεχνίας. Ἀκολουθεῖ ἄρθρο πού δημοσιεύτηκε τό 1982 στό περιοδικό Zoom καί περιέχει ἀφήγηση τοῦ σκηνοθέτη καί ἀπαντήσεις σέ ἐρωτήσεις τοῦ συντάκτη.

Ἡ Ἀσημένια σφαῖρα

«Τό φίλμ χωρίζεται σέ τρία μέρη: τά δύο πρῶτα βασίζονται στήν Παλαιά καί τήν Καινή Διαθήκη καί τό τρίτο εἶναι ἕνα εἰρωνικό σχόλιο πάνω στά δύο ἄλλα.

Η ΠΑΛΑΙΑ ΔΙΑΘΗΚΗ

Τό πρῶτο τμήμα ἀφορᾶ τό ταξίδι πέντε ἀνθρώπων, τέσσερις ἄνδρες καί μιά γυναίκα, πού κατευθύνονται πρὸς ἕνα σημεῖο τοῦ σύμπαντος, τό ὁποῖο ἔχουν ἐπιλέξει καί μοιάζει μέ τήν Γῆ: ἕνας κενός χώρος, ἰδεώδης γιά τήν ἀναδημιουργία ἑνός πολιτισμοῦ, τῆς ἀνθρωπότητας, πού θά λειτουργεῖ καλύτερα ἀπ' αὐτόν πού ἔχουν μόλις ἐγκαταλείψει καί πού τόν ἀπεχθάνονται. Κατά τή διάρκειά τῆς βραχύχρονης ζωῆς τους σ' αὐτόν τό νέο πλανήτη

γίνεται φανερό ὅτι κατακτιοῦνται ἀμέσως ἀπ' αὐτό πού τούς ἔτρεψε σέ φυγή, ἀκριβῶς γιατί τό κουβάλησαν μαζί τους, μέσα τους. Πρῶτα ἀπ' ὅλα, τά παιδιά πού γεννοῦν δημιουργοῦν ἀμέσως ἕνα μῦθο καί μιά θρησκεία τῆς «ἐπιτυχίας» καυγαδίζουν μεταξύ τους, ἀλλομοιοῦνται εἶναι ἐπιπόλαια. Οἱ ἀποσκευές τοῦ ἀνθρωπίνως ἀνέφικτου.

Σύμφωνα μέ τό βιβλίο, μιά μέρα πέφτει στή γῆ ἕνα μήνυμα μέσα σέ μιά μετάλλινη σφαῖρα πού ἀφηγεῖται τήν ἱστορία αὐτῆς τῆς ἀποστολῆς - γραμμένη ἀπ' αὐτούς πού δέν θέλησαν νά γίνουν μέρος αὐτῆς τῆς κοινωσίας, νά κάνουν παιδιά, νά μισοῦν καί ν' ἀγαποῦν, ἐν ὀλίγοις ἀπ' αὐτούς πού ἤθελαν νά ζήσουν ἔξω ἀπό τήν ὁμάδα. Στήν ταινία, ὁ χρονικογράφος, ὁ ρεπόρτερ δέν γράφει ἕνα βιβλίο ἀλλά ἕνα φίλμ, ἀφοῦ γιά μένα τό πῶς καταπληκτικό μέ τό σινεμά εἶναι ὅτι ὑπάρχει παντοῦ, πρῶτο: στή σελήνη ἢ στό σῶμα σας, τό σινεμά εἶναι παντοῦ.

Σ' αὐτούς τούς ἀνθρώπους ἀνήκουν οἱ κάμερες πού μποροῦν νά καταγράψουν ὅτι συμβαίνει στίς ὑγρές χαλαζιακές μνημες τους, ὅλα ὅσα βλέπουν, ὅλα ὅσα εἶναι κινηματογραφήσιμα. Αὐτός ὁ ρεπόρτερ παραμένει σέ ἀπόσταση καθώς πιστεύει ὅτι αὐτός εἶναι ὁ ρόλος του. Τά παιδιά πολλαπλασιάζονται δύο φορές ταχύτερα ἀπ' ὅτι στή γῆ καί πρὸς τό τέλος ὁ ἀφηγητής εἶναι ἕνας γενειοφόρος γέροντας, τόν ὁποῖο ἡ δικαστική ἐπιτροπή τῆς δευτέρης γενιᾶς ἐκλαμβάνει ὡς Μωσῆ: θέλουν νά σχηματίσει νόμους καί τόν υποχρεώνουν νά διαπράξει φόνο, ἐνῶ τοῦ ζητοῦν νά δηλώσει δημόσια ἂν αὐτό εἶναι καλό ἢ κακό καί γιατί.

Καθώς ἔχει πατήσει τούς ὄρκους του καί ἔχει δράσει ἐναντία στή θέλησή του, φεύγει γιά τήν ἔρημο ὅπου δέν ὑπάρχει ὄξυγόνο καί αὐτοκτονεῖ ὅμως πρῖν αὐτοκτονήσει στέλνει αὐτό τό

μήνυμα - ταινία. Τό μήνυμα τελειώνει μ' ἕνα ἀνέκδοτο: ἡ ἐπιτροπή αὐτή, πού μπορεῖ τεχνικά νά συγκριθεῖ μέ μιά ἐπιτροπή τοῦ Μεσαίωνα, ἐπιχειρεῖ ἕνα ταξίδι στήν ἄλλη μεριά τῆς θάλασσας (γιά νά δοῦν ὀλόκληρο τόν πλανήτη) ὅπου ἀνακαλύπτει ἕναν πολιτισμό τερατωδῶν πτηνῶν πού ζοῦν σέ μιά πόλη καί μοιάζουν νά ἔχουν ὑψηλό ἐπίπεδο νοημοσύνης: αὐτά τά τέρατα τούς σκοτώνουν ὅλους ἐκτός ἀπό ἕναν πού ἐπιστρέφει γιά νά πεῖ τί εἶδε: «ἀκοῦστε ἀπό τήν Ἀνατολή τό φοβερό θόρυβο μαύρων φτερῶν: θά ἔρθουν, θά μᾶς ἀποικίσουν, θά μᾶς σκοτώσουν».

Η ΚΑΙΝΗ ΔΙΑΘΗΚΗ

Ἔχουν περάσει ἑκατό χρόνια. Καινούριο φερμένος στόν πλανήτη ἕνας νέος, λίγο ἀνόητος, ὑπέρ τοῦ δέοντος «ἀνετος» ἔχει σταλεῖ γιά νά δεῖ τί ἔγινε ἐκεῖ (ἀφοῦ στό μεταξύ τό μήνυμα βρέθηκε στή γῆ ὅπου ἔχει ξεσπάσει παγκόσμιος πόλεμος). Ἀνακαλύπτει ἕνα ἀπομεινάρια ἑνός ἀνθρώπινου πολιτισμοῦ ἐντελῶς κατεστραμμένου, θαμμένα κάτω ἀπό τή γῆ.

Μέ τήν ἀφίξη τοῦ νέου ἄνδρα προκαλεῖται γενική ἐξέγερση, γιατί στά θρησκευτικά βιβλία εἶναι γραμμένο ὅτι «μιά μέρα ἕνας σωτήρας θά φτάσει ἀπό ἐκεῖ πού ἦρθαν οἱ πρόγονοι του». Δέν μπορεῖ νά προδώσει τίς ἐλπίδες τους καθώς ὅλη ἡ ἀνθρωπότητα ἐγειρεται ἀπό τίς σπηλιές γιά νά ἐπαναστατήσῃ. Βρίσκεται ἔτσι στήν κορυφή ἑνός κινήματος, τοῦ ὁποίου δέν ἔχει κανένα ἐλεγχό.

Ἀφοῦ κερδηθεῖ ἡ πρώτη μάχη, ἐκκινεῖ γιά τήν ἄλλη μεριά τῆς θάλασσας, ὅπου ἀνακαλύπτει ὅτι τά λεγόμενα τέρατα εἶναι στήν πραγματικότητα ἄνθρωποι πού ἔχουν ὑποστει ἀπόλυτη πλύση ἐγκεφάλου: στήν πόλη (πού μοιάζει μέ τήν Κρακοβία ὅπου ἔκανα τά γυρίσματα) ἀνακαλύπτεται ἐκκλησίες μεταμορφωμένες σέ μουσεῖα ἀθεισμοῦ. Ἀντιλαμβάνεται ὅτι τό εἶδος τῆς διδασκαλίας πού ἔχουν ὑποστει, ἔχει ἐπηρέσει τό νευρικό τους σύστημα, ἔχει τροποποιήσει ἀκόμη καί τόν ἐγκέφαλό τους (μικρά ἀντικείμενα τοποθετημένα στό ἐσωτερικό τοῦ κρανίου τους κάνουν νά λειτουργοῦν). Τούς θεωρεῖ τραγικά πλάσματα καί δέν μπορεῖ νά κηρύξει πόλεμο ἐναντίον τους. Ἔτσι ὑποχωρεῖ, ἐπιστρέφει, ὁπότε πετροβολεῖται καί σταυρώνεται ἐπειδὴ θεωρεῖται ψευδομεσσίας.

ΤΡΙΤΟ ΜΕΡΟΣ

Αυτό τό μέρος ἐξηγεῖ γιατί ἔφυγε: ἡ γυναίκα πού ἀγαποῦσε τόν πρόδωσε καί ὁ καλύτερός του φίλος ἐπίσης (αὐτός τόν ἔστειλε σ' αὐτή τήν ἀποστολή). Προέρχονται ἀπό ἕναν κατακρημνισμένο πολιτισμό - ἡ Γῆ δέν ὑπάρχει πιά - μόνο ἀπομακρυσμένοι καταυλισμοί ἀνθρώπων, ἐδῶ κι ἐκεῖ. Αὐτός ὁ πολιτισμός ζεῖ μιά «πότ - πουρί» ὑπαρξη: ἔχουν ἀμερικάνικα αὐτοκίνητα τῆς δεκαετίας τοῦ '50 πού ἔχουν ἀποκατασταθεῖ σάν ἀπό θαῦμα καί ζοῦν σέ ντεκόρ πού χρονολογοῦνται ἀπό τή δεκαετία τοῦ '20. Ἡ μόνη διέξοδος αὐτῶν τῶν ἀνθρώπων εἶναι αὐτή ἡ ἐπιτροπή πού ὑπάρχει καί στά τρία ἐπεισόδια. Εἶναι ἕνα πρωτόγονο δικαστήριο πού ἀποτελεῖται ἀπό μασκοφόρους πού ἀνάβουν φωτιά τρίβοντας δύο ξύλα, ντύνονται ἀλλόκοτα καί μετέχουν σέ τελετές μυστικιστικῶν χορῶν. Τό τελευταῖο καταφύγιο αὐτοῦ τοῦ παράδοξου πολιτισμοῦ εἶναι λοιπόν μιά βοτανική ἐπιστήμη, ἕνα εἶδος μαγικοῦ μυστικισμοῦ. "Ὅλα τελειώνουν πολύ ἀσχημα".

Ἄντρεϊ Ζουλάφσκι

Ἄποσπάσματα ἀπό μιά συνέντευξη

Zoom: Ἡ Ἄσημνια σφαῖρα εἶναι ἕνα φιλμ πού ἀσχολεῖται μέ τή θρησκεία;

Ἄντρεϊ Ζουλάφσκι: Ὁ συγγραφέας τοῦ βιβλίου ἦταν ἕνας λαϊκός. Ἐγώ, δέν εἶμαι. Αὐτό πού πολεμοῦσαν ἦταν μιά μορφή καθολικισμοῦ. Ἄπ' τήν ἄλλη μεριά, αὐτό πού εἰσηγοῦνταν στό

τρίτο ἐπεισόδιο ἦταν μιά μορφή βουδισμοῦ πού τοῦ φαινόταν συγκριτικά ὑψηλοῦ πνευματικοῦ περιεχομένου. Ἡ ἀπόστασή μου ἔναντι τοῦ ἐνός ἢ τοῦ ἄλλου εἶναι ἡ ἴδια. Πιστεύω ὅτι ὁ ἄνθρωπος εἶναι θρησκός ἀπ' τή φύση του κι ὅτι αὐτό τόν διακρίνει ἀπό ἕνα δέντρο, μιά πέτρα ἕνα σκύλο. Μοῦ φαίνεται ὅτι τό μόνο πράγμα πού ἔχει ἐνώσει τούς ἀνθρώπους στή διάρκεια τῆς ἱστορίας τους εἶναι ἡ θρησκεία. Ἡ ταινία εἶναι μιά ἀντανάκλαση τῆς θρησκείας, ἄν καί δέν εἶναι ἕνα θρησκευτικό φιλμ.

Zoom: Τί ἀντιπροσωπεύουν τά τέρατα;

A.Z.: Νομίζω ὅτι ἀντιπροσωπεύουν τή θρησκεία τῆς μή- θρησκείας, ἢ το πού θά κατευθυνθοῦμε ἄν ἀποκλείσουμε τούς μυστηριώδεις τρόπους πού λειτούργεῖ ὁ ἄνθρωπος. Εἶναι ἡ ἀπόλυτη ἐνσάρκωση τῆς θρησκείας τοῦ ἑαυτοῦ.

Ὁ ἄνθρωπος ὡς θρησκεία: νομίζω ὅτι ὅλες οἱ καταστροφικές δυνάμεις τῆς ἀνθρωπότητας, εἴτε εἶναι μαρξισμός, εἴτε φασισμός, εἴτε φρουδισμός εἶναι λίγο ὡς πολύ αὐτό: ὁ ἄνθρωπος πιστεύει ἑαυτόν πλασμένο κατ' εἰκόνα τοῦ θεοῦ, μέ τή γῆ καί τή φύση ὀλόκληρη ἔρμαιο τῶν καπρίτσιων, τῶν ἀναγκῶν του καί τῆς τρέλας του. Τό ἀποτέλεσμα εἶναι ἀπόλυτη καταστροφή.

Zoom: Στήν ταινία πάντως, οἱ ἄνθρωποι εἶναι ἀκόμη τά ἰσχυρότερα ὄντα.

A.Z.: Naί, γιατί ἔχουν πάψει νά ὑπάρχουν. Τό μεγαλύτερο πρόβλημά μας εἶναι ἡ ὑπαρξη. Ἄν πάψεις νά

ὑπάρχεις εἶσαι ὁ κατακτητής.

Zoom: Τό φιλμ δέν ἔχει ὀλοκληρωθεῖ ἀκόμη.

A.Z.: Χρειαζόμαστε ἀκόμη ὀκτώ ἡμέρες γυρίσματα. Δηλαδή ὀκτώ λεπτά κρίσιμα γιά τήν κατανόηση τοῦ θέματος. Κατά τή διάρκεια τῶν γυρισμάτων ἡ πολωνική βιομηχανία βρισκόταν σέ τέτοια χαώδη κατάσταση ὥστε δέν μπορούσαν νά μου προμηθεύσουν τά τεχνολογικά στοιχεῖα πού χρειαζόμαστε. Κάναμε δέκα μέρες γυρίσματα καί περιμέναμε δύο μῆνες γιά σκηνικά καί κουστούμια. Τελικά ἀνέβαλα τά γυρίσματα στό ἑσωτερικό τοῦ διαστημόπλοιου ὡς τό τέλος, ἀλλά δέν ἔγιναν ποτέ ἐπειδή τό φιλμ λογοκρίθηκε.

Zoom: Πῶς ἀντέδρασε ὅταν ἡ Ἄσημνια σφαῖρα λογοκρίθηκε;

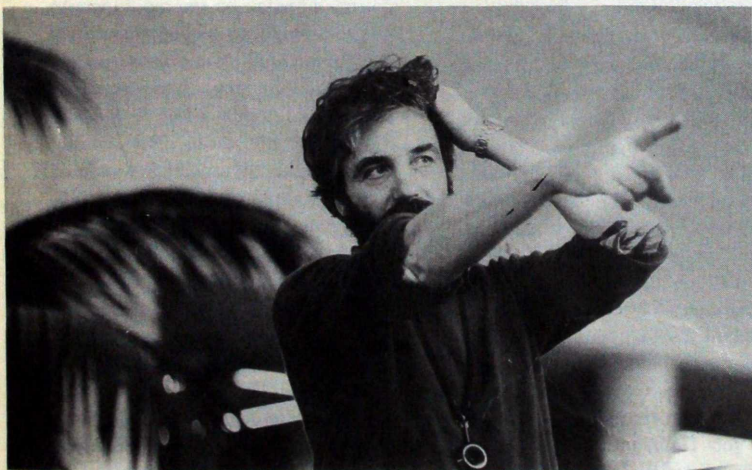
A.Z.: Ἐκατοσα σ' ἕνα τραπέζι κι ἄρχισα νά γράφω μιά νουβέλα χιλίων σελίδων (τό Καλκίν) γιά νά μήν τρελαθῶ καί νά μήν τό σκέφτομαι.

Zoom: Πιστεύεις ὅτι τό φιλμ θά ὀλοκληρωθεῖ καί θά βγεῖ κάποια μέρα;

A.Z.: Τή χρονιά πού καί θά μπορούσε νά γίνει, ἐπειδή ὁ φίλος μου ἦταν ἰσχυροί στήν Πολωνική κινηματογραφική βιομηχανία μέ τήν ἐμφάνιση τῆς Ἀλληλεγγύης, τίποτα δέν ἔγινε. Μέ τήν ταινία μου ὁ Δαίμονας ἡ ἴδια ἱστορία. Εἶναι τό εἶδος τῶν ταινιῶν ἀπέναντι στίς ὁποῖες οἱ περισσότεροι εἶναι ὀσχημα προδιατεθειμένοι. Χρειάζεται ἕνα θαῦμα γιά ν' ἀλλάξει αὐτό. Ὅμως γιά μένα εἶναι ὀλα συσχετισμένα θάθελα πολύ νά «ἀπελευθερώσουν» τόν Δαίμονα καί τήν Ἄσημνια Σφαῖρα.

● Ὁ Δαίμονας γυρίστηκε στήν Πολωνία τό 1972 - 73 μετά τό Τρίτο μέρος τῆς νύχτας. Εἶναι μιά ταινία ἐποχῆς, λαμβάνει χώρα στό 19ο αἶώνα ὀμως λογοκρίθηκε ἐπίσης λόγω πολιτικῶν ὑπαινηγῶν γιά τό κομμουνιστικό σύστημα. Ἡ Ἄσημνια Σφαῖρα χρειάστηκε τρία χρόνια προετοιμασίας κι ἀπαγορεύθηκε προτοῦ κόν ὀλοκληρωθεῖ. Παρότι μετά ἕνα πρῶτο μοντάζ προβλήθηκε στή Βαρσοβία καί διανεμήθηκε γιά λίγο καιρό ἀπό τήν Ἀλληλεγγύη, εἶναι ἀκόμη ἀπαγορευμένη. Μέχρι στιγμῆς (ἢ τουλάχιστον ὡς τό '82 πού γράφεται τό ἄρθρο δέν ἔχουμε νεότερες πληροφορίες) ὀλες οἱ ἀπ῀πειρες γιά νά βγεῖ τό φιλμ ἀπό τήν Πολωνία ἔχουν ἀποτύχει.

(Μετάφραση - ἐπιμέλεια: Περικλῆς Δεληολάνης)



Ὁ Ἄντρεϊ Ζουλάφσκι

Τό βίντεο στην Ε.Σ.Σ.Δ.

Τί γίνεται μέ τήν Ιστορία του βίντεο στή Σοβιετική Ένωση; Άς άρχίσουμε μέ μερικά νούμερα. Σήμερα 2.500.000 περίπου Σοβιετικοί έχουν βίντεο. Άπ' αὐτά 5.000 περίπου είναι γιαπωνέζικα καί τά ὑπόλοιπα ἐντόπια καί εὐρωπαϊκά. Στήν ἀγορά κυκλοφορεῖ ἕνα μόνο σοβιετικό μοντέλο τό "Ἐλεκτρονικά νη 12." Τό "κυκλοφορεῖ" εἶναι βέβαια εὐφημισμός τῆ σιγμῆ πού χρειάζεται προεγγραφή κι ἀτέλειωτη ὑπομονή γιά νά προμηθευτεῖ κάποιος μιά συσκευή κάποτε. Λόγω αὐτῆς τῆς τεράστιας ζήτησης (τό βίντεο εἶναι σήμερα τό πλέον περιζήτητο εἶδος στήν Ε.Σ.Σ.Δ) ἡ κρατική ἐταιρεία παραγωγῆς μαγνητοσκοπιῶν ἀνακοίνωσε τούς στόχους τῆς νά φθάσει τό 2.000 στήν παραγωγή 120.000 συσκευῶν ἐτησίως· σταγόνα στόν ὠκεανό νομίζουμε, γιά ἕναν πληθυσμό 300.000.000 κατοίκων.

Όσο ἀφορᾷ τῆς βιντεοταινίες, τά πράγματα ἔχουν κι ἐδῶ (ὅπως καί σέ ἄλλους τομεῖς) τῆς δύο ὄψεις τους, τήν ἐπίσημη καί τήν ἄλλη, δηλαδή αὐτή τῆς μαύρης ἀγορᾶς. Ἡ ἐπίσημη πρακτική περιορίζεται στήν ὑπαρξη κάποιων καταστημάτων στίς μεγάλες πόλεις, ὅπου πωλοῦνται καί ἐνοικιάζονται κάποιες ταινίες (οἱ ἐγκριμένες γιά ἐπίσημη κυκλοφορία, ἄς ποῦμε) σοβιε-

τικές καί μή. Τό ἐνδιαφέρον, ὅμως, βρίσκεται στήν ἄλλη πλευρά, στή μαύρη ἀγορά πού διακινεῖ σαφῶς τόν μεγαλύτερο ὄγκο τῶν βιντεοταινιῶν. Ἐδῶ ἡ ζήτηση εἶναι σαφῶς μεγάλη. Μεγαλύτερη ζήτηση ὑπάρχει γιά τῆς ταινίες πορνό (εἶναι γνωστή ἡ αὐστηρότητα τῶν σοβιετικῶν τελωνειακῶν γιά ὅτιδήποτε σχετικό καί στή συνέχεια γιά τῆς πλέον πρόσφατες μεγάλες ἐπιτυχίες ("τά μεγάλα δνόματα"). Αὐτή ἡ δεύτερη κατηγορία ταινιῶν φθάνει νά πουλιέται καί 200 ἀμερικανικά δολλάρια ἡ κασέτα. ἔνω γιά τῆς ταινίες πορνό κάθε τιμή εἶναι πιθανή. Ἡ μαύρη ἀγορά τροφοδοτεῖται ἀπό ταινίες πού φέρνουν Σοβιετικοί καί ξένοι, κρυφά ἢ φανερά καί οἱ ὁποῖες ἀντιγράφονται πλειστάκις. Οἱ Σοβιετικοί πού εἰσάγουν βιντεοκασέτες εἶναι αὐτοί τῶν διαφόρων ἀποστολῶν στό ἔξωτερικό, ἀπ' ὅπου καί τῆς προμηθεύονται (στίς Φρανκφούρτη γιά παράδειγμα, τῆς προμηθεύονται ἀπ' τό ἀμερικάνικο ΡΧ, ὅπου εἶναι σαφῶς φθηνότερες, βάσει διακρατικῆς συμφωνίας). Τέλος, ὅποιος (Σοβιετικός ἢ ἄλλοδαπός) θελήσει νά εἰσαγάγει βιντεοταινίες στήν Ε.Σ.Σ.Δ., ὑποχρεοῦται νά τῆς ἀφήσει γιά 15 μέρες στό Τελωνεῖο. Ὁ λόγος; Σύμφωνα μέ τήν ἐπίσημη ἐκδοχή: νά ἐλεγχθοῦν γιά τυχόν πορνό. Σύμφωνα μέ τήν μαυραγορίτικη ἀποψη: γιά νά προλάβουν νά ἀντιγραφοῦν μερικές φορές (καί νά τροφοδοτήσουν τή μαύρη ἀγορά στή συνέχεια).

Θ.Ν.

Περιπέτειες Ἰταλίδας στήν Κίνα

Ἡ Κίνα ἀποφάσισε νά ἀνοίξει τά σύνορά τῆς καί στούς δυτικούς παραγωγούς ταινιῶν. Καί ἡ Ραφαέλλα ντέ Λαουρέντις, ὡς γνήσια κόρη τοῦ μπαμπά τῆς, ἐφόρμησε. Οἱ προοπτικές φαίνονται ἐξαιρετικές. Ἡ ταινία βασίζονταν στό μπέστ σέλλερ *Τάι-πάν* τοῦ Τζέμης Κλάβελ (προηγούμενο μπέστ σέλλερ τοῦ ἴδιου τό γνωστό μας Σογκού) καί διαδραματιζόταν στήν Κίνα. Ἀπό τήν ἀρχή, ὅμως, φάνηκαν οἱ δυσκολίες. Οἱ διαπραγματεύσεις μέ τούς Κινέζους ἦταν κουραστικές καί μακροχρόνιες (11 μήνες). Δυό φορές οἱ Κινέζοι ἀρνήθηκαν τό σχέδιο, γιά νά ὑποχωρήσουν στή συνέχεια καί νά καταλήξουν κάπου τελικά. Μετά, στή διάρκεια τοῦ γυρίσματος, τά προβλήματα ἐφανίστηκαν σ' ὄλο τους τό μεγαλεῖο. Προβλήματα ἐξουσίας (ποῖς ἀποφασίζει κάτι, ποῖς εἶναι ὑπεύθυνος ἢ δίνει ἄδεια γιά κάτι) προβλήματα οικονομικά (700.00 δολλάρια γιά διάφορες ἄδειες, 15.000 δολλάρια γιά νοίκιασμα μιάς ἀποθήκης πού οἱ ἐξωτερικοί τοῖχοι τῆς θά ἐμφανίζονταν σέ μιά καί μόνη σκηνή), προβλήματα συνεννόησης. Καί ἡ Ραφαέλλα δέν ἄντεξε. Ἐφίση νά ξεχυθεῖ ὅλη τῆς ἡ πίκρα σέ μιά συνέντευξη πού ἔδωσε, πρίν καλά - καλά τελειώσει ἡ ταινία. Μεταφράζουμε ἕνα μικρό τῆς τμήμα.

«Μετά ἦρθε ἡ ἐπιλογή τῆς ἠθοποιῶ Ἰζοάν Τσέν. Ἐμαθα ὅτι οἱ Κινέζοι τήν ψήφισαν ὡς τήν πιο δημοφιλή ἠθοποιό τῆς Κίνας καί σκέφθηκα ὅτι οἱ Κινέζοι θά ἦταν πολύ χαρούμενοι καί περήφανοι, ἄν τήν χρησιμοποιοῦσα στήν ταινία. Λοιπόν μόλις τό ἔμαθαν, σταμάτησαν τήν ταινία. Εἶπαν ὅτι δέν ἦταν ἀποδεκτό γιά μιά νεαρή Κινέζα νά ὑποδύεται κάποια πού ὄχι μόνο κοιμόταν μ' ἕναν ξένο ἀλλά τό εὐχαριστοῦσαν κι ὄλας. Τό δρᾶμα αὐτό κράτησε δυό μήνες καί ἔφθασε ὡς τό Ὑπουργεῖο Πολιτισμοῦ στό Πεκίνο. Ἡ λύση ἦταν ἀπλή καί ἔξυπνη. Βάλαμε στό σενάριο ὅτι ἡ *Μαίη - Μαίη* (τό πρόσωπο πού ὑποδύονταν ἡ Ἰζοάν Τσέν) καταγόταν ἀπό τήν Σιγκαπούρη. Καί τῆ σιγμῆ πού δέν ἦταν Κινέζα, κανένα πρόβλημα καί κανένας δέν αισθάνεται μειωμένος».

Θ.Ν.

Φεστιβάλ Super 8

Οἱ ταινίες σοῦπερ 8 πού γίνονται στήν Ἑλλάδα βρίσκονται πολύ μακριά ἀκόμη κι ἀπ' αὐτό πού θά λέγαμε: στάδιο ἐμβρυϊκῆς ἡλικίας. Μέ ἐλάχιστες ἐξαιρέσεις, πού ἀπλῶς ἐπιβεβαιώνουν τόν κανόνα, ὄλα τά ἐγχειρήματα σ' αὐτό τό πεδίο κινούνται μέσα σ' ἕνα πέλλαος προσπαθειῶν, ἀδυνατιῶν καί συστίσεων ἔστω καί μιά ὑποψία ἐνός κόρπους ταινιῶν πού νά μπορεῖ νά λέγεται κινηματογράφος σοῦπερ 8.

Γι' αὐτό τό λόγο καί τό κάθε "σωστό" πλάνο, ἡ κάθε σιγμῆ καλῆς ἠχοληψίας, τά λίγα λεπτά εὐρυθμης ἀνάπτυξης τῆς ἱστορίας καταλήγουν νά ἀποτελοῦν ἐπιτυχία καθεαυτή, ἀντί νά εἶναι ἡ αὐτονόγη προϋπόθεση τῆς ὑπαρξης τοῦ κάθε φίλμ.

Δέν εἶναι λοιπόν παράδοξο πού ὁ ἐρασιτεχνισμός γίνεται αὐτοσκοπός: ὀρίζει καί ἐπιβάλλει τῆς ἐνέργειες καί τά "δρώμενα" ἐντός καί ἐκτός τῆς ταινίας.

Στό τέλος χάνονται τά πάντα. Ἀκόμη καί ὁ αὐθορηγισμός πού θά ἔπρεπε νά ἀπορρέει ἀπό τέτοιας λογιῆς ἐγχειρήματα πού θέλουν νά ἀνατρέπουν ἢ, ἔστω, νά ἀμφισβητοῦν μιά "κατάσταση πραγμάτων", αὐτό πού περιληπτικά θά ὀνομάζαμε: κυρίαρχος κινηματογράφος.

Γιά τήν ἱστορία: Τό πρῶτο βραβεῖο δόθηκε στήν ταινία τοῦ Δημήτρη Μουριζόπουλου *Οὐράνος λεπτός σάν χαρτί* καί τό δεύτερο στίς ταινίες *Πρόσωπο* τοῦ Παύλου Δημητριάδη καί *Βίωμα* τοῦ Γιώργου Ζερβόπουλου.

Ἰορδάνης Καμπᾶς

ΕΙΠΑΝ...

ΕΙΠΑΝ...

ΕΙΠΑΝ...

** «...είναι τερατώδης, σαθρή, ανάξια λόγου και παιδίαστικη».

...ό **Ρίτσαρντ Άττένμπορω** για την αμερικανική κριτική (με άφορμή την υποδοχή που ή δεύτερη επεφύλαξε στην τελευταία ταινία του).

** «Σκοπός μου, κάθε φορά που κάνω μιά ταινία, είναι να βάλω τους ήρωές μου σε μιά περιπέτεια από την οποία, όταν θά βγούν, δέν θά είναι πιά οί ίδιοι. Θά έχουν αλλάξει, όπως, ελπίζω, και οί θεατές! Κι αυτό, διότι πιστεύω πως σκοπός του κινηματογράφου είναι να καταστρέψει τό "μύθο", όχι να απομυθεύει αλλά να αποδιοργανώνει, να είναι πεσιμιστικός. Όπως επίσης πιστεύω ότι τό μόνο κινηματογραφικό είδος μέ τό όποιο μπορεί να πεί κανείς καλύτερα αυτά τά πράγματα είναι τό θρίλερ. Τό θρίλερ είναι τό μέλλον του κινηματογράφου.»

...ό **Ζάκ Ριβέτ**, μιλώντας για την τελευταία του ταινία "Έρωτας καταγής (άναδημοσίευση: περιοδικό *Playboy*, ελληνική έκδοση, Μάιος 1986).

** «Η μόνη αξιόλογη τάξη στον ελληνικό κινηματογράφο υπήρξαν οί τεχνικοί του. Κι αν συναντήθηκα κάπου μέ τόν Φίνο, ήταν στό πάθος και των δυό μας για την τεχνική. Διαφορετικά, δέν είχαμε κανένα κοινό, όσο κι αν δουλέψαμε μαζί. Γνώριζε ποιός ήταν ό κακός κινηματογράφος, δέν έμαθε ποτέ ποιός ήταν ό καλός.»

...ό **Μάνος Χατζιδάκις** σε συνέντευξή του στον Στάθη Τσαγκαρουσιάνο (*Playboy*, ελληνική έκδοση, Μάιος 1986).

** «Μόνο ό Βισκόντι είχε τέτοια μανία μέ την εικαστική τελειότητα, σάν αυτήν του Άγγελόπουλου.»

...ό **Μαρτσέλλο Μαστρογιάννι** για την (ένοχλητικά υπερδιαφημιζόμενη) τελευταία ταινία του Άγγελόπουλου (*Η Πρώτη*, 9.4.86).

** «Νά σάς πω την αλήθεια τό Ποτέ την Κυριακή τό έχω βάρος στη συνείδησή μου. Όταν ήρθα στην Ελλάδα, άκουσα τή μουσική σας και μέ ένθουσίασε.



Σκηνή από τό *Chorus Line* του Ρίτσαρντ Άττένμπορω

"Όταν, όμως, ήρθε ή φοβερή επίτυχία τής ταινίας και είδα τί έπαθε αυτή ή μουσική («Τά παιδιά του Πειραιά»), πώς έμπορευματοποιήθηκε τελικά, δέν ένιωσα καθόλου ευτυχής. Αυτό θά τό έχω πάντα βάρος στη συνείδησή μου.»

... ό **Ζύλ Ντασέν** σε συνέντευξή του στο *Νέα* (10.5.86).

** «Ό ελληνικός κινηματογράφος έχει τελειώσει και καλά έκανε και τελείωσε. Δέ βλέπω να γίνεται τίποτε και αυτό είναι καλό γιατί βρεθήκαμε κοντά στην αλήθεια. Δέν υπάρχει ελληνικός κινηματογράφος αυτή τή στιγμή.»

... ό **Νίκος Νικολαΐδης** σε συνέντευξή του στο *Γ'* πρόγραμμα ("Ό κινηματογράφος στο *Τρίτο*", 11.5.86).

** «- Όπως έχει πεί κι ό **Νίκος ό Κούνδουρος**, ή Ξεριζωμένη γενιά είναι μιά απ' τίς δέκα καλύτερες ταινίες του ελληνικού κινηματογράφου.

» - **Ποιός Κούνδουρος** ρέ **Φέρρη**. Έδω τό γραφανα τά Καγιέ ντύ σινεμά.»

... διάλογος του **Κώστα Φέρρη** μέ τόν **Νίκο Ξανθόπουλο** στην τηλεοπτική έκπομπή τής ΕΡΤ *Καλλιτεχνικό καφέ*.

** «Όχι δέν είμαι μισογύνης [...] Είναι τρομερό. Όταν κάνω ταινίες μέ άντρες

μέ χαρακτηρίζουν μισογύνη. Όταν κάνω μέ γυναίκες μέ λένε φεμινιστή. Αν είναι έτσι, θά κάνω στό μέλλον ντοκυμανταίρ.»

... ό **Μάρκο Φερέρι** μέ άφορμή την τελευταία του ταινία (άναδημοσίευση: *Μεσημβρινή* 14.5.86).



Ό Μάρκο Φερέρι

** «Σέ είκοσι χρόνια θά μου άρνούνται άκόμη και μιά θέση σκουπιδιάρη στη *ΡΑΙ*.»

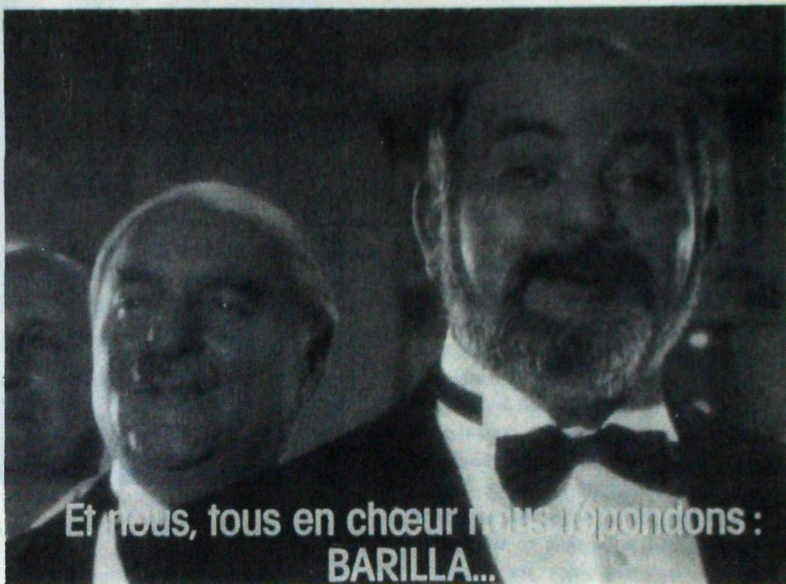
...(φυσικά) ό **Ζάν - Λύκ Γκοντάρ** (άναδημοσίευση: *Αυγή* 11.5.86).

** ΣΠΟΤ. Νέα από τό χώρο τής διαφημιστικής ταινίας: Ο Φεντερίκο Φελίνι γύρισε (πολύ κομψά, όπως λένε) τό δεύτερο διαφημιστικό σπότ τής καριέρας του. (Τό πρώτο ήταν γιά τό Καμπάρι). Το τωρινό του θέμα είναι τα ζυμαρικά "Μπαρίλλα". Από τήν άλλη πλευρά, ό Τέρρυ Γκίλλιαμ, πρώην Μόντυ Πάυθον και δημιουργός του τρομερού *Μπραζίλ*, μπαίνει γιά πρώτη φορά στό χώρο σκηνοθετώντας ένα σπότ γιά τήν "Οραντζίνα".

** ΣΤΟΥΝΤΙΟ. Τά νέα είναι ευχάριστα από τήν μη-κερδοσκοπική εταιρεία Στούντιο. Διακινούνται πολλές ταινίες, εμφανίζονται κέρδη και υπάρχουν όραματισμοί γιά τήν αγορά ξένων ταινιών αλλά και γιά τή διανομή και πολλών άλλων καλών ταινιών πού βρίσκονται σέ μικρά γραφεία. Η γενική συνέλευση τών ιδρυτικών μελών κατέληξε σέ γόνιμη συζήτηση όπου πάρθηκαν και κάποιες απόφασεις. Γιά τήν ώρα αναμένεται ή έκδοση ειδικού καταλόγου, πού θά περιέχει αναλυτικά στοιχεία γιά όλες τίς ταινίες του Στούντιο.

** ΑΚΥΡΩΣΕΙΣ. Δυό αμερικάνικες ταινίες πού είχαν σχεδιαστεί νά γυριστούν τό καλοκαίρι στά στούντιο Βικτορίν τής Νίκαιας (Γαλλία) "σκάλωσαν" και θά γυριστούν τελικά κάπου αλλού. Άλλη μία πού συζητιόταν γιά νά γυριστεί στό ίδιο στούντιο έπαυσε νά συζητιέται. Ο λόγος; Τά αμερικανολυβικά επεισόδια στόν κόλπο τής Σύρτης. Οί Αμερικανοί επενδυτές φοβούνται τρομοκρατικές ενέργειες και οί Γάλλοι άσφαλιστές εμφανίζονται άπρόθυμοι νά καλύψουν άσφαλιστικά τό σύνολο τής παραγωγής τών δύο αυτών αμερικανικών ταινιών.

** ΚΟΥΒΑ. Στίς 12 Μαρτίου 1986 τό ICAIC (τό Κουβανικό Ίνστιτούτο Κινηματογράφου) έδωσε στήν δημοσιότητα τόν "πλήρη" (σύμφωνα μέ τό ίδιο) κατάλογο ταινιών πού παρήχθησαν στήν Κούβα από τό 1960 έως σήμερα. Άκολουθώντας τήν παλιά γνωστή σταλινική συνταγή τής διαγραφής (ξαναγράφισμο τής Ιστορίας) ό κατάλογος παραλείπει σκόπιμα (τό μόνο σίγουρο) ταινίες και άτομα. Τά περισσότερα από τά άτομα πού "έξαφανίστηκαν" ζούν και εργάζονται σήμερα εκτός Κούβας. Πιο διάσημος άπ' αυτούς ό Νέστωρ Άλμε-



Η διαφήμιση του Φεντερίκο Φελίνι

ντρος. Στήν Κούβα, στήν άρχή τής καριέρας του, είχε γυρίσει μερικές ταινίες μικρού μήκους και ήταν υπεύθυνος φωτογραφίας σέ αρκετές άλλες. Τό όνομά του και οί μικρού μήκους ταινίες του δέν αναφέρονται πουθενά. Άποσιωπήθηκαν επίσης τουλάχιστον έφτά ταινίες μεγάλου μήκους. Και οί έφτά γυρίστηκαν στή διάρκεια 1960 - 70 και οί περισσότερες πιο κοντά στό '60 παρά στό '70.



Ο Τζέιμς Κόμπουρν σάν Πάτ Γκάρετ

** ΜΕΤΑΒΟΛΕΣ. Ένώ στήν Έλλάδα οί θερινοί κινηματογράφοι κλείνουν ένας - ένας, στήν Εύρώπη τό ρεύμα είναι αντίστροφο. Καί' άρχας άς θυμίσουμε ότι οί θερινοί κινηματογράφοι είναι καθαρά ευρωπαϊκή υπόθεση (άλλο θέμα τά ντράιβ ιν) πού ξεκίνησε τή λειτουργία του ως θεσμός πριν από τόν δεύτερο παγκόσμιο πόλεμο. Στίς μέρες μας, οί υπαίθριες προβολές "κλέβουν τήν παράσταση" στά περισσότερα φεστιβάλ (κοσμοσυρροή στήν μεταμεσο-νύκτια υπαίθρια προβολή στήν Άρένα στό φεστιβάλ Βενετίας) ενώ κάποια φεστιβάλ τείνουν νά μετατραπούν σέ υπαίθρια, όπως του Λοκάρνο, τό όποιο ήταν, σημειωτέον, και στήν άρχή του υπαίθριο.

** ΠΕΚΙΝΠΑ. Στίς 20 Άπριλίου, στό πανεπιστήμιο τής Νότιας Καλιφόρνιας έγινε ή πρώτη δημόσια προβολή τής ταινίας *Πάτ Γκάρετ και Μπίλυ δέ Κίντ* στήν άρχική τής μορφή, αυτήν δηλαδή πού παρέδωσε ό ίδιος ό Σάμ Πέκινπα στους παραγωγούς πριν επέμβουν οί τελευταίοι, αλλάζονται μοντάζ και διάρκεια τής ταινίας. Η κατά Πέκινπα έκδοχή διαρκεί 121 λεπτά, 15 περισσότερα άπ' αυτήν πού είδαμε στους κινηματογράφους.



Τό Μπροντέλο δέν πήγε στη Μόσχα, έκανε όμως εισιτήρια στις ΗΠΑ

**** ΝΕΑ ΥΟΡΚΗ.** 9 έως 15 Μαΐου έγινε στη Νέα Υόρκη φεστιβάλ έλληνικών ταινιών με πολύ καλά αποτελέσματα (σύνολο εισπράξεων πάνω από 3,5 εκατομμύρια δραχμές). Μεγαλύτερη προσέλευση είχε τό Μπροντέλο τού Ν. Κούνδουρου (έκανε μόλις 10 εισιτήρια λιγότερα από τήν ταινία Δωμάτιο με θέα τού Τζέημς Άιβορι, πρώτη σε εισιτήρια γιά κείνη τήν μέρα σ' όλη τή Νέα Υόρκη) και άκολούθησαν τά Πέτρινα χρόνια τού Π. Βούλγαρη, ή Γλυκεία συμμορία τού Ν. Νικολαΐδη, τό Ποτέ τήν Κυριακή τού Ζ. Ντασέν, ή Ίφιγένεια τού Μ. Κακογιάννη, ή Μανία τού Γ. Πανουσόπουλου και τό Βαριέτε τού Ν. Παναγιωτόπουλου.

**** ΝΤΕ ΛΑΟΥΡΕΝΤΙΣ.** Τήν άνοιξη πού πέρασε, ό Ντίνο ντέ Λαουρέντις άνακοίνωσε τά καινούρια του σχέδια γιά τή νέα περίοδο. Ούτε λίγο ούτε πολύ τό πακέτο περιλαμβάνει 28 ταινίες. Έπισημαίνουμε: Δρ. Τζέρρυ και Μίστερ Λάβ με τόν Τζέρρυ Λιούις, Ό δρόμος τού παραδείσου τού Πήτερ Μπογκνάνοβιτς, μιά συνέχεια τού Κίνγκ-Κόνγκ

(ό Κίνγκ - Κόνγκ ζει) σε σκηνοθεσία Τζών Γκίλλερμιν χωρίς, όμως, τήν Τζέσικα Λάνγκ. Φέρετρα με τό μέτρο (άπό έργο τού Τρούμαν Καπότε) σε σκηνοθεσία (έλπίζεται) Μ. Τσιμίνιο.

**** ΑΝΑΚΑΙΝΙΣΗ.** Ένα τριαντάχρονο (!) σχέδιο άνακοίνωσαν οί τοπικές άρχές τού Λός Άντζελες με στόχο τήν άνακαίνιση τού Χόλυγουντ. Τό Χόλυγουντ τών πολυτελών έπαύλεων, λεω-

φόρων και στούντιο δέν ύπάρχει πιά. Από τίς άρχές τού '60 "έγκαταλείφθηκε" και χειροτέρεσε διαρκώς. Τό σχέδιο έλπίζουν ότι θά δημιουργήσει μιά άτμόσφαιρα τών έποχών τού '20 ή τού '30, στά πλαίσια όμως τής σύγχρονης άμερικάνικης πραγματικότητας.

**** ΦΙΛΙΠΠΙΝΕΣ.** Ένα από τά πρώτα θέματα πού χρειάστηκε να άντιμετωπίσει ή Κορασόν Άκίνο, μετά τήν άνοδό της στην προεδρία, ήταν κινηματογραφικό. Άφορούσε τή συνέχιση ή όχι τής ταινίας Ό βασιλιάς και ό αυτοκράτορας. Τά προβλήματα ήταν άρκετά. Η ταινία είχε έγκριθεί επί Μάρκος. Εΐχαν ήδη ξεοδευτεί 10 εκατομμύρια πέσος (500.000 δολλάρια) άλλά τά ταμεία τού κράτους ήταν άδεια. Καί, τέλος, πρόκειται και γιά συμπαραγωγή με τήν Λαϊκή Κίνα (θέμα έξωτερικών σχέσεων). Τελικώς άποφασίστηκε ή συνέχιση τής ταινίας.

**** ΒΕΝΕΤΙΑ.** Δύο νέες έκδηλώσεις θά συμπεριλαμβάνει από φέτος τό φεστιβάλ Βενετίας στό πρόγραμμά του. Η πρώτη θά ονομάζεται "έλευθερος χώρος" και θά είναι ένας νέος κύκλος προβολών 20 ταινιών (δύο κάθε βράδυ). Τίς ταινίες θά παρουσιάζουν οί ίδιοι οί σκηνοθέτες τους και τήν επιλογή θά κάνει τριμελής ομάδα κριτικών. Η δεύτερη έκδήλωση είναι ή άναβίωση τής "άγοράς" ταινιών. Υπήρχε παλαιότερα, καταργήθηκε, άλλά έπιστρέφει (δριμύτερη, όπως ύποστηρίζουν οί διοργανωτές).

**** ΙΣΠΑΝΙΑ.** Η ιδιωτική τηλεόραση άποφασίστηκε και στην Ίσπανία. Μάλιστα όχι μόνο άποφασίστηκε άλλά προχώρησαν άρκετά και τά σχέδια. Ο πρώτος πού πήρε έγκριση άπ' τίς ισπανικές άρχές είναι ό Ίταλός Σίλβιο Μπερλουσκόνι (γράψαμε γι' αυτόν σε προηγούμενο τεύχος), ό ίδιος πού διευθύνει τό ιδιωτικό Κανάλι 5 στη Γαλλία.

**** ΜΟΝΑΧΟ.** Δέν άρεσε στην καλλιτεχνική επιτροπή τού "Τρίτου Ευρωπαϊκού Φεστιβάλ Κινηματογράφου" (τό όποιο φέτος γίνεται στη Μόσχα) τό Μπροντέλο τού Κούνδουρου και άπορρίφθηκε. Έτσι, ή ταινία πού θά εκπροσωπήσει τή χώρα μας θά είναι τό Μιά τόσο μακρινή άπουσία τού Σταύρου Τσιώλη.

**** ΛΟΓΟΚΡΙΣΙΑ.** Κινηματογραφόφιλοι κάτοικοι τού Όντάριο τού Καναδά μήνυσαν τήν ύπηρεσία λογοκρισίας τού Καναδά. Σύμφωνα με τόν Χάρτη άτομικών δικαιωμάτων και έλευθεριών πού ύπάρχει στό καναδικό σύνταγμα, ό κώδικας λογοκρισίας συνιστά σαφή παραβίαση άτομικών έλευθεριών. Πολύ θά θέλαμε να μάθουμε τήν άπόφαση τού άνώτατου δικαστηρίου τού Καναδά πού θά εκδικάσει τήν ύπόθεση.

**** ΜΟΥΣΙΚΗ.** Στά τέλη τού Άπρίλη, σε ηλικία 85 έτών, πέθανε ό Χάρολντ Άρλεν, ένας από τούς μεγαλύτερους συνθέτες τού θεάτρου πού τό κινηματογράφου. Ήταν επτά φορές υποψήφιος γιά τό Όσκαρ τραγουδιού, άλλά τό πήρε μόνο μία, τό 1939, γιά τό τραγούδι "Όβερ δέ ραΐνμποου" τής ταινίας Ό μάγος τού Όζ, τού Βίκτωρ Φλέμινγκ.

**** ΠΑΛΙΟ** (άλλά καλό) «Άγαπητή κύριε Μπωρεγκάρ. Έχει σχεδόν ξημερώσει. Θά άρχίσει σε λίγο ή παρτίδα τού πόκερ. Θάθελα να σας εύχαριστήσω γιά τήν έμπιστοσύνη πού μου δείξατε. Ζητάω από τώρα συγγνώμη γιά τήν περίπτωση πού είμαι νευρικός τό μήνα πού έρχεται. Έλπίζω να κάνουμε μιά ταινία όμορφης άπλότητας ή άπλής όμορφιάς. Φοβάμαι πολύ. Είμαι πολύ συγκινημένος. Σας γράφω όπως θά έγραφα στους γονείς μου».

Άπό γράμμα πού έγραψε ό Ζάν-Λύκ Γκοντάρ στον παραγωγό του Ζώρζ ντέ Μπωρεγκάρ, τήν παραμονή τής έναρξης γυρισμάτων τής πρώτης τού ταινίας μεγάλου μήκους Μέ κομμέ-νη τήν άνάσα, τό 1959.

ΟΙ ΤΑΙΝΙΕΣ ΠΟΥ ΕΡΧΟΝΤΑΙ

Σχέδια, γυρίσματα, καινούριες ταινίες

● **Έρευνα:** σέ σκηνοθεσία Άντρέι Κοντσαλόφσκι, με τόν Άλ Πατσίνο.

● **Σούπερμαν 4:** σέ σκηνοθεσία Σίντεν Φιούρι, με τούς Κρίστοφερ Ρήβ, Τζήν Χάκμαν.

● **Δημόσιοι έχθροι:** σέ σκηνοθεσία Μπάντ Γόρκιν, με τόν Τζών Τραβόλτα.

● **52 πίκ - απ:** σέ σκηνοθεσία Τζών Φρανκεχάιμερ, με τούς Ρού Σάιντερ, Άν Μάργκρετ, Ρόμπερτ Κάρανταϊν.

● **Ζορμπάς, τό μιούζικαλ:** πάλι με τόν Άντονου Κουήν.

● **Οικιακά:** σέ σκηνοθεσία Μπίλ Φόρσαϊτ, με τήν Ντάιαν Κήτον.

● **Ντουέτο γιά ένα:** ή επόμενη ταινία του Άντρέι Κοντσαλόφσκι, με τούς Τζούλυ Άντριους, Μάξ φόν Σύντοφ, Άλαν Μπέητς.

● **Ντροπαλοί άνθρωποι:** τό επόμενο σχέδιο του Άντρέι Κοντσαλόφσκι, (πάλι!) με τήν Τζιλ Κλαίημπουργκ.

● **Τό ποτάμι του θανάτου:** σέ σκηνοθεσία Πήτερ Μέντακ, με τόν Κρίστοφερ Γουώλκεν (Έλαφοκυνηγός).

● **Στοιχειωμένο καλοκαίρι:** ή επόμενη ταινία του Τζών Χιούστον.

● **Ο δεύτερος θάνατος του σκύλου:** ή επόμενη ταινία του Έκτορα Μπαμπέκο (Πισότε, Τό φιλί της γυναίκας άράχνης).

● **Οι σκληροί άνδρες δέν χορεύουν:** βιβλίο, σενάριο καί σκηνοθεσία Νόρμαν Μαίηλερ.

● **Βόρεια - Νότια:** Παραγωγή των Φ.Φ. Κόππολα καί Τζώριτζ Λούκας, σκηνοθεσία Γκόντφρεύ Ρέτζιο (Κογισαν σκάτσι).

● **Ο σχιζοφρενής δολοφόνος με τό πριόνι2:** σέ σκηνοθεσία Τόμπ Χούπερ με τόν Ντένις Χόπερ.

● **Μπάρφλαϊ:** σκηνοθεσία Μπαμπέτ Σρεντέτ, σενάριο Τσάρλι Μπουκόφσκι, πρωταγωνιστής Μίκου Ρούρκ.

● **Γέλιο στό σκοτάδι:** σέ σκηνοθεσία Λάζλο Πάπας, βασισμένο σέ βιβλίο του Βλαντιμίρ Ναμπάκοφ (Λολίτα) με τούς Μαξιμίλιαν Σέλ, Μίκ Τζάγκερ.

● **Γοτθικό:** ή καινούρια ταινία του Κέν Ράσελ.

● **Ο Κίνγκ - Κόνγκ ζει:** τό λέει ό Τζών Γκίλβερμιν.

● **Κάτι άγριο:** άπασχολεί τόν Τζόνναθαν Νήμ, με τήν Μέλανι Γκρίφιθς.

● **Κατασκευάζοντας τόν κύριο Ράιτ:** ή επόμενη ταινία της Σούζαν Σάιντελμαν (Ψάχνοντας άπεγνωσμένα ή Σούζαν).

● **Στάρ Τρέκ 5:** τό ταξίδι της επιστροφής: με σκηνοθέτη καί πρωταγωνιστή τόν Λέοναρντ Νιμού.

● **Υπερβολική προκατάληψη:** σέ σκηνοθεσία Γουώλτερ Χίλλ.

● **Μιά συγκεκριμένη επιθυμία:** σέ σκηνοθεσία Κλώντ Φαραλντό με τούς Μαρίζα Μπέρενσον, Άν Ρουσέλ.

● **Μεγαλώνοντας τήν Άριζόνα:** σέ σκηνοθεσία Τζόελ Κόεν (Μόνο Αίμα).

● **Νεκρός του χειμώνα:** σέ σκηνοθεσία Άρθουρ Πέν.

● **Οι θεοί τρελάθηκαν 2:** σέ σκηνοθεσία Ζαμύ Ύζ.

● **Η Βενετσιάνα:** είναι ή Λάουρα Άντονέλλι υπό τήν επιβλεψη του Μάουρο Μπολονίνι.

● **Ο καθηγητής:** με τούς Μπέν Γκαζάρα, Λάουρα ντέλ Σόλ (Κάρμεν).

● **Η νύφη ήταν όμορφη:** ισχυρίζεται ό Πάλ Γκαμπόρ.

● **Έμμαουέλλα 5:** σέ σκηνοθεσία Βαλέριαν Μπόροβζικ.

● **Ο θάνατος του Έμπεδοκλέους:** σέ σκηνοθεσία Ζάν Μαρί Στραούμπ.

● **Δεσμός αίματος:** σέ σκηνοθεσία Βίλυ Ραμώ. Η ταινία σημαδεύεται από τήν επιστροφή (μετά πολλά χρόνια άποχής) του Ζάν Μαράι ώς πρωταγωνιστή (72 χρόνου καί άσπρομάλη πλέον).

● **Μεγαλειό καί παρακμή ενός μικρού έμπορίου:** ή 53η ταινία του Ζάν Λύκ Γκουντάρ, γυρισμένη γιά τήν γαλλική τηλεόραση (προβλήθηκε στις 29 Μαΐου στό κανάλι Ι) καί βασισμένη σ' ένα βιβλίο του Τζ. Χ. Τζέης.

● **Σώσου Λόλα:** σέ σκηνοθεσία Μισέλ Ντράχ, με τούς Ζάν Μορώ, Κάρολ Λώρ καί Σάμι Φρέι.

● **Ο παπούς:** ή επόμενη ταινία του Μ. Ντράχ.

● **Χωρίς οίκτο:** σέ σκηνοθεσία Ρίτσαρντ Πήρς, με τούς Ρίτσαρντ Γκίρ, Κίμ Μπάσιντζερ.

● **Νούμερο ένα με μιά σφαίρα:** σέ σκηνοθεσία Τζάκ Σμάιτ, με τόν Ρόμπερτ Κάρανταϊν.

● **Λεοντόκαρδος: Η σταυροφορία των παιδιών:** σέ σκηνοθεσία Φράνκλιν Σάφνερ, παραγωγή Φ.Φ. Κόππολα.

● **Καρδιές από φωτιά:** σέ σκηνοθεσία Ρίτσαρντ Μαρκάντ, με τόν Μπόμπ Ντύλαν. (Ύπενθυμίζουμε τίς άλλες κινηματογραφικές εμφανίσεις του Ντύλαν: Πάτ Γκάρετ καί Μπίλυ δέ κίνι του Σ. Πέκινπα, Τό τελευταίο βάλς του Μ. Σκοριτζέζε καί Ρενάλτο καί Κλάρα, πρόσφατη ταινία σέ σκηνοθεσία καί παραγωγή δική του).

● **Η άρτίστα:** σέ παραγωγή Γουώρεν Μπήτ, με τήν Μόλλυ Ρίνγκουουλντ.

● **Τζίλιαν:** σέ σκηνοθεσία Πήτερ Μπογκνάνοβιτς, πάλι με τήν Μόλλ Ρίνγκουουλντ (θά γυριστεί μετά τήν Άρτίστα).

● **Τουριστική σαζόν:** σέ σκηνοθεσία Κλαίρ Πήπλο, με τούς Ζακλίν Μπισέ, Τζαίημ Φόξ, Ειρήνη Παπα. Η ταινία άρχισε νά γυρίζεται τέλη Μαΐου στή Λίνδο της Ρόδου.

● **Άντιό Μόσχα:** σέ σκηνοθεσία Μάουρο Μπολονίνι, με τήν Λιβ Ούλλμαν.

● **Η ανάκριση:** σέ σκηνοθεσία Νταμιάνο Νταμιάνι.

● **Η Φραντσέσκα είναι δικιά μου:** σέ σκηνοθεσία Ρομπέρτο Ρουσο, με τήν Μόνικα Βίττι (πού είναι καί παραγωγός της ταινίας).

● **Οι κερατάδες:** σέ σκηνοθεσία Μάριο Μοντισέλλι.

● **Η ιστορία του Μπήτ Κλάρσφελντ:** σέ σκηνοθεσία Μίκαελ Λίτσαϊν - Χόγκ, με τούς Τόμ Κόντι, Φάρα Φώσσετ.

● **Ο δρόμος του μισοφέγγαρου:** με τούς Μάικλ Καϊήν, Σιγκούρντ Γουήβερ.

επιμέλεια Θωμάς Νέος

Καλῶς ἦρθατε στίς Κάννες

Σχεδόν ἀπό τή γέννησή του τό φεστιβάλ τῶν Καννῶν εἶναι ἡ μεγαλύτερη γιορτή τοῦ σινεμά. Μιά γιορτή πού στήνεται μέ επίσημες ταινίες, σμόκιν, φλάς καί ἐκκωφαντικό θόρυβο, ἀλλά καί μία ἄλλη γιορτή σιωπηλή καί διακριτική, πού κυλᾷ σάν ὑπόγειο ρεῦμα κάτω καί γύρω ἀπό τό καινούριο Παλαί ντέ Φεστιβάλ.

Ἔτσι οἱ Κάννες προϋποθέτουν δύο εἶδη θεατῶν. Αὐτούς πού βλέπουν τίς δύο επίσημες ταινίες τῆς ἡμέρας καί στά μεσοδιαστήματα περιφέρονται στήν Κρουαζέτ, γευματίζουν στά ἐστιατόρια τῶν ξενοδοχείων ἢ πίνουν μπῦρες στό Μπλου Μπάρ. Οἱ ἄλλοι, λιγότεροι ἀλλά πιά διεστραμμένοι, τριγυρίζουν ἀπό αἶθουσα σέ αἶθουσα ἀναζητώντας ἐκπλήξεις, σκάβοντας σέ βάθος γιά μικρά πλὴν ὅμως ἀνεκτίμητα διαμάντια. Μέ τόν ἓνα ἢ τόν ἄλλο τρόπο καί οἱ δύο ἀποζημιώνονται.

Ὅλοι οἱ ὑπόλοιποι ἀπορρίπτονται γιὰτι ἐρχονται στίς Κάννες ὅπως θά πήγαιναν στό φεστιβάλ Θεσσαλονίκης.

Γιά τίς ταινίες, ὅμως, τά πράγματα εἶναι διαφορετικά. Αὐτές τακτοποιοῦνται στά ὑπάρχοντα γκέτο (ἐπίσημο πρόγραμμα, δεκαπενθήμερο, ἀγορά κ.λπ.) προσπαθώντας νά μετατρέψουν τό χαρακτηρισμό τους σέ πλεονέκτημα ἢ ἀκόμα καί σέ σκάνδαλο. Οἱ Κάννες ἔχουν τήν ἰκανότητα νά μετατρέπουν τή δύναμη τῶν εἰκόνων σέ ἓνα θόρυβο δημοσίων σχέσεων καί συζητήσεων, δίνοντας τό στίγμα τῆς σύγχρονης πολιτικῆς τοῦ θεάματος. Τό τελευταῖο θά ἐξακολουθεῖ νά ὑπάρχει ὅσο βρίσκεται ἀκόμη ἔξω ἀπό τήν αἶθουσα.

Εἰδικά γιά τό φετεινό φεστιβάλ πολλοί εἶπαν πῶς ἦταν τό πιά ἐνδιαφέρον τῶν τελευταίων δεκαπέντε χρόνων. Ἐάν καί τίποτε τό ἐξαιρετικό δέν ὑπῆρχε στά ἐπίσημα προγράμματα, ἡ γενική ἐντύπωση εἶναι πῶς τό σινεμά ἐξακολουθεῖ νά ἀναπνέει μέ κάπως ἀκανόνιστες ἀλλά ἀρκετά βαθιές ἀνάσες. Ὅσο ὑπάρχουν κινηματογραφιστές πού ὑπερασπίζονται μέ ὁποιοδήποτε τίμημα τήν πρωτοτυπία τῶν ἐμμονῶν τους καί τήν ἀλήθεια τῶν εἰκόνων τους, τό σινεμά δέν θά κινδυνεύει παρά ἀπό κάποιους "φίλους" του. Ἄς ποῦμε γιά παράδειγμα ἀπό τόν Φερρέρι, ἢ τόν Μπόνταρτσουκ.

Καί ἡ γιορτή ἀρχίζει. Ὅλοι περιμένουν τήν ταινία τοῦ Πολάνσκι νά σκάσει σάν βόμβα. Αὐτός, ὅμως, πιά πονηρός - δύσκολοι καιροί γιά βόμβες - παρουσιάζει ἓνα πολύχρωμο μπαλόνι μέ τήν προειδοποίηση *μὴν ἐγγίσετε*. Σκεφθεῖτε τούς *Πειρατές* σάν τίς περιπέτειες ἐνός ἐξευρωπαϊσμένου Ἰντιάνα Τζόουνς στίς ἐπτά θάλασσες. Μιά ταινία - κομψοτέχνημα πολύ ἀστεία γιά τόν χρυσό φοινίκα, πολύ ἀκριβή γιά τό διαγωνιστικό πρόγραμμα, μά ἐλάχιστα ἐγκεφαλικά γιά τό βραβεῖο τῶν κριτικῶν.



‘Ο Πολάνσκι ενδιαφέρεται για μία επιστροφή στις μεγάλες περιπέτειες, για μία ταινία για παιδιά καί όχι μόνον. Γεμίζει τά πάντα μέ αναφορές, αφαιρεί από παντού τό νόημα. Αὐτός ὁ παλιμπαιδισμός πού δοκιμάζει τά ὅρια τοῦ σινεμά γίνεται δίκικοπο μαχαίρι.

Οἱ Πειρατές εἶναι μία ταινία πού τά ἔχει ὅλα, μία ταινία - μουσεῖο, ἡ τελευταία λέξη πάνω σ’ ἕνα εἶδος. ‘Ο Πολάνσκι ἕνας δευτερός Κιούμπρικ ἢ ἕνας μικρός Σπῆλμπεργκ γιά μεγάλους;

‘Η καλύβα τοῦ μάρμπα - Θωμά. Τό *Πορφυρό χρώμα* δέν ἄρεσε στούς κριτικούς γιατί καλῶς ἢ κακῶς ὁ Σπῆλμπεργκ ἀπαιτεῖ ἀπό τοὺς θεατές του αὐτό πού δέν μποροῦν νά ἔχουν οἱ κριτικοί· μία ἀθῶα ματιά. “Αν παραδοθεῖς στίς εἰκόνες του, ὁ Σπῆλμπεργκ σέ πετᾷ στό καναβάτσο. Ποντάρει ἀλάνθαστα στά συναισθήματά σου μέ τέτοιο τρόπο πού οἱ μόνες ἀντιστάσεις πού μπορεῖς νά προβάλεις εἶναι τοῦ εἶδους “μά τί ἀφέλεις εἶναι αὐτές” ἢ “μά αὐτή δέν εἶναι μία ἱστορία γιά μαύρους”.

Τό *Πορφυρό χρώμα* περνᾷ ἀπ’ ὅλα τά κινηματογραφικά εἶδη, θυμίζει τό “*Ὅσα παίρνει ὁ ἄνεμος*, φλερτάρει τό μούζικαλ καί τό θρίλερ. Τό ὅτι οἱ ἥρωες εἶναι μαῦροι ἢ λευκοί τό ξεχνᾷς σέ πέντε λεπτά, ἐνῶ στήν ταινία γίνονται τόσες εὐτυχεῖς, καί ἀφελεῖς, συμπτώσεις, ὅσες σ’ ἕνα παραμῦθι. “Ὅμως τί σημασία ἔχουν ὅλα αὐτά; Τό *Πορφυρό χρώμα* εἶναι μία ἀπό τίς πιό συγκινητικές ταινίες πού ἔχω δεῖ. Βγαίνοντας ἀπό τήν αἴθουσα σκεπτόμουν πῶς γιά τόν Σπῆλμπεργκ ταιριάζει ἀπόλυτα αὐτό πού εἶχαν πει κάποτε γιά τόν Τζών Φόρντ. “*Ξέρει πῶς νά κάνει τοὺς θεατές του νά κλάψουν, ξέρει πῶς νά τοὺς κάνει νά γελάσουν. Ἐνα μόνον δέν ξέρει. Πῶς νά τοὺς κάνει νά πλήξουν*”.

Ρέκβιεμ. Κάθε ταινία τοῦ ‘Α. Ταρκόφσκι εἶναι μία ἐκ νέου ἐπεξεργασία τῶν ἰδίων θεμάτων πού φαίνεται ὅτι ἐμμονοληπτικά ἀπασχολοῦν τόν μεγάλο σκηνοθέτη. Μετά τή φυγή του ἀπό τήν Σοβιετική Ἑνωση, ὁμως, τά πράγματα ἄλλαξαν. ‘Ο Ταρκόφσκι βούτηξε στά βαλτόνερα τῆς *Νοσταλ-*





1. Η έπιρροή του Μπέργκμαν είναι τέτοια στην ταινία που σκέφτομαι ότι όποιος περνά τα σύνορα της Σουηδίας είναι αδύνατον να μην σκέφτεται και να μην δρᾷ μπεργκμανικά.

γίας για να διακηρύξει την πίστη του στην τέχνη, στην πατρίδα, στη ζωή.

Τώρα, *Η Θυσία* αποτελεί την ύστατη ταινία του κι αυτό είναι ήδη ένα γεγονός. Άνάγκασε κάποιους να την βραβεύσουν και πολλούς άλλους να πουν και να γράψουν καλά λόγια.

Όμως ο Ταρκόφσκι βρίσκεται τώρα στη Σουηδία¹ και, παρόλο που η πατρίδα του βρίσκεται κοντά, έχει χαθεί πιά τό τελευταίο αποκούμπι για μιᾶ ψυχή τόσο ρώσικη όσο καμιά ἄλλη: ἡ νοσταλγία. Όλα τὰ θέματα εἶναι ἐδῶ: ἡ ἀγάπη, ἡ πίστη, ὁ θάνατος, ἡ τέχνη· ὁ ποιητικός οἶστρος ἐπίσης. Λείπει ὅμως ἡ ἔμπνευση, ἡ δύναμη πού θά δώσει στήν ταινία ἕναν ξεχωριστό λόγο ὑπάρξεως. Ὁ χώρος τῆς *Θυσίας* περιχαρᾶκῶνεται καί περιγράφεται μ' ἕναν τρόπο μοναδικό πλὴν ὅμως σταθερό κι ἀναμενόμενο. Ἡ *Θυσία* εἶναι ἡ μεγάλη περίληψη τοῦ ἔργου τοῦ Ταρκόφσκι, ὅμως μέ τί μπορεί νά μοιάζει ἡ περίληψη ἑνός ὄφους;

Ὁ Έ. Γιόζεφσον, καθηγητής πανεπιστημίου στήν ταινία, εἶναι ὁ Ντομένικο τῆς *Νοσταλγίας*, ὁ ἴδιος ὁ Στάλκερ. Βρίσκεται σέ μιᾶ ὀριακή ἀνθρώπινη κατάσταση, θυσιάζει τὰ πάντα γιά τήν πίστη του. Εἶναι τό ὄριο τοῦ ἀγῶνα γιά τήν ἐπιβίωση, ἡ ἐπιστροφή στό μηδέν, ἡ ἀναζήτηση τῆς συστηματικότητας μέσα στή μεταφυσική. Τό θλιμμένο ἀσπρόμαυρο τῶν ὄνειρων του ἑνσαρκώνει τήν Παρθένο Μαρία, προσδιορίζει τήν ἔννοια πού περιγράφει τὰ ὄνειρα μέ τό οὐτοπικό ἀσπρόμαυρο τοῦ *Στάλκερ*, μέ τό ἀσπρόμαυρο - περιγραφή ἑνός ταξιδιοῦ τοῦ *Ἀντρέι Ρουμπλιώφ*. Ἡ φωτιά καί τό νερό ἔχουν γίνει πιά ἐπίπεδα κι αὐτάρεσκα στοιχεῖα ἐν - ν ἐκόρ ἐπιβλητικού πλὴν ὅμως ψυχροῦ ἄν ὄχι ἄψυχου.

Ἡ *Θυσία* ἄν καί δέν ἀποτελεῖ μιᾶ ἐκπληξη, δέν παύει ὅμως νά ἔχει τή δύναμη καί τήν πλαστικότητα πού χαρακτηρίζουν ὅλες τίς ταινίες τοῦ δημιουργοῦ τῆς. Ἐχοντάς τες πάντα μέσα στίς καρδιές μας, λυπόμαστε πού τό σινεμά θά χάσει ἕναν ἀπό τούς μεγαλύτερους ποιητές του. Ἐχουν μείνει ἤδη ἐλάχιστοι!

✓ **‘Αποστολή εξετελέσθη** (ή ο χρυσός φοίνικας και πώς να τον αποκτήσετε). Η *Αποστολή* ήταν η πιό “κανονική” ταινία του Φεστιβάλ, δικαίως λοιπόν έβραβεύθη. Ο Ρόμπερτ ντέ Νίρο στη μισή ταινία είναι δουλέμπορος, στην άλλη μισή πιστός Ίησουλής. Στο τέλος αποφασίζει να δράσει, αλλά είναι πλέον αργά. Η ταινία έχει βουλιάξει σ’ έναν άβάσταχτο ανθρωπισμό, χειρότερο κι απ’ αυτόν του *Κραυγές στη σιωπή*. Στο μεταξύ ο Τζόφφρη, μετά τὰ δσκαρ, βουτάει και τόν φοίνικα. Μπορεί ο καθένας ν’ άμφισβητεί εκ του ασφαλούς, άρκει νά ξέρει πώς και σέ ποιούς άπευθύνεται. Άλλωστε η ταινία τό όμολογει από μόνη της. Ο καθένας με τόν τρόπο του.

Ζαβαρακατρανέμια. Κατ’ άρχήν, ένας άνθρωπος πού του άρέσει ο Μαρκόπουλος δέν μπορεί, πιστεύω, νά έχει καλό γούστο. Τό *Κάκτους* του Π. Κόξ είναι αυστραλιανή παραγωγή και άποκλείστηκε τήν τελευταία στιγμή από τό επίσημο πρόγραμμα.

Μιά Γαλλίδα (όχι όποια κι όποια, ή Ίζαμπέλ Υπέρ) κάνοντας διακοπές στην Αυστραλία χάνει σιγά - σιγά τό φώς της ύστερα από ένα αυτοκινητιστικό δυστύχημα. Ένας τυφλός της μαθαίνει “νά βλέπει” τόν κόσμο διαφορετικά. Η ταινία έχει τό ίδιο πρόβλημα με τή μουσική της: συμπνετική και πανανθρώπινη καταντὰ λαϊκίστικη. Ο Κόξ εκβιάζει τὰ συναισθήματα τών θεατών και μάλιστα με άχαρο τρόπο. Για παράδειγμα: ή Υπέρ άρχίζει νά τυφλώνεται και, καθώς διηγείται τί βλέπει, ή κάμερα καδράρει θολά κάποιο τοπίο. Τό νά σκηνοθετείς τὰ πάθη τών άλλων με τόσο άσφαλή και άκίνδυνο τρόπο δέν είναι καν ούτε ένα άλλοθι. Τό ρίσκο πού άρνείται νά πάρει ο Κόξ ύποβιβάζει τήν ταινία σέ μία χειρονομία συμπόνοιας, κάτι σάν μία διαφήμιση του ΟΑΕΔ για τούς άναξιοπαθόντες.

Τό *Κάκτους* μου θύμισε τήν *Αποστολή* αλλά μ’ έναν ούμανισμό πιό προφανή και λιγότερο ίλλουστρασιόν. Γι’ αυτό και ή διαφορετική τύχη τών δύο ταινιών.

Sex and drugs and rock n’ roll. Τό *Σίντ και Νάνσυ* είναι μία ταινία του Άλεξ Κόξ (μήπως σās θυμίζει κάτι; Εύτυχώς δέν έχει καμιά σχέση) για τόν μπασίστα τών Σέξ Πίστολς, Σίντ Βίσιους. Η ταινία άρχίζει από τή δημιουργία του συγκροτήματος και τελειώνει με τήν άναγγελία του θανάτου του Βίσιους. Ο θάνατός του θά συντελεστεί εκτός κάδρου, μίς και ή καθευατή πράξη δέν έχει καμιά σημασία. Ο Σίντ είναι νεκρός από τό μέσο της ταινίας, αν όχι από τήν άρχή.

Τό χαρακτηριστικό της πάνκ σκηνης είναι ή δύναμη, τό θράσος, ή άπλότητα μά και ή άφέλεια πού αυτά συνεπάγονται. Ο Σίντ ήταν ή ψυχή του μεγαλύτερου συγκροτήματος τών είκοσι τελευταίων χρόνων γιατί πίστευε μόνο στον εαυτό του, στο μπάσο του και στην Νάνσυ. “Όταν σ’ έναν παροξυσμό σκοτώσει αυτό πού αγαπά, καταλαβαίνουμε πώς θά ήταν προδοσία νά συνεχίσει νά ζει. Στο τελευταίο πλάνο, ή ήρωινή παίρνει τή μορφή της Νάνσυ και ο Σίντ, άνεβαίνοντας στο ταξί, φεύγει για τό τελευταίο του ταξίδι.

Οι εικόνες του Κόξ έχουν τή δύναμη και τό νεύρο τών ήρώων του. Ο σκηνοθέτης όχι μόνο περιγράφει τούς χαρακτήρες μά και στηρίζει τίς άλλήθειες τους. Ο Σίντ Βίσιους του Άλεξ Κόξ δέν θέλει τήν συμπόνοια κανενός. “Έζησε και έφυγε σάν βασιλιάς. The king is gone but he’s not forgotten.

Μετέωρο και σκιά. Ο Ντέρεκ Τζάρμαν είναι ένας σκηνοθέτης πού ή μεγάλη του σχέση με τὰ εικαστικά είναι φανερή από τήν πρώτη του ταινία *Σεμπάστιαν* όσο και από τή γνωστή στην Ελλάδα *Τρικυμία*. Η ταινία *Καραβάτζιο* είναι σ’ ένα πρώτο επίπεδο ή βιογραφία του όμώνυμου Ίταλού ζωγράφου του 16ου αιώνα. Ο Τζάρμαν δίνει κινηματογραφική στους πίνα-



κες του Καραβάτζιο, στήνοντας μία μυστική χορογραφία σωμάτων και αναζητώντας αυτό τό μαγικό άγγιγμα του φωτός που μετατρέπει μία σύνθεση σε άθνατη εικόνα. Αυτό τό έσωτερικό φώς των πραγμάτων είναι που σκηνοθετεί ο Τζάρμαν ξεθάβοντας μέσα από τά ταμπλώ - βιβάν τή θεμέλια ουσία τής τέχνης· τό χρώμα, τήν κίνηση, τό φώς. 'Οδηγείται σ' ένα εικαστικό αποτέλεσμα παρακάμπτοντας τό στυλιζάρισμα, ξεκινώντας από τό μηδέν.

'Ο Τζάρμαν χρησιμοποιεί τό *κιανοσκοῦρο* (εικαστική τεχνική πάνω σε μία έπαναστατική χρήση του φωτός και τής σκιάς από τόν Καραβάτζιο) όχι μόνο ως τρόπο κοιτάγματος των πραγμάτων αλλά και ως τρόπο σύνθεσης και αναπαράστασης. Αναπαράστασης μιās παγωμένης στιγμής (πίνακα) αλλά κι ενός βιωμένου χρόνου. 'Ο ζωγράφος Καραβάτζιο ζεί στά 1940 αλλά επιστρέφει στό Βατικανό του 1600. Διαβάζει *Ουινότα* αλλά ζωγραφίζει μέ τεχνοτροπία 16ου αιώνα. Τό παιχνίδι του φωτός μέ τή σκιά γίνεται ένα παιχνίδι ζωής.

'Ο Τζάρμαν προσεγγίζει έναν ζωγράφο άποτεινόντάς του τόν ύστατο φόρο τιμής. Αναπαριστά τή ζωή του σαν ένα έργο τής τέχνης του. Σάν ένα πίνακα.

Κίνγκ - Κόνγκ. Τό *Μάξ αγάπη μου* ήταν ή μεγαλύτερη άπογοήτευση του φεστιβάλ, τουλάχιστον για μās που είμαστε θαυμαστές του 'Όσιμα. 'Ο έξευρωπαϊσμός του σκηνοθέτη απέτυχε παταγωδώς και καλά θά κάνουμε όλοι νά ξεχάσουμε γρήγορα τήν ταινία για πολλούς λόγους. Νά μερικοί: α) Γιατί τό μοναδικό γιαπωνέζικο στοιχείο τής ταινίας είναι τό όνομα του δημιουργού τής, β) γιατί ό έρωτας τής Ράμπλινγκ για τόν πίθηκο είναι τόσο πειστικός όσο και ό τελευταίος, γ) γιατί ό καλύτερος ήθοποιός είναι αυτός που κάνει τόν πίθηκο, δ) γιατί αν τό σενάριο (Ζάν - Κλώντ Καριέρ) έχει μόνο μία καλή ιδέα, ή σκηνοθεσία δέν έχει καμία, ε) τέλος γιατί τό φάντασμα του Μπουνουέλ κυκλοφορεί σ' όλη τήν ταινία αλλά δέν έμφανίζεται πουθενά.

'Ο 'Όσιμα προσπάθησε νά κάνει μία πολύ υπόγεια ταινία αλλά χάθηκε στά έγκατα τής γής. "Αν κι ό Ζάν - Κλώντ Καριέρ δέν έχει γράψει τό καλύτερο τό σενάριο, έχει σοβαρό λόγο νά αισθάνεται προδομένος.

'Ονειρα γλυκά. 'Η *Υπνοβασία* έφτασε στις Κάννες σαν "ή ταινία τής γκόμενας του Τζάρμους" αλλά ή Σάρα Ντράιβερ απέδειξε πώς δέν έχει τίποτε νά ζηλέψει από τό όνομα του φίλου τής. Κατ' αρχήν τό σινεμά τής δέν έχει καμία σχέση μ' αυτό του Τζάρμους. 'Η *Υπνοβασία* είναι μία ταινία για τή νύχτα, για τά κομπιούτερ και για ένα κινέζικο παραμύθι. 'Η ιστορία; 'Οτιδήποτε μπορεί νά συμβεί σε μία βραδιά. "Ένα μυστηριώδες άσανσέρ, μία άπαγωγή κατά λάθος, μία καραφή γυναίκα, κινέζικες περγαμηνές μέ παραμύθια και ένας μαύρος σκύλος που πάει παντού. 'Η ταινία τελειώνει τό ίδιο άπότομα όπως άρχισε, τό ίδιο άνεξηγήτα όπως έξελίσσεται.

Τό σινεμά τής Ντράιβερ έχει κάτι από τήν όνειρική άτμόσφαιρα ενός Μπουνουέλ όσο κι από τό μυστήριο ενός θρύλερ. Κρατιέται έξω από τά κλισέ κάποιου κινηματογραφικού είδους μέ μοναδική έννοια τήν αφήγηση μιās ιστορίας· έστω και κάποιας χωρίς ένα προφανές νόημα.

'Η *Υπνοβασία* άρχίζει μέ μία διήγηση (σαν ένα παραμύθι) και τελειώνει λίγο πριν κάποιος άνοιξουν τά μάτια τους (σαν ένα όνειρο). Στή μιάμιση ώρα που μεσολαβεί, ένα παραμύθι κι ένα όνειρο: Μία κινηματογραφική ταινία.

Cherchez la femme. Δυστυχώς γι' αυτόν αλλά ευτυχώς για τό φίλμ, όταν ο Τζώρτζ ζητά ν' άκούσει όλη τήν ιστορία κι ή Σιμόν είναι έτοιμη νά του τήν πει, ξεπετάγεται ό "Αντερσον. 'Ο "Αντερσον κυνηγά νά σκοτώσει τόν Τζώρτζ για μία ιστορία που ό τελευταίος δέν ξέρει. 'Η όλη αλήθεια δέν θ' άκουστεί ποτέ αν κι ό θεατής έχει καταλάβει, τουλάχιστον περισσότερα



ἀπ' ὅ,τι ὁ Τζῶρτζι. "Ὅμως ποιός διηγείται σ' αὐτό τό φίλμ; Πού βρίσκεται ἡ ἀλήθεια σέ μιὰ ἱστορία πού κάποιος κατασκευάζει γιά τή γυναίκα τῆς ζωῆς του; Ἡ *Μόνα Λίζα* εἶναι μιὰ ταινία ἀλλά συγχρόνως ἕνα τραγούδι μὰ καί μιὰ γυναίκα. Ἡ γυναίκα πού ἔχει στό νοῦ του ὁ κάθε ἄνδρας μὰ καί ἡ ἱστορία πού θά τῆς δώσει σάρκα καί ὄστα. "Ὅπως καί στό πρῶτο του φίλμ, τήν *Κομπανία τῶν λύκων*, ἔτσι κι ἐδῶ, ὁ Νήλ Τζόρνταν περνᾷ μέσα ἀπό τά κινηματογραφικά εἶδη, ἀφηγεῖται ἱστορίες μέσα στίς ἱστορίες, ξετυλίγει τήν ἀφήγηση σάν ἕνα μπερδεμένο κουβάρι.

Ὁ Τζῶρτζι εἶναι τόσο μπερδεμένος ὅσο ἕνας ντέτεκτιβ σέ φίλμ - νουάρ, καθώς προσπαθεῖ νά λύσει τό μυστήριό πού κάνει τήν Σιμόν ἀπρόσιτη, γιά νά καταλάβει πῶς αὐτό πού φτιάχνει μιὰ Μόνα - Λίζα εἶναι κάτι πού ποτέ δέν θά μπορέσει νά φθάσει. Τήν ψευτιά τοῦ μύθου τῆς (ἡ μήπως ὄλα ἦταν ἀλήθεια;) θά διηγηθεῖ στό τέλος στόν φίλο του σάν ἀντάλλαγμα τῆς ἱστορίας μέ τό ἄλλογο.

Περνώντας ἀπό ἱστορία σέ ἱστορία καί περιγράφοντας ἕνα πανάρχαιο μῦθο, αὐτόν τῆς γυναίκας, ὁ Τζόρνταν καταλήγει σέ μιὰ ταινία πού δομεῖται πάνω στήν πιό πρωταρχική καί πάντα σύγχρονη ἀνάγκη. Νά διηγηθούμε (σκηνοθετήσουμε) τίς προσωπικές μας ἱστορίες.

Black is beautiful. Ὁ Σπάικ Λῆ σέ ἐρώτηση σχετικά μέ τό *Πορφύρο χρώμα* εἶπε: "δέν μπορῶ νά κάνω ταινίες σάν τόν *Σπῆλμπεργκ* ἀλλά οὔτε κι αὐτός σάν τίς δικές μου". Ὁ Σπάικ Λῆ εἶναι μαῦρος. Εἶναι φίλος τῆς Σάρας Ντράιβερ κι ἄλλος ἕνας ἐκπρόσωπος τῆς περιθωριακῆς ἀμερικάνικης παραγωγῆς. Τό *She's gotta have it* εἶναι ἡ ἱστορία μιᾶς μαύρης κοπέλας μέ τρεῖς ἐραστές (μαύρους) πού τήν πιέζουν νά διαλέξει ἀλλά αὐτή ἀρνεῖται. "Ὅπως καταλαβαίνετε ἡ ταινία εἶναι κωμωδία (μαύρη).

Ὁ Σπάικ Λῆ ἀναζητᾷ κι αὐτός τή γυναίκα ἀλλά ἔρχεται ἀπό ἄλλο δρόμο. Ἡ ταινία του εἶναι μιὰ ἱστορία πού ἔφτιαξαν καί διηγούνται οἱ ἴδιοι οἱ ἥρωες. "Ὅταν δέν μποροῦν νά βροῦν μιὰ λύση - τελικά ἡ κοπέλα δέν διαλέγει κανέναν ὅπως θά μαντέψατε - ἡ ταινία τελειώνει. Κανείς δέν φτάνει σ' ἕνα συμπέρασμα καί γιατί ἄλλωστε; Μέ ταχύτητα, χιούμορ κι ἀπλότητα τό *She's gotta have it* ἦταν ἀπό τίς πιό δροσερές καί στυλάτες ταινίες τοῦ φεστιβάλ.

Ἡ πιό κακή ταινία τοῦ φεστιβάλ. Σ' ἀγαπῶ τοῦ Μ. Φερρέρι. Τό ὑποθέτω! Συγχωρεῖστε με ἀλλά δέν ἔχασα τόν ὕπνο μου γιά νά τή δῶ.²

Σορεκάρα ὁμάδα. "Σορεκάρα" σημαίνει στό γαπωνέζικα "ἀργότερα". Τό *Σορεκάρα* εἶναι ἕνα μελό made in Japan κι αὐτό λέει πολλά. "Ἐνας τριανταπεντάρης εἶναι ἐρωτευμένος μέ τή γυναίκα τοῦ καλύτερου του φίλου. Εὐγενικός (ὡς Γαπωνέζος) δέν θά κάνει καμιά κίνηση ἀλλά οὔτε καί θά παντρευτεῖ ἄλλη γυναίκα. Κάποτε ἡ μοίρα θά τοῦς φέρει κοντά ἀλλά, ὡς συνήθως, εἶναι πολύ ἀργά.

Ὁ Γιοσιμίτσου Μορίτα μελετᾷ τίς ἀσύμπτωτες πορεῖες τῶν ἡρώων του πού μέσα ἀπό ἕνα ἀόρατο δίχτυ βλεμμάτων καί χειρονομιῶν ἀπομακρύνονται, ἐνώνονται καί τελικά χωρίζουν. Τό *ἀργότερα* πού ὑπαγορεύει ὁ ἀμειλικτος κώδικας συμπεριφορᾶς θά ἀποκόψει ὄλους τοῦς δρόμους ἐπικοινωνίας. Οἱ εὐαίσθησιες πού ἔμεναν κρυμμένες θά συντριβοῦν ἀπ' αὐτή τήν αὐτοκρατορία τῶν τελετῶν πού εἶναι ὁ γαπωνέζικος τρόπος ζωῆς. Οἱ μῦθοι του θά μείνουν καλά κρυμμένοι γιατί τά πρόσωπα ἔχουν ὑποταχθεῖ στούς κανόνες του πρὶν ἀκόμη συνειδητοποιήσουν τήν ὑπαρξή τους.

Τό *Σορεκάρα* εἶναι μιὰ ταινία ἐλάσσωνων ρυθμῶν πού ἀνοίγει μυστικά κι ἐπικίνδυνα περάσματα. Στή σκιά τοῦ νόμου φυτρῶνουν τά πιό ὁμορφολουλούδια, γεννιούνται τά πιό λεπτά συναισθήματα. Κι ἐδῶ εἶναι τά συναισθήματα πού φτιάχνουν τίς ἱστορίες, εἶναι ἡ μοναξιά πού διακινεῖ τήν μυθοπλασία, εἶναι ἡ θλίψη πού σκηνοθετεῖ.



2. Αὐτή ἡ ἀποψη ἔχει γραφεῖ καί γιά τήν προηγούμενη ταινία τοῦ Φερρέρι στή Βενετία, ἀλλά τή θεωρῶ τόσο ἐπιτυχημένη ὥστε νά πιστεῦω ὅτι αὐτός πρέπει νά εἶναι ὁ τρόπος γιά νά ἀντιμετωπίζονται οἱ μέλλουσες ταινίες τοῦ Φερρέρι στά φεστιβάλ.





The Cann...on festival. Τό φετεινό φεστιβάλ τών Καννών θά μπορούσ-
σε νά όνομασθει τό φεστιβάλ τής Κάννον. Ή άμερικανοεβραϊκή εταιρεία
είχε τεράστια διαφήμιση, κόστους άνω του ένός έκατομμυρίου δολλαριών,
πάρα πολλές ταινίες στην άγορά καί τρεις ταινίες στό επίσημο πρόγραμμα.

Τό *Runaway train* ξεχωρίζει σαφώς άπό τόν καθ' όλα άναμενόμενο
Όθέλλο καί τόν Ρ. Άλτμαν πού μόλις καί διασώθηκε στη σκιά του Σ. Σέ-
παρντ.

Ό Ά. Κοντσαλόφσκι, γυρίζοντας ένα γουέστερν πάνω σέ τραίνο, κά-
νει μιά επίδειξη κινηματογραφικής βιρτουοζιτέ. Ό Γιάν Βόιτ προσπαθεϊ νά
ξεφύγει άπό τό κακό αντίγραφό του κι ό Έρικ Ρόμπερτς άκολουθει τό εί-
δωλό του πάνω σ' ένα τραίνο πού τρέχει στό χρόνο. Καί μιάς κι ό χρόνος
είναι χρήμα, τό κάθε δευτερόλεπτο πρέπει νά γίνει έκμεταλεύσιμο. Όλοι
παιζουν τό παιχνιδι του χρόνου καί πρέπει νά λυτρωθούν μέσα άπ' αυτό. Ό
Γ. Βόιτ κάνει τήν ύστατη πράξη άπελευθέρωσης τερματίζοντας τήν προθε-
σμία πριν άπ' τήν ώρα της. Στην τελική μονομαχία θά βγει νικητής γιατί θά
ξεπεράσει τό φράγμα του χρόνου καί θά άπογειωθεί σέ άλλες σφαίρες.

Ό Κοντσαλόφσκι μετατρέπει τό *Runaway train* σέ μιά σύγχρονη κι-
βωτό τών μύθων πού τρέχει στό ρυθμό του σήμερα, δηλαδή δαιμονισμένα.
Σάν ένας δεύτερος Κάρπεντερ ρίχνει τούς ήρωές του σέ ένα παιχνίδι άσφυ-
κτικών προθεσμιών. Αυτό πού μένει είναι νά σκηνοθετησει τό χρόνο πού
περνάει.

Ή μεγάλη τών μπάτσων σχολή ΙΙΙ. Ή Πηνελόπη Σφήρις έχει άποκτή-
σει - πολύ περίεργα - μιά φήμη άντεργκράουντ δημιουργού καί δή μελετη-
τή τής πάνκ σκηνης. Μετά τά δύο πρώτα φίλμ της, τό *Σαμπέρμπια* καί *Τά*
παιδιά τής διπλανής πόρτας, μπαίνει στην μεγάλη παραγωγή καί φυσικά
βγαίνει χειρότερα άπ' ό,τι μπήκε.

Τό *Τμήμα ήθων του Χόλγουντ* είναι οί περιπέτειες μιάς ομάδας άστυ-
νομικών πού δέν τούς τρομάζει ή διαφθορά κ.λπ. κ.λπ. Ή άφέλεια πού χα-
ρακτηρίζει, ως ένα βαθμό, τήν πάνκ σκηνή καί τίς προηγούμενες ταινίες
τής Σφήρις βρίσκεται εδώ στην άποθέωσή της. Ή ταινία δέν έχει τίποτε νά
ζηλέψει άπό τούς *Σκληρούς του Μαϊάμι*, ίσως δέ νά είχε καλύτερη τύχη
στην τηλεόραση. Είναι περίεργο πώς μπορεί νά κάνει κανείς όνομα στην
Άμερική. Έκτός κι αν ή Πηνελόπη είναι πιό πονηρή άπ' ό,τι νομίζουμε.
Ίσως ή άστυνομία νά είναι ή άλλη πλευρά του ρόκ εντ ρόλ.

Έπικίνδυνα χρόνια. Τέσσερα πρόσωπα βρίσκονται στη Βιέννη λίγο
μετά τόν πόλεμο. Ένας πρώην ναζί πού κάνει λαθρεμπόριο, ένας κομμου-
νιστής Άμερικάνος πού θέλει νά καταφύγει στην Σοβιετική Ένωση, μιά
Αύστριακή ήθοποιός, κόρη στρατηγού, πού τά φτιάχνει μ' έναν Άμερικάνο
στρατιώτη. Όλοι θέλουν νά ξεχάσουν μά βλέπουν πώς βρίσκονται στό
μάτι του κυκλώνα. Μετά τόν πόλεμο τών χαρακωμάτων, ένας καινούριος
πόλεμος. Σ' αυτόν ή πίστη σέ μιά ιδέα είναι επικίνδυνο πράγμα.

Τό *Καλώς ήλθατε στη Βιέννη* του Άζελ Κόρτι είναι ένα φίλμ πού έχει
τήν τύχη τών πρωταγωνιστών του γιατί σέ επικίνδυνα χρόνια γιά τό σινεμά
άποφασίζει νά σταθει πιστό σέ μιά ιδεολογία. Αυτή τών εικόνων του. Κι
αυτές δέν είναι παρά οί εικόνες τών ήρώων του, ήρώων κινηματογραφικών
μακριά άπό τό κόμπλεξ μιάς άλήθειας του μέσου όρου. Καί στό σινεμά πού
άγαπάμε οί χαρακτήρες είναι ριγμένοι στην περιπέτεια τών ιδεών τους
χωρίς τή βοήθεια κανενός. Ούτε του ίδιου του σκηνοθέτη.

Τό μόνο πού κάνει ό Κόρτι είναι νά αφήνει έναν ζωτικό έλεύθερο
χώρο, όσον χρειάζεται ένα βλέμμα, μιά άφήγηση ή μιά χειρονομία. Τό σι-
νεμά έκτός άπο θέμα χρόνου είναι καί ζήτημα χώρου.

Τό *Καλώς ήλθατε στη Βιέννη* είναι άσπρόμαυρο όπως καί τά τελευταία
χρόνια τής δεκαετίας του σαράντα στην αύστριακή πρωτεύουσα.



Τό φῶς ὑποβάλλει τή θανάσιμη ψυχρότητα τῆς ἀρνησης κάθε ιδεολογίας καί τοῦ ἐκφυλισμοῦ τῶν συναισθημάτων. Στό τέλος, ὁ ἥρωας, ἕνας ἀπλός Ἀμερικάνος στρατιώτης, ἀρνείται νά σβύσει τό παρελθόν κι ἐπιστρέφει στήν Ἀμερική. Ἀφοῦ νίκησε τόν γερμανικό φασισμό ἠττήθηκε ἀπό τό φασισμό τῆς καθημερινῆς ζωῆς.

Κυνηγητό μέσα στή νύχτα. Στό *After hours* ὁ Μάρτιν Σκορτσέζε ἐμφανίζεται διαφορετικός. Γιά μιά στιγμή ὅμως. Στήν ἤρεμη φυσιογνωμία καί τήν ἀδιάφορη συμπεριφορά τοῦ ἥρωά του θά ἀναγνωρίσουμε τό ἀντίθετο τῆς ὑπόγειας δύναμης καί τοῦ βίαιου ψυχισμοῦ τοῦ Ρόμπερτ ντέ Νίρο. Ἄν ὁ ντέ Νίρο σ' ὄλους τούς σκορτσεζικούς ρόλους του ἦταν ὁ ἀσυμβίβαστος, ὁ παρορμητικός, ὁ ἄνθρωπος πού ἡ ἐμμοιοληψία του φλερτάρει μέ τή σχιζοφρένεια, ὁ Γκρίφφιν Ντιούν εἶναι ὁ συμβιβασμένος καί φοβισμένος ἄνθρωπος τῆς καθημερινῆς ζωῆς. Μέ δυό λόγια ἕνας τραπεζικός ὑπάλληλος.

Ὁ κόσμος γιά τόν Τράβις Μπίκλ στόν *Ταξιτζή* καί τόν Τζέηκ Λά Μότα στό *Ὅργισμένο εἶδωλο* εἶναι ἀπειλητικός, ἄρα ἐχθρικός. Γιά τόν Πῶλ Χάκετ (Γκρίφφιν Ντιούν) ὅμως, ὁ μόνος ἐχθρός πού μπορεῖ νά ὑπάρξει εἶναι τό πολύ ὁ διευθυντής του. Ἐπειδή ὅμως γιά τόν καθολικό Σκορτσέζε ἡ μέρα τῆς κρίσης δέν ἀργεῖ, ὁ Χάκετ θά συναντήσει αὐτό πού ὅλοι οἱ ἥρωες τοῦ Σκορτσέζε βιώνουν καθημερινά. Μιά καλά κρυμμένη βία πού κυριαρχεῖ παντοῦ. Ἐνα ἀθῶο ραντεβού θ' ἀποδειχτεῖ γιά τόν Χάκετ ἕνας ἀγώνας ζωῆς καί θανάτου. Τί σχέση μπορεῖ νά ἔχει ἕνας τραπεζικός ὑπάλληλος μέ τό σκοτεινό πρόσωπο τῆς πόλης, ἀκόμα κι ἂν αὐτή ἡ πόλη εἶναι ἡ δική του;

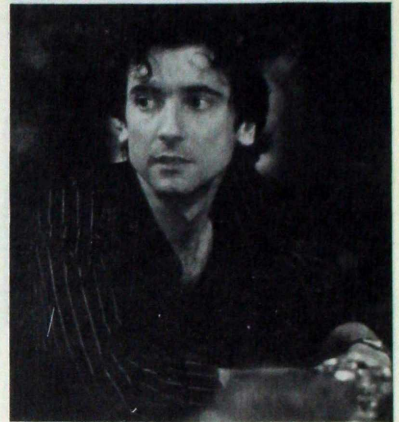
Περνώντας μέσα ἀπό αὐτοκτονίες, κυνηγητά, κλοπές καί φόνους χωρίς κανεῖς νά τοῦ ἐξηγήσει τί συμβαίνει, ὁ ἥρωας θά βρεθεῖ πρόσωπο με πρόσωπο μέ τό alter ego του. Τούς ἀγανακτισμένους πολίτες πού ὑπερασπίζονται τόν μικροαστισμό τους (τήν ιδιοκτησία τους). Μέ τούς ξέφρενους ρυθμούς τῆς νύχτας κι ἐνῶ ἀκούγεται ἡ νοσταλγική μουσική τῶν Μάνκινς, τῆς Πέγκυ Λη καί τῆς Τζόννυ Μίτσελ, ὁ Πῶλ Χάκετ θά περάσει ἕνα ἐφιαλτικό ὀκτάωρο πού δέν εἶχε προγραμματίσει³ καί θά καταλήξει ἐκεῖ ἀπ' ὅπου ἄρχισε. Στήν πόρτα τῆς τράπεζας.

Κάποιος εἶπε ὅτι στό *After hours* συναντάμε ἕναν κυνικό καί ἀμοραλιστή Σκορτσέζε. Εἶναι δίκαιο ὅμως νά κατηγοροῦμε γι' αὐτό πού βλέπουμε στόν καθρέφτη αὐτόν πού τόν ἔβαλε ἀπέναντί μας;

Ἐνας Ἰταλός φίλος. Ὁ Τζίμ Τζάρμους εἶναι ἤδη ἕνα μεγάλο ὄνομα. Μετά τήν πιό ζωογόνα ταινία τῶν τελευταίων χρόνων, τό *Πιό ξένο ἀπό τόν παράδεισο*, τό *Down by law* εἶναι στό ἐπίσημο πρόγραμμα. Ἡ ταινία παίχτηκε, χειροκροτήθηκε (ἀπό τούς κριτικούς), ἔφυγε. Ὑπάρχουν ταινίες φτιαγμένες γιά φεστιβάλ. Αὐτή δέν εἶναι μιά τοῦ εἶδους. Τό *Down by law* εἶναι πολύ λίγο, μέ μιά ἄλλη λογική ἀπλῶς περισσεύει, γιά (ἀπό) τό ἐπίσημο πρόγραμμα.

Αὐτή ἡ ταινία συνεχίζει αὐτό πού ὁ Τζάρμους ξεκίνησε στό *Πιό ξένο ἀπό τόν παράδεισο*. Ὅσοι ψάχνουν γιά τόν παράδεισο λογικό εἶναι ὅτι ἀργά ἢ γρήγορα θά ἔχουν νά κάνουν μέ τόν Νόμο. Ὁ παράδεισος τοῦ Τζάρμους δέν βρίσκεται στό Κλήβελαντ οὔτε στή Φλώριντα. Δυό φίλοι θά τόν βροῦν μέσα στή φυλακή ἀλλά θά τόν χάσουν ὅταν ἐλευθερωθοῦν. Ἐνας φαινομενικά γελοῖος Ἰταλός⁴ εἶναι τό κλειδί τοῦ παραδείσου. Ἐνας ποιητής τῆς ζωῆς συνεχῶς ἐρωτευμένος μέ τούς πάντες καί τά πάντα. Μή μπορώντας νά προσδιορίσουν τίς σχέσεις τους μέ τό περιβάλλον καί τόν ἴδιο τους τόν ἑαυτό, οἱ δυό φίλοι δέν βλέπουν πῶς ὁ παράδεισος βρίσκεται στήν ἐπικοινωνία καί τή συνύπαρξη. Μοιραῖα χωρίζουν.

Ἡ ἐξπρεσιονιστική φωτογραφία τοῦ Ρόμπυ Μύλλερ δημιουργεῖ ἕνα τοπίο πού προβάλλει ἀπό τίς σκιές τῶν ἡρώων. Συνάντηση, ταξίδι, χωρι-



3. Ἐκπληκτική ἡ σκηνή πού γονατιστός ὁ πρωταγωνιστής ἀναφωνεῖ "Θεέ μου, αὐτό δέν τό εἶχα προγραμματίσει".

4. Ἡ ἐκπληκτική ἠθοποιία τοῦ Ρομπερτό Μπενίνι εἶναι ἕνας ἀκόμη λόγος γιά νά δεῖτε τήν ταινία.



σμός. Τά ἴχνη τῶν λέξεων καί τῶν εἰκόνων ἀρχίζουν νά σβύνουν ὅταν οἱ δύο φίλοι χάνονται στόν ὀρίζοντα, τραβώντας σέ διαφορετικές κατευθύνσεις.

Μέ τό *Down by law* ὁ Τζάρμους παύει νά εἶναι ὁ δημιουργός μιᾶς πολύ καλῆς ταινίας πού ἦρθε ἀπό τό πουθενά. Γίνεται ἕνας μεγάλος σκηνοθέτης.

Αὐτό ἐδῶ εἶναι μιὰ πίπα. Τό *Ὁ διάβολος στό κορμί* ταλαντεύεται ἀνάμεσα στή δύναμη τῆς ἀλήθειας του κι αὐτή τῶν εἰκόνων του. Τελικά θά μείνει μετέωρο.

Ὁ ἔρωτας κι ἡ ψυχοπαθολογία του, ἡ ψυχανάλυση κι ἡ πολιτική. Ἡ ἐνηλικίωση κι ὁ μαρξισμός, ἡ τρομοκρατία κι ὁ χριστιανισμός. Τό ὄπλο-στάσιο τῶν θεμάτων εἶναι ἐντυπωσιακό κι ὁ Μπελλόκιο καθόλου κραυγαλέος. Ἀπλῶς διστακτικός. Τέλος θά πάρει τό ρίσκο νά παρακολουθήσει τίς μεταμορφώσεις τῆς Μ. Ντέτμερς, μετατρέποντάς την σέ μυθοπλαστικό κόμβο, φιλτράροντας τά πάντα στό βλέμμα του.

Ὁ Μπελλόκιο, προσπαθώντας νά ὀργανώσει μιὰ ἰδεολογία τῆς τρέλας, θά καταλήξει σέ μιὰ καθησυχαστική ἀναπαράστασή της. "Ὅλα λογικά, σχεδόν νομοταγή.

Ὁ στόχος του, τό διπλό σόκ, θά μείνει ἀνάητρο. "Αὐτό ἐδῶ εἶναι μιὰ πίπα" μᾶς λέει πειστικά ἡ Ντέτμερς. Δυστυχῶς δέν ἀρκεῖ.

Ἄρση βαρῶν. Τό *Ταρό* εἶναι αὐτό πού λέμε βαρῦ σινεμά. Ὁ Ρούντολφ Τόμε ἔχει γιά πρότυπό του τόν Ε. Ρομέρ ἀλλά δυστυχῶς θά γίνει ἄλλος ἕνας Φασμπίντερ (ὑπάρχουν ἤδη πολλοί). Τό ρομερικό ζητούμενο εἶναι ἡ δυνατότητα νά μετατραπεί μιὰ περίσσεια λόγου σέ ἀνάλαφρη μουσική. Ἀντίθετα, αὐτό πού κάνει τό γερμανικό σινεμά εἶναι νά φορτῶνει τίς εἰκόνες του μέ ἕναν ἀβάσταχτο καί συχνά συμπαραδηλωτικό λόγο.

Οἱ ἥρωες τοῦ *Ταρό* στενάζουν ἀπό τό βάρος τῶν προβλημάτων καί τοῦ διαλόγου τους. Πολύ λογικό νά μήν ἀντέξουν. Ἔως τό τέλος δύο ἢ τρεῖς θά αὐτοκτονήσουν.

Τό *Ταρό* εἶναι ταινία σοβαρῶν προθέσεων καί σοβαρῶν ἠθοποιῶν: Χάνς Ζίγκλερ, Βέρα Τσέχοβα, Ρούντιγκερ Βόγκλερ. Δυστυχῶς οἱ προθέ-



σεις της προσδιορίζουν και τό στυλ της. Ή αλήθεια πού προσπαθει νά σκηνοθετησει ό Τόμε είναι τόσο έλαφριά ώστε οί δυσκίνητες εικόνες του άδυνατοϋν νά άκολουθησουν.

“Ας ξεκαθαρίσουμε ότι τό *Ταρό* δέν είναι μιά κακή ταινία. Άπλως τό σινεμά είναι θέμα ταχύτητας, άρα και θέμα βάρους.

“**Ένας βασιλιάς στην Νέα Ύόρκη.**” Ο Γούντνυ Άλλεν έχει γυρίσει δεκατρείς ταινίες. Ξεκινώντας από τρελές κωμωδίες πού τόν καθιέρωσαν ως άξιολάτρευτο και άρκούντως γελοίο παραγκιόζη, ό Γ. Άλλεν έφτασε μέ μικρά βήματα και χωρίς κανείς νά τό πάρει χαμπάρι σέ άξιοζήλευτα, σχεδόν άπίστευτα επίπεδα.

Δηλώνοντας τή σχέση του μέ τό σινεμά (γυρίζει ταινίες έν είδη θεραπείας) ό Γ. Άλλεν απέχει από τό νά είναι ένας θεωρητικός. Άντίθετα άντιμετωπίζει τήν αλήθεια τής εικόνας σάν ένας πριμιτίφ⁵, τεμαχίζει τόν έαυτό του και τόν άπλώνει πάνω στό φίλμ. Στο τέλος αυτό πού μένει είναι πάλι ό Γ. Άλλεν. “Ένας Γ. Άλλεν διαφορετικός από τόν άρχικό, διηθημένος από τό βλέμμα μας. Τό σινεμά του Γ. Άλλεν αφήνει χώρο γιά τόν καθένα. Είναι μέ άλλα λόγια ένα σινεμά πού δέν διαμορφώνει αλλά ψάχνει τούς θεατές του. (Τό άντίθετο του είδους “μιά ταινία πρίν από σās γιά σās”).

Η Χάννα κι οί άδελφές της θυμίζει τόν *Νευρικό έραστή* όπως κι όλες τίς ταινίες του Άλλεν. Είναι εδώ ή τζάζ, ή Νέα Ύόρκη, ό Θεός, ή ψυχανάλυση, ό θάνατος. Κάθε σεκάνς είναι και μιά μικρή ιστορία ή μάλλον ένα στιγμιότυπο μέ τό διακριτικό σχόλιό του. Ο Άλλεν ειρωνεύεται άκόμη και τό ίδιο του τό χιούμορ.

Ο Γ. Άλλεν ένας δεύτερος Τζ. Λιούις; Άν κι έρχονται από διαφορετικές σχολές (ό πρώτος του Τσάπλιν κι ό δεύτερος του Κήτον) συναντιούνται οί δύο τους στό ψηλότερο σκαλί τής σύγχρονης κωμωδίας.

“**Ωπα του!**” Ο Σάουρα θά μπορούσε νά χαρακτηριστεί ένας σκηνοθέτης του συμβολισμού ή άλλωως “του δεύτερου επιπέδου”. Έως τήν *Άντονιέτα* (1982) έφτιαχνε ταινίες πού έσπρωχνε ένα είδος κριτικών σέ αναλύσεις “βαθυστόχαστες”, του είδους: “Αυτός είναι τό σύμβολο του φρανκικού καθεστώτος” ή “έδώ ή νέα Ίσπανία διαδέχεται τήν παλιά” κ.λπ. Μέ τούς *Ξυλοπόδαρους* κάνει μιά στροφή εξετάζοντας τά παλιά του θέματα μέσα από τήν ισπανική λαϊκή παράδοση (μουσική, χορός, θέατρο).

Κι ένω κεντεύμα νά τόν ξεχάσουμε, νάσου τό έτος τής *Κάρμεν* και μιά ταινία γιά τή σύγχρονη προσέγγιση του μύθου. Μετά τή δικαιολογημένη έπιτυχία, ό Σάουρα πλακώθηκε στό φλαμένγκο και δέν λείει νά σταματήσει. Ο *Μάγος έρωτας* είναι ό,τι μπορείτε νά φανταστείτε άκούγοντας ισπανικό μιούζικαλ. Πεείτε ότι ξαναβλέπετε τήν *Κάρμεν* ή πάτε τρίτη φορά στόν *Ματωμένο γάμο*.

Βέβαια, γιά νά μήν άπογοητεύσει τούς παλιούς του φίλους, ό Σάουρα κάνει και “μιά προσέγγιση δευτέρου επιπέδου”... Μιά, όμως, πού ό *Μάγος έρωτας* ήταν ή τελευταία ταινία του Φεστιβάλ, αφήσαμε τά επίπεδα γιά τούς γεωμέτρεις και φύγαμε νά προλάβουμε τό τραίνο. Καί ναι μέν έμεις τό προλάβαμε, αλλά ό Σάουρα μάλλον θά τό χάσει όριστικά, άν συνεχίσει έτσι.

Επιτέλους έξοδος! Σάν ύστερόγραφο μερικές ιδιαίτερες ταινίες πού στοιχειώνουν στή μνήμη μου, ξεφεύγοντας από κάποιο “κριτικό” λόγο. Ή διαφημιζόμενη από τό σοβιετικό περίπτερο (!) νέα ταινία του Παρατζάνωφ *Ο θρύλος του φρουριού Σουράμ*, ή θεολογική κωμωδία *Η λειτουργία τελειώσε* τής Ζυλιέτ Μπερτό. Άναμένουμε μιά νέα συνάντηση στίς χειμερινές αίθουσες και περιμένουμε τόν έπόμενο Μάη στην Κρουαζέτ. (Άκούγονται όνόματα όπως Γκοντάρ, Κιούμπρικ, Μπερτολούτσι). Άλλά ως τότε, γεια σας!

Χρήστος Β. ΜΗΤΣΗΣ

5. Χαρακτηριστική ή σκηνή πού ό Γ. Άλλεν ανακαλύπτει τό νόημα τής ζωής σέ μιά ταινία τών άδελφών Μάρξ.



Μιά καλή χρονιά

Μακριά απ' την πατρίδα

Η περίπτωση του Όσιμα είναι αποδεικτική του πόσο μπορεί να επηρεάσει μία μερίδα καλλιτεχνών ή απουσία της γενέθλιας γης. Σκεφτείτε, για παράδειγμα, τόν Ότζου να έπρεπε να γυρίσει ταινία στην Αμερική. Εκείνο, όμως, που προκαλεί την έκπληξη στην συγκεκριμένη περίπτωση (στό *Μάξ, αγάπη μου*) είναι ότι ενώ ο Όσιμα, από την προηγούμενη ήδη ταινία του, φάνηκε να επιδιώκει μία τέτοια αποκοπή καθώς προτίμησε να υιοθετήσει όχι μόνο τη ματιά αλλά και τη «λογική» ενός «ευρωπαϊκού» σεναρίου - και μάλιστα με επιτυχία - εδώ φαίνεται να αποπειράται να παίξει τό ρόλο του «νεροκουβαλητή» σ' ένα σενάριο που πάσχει ήδη από την πρώτη μισή ώρα.



Η παρουσία, λοιπόν, του Καριέρ (μόνιμος συνεργάτης στά τελευταία φιλμ του Μπουνουέλ) αποδεικνύεται καταστροφική. Παρ' όλη τη συμμετοχή του ίδιου του Όσιμα στο σενάριο (δέν τόν «είδα» πουθενά) τό παιχνίδι ήδη είναι χαμένο. Έτσι, ο Όσιμα οδηγείται σε μία επίπεδη και άνευρη σκηνοθεσία ενός σεναρίου που τό κύριο εύρημά του ξεφουσκώνει στο πρώτο ήμισυ της ταινίας.

Ο Καριέρ είναι ένας δύσκολος σεναριογράφος. Έχει ένα λεπτό και διαπεραστικό χιούμορ και μία καυστική ειρωνία απέναντι στην ευρωπαϊκή αστική τάξη. Απαιτεί, λοιπόν, μία στιβαρή σκηνοθεσία και ένα μυαλό που να λειτουργεί στο ίδιο μήκος κύματος.

Ο Μπουνουέλ στάθηκε επιτυχημένος σύντροφός του γιατί κι αυτός δούλευε τά ίδια θέματα. Αντίθετα ο Άδ. Κύρου είχε αποτύχει στην μοναδική συνεργασία του (ό *Καλόγερος*).

Αποτέλεσμα όλων αυτών είναι ή εισαγωγή του πιθήκου ως τρίτου όρου σ' ένα ισημερινό τρίγωνο να ξεπέφτει σύντομα στο ανέκδοτο. Ο Όσιμα δέν στάθηκε ικανός να σώσει την ταινία.

Αντίθετα ο Ταρκόφσκι, εξόριστος κι αυτός, θά συναντήσει τόν Μπέργκμαν στην πατρίδα του τελευταίου, τή Σουηδία. Θά κάνει μία ταινία μέ τούς ήθοποιούς του (Έραλτσον), τούς χώρους και τά ντεκόρ του (νησί, φάρος), τή γλώσσα του (σουηδικά), τόν φωτογράφο του (Νύκβιστ), τίσ έμμονες ιδέες του (πίστη, σύγκρουση, πάθος - μέ τήν αρχαιοελληνική έννοια) και, παρ' όλα αυτά, ή ταινία θά είναι τόσο δικιά του όσο και ό *Καθρέπτης* ή ό *Στάλκερ*.

Ο Ταρκόφσκι είναι ένας ολοκληρωμένος καλλιτέχνης. Είναι ένας άνθρωπος που στην βιολογική του ζωή βρίσκεται κοντά στο θάνατο. Έτσι λοιπόν περνάει από τή *Νοσταλγία* στην *Θυσία*. Και παρ' όλο που κάνει μία ταινία πεσιθανάτια, ζοφερή, μία ταινία έκτυφλωτικά άσπρόμαυρη, μία ταινία που κλείνει μέ τή φωτιά και τήν τρέλα, δέν κόβει τίσ γέφυρες μέ τήν



αισιοδοξία: τό παιδί πού, άφού ποτίσει τό φαινομενικά νεκρό δένδρο, ξαπλώνει άπό κάτω του περιμένοντας τό ν' άνθίσει. Ή ταινία είναι τόσο πλούσια σέ νοήματα, τόσο μελετημένη στην κατασκευή της πού σέ κυνηγά. Και άν φαίνεται άργή, είναι τόσο γρήγορη, έξ αίτίας αυτού του πλούτου, πού ξεδιπλώνεται συνεχώς στά μάτια σου και νιώθεις μετά ότι δέν πρόλαβες νά τή δεις. Κάτι πού δέν τό αισθανθήκαμε στην *Νοσταλγία*.

Ό Ταρκόφσκι κατάφερε νά φύγει από τή Ρωσία. Δέν τήν ξεπέρασε αλλά έφυγε. Και είναι κρίμα πού τό έργο του φαίνεται ότι θά σταματήσει εδώ. Γιατί αυτή ή ταινία μās ύποσχόταν...

Λευκό σάν όνειρο

Ήν μέ ρωτούσατε πιά ήταν ή πιό συγκινητική ταινία του φεστιβάλ, θά σās άπαντούσα άνελιφύλακτα: τό *Πορφυρό χρώμα*. Γιατί είναι μία ταινία πού παρά τίς σοβαρές της άδυναμίες έχει μέσα της μία δύναμη πού, καθώς κορυφώνεται μέ μαεστρία σέ όρισμένα της σημεία, μās έκανε νά δακρυσουμε. Κατάφερνε νά μās άγγίξει, νά μās παρασύρει και ν' αναδύσει μέσα μας κάποια συγκινησιακά στοιχεία πού τά είχαμε καλά φυλαγμένα. Και τό χειρότερο είναι ότι δέν τής φαινότανε αυτή ή δύναμη.

Ή ταραχή αυτή πού μου προκάλεσε ή ταινία - και, σίγουρα, δέν ήμουν ό μόνος - μου γέννησε ένα

σημαντικό πρόβλημα στό όποιο άκόμα δέν έχω άπαντήσει. Μπορεί, δηλαδή, μία ταινία πού κρίνω «κακή», «άδύνατη» ή «άδιάφορη» νά μέ συγκινήσει μέ τέτοιο τρόπο; Και άν ναι, τότε θά μπορούσα νά τήν χαρακτηρίσω «κακή» ταινία;

Έρχόμαστε λοιπόν στον κύριο αίτιο αυτού του κακού: τον Σπήλμπεργκ - και δέν λέω τίποτα καινούριο - είναι ένας κινηματογραφιστής πού ενδιαφέρεται νά ψυχαγωγήσει και όχι νά παιδαγωγήσει. Αυτό τό γεγονός τον όδηγει όχι μόνο στην έπιλογή των έκφραστικών του μέσων αλλά και των θεμάτων του. Έτσι και σ' αυτή τήν περίπτωση, υιοθετώντας τό συγκεκριμένο σενάριο πού βασίζεται στό όμώνυμο βιβλίο της Άλις Γουώκερ, άπεμόλησε όποιοδήποτε σοβαρό προβληματισμό πάνω στό φυλετικό ζήτημα, παρ' όλο πού ή ταινία καλύπτει μία μεγάλη ιστορική περίοδο της Άμερικής. Ή ταινία παρακολουθεί τίς σχέσεις της ήρωίδας μέ τό περιβάλλον της μέ προσοχή και όπασδήποτε μέ κάποια ευαισθησία.

Ό λόγος πού ό Σπήλμπεργκ γύρισε τήν ταινία, κατά τή γνώμη μου, είναι ή πρόκληση πού του έθετε τό σενάριο. Ήν δηλαδή θά μπορούσε νά κάνει έπιτυχία μία ταινία πού θά είχε «μαύρο» θέμα, μαύρους πρωταγωνιστές (τό ότι θά ήταν άγνωστοι δέν είναι πρόβλημα για τον Σπήλμπεργκ), καθόλου έμφέ και θά ήταν ένα άγροτικό δράμα.



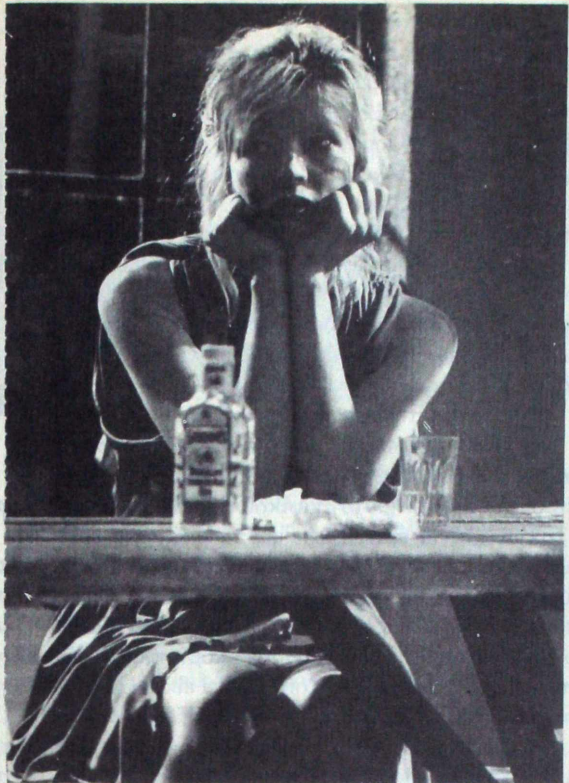
Σπάζοντας την αφήγησή του σε έπεισόδια που θα μπορούσαν να αποτελούν αυτοτελή μέρη ενός σήριαλ, χωρίς όμως να αποφύγει και κάποιες χοντράδες στην αφηγηματική του δομή (σε κάποιο σημείο εμφανίζεται η 'Αφρική στο προσκήνιο μ' έναν τρόπο έξω από τους ρυθμούς της ταινίας), χρησιμοποιώντας ελάχιστα αλλά πολύ έξυπνα τό μπλουζ και τό γκόντσελ (ή μουσική της ταινίας είναι μάλλον συμβατική, γραμμένη από τόν Κοΰνσι Τζόουνς), κάνοντας ένα παρατεταμένο συναισθηματικό φίνις, όπου όλα τα πρόσωπα της ταινίας συγκλίνουν σε μία «θαυμάσια» ειρήνη, όπου όλες οι συγκρούσεις αίρονται μπροστά σ' αυτό τό γεγονός (χάπυ - έντ) πετυχαίνει μία έκπληκτική έμπορική έπιτυχία. Ουσιαστικά ό Σπήλμπεργκ έκανε μία «λευκή» ταινία. Καί γι' αυτό ή ταινία του ήταν άποτελεσματική στό κοινό της. Άλλωστε καί τό μαύρο κοινό «βλέπει» μέ τό μάτι του λευκού κοινού.

Αυτός λοιπόν ό «μάγος της εικόνας» νίκησε στην πρόκληση καί μάς άφησε έκτεθειμένους. Η ταινία αυτή ώρες - ώρες μ' έξοργίζει γιατί δέν μόρεσα να της άντισταθώ όταν την είδα. Καί γιατί τώρα την έχω ξεχάσει.

Κάννον + Άλτμαν = Σέππαρντ

Ό Άλτμαν μπορεί να κατηγορηθεί για ότιδήποτε, όχι όμως για έλλειψη προσωπικότητας. Κάτι, άλλωστε, που του έχει κοστίσει ακριβά. Γιατί, ό Άλτμαν, έχοντας πετύχει ένα ύψηλό επίπεδο σκηνοθετικής δεινότητας καί έμπορικής έπιτυχίας (*MASH*), στράφηκε σε σενάρια που στάθηκαν πρόκληση τόσο για τό Χόλλυγουντ όσο καί για τό κοινό τους. Ταινίες όπως τό *Μιά σφαίρα, ένα άντίο* ή τά *Μαθήματα της Ιστορίας* τόν έστειλαν στό περιθώριο της χολλυγουντιανής παραγωγής. Άποτέλεσμα ήταν να στραφεί σε «θεατρικές» ταινίες, με χαμηλό κόστος, με άγνωστους ήθοποιούς χωρίς ψηλά κασέ, που ίσως να είναι κοντύτερα στις έπιλογές του, που όμως, παρά τίς καλές κριτικές που απέσπασαν στη Βενετία (καί τό *Take a five and a dime Jimmy Dean* και το *Streeters* μετείχαν στό έπίσημο πρόγραμμα), δέν του έξασφάλισαν κάποια πλατύτερη διανομή).

Η τελευταία του αυτή ταινία *Τρελός για έρωτα* είναι φανερό ότι είναι ένας γάμος μεταξύ δυό ανθρώπων που δέν υπήρξαν ποτέ έρωτευμένοι ό ένας με τόν άλλο καί που ό κουμπάρος τους (ή Κάννον) τους πάντρεψε με σκοπό τό όφελή. Γιατί ό Σέππαρντ, τό έτερο ήμισυ, φάνηκε να κυριαρχεί. Καί δέν κυριαρχεί μόνο με τή φυσική του παρουσία, μία που είναι καί ό πρωταγωνιστής, αλλά καί με την έντονη παρουσία του, ως σεναριογράφου. Τό σενάριο του Σέππαρντ, πέρα από τό θεατρογενή του χαρακτήρα, είναι κυριευμένο από τίς έμμονες ιδέες του συγγραφέα, ιδέες που αφήσαν έντονα ίχνη καί σε ταινίες σκηνοθετών



που οι δικές τους έμμονες ιδέες ακολουθοΰσαν τελείως διαφορετικούς δρόμους (Βέντερς). Η διαλυμένη οικογένεια, ή νεύρωση, ή καταστροφή είναι θέματα που ταραίζουν τόν ύπνο του Σέππαρντ, θέματα με τά όποια είναι οικείος καί ό Άλτμαν, αλλά που ό δικός του χειρισμός είναι πλατύτερος, με μεγαλύτερο κοινωνικό υπόβαθρο. Μόνο που ό Σέππαρντ είναι «in» καί ό Άλτμαν στό περιθώριο. Έτσι οι άντιστάσεις του Άλτμαν περιορίζονται στό χειρισμό του υλικού που κατά κάποιον τρόπο του έπιβλήθηκε. Έδω, ό Άλτμαν δείχνει την ικανότητά του. Η σκηνοθεσία του, τουλάχιστον στό πρώτο μισό της ταινίας που κλείνει την πλοκή του στό στενό χώρο ενός έρημικου πανδοχείου, είναι έντυπωσιακή. Κάνοντας κύκλους μέσα στό χρόνο, καταργεί τό φλάς μπάκ καθώς τόν ένοποιεί στόν ίδιο χώρο, δίνει ένα δικό του βάθος στις δραματικές καταστάσεις, σε σημείο που να μυρίζεις τόν ιδρώτα της Μπάσιττσερ καί τά χνώτα του άλκοολικού Στάντον.

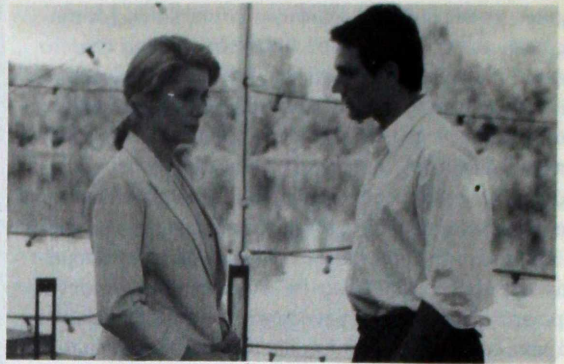
Η παρουσία του Σέππαρντ είναι διτή. Καλή γι' αυτούς που τόν αγαπάνε καί που μοιράζονται κάποιες παρόμοιες έμμονες ιδέες καί κακή γι' αυτούς που ή παρουσία του ξεστρατίζει την ταινία σε δραματικές καταστάσεις καί που ή έμβελεύα τους μπορεί να περιοριστεί στα σαλόνια κάποιων διανοούμενων της περασμένης δεκαετίας. Έγώ πάντως είμαι με τόν Άλτμαν.

Τό γαλλικό σύνδρομο

“Αν θελήσει κάποιος νά αναζητήσει τά πιό ζωντανά στοιχεία τής γαλλικής κινηματογραφίας, δέν πρέπει νά τά ψάξει στό επίσημο φεστιβάλ τών Καννών. Κάθε χρονιά οι γαλλικές ταινίες πού διαγωνίζονται (δέν αναφέρομαι βέβαια στίς γαλλικές παραγωγές πού έχουν άλλοδαπά όνόματα στή σκηνοθεσία) κυμαίνονται από τό βαρετό ως τό άπλως ένδιαφέρον. Μās λείπουν οι έκπλήξεις. Αυτό, βέβαια, δέν είναι προνόμιο τής γαλλικής κινηματογραφίας αλλά, στό κάτω - κάτω, δικό τους είναι τό φεστιβάλ και είναι από τίς μεγαλύτερες «βιτρίνες» τοῦ κινηματογράφου. “Ας περάσουμε, όμως, στίς ταινίες πού είδαμε έφέτος.

‘Αρχίζω από τήν περίπτωση τοῦ Λελούς: ‘Η ταινία του “Ένας άνδρας και μιά γυναίκα, είκοσι χρόνια μετά, αν και δέν είναι τηλεοπτική, είναι ένα ακόμη επεισόδιο ενός κινηματογραφικού σήριαλ πού άρχισε είκοσι χρόνια πριν. Γιατί και τό υπόλοιπο έργο τοῦ Λελούς δέν είναι παρά επεισόδια ενός φτηνού, ένιστε δραματικού ρομάντσου λαϊκής κατανάλωσης, κατασκευασμένου μέ φτηνά υλικά και μπόλικο μπαχάρι. Και ή ταινία αυτή φαίνεται ακόμη πιό άστεία γιατί έπιβεβαιώνει ότι ο Λελούς άγνοεί είκοσι χρόνια κινηματογραφικής προόδου και εξέλιξης.

‘Η Τερέζα τοῦ ‘Αλαίν Καβαλιέρ βρίσκεται στό άλλο άκρο. Φιλόδοξη προσπάθεια, βασισμένη στή ζωή μιās μοναχής πού ανακηρύχθηκε άγία, στήνεται μ’ έναν τρόπο θεατρικό σ’ ένα χώρο χωρίς ντεκόρ. “Ολος αυτός, όμως, ό μοντερνισμός μένει χωρίς αποτέλεσμα γιατί όλα όσα συμβαίνουν είναι τόσο αδιά-



Ο τόπος τοῦ έγκλήματος

φορα πού δέν κράτησαν ούτε τό κοινό στήν αίθουσα. Περισσότερο ένδιαφέρον παρουσιάζει ή περίπτωση τοῦ Τεσινέ (Τόπος τοῦ έγκλήματος), παλαιοῦ συναργάτη τών Καγιέ (τά όποια έκδηλώνουν στό πρόσωπό του μιά εκτίμηση πού φαντάζει τουλάχιστον υπερβολική). ‘Η σεναριακή συμβολή τόσο τοῦ ‘Ασαγιός όσο και τοῦ Μπονιτσέρ είναι φανερά άρνητική. Οι διάλογοί τους είναι έπιτηδευμένοι, οι χαρακτήρες τους άφύσικοι και χάρτινοι, οι δραματικές τους καταστάσεις τετριμμένες και οι συμβάσεις τους προφανείς. “Ο, τι και νά κάνει ο Τεσινέ είναι θύμα ενός δύσκαμπτου σεναρίου. ‘Ακόμα και ή Ντενέβ ως πρωταγωνίστρια φαίνεται νά μήν μπορεί νά προσαρμοστεί στό ρόλο τής μητέρας. ‘Η κινηματογραφική της περ-



Tenue de soirée (βραδυνό φόρεμα)

σόνα είναι τόσο ισχυρή ώστε χρειάζεται προσπάθεια για να πείσει στο συγκεκριμένο ρόλο και δέν φαίνεται να βοηθήθηκε σ' αυτό από τόν σκηνοθέτη. Ένωθα συνεχώς τήν Ντενέβ νά βρίσκεται κάπου δίπλα σ' αυτό πού ύποδούταν.

Η καλύτερη παρουσία, παρά τά προβλήματά της ήταν ή ταινία του Μπλιέ 'Tenue de soirée. Ο Μπλιέ καί ξέρει νά κάνει κινηματογράφο καί έχει ιδέες. Εί-ναι όμως τόσο κυριευμένος από τό ίδιο του τό στυλ ώστε γίνεται τελικά δέσμιός του. Τό αποτέλεσμα είναι οι ταινίες του νά μήν έχουν κάποιο στόχο καί νά μοιάζουν περισσότερο μέ φάρσες. Αυτός, τουλάχιστον, ετύχησε μέ τούς ήθοποιούς του, αν και ο «παιδοβούβαλος» (Ντεπαρντιέ) «τσινοῦσε» λίγο στό ρόλο τής «ἀδελφής» γιατί δέν υπήρχε σ' αυτόν ή κατάλληλη ψυχογραφική ύποστήριξη. "Όμως ο Μισέλ Μπλάνκ, πού μοιράστηκε τό βραβείο τού ἀνδρικού ρόλου μέ τόν Χόσκινς, ήταν θαυμάσιος. Καταφέρνει όχι μόνο νά ξεπεράσει τήν εικόνα τού άσήμαντου Γάλλου μικροαστού πού παραδέρνει στήν κακομοιριά του, μετατρέποντάς τον σέ μιά υπερήφανη καί έρωτευμένη τραβεστί, αλλά καί νά ψιθυρίσει τό «σ' αγαπώ» στόν Ντεπαρντιέ, καθώς χορεύει κολλημένος στόν ώμο του, μέ μιά τέτοια πειστικότητα πού ήταν συγκινητική. Αυτό τό πέρασμα τού Μπλάνκ από τό ένα φύλο στό άλλο είναι τό ευτυχέστερο σημείο τής ταινίας.

Βίοι αντίθετοι

Ο κινηματογράφος τών χωρών τού λεγόμενου τρίτου κόσμου παρουσιάζει συνήθως ένα πρόσθετο ενδιαφέρον στά μάτια ενός Εύρωπαιου θεατή. Πώς δηλαδή, άφομοιώνει τήν κινηματογραφική τέχνη μέσα στόν δικό του μικρόκοσμο καί πώς εκφράζει τις πολιτιστικές, κοινωνικές καί ψυχαγωγικές ανάγκες του. Συχνά, τό μάτι μας αναζητά, μέ τήν περιέργεια



Η Γέννηση

φυσιοδίφη, νά διαπιστώσει κάποια στοιχεία από αυτά πού κουβαλάμε στό μυαλό μας γι' αυτές τις χώρες. Έτσι, οι ταινίες πού παρακολουθούμε μπορούν νά χωριστούν σέ δύο μεγάλες κατηγορίες. Σ' αυτές πού, άγνοώντας τή δικιά μας περιέργεια, προχωρούν τούς δικούς τους δύσκολους δρόμους καί σ' αυτές πού ίκανοποιούν αυτή μας τήν περιέργεια, προσφέροντάς μας άπλόχερα φολκλορικές εικόνες.

Οι ταινίες πού έρχονται στά φεστιβάλ άνήκουν καί στις δύο κατηγορίες. Η Γέννηση τού Ίνδου Μίρναλ Σέν καί Η τελευταία εικόνα τού Άλγερινού Λαχτάρ Χαμίνα είναι δυό χαρακτηριστικά παραδείγματα τών ταινιών πού, ενώ χρησιμοποιούν τά κλασικά κινηματογραφικά πρότυπα γραφής, διαφέρουν διαμετρικά στή λογική καί τις φιλοδοξίες τους.

Η ταινία τού Σέν είναι σεμνή καί κλειστοστροφική, αναπτύσσοντας πολύπλευρα τή σχέση τών δυό φύλων καί τοποθετώντας την σ' ένα άρχέγονο κοινωνικό πλαίσιο. Οι διάλογοί του είναι μετρημένοι, οι εικόνες του εκφραστικές, οι συμπεριφορές καί τά καθάρια προωθητικά τών απόψεών του. Μπορεί ή ταινία νά μήν είναι πρωτότυπη ούτε διαφορετική. Παραμένει όμως μιά σοβαρή προσπάθεια.

Ο Χαμίνα, από τήν άλλη, στοχεύοντας καί σέ μιά εύρωπαϊκή καριέρα, φτιάχνει μιά ταινία «σαλάτα», λίγο αυτοβιογραφική, λίγο πολιτική, λίγο συναισθηματική καί τελικά λίγο τίποτα, σαν νά τήν γύριζε ο Κορνώ (για όσους είδαν τό Φόρτ Σαγκάν). Τό χειρότερο άπ' όλα είναι ή έπαρση πού διακρίνει κανείς στήν ταινία. Αυτά πού λέγονται καί γίνονται, ο τρόπος τής κινηματογράφισής της, τό σενάριο της, άκόμη καί ο ρόλος πού παίζει ο ίδιος ο Χαμίνα μού φάνηκαν φαιδρά. Η παρουσία τής ταινίας αυτής στις Κάννες πρέπει νά όφείλεται στις καλές δημόσιες σχέσεις του (τά τελευταία χρόνια, όπως πληροφορήθηκα, έχουν προβληθεί στό φεστιβάλ όλες οι ταινίες πού γύρισε αυτό τό διάστημα) παρά στό ενδιαφέρον τής δουλειάς του.



Η τελευταία εικόνα

Έμμονες ιδέες

Τό *Μίλησε μου γι' αγάπη* είναι μια αρκετά πολυπλοκή κατασκευή του Βραζιλιάνου σκηνοθέτη Άρνάλντο Γιαμπόρ, γύρω από τόν έρωτα, κάτι που φαίνεται ότι τόν απασχολεί αρκετά στο έργο του. Καί τό φίλμ αυτό έρχεται ως επιστέγασμα τών δυό προηγούμενων ταινιών του *Όλα πάνε καλά* (1978) καί *Σ' αγαπώ* (1981) - έχει έρθει καί στην Ελλάδα - πού παίχτηκαν στά προηγούμενα φεστιβάλ τών Καννών.

Η ταινία του Γιαμπόρ πού είναι γυρισμένη σ' ένα σπίτι μέ δυό πρωταγωνιστές καταφέρνει νά εξισορροπήσει τή θεατρικότητα πού πηγάζει από τόν περιορισμό αυτό μέ τή χρήση του βίντεο, του σούπερ 8 καί τή γενικότερη σκηνοθετική του γραμμή. Η ταινία περνάει διαδοχικά από τό διάλογο στό μονόλογο, από τήν ευγένεια καί τό συγκρατημένο πάθος στην ύστερία καί τήν παράκρουση. Τό μειονέκτημά της είναι ότι, καθώς περνάει από τόν ένα τρόπο αφήγησης στόν άλλο, μπορεί νά κουράσει τό θεατή της καί νά τόν στείλει έξω από τήν αίθουσα, κυρίως στό πρώτο εικοσάλεπτο όπου στήνεται εκείνο τό μέρος τής ιστορίας πού στηρίζεται στις συμβάσεις του μελό καί τών έρωτικών σκηνών πού κατά κόρον χρησιμοποιεί ή βραζιλιάνικη τηλεόραση στά λαϊκά της σήριαλ.

Αν ξεπεραστεί αυτός ό σκόπελος, τότε ή ταινία παρουσιάζει σημαντικό ενδιαφέρον στόν πολύπλευρο τρόπο πού αντιμετωπίζει τίς έρωτικές σχέσεις καί έμπειρίες ενός "μοντέρνου", μεγαλοαστικού ζευγαριού. Η ταινία δέν επιδιώκει μιάν αντικειμενικότητα. Παρ' όλο πού οι θέσεις του Γιαμπόρ είναι διακριτές στό φόντο τής ιστορίας πού στήνει, αφήνει περιθώρια στους ήρωές του. Τό τέλος τής ταινίας, ένα φαινομενικό χάπυ - έντ, γίνεται μέσα σέ μιά κατάσταση ντελίριου πού μοιάζει περισσότερο μέ φαντασίωση, μέ φενάκη.



Από τήν άλλη πλευρά, ό Μάρκο Φερρέρι μέ τό *Σ' αγαπώ* συνεχίζει τό κουραστικό του ταξίδι (κυρίως για τούς θεατές του) στό χώρο τών σχέσεων του άρσενικού μέ τό θηλυκό. Αφού καταεξεφτέλησε κατ' επανάληψη τό άνδρικό φύλο, αφού τό ευνούχησε, τό συνέτριψε, σ' αυτό του τό φίλμ κάνει μιά μικρή μετατόπιση. Ξαναβλέπει τόν άντρα, όχι πλέον ως μονάδα, αλλά ως δυό, ενώ κατακερματίζει τή γυναίκα σέ όλα αυτά τά στοιχεία πού φαντάζεται ότι τήν άπαρτίζουν: στη γυναίκα - μητέρα, στη γυναίκα - παιδί, στη γυναίκα - έρωμένη, στη γυναίκα - πόρνη καί τελικά στη γυναίκα - φετίχ, τήν άνύπαρκτη εκείνη γυναικεία μορφή - κούκλα πού προφέρει τό "σ' αγαπώ". Έτσι λοιπόν μετά τήν *Ιστορία τής Πιέρρα* καί *Τό μέλλον είναι γυναίκα* επιστρέφει στόν άνδρα, πού δέν είναι βέβαια σέ καλύτερη κατάσταση από όλους τούς προηγούμενους άντρες του, αλλά πού δίπλα του υπάρχει ακόμη ένας άντρας, ό άλλος, ό αντίποδας πού ίσως ή σύνθεσή τους νά είναι ό χαρακτήρας του Πικκολί στό *Ό Ντίλιγκερ είναι νεκρός*. Καί αναφέρω αυτή τήν ταινία γιατί τό ίδιο κάνει καί ό Φερρέρι. Ό ήρωάς του στό τέλος τής ταινίας βλέπει στην τηλεόραση τά τελευταία πλάνα του *Ντίλιγκερ* καί προσπαθεί νά άκολουθήσει τά βήματα του Πικκολί, ό όποιος αφού σκοτώνει τή γυναίκα του, τήν κοπανάει μ' ένα κότερο, αλλάζοντας ταυτότητα. Μόνο πού βέβαια ό μισός χαρακτήρας πού υποδύεται ό πάντα καλός Κρίστοφερ Λάμπερτ δέν πρόκειται νά καταφέρει νά φτάσει στό κότερο

Πάλι λοιπόν άπαισιόδοξος ό Φερρέρι. Ό Λάμπερτ δέν μπορεί νά είναι Πικκολί - αυτός είναι πλέον κινηματογραφικός χαρακτήρας καί μάλιστα προβλημένος από τήν τηλεόραση, αλλά τώρα δέν είναι μόνος. Κάτι είναι κι' αυτό.

Νότης ΦΟΡΣΟΣ

ΡΟΜΠΕΡΤ ΑΛΤΜΑΝ: Τρελός για έρωτα

— *Είχατε την επιθυμία να μεταφέρετε στην οθόνη το Τρελός για έρωτα από τη στιγμή που είδατε την παράσταση του έργου του Σάμ Σέπαρντ;*

— *P. "Αλτμαν: "Όχι, αντιθέτως δεν έβλεπα τί θα μπορούσα να προσθέσω στο θεατρικό έργο. Στην αρχή έλαβα ένα γράμμα του Σέπαρντ που μου έγραφε πώς του άρεσε πολύ το *Take five and a dime, Jimmy Dean*, πώς πάντα υπήρξε απαγορευτικός στην επιθυμία αυτών - όποιοι κι αν ήταν - που ήθελαν να μεταφέρουν έργα του στην οθόνη, αλλά στο καινούργιο του έργο *Τρελός για έρωτα*, που θα παρουσιαζόταν ένα μήνα αργότερα, με άφηνε ελεύθερα να το γυρίσω ταινία, αν αυτό βέβαια με ενδιέφερε. Διάβασα το έργο και ένα χρόνο αργότερα τό είδα στη Νέα Υόρκη. Σκέφτηκα πώς δεν είχα τίποτε να πω πάνω στο συγκεκριμένο θέμα και δεν έβλεπα τί θα μπορούσα να κάνω. Μετά όλα αυτά ξεχάστηκαν. Πέρυσι, όταν ήμουν στο Παρίσι με σκοπό να γυρίσω μία ταινία στη Γαλλία, το *Μπιαρίτζ*, θυμήθηκα αυτό το έργο και είχα την ιδέα να χρησιμοποιήσω τον Σάμ Σέπαρντ στον βασικό ρόλο. Του τηλεφώνησα για να του το προτείνω και άρνήθηκε. Παρ' όλα αυτά δύο μέρες αργότερα μου τηλεφώνησε για να μου πει πώς δέχεται. Τότε είχα την ιδέα να θέσω τις δύο εποχές που είχαν τριάντα χρόνια απόσταση τη μία πάνω στην άλλη, συνδέοντας τις πράξεις. Η ταινία άρχισε να μορφοποιείται από τότε. Επί πλέον, τό να έχω τόν συγγραφέα του έργου να υποδύεται τόν πρώτο ρόλο με έρεθιζε και θα πραγματοποιούσα την ταινία ακόμη και αν ήμουν πεπεισμένος πώς τό φίλμ θά ήταν μία άποτυχία. Είχα την επιθυμία να γνωρίσω την εμπειρία της παρατήρησης του Σέπαρντ να κοιτά τό ίδιο του τό έργο. "Όταν ό συγγραφέας παίζει και, σύν τοίς άλλοις, τό έργο είναι έν μέρει αὐτοβιογραφικό, θά προσπαθήσει να κρυφτεί ή θά ἀποκαλυφθεί; Πῶς θά αισθανθεί σέ μία ταινία που δέν είναι παρά ή δική μου ὀπτική στό δικό του έργο; "Όλα αυτά φαντάζουν ἀκαταμάχητα...*

— *Ποιά είναι τά κύρια προβλήματα που θέτει ή μεταφορά ενός θεατρικού έργου στον κινηματογράφο;*

— *Τό θεατρικό έργο είναι ιδιαίτερα έντονο, ενώ στό φίλμ υπάρχουν λυρικά μέρη. Άλλά γενικά τά θεατρικά έργα που μεταφέρονται στον κινηματογράφο τοποθετούνται ανάμεσα στις γραμμές του θεατρικού. Δέν στηρίζομαι ολοκληρωτικά στό θεατρικό κείμενο, παρεμβάλλομαι, προσθέτω τό χειρόγραφο και τό χώρο. Θά επιθυμούσα να έπιμείνω στό θάρρος που χρειάστηκε ό Σέπαρντ να δεχθεί την πρότασή μου. Έγώ δέν αναλαμβάνω παρά μόνο τόν κίνδυνο να κάνω ένα κακό φίλμ...[γέλια].*

— *Συζητήσατε αρκετό καιρό μαζί γι' αυτό που θά μπορούσε να είναι ή ταινία;*

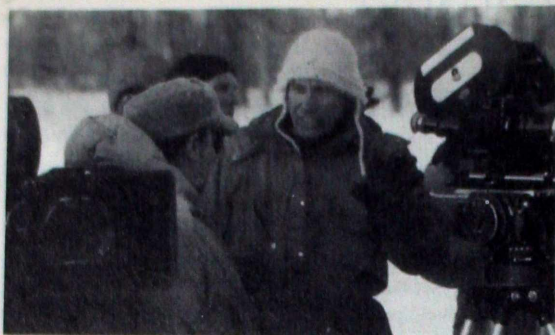


— *Σπάνια συζητούσαμε πάνω σ' αυτό τό θέμα. Δέν μπορώ να πω πώς ύστερα από αυτό τό φίλμ τόν γνωρίζω. Η αλήθεια είναι πώς δέν τόν γνωρίζω καθόλου. Δέν νομίζω πώς έχει δει την ταινία και δέν είμαι καθόλου σίγουρος πώς θά του άρεσε αν την έβλεπε. Άλλά και έγω δέν έκανα τίποτα για να την γνωρίσει καλύτερα. Ήταν προτιμότερο να μην υπάρξει σύγκριση ανάμεσα στην ὀπτική του θεατρικού έργου και στη δική μου. Άπλως έγραψα έναν κατάλογο υπενθυμίσεων για δική του χρήση, εξηγώντας του για κάποια πρόσωπα που υπάρχουν στό έργο. "Οφείλω να τά δείξω στό φίλμ και επίσης τόν τρόπο που θά χρησιμοποιούσα τά φλάς μπάκ. Πολλοί ισχυρίζονται πώς εκείνος κι έγω έχουμε κοινά σημεία αλλά είμαστε και οι δύο επίσης αρκετά άτομιστές. Έξ άλλου είμαι σίγουρος πώς σύντομα θά μεταπηδήσει στην σκηνοθεσία.*

— *Είπατε πώς αυτό τό έργο ήταν κατά ένα μέρος αὐτοβιογραφικό.*

— *Ναί, αλλά σκέφτομαι πώς δέν πρόκειται να πάω ποτέ μακρύτερα σε μία εμπειρία αυτού του είδους όπου ή τέχνη σφετερίζεται την ιδιωτική ζωή κάποιου. Πηγαίνοντας μακρύτερα αυτό σημαίνει... άποψ. Άλλά είναι αλήθεια πώς σκέφτομαι ότι αυτό τό θεατρικό έργο είναι κάτι καθαρά προσωπικό. Έξ άλλου τά τραγούδια του φίλμ που γράφτηκαν και εκτελέστηκαν από την άδελφή του, την Σάντυ Ρότζερς, είναι αρκετά προγενέστερα του φίλμ. Δέν γράφτηκαν για την ταινία μου αλλά έχω την έντύπωση πώς πρόκειται για μία άπάντησή της στο θεατρικό έργο καθώς ήθελε να δώσει την δική της άποψη για την ιστορία. Αυτή ή άμοιβαιότητα ανάμεσα στα δύο άδελφια είναι δίχως άλλο άσύγχειδη και κατά τη γνώμη μου ύποκειμενική.*

(Πρώτη δημοσίευση: περιοδικό Πρεμιέρ η° 110° μετάφραση: Σ.Α.Χ.)



—Η μετακίνησή σας από την Σοβιετική Ένωση στις Ηνωμένες Πολιτείες πραγματοποιήθηκε μέσω ενός σταθμού αυτού του Παρισιού, αφού παραμείνατε εκεί για αρκετό χρονικό διάστημα. Είχατε μάλιστα προσπαθήσει να πραγματοποιήσετε στη Γαλλία τους Έραστές της Μαρίας, αλλά...

—Α. Κοντσαλόφσκι: Ναι έμεινα 18 μήνες στο Παρίσι κατά τη διάρκεια των οποίων προσπάθησα να μοντάρω τους Έραστές της Μαρίας. Έγραψα πέντε σενάρια με τον Ζεράρ Μπράχ, εκ των οποίων τρία τέσσερα για την Σιμόν Σιλιορέ. Αλλά ο Ντανιέλ Τοσκάν ντέ λά Πλαντιέ δεν θέλησε ποτέ να μās δώσει το μισό εκατομμύριο φράγκα που αποτελούσε τον προϋπολογισμό μιάς μόνον από τις ταινίες του. Πιστεύω πώς δεν ήθελε να με δει να εργάζομαι στη Γαλλία. Σκεφτόταν πώς ήμουν ένα είδος επίσημου επιτετραμένου της Σοβιετικής Ένωσης. Μία μέρα, όταν έκανα μία παρατήρηση πάνω σ' ένα φίλμ του Ταρκόφσκι, μου άπαντησε: «Μά κρίνετε τα σενάρια όπως ο Μπρέζνιεφ!». Ύστερ' απ' αυτό, καθώς το είχα ήδη στείλει το σενάριο των Έραστών της Μαρίας, για το οποίο ήδη σχεδιάζαμε να γυρίσουμε με την Ίζαμπέλ Άτζανί, ούτε καν καταδέχτηκε να μου άπαντήσει.

—Πώς το σχέδιο του Runaway Train έφτασε ως εσάς;
—Μία μέρα το 1981, όταν ήμουν στο Λός Άντζελες

χωρίς δουλειά, δέχθηκα ένα τηλεφώνημα ενός από τους βοηθούς του Κόππολα, που μου είπε: «Οί Γιαπωνέζοι ζήτησαν από τον Κόππολα να γυρίσει ένα σενάριο του Κουροσάουα αλλά αυτός τους πρότεινε να άπειθυνθούν σ' εσάς». Πήδηξα από χαρά. Τόν Κουροσάουα τόν συνάντησε μία φορά στη Μόσχα και θυμάμαι άκόμη αυτήν τή συνάντηση. Πώς θά μπορούσε να μήν τή θυμάμαι! Για μένα ο Κουροσάουα είναι ένας από τους τέσσερες σκηνοθέτες - οί άλλοι τρεις είναι ο Μπουνοέλ, ο Φελλίνι και ο Μπέργκμαν - που κατά τή γνώμη μου έγραψαν τήν ιστορία του κινηματογράφου.

—Και τό σενάριο λοιπόν;

—Τό έρωτεύτηκα από τήστιγμή που τό διάβασα. Πρόκειται περί ενός έκπληκτικού θέματος, γεμάτου δράση, και με ιδιαίτερα συμπαγή ένταση, με όλες τές άπαραίτητες καταστάσεις για να γίνει ένα καλό φίλμ. Θεαματικό έξ αίτίας τών σκηνών δράσης, με λεπτότητα στην ψυχολογία τών προσώπων και βαθύ σε πολλά μέρη του, όταν πραγματεύεται τή σχετικότητα του καλού και του κακού. Ή ίδια ή ιστορία είναι μία μεταφορά πάνω στη δύναμη και τό πάθος. Τό τραίνο άναπαριστά κάτι - τόν άνταγωνισμό τών έξοπλισμών ή ίσως τόν ίδιο τόν πολιτισμό - που κινδυνεύει να χαθεί κάτω έλεγχός του. Μπόρεσα να πάω στο Τόκιο και να συζητήσω τό σενάριο με τόν Κουροσάουα και στην ταινία προσπάθησα να τόν μιμηθώ. Θεωρώ τόν έαυτό μου έναν από τους μαθητές του.

—Ποιό είναι τό μέλλον στο Χόλυγουντ;

—Τό Χόλυγουντ μου θυμίζει ένα τέρας που καταπίνει άναριθμητα πλήθη. Ύπάρχει μπροστά του μία μακρρά ούρά άνθρώπων που τό μόνο που ζητούν είναι να καταβροχθισθούν. Αλλά είναι πολύ δύσκολο στίς έπιλογές του αυτό τό τέρας. Πρώτα πρέπει να τό κάνεις να σε καταπιεί αλλά έπειτα πρέπει να άποφύγεις να σε χωνέψει.

(Πρώτη δημοσίευση: περιοδικό Σταρφις η° 37· μετάφραση: Σ.Α.Χ.)

MARTIN ΣΚΟΡΤΣΕΖΕ: After Hours

—Τί είναι άκριβώς τό After Hours;

—Μ. Σκορτσέζε: Ή ταινία ή ή ιδέα;

—Ή ιδέα.

—Δέν υπάρχει στη Γαλλία;

—Περιμένοντας να μάθω περί τίνος πρόκειται, δέν γνωρίζω. Δέν πιστεύω να υπάρχει.

—Ύπάρχει ένας συγκεκριμένος αριθμός από μπάρ μέσα στη Νέα Ύόρκη... Όχι, τό ξαναλέω. Στη Νέα Ύόρκη, μετά τές 3 ή ώρα το πρωί, γενικά τά μπάρ και τα κλάμπ δέν έχουν τό δικαίωμα να σερβίρουν. Τά After hours είναι τά μπάρ που άνοίγουν στίς 3 ή ώρα το πρωί.

—Και κλείνουν στίς...;

—...Νομίζω τό άπόγευμα. Πιστεύω πώς έχουν ένα είδος συμφωνίας με τήν ... άστυνομία. Πρόκειται για έναν τρόπο ζωής που τούς επιτρέπει να μήν άπαγορευθούν και

κλείσουν. Λειτουργούν για λίγες εβδομάδες ή λίγους μήνες, έξαρτάται...

—Από τήν οικονομική «διευθέτηση»;

—Έπιμένω στην έκφρασή μου: Του τρόπου ζωής (modus vivendi...). (Γέλια)

—Αυτό λοιπόν αλλάζει συνεχώς.

—Άλλάζει συχνά. Συμπερασματικά τό After hours ύπαινίσσεται τόν κίνδυνο τής πόλης που ξυπνά και ξαναπαίρνει ζωή. Ύπονοεί τήν άπρόβλεπτη πλευρά τής νυκτερινής ζωής. Τήν επικίνδυνη πλευρά. Τήν διεγερτική πλευρά τής νύχτας. Παντού - και κυρίως εκεί που δέν τό περιμένει κανείς - έρωτας και περιπέτεια ό όποιοσδήποτε έρωτας και ή όμοιαδήποτε περιπέτεια. Το After hours ύπονοεί ένα είδος τολμηρής και άγριας έπιχειρήσης.

—Είσατε ένας άνθρωπος τής νύχτας;



Ἀπολύτως. Καί γι' αὐτόν τό λόγο εἶχα τήν εὐχαρίστηση νά κάνω τό *After Hours*. Δέν γυρίζαμε παρά μόνον τή νύχτα. Κατά τή διάρκεια 8 ἐβδομάδων σηκωνόμασταν στίς 4 ἡ ὥρα τό ἀπόγευμά ἦταν ὑπέροχα.

—Καί τά Σαββατοκύριακα;

—Ἐπρεπε νά κρατήσουμε τό ρυθμό καί τό Σάββατο καί τήν Κυριακή ἐξω ἀπό τούς κανόνες γιά 8 ἐβδομάδες.

—Ἀλλά καθώς στήν πράξη γυρίζατε κάτω ἀπό τό σπίτι σας...

—Εἶναι ἀλήθεια, εἶναι ἡ πρώτη φορά πού πήγαινα μέ τά πόδια στόν τόπο τοῦ γυρίσματος ἀπό τότε πού γύρισα τούς *Κακόφημους δρόμους*. Γυρίσαμε στό Σόχο καί στό Τρι-beca (γειτονιά τοποθετημένη στό τρίγωνο κάτω ἀπό τό Κά-καλ Στρήητ). Περάσαμε νύχτες μέσα σέ δρόμους νά κοιτάμε τά ποντίκια νά φιλονικοῦν - ἦταν κάτι κι αὐτό!

Σύν τό ὅτι διαλέξαμε τούς πιό ἀπαίσιους δρόμους. Τούς πιο ἔρημους. Τίποτα καί κανεῖς δέν ὑπῆρχε ἐκεῖ. Μέσα σέ ἀποστάσεις τετραγωνικῶν χιλιομέτρων. Πάνω στό γερανό ἢ πάνω στά «dollies» μπορούσαμε νά δοῦμε ὅλη τή γειτονιά. Ὡς τήν 34ῃ ὁδó, ἀκόμη καί ὡς τήν 24ῃ δέν ὑπῆρχε τίποτα, τό ἀπόλυτο κενό, οὔτε μία γάτα. Ἐκτός βέβαια ἀπό τόν καημένο τόν Γκρίφφιν (Ντιούν) πού ἔτρεχε στή μέση τοῦ δρόμου.

—Οἱ γύρω κάτοικοι;

—Ποιοί κάτοικοι; Ἄ! μάλιστα. Εἶναι ἀλήθεια πώς ποτέ δέν εἶχαμε φανταστεί πώς θά μπορούσαν νά ὑπάρχουν ἄνθρωποι νά κατοικοῦν ἐκεῖ. Ἡ περιοχὴ μοιάζει νά ἀποτελεῖται ἀπό ἐργαστήρια ἢ ἀποθήκες. Αὐτό πού ἦταν πρῖν... Ὅχι, οἱ κάτοικοι ἦταν ἀρκετά συνεργάσιμοι καί ἐμεῖς ὑπῆρξαμε ὅσο τό δυνατόν πιό διακριτικοί.

—Ἀγαπᾶτε τή νύχτα...

—Ἀγαπῶ τίς νυκτερινές εἰκόνες. Ἔχουν μιά πλευρά... βελουδίνη. Ἄν θυμᾶστε, πολλές σκηνές στόν *Ταξίτζη* γυρίστηκαν νύχτα. Ἦταν ὡραία. Δέν μιλῶ γιά τό σινεμά ἀλλά γιά τήν πραγματικότητα, πού εἶναι ἀκόμη πιό ὡραία. Πιό ἡσυχία, πιό... λαθραία.

—Καί τότε γίνονται *περίεργες γνωριμιές*.

—Ἔ, αὐτό!

(Πρώτη δημοσίευση: περιοδικό *Σταρφίξ* ἡ° 37' μετάφραση: Σ.Α.Χ.)

ΝΗΑ ΤΖΟΡΝΤΑΝ: Μόνα Λίζα

—Μετά τήν Κομπανία τῶν λύκων μήπως ἐπιχειρεῖτε νά γυρίσετε μέ τή Μόνα Λίζα ἓνα εἶδος "κομπανίας τῶν λυκαίνων" ὅπως ὀνόμαζαν οἱ ἀρχαῖοι Ρωμαῖοι τίς πόρνες;

—Ν. Τζόρνταν: Εἶναι ἀλήθεια πῶς οἱ δύο ταινίες διαπραγματεύονται κατά κάποιον τρόπο τό θυμωμένο ἀρσενικό καί τή σεξουαλική του ἐπιθετικότητα. Ἀλλά ὑπάρχει βεβαίως μία συγγένεια θεμάτων στίς τρεῖς ταινίες πού ἔχω πραγματοποιήσει ἔως τώρα. Δέν νομίζω ὅμως ὅτι ἐξαντλοῦνται στά πρόσωπα τους ἢ στό συμβολισμό τους.

—Σωστά. Μπροστά στόν συμβολικό κόσμο τῆς Κομπανίας τῶν λύκων, ὁ κόσμος τῆς Μόνα Λίζα δέν εἶναι αὐτός ἀμεσης ὑλοποίησης τῶν ὄπταισῶν;

—Ναί, αὐτός τῆς πραγματικότητας ἢ γιά νά εἶμαστε πιό ἀκριβεῖς ἡ *Μόνα Λίζα* ἀρχίζει μέσα στήν πραγματικότητα γιά νά ὀδηγηθεῖ στό χώρο τοῦ φανταστικοῦ κειμένου, ἑνός κειμένου πού βρίσκεται κοντά σ' αὐτό τῆς ὄπερας. Ἡ πλειονότητα τῶν κειμένων τῆς ὄπερας εἶναι ιδιαίτερα ἀπλή-τά λιμπρέτα ἔχουν πολύ συχνά κάτι τό παιδιαστικό. Θέλησα μέ τή *Μόνα Λίζα* νά κάνω κάτι τό πολύ ἀπλό.

Στήν πρώτη μου ταινία, τόν *Ἄγγελο*, ἀπό τή στιγμή τῆς ἐναρξῆς κάθε τί συνδεόταν κατά γραμμικό τρόπο. Κάθε περίοδος ὀδηγοῦσε λογικά στήν ἐπόμενη. Μέ τήν *Κομπανία τῶν λύκων* ἐπιχείρησα ἀντιθέτως νά ἐπεξεργαστώ μιά σύνθετη δομή. Μέ τήν *Μόνα Λίζα* προσπάθησα νά ξαναγυρίσω στήν ἀπλότητα. Μέ μιά ἐκκίνηση πραγματικά πολύ ἀπλή σ'



ένα ταξίδι που οδηγεί σε ασυνήθιστες περιοχές, άλλοτε πραγματικές και άλλοτε όχι.

—Ναι, *ανάκλιμα* πώς πολλές από τις πόρνες προέρχονται από την αστική τάξη, όπου ο έρωτας δεν είχε παρά δευτερεύοντα χαρακτήρα στην ύπαρξη τους. Οδηγήθηκαν στην πορνεία διά μέσου των ναρκωτικών. Είναι η ανάγκη της καθημερινής δόσης. Η πυραμίδα των αναγκών είναι αυτή που τις όδηγησε στην κατάσταση που τώρα βρίσκονται.

—Η Μόνα Λίζα είναι δίχως άλλο το λιγότερο "έρωτικό" από όλα τα φιλμ που γυρίστηκαν με θέμα τις πόρνες.

—Πραγματικά, δεν υπάρχει τίποτα το λάγνο. Προσεγγίζει ένα θέμα που θεωρούσα επικίνδυνο. Ήξερα πώς

υπήρχε σε μένα ο άνδρας, ο κίνδυνος να κάνω ένα από αυτά τα φιλμ που ζητούν την ολοκληρωτική καταδίκη όλων αυτών που δείχνουν ή ένα φιλμ γαργαλιστικό. Πιστεύω πώς υπήρξα πολύ αυστηρός στην πορεία μου.

Ή ακόμη και ανάμεσα στον ήρωα και στην ήρωίδα, ήθελα ένα πάθος που ιδρύει από τό τίποτα έναν έρωτα ολοκληρωτικά αλόγιστο.

—Η Μόνα Λίζα *οφείλει τον τίτλο της* σ' ένα τραγούδι του Νάτ Κίνγκ Κόουλ και λέγεται ότι πληρώσατε τα δικαιώματά του πολύ ακριβά. Τί σ'ας συνδέει μ' αυτό το τραγούδι;

—Κατ' αρχάς μου άρέσει πολύ. Κατά δεύτερο λόγο διηγείται την ιστορία ενός άνδρα που δημιουργεί μία ιδέα για τη γυναίκα που αγαπά και που αυτή η ιδέα δεν ανταποκρίνεται βεβαίως καθόλου στην πραγματικότητα.

—Καί τώρα, ύστερα από ένα φιλμ φανταστικού (την Κομπανία των λύκων) και ένα θρίλλερ (την Μόνα Λίζα) θα επιτεθείτε έκ νέου σε κάποιο συγκεκριμένο κινηματογραφικό είδος;

—Γύρισα δύο ταινίες στην Αγγλία. Επιθυμώ τώρα να γυρίσω το επόμενο φιλμ μου στην πατρίδα μου την Ιρλανδία. Έχω ήδη δύο σχέδια: Το ένα, του οποίου το σενάριο τελείωσε, είναι κωμωδία, το άλλο, που τώρα γράφω, ασχολείται με την ιρλανδική επανάσταση. Για να πούμε την αλήθεια δεν είναι καθόλου εύκολο να βρούμε χρηματοδότη για ένα φιλμ που πραγματεύεται την ιρλανδική επανάσταση. Μάλλον αυτός πρέπει να προέρχεται από τις ΗΠΑ. Καμιά από τις δύο ταινίες δεν έχει τίτλο. Δεν έμαθα ποτέ να βρίσκω τίτλους.

(Πρώτη δημοσίευση: περιοδικό Σταρφίξ η° 37 μετάφραση: Σ.Α.Χ.)

ΣΤΗΒΕΝ ΣΠΗΛΜΠΕΡΓΚ: Τό πορφυρό χρώμα

—Τί αντιπροσωπεύει τό Πορφυρό χρώμα γιά σ'ας;

Στ. Σπηλμπεργκ: Φοβόμουν πολύ να πραγματοποιήσω αυτή την ταινία και είμαι πολύ ευτυχισμένος που τό τόλμησα. Είναι ένα καινούργιο είδος γιά μένα. Μερικοί σκηνοθέτες όπως ο Σίντνεϋ Λιούμπετ πέρασαν τή ζωή τους κάνοντας ταινίες με θέμα τούς ανθρώπους. Διηγούνται τις ιστορίες τους διά μέσου τών ήθοποιών. Έγώ δέν τό είχα κάνει ως τά σήμερα αν παραδεχθούμε βέβαια πώς ο *Εξωγήινος* και τό *Πόλτεργκάνιστ* είναι εξαιρέσεις.

—Ίσως είναι σύμπτωση, αλλά πρίν από τό Πορφυρό

χρώμα, ο Εξωγήινος είναι ή μόνη ταινία τής οποίας τό σκρίπτ δέν είχε τελειώσει όταν άρχισαν τά γυρίσματα.

—Στήν πραγματικότητα δέν είχα σκρίπτ γιά τό *Πορφυρό χρώμα*. Επιθυμούσα ή κάθε μέρα να είναι μία πραγματική εμπειρία. Γενικά συλλαμβάνω τις ταινίες μου όπως συλλαμβάνει κανείς τό σχήμα ενός σπιτιού. Μετά πηγαίνω στό πλατώ με τά σχέδια στό μυαλό και κτίζω τό σπίτι. Μερικές φορές οι καλύτερες σεκάνς ήταν αυτές που προετοιμάστηκαν λιγότερο ή αυτές που τις τροποποίησα την τελευταία στιγμή.

—Γιατί τήν στιγμή του γυρίσματος δέν πιστεύεις σ' αυτό πού έχετε γράψει;

—(Γέλια) Είμαι αλήθεια πώς τό έχω πει πολλές φορές. Για πολύ καιρό γύριζα μέ τελειωμένα σενάρια... γιατί ό Ντίσνεϋ και ό Χίτσκοκ άκολουθοϋσαν αυτή τή διαδικασία και αυτό τούς βοηθοϋσε. Παρ' όλα αυτά, ό Χίτσκοκ δέν άγάπησε ποτέ τή φάση τής επιμόρφωσης τών ταινιών του. Ποτέ δέν πραγματοποιείς τίς ταινίες σου όπως άκριβώς τίς έχεις σκεφτεί. Στόν *Έξωγήινο* ξεκίνησα από τό τίποτε και δέν γνώριζα πού θά κατέληγα. Τό ίδιο και μέ τό *Πορφυρό χρώμα*. Είμαι ικανοποιημένος νά εργάζομαι μέ τούς ήθοποιούς στό πλατώ από τήν άρχή και νά τραβώ αυτό πού αισθάνομαι μέρα τή μέρα.

—*Η Γκόλντμπεργκ είχε πει πώς τής κοινοποιούσατε τό σκριπτ τήν προηγούμενη του γυρίσματος.*

—Τό τροποποιούσα μέ τόν σεναριογράφο Μέννο Μέγιες. Κάθε βράδυ τό τροποποιούσαμε και ή Γκόλντμπεργκ ήταν πάντα έτοιμη.

—*Θά ήθελα νά μάθω τί σάς οδήγησε στην απόφασή σας νά γυρίσετε αυτή τήν ταινία. Σας άρεσε τό βιβλίο, κλάματε άφου τό διαβάσατε γιατί ή ιστορία του είναι κάτι τό έντελώς διαφορετικό από αυτό πού κάνατε ως τώρα. Αναφέρεστε σε ανθρώπους πολύ διαφορετικούς από εσάς, πού τό κοινωνικό τους τοπίο δέν μοιάζει σε τίποτε μέ τό δικό σας. Πώς μπόρεσε αυτή ή ιστορία νά σας συγκινήσει;*

—Οί άνθρωποι δέν διαφέρουν ριζικά μεταξύ τους. Άνήκουν όλοι σε μία κάποια μειονότητα. Έγώ μεγάλωσα μέσα στην έβραϊκή κοινότητα. Άκόμη και στην Άριζόνα πού είναι αριθμητικώς άσημαντη αυτό άποτελεί ουσιαστικό σημείο. Τό *Πορφυρό χρώμα* δέν είναι ένα φίλμ πάνω στους μαύρους. Είναι μία ταινία πού αναφέρεται σε όλους και στόν καθένα.

—*Παλαιότερα φοβόσασταν τίς ταινίες όπως τό Πορφυρό χρώμα.*

—Ο φόβος πήγαζε από έμένα τόν ίδιο: φοβόμουν νά ανακαλύψω τά όριά μου. Φοβόμουν μήπως βρεθώ μπροστά σε μία πινακίδα πάνω σε τοίχο πού θά έλεγε «Μήν προχωρείτε άλλο. Έδώ βρίσκεται τό τέλος τών τολμηρών επιχειρήσεών σας. Παραμείνετε εκεί όπου κερδίζετε άρκετά και σταματήστε τίς περιπλανήσεις σας! Υποχωρήστε!» Νά τί μέ φόβιζε. Αυτό άρχισε μέ τόν *Έξωγήινο* και άποτελεί μία ιστορία πολύ προσωπική, "Αν και ό *Έξωγήινος* είναι μία δημιουργία τής εποχής μας και τής τεχνολογίας, αυτός ό ίδιος άποτελεί ένα πρόσωπο πολύ ανθρώπινο, ένα αληθινό πρόσωπο σε μία αληθινή ιστορία πραγματική και ανθρώπινη. Θά ήθελα νά δώ στό έξήξ ως πού μπορώ νά ώθήσω τόν τοίχο για τόν όποιο σας μιλούσα προηγούμενως.

—*Προσπαθήσατε νά φανείτε υπέρτερος σε ένα είδος και έτσι κινδυνεύσατε νά προσβληθείτε από άγκύλωση μέσα στα όρια πού έθετε ή επιτυχία σας. "Αν ήσασταν μάγειρας θά έλεγα πώς δημιουργήσατε ένα πιάτο υπό άμφισβήτηση. Θά έμοιαζε ότι επιθυμείτε νά άνυψώσατε τή γεύση τής κουζίνας σας.*

—Αυτήν τή στιγμή μαγειρεύω άποκλειστικά για μένα. Ό *Έξωγήινος* (τήν επιτυχία του όποιου δέν περιμένα) και τό *Πορφυρό χρώμα* υπήρξαν κατά πρώτον ζαχαρωτά κατασκευασμένα μόνο για μένα. Στη συνέχεια άπευθύνθηκαν σε άτομα πού έκτιμούσαν τή μαγειρική μου τέχνη. Τό *Πορφυ-*



ρό χρώμα δέν δημιουργήθηκε μέ σκοπό νά διασκεδάσει τίς μάζες.

—*Παρ' όλα αυτά, ή συνέταιρος σας Κάθν Κέννεντυ άφησε νά έννοηθεί πώς θά επιθυμούσατε νά είναι όσο τό δυνατόν πιο άποδεκτό.*

—Θά ήθελα νά έχει ένα μεγάλο κοινό αλλά ένδόμυχα πιστεύω πώς δέν θά γίνει όμόφωνα άποδεκτό. Δέν είναι μία ταινία για τό «μεγάλο κοινό». Άλλά πρós στιγμήν βρίσκομαι μέσα στό δάσος, άνίκανος νά διακρίνω τά δένδρα. Επιθυμώ ή άποδοχή του νά άρχισει άργά και νά αθόλου εύκολο νά τό διαψεύσω.

—*Κατά τή διάρκεια του γυρίσματος του Έξωγήινου σκεφτήκατε ποτέ πώς είχατε έπωμιστεί ένα θέμα παράδοξο;*

—Α, ναι! Στην άρχή σκέφτηκα πώς εξέθετα τίς συνέπειες ενός διατήγουν στα παιδιά. Άλλες φορές έβρισκα πώς ή ταινία άποτελούσε περισσότερο θέαμα για τά παιδιά, σάν αυτές πού προβάλλονται στην τηλεόραση τό Σάββατο τό πρωί. Άμφεβαλλα πολύ.

—*Περάσατε μία πολύ δύσκολη περίοδο.*

Καθαρό βασανιστήριο. Υπέφερα πολύ έσωτερικά από αυτή τήν εμπειρία. Για νά σάς δώσω νά καταλάβετε, άκόμη και τό τρίχωμα τής ήβης μου έγινε γκριζό. Άλλά ό *Έξωγήινος* μέ βοήθησε νά πραγματοποιήσω τό *Πορφυρό χρώμα*. Χωρίς τόν πρώτο δέν θά μπορούσα ποτέ νά πάω στό δεύτερο.

—*Οί ταινίες σας έχουν στοιχειά μεταφυσικά, πνευματικά, σχεδόν θρησκευτικά. Μπορείτε νά μάζ μιλήσετε γι' αυτά; Για νά ποΰμε τήν αλήθεια δέν υπήρξατε ποτέ ως τώρα φλύαρος πάνω σ' αυτό τό θέμα.*

—(Σιωπή). Η πίστη μου είναι πώς ύπάρχει ένα κέντρο στό σύμπαν από τό όποιο προέρχονται όλα, όπως άκριβώς στη συνέχεια μιιάς έκρηξης. Ποτέ μου δέν πίστεψα πώς ό άνθρωπος ήταν ό μόνος κάτοικος του σύμπαντος. Είμαστε όλοι συνδεδεμένοι από τήν πίστη πώς ύπάρχει κάτι πολύ άνώτερο από έμάς. Είναι ένα συλλογικό όνειρο. Είναι σχεδόν μαθηματικώς άδύνατο να είμαστε οι μόνοι. Εκεί καταλήγουν οι διαλογισμοί μου όταν κοιτώ τά άστρα. Αυτό μπορεί νά έρμηνεύσει γιατί οι ταινίες μου παρουσιάζουν άλλα είδη ζωής, ζωές έξωγήινες; Η πρώτη έρώτηση πού θέτω από τήν παιδική μου ηλικία είναι: Τί ύπάρχει εκεί πέρα;

(Πρώτη δημοσίευση: περιοδικό Στάριφιζ η° 37· μετάφραση: Σ.Α.Χ.)

μέ την Σάρα Ντράιβερ



Από δεξιά: Σάρα Ντράιβερ, Σούζαν Φλέτσερ και Νότης Φόρσος

Η Σάρα Ντράιβερ είναι μια άπλη και συμπαθητική κοπέλα που χαμογελάει με εύκολία και πού - γιατί όχι - θά μπορούσε να χαρακτηριστεί όμορφη. Δυστυχώς ήταν και τό μοναδικό άτομο από αυτά που μᾶς ενδιέφεραν νά συζητήσουμε που μπορέσαμε νά συναντήσουμε. Στη συζήτηση, εκτός από την Ντράιβερ, πήραν μέρος οί Νότης Φόρσος, Χρήστος Μήτσης από την Όθόνη και ή πρωταγωνίστρια τής ταινίας Σούζαν Φλέτσερ.

Όθ.: Έχουμε μία άποψη για την ταινία σας. Και ή άποψη του σκηνοθέτη συχνά δέν μᾶς βοηθά. Γι' αυτό, όταν βρεθεί κάποιος σκηνοθέτης που κρίνουμε ότι έχει ενδιαφέρον, είναι πιό σημαντικό νά προσεγγίσουμε την ταινία του μιλώντας για τόν κινηματογράφο και όχι για τό φίλμ. Έτσι λοιπόν θά θέλαμε νά μᾶς πείτε τίς έπιρροές που δεχτήκατε ως σκηνοθέτρια. Γιατί ή ταινία σας δέν είναι και τόσο συνηθισμένη. Μιά αφήγηση κάθε άλλο παρά τυπική, ένα μυστήριο που έκκρεμεί και παραμένει άλυτο...

Σ.Ν.: Κυρίως μέ έπηρέασε ό Κάρλ Ντράγιερ. Είχα διαβάσει τά κείμενα του όταν άποφάσιζα τά χρώματα τής ταινίας. Έτσι μοίρασα φωτοτυπημένα κείμενά του στους τεχνικούς. Τό ίδιο έκανα μέ κείμενά του για την ήθοποιία, τά όποια έδωσα στους ήθοποιούς μου, οί όποιοι προέρχονταν από τό θέατρο. Μέ έντυπωσισε ή άποψη του ότι τό άσπρόμαυρο έξαφανίζει τίς λεπτομέρειες ενώ τό έγχρωμο προσδίδει λεπτομέρειες. Τό φίλμ έγινε μέ τή θεωρία του άσπρόμαυρου αλλά έγχρωμο. Οί λεπτομέρειές του είναι πολύ συγκεκριμένες. Επίσης πήγα τούς ήθοποιούς μου νά δούνε τό *Στάλκερ* του Ταρκόφσκι.

Μέ έχουν πολύ έπηρέασει και οί Μπουνούελ και Ρουίζ. Έχω δει μόνο τρεις ταινίες του τελευταίου

γιατί δέν πολυκυκλοφορούν στίς ΗΠΑ, παρά μόνο σέ φεστιβάλ.

Όθ.: Άπ' ό,τι φαίνεται οί έπιρροές σας προέρχονται από τόν ευρωπαϊκό κινηματογράφο.

Σ.Ν.: Ναι, άν και στόν άμερικάνικο κινηματογράφο ό ανθρώπινος τρόπος που ό Κασσαβέτης χειρίζεται τίς σχέσεις είναι πολύ ενδιαφέρον και μέ έχει άπασχολήσει. Μάλιστα την ταινία του *Μιά γυναίκα έξομολογείται* την είδα στην Έλλάδα.

Όθ.: Βλέποντας την ταινία σας άναρωτηθήκαμε άν σᾶς άρέσουν οί ταινίες μυστηρίου ή τά θρίλερ;

Σ.Ν.: Μ' άρέσουν οί ταινίες που μέ καθλώνουν στό κάθισμά μου. Μ' άρέσουν *Τά 39 σκαλοπάτια* του Χίτσκοκ...

Η ιδέα τής σκηνής του άσανσέρ μου ήρθε όταν μοντάριζα μία από τίς πρώτες δουλειές μου σ' ένα στούντιο. Δούλευα ως πολύ άργά γιατί δέν είχα χρήματα για τό νοίκι. Έπρεπε λοιπόν νά κατεβαίνω μέ τό άσανσέρ και αυτό μέ τρόμαζε. Ό μηχανισμός του μοιάζει νά έχει τή δικιά του θέληση...

Όθ.: Είχα δει την ταινία ενός Όλλανδού σκηνοθέτη, τό *Άσανσέρ του τρόμου*, που ήταν όντως έντυπωσιακή.

Σ.Ν.: Ξέρω τόν τύπο που τό εφτιαξε αλλά δέν έχω δει την ταινία.

Όθ.: Και ό Τζάρμους, δέν σᾶς έπηρέασε καθόλου;

Σ.Ν.: Είμαστε πολύ διαφορετικοί. Τό ίδιο και οί ταινίες μας. Και είναι αυτή ή διαφορά που μᾶς έπράζει γιατί πρέπει νά συζητήσουμε τίς ιδέες μας και αυτό μᾶς βοηθάει νά ξεκαθαρίσουμε κάποια πράγματα. Διδάσκουμε ό ένας τόν άλλο... Δουλεύουμε μαζί από τό 1979. Αυτός ήταν διευθυντής φωτογραφίας

στην πρώτη μου ταινία και εγώ έκανα τη διεύθυνση παραγωγής στο *Πέρα από τον παράδεισο*. Κατόπιν αυτός ήταν διευθυντής φωτογραφίας και σ' αυτή την ταινία... Είμαστε όμως πολύ διαφορετικοί.

Θθ.: Τό μόνο ίσως κοινό σημείο σας είναι ο επηρεασμός σας από τον ευρωπαϊκό κινηματογράφο.

Σ.Ν.: Βλέπουμε μαζί τις ταινίες και μετά τις συζητάμε. Όταν πρωτοσυναντηθήκαμε είχε δει περισσότερο κινηματογράφο από μένα. Εγώ προερχόμουν από το θέατρο. Ο Τζίμ είχε σπουδάσει στο Παρίσι και εκεί πήγαινε στην Ταινιοθήκη, όπου και ανακάλυψε τον κινηματογράφο.

Θθ.: Έχετε δει ελληνικές ταινίες;

Σ.Ν.: Μου άρεσε πολύ ο *Μεγαλέξανδρος* γιατί δούλεψε σε πολλά επίπεδα. Μ' εντυπωσίασε η χρήση του χώρου. Είχα πάει και σ' ένα φεστιβάλ ελληνικού κινηματογράφου στη Νέα Υόρκη.

Θθ.: Είπατε ότι ήσασταν στην Ελλάδα, τι κάνατε εκεί;

Σ.Ν.: Σπούδαζα αρχαιολογία. Ακολουθούσα κλασικές σπουδές για ένα χρόνο. Βαρέθηκα όμως τον ακαδημαϊσμό και τ'α παράτησα. Ήμουν κατά την περίοδο 1975-76, μετά την πτώση της χούντας, και τότε στην Αθήνα επικρατούσε μία έξαψη. Ήταν πολύ ενδιαφέρονσα εποχή. Είδα και την *Αντιγόνη* στο θέατρο που είχε απαγορευτεί πριν από οκτώ χρόνια από την χούντα.

Μου άρεσε και ένα άλλο φιλμ... πώς τον λένε τον σκηνοθέτη... ένας γέρος άνδρας, πολύ όμορφος που ζει στην Ιταλία. Είδα ένα φιλμ του στη Μαγιόρκα...

Θθ.: Ο Σταύρος Τορνές;

Σ.Ν.: Ναι.

Θθ.: Είναι από τους αγαπημένους μας σκηνοθέτες.

Σ.Ν.: Είναι καλά;

Θθ.: Ναι, μόνο που πάντα έχει οικονομικά προβλήματα. Είναι πολύ περιεργός άνθρωπος. Τόσο βυθισμένος στις έμμενες ιδέες του και τη δουλειά του που δεν νοιάζεται για τίποτε άλλο.

Σ.Ν.: Πριν από δύο χρόνια συναντηθήκαμε στη νότια Ιταλία. Ο Τζίμ ήταν στην κριτική επιτροπή ενός φεστιβάλ όπου πήρε βραβείο μία ταινία του. Δεν θυμάμαι τό όνομα του φιλμ.

Θθ.: Μπαλαμός;

Σ.Ν.: Ναι.

Θθ.: Έχετε κάνει άλλες ταινίες;

Σ.Ν.: Έκανα μία ακόμη ταινία, ασπρόμαυρη, με τίτλο *Εσύ κι Εγώ*, διάρκειας πενήντα λεπτών, μήκος δηλαδή περιεργό γιατί δεν είναι ούτε μεγάλο ούτε μικρό. Η ταινία έχει κυκλοφορήσει στις ΗΠΑ μόνο σε βιντεοκασέτα. Αυτό είναι θαυμάσιο γιατί θά υπάρξει ή δυνατότητα να τη δουν κάποιοι άνθρωποι. Την άνοιξη θά κυκλοφορήσει και στο Παρίσι.



Sleepwalk

Θθ.: Θεωρείτε σημαντικό κάποιος σκηνοθέτης να σπουδάσει κινηματογράφο; Έσείς έχετε σπουδάσει;

Σ.Ν.: Ναι. Στο πανεπιστήμιο της Νέας Υόρκης. Εκεί συνάντησα και τον Τζίμ, τον Σπίκ Λή (σκηνοθέτη της ταινίας *she's gotta have it* που παίχτηκε φέτος στο "Δεκαπενθέμερο των σκηνοθετών"), με τον οποίο δούλενα στα ίδια μηχανήματα. Ήταν μία καλή εμπειρία παρά τις αρχικές μου αντιρρήσεις. Μπορούσε να πάρεις μία κάμερα και να γυρίζεις φιλμ. Επίσης για εξάσκηση σου έδιναν ένα απόσπασμα τεσσάρων σελίδων από ένα σενάριο, της *Αμαξας της άγωνίας* για παράδειγμα, και σου εξηγούσαν τον τρόπο που τό γύρισε ο Φόρντ.

Θθ.: Τί πιστεύετε για τον αμερικάνικο κλασικό κινηματογράφο;

Σ.Ν.: Πολύ πλατιά ερώτηση. Μου άρεσουν αυτές οι ταινίες...

Θθ.: ...αλλά δεν σ'α ενδιαφέρει να κάνετε κάτι σαν κι αυτές...

Σ.Ν.: Δεν ξέρω. Η σκηνοθεσία είναι μία τόσο οργανική διαδικασία, που δεν ξέρεις ποτέ. Εγώ, για παράδειγμα, πίστευα ότι κάνω ένα παραδοσιακό φιλμ... Μέσα στο μυαλό μου...

Θθ.: Νομίζω ότι αυτό που είναι εκπληκτικό με τους Αμερικανούς σκηνοθέτες είναι η ευκολία να παράγουν εικόνες. Αφηγούνται τις καθημερινές ιστορίες με μία μεγάλη ικανότητα που δεν συναντάς συχνά σε Ευρωπαίους.

Σ.Ν.: Είναι θέμα πολιτισμικό... Μιλώντας πριν για τον Φόρντ, ήθελα να πω ότι αυτό που μ' ενδιαφέρει είναι να γίνω σκηνοθέτρια ήθοποιών. Μ' άρεσει να δουλεύω με τους ανθρώπους.

Θθ.: Αυτό που μ' εντυπωσιάζει είναι η ικανότητά τους να παίρνουν πρόσωπα φθαρμένα από τη χρήση, όπως του Μπόγκαρντ ή του Γουέην και να

τούς δίνουν μία διάσταση που έναρμονίζεται πλήρως με τις ανάγκες των ταινιών τους. Αυτό δέν τό βλέπεις στίς μέρες μας.

Σ.Ν.: Αυτό όφείλεται στό ότι δέν βρίσκεις πλέον φοβερές έρμηνείες καθώς και αυτή τή μαγεία που ύπηρχε ανάμεσα στό σκηνοθέτη και τόν ήθοποιό. Οί σκηνοθέτες, τώρα, περισσότερο νοιάζονται για τό χρόνο που καταναλώνουν. Είναι κάτι σαν κομπιούτερ. Αυτό νομίζω ότι είναι τό μεγαλύτερο πρόβλημα τής χολυγουντιανής παραγωγής. Οί ταινίες είναι σαν τά διαφημιστικά. Προσπαθούν νά τούς εύχαριστήσουν όλους. Άκριβώς τό αντίθετο από τόν κινηματογράφο των Στράουμπ και Ύγιέ, για παράδειγμα. Αυτό προσπαθούν νά παράγουν σκέψεις.

Όθ.: Βλέπουμε ότι ή όθόνη του κομπιούτερ παίζει κάποιο ρόλο στην ταινία σας, ποιά είναι ή άποψη σας γι' αυτά;

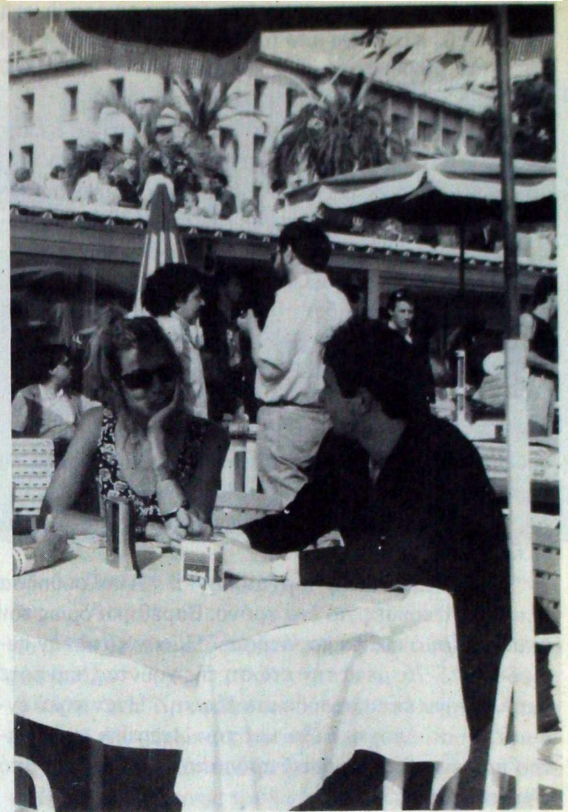
Σ.Ν.: Οί Άμερικανοί ξοδεύουν περίπου όκτώ ώρες μπροστά στην όθόνη τής τήλεόρασης. Δέν έχουν πιά οικογενειακή ζωή. Δέν μιλάνε, δέν διαβάζουν... Έγώ πρωτοδούλεψα μέ κομπιούτερ στό σενάριο μου και τίς νύχτες, όταν έσβυνα τά φώτα, έβλεπα πράσινες άστραπές και είχα μία ένταση στό σώμα μου. Ήμουν έξουθενωμένη αλλά ταυτόχρονα συνέβαινε και κάτι άλλο που μ' επηρέαζε. Είναι όπως στή λογοτεχνία που τά βάζεις όλα στόν ηλεκτρονικό έγκέφαλο και δέν έξασκείς πλέον τόν δικό σου.

Όθ.: Αυτό που μου άρεσε στην ταινία σας είναι ό τρόπος που εισάγεται τό κομπιούτερ. Ύπάρχει αυτό τό άρχαιο έγγραφο που ό θεατής δέν μπορεί νά τό διαβάσει γιατί είναι γραμμένο στά κινέζικα. Τό περιχόμενό του μεταφράζεται μεταφερόμενο στό κομπιούτερ που έχει διαφορετική λογική. Έτσι, καθώς ό μύθος που αναφέρεται στό έγγραφο περνάει στό κομπιούτερ, μεταλλάσσεται σε μία μοντέρνα έκδοχή του που εισβάλλει στην ίδια τήν πλοκή τής ταινίας.

Αυτήν τή σχέση του κομπιούτερ μέ τήν πραγματικότητα νομίζω ότι υπαινίσσεται και ό Σκορτσέζε. Ό ήρωάς του είναι προγραμματιστής και ή ταινία άρχίζει και κλείνει μπροστά σε έναν κομπιούτερ στό χώρο τής έργασίας του, ενώ ενδιάμεσα ζει μία έντονη και λίγο παράλογη περιπέτεια, σαν ένα σχεδιάσμα του κομπιούτερ.

Άλήθεια, άπ' ό,τι προσέξαμε τριγυρνάτε στίς ταινίες του φεστιβάλ. Μάλιστα χτές σās είδαμε έξω από τό *Ό διάβολος στό κορμί* του Μπελλόκιο. Πώς σās φάνηκε αυτή ή ταινία;

Σ.Ν.: Δέν μου άρεσε. Άκόμα και στό επίπεδο τής σύνθεσής τής και γενικότερα τής κινηματογράφησης τής νομίζω ότι δέν ήταν καλή. Μιά τόσο όμορφη ίστορία θά μπορούσε νά γίνει ένα σπουδαίο φίλμ. Έκείνη όμως ή ταινία που μου άρεσε ήταν τής Σταντάλ Άκερμαν. Επίσης ό Ταρκόφσκι ήταν συγκλο-



Ή Σάρα Ντραίβερ μέ τόν Χρήστο Μήτση

νιστικός. Δέ ξερω πως μπορεί και τά κάνει αυτά. Είναι άπίστευτο.

Όθ.: Μās είπατε ότι σās άρεσε ή Άκερμαν. Ποιά είναι ή άποψη σας για τόν γυναικειό κινηματογράφο;

Σ.Ν.: "Όταν σπούδαζα θέατρο, αυτό που μ' ένοχλούσε ήταν ότι δέν ύπηρχαν πολλοί σπουδαίοι ρόλοι για γυναίκες.

Στόν κινηματογράφο, τά δύο τρία τελευταία χρόνια μπορείς νά βρεις περισσότερους δυνατούς γυναικειούς ρόλους.

Όθ.: Δέν έννοούσαμε αυτό. Μιλάμε για έναν γυναικειό κινηματογράφο που θά κεντρώνεται πάνω στη γυναίκα μέ έναν διαφορετικό τρόπο από αυτόν που τό κάνει κάποιος άνδρας σκηνοθέτης ή, τέλος πάντων, διαφορετικά από τήν κυρίαρχη άποψη.

Σούζαν Φλέτσερ: Νομίζω ότι οί ταινίες τής Σάρας τό πετυχαίνουν αυτό. Αυτό που τίς διακρίνει είναι μία γυναικεία λογική και μία γυναικεία ευαισθησία που τίς διαπερνά. Είναι πολύ γυναικειός, πολύ διακριτός από τόν τρόπο που άρθρώνονται οί άλλες ταινίες. Έχουν διαφορετικό ρυθμό από αυτό των άνδρικών ταινιών.

Σ.Ν.: Ή Σούζαν είναι θαυμάστριά και των δύο ταινιών μου...

Κουβεντιάζοντας...

Επιστρέφοντας από τις Κάννες, συνταξίδεμα στο αεροπλάνο με τον Γιάννη Μπακογιαννόπουλο και έτσι είχα την ευκαιρία να κουβεντιάσω μαζί του για την πορεία των ελληνικών ταινιών στην αγορά των Καννών αλλά και για τις γενικότερες εντυπώσεις του από το Φεστιβάλ.

Παναγιώτης Φόρσος: Κύριε Μπακογιαννόπουλε, θα θέλαμε να μās λέγατε λίγα λόγια για την πορεία των ελληνικών ταινιών στην αγορά του φίλμ στο φετινό φεστιβάλ των Καννών. Κατ' αρχήν τί έκανε το *Μπορντέλο*, πούλησε καθόλου;

Γιάννης Μπακογιαννόπουλος: Τό *Μπορντέλο* πούλησε. Δέν ξέρω πόσο γιατί υπήρχαν κάποιες διαπραγματεύσεις σέ εξέλιξη όταν έφυγα. Στο *Μπορντέλο* υπάρχει και μιά παρεξήγηση πάντοτε. Δηλαδή, ξεκινάνε πολλοί νομίζοντας ότι έχουν να κάνουν με μιά πορνογραφική ταινία αλλά, διαπιστώνοντας ότι πρόκειται για μιά μπαρόκ, στυλιζαρισμένη ταινία, εγκαταλείπουν. Άλλοι πάλι επιμένουν. Αρχίζει δηλαδή ή ζήτηση με μεγάλο ένδιαφέρον και μετά περιορίζεται.

Π.Φ.: Τά *Πέτρινα χρόνια*;

Γ.Μ.: Τά *Πέτρινα χρόνια* είχαν μιά γενική αποδοχή όπου παίχτηκαν. Καί από την κριτική, με διαβαθμίσεις βέβαια, και από τούς αγοραστές. Η ταινία είχε ήδη αρκετές πωλήσεις και έδω στίς Κάννες έρχονταν αγοραστές για να τή διαπραγματευτούν και να τήν αγοράσουν.

Π.Φ.: Δηλαδή βοήθησε τό φεστιβάλ τής Βενετίας...

Γ.Μ.: Βεβαίως. Τά φεστιβάλ είναι ένα είδος χιοιοστιβάδας. Κάτι πού συζητείται κάπου άποκτά

φήμη, πολλοί τό σημειώνουν στό μπλοκάκι τους και μετά έρχονται και τό βλέπουν. Είναι δηλαδή έτοιμοι γι' αυτό, τό λένε σέ άλλους παρακάτω και στό έπόμενο φεστιβάλ εμφανίζονται κι άλλοι αγοραστές.

Στίς κινηματογραφίες πού δέν έχουν προφανώς έμπορεύσιμα προϊόντα οί αγοραστές φτάνουν μ' ένα είδος σκαλοπατιών. Τά *Πέτρινα χρόνια* σέ λίγους μήνες θά έχουν πουληθεί σέ πάνω από είκοσι χώρες, πού είναι μεγάλος αριθμός για τήν Ελλάδα. Βέβαια, οί τιμές είναι χαμηλές, αλλά αν βάλουμε ένα μέσο όρο πέντε ως έφτά χιλιάδων δολλαρίων κατά χώρα, μόνο για τά δικαιώματα, τότε μπορούμε να μιλάμε και για μιά πιθανή άπόσβεση τού κόστους τής ταινίας.

Π.Φ.: Άς πάρουμε τό παράδειγμα τής *Ρεβάνς*, πού παίχτηκε πρίν από δύο χρόνια στό "Δεκαπενθήμερο των Σκηνοθετών" και είχε καλή κριτική αποδοχή. Είχε τήν ίδια απήχηση και στίς πωλήσεις;

Γ.Μ.: Για τήν *Ρεβάνς* δέν ξέρω άκριβώς, γιατί δέν παρακολούθησα αυτό τό θέμα, αλλά δέν νομίζω να έκανε τίποτε σημαντικό.

Η *Ρεβάνς* είχε ένα άλλο μειονέκτημα, πού τό συναντάμε συχνά και σ' άλλες ελληνικές ταινίες, κάτι πού δέν μπορούμε να τό αντιμετώπισουμε. Είναι τό ότι οί ξένοι έχουν στερεότυπες εικόνες για τήν Ελλάδα. Όχι μόνο για τήν Ελλάδα, αλλά και για τήν Τουρκία, τή Σικελία, όλα αυτά τά μέρη πού τά θεωρούν λίγο έξωτικά, λίγο υπανάπτυκτα. Τά στερεότυπα αυτά είναι πολύ σκληρά. Για τήν Ελλάδα είναι: άνθρωποι ένστικτώδεις, με πάθη, πού έρωτεύονται πάρα πολύ, σκοτώνονται για τήν άγάπη τους, παίζουνε μουσική, τραγουδάνε, χορεύουν συρτάκι ή κάτι ανάλογο. Πρέπει οί ταινίες μας να περνάνε μέσα από αυτά τά στερεότυπα για να γίνουν έπιτυχίες στό έξωτερικό.



Σκιάχτρα: 'Απρόσμενη επιτυχία της στην αγορά του Φεστιβάλ

"Ένα άλλο στερεότυπο πολύ ισχυρό είναι: η Ελλάδα, η χώρα που έχει υποφέρει πάρα πολύ από τους εμφύλιους, τους κολονέλους. Η πολεμένη ιστορία της αριστεράς, η ανθρώπινη ιστορία της αριστεράς. Γι' αυτό και οι ταινίες που πουλάνε είναι αυτές που εμπίπτουν σε ένα από αυτά τα δύο στερεότυπα. Το Ρεμπέτικο είναι το ένα στερεότυπο, τα Πέτρινα χρόνια το άλλο. Μόνον ο Άγγελόπουλος είναι μία εξαίρεση, γιατί κατάφερε και τον αποδέχτηκαν ως ένα σύγχρονο, σύνθετο κινηματογραφιστή, ένα μοντέρνο ιδίωμα, αλλά κι αυτός κάπου εμπίπτει και στα δύο στερεότυπα καθώς και σ' ένα τρίτο, αυτό του μύθου της αρχαίας Ελλάδας.

"Αν λοιπόν οι ταινίες δεν ανήκουν σε κάποια από τις δυο κατηγορίες, αυτόματα και η επιλογή τους στα φεστιβάλ και η κριτική τους αντιμετώπιση, δηλαδή η προσοχή που θα τις δώσουν, και οι πωλήσεις τους μπαίνουν σ' ένα κρίσιμο πεδίο. Η Ρεβάνς δεν ανήκε σε καμιά από αυτές τις κατηγορίες. Και ή πάλη ενάντια σ' αυτό τον κανόνα είναι πάρα πολύ δύσκολη...

Π.Φ.: Η Σκιάχτρα πώς κατάφερε μία τέτοια επιτυχία πωλήσεων;

Γ.Μ.: Η Σκιάχτρα ανήκει στις παιδικές ταινίες που ζητούνται πάρα πολύ. Δεν υπάρχουν πολλές τέτοιες ταινίες, γιατί λίγα κράτη έχουν ειδικευμένη παραγωγή. Κυρίως οι ανατολικοί... "Αλλωστε αυτές οι ταινίες καταναλώνονται και από την τηλεόραση. "Υστερα, κατά τη γνώμη μου, η ταινία έχει μία ιδιο-

τυπία. Είναι ένα παραμύθι που είναι συγχρόνως ρεαλιστικό, σε φυσικούς χώρους, και γι' αυτό είναι κάτι αλλοιώτικο από τα στημένα φιλμ που γυρίζονται συνήθως. Και έχει και μία γλύκα.

"Έτσι λοιπόν αυτές ήταν οι ταινίες που κινήθηκαν... Πουλήθηκε και το Σενάριο στους Βούλγαρους...

Π.Φ.: Πώς βλέπετε τη φειτηνή χρονιά σε σχέση με τις προηγούμενες;

Γ.Μ.: Νομίζω ότι φέτος, αν βάλεις και το Βερολίνο, έχουν γίνει περισσότερες πωλήσεις. Αυτό δεν οφείλεται μόνο στην εμπορικότητα των φειτινών ταινιών, αλλά είναι και αποτέλεσμα μιάς εργασίας που λειτούργησε συσσωρευτικά. "Όσο περισσότερο είμαστε παρόντες σε φεστιβάλ, όσο περισσότεροι έχουν αγοράσει ταινίες μας και αυτές έχουν λειτουργήσει, τόσο αυξάνεται η ζήτηση. Γιατί λίγο - λίγο τις μαθαίνουν και τις αναζητούν. "Αν είχαμε υπηρεσίες που να έκαναν συστηματικότερα αυτή τη δουλειά και καλύτερους πωλητές, γιατί εμείς είμαστε ερασιτέχνες, τα πράγματα θα πήγαιναν ακόμα καλύτερα. Γι' αυτό το Κέντρο χρησιμοποιεί κάποιον Γερμανό πωλητή που έχει πείρα και επιτυχίες στον τομέα αυτό. "Έτσι ελπίζουμε σε μεγαλύτερες επιτυχίες, αλλά θα αποκτηθεί και ένα know - how που θα μεταφερθεί σε κάποιους επόμενους Έλληνες πωλητές, όταν το Κέντρο διευρυνθεί.

Π.Φ.: Έχετε στοιχεία για την πορεία των ελληνικών ταινιών που αγοράζονται;

Γ.Μ.: Δέν έχουμε ακριβή στοιχεία. Απλώς τό γενός ότι μερικές εταιρείες τίς ζητάνε, τίς συζητάνε σημαίνει ότι έχουν μία σχετική άπήχηση. Βέβαια ύπάρχει καί τό άλλο πρόβλημα, αυτό τής γλώσσας. Γιά νά μπει κανείς σέ ένα μεγαλύτερο κύκλωμα πρέπει ή ταινία νά είναι ντουμπλαρισμένη. Καί οί ελληνικές ταινίες ούτε άλλη γλώσσα μιλάνε ούτε είναι ντουμπλαρισμένες σέ ξένες γλώσσες. Ένα ντουμπλάρισμα δέν μπορεί νά γίνει στην Έλλάδα. Δέν έχει τέτοια παράδοση. Ούτε καν από τίς ξένες γλώσσες στά ελληνικά. Οί Ιταλοί έχουν ομάδες ειδικευμένων ήθοποιών πού κάνουν αυτήν τή δουλειά. Καί έτσι πετυχαίνουν χαμηλό κόστος. Άν λοιπόν οί ξένοι αγοραστές θέλουν νά βάλουν μία ταινία πού άγόρασαν σ' ένα μεγάλο κύκλωμα, πρέπει νά τήν ντουμπλάρουν. Αυτό αυξάνει σημαντικά τό κόστος τής ταινίας.

Π.Φ.: Αυτές οί προσπάθειες πού γίνονται μέ ξένες συμπαραγωγές μπορούνε νά βοηθήσουνε;

Γ.Μ.: Έξαρτάται από τό ποιά είναι ή σχέση κόστους καί άποτελέσματος. Άν ένας ξένος ήθοποιός τριπλασιάσει ή τετραπλασιάσει τόν προϋπολογισμό σου, τότε τά πράγματα δυσκολεύουνε. Πάντως αυτό δέν μπορεί νά τό πεί κανείς από πρίν.

Π.Φ.: Ταινίες όπως ή *Ρόζα* πώς πήγαν στίς ξένες αγορές.

Γ.Μ.: Η *Ρόζα* δέν έκανε καί σπουδαία πράγματα. Αυτό όμως έχει σχέση καί μέ τό είδος τής ταινίας.

Π.Φ.: Του χρόνου, λοιπόν, θά έχουμε καί τόν Άγγελόπουλο στίς Κάννες;

Γ.Μ.: Μάλλον θά πάει στη Βενετία. Έχει υπογράψει ένα συμβόλαιο μέ τήν ΡΑΙ, πού είναι καί συμπαραγωγός. Αυτό βέβαια δέν είναι άπόλυτο. Άν άποδειξει ότι δέν τήν έχει έτοιμη... πάλι δέν ξέρω πώς γίνονται αυτά τά πράγματα.

Π.Φ.: Άλήθεια, ποιές ήταν οί έντυπώσεις σου από τό φεστιβάλ;

Γ.Μ.: Ήταν καλύτερο από τό περσινό. Ίσως καί από τό προπέρσινο. Βέβαια περνάει ό χρόνος καί δυσκολεύουν οί συγκρίσεις. Πάντως ήταν σίγουρα καλύτερο από τό περσινό. Άκόμα καί ή ταινία του Κουστουρίτσα - πού ήταν καλή - είναι μία έπαρχιώτικη ταινία. Δέν είναι μεγάλη, διεθνούς άκτινιβολίας, νά τό πούμε έτσι. Η άμοιβή τής είναι δυσανάλογα μεγάλη γιά τά μεγέθη πού κινούσε. Ένώ φέτος υπήρχε ή ταινία του Ταρκόφσκι πού είναι άσυζητητί μεγάλης έμβέλειας... Άπό εκεί καί ύστερα υπάρχουν μερικές ταινίες πού είναι καλές. Δέν είδα του Γούντνυ Άλλεν, αλλά φαντάζομαι άπ' ότι λένε ότι θά είναι αντίξια τής περσινής του. Ο Σκορτσέζε έκανε μία καλή ταινία αλλά ήταν λιγότερη από τίς προηγούμενες του. Ήταν έξ άρχής περιορισμένου βεληνεκούς. Ο Ώλτμαν ήταν χειρότερος από τίς προηγούμενες καλές του ταινίες έξ αίτίας του σεναρίου του Σέππαρντ



Σάμ Σέππαρντ: Ένας επικίνδυνος σεναριογράφος

πού παραμένει πάντοτε ένδιαφέρον αλλά άλλοπρόσαλλος. Άπό άλλοι ξεκινάει, άλλοι πάει καί άλλοι καταλήγει. Ο Βέντερς πέρασε λίγο πιό εύκολα τό σκόπελο, χωρίς νά σημαίνει ότι καί αυτός δέν έπαθε ζημιά. Γιά μένα τό *Παρίσι - Τέξας* δέν είναι από τίς καλύτερές του ταινίες παρά τή γενική έντύπωση. Προτιμώ τήν *Άλίκη στίς πόλεις* καί τό *Πέρασμα του χρόνου*. Άλλά ό Ώλτμαν πού δουλεύει πιό γεμάτα μέ τούς ήθοποιούς καί τίς δραματικές καταστάσεις πλειοδότησε τόν Σέππαρντ. Αυτό τό πράγμα φοβάμαι ότι είναι λίγο άδιέξοδο...

Π.Φ.: Έκείνο πού πρόσεξα πάντως έφέτος είναι ότι ούτε στό επίσημο πρόγραμμα ούτε στίς υπόλοιπες περιπτώσεις δέν υπήρχε ή ταινία - έκπληξη, όπως υπήρξε ή ταινία του Τζάρμους ή τό *Στοιχείο του έγκλήματος* σέ προηγούμενα φεστιβάλ. Όταν πρωτοείδα τήν ταινία του Τζάρμους είπα: Γιά κοίτα μία διαφορετική ταινία. Φέτος δέν υπήρξε μία τέτοια ταινία.

Γ.Μ.: Πράγματι. Πρέπει όμως νά άναθεωρήσουμε καί τήν έντύπωσή μας από τήν πρώτη ταινία του Τζάρμους. Νομίζω δηλαδή ότι υπερτιμήθηκε. Η δικιά μου ή θέση ήταν λίγο επιφυλακτική. Είχα μία πλήρη αίσθηση τής ευαισθησίας καί του νεωτερισμού τής γραφής του καί του ήθους τών ανθρώπων πού μετέφερε, αλλά μέ άνησύχησε τό τέλος τής πρώτης ταινίας του. Δηλαδή αισθάνθηκα ότι αυτό τό φινάλε μιάς ταινίας μέ τά άνοίγματα πού φαίνονταν στην άρχή. Η δεύτερη ταινία του ήταν ή συνέχεια του άστείου του τέλους τής πρώτης. Πολύ καλή, πολύ ώραία, αλλά πολύ περιορισμένη... Αυτό μέ κάνει νά υποπτεύομαι ότι ό Τζάρμους είναι πολύ έλαφρότερον βαρών από ό,τι πραγματικά φαινότανε καί έκείνες οί εικόνες του στη λίμνη Ήρι καί μέ τήν Ούγγαρέζα θεία πού κρύβανε μία φοβερή δύναμη πίσω τους μπορεί άπλως νά ήταν μικροπατηρήσεις ήθων καί νά μήν είχαν εκείνη τήν τρίτη διάσταση πού ύπολογίζαμε...

«Ο Κινηματογράφος είναι η μεγαλύτερη πνευματική δύναμη που γνωρίσαμε ποτέ»

του Νταϊήβιντ Γουόρκ Γκρίφφιθ

Μεγάλο μέρος απ' τὰ δώδεκα χρόνια τῆς ζωῆς μου πού ἀφιέρωσα στό θέατρο τὰ πέρασα στό δρόμο, μερικές φορές μέ κομπανίες πρώτου ἐπιπέδου, μέ ζακουστούς ἠθοποιούς, μερικές φορές μέ μπουλούκια δεύτερης, τρίτης και τέταρτης τάξης. Βλέπεις, ἐμεῖς οἱ ἄλλοι, οἱ ἠθοποιοί, πολύ συχνά ἱκανοποιούμασταν μέ αὐτό πού ἐπρόκειτο νά βροῦμε.

Κεῖνη τήν ἐποχή στάθηκα μάρτυρας ἐνός ἐνδιαφέροντος φαινομένου, πού ἀφοροῦσε σχεδόν ὅλη τῆ χώρα: τήν ἀφοσίωση πού ἔδειχναν χιλιάδες Ἀμερικανοί σ' ἕνα θέατρο πού στό σύνολό του νομίζω πώς, ἀπό ὅλη τῆ μακρά ἱστορία τῆς δραματικῆς τέχνης, σ' αὐτή τήν περίοδο σίγουρα θά ἔχει τήν ἀνταμοιβή ὅτι τό σεβάστηκαν. Παίζαμε σέ σημαντικές πόλεις καί πολύ μικρά ἀστικά κέντρα. Τά μεγαλύτερα ὅμως ἀπ' αὐτά διέφεραν κι ἀπαιτούσαν πολλά. Ἐπαιρναν ἔτσι ὅ,τι ὑπῆρχε καλύτερο, ἐνῶ οἱ μικροί σχηματισμοί ἀπ' τούς ὁποίους, κατά τῆ γνώμη μου, εἶναι φτιαγμένη ἡ Ἀμερική, δέν ἔβλεπαν νά φθάνουν μεγάλα πράγματα. Στίς μεγάλες πόλεις γινόμασταν δεκτοί ὀλότελα φυσικά, στίς μικρές ἡ ἔλευσή μας ἀποτελοῦσε γεγονός.

Ἐπρεπε οἱ μικρές αὐτές πόλεις, σπαρμένες στό ἐσωτερικό τῆς χώρας, νά εἶναι πνευματικά ἀποκληρωμένες! Χωρίς αὐτό, ποτέ δέν θά μπορούσαν νά ὑπομείνουν τό θέατρο πού τότε τούς προσφερόταν. Στήν ἐπαρχία μάταια οἱ φίλοι τοῦ θεάτρου ξεψάχνιζαν τούς τοίχους, παραμονεύοντας τίς ἀφίσεις γιά ὀλόκληρες ἐβδομάδες. Τελικά, ὅταν σερνόμασταν, ἄς ποῦμε, στήν πόλη, ἀφοῦ ὁ περισσότερος χρόνος ἐξαντλοῦνταν παίζοντας κάθε βράδυ σέ διαφορετικό χῶρο, δέν ἔμενε παρά νά ξαναπάρουμε τό δρόμο μόλις τέλειωνε ἡ παράσταση. Μερικές φορές, μεταφέραμε σκηνικά ἢ μόνο στοιχεῖα τους. Συχνότερα, τίποτε. Ὄταν μοῦ συμβαίνει τώρα νά σκύβω στό παρελθόν, ἔχω τήν ἐντύπωση πώς ἔπρεπε νά εἶναι ιδιαίτερα φτηνό, σχεδόν γκροτέσκο τό θέαμα πού προσφέραμε στά ἴδια σκηνικά - ἔ, ναι - καί μέ τήν ἴδια μουσική συχνά, ὅποιο κι ἂν ἦταν τό ἔργο πού παίζαμε, εἴτε ἦταν κωμωδία, εἴτε τραγωδία, ἐπικήδειος ὕμνος ἢ κεφάλτο τραγούδι.

Πόσο πρωτόγονη, εὐτελής θά ἦταν ἡ ἱστορία τῶν ἐξόδων μας σ' ἐκεῖνες τίς μικρές πόλεις, τίς ἀπογυμνωμένες ἀπ' ὅλα, μέ τούς μαγαζάτορες καί τούς κτηματομεσίτες στούς ὁποίους ἀνήκαν οἱ ψυχρές καί σκυθρωπές αἰθουσες πού ἀνεβάζαμε τά ἔργα μας, καί τούς πστούς πού ἔρχονταν νά μᾶς δοῦν νά τελετουργοῦμε, ἔχοντας πληρώσει τὰ δολλάρια τους καί τίς θέσεις τῶν δέκα σέντς γιά νά εἰσδύσουν στό ναό! Ὁ διευθυντής ἔβαζε μπρός τῆ θέρμανση, ἡ τοπική ὀρχήστρα κούρδιζε τίς σκουριασμένες χορδές. Οἱ μουσικοὶ ἀναστατώνονταν, τό κτίριο ξαναζεσταινόταν, τά μεγαλοπρεπή καί σεβάσνια σκηνικά πού ἀναπαρίσταναν τὰ ἐσωτερικά καί τούς συνηθισμένους κήπους, διορθωμένα ἐδῶ κι ἐκεῖ μέ τό πιεζό, ἦταν ἐκτεθειμένα στήν ἐκτίμηση ὅλων, κι ἐμεῖς οἱ ἄλλοι, οἱ ἠθοποιοί, ἀρχίζαμε νά παίζουμε μέ τό πιό καθαρὸ πομπῶδες στύλ, μ' ὅλο τόν ἐνθουσιασμό πού μᾶς ἀπέμενε μπροστά σ' ἐκεῖνο τό κοινό ἀνάμεσα σέ τόσα ἄλλα, πού ξέραμε σίγουρα πώς δέν θά ξαναβλέπαμε. Ἐπρεπε στ' ἀλήθεια νά ἀγαποῦν τό θέατρο τὰ κοπάδια μας!

Δέν γνώριζα καλύτερη ἀπεικόνιση τῆς βουλιμίας πού ὑπάρχει σ' ὅλους μας γι αὐτό τό

παραδοσιακό θέατρο. Κι όσο παλιωμένο κι αν ήταν, πλήρωναν γιατί έπρεπε να πληρώσουν, και παραπέρα για την ευχαρίστηση που τους έδινε. Γιατί ο αίθουσάρχης τους έξηγουσε χωρίς περιστροφές ότι έπρεπε να σηκώσουν ένα μέρος από τα σημαντικά έξοδα, απ' τα οικονομικά ενός κτιρίου του οποίου η κατασκευή, ή συντήρηση, ή θέρμανση, ή φωτισμός κι ή διαφήμιση ήταν καταστροφικά, κι ότι αν ήταν υποχρεωμένοι να ζητήσει από εικοσιπέντε σέντς ως δύο δολλάρια, και μερικές φορές περισσότερα, για κάθε θέση, είναι που τό θέατρο δέν λειτουργούσε παρά μία φορά κι έναν καιρό στά ψέματα.

Τό θλιβερό αυτό θέαμα θά είχε χωρίς καμιά άμφιβολία συνεχιστεί για δεκάδες δεκάδων χρόνια αν ή Έπιστήμη δέν έρχόταν σέ βοήθεια αυτών των τυπικών Άμερικανών των επαρχιακών πόλεων.

Η Έπιστήμη έριξε μία ματιά στόν ήθοποιό, σ' αυτόν τό δυστυχή, και του είπε πώς τελειωσαν οι παραστάσεις της μιάς βραδιάς. Μέ τη μαγική μπαγκέτα της, αυτή ή καλή μάγισσα έδωσε μοιραίο χτύπημα στίς παγερές αίθουσες και στά ντεμοντέ έργα. Πραγματικά, σάν από μαγεία, εξαλείψε τά αξιολύπητα σκηνικά, άποσπόντας τους οπαδούς μας απ' τά παλιωμένα και ξεφτισμένα έσωτερικά για να τους αφήσει να περάσουν εξαίσιες ώρες στός πολυτελέστερους χώρους της γής. Ο κινηματογράφος είναι κιόλας τό λαϊκότερο θέαμα στόν κόσμο, ή μεγαλύτερη πνευματική δύναμη που γνωρίσαμε ποτέ.

Έδώ στην Άμερική, στό διάστημα κάπου έφτά χρόνων, έχει ύποστει μία έντυπωσιακή μεταβολή και γνώρισε καταπληκτική πρόοδο. Είναι κιόλας ή πέμπτη βιομηχανία στίς ΗΠΑ απ' την άποψη του οικονομικού πλούτου, κι όπωσδήποτε ή ισχυρότερη όσον άφορά την επίδραση.

Σέ μās, στην Άμερική, ήθοποιοί, έκμεταλλευτές αίθουσών, δραματικοί συγγραφείς και παραγωγοί, ανακάλυψαν γρήγορα τά αποτελέσματα μιάς τρομερής μεταλλαγής στόν τομέα του θεάματος. Παραβρέθηκαν στην εξαφάνιση του περιοδευόντος θεάτρου. Τά μπουλουκία δέν κάνουν τώρα πιά ουσιαστικά περιοδείες κι εκείνα που διακινδυνεύουν να πάρουν τους δρόμους, γνωρίζουν ένα άθλιο τέλος, εκτός αν πάνε στίς μεγαλύτερες πόλεις. Έχω μπροστά μου, αλήθεια, αριθμούς που δείχνουν πώς την περασμένη χρονιά, σ' ένα χρόνο άκριβώς, ένα μοναδικό αντίτυπο φίλμ που προβλήθηκε μόνο στό Έλλινόις και στο



Ο Γκρίφφιθ στό γύρισμα της *Μισαλοδοξίας*

Νότο των ΗΠΑ μάζεψε ένα κοινό πολυπληθέστερο κι έφερε περισσότερο χρήμα απ'όλες τις κομπανίες που ξεκίνησαν απ'τή Νέα Υόρκη σέ δεκατέσσερεις μήνες. Μέ σπάνιες εξαιρέσεις, από τις οποίες πάντα ελπίζω πώς κάτι καλό θά ξεπηδήσει απρόβλεπτα, τό παλιό θέατρο είναι νεκρό κι ένα καινούριο θέαμα γεννιέται. Νομίζω ότι ή έλευσή του άνάμεσά μας είναι πρίν απ'όλα ή συνέπεια ενός οικονομικού νόμου: ό κάτοικος των μεγάλων και των μικρών πόλεων- μέ δύο λόγια ό μέσος Άμερικανός-άνακάλυψε ότι ή Έπιστήμη του πρόσφερε μέ δέκα, ή άκόμη και πέντε σέντς, κάτι άπειρα πιό ίκανοποιητικό, πιό ένδιαφέρον, και ότι θά είχε μεγαλύτερη έπιρροή πάνω του απ'όση θά είχαν όλα εκείνα που του πρόσφερε τό θέατρο του χτές μέ δύο δολλάρια. Έχοντας δουλέψει στή σκηνή γιά πολλά χρόνια, ως δραματικός συγγραφέας και ως ήθοποιός, έχω πεισθεί ότι, όχι μόνο θά συνεχίσει νά βελτιώνεται αυτό τό θέαμα, αλλά ότι διαθέτει μιά δυναμική άπεριόριστα μεγαλύτερη απ'τό παλιό. Γιατί όχι μόνο είναι πρόσφορο νά φέρει έκατομμύρια συμπληρωματικών θεατών, αλλά και γιατί κρύβει μιά άπτή καλλιτεχνική δύναμη.

Γιά μένα είναι φανερό, πραγματικά, ότι οι σκηνοθέτες μπορούν νά δείξουν κιόλας μ'αυτό τό νέο μέσο όλα όσα είχαν τή συνήθεια άλλοτε ν'άφήνουν νά περνούν άπαρατήρητα, αλλά μέ μιά άκόμη πιό μεγάλη άποτελεσματικότητα. Και είναι πολλές οι ιδέες που μπορώ νά εκφράσω, κι έχω άλλωστε εκφράσει, χάρη στόν κινηματογράφο, και θά ήταν σχεδόν άδύνατο νά μεταφέρω νά στήσουν. Στά όρια του θεάτρου τού άλλοτε, γιά νά άπεικονίσαι μόνο μιά φάση τής κατάστασης ήταν άδύνατο νά άφηγηθείς περισσότερες από δύο πλοκές και έξάλλου δύσκολο άρκετά νά συντρέξουν έστω και δύο. Στήν ταινία μου *Μισαλλοδοξία* -είναι τό πρώτο παράδειγμα που μου έρχεται στό νοΰ- άφηγούμαι τέσσερες ιστορίες, τοποθετημένες τήν κάθε μία σέ διαφορετικό αιώνα και σέ διαφορετικό μέρος του κόσμου, ένω όλες συμπλέκονται στό τέλος. Έξάλλου, μπορώ νά φανταστώ άριστα ένα σενάριο στό όποιο θά ξετυλιγονταν έξη ή έφτά γεγονότα τήν ίδια στιγμή και στόν ίδιο τόπο. Στά όρια του θεάτρου που ξέραμε ήταν άδύνατο νά χρησιμοποιήσουμε διαδικασίες που χρησιμοποιήθηκαν μ' έπιτυχία κι ευχέρεια στόν κινηματογράφο. Μπορώ νά έπιταχύνω τό ρυθμό μέ πολλούς διαφορετικούς τρόπους: άφηγούμενος παράλληλα δύο ιστορίες ή δύο πλοκές, γιά παράδειγμα. Ένα θέμα μπορεί ν'άναφερθει σέ κάτι τόσο άπλό όσο τό φευγαλέο όραμα ενός ρόδου ή μιās άπλης εικόνας. Κι άστραπιαία μπορώ νά μεταφέρω τό κοινό απ' τις όχθες του Εϋφράτη τής βιβλικής έποχής στή Γαλλία του μεσαίωνα ή στίς περιπέτειες μιās σύγχρονης κοπέλας.

Τό παίξιμο των ήθοποιών εϋνοήθηκε κι αυτό απ'τήν εξέλιξη των τεχνικών μέσωσν που διαθέτει τώρα τό θέαμα. Πολλοί ήθοποιοί μου έχουν πει ότι έβρισκαν κιόλας δύσκολο νά κρατήσουν τό ρόλο τους σέ μιά σκηνή, αλλά ότι αυτό ήταν μηδαμινό σέ σύγκριση μέ τό γεγονός του νά παίζουν μπροστά στίς κάμερες. Δέν είναι συνηθισμένο νά βρίσκουμε μιά ήθοποιό ή έναν ήθοποιό που έχει διαμορφωθεί επαγγελματικά μέ τό θέαμα του χτές και νά έχει πετύχει σ'αυτό που του προσφέρομε τώρα. Τά καταφέρνουν αυτοί που ή τέχνη τους είναι ή καθαρότερη και ή πιό δουλεμένη. Η κ. Φίσκ είχε μεγάλη έπιτυχία στήν Τέξς. Ο Λέο Ντητριχστάιν είμαι βέβαιος πώς θά πετύχει. Ο Ίρβινγκ ή ή Μάνσφιλντ θά θαυματουργήσουν. Σέ δύο χρόνια είναι άπόλυτα σωστό νά ζούν οι άληθινοί ήθοποιοί απ'τόν κινηματογράφο. Τώρα δέν ένδιαφερόμαστε καθόλου γιά τις βεντέτες του παλιού καλού θεάτρου. Κι όταν ψάξαμε τελικά νά βρούμε έναν γιά δοκιμή, τό κάναμε γιά νά διαπιστώσουμε ότι οι πραγματικές του ικανότητες ήταν πολύ κατώτερες από κείνες των ήθοποιών που διαμορφώσαμε έμεις οι ίδιοι. Τό πρόβλημα τής δραματικής τέχνης συνίσταται, κι αυτό συνέβαινε πάντα, στό νά έπιστρέψει στους δημιουργούς νά εκφραστούν μπροστά στους θεατές. Άλλά οι τεχνικές έχουν έξελιχθεί.

Πιστεύω ότι ή άπόδοση του νέου αυτού φιλμαρισμένου θεάτρου είναι πολύ καλύτερη απ'τό παλιό, κι είναι άναμφισβήτητο ότι ό κινηματογράφος στίς μέρες μας φέρνει ίκανοποίηση σ'έκατομμύρια ανθρώπους, πράγμα που τό θέατρο δέν είχε ποτέ έπιτύχει. Χρησιμοποιώ έσκεμμένα τόν όρο "ίκανοποίηση", γιατί κατά τή γνώμη μου άπηχεί τέλεια τις προκαταλήψεις του πολιτισμού μας. Άφιερώνουμε λίγο χρόνο γιά τήν τέχνη. Δέν κάνουμε βέβαια προσκύνημα μπροστά στό σκηνώμα της. Μέ δύο λόγια, ή τέχνη ίκανοποιεί ένα πάθος, που έμεις οι Άμερικανοί είμαστε πρόσφοροι νά τό κορέσουμε κάτω απ'τήν άμεσα



Μισαζοδοξία

προσιτή έκφρασή του τόσο, όσο περιορισμένα είναι τά περιθώρια του διαθέσιμου χρόνου ανάμεσα στις διάφορες δραστηριότητες της ζωής μας που όλοένα και περισσότερο γεμίζει. Συχνά έχω διαπιστώσει ότι η δίψα της όμορφιάς, όποια κι αν είναι ή δημιουργική δραστηριότητα που ενσαρκώνει, δεν αντιστέκεται σε έναν κατευνασμό κάτω από μία άλλη μορφή. Τό παρατήρησα ιδιαίτερα στους Άμερικανούς. Πραγματικά ελάχιστοι είναι ανάμεσά μας αυτοί που πάνε απ' τόν κινηματογράφο στο θέατρο, ή απ' τό θέατρο στην όπερα, ή απ' τήν όπερα στο τσίρκο. Αφού είδαν όλόκληρες μομπίνες από θαυμάσιους έχρωμους πίνακες, οι περισσότεροι από μās δεν θά αισθάνονταν ίσως τό πάθος που δοκίμαζαν για τούς ζωγραφιστούς καμβάδες πρίν ιδούν εκείνους τούς πίνακες. Μου φαίνεται πώς ή παρατήρηση αυτή δεν είναι αθθαίρετη. Κατά τή γνώμη μου, ύπογραμμίζει τό γεγονός ότι, για λόγους χρόνου παρά χρήματος, είμαστε στην πλειοψηφία μας έτοιμοι νά διαλέξουμε τό μέσο καλλιτεχνικής έκφρασης που μās ταιριάζει περισσότερο κι είναι πίο προσιτό, μιλώντας οικονομικά και υλικά. Δέν θά μου προξενούσε έκπληξη, για παράδειγμα, αν μάθαινα ότι πολυάριθμοι φανατικοί του Μητροπολιτικού Μουσείου της Νέας Υόρκης ανάκάλυψαν ότι τή δίψα τους για όμορφιά και ψυχαγωγία μπόρεσαν νά τήν σβήσουν στόν γωνιακό κινηματογράφο, δαπανώντας λίγο χρόνο κι ενέργεια, και μ' ένα χρηματικό ποσό τόσο μικρό όσο θά χρειαζόταν νά δαπανήσουν για τή διαδρομή του όχηματος που θά τούς έφερνε στο μουσείο. Ωστόσο, είναι απόλυτα άδύνατο νά συγκρίνω τόν κινηματογράφο όπως είναι μ' εκείνον που θά γίνει κατά τήν άπόψη μου σε λίγο. "Αν, για παράδειγμα, ό Μασνέ άρχιζε νά γράφει συμφωνική μουσική για φιλόδοξες ταινίες, ή νά παράγει ταινίες μέ βαρύ προϋπολογισμό που θά προβάλλονταν μέ τή μεγάλη μουσική... Ή όπερα κι ή όρχήστρα, όπως τά ξέρουμε σήμερα, θά άντεχαν τή σύγκριση; "Ας φανταστούμε ταινίες σε μικρό μέγεθος, φτιαγμένες για ψυχαγωγία όπτική, στη γωνία της έστίας και

για χρήση τῶν βιβλιοθηκῶν. Ἄς ὑποθέσουμε ὅτι ἔρχεται ἡ ἐγγρωμη ταινία... Μπορῶ νά ρωτήσω: Ἀφοῦ εἶδα μιά φιλμαρισμένη ὑπόθεση, ἄς πούμε στό Γκράν Κάνυον τοῦ Κολοράντο, μέσα σ' ἓνα μυθικό σκηνικό, φωτογραφημένο μέ μιά ἀκρίβεια ἀπείρως καλύτερη ἀπό κείνην πού μᾶς πρόσφεραν κάποτε τά ἴδια τά μάτια μας χωρίς τή συνδρομή τῶν φακῶν τῆς κάμερας, θά επιθυμούσαμε ἀκόμη νά ἐπισκεφτοῦμε ὁποιοδήποτε μουσεῖο; Καί ποιός θά εἶχε τήν περισσευάμενη πνευματική δύναμη νά παραστεῖ σέ μιά ὄπερα, ἔχοντας ἀκούσει τό ἔργο τοῦ Μασνέ στή διάρκεια αὐτοῦ τοῦ θεάματος;

Χωρίς ἀμφιβολία εἶναι πολλοί ἐκεῖνοι πού θά βροῦν τραβηγμένες ἀπ' τά μαλλιά τίς προόδους αὐτές τοῦ κινηματογράφου, Πρέπει ὥστόσο νά θυμίσουμε ὅτι ἡ ἐπιστήμη ἔχει κιόλας συμβάλει σ' αὐτές τίς τελειοποιήσεις; Ἔτσι, μετά πολλά χρόνια ἐντατικής δουλειᾶς, ἐξή ἢ ἐφτά ἐρευνητές καί τεχνικοί ἔχουν σέ τέτοιο σημεῖο βελτιώσει τήν κάμερα, πού χωρίς τελική ἐπιχρωμάτιση κι ἐλεύθερά ἀπό καταναγκασμούς καί κινδύνους λαθῶν πού κυριαρχοῦσαν στό μοναδικό χρωματιστό φιλμ τό ὁποῖο χρησιμοποιοῦνταν ὡς σήμερα, μπορούμε τώρα, χωρίς ἀξιόλογη δαπάνη, νά φέρουμε μέ πιστότητα στήν ὀθόνη ὅλα τά χρώματα τοῦ σύμπαντος. Δέν ξέρω τί ἐπιφυλάσσει τό μέλλον στόν κινηματογράφο, καθῶς οἱ χρήσεις τῆς ἐπιστήμης εἶναι ἀσύλληπτες ὡς τή στιγμή πού θά ἰδοῦν τό φῶς. Εἶμαι ὁμως πεπεισμένος εἰλικρινά ὅτι οἱ τέχνες καί τό πάθος γιά τίς τέχνες θα συνεχισθοῦν οὐσιαστικά ὅπως τά ξέραμε. Θά ὑπάρχει βέβαια μουσική, ὅσο θά ὑπάρχουν ἄνθρωποι. Καί ποιήματα καί βιβλία καί διηγήματα. Ἀναμφίβολα θά ἔχουμε πάντα τό γούστο τῶν καλῶν ἀντικειμένων τέχνης, ὅπως αὐτά πού μᾶς δείχνουν στά μουσεῖα. Οἱ ἀρχαῖες τέχνες δέν θά χαθοῦν. Ὡστόσο νομίζω πῶς ἡ φόρμα τους θά ἐξελιχθεῖ. Ἴσως γιά δικό μας ὄφελος, σέ μᾶς, τούς Ἀμερικανούς, πού αἰῶνια βρίσκονται σέ ἀναστάτωση, ἡ ἐπιστήμη πού κάνει θαύματα θά δώσει ἓνα μέσο ἐκφράσεως πού κι οἱ πιο παραληρηματικοί αἰσιόδοξοι δέν τόλμησαν νά ὄνειρευθοῦν;

Ὅσοι θέλουν νά βλέπουν τούς ἠθοποιούς νά παίζουν σέ μιά σκηνή δέν πρέπει πάντως ν' ἀνησυχοῦν. Εἶμαι βέβαιος πῶς τό θέατρο κι ἡ συγγραφή θεατρικῶν ἔργων δέν πέθαναν. Θά γνωρίσουν μᾶλλον μιά ἀνθηρή ἀνάπτυξη, θά πάρουν ἐξαιρετικά αὐξημένες ἀνταμοιβές καί θά δεχθοῦν ἀνταποδόσεις μιᾶς ἐπιδρασεως πού οἱ δημιουργοί, ἀνάμεσα στούς ὁποίους κι ἐγώ, ὄνειρευονται ἀπό πολύν καιρό. Νά μέ ποιές ὑποσχέσεις εἶναι γεμάτη μιά ταινία ὅπως ἡ *Γέννηση ἐνός Ἑθνους*. Μέσω τοῦ χθεσινοῦ θεάτρου, ὁ συγγραφέας κι ὁ ἠθοποιός μπορούσαν νά ἐλπίζουν ὅτι θά φθάσουν κοντά στά χίλια πρόσωπα τῆ βραδυᾶ. Μιά μέρα, ὄχι πολύ καιρό πρὶν, εἰκοσιτέσσερα ἀντίτυπα τῆς *Γέννησης ἐνός Ἑθνους* προβλήθηκαν σέ γεμάτες αἴθουσες στίς ΗΠΑ (μέ τιμή ἕως δύο δολλάρια τῆ θέση) καί στή Νότια Ἀμερική (μέ τιμή ὄπερας!) ἡ ἴδια ταινία πέρασε στόν Καναδά, στήν Αὐστραλία καί στό "Ντριούρου Λαίην Θήατερ" στό Λονδίνο.

Τελικά, ὄντας παραγωγός ταινιῶν κι ἔχοντας ἀφήσει τό θέατρο τοῦ χτές γιά κείνο τοῦ σήμερα, ἀναμφίβολα δέν θά πάψω νά δέχομαι κριτικές γιά τά συμπεράσματα πού ἔβγαλα. Ὡστόσο εἶμαι ἀπλούστατα ἀναγκασμένος νά δείξω, ὅσο εὐκρινέστερα μπορῶ, πῶς οἱ γνωστές τέχνες ὑπόκεινται σ' ἓναν οἰκονομικό καί καλλιτεχνικό ντετερμινισμό πού δουλεῖ ἀμείλικτα γιά τήν ἐπιβίωση τοῦ καλύτερου.

Ν.Γ.Γ.

Σημείωμα τοῦ μεταφραστῆ

Ὁ Νταϊνβιντ Γουόρκ Γκρίφιντ ἔγραψε τό κείμενο αὐτό λίγες ἐβδομάδες μετά τήν προβολή τῆς Μισαλλοδοξίας καί τό δημοσίευσε στήν ἐφημερίδα ὁ Ἀνεξάρτητος στίς 11-12-1916.

Ὁ μεγάλος σκηνοθέτης δέν ἦταν βέβαια ἀνάλογης ἀξίας συγγραφέας ἢ στοχαστής. Ἐκφράζει ἀπλῶς τόν ἐνθουσιασμό του γιά τίς δυνατότητες τοῦ καινούριου μέσου. Δέν διακρίνει στό θεωρητικό ἐπίπεδο ἀκόμη τίς ριζικές διαφορές ἀνάμεσα σέ θέατρο καί κινηματογράφο. Μέ τή διαίσθηση καί τήν πείρα του περισσότερο ἐντοπίζει ὀρισμένους καθοριστικούς κοινωνιολογικούς παράγοντες (οἰκονομική ἀρχή, τεχνολογική ἀρχή, μαζική κατανάλωση) ἀνάπτυξης καί λειτουργίας τοῦ κινηματογράφου. Ὅπως ἐπίσης ὀρισμένα θεμελιώδη αἰσθητικά χαρακτηριστικά του (τῆ συγκέντρωση τοῦ χώρου, τό παράλληλο ἢ ἐναλλακτικό μοντάζ).

Πρόκειται γιά κείμενο τῆς γραφῆς παράδοσης τοῦ κινηματογράφου, γεμάτο ἀπό σοφή ἀφέλεια καί πίστη στό μέλλον τῆς διαμορφούμενης ἀκόμη τέχνης.

Ν.Κ.

Σπασμένος κρίνος



Κινηματογραφική Λέσχη, ΕΡΤ 2, 21-3-1986

Όλοκληρο σχεδόν τό λεκτικό (langage) τού κινηματογράφου βρίσκεται άκωδικοποίητο πάντα και διάσπαρτο στό σῶμα τῶν “κλασικῶν” λεγόμενων φιλικῶν κειμένων. Για νά περιορίσουμε χρονικά τήν παραγωγή τους: στό σύνολο τῶν ταινιῶν πού ἔχουν παραχθεῖ άπ’ τό 1895 ὡς τό 1940. Άπ’ τόν Γκρίφφιθ ὡς τόν Όρσον Γουέλς. Μ’ ἐνδιάμεσο τόν ἰδιαιτερο λόγο τού Άιξενστάιν, τού Μούρναου, τού Ντράγιερ, τού Τσάπλιν, τού Ζάν Ρενουάρ, τού Ότζου και τού Μιζογκούτσι. Έργα κι ὄχι ὀνόματα. Ένδεικτικά, ὄχι ἐξαντλητικά ἢ περιοριστικά. Μέ πρώτο πάντα τόν Γκρίφφιθ.

Ξαναδιαβάζοντας, κυριολεκτικά, τή Γέννηση ἑνός Έθνους σέ σύντομη ἐκδοχή. Κάνοντας μιá πρώτη ἀνάγνωση τού Σπασμένου κρίνου (πρωτότυπος τίτλος: Σπασμένα ἄνθη, 1919). “Όχι τόσο τό φιλόδοξο ἐκεῖνο ἔπος τῆς ἀμερικάνικης ἱστορίας, ὅσο αὐτό τό καθημερινό συμβάν, «τό φαί ντιβέρ πού ὑψώνεται ὡς τήν τραγωδία» (Λ. Μουσινάκ, *L’ age ingrat du cinéma*, éd. E.F.R., p. 89). Ό κτηνώδης πυγμάχος, ἢ εὐθραστη κόρη του, ὁ πονετικός Κινέζος και μιá θλιβερή γωνιά στή συνοικία Λαϊμάουζ τού Λονδίνου.

Πραγματικοί τύποι - χαρακτήρες, κινούμενοι σ’ ἕναν πραγματικό χτισμένο και φυσικό χῶρο. Άποφεύγω τό ἐπίθετο “κοινωνικός” σκόπιμα. Τόν σκηνοθέτη ἐνδιέφεραν σαφέστατα τά πρόσωπα. Τά δρώμενα ἀνάμεσά τους, ὁ ζωτικός, ὕλικός χῶρος πού ἔπρεπε νά τά δεχτεῖ. Τά σύντομα κοινωνικά στιγμιότυπα πού παρεμβάλλει (άπ’ τήν ἀποβάθρα, τόν ἐμπορικό δρόμο, τό τεῖλοποτεῖο και τήν αἴθουσα πυγμαχίας) τά ἐκτιμοῦμε περισσότερο ὡς σκηνογραφικές ἀναφορές, παρά ὡς περιγραφή - πολύ λιγότερο ὡς σήμανση - τού κοινωνικού χῶρου. Ός συμπλήρωμα τού διηγηματικού ὕλικου, παρά ὡς ἄξονες τῆς ἀφήγησης. Ἡ ἱστορία τού πατέρα πού βασανίζει, κακοποιεῖ βάνουσα, και τελικά σκοτώνει τήν ἀνυπεράσπιστη κόρη του. Ό Κινέζος πού τήν συμπαθεῖ, τήν προστατεύει, σκοτώνει σέ κατάσταση ἄμυνας τόν πατέρα κι αὐτοκτονεῖ δίπλα στό νεκρό τῆς σῶμα. Τά πρόσωπα και τά δρώμενα. Τό δωμάτιο ἑνός φτωχικοῦ σπιτιοῦ, τό κατάστημα τού Κινέζου. Οἱ σκηνοικοί χῶροι. Οἱ προϋποθέσεις, τά στοιχεῖα κι ἡ λειτουργία τού δράματος ἐξασφαλίζονται άπ’ τά δεδομένα αὐτά διηγηματικά ὕλικά. Τό δράμα περιχαρακώνεται θά λέγαμε άπ’ αὐτά. Οἱ πιθανές διεξοδοι διολίσθησης πρὸς τό

μελόδραμα μένουν κλεισμένες. Τό ίδιο τό δράμα τής κόρης είναι καί μελόδραμα καί τραγωδία καί κοινωνικό γεγονός. Θά πρόσθετα: προϊόν μυθπλασίας καί ντοκουμέντο. Μιά άσημαντη ανθρώπινη ιστορία πού τά περιέχει όλα σέ παραδεκτές δόσεις.

Ή ισόρροπη αὐτή σύνθεση, ἡ πληρότητα αὐτοῦ τοῦ συστήματος μέσα στό φιλικό κείμενο τοῦ Γκρίφιθ, δέν εἶναι συμπτωματικές. Προϋποθέτουν ἕνα ἄρτιο σενάριο καί προπαντός ἕνα ἀναλυτικό, λεπτομερέςτατο ντεκουπάζ. Οἱ αὐτοσχεδιασμοί κι οἱ στιγμιαίες ἐμπνεύσεις πού τροφοδότησαν τά μείζονα - σέ ἔκταση - ἔργα τοῦ Γκρίφιθ ἐδῶ ἀγνοήθηκαν. Εἶναι φανερή ἡ κατανομή τοῦ χώρου καί τοῦ χρόνου μέσα στήν ἀφήγηση. Ἡ θέση τῆς (δυσκίνητης) μηχανῆς, τά ἐλάχιστα γκρό πλάνα (τό ὀργισμένο, παραμορφωμένο πρόσωπο τοῦ πατέρα - τό τρομοκρατημένο, ἀπελπισμένο πρόσωπο τῆς κόρης, τά χέρια τῆς κόρης), τά πολλά πλάν ραπροσέ καί πλάν ἀμερικαίν. Ἐλάχιστα μακρινά πλάνα (στό δρόμο καί στήν αἴθουσα πυγμαχίας, δηλαδή σέ χώρους ὄχι κρίσιμους γιά τήν ἀφήγηση). Οἱ γκριμάτσες, οἱ μορφασμοί, ἡ στάση τῶν σωμάτων, οἱ χειρονομίες, οἱ κινήσεις τῶν χειρῶν, προπαντός αὐτές οἱ τελευταίες. Στοιχεῖα πού δέν προβλέπονται βέβαια ἀπ' τό σενάριο ἢ τό ντεκουπάζ. Ἀναγκαιοῦν ὁμως στήν ὥρα τῆς πραγματοποίησής τους, στήν σκηνοθετική ἐφαρμογή τους. Πῶς θά διάβαζε ὁ θεατής τά ἐναλασσόμενα κύματα τοῦ φόβου, τῆς ἀπόλυτης ἀδυναμίας, τῆς ἀπελπισίας, τῆς ἀπέραντης ἀπορίας τῆς κόρης μέσα στό μικρό κλειστό δωμάτιο, ἄν προβλέπονταν ἀπ' τό σενάριο καί τό ντεκουπάζ ὁ χώρος, ἡ θέση τῆς κάμερας, τό γρήγορο μοντάζ, ἀλλά ἔλειπε ἡ φιγούρα, τό σῶμα, τά χέρια, ἡ κίνηση τῆς ἠθοποιῶ Ἰλιαν Γκίς;

Μιά ἄλλη ἐξήγηση εἶναι αὐτό πού θά ὀνόμαζα κυριαρχία τοῦ σκηνοθέτη πάνω στό λεκτικό τοῦ μή ἠχητικοῦ κινηματογράφου. Τό μουσικό σχόλιο πού ἔγραψε ὁ ἴδιος ὁ Γκρίφιθ (μέ τόν Φέρντιναν Γκότσαλκ) γιά τήν ταινία δέν ἀλλάζει τό χαρακτηρισμό μή ἠχητικός κινηματογράφος. Τό 1919 ἡ μουσική, παιγμένη στή διάρκεια τῆς προβολῆς ἀπό ζωντανούς ἐκτελεστές, ὄχι μόνο δέν ἀλλοίωσε τό χαρακτήρα τοῦ βωμοῦ ἀλλά τόν ἐπέτεινε. Ἡ ἐντύπωση τῆς σύγχρονης θέασης καί ἀκρόασης πού ἐπιτυγχάνεται σήμερα, ὕστερα ἀπό μεταγραφές τῶν πρωτοτύπων εἶναι διαφορετική. Θά τήν ἀποκαλοῦσα νόθα καί παραπλανητική. Ὁ θεατής τοῦ βωβοῦ πιθανῶς νά ἀντιλαμβάνόταν τό μουσικό σχόλιο ὡς ἕνα εἶδος παραξενίσματος. Ἐνα μέσο νά ἀνέχεται, ἀλλά καί νά διακρίνει, μέσα ἀπό ἕναν ξένο μουσικό ἦχο, τήν ὀπτική διάβαση τοῦ βωβοῦ στήν ὀθόνη. Ὁπωσδήποτε ὁμως δέν τό συνέδεε, οὔτε τό συνέχεε, μέ τό βωβό, ὑποκύπτωντας στή συνέχεια σέ μία ψευδαίσθηση ἠχητικότητας. Ἡ βουβή ταινία παρέμενε τέτοια. Θά ἔλεγα τονι-



ζόταν ὡς βουβή ταινία. Πίσω, ἔξω ἀπ' τοὺς μουσικούς ἦχους. Ὁ Γκρίφιθ ὑπάκουε σ' ἕναν συμβατικό κανόνα ἐμπορευσιμότητας τοῦ εἶδους. Ἡ σκηνοθετική του ἐργασία ἀφορᾷ κι ἐξαντλεῖται στήν παραγωγή καί διαχείριση τῶν ὀπτικῶν ὑλικῶν ἐκφρασης, κυρίως τῆς κινούμενης εἰκόνας. Ἐτσι, λέγοντας κυριαρχία στό λεκτικό ἐννοοῦμε τήν κατοχή τῆς γνώσης καί τῆς δυνατότητα ἐκμετάλλευσης πού εἶχε ἀποκτήσει πάνω στήν κινούμενη εἰκόνα. Ἐχοντας γύρισει ἑκατοντάδες ταινίες ὡς τό 1919, ἀνάμεσα στίς ὁποῖες τῆ *Γέννηση ἐνός Ἑθνους* (1915) καί τῆ *Μισαλλοδοξία* (1916), εἶχε οικειοποιηθεῖ τόν κινηματογράφο τοῦ παρελθόντος. Συγχρόνως, ὁμως, εἶχε προετοιμάσει καί τόν κινηματογράφο τοῦ μέλλοντος. Οἱ ὁμολογίες τῶν σοβιετικῶν θεωρητικῶν καί πρακτικῶν (Κουλέσωφ, Πουντόβκιν, Ἀιζενστάιν) ἀρκοῦν γιά νά ἀποδείξουν τήν τελευταία ἄποψη. Ὅταν γύριζε τό *Σπασμένο κρίνο*, ὁ Γκρίφιθ εἶχε ἐκμάθει τό κινηματογραφικό λεκτικό. Γνώριζε κάθε φάση καί κάθε στάση τῆς κινηματογραφικῆς παραγωγῆς. Ἦταν τεχνίτης καί καλλιτέχνης. Μποροῦσε νά ἐγγράψει καί νά κατασκευάσει τήν εἰκόνα. Νά στήσει τό σκηνικό καί νά μπεῖ, νά στριφογυρίσει μέ τήν κάμερα μέσα σ' αὐτό. Νά συγκεντρώσει τό διηγηματικό ὑλικό καί νά τό συναρμολογήσει μέ τῆ μέθοδο τοῦ ἀφηγηματικοῦ μοντάζ. Εἶχε βρεῖ τά μεγέθη καί τά ἐπίπεδα τῶν πλάνων. Στό *Σπασμένο κρίνο* ὑπάρχει σέ ὑποτυπώδη μορφή ἀκόμη καί τό βάθος πεδίου (στό πρῶτο πλάνο ἡ κοπέλα, στό νεταρισμένο βάθος οἱ διαβάτες τοῦ ἐμπορικοῦ δρόμου, ὁ Κινέζος στήν πόρτα τοῦ καταστήματός του νά τήν παρακολουθεῖ). Εἶχε

καταλάβει ότι η εικόνα επισύρει την προσοχή του θεατή, ότι η κίνηση μέσα στην εικόνα κρατά την προσοχή, αλλά κι ότι η υπέρμετρη παράταση της προβολής της στην οθόνη χαλαρώνει αυτή την προσοχή. Θα μπορούσε κανείς να πει, χωρίς υπερβολή, ότι ο Γκρίφιθ ήξερε τά πάντα για τό λεκτικό του κινηματογράφου και μπορούσε να ελέγξει άποτελεσματικά τη χρήση του.

Ο έλεγχος αυτός επιτυγχάνεται κατά κύριο λόγο με τό μοντάζ. Η εξαντλητική χρήση (καί κατάχρηση) του ειδικού αυτού κινηματογραφικού κώδικα μās έφεραν τόν έθισμό και τόν κορεσμό. Η διαύγεια όμως πού κρατούν ακόμη αυτά τά μεγάλα έργα μās ξαναμαθαίνει τή γοητεία του. Στο *Σπασμένο κρίνο* παρατηρούμε μόνο τό άπλό άφηγηματικό μοντάζ. Η σύνδεση τών πλάνων με τή σειρά πού ύπαγορεύουν οι χρονικές και τοπικές διαδοχές τής αφήγησης. Η άπλή άσυνέχεια (discontinuité) του χώρου και του χρόνου στον κινηματογράφο. Με γνώμονα τό σωστό τάμιν πού είπαμε και σ' επέκταση τή θέση ανάγνωσης του μελλοντικού θεατή. Νά έγγραφει τελικά στό φίλμ ό,τι χρειάζεται για τήν αφήγηση. Νά μείνει εκτός φίλμ (όχι εκτός κάδρου άπλως) εκείνο πού περιττεύει. Ο άφηγηματικός κινηματογράφος δέν έχει

ανάγκη ούτε τό εκτός πεδίου, ούτε τό εκτός κάδρου διηγηματικό ύλικό. Είναι κινηματογράφος καταδηλωτικός περισσότερο, ελάχιστα συνδηλωτικός. Επιδιώκει τήν άφηγηματική αυτάρκεια, παρά τήν άφηγηματική συννόηση, παρέκκλιση, τό άνοιγμα του έργου. Τή διαφάνεια, παρά τήν προβληματική. Τήν ψευδαίσθηση του πραγματικού, παρά τήν ύποψία του μέσου παραγωγής της. Γι' αυτό εξασφαλίζει και τήν ευνοϊκή συνθήκη δημιουργίας πλήρων συστημάτων με τά φιλμικά του κείμενα. Τό μοντάζ συνεπώς ως μέσο πού παράγει αλλά διασφαλίζει και τήν αφήγηση.

Τό παράλληλο μοντάζ, πού νομίζω ότι ήταν ή μεγάλη ανακάλυψη κι ή έμμονη ιδέα του Γκρίφιθ, έχει μία θέση στην άφηγηματική σειρά. Στο συγκεκριμένο φιλμικό κείμενο παρακολουθεί τή διηγηματική εξέλιξη ανάμεσα στις συναντήσεις ή τις διαφυγές τών τριών κύριων προσώπων: πατέρας / κόρη / Κινέζος - πατέρας / Κινέζος - Κινέζος / πατέρας / κόρη. Τό παράλληλο μοντάζ είναι άπ' τίς μέγιστες έγγυήσεις άντιθεατρικότητας ή ή κατοχύρωση τής κινηματογραφικότητας. Η αφήγηση δέν αλλάζει σκηνές, αλλά οι σκηνές διέπουν, ξετυλίγουν, εναλλάσσουν τήν αφήγηση. Σύγχρονα, παράλληλα, όρατά. Έντείνοντας κι ικανοποιώντας τήν αναγνωστική



ανάγκη του θεατή. Το ξεχασμένο παράλληλο μοντάζ που ξαναβρίσκουμε και «ξαναμαθαίνουμε» με τη σημερινή ταινία.

Η σκηνογραφία είναι φειδωλή, περιορισμένη, όχι όμως λιτή. Σ' αντίθεση με την πολυτέλεια των μεγάλων έργων, αλλά όχι και κατά παράβαση του ρεαλιστικού κανόνα. Το δωμάτιο του πατέρα - κόρης έχει φορτωθεί με όλα τα αντικείμενα καθημερινής χρήσης. Αναγκαία ή άχρηστα σέ μία ακρωτηριασμένη οικογένεια λούμπεν προλετάριων. Το τείποτείο έχει γεμίσει ως πάνω με τόν εξοπλισμό της χυδαίας κλιδής και της υποφωτισμένης ανομίας. Όπως τό άμπάρι, θαρρείς, ενός карабиου που ταξιδεύει τούς επιβάτες του άκίνητο κι άπ' τή στεριά.

Τό μαγαζί του Κινέζου είναι ξεχείλο από ετερόκλητη πραμάτεια, παιχνίδια, μπαχαρικά και ένθυμια. Ένας μικρός αινιγματικός λαβύρινθος. Δέν λείπει τίποτε άπ' τό σκηνικό. Δείκτης, δείκτες περισσότερο παρά εικόνες. Σιωπηλές άπόψεις ήθικης μιζέριας και κοινωνικής άπαθλίωσης. Δρόμος, άποβάθρες, κτίσματα, σκεπασμένα με τήν ίδια ποιότητα θλίψης και τήν ίδια με τά πρόσωπα άσθένεια. Κάτι άνάμεσα σέ ναυτία, θάνατο, άρρώστεια κι έγκατάλειψη. Τό σκηνικό σάν ένα οικοδομημένο, στημένο, γεωμετρημένο, έπιπλωμένο, πολυεπίπεδο πρόσωπο, που συνυπάρχει με τά πρόσωπα τών ήθοποιών. Κατάσταση κι αυτό, μέρος άπ' τό κατάντημα ή τήν καταδίκη τών προσώπων.

Ό φωτισμός είναι τό δεύτερο (μετά τή θέση ή τήν κίνηση) βοηθητικό μέσο τής κάμερας. Οι δέσμες του έπικεντρώνονται στά πρόσωπα, στά χέρια, στά ουσιώδη σημεία τών χώρων και στά ζωτικά σημεία τής δράσης για νά τά έγγράψει ευχερέστερα ή κάμερα. Για νά λειτουργήσει ένας άκόμη ουσιώδης κανόνας του άφηγηματικού κινηματογράφου. Νά συλλαμβάνουμε καταληπτές εικόνες και νά δείχνουμε τά κεντρικά σημεία τους. Ό φωτισμός στο *Σπασμένο κρίνο* του Γκρίφφιθ δέν έχει καμμία άλλη λειτουργία πέρα άπ' τή ρεαλιστική αναπαράσταση. Δέν συνδηλώνει, ούτε ύπονοιέ κάτι άλλο άπ' αυτό που φωτίζει και δείχνει. Ό ρόλος του είναι νά συμβάλει στή σύνθεση τής εικόνας, νά τελειοποιήσει τή λειτουργία της. Δέν είναι συμπτωματικός, τεχνικός, αλλά σκόπιμος. Υλικό έκφρασης συνθετικό του εικονικού κώδικα.

Οι μεσότιτλοι έχουν δυσανάλογη θέση στή δομή του φιλικού κειμένου. Δέν διακόπτουν άπλως τή ροή τών εικόνων και τήν κινηματογραφική αφήγηση. Ό θεατής δέν προλαβαίνει νά έπιβαρυνθεί για νά χρειασθεί ή άνακούφισή του με τήν άνάγωση τών μεσότιτλων. Περισσότερο άποβλέπουν στή συμπλήρωση τής αφήγησης. Όχι μόνο με τήν παροχή πληροφοριών, αλλά και με πολλές λυρικές παρεμβά-

σεις. Μιά προσπάθεια του σκηνοθέτη νά προστεθεί μία λυρική άνάσα σ' αυτή τήν τέλεια κι άυστηρά επιτηρούμενη αναπαραστατική διαδικασία. Οι μεσότιτλοι διαστρέφουν όποσδήποτε τή διαδικασία αυτή, καταδηλώνοντας τήν άνάγκη του προφορικού λόγου και τήν έλαττωματικότητα του βωβού. Ό σκηνοθέτης ίσως μπορούσε νά περιορίσει τήν έκταση και τή διάρκεια τής προβολής τους. Ένσωματώνοντάς τους με όρθολογικότερο και λειτουργικότερο τρόπο στήν ειδικότερη διαδικασία του μοντάζ. Δέν μπορούσε βέβαια νά τούς άποφυγή. Παράλληλα, όμως, σήμερα, ή παρεμβολή τους μοιάζει και μ' ένα μέσο άποτροπής τής παρέκκλισης προς τό μελόδραμα. Η γραφή γλώσσα άφυπνίζει τήν όπτική λειτουργία και άναστέλλει τό συναίσθημα. Ό θεατής μπαινεί στήν εικόνα, γιατί συνέχεια ανακόπτεται άπ' τά γραφτά μηνύματα τής γλώσσας. Στή διδασκαλία τών ήθοποιών ή κλίμακα είναι πλατεία. Αρχίζει άπ' τήν κλοουνίστικη παντομίμα και καταλήγει στήν κινηματογραφική ύποκριτική. Ό πατέρας πυγμάχος κάνει κατάχρηση τής πρώτης για νά άναδειξει τόν γκροτέσκο χαρακτήρα του προσώπου που ύποδύεται. Η κόρη καταφεύγει στους κώδικες θεατρικής ύποκριτικής για νά παίξει τέλεια με τά χέρια και τό πρόσωπο στους συχνούς διαλόγους της με τήν κάμερα. Είναι σκόπιμο-νά τονίζουμε τά γκρό πλάνα τών χεριών τής Λίλιαν Γκίς που κατορθώνει μ' ένα άνοιγμα ή ένα τίναγμα τών δαχτύλων της νά σημάνει κάποια ψυχική αντίδραση. Ό Κινέζος ως φιγούρα και έκφραστής χειρονομιών είναι ό περισσότερο στυλιζαρισμένος, αλλά και ό περισσότερο κινηματογραφικός άπ' όλους. Ίσως γιατί είναι τό πρόσωπο τής φυσικής σιωπής και τών αινιγματικών σκέψεων. Ό έσωστρεφής που δέν έχει άνάγκη πολλών και διακεκριμένων έκφράσεων. Ό βωβός ήθοποιός που ή σημαντική του έναρμονίζεται τέλεια μ' εκείνην του βωβού κινηματογράφου. Άπ' τή δυναμική ύπερβολή του πατέρα μποξέρ ως τήν ύποκριτική γλυκύτητα τής κόρης και τήν ένεργή άπάθεια του Κινέζου, δέν ύπάρχει μόνο μία αισθητική άπόσταση αλλά και μία ήθικη διαφορά. "*Βρίσκουμε έδω τήν αίώνια κι άπλη αντίθεση σ' αυτή τήν πάλη του καλού και του κακού, του ώραιου και του άσχημου...*" (Μουσινάκ, ρ. 90).

Η διαφωνία που θά είχαμε με τόν Μουσινάκ είναι στο χαρακτηρισμό του Γκρίφφιθ ως πριμιτίφ του κινηματογράφου: Μέ τήν έννοια του πρωτοπόρου που έτοιμάζει τήν έλευση τών μεγάλων δημιουργών. Ό μεγάλος Άμερικανός σκηνοθέτης είναι ιστορικά άπ' τούς πρώτους παραγωγούς ολοκληρωμένων φιλικών κειμένων. Άπ' τούς πρώτους δημιουργούς του κινηματογραφικού λεκτικού. Όχι πρόδρομος, αλλά πρωτο-παραγωγός.

Νίκος ΚΟΛΟΒΟΣ

Νταϊήβιντ Γουώρκ Γκρίφφιθ

“Ο,τι ό Γκρίφφιθ κατάφερε νά πραγματοποιήσει,δέν τό είχε κάνει όσο γνωρίζουμε, κανείς πρίν άπ’ αυτόν. “Όταν σκύβουμε προσεχτικά στό έργο του, έχουμε τήν έντύπωση ότι παρευρισκόμαστε στή γέννηση ενός τραγουδιού ή στήν πρώτη χρήση του μοχλού ή του τροχού, ότι είμαστε μάρτυρες τής εμφάνισης, τής όργάνωσης και τών άπαρχών τής γλώσσας και τής ρητορικής ή τής γέννησης μιās τέχνης; και όσο σκεφτόμαστε ότι όλα αυτά είναι τό έργο ενός και μόνον άνθρώπου...

Ποτέ δέ θά μπορέσουμε νά συνειδητοποιήσουμε πραγματικά τήν τεράστια άξία του, ποτέ δέ θά καταφέρουμε νά μελετήσουμε τό έργο του μέ τήν προσοχή πού άξιώνει, νά τό σπουδάσουμε επίμονα και νά τό γευθούμε στίς λεπτομέρειές του.

Θεωρώ ότι μιá στοιχειώδης όσο και άναμφισβήτητη ένδειξη του ταλέντου του βρίσκεται στόν τρόπο μέ τόν όποιο γεννά επίμονες, διαρκείς εικόνες. “Όλο του τό έργο είναι πλημμυρισμένο άπ’ αυτές τίς εικόνες, τίς όποιες ποτέ δέν ξεχνάς μετά τήν πρώτη θέαση: εικόνες σχεδόν ιδεοληπτικές, όπως μερικά άπό τά πιό υπέροχα - και, ταυτόχρονα, τά πιό άπογουμένα - κομμάτια ποίησης ή μουσικής.

Τό πιό ώραίο πλάνο πού έχω δεϊ σέ ταινία είναι τό πλάνο του φορτώματος στή *Γέννηση ενός έθνους*. Πολλοί έχουν έκπλαγει άπό τό ρεαλισμό του, και πολύ δικαιολογημένα: αλλά τό πράγμα πηγαινει πολύ πιό πέρα άπό τό ρεαλισμό. Γιά μένα, πρόκειται γιά τήν τέλεια άναπαράσταση ενός συλλογικού όνειρου: του έμφύλιου πολέμου, όπως ίσως τόν φαντάζονται, πενήντα χρόνια άργότερα, αυτοί πού τόν έκαναν, αλλά και όπως θά τόν φαντάζονταν τά παιδιά ύστερα άπό πενήντα χρόνια. “Όσο θυμάμαι, είχα πάντα στή μνήμη άλλες καθαρές εικόνες αυτού του πολέμου: έν τούτοις, δέν είχα τήν εύκαιρία νά δώ τή *Γέννηση ενός έθνους* παρά σέ ήλικία περίπου είκοσι χρόνων. Βλέποντας όμως αυτή τή σκηνή, είχα άμέσως τήν έπιβεβαίωση μιās έσωτερικής μου εικόνας και αυτή ή σκηνή πήρε τή θέση της άνάμεσα στίς άλλες εικόνες τής φαντασίας μου χωρίς καθόλου νά μου δώσει τήν έντύπωση ότι είναι κάτι διαφορετικό.

Καταλαβαίνω, βέβαια, πώς τέτοιες σκέψεις είναι έντονα ύποκειμενικές: μέ όδηγούν, όμως, νά σκεφτώ ότι μιá από τίς πιό προφανείς και τίς πιό βαθιές πλευρές τής μεγαλοφυίας του Γκρίφφιθ βρίσκεται στό γεγονός ότι ήταν ένας μεγάλος, πριμιτίφ ποιητής, ένας άνθρωπος ικανός, όπως μόνο οι μεγάλοι πρωτοπόροι, νά διακρίνει ένστικτικά και νά τελειοποιεί αισθητικά αυτές τίς προικισμένες μέ τεράστια μαγική έξουσία εικόνες, οι όποιες βρίσκονται βυθισμένες, σέ λανθάνουσα κατάσταση, στό φαντασιακό χώρο και τή συλλογική μνήμη όλόκληρων λαών: και ύπάρχει πλήθος τέτοιων εικόνων στό έργο του και πιστεύω ότι δέν είμαι ό μόνος πού τίς βλέπει: ή έπιστροφή στήν έστία του νικημένου ήρωα, ή έπέλαση τής Κού - Κλουζ - Κλάν, τό βιασμένο κορίτσι στή σκιά τών δέντρων, ή εικόνα του νοσοκομείου σέ καιρό πολέμου, τά άδρανή σώματα τών νέων στρατιωτών στό πεδίο τής μάχης, ή ιστορική μάζα του Ένωτικού Στρατού καθώς άπομακρύνονται άργά άπό τήν κάμερα, κατά μήκος μιās πεδιάδας όπου δέν συγκρούονται πλέον παρά μόνο ό ήλιος και ή σκιά καθώς κατεβαίνει άπό τούς λόφους. “Όλες αυτές οι εικόνες προκαλούν ένα συναισθημα ταυτόχρονα όνειρικό και άπόλυτο, τό όποιο διατρέχει και δονεί τό σύνολο τής ταινίας.

Ποτέ στήν ιστορία του κινηματογράφου δέν έγινε κάτι άνάλογο: ένας άνθρωπος μεγάλου ταλέντου



Βιβλίο του Γκρίφιθ για την λογοκρισία

νά εκδηλώσει με πλήρη έλευθερία τή σκέψη του, μέσω ενός έκφραστικού μέσου ακόμη άβεβήλωτου, για ένα παρθένο κοινό και πάνω σ' ένα τόσο καυτό θέμα. *Η γέννηση ενός έθνους* είναι του επίπεδου των φωτογραφιών του Μπράιηντ, των λόγων του Λίνκολν και των πατριωτικών ποιημάτων του Γουίτμαν. Πέρα από τίς όποιες ατέλειες και αφέλειες, ή ταινία βρίσκεται στο ύψος των μεγαλύτερων έργων πού έγιναν σ' αυτή τή χώρα: και στόν τομέα του κινηματογράφου είναι μοναδικό: δέν είναι «ή πιό μεγάλη», ό,τι κι αν σημαίνει αυτό, αλλά *Η έπική και τραγική ταινία κατ' έξοχόν.*

(Σήμερα, όταν ή *Γέννηση ενός έθνους* δέν μπορούτάρεται τελείως, προβάλλεται άποσπασματική και σπαραγμένη και δέν είναι λίγοι αυτοί πού τήν κατηγορούν ώς ρατσιστική και άτιμωτική για τούς Μαύρους. Στήν καλύτερη περίπτωση, πρόκειται για άφέλεστατη παρανόηση· στή χειρότερη, για κακόβουλη συκοφαντία. *Ακόμη κι αν ή ταινία προπαγάνδιζε αυτές τίς ιδέες, πράγμα πού δέν συμβαίνει, ένα έργο τέτοιας ποιότητας θά έπρεπε νά προβάλλεται χωρίς καμιά περικοπή. Ο Γκρίφιθ έκανε άπλως τά πάντα,*

πηγαίνοντας σχεδόν κόντρα στή λογική, για νά αποδώσει δικαιοσύνη για τούς Νότιους: Τούς καταλάβαινε μέ τόν τρόπο του σάν καλός Νότιος πού ήταν. *Αλλά ή άπόλυτη έπιθυμία του Γκρίφιθ νά είναι σαφής και νόμιμος είναι όλοφάνερη σ' όλη τή διάρκεια τής ταινίας. Πράγμα πού συμμαρτυρεί μιά κατανόηση, μιά συμπάθεια και μιά τιμιότητα πού ξεπερνά κατά πολύ τό μένος των δικωτών του.)*

Ο Γκρίφιθ δέ θά ξαναφτάσει στό επίπεδο τής *Γέννησης ενός έθνους*: ούτε σέ τέτοια στάθμη συμπύκνωσης καιρίων εικόνων. Του όφείλουμε έν τούτοις πολλά: οί άπεργοί στή *Μισαλλοδοξία* - ό ρεαλισμός αυτών των σύντομων σκηνών και ή πύρα αυτών των σχεδόν επαναστατικών εικόνων δέν ξεπεράστηκαν ποτέ, ούτε και τό σόκ πού νιώθει ό θεατής κατά τή θέασή τους - ή διαδοχή, στό άπόγειο τής ταινίας, ισχυρών στιγμών των τεσσάρων παράλληλων ιστοριών, ή ζωηρή και ταυτόχρονα άνασταλτική συγκίνηση του μελοδράματος πού έκτυλίσσεται κοντά στόν καταρράκτη στό *Λιά μέσου τής καταγίδας*, ή γοργή κούρσα του Πώλ Ρήβερ και ή μάχη του Μπάνκερ Χίλλ στό *Γιά τήν ανεξαρτησία* και έκείνο τό λεπτότατο σημείο: ή σκηνή από τή «γερμανική» του ταινία *Μιά ύπέροχη ζωή*, στήν όποία ένας πιθηκόμορφος Ντίκ Σάθερλαντ ακολουθεϊ, χαράματα, τήν Κάρολ Λόμπερ σ' ένα δασάκι φτενών δέντρων. *Όλες αυτές οί εικόνες, και τόσες άλλες, ακόμη κι αν τούς λείπει κάποτε τό ραφινάρισμα, φτάνουν σέ μιά ευγένεια άξεπέραστη.*

Ακόμη και στά καλύτερα έργα του Γκρίφιθ, όμως, θά βρει κανείς πάντα αρκετά στοιχεία άσχημα, άνόητα ή άπλως παρωχημένα. Και τά λιγότερο πετυχημένα έργα του, έν τούτοις, δέν είναι ποτέ «άπλως άσχημα». Σέ ό,τι και αν έχει άποτύχει, άποκαλύπτει παρ' όλα αυτά, κάθε στιγμή και μέ τέτοια ένταση πού μου είναι αδύνατο νά τά ξεχάσω, τήν άναντικατάστατη καθαρότητα και όλη τή ζωτικότητα μιās δημιουργίας πού άσκει μιά δύναμη χωρίς προηγούμε-



Μισαλλοδοξία



Η γέννηση ενός Έθνους

νο. Ξεζάλλου, τό άπλό καί γνήσιο πνεύμα τοῦ Γκρίφφιθ, ἡ μεγαλοσύνη τῆς ψυχῆς του καί ὁ τεράστιος ἐνθουσιασμός του εἶναι ὀλοφάνερα διαρκῶς, ὅπως καί ἡ ἐπιτηδειότητά του, ἡ λογική του, μιά βαθειά ποιητική καί ἠθική βαρύτητα, ἡ τόλμη καί ἡ εὐελιξία του. Ὁ Γκρίφφιθ ἦταν ἰκανός γιά ρεαλισμό καί ποτέ δέν ὑπῆρξε ἄλλος ἴσος μ' αὐτόν ἀπ' αὐτή τήν ἄποψη [...]

Τοποθετοῦμαι ἀπέναντι στό ἔργο τοῦ Γκρίφφιθ μέ βαθύτατο σεβασμό καθὼς σκέφτομαι μέ τί ἐμπόδια εἶχε νά ἀντιπαλέψει καί πόσο τά μέσα του ἦταν περιορισμένα. Εἶναι ἀλήθεια πὼς δέν ἦταν προικισμένος μέ χαρισματική εὐφυΐα οὔτε μέ σπάνια λεπτότητα. Δέν ἦταν ἰδιαίτερα εὐγενικός οὔτε διακριτικός. Δέν κατεῖχε κἀν τό δῶρο τῆς διεισδυτικῆς παρατηρητικότητος· οἱ ταινίες του δέν ὑποβάλλουν ἰδιαίτερα τήν αἴσθησι ὅτι καταλάβαινε τά πρόσωπα τῶν ἔργων του σέ βάθος. Ἦταν ἓνα ὄν προικισμένο μέ αὐξημένη ἰκανότητα φαντασίας, ἀλλά σχεδόν στερημένο ἀπό ἐκείνη τῆ φινέτσα, ἐκείνη τῆ μεγαλοφυΐα πού βρίσκουμε στοὺς μεγάλους ποιητές. Ἡ αἴσθησι πού εἶχε γιά τό κωμικό χῶλαινε ἐμφανῶς, ἐνῶ ἐκδήλωνε μιά χωρίς μέτρο προτίμησι γιά τῆ βία, γιά τῆ

σκληρότητα καί γιά ἐκεῖνο τό σταυροδέρι τῆς τελευταίας· ἓνα εἶδος ἐμμοιοληπτικῆς προσποιητῆς εὐαισθησίας ἡ ὁποία καταλήγει νά γίνεται σχεδόν ἀπωθητική. Ὅποιες κι ἂν ἦταν οἱ καινοτομίες του, τό ἔργο του ξεχειλίζει ἀπό στυλιστικά τεχνάσματα, μανιερισμούς, πόζα καί καταστάσεις πολὺ κοντινές στό ἐπαρχιωτικό θέατρο τοῦ 19ου αἰῶνα [...]. Ἄμφιβάλω ἂν, μέσα σ' ὅλη αὐτή τῆ θεατρικότητα, ὁ Γκρίφφιθ ξεχώριζε ποτέ τό καλό ἀπ' τό ἄσχημο. Ἦσως δέν ἔκανε ποτέ οὔτε τῆ διάκρισι μεταξύ τῶν πρωτότυπων στοιχείων τοῦ ἔργου του, στοιχείων πρόσφορων γιά κατοπινὴ ἐπεξεργασία καί ἀνάπτυξι ἀσύλληπτης ἔκτασις, ἀπὸ τό τετριμμένο, καινόντυπο ἔργα πού τά περιέβαλλε. Ἐν πάσῃ περιπτώσει, ποτέ δέν μπόρεσε νά ξεπεράσει αὐτό τό στάδιο, οὔτε κἀν νά ἀλλάξει ὅλα ἐκεῖνα πού γιά τό ὕφος του ἦταν χωρὶς ἀξία ἢ εἶχαν ἀπλῶς γεράσει.

Ἄν αὐτό πού ἄκουσα νά λέγεται γιά τήν πρώτη σκηνὴ τῆς *Ἐξέγερσις τῶν σκλάβων* δέν εἶναι ὑπερβολικό, αὐτὴ ἡ ἀνικανότητά του γιά ἀλλαγὴ, ὅσο κι ἂν τὸν φρέναρε, ποτέ δέν μπόρεσε νά σταματήσει τό δημιουργικό του οἶστρο. Τὴν ἐποχὴ τοῦ γυρίσματος τῆς ταινίας, ὁ Γκρίφφιθ ἦταν ἀπλῶς ἀνίκανος νά προσαρμοστῆ στὴν κοινωνία καί στίς περιστάσεις καί ἀδυνατοῦσε νά διευθύνει. Ἦταν ἓνας γερο - ἀτομιστής, γεμάτος σφρίγος, ἀλλά πού εἶχε ἤδη ὑποφέρει πολλὰ ἀνάμεσα στοὺς προοδευτικούς συναδέλφους του.

[...] Ὁ Γκρίφφιθ γύρισε τὴν τελευταία του ταινία, ἡ ὁποία δέ βγήκε ποτέ στίς αἴθουσες ἐδῶ καί 15 χρόνια (τό 1931) ἀλλά ἤδη πολὺ πρὶν ἀπ' αὐτὴ οἱ περισσότεροι σκέφτονταν ὅτι εἶναι ξεφλημένος. Κανεὶς δέν τὸν ἠθελε· ἦταν χωρὶς δουλειά. Καί ἔζησε ἔτσι ὡς τά βαθειά γεράματα. Κι ὁμως, ὅλοι ὅσοι κάνουν κινηματογράφο ἢ ζοῦν ἀπ' αὐτόν ὀφείλουν στὸν Γκρίφφιθ περισσότερα ἀπ' ὅ,τι σέ ὅποιονδήποτε ἄλλο.

Τζέιμς ΕΙΤΖΗ

Ἡ τελευταία ταινία τοῦ Γκρίφφιθ, *Ἡ πάλη* (*The Struggle*), παίχτηκε σέ πρεμιέρα στό Ριβολί τῆς Νέας Ὑόρκης στίς 10 Δεκεμβρίου τοῦ 1931· δέν εἶχε καμιά ἐπιτυχία καί κατέβηκε πάρα πολὺ σύντομα.

Τὸ παραπάνω κείμενο τοῦ Τζαίμς Ἐιτζη (1910 - 1955) ἀναδημοσιεύεται, μέ ἀρκετὲς περικοπές, ἀπὸ τό βιβλίο D.W. Griffith - le cinéma, éditions L'Equerre - Centre Georges Pompidou, 1982. Κύρια πρόθεσι τῶν συντμησιῶν ἦταν νά μετριάσθῃ ὁ ἀπλοϊκὸς καί ἐνίοτε σχολικὸς χαρακτήρας κάποιων παρατηρήσεων. Ἐλπίζεται ὅτι τά χρόνια πού βαραίνουν τό κείμενο δέν προδίδουν ἐν τέλει τό λόγο γιά τὸν ὁποῖο ἐπιλέχθηκε: νά συστήσει δηλαδὴ στο σημερινὸ ἀναγνώστη μέ τρόπο ἀπλό (ἢ καὶ διδακτικὸ) ἓναν ἐν πολλοῖς ἄγνωστο μεγάλου πινέρο τοῦ κινηματογράφου - Μετάφρασι: Α.Μ.

«Μήν παίρνετε τόν κινηματογράφο σοβαρά»

Ἡ συνάντηση μέ τόν Κώστα Ζουράρι ἐγινε κατά τή διάρκεια τοῦ 4ου συνεδρίου τοῦ Κ.Κ.Ε. Ἑσωτερικοῦ τό Μάιο.

Ἡ συζήτηση πού ἀκολουθεῖ ἐγινε σέ μιά διακοπή τῶν ἐργασιῶν τοῦ συνεδρίου χωρίς προκαθορισμένη "ἡμερήσια διάταξη" καί χωρίς νά ἐπηρεάζεται ἄμεσα ἀπό τό κλίμα πού ἐπικρατοῦσε ἐκεῖ, ἐκτός ἴσως ἀπ' αὐτό πού ἀφοροῦσε τό εὖρος τῆς διαφαινεῖας τῆς.

Ἐτσι ὁ Κώστας Ζουράρις μίλησε γιά τόν κινηματογράφο ὅπως θά μιλοῦσε γιά ὀτιδήποτε, γι' αὐτό καί ἡ συζήτηση, γιά μένα τουλάχιστον, τή στιγμή ἐκείνη εἶχε κάτι παραπάνω ἀπό ιδιαίτερο ἐνδιαφέρον.

I.K.

Κώστας Ζουράρις: "Le cinéma, plus il est local, plus il est universel" ...δηλαδή ὅσο ἔχεις ρίζες, καί τίς ρίζες αὐτές τίς ὑπηρετεῖς μέ σεβασμό καί ἀριότητα, τόσο αὐτές οἱ ρίζες πιάνουν τά διατοπικά καί διαχρονικά στοιχεῖα καί ἀγγίζον πραγματικά τήν εὐαισθησία τῶν ἄλλων πού ἀνήκουν σ' ἄλλους πολιτισμούς καί σ' ἄλλες σφαῖρες ζωῆς.

Ἰορδάνης Καμπᾶς: Μιά καί πιάσαμε τόν Ζάν Ρενουάρ, ἄς μιλήσουμε καί ἄς ἐπεκταθοῦμε πέρα ἀπό τό σινεμά.

K.Z.: Τό ἔκανα γιά νά δοκιμάσουμε τό μαγνητόφωνο...

I.K.: Ναι... εἶναι μιά καλή ἀρχή καί μ' ἄρεσε αὐτό, δηλαδή, ὁ συνδυασμός τῆς τέχνης τοῦ κινηματογράφου μέ ἄλλες τέχνες καί μποροῦμε νά πούμε ὅτι ὁ Ρενουάρ εἶναι ὁ κατ' ἐξοχήν κινηματογραφικός δημιουργός πού κατάφερε νά συνδυάσει τή στατικότητα τῆς ζωγραφικῆς...

K.Z.: ...μέσα τῆς ζωγραφικῆς τοῦ πατέρα του...

I.K.: ...μέσα ὅμως ἀπό τό δικό του "προσωπικό στυλ" θέασης τῶν εἰκόνων ὅπως αὐτές πέρασαν στό πανί, ἀπό τή δική του ματιά. Ἐτσι ἀπό αὐτό μποροῦμε νά πούμε ὅτι τό πρῶτο στοιχεῖο πού δένει τόν κινηματογράφο μέ τήν εἰκόνα γενικότερα τό ἀντλούμε ἀπό τή ζωγραφική. Ἐπομένως, ἐκεῖνο πού εἶχες πρῶτον ἀρχίσαμε τή συζήτηση, ὅτι ὁ κινηματογράφος εἶναι μιά κατώτερη τέχνη, δέν μπορεῖ νά ἰσχύει ἀπόλυτα. Μπορεῖ νά ἰσχύσει μέσα ἀπό ἰδεολογήματα ἀλλά ὄχι ἔτσι, ἀφοριστικά.

K.Z.: Θά στά πῶ σιγά-σιγά. Γιά παράδειγμα, ἐμένα πού δέν μοῦ ἄρесе ὁ κινηματογράφος, μ' ἄρесе ὁ Μπρεσσόν, ὁ Ταρκόφσκι, ὁ Ντράγιερ, τοῦ ὁποίου εἶδα μόνο τήν Ἰωάννα τῆς Λωρραίνης καί ἔλεσα κυριολεκτικά ἀνάσκει. Μ' ἄρесе καί ὁ Φελλίни.

I.K.: Δέν συνδέεται ὁ Μπρεσσόν μέ τόν Φελλίни.

K.Z.: Ναι, ἀλλά μ' ἄρесе καί ὁ Γκοντάρ. Ἐνα δύο ἔργα τοῦ Γκοντάρ.

I.K.: Ποιά, γιά παράδειγμα;

K.Z.: Δέν θυμάμαι.

I.K.: Παλιά ἢ καινούργια;

K.Z.: Αὐτό πού ἔκανε στήν Ἑλβετία.

I.K.: Τό *Πάθος*.

K.Z.: Ναι. Ὁ Γκοντάρ ξέρεις γιατί μοῦ κάνει ἐντύπωση; Γιατί νομίζω ὅτι - γιά μένα πού δέν εἶμαι ἄνθρωπος τοῦ κινηματογράφου - εἶναι ἴσως ὁ πρῶτος πού κάνει μιά μορφή τέχνης πού δέν θυμίζει καμιά ἀπό τίς ἄλλες. Μ' αὐτό τόν ἑτεροχρονισμό τῶν ἤχων πού κάνει, μέ ἄλλες φωνές πού ἀκούγονται τή στιγμή πού γίνονται ἄλλα πράγματα, μέ μουσικές πού μερδεύονται, μέ τή διάλυση τῆς εικόνας μ' ἕναν εἰρμό πού εἶναι εἰρμός καί δέν εἶναι. Ἐκεῖ, τουλάχιστον, βλέπεις ὅτι ὁ Γκοντάρ εἶναι, ἀκριβῶς, μιά μορφή τέχνης πού γιά πρώτη ἴσως φορά ἔχει τούς τίτλους τιμῆς τῆς. Δέν παίρνει δηλαδή ἀπό πουθενά. Δέν παίρνει ἀπό τό θέατρο, ἀπό τήν ποίηση, ἀπό τήν μουσική καί εἶναι κάτι πραγματικά καινούριο. Ἄν μπορεῖ κανεῖς νά πρῶς κάτι τέτοιο.

I.K.: Ἐχει, ὅμως, δηλώσει ὅτι ἐμπνέεται ἀπό τή ζωγραφική. Ἀπό τά περιορισμένα ταμπλό τῆς ζωγραφικῆς.

K.Z.: Ἴσως, ἀλλά φαίνεται λιγότερο. Ὅπως δὲν φαίνεται ἐμπνέεται, ἀλλά φαίνεται λιγότερο ἀπ' ὅ, τι φαίνεται στους ἄλλους... Στά βίντεο-κλίπ, γιά παράδειγμα, φαίνεται αὐτό πού σοῦ εἶπα περί Γκοντάρ. Τά βίντεο-κλίπ εἶναι τελείως ἀσπὸνδύλα. Νά! νά σοῦ πῶ γιατί θεωρῶ κατώτερο εἶδος τέ-

Σκηνή από το βίντεο κλίπ τών Frankie goes to Hollywood για τó τραγούδι τούς Frankie goes to the War.



χνης τόν κινηματογράφο. Γιατί νομίζω ότι ή ανώτερη μορφή του είναι τó βίντεο-κλίπ, όπου δείχνει ό κινηματογράφος τά όριά του. Γιατί πρós τά 'κει θά κατακυλούσε και έφτασε στό προδιαγεγραμμένο τέλος του. Υπήρχε μιά έντελέχεια στόν κινηματογράφο πού ήταν τó βίντεο-κλίπ.

I.K.: Έντελέχεια μέ ποιά έννοια;

K.Z.: Μέ τήν έννοια πού έμπεριέχεται στόν άριστοτελικό όρο, πού σημαίνει νά υπάρχει έντός τó τέλος, τó τέλος σάν σκοπός και σάν τέλος, νά ένυπάρχει μέσα στήν αυτοτελείωση ενός σκοπού, *έπομένως νά καθορίζει και τά μέσα και τήν τεχνική και τó δρόμο*, γιατί έχει προδιαγεγραμμένο και τó τελικό σχέδιο και τόν έπί μέρους σχεδιασμό!

I.K.: Ναι, αλλά μ' αυτή τήν έννοια εγώ διαφωνώ ότι τó βίντεο-κλίπ είναι μιά προδιαγεγραμμένη μορφή τέλους τού κινηματογράφου γιατί ό κινηματογράφος συνεχώς αναπαράγεται, δηλαδή, αναπαράγεται πάνω 'ε τί: ...άφηγούμενος συνεχώς ιστορίες ψάχνει και ψάχνεται παράλληλα, άν θεωρήσουμε βέβαια ότι είναι ένα ένιαιο σώμα πού κινείται, ψάχνει τούς τρόπους πού θ' άφηγηθεί τίς ιστορίες κι αυτό τόν κάνει νά ζει. Έκείνο πού θά έλεγα ότι πεθαίνει είναι τó καθιερωμένο στυλ τού κινηματογράφου. Πεθαίνει ό τρόπος παραγωγής ταινιών, δηλαδή δέν υπάρχουν ταινίες για νά στηριχτεί ό κινηματογράφος. Αυτό όμως έχει νά κάνει περισσότερο μέ τή βιομηχανία και λιγότερο μέ τήν τέχνη.

K.Z.: Σ' όλ' αυτά έχεις δίκιο. Νά σου πώ, όμως, κάτι. Γιατί τó βίντεο-κλίπ είναι πραγματικά ή λυδία λίθος τού κινηματογράφου και γιατί είναι "son heure de verité": Διότι είπες άκριβώς - και συμφωνώ άπόλυτα - ότι ό κινηματογράφος προσπαθεί νά πεί ιστορίες, "Αν είναι έτσι, εγώ θά συμφωνούσα και θά έλεγα ότι άν προσπαθούσε νά πεί ιστορίες θά ήταν πάντοτε, ό κινηματογράφος, ύπηρετική τέχνη μιάς

άλλης τέχνης πού λέει ιστορίες ή έχει πεί ιστορίες πρίν από αυτόν. Δηλαδή, θά μπορούσε νά είναι ύπηρετική τέχνη αυτής τού μυθιστορήματος. "Όπως, βέβαια, τó έχει πεί ό Βισκόντι. "Προσπάθησα νά ύπηρετήσω τó κλασικό εύρωπαϊκό μυθιστόρημα κάνοντας σινεμά", είπε συγκεκριμένα. (Θά σου πώ μετά τήν άποψη τού γίγαντα Γουέλς για τήν κατωτερότητα τού κινηματογράφου σάν τέχνη και μάλιστα ψυχαγωγική.) Νά σου πώ λοιπόν για νά ξαναέρθω στό βίντεο-κλίπ και γιατί είναι ή heure de verité στόν κινηματογράφο. Θά τó συνδέσω μέ τόν Πλάτωνα και τήν κριτική πού έκανε, ό Πλάτωνας, στόν κινηματογράφο. Γιατί άν δεις στόν Πλάτωνα, υπάρχει ή έκ προοίμιου άπόρριψη τού κινηματογράφου ως δόξα εικόνας. Είναι δόξα εικόνας, δηλαδή, ψευδές άπείκασμα μιάς εικόνας πού είναι άπείκασμα τού όντως όντος, τής όντως ούσως ούσίας, τής ιδέας, δηλαδή τού Θεού-άλήθεια, τού Θεού-όμορφιά. Και πιά είναι τώρα τά χαρακτηριστικά τού βίντεο-κλίπ. Είναι κατ' άρχην τó ότι δέν έχει, προφανώς, προδιαγεγραμμένο σκοπό.

I.K.: Έχει: νά πουλήσει τó τραγούδι.

K.Z.: Αυτό ναι. Έχεις δίκιο νά βάξεις και τó μέσα και τó έξω. Δέν πρέπει νά τó ξεχνάμε ποτέ αυτό και καλά κάνεις και μου τó θυμίζεις. Γιατί, άκριβώς, θά πρέπει νά δεις και ποιά είναι τά χαρακτηριστικά τού δέκτη. Ήμών, δηλαδή, πού δεχόμαστε τó βίντεο-κλίπ. Τó σχήμα τής παραγωγής κλίπ σ' ένα κεφαλαιοκρατικό σύστημα αλλά και σέ ένα μη κεφαλαιοκρατικό. Γιατί άν ή κοινωνία παράμεινει μέ τά συστατικά πού έχει και μέ κοινωνικοποιημένους τούς συντελεστές τής παραγωγής, πάλι θά βάζει βίντεο-κλίπ.

Διότι τó βίντεο-κλίπ είναι ή αυτοκατάφαση ενός άτομοκεντρισμού, ό όποιος έχει έγκαταλείνει τήν προσπάθεια νά συνδεθεί μ' ένα χαμένο κέντρο, μ' ένα νόημα ζωής κε-

ντρικό, τό όποιο είναι πάντα ό Θεός ή ένα τριαδικό σχήμα λογοδοσίας σέ μιá ιερή κοινότητα και λέω τριαδικό γιατί υπάρχει τό έγω τό έσύ και τό αυτό που ξεπερνά τό έγω και τό έσύ και πού είναι τό έμεις.

Τί σημαίνει αυτό τώρα:

Η πρώτη έμπειρική παρατήρηση του δυτικού ανθρώπου είναι, άς πούμε, οι μελέτες που έχει κάνει ό Ντά Βίντσι στην εικόνα. Έγκαταλείπει ουσιαστικά τή συνολική αντίληψη που είχαν οι Έλληνες για τόν άνδριάντα και τήν εικόνα: ότι είναι πρόσωπο όλόκληρο, δηλαδή μέ νόημα ζωής τό όποιο παραπέμπει σέ κάποιους άλλους, σέ μιá ιερή κοινότητα, στην ιερή φάλαγγα τών όπλιτών - πολιτών που είναι ένα σώμα και όπου άσυγχύτως και άδιαρέτως τό άτομο έμφανίζεται ένα - ένα ξεχωριστό αλλά και άζεδιάλυτο μέσα στην κοινότητα. Ό Ντά Βίντσι λοιπόν άρχίζει νά έχει αυτή τήν εργαλειική αντίληψη, ότι τό σώμα τελικά είναι ανατομία και, επομένως, ή εικόνα είναι τό πιο πρόσφορο μέσο νά καταλάβεις τελικά αυτό τό πράγμα που είναι ξεκομμένο και νά τό άνασυνθέσεις. Γιατί ή άναπαράσταση έχει πάντοτε μιá συνθετική ικανότητα, επίπεδη όμως, άρα επίπλαστη. Η άναπαράσταση είναι μιá σύνθεση σέ δύο διαστάσεις. Δέν έχει βάθος, δέν έχει όσμή, δέν έχει θερμοκρασία...

IK.: Μιλάμε για τήν άναπαράσταση γενικά και άφηρημένα; Η για τίς εικόνες τίς συγκεκριμένες που διαμορφώθηκαν...

K.Z.: ...για τήν άναπαράσταση ως τεχνική. Τών εικαστικών μέσων.

IK.: Δηλαδή τή ζωγραφική, τή φωτογραφία...

K.Z.: ...ό κινηματογράφος, όπωσδήποτε, γιατί είναι ή πιο έξελιγμένη μορφή άναπαράστασης. Έπομένως, είναι μιá παραιτήση ή μάλλον μιá άποδοχή ότι είμαστε έρμια του άτομοκεντρισμού μας, ότι έχουμε μιá διάσταση *άνατομική*, ότι είμαστε μόνοι μας, τά έργαλεία τής άυτογνωσίας μας. Έπομένως, τό πιο έντιμο και πιο άθηντικό είναι νά τό δείξεις αυτό και ν' άναγνωρίσεις τόν έαυτό σου ως μοναχικό άυτοείδωλο. "Άυτοείδωλον έγενόμην". "Έτσι βγήκε ό κινηματογράφος. Είναι δηλαδή κατ' άρχήν τό μέσο, ή τεχνική, ή άποδοχή αυτής τής κατακερματισμένης πιά άτομικής ύπαρξής μας, ή όποία δέν προϋποθέτει κοινότητα.

Δόξα λοιπόν εικόνας τί είναι; "Όπως λέει ό Πλάτων, δόξα εικόνας είναι ή άποδοχή τής επιφάνειας ως μόνης πραγματικότητας. Πρόσεξε, επίσης, τήν τεχνική τώρα, ή όποία είναι πάρα πολύ κυριαρχική στον κινηματογράφο. Για πρώτη φορά, ίσως, σέ τόσο μεγάλο βαθμό ό κινηματογραφιστής είναι πιά ένας τεχνοκράτης.

IK.: Αυτό βέβαια άφορά τόν τρόπο κατασκευής...

K.Z.: ...που όμως έμφανίζεται στό έργο. Γιατί ό τρόπος κατασκευής δείχνει άμέσως τήν αντίληψη ζωής αυτών που κάνουν κινηματογράφο. Δείχνει ότι αυτό τό "πράγμα" είναι μιá συρραφή κατακερματισμένων εικόνων και έξειδικευμένων τεχνικών.

IK.: "Όχι πάντα γιατί υπάρχουν σκηνοθέτες - δημιουργοί που έλέγχουν άπόλυτα τό έργο τους.

K.Z.: "Όχι, γιατί ό σκηνοθέτης δέν μπορεί νά κατασκευάσει μόνος του τό φίλμ. Ένώ ό ζωγράφος μπορεί ν' άρχισει άπό τήν άρχή ως τό τέλος τήν παραγωγική διαδικασία. Ό ζωγράφος μπορεί νά πεί "ότι άρχίζω από τό Α και τελειώνω στό Ω". Ό ποιητής άκόμα ευκολότερα γιατί δέν

χρειάζεται παρά χαρτί και μολύβι. Ούτε χαρτί καμιά φορά. Μπορεί νά γράψει στον τοίχο ή στην άμμο μέ τό δάχτυλο ή νά τό λέει άπ' έξω προφορικά. Ίδου ή προφορικότητα που είναι μεγάλο στοιχείο τής ανθρώπινης κοινότητας.

"Έχουμε, επομένως, στον κινηματογράφο ένα ψυχρό είδος, όπου μπαίνουν μέσα του δαιμονικά στοιχεία, όπως ή πυράκτωση του άνθρακα για νά βγει τό φίλμ, ή πυράκτωση τής μηχανής για νά προβάλλει τήν εικόνα. "Όλα αυτά ουσιαστικά άποσυνθέτουν μιá ένότητα ανθρώπινη στα πυρηνικά της στοιχεία, στα έπιμέρους στοιχεία του γεώδους φρονήματος, στην όριακή διάσταση του ανθρώπου, στα όρυκτά που χρειάζεται νά πάρει. Ό άνθρωπος όμως είναι κάτι παραπάνω άπό αυτά, κι αυτό φαίνεται στον τρόπο μέ τόν όποιο κάνει τό φίλμ - τό υλικό, όχι τό έργο τέχνης. "Όλα αυτά λοιπόν βγάζουν τό σινεμά. Τί χαρακτηριστικό έχει τό σινεμά; Πρώτα - πρώτα μιá άποδοχή του κατακερματισμού. Και μιá προσπάθεια υπέρβασης αυτού του κατακερματισμού του ανθρώπου και τής κοινότητας μέσα άπό τή σύνθεση που κάνει τό κινηματογραφικό έργο, που είναι ταυτόχρονα εικόνα, λόγια μουσική και ό,τι άλλο μπορούμε νά δούμε εκεί, μέσα άπό ένα μέσο τεχνικό, ψυχρό - όθόνες, μηχανές κ.λ.π. - όπου *έσχατη ύβρις*, έμφανίζεται σά μιá μόνη προσπάθεια παραπλήνσης του ίδιου του έαυτού μας, ή ψευδίσθηση τής κίνησης. Διότι μέ τό "νόμο αυτό τής φυσικής", όταν βάζεις 24 εικόνες νά κινούνται μ' έναν ρυθμό μπροστά άπό μιá λάμπα, βλέπεις μιá κίνηση ενώ τίποτε δέν κινείται.

Επιμένω τώρα σέ δύο στοιχεία, στην ταπεινότητα και στην ειλικρίνεια που χαρακτηρίζουν όλα τά άλλα έργα τέχνης. Τά προηγούμενα, τά πιο παλιά.

Γιά παράδειγμα ή ποίηση, ή γραφή. Είναι πολύ περιορισμένος τρόπος έκφρασης, δέν κινείται. Τό ίδιο και ή ζωγραφική. Η επιφύλαξη μου λοιπόν για τόν κινηματογράφο είναι ότι πρόκειται για μιá τέχνη που σέ ξεγελά πάρα πολύ, γιατί πλησιάζει πάρα πολύ τήν άναπαράσταση τής πραγματικής πραγματικότητας. Ένώ, όλες οι άλλες τέχνες, επειδή είναι πιο φτωχές, λένε λιγότερα ψέμματα. Θά έλεγα λοιπόν ότι *τόσο πιο σωστή είναι μιá τέχνη όσο συνεχώς σου υπενθυμίζει ότι δέν είναι άλήθεια*. Δέν είναι άλήθεια ή σαρκωμένη, ή βιωματική άλήθεια τών ζωντανών και τών πεθανών μέσα στην κοινότητά τους.

Ό κινηματογράφος, και πρέπει κανείς νά τό άναγνωρίσει αυτό, είναι μιá μεθεκτική τέχνη. Από τίς πιο μεθεκτικές. Ειδικά τώρα μέ τίς καινούριες τεχνολογίες και τίς όλογραφίες.

Έπομένως, ό κατακερματισμένος άνθρωπος προσπαθεί νά βρει τόν έαυτό του και δέχεται τήν πτώση του. Λέει, "αυτό είμαι", "Είμαι πτωτικός άνθρωπος" και τελικά "για νά έχω μιá ίσορροπία μέ τόν έαυτό μου πρέπει νά μου δώσεις ένα πάλζ που νά μου δείχνει μιá εικόνα επίπεδη και επίπλαστη τής ένότητας."

Οι άλλες τέχνες σου υπενθυμίζουν, συνεχώς, ότι είναι λειψές. Έπομένως σου ζητάνε μιá πολύ μεγαλύτερη *ένεργητικότητα*. Για παράδειγμα στην ποίηση. Ένα ποίημα μπορείς νά τό "παίξεις" όπως θέλεις. Νά τό σταματήσεις, ν' άρχισεις άπό τό τέλος, ν' αλλάξεις ρυθμό. Ό κινηματογράφος σέ πάει... βέβαια, τώρα μέ τό βίντεο είναι άλλως...

IK.: Δέν είναι τό ίδιο.



Σκηνές από την ταινία *Πάθος* του Ζάν - Λύκ Γκοντάρ

Κ.Ζ.: Όπωςδήποτε. Το "άλλο", δηλαδή τό ποίημα, τό θέατρο κ.λ.π. είναι μία *μη ολοκληρωμένη πρόταση λυτρωτικής αναγνώρισης*, όπου, με την ενεργητική συμμετοχή σου, ό καλλιτέχνης σου ζητά νά συμπληρώσεις τό τμήμα πού λείπει.

Η *Ίλιάδα* είναι μισοτελειωμένη. Τό *Απολείπειν ό Θεός Άντώνιον* είναι πάντα μισοτελειωμένο. Σου ζητά έσύ νά τό τελειώσεις. "Όπως και ή συνάτα ν.110 του Μπετόβεν είναι πάντοτε άνεκτέλεστη. Φοβούμαι ότι ό κινηματογράφος, επειδή όδηγεί πάρα πολύ μακριά τήν ψευδαίσθηση τής πραγματικής πραγματικότητας, σέ κάνει παθητικό.

Ι.Κ.: Σέ κάνει παθητικό, όσον αφορά τή στιγμή τής θέσης τής ταινίας.

Κ.Ζ.: Ναι, βέβαια, γιατί μετά... Κοίτα ένα άλλο στοιχείο γιά νά ολοκληρώσω τήν έννοια τής παθητικότητας. Αυτή ή μοναξιά τής σκοτεινής αίθουσας. Βέβαια είσαι δίπλα μέ τούς άλλους, αλλά είσαι πολύ μόνος. Δέν είσαι όπως στή θεία λειτουργία. Στή Θεία λειτουργία έχεις μία δράση. Κινείσαι, ξύνεις τή μύτη σου, σταυροκοπιέσαι, μεταλαμβάνεις ή παίρνεις αντίδωρο, ψέλνεις ή μυρίζεις τό λιβάνι. Συμετέχεις όλόσωμος κι όχι μόνο μέ τό μάτι.

Ι.Κ.: Τά ίδια, όμως, μπορείς νά κάνεις και στήν αίθουσα. Βέβαια τό μάτι σου είναι πάντα καρφωμένο στήν όθόνη.

Κ.Ζ.: Ναι, στήν αίθουσα όμως *δέν κοιτάς ποτέ τό διπλανό σου*. Από τήν άλλη μεριά πάλι στό θέατρο νιώθεις αυτή τήν εύθραυστότητα πού έχει και πού είναι άποτέλεσμα τής ειλικρίνειας του και τής ενεργητικότητας πού σου ζητάει. Σέ κάθε στιγμή φοβάσαι μήπως ό ήθοποιός ξεχάσει τά λόγια του. Σέ κάθε στιγμή ξέρεις ότι ό ήθοποιός είναι άπέναντι σου ζωντανός και "παίζει". Στήν άρχαία τραγωδία, π.χ., δέ βλέπεις τό θάνατο. Πουθενά δέν υπάρχει ή πράξη του θανάτου. Ό θάνατος αναφέρεται λεκτικά, "...αυτό πέθανε", "...πέθανε" κ.λ.π. Στο σινεμά βλέπεις συνεχώς άνθρωπος νά σκοτώνονται "πραγματικά". Οι ήθοποιοί, στήν τραγωδία, δέν άγγίζονται μεταξύ τους. Ό λόγος μόνος άγγίζει.

Ι.Κ.: Αυτό τό τελευταίο, νομίζω έχει νά κάνει περισσότερο μέ τό τρόπο άναπαράστασης τής άρχαίας τραγωδίας. Δηλαδή, δέν άγγίζονται οι ήθοποιοί γιατί οι συγγραφείς ήταν άρκετά εύφους ώστε νά άγγίζουν μέ τό λόγο. Οι

σκηνοθέτες είναι πού δέν προχώρησαν πάνω σ' αυτό.

Κ.Ζ.: Δέν είναι θέμα εύφειας. Γιατί οι συγγραφείς τής άρχαίας τραγωδίας δέν ήξεραν όταν έγραφαν ότι είναι εύφους. Έμεις τό λέμε εκ των υστέρων ότι είναι εύφους. Αυτοί έγραφαν από μία άνάγκη και έναν τρόπο ζωής. Είχαν κάτι και τό έβγαζαν. Στήν άρχαία τραγωδία δέν υπάρχει αυτή ή σύμβαση πού υπάρχει στό σινεμά. Οι σκηνοθέτες σου δείχνουν πράγματα νά γίνονται ενώ ξέρεις ότι δέν συμβαίνουν. Εκτός από όρισμένα βέβαια. Ό Γκοντάρ, ίσως, δέν έχει αυτό τό πρόβλημα. Σου λέει προσποιούμαστε ότι κάνουμε αυτό πού γίνεται έξω, γι' αυτό σου μπερδεύω ήχους, μορφές, λόγια, ώστε, συνεχώς, νά θυμάσαι ότι "παίζω", ότι δέν είναι "άληθεια". Γι' αυτό τόν άγαπάω τόν Γκοντάρ. Άν μάλιστα είχε έφευρευθεί και ένα σύστημα μυρωδιών... Έχεις φανταστεί έναν κινηματογράφο μέ μυρωδιές;

Ι.Κ.: Ό Γκοντάρ είναι εκείνος πού μίλησε γιά τούς μεγάλους σκηνοθέτες, αναφέροντας ότι έκαναν κινηματογράφο όπως άνέπνεαν. Θά 'λεγα, πάνω σ' αυτό, ότι μέ τόν Γκοντάρ γίνεται μία προσπάθεια άνεξέλεγκτης αυθορμητικότητας. Νά βγει δηλαδή μέσα από αυτή τήν τεχνική ένα έργο συνθετικό πού νά παραπέμπει κάπου άλλου, κάπου πολύ άνωτερα...

Κ.Ζ.: ...τό ότι ό κινηματογράφος είναι κατώτερος τό είπα λίγο προκλητικά... είναι βέβαια μία τέχνη...

Ι.Κ.: ...παραπλανητική. Παραπλανητική όσον αφορά τούς θεατές. Είναι μία τέχνη μετά... Άκόμα ό κύκλος τής όριοθέτησής της δέν έχει κλείσει.

Κ.Ζ.: Έχω τήν εντύπωση ότι δέν μπορεί νά γίνει αυτό. Έπιμένω και ξαναγυρίζω ότι ή τελειότερη μορφή κινηματογράφου - είναι τό βίντεο - κλίπ. Η μόνη δυνατότητα πού έχει ό κινηματογράφος είναι νά ξεπεράσει τόν εαυτό του. Νά πάψει νά κάνει ταινίες. Νά καταργηθεί ως είδος.

Νά σου πω και κάτι άλλο πού δέν μ' άρέσει στόν κινηματογράφο, γιατί τό θεωρώ πάρα πολύ κλασική εκδήλωση τής δυτικής άλαζονείας. Τής άλαζονικής θέσης του τρόπου ζωής. Είναι ότι, λόγω του εξαιρετικά τεχνοποιημένου χαρακτήρα του, είναι πάρα πολύ άκριβός. Νομίζω ότι όλες οι άλλες τέχνες υπήρξαν φτωχές τέχνες, άκόμη και ή τραγωδία. Διότι είναι εξαιρετικά άλαζονική, θάλεγα δαιμονική, μέσα στή δαιμονική εκτροπή του δυτικού τρόπου ζωής,

αυτή ή πλουτοκρατική αυτοεπιβεβαίωση που περνάει μέσα από μία χειραγώγηση τών φυσικών πόρων ζωής, όπου χαλάς τή φύση για νά κάνεις φιλμ, ήλεκτρισμό κ.λ.π... "Έλεγα κάποτε στον Νίκο Κούνδουρο: "Η τελευταία σου ευκαιρία για νά σώσεις τήν ψυχή σου και νά ξαναβρείς τόν *Αράκο* είναι νά πάρεις μία κάμερα και ένα παιδί που θά σε βοηθά και νά κάνεις μία ταινία με μόνο κόστος τό ξεθέωμα στό περπάτημα".

Είναι άλαζονικό είδος ό κινηματογράφος. Είναι αυτή ή δυτική θριαμβολογία του πλούτου, τής βάνουσης χειραγώγησης τών φυσικών πόρων και του νοσηρού έγωισμού ότi ένας άνθρωπος μόνον με 100 εκατομμύρια μπορεί νά τήν βρεί... χωρίς βέβαια νά βρεί τούς άλλους, άσχετως άν νομίζει ότi εκφράζει, βέβαια, και μεγάλη σύνολα ανθρώπων. Για δές τώρα, από άποψη συνολικής ζωής: "Όταν αυτήν τή στιγμή υπάρχουν χιλιάδες έρευνητές που ψάχνουν στην τεράστια παράδοση που έχει αυτός ό τόπος, που ψάχνουν σε βιβλιοθήκες στην Καλαμπάκα και στό "Άγιο Όρος για νά βροϋν τήν αυτογνωσία μας και τόν τρόπο που υπάρχουνε, και δέν παίρνουν μία δραχμή. Και που ξαφνικά έρχεται ένας νεαρός στό όνομα ενός ιερού ρίγους - και μάλιστα αναπόδεικτου - και ζητά 20 εκατομμύρια για νά κάνει μία ταινία. Και μπαίνει τό πρόβλημα ή νά κάνουμε ταινίες με κριτήρια άπορροφητικότητας - άν μπορούμε - για τά σουπερ-μάρκετ τής Εϋρώπης ή νά χρηματοδοτούμε τόν έλληνικό κινηματογράφο σά μία προβληματική επιχείρηση άπλως για νά υπάρχει. Και ή έρώτηση που κάνω, με τρόπο βέβαια γιατί θυμίζει Γκαίμπελς, "και γιατί νά υπάρχει ελληνικός κινηματογράφος;"

IK.: "Εγώ θά άπαντούσα με μία άλλη έρώτηση στην όποια έχω άπάντηση, πηγαίνοντας μακρύτερα. Γιατί νά υπάρχει κινηματογράφος; Μ' αυτό έπίσης θέλω νά συνδέσω τά τρία βασικά σημεία τής κατά κάποιον τρόπο "θέσης" σου για τόν κινηματογράφο. Δηλαδή ή κατωτερότητα σε συνδυασμό με τήν ταπεινότητα τών άλλων τεχνών και τήν παθητικότητα του δέκτη στή σκοτεινή αίθουσα..."

K.Z.: "...ότi δέν έχει ταπεινότητα ό κινηματογράφος..."

IK.: "Ναι ότi δέν έχει ταπεινότητα επειδή..."

K.Z.: "...για τό πολυτελές..."

IK.: "...για τό πολυτελές...που συνδέεται με τό συγκεκριμένο ότi ό άνθρωπος, κατακερματισμένος μπαίνει στην αίθουσα..."

K.Z.: "...άκριβως..."

IK.: "...και είναι παθητικός τελείως. Πάνω σ' αυτό λέω ότi άκριβώς επειδή ό κινηματογράφος ξεκίνησε από τή Δύση, από τό δυτικό τρόπο ζωής, από τόν καπιταλισμό, και σταματά έδω τίς άναφορές σε κοινωνικά και οικονομικά συστήματα, άναγνωρίζοντας λοιπόν όλο αυτό τό πλαίσιο στό όποιο εντάσσεται ό άνθρωπος, ό συγκεκριμένος, ό κατακερματισμένος, τό άτομο γενικότερα, κάνει μία συνειδητή έπιλογή, έχοντας γνώση ύστερα από τόσα χρόνια και ύστερα από τόσα που έχουν ειπωθεί, ότi μπαίνοντας στην αίθουσα θά ύποσσει όλη αυτή τήν κατάσταση. Παρ' όλα αυτά, επιλέγει συνειδητά, πληρώνει κιόλας, μπαίνει στην αίθουσα, δέχεται συνειδητά και - μιλώντας και για τή δική μου περίπτωση - πολλές φορές άπολαυστικά. Νομίζω λοιπόν ότi τό άτομο στην αίθουσα άπολαμβάνει. Και άπολαμβάνει αυτό άκριβώς που δέν του δίνει ή "πραγματική" ζωή.

Γι' αυτό θά διαφωνήσω, λίγο, μαζί σου για τήν εικονοποίηση τής πραγματικής πραγματικότητας..."

K.Z.: "Νά σου κάνω μία έρώτηση επειδή είσαι πιό νέος. Δέ σου έχει κάνει καμιά εντύπωση ότi όσο προχωρεί ό άνθρωπος στην ήλικία δέν πηγαίνει σινεμά; Δηλαδή μειώνεται τό ποσοστό τών ήλικιωμένων θεατών. Είναι κυρίως οί νέοι που πηγαίνουν σινεμά. Ένώ οί γέροι με κάποια μόνρφωση..." "Όσο προχωρά ή ήλικία, στό ίδιο επίπεδο μόνρφωσης, ό άνθρωπος διαβάζει περισσότερο, άκούει περισσότερο μουσική και βλέπει λιγότερο κινηματογράφο. Τί εξήγηση έχεις γι' αυτό; Εγώ έχω μία εξήγηση.

IK.: "Ό κινηματογράφος, πρώτα άπ' όλα, είναι τό μέσο, τό άλλο μέσο, γιατί τό ένα είναι τά όνειρα, με τό όποιο μπορούμε νά δούμε τίς επιθυμίες μας νά πραγματοποιούνται.

K.Z.: Συμφωνώ άπολύτως.

IK.: Αυτό άκριβώς τό στοιχείο..."

K.Z.: "...είναι τό πληρέστερο λόγω τής παραπλάνησης που κάνει. Είναι μία πετυχημένη άντισταθμιστική μορφή τέχνης, έλλειψης βιωματικής έπαλήθευσης τών όνειρων. Οί νέοι δέν έχουν βιωμένη ζωή, έμπειρία. Έπομένως έχουν ένταση, σφρίγος, χυμούς και ξαφνικά πιέζονται από τή καθημερινότητα... έτσι "φυσικά" άκολουθούν αυτό τό δρόμο. Ό μεγάλος, σιγά - σιγά, επειδή έχει εισπράξει τήν καρπαζία, επειδή έχει δώσει καρπαζιές, έχει μέσα του αυτόν τόν κόσμο του όνειρου και τής πραγματικότητας και μπορεί π.χ. νά ζει ίσως και μήν κάνοντας τίποτα. Γίνεται κινηματογράφος του έαυτου του.

IK.: "Εσύ σήμερα δέν άναγνωρίζεις καμιά χρησιμότητα στον κινηματογράφο; "Ότi δηλαδή έχουμε ανάγκη από κάτι; Με τήν ίδια έννοια σου λέω ότi εγώ έχω ανάγκη από τόν Κώστα Ζουράρι για νά μιλή ή από μία γυναίκα για νά κάνω έρωτα και με δεδομένο τό γεγονός ότi οί επιθυμίες μας δέν έχουν εκπληρωθεί και ούτε θά εκπληρωθούν ποτέ.

K.Z.: "Δυό πράγματα θά έλεγα τώρα για τόν κινηματογράφο. "Ότi πρέπει νά βλέπεις σινεμά όταν έχεις μία άρμονία και μία ισορροπία με τόν έαυτό σου και βασίζεσαι σε άλλα εκτός κινηματογράφου πράγματα. Τότε τό σινεμά μπορεί νά σου δώσει κάτι που νά μοιάζει μ' ένα γαλλικό άρωμα. Θά ξέρεις δηλαδή ότi είναι έντελώς άχρηστο και παράλληλα πολύ όμορφο. Από τήν άλλη μεριά, όμως, θά έλεγα ότi ό ίδιος ό κινηματογράφος είναι πολύ επικίνδυνος, άν τόν χρησιμοποιήσεις σάν δόση όπιου που άντικαθιστά τίς πραγματικές σχέσεις ζωής, διότι τότε σ' έγκαθιστά στην παραπλάνηση και στην ψευδαίσθηση με άποτέλεσμα νά μη βγαίνεις ποτέ από τή ένωση.

Νομίζω λοιπόν ότi ό καλύτερος όρισμός του κινηματογράφου είναι αυτός που λέγαμε κάποτε "Πάμε στον κινηματογράφο για νά περάσουμε δυό ευχάριστες ώρες". Η αίσθηση του τί σοβαρό πράγμα είναι νά κάνεις τούς ανθρώπους νά περνάνε δυό ευχάριστες ώρες; άν αυτό τό είχαν καταλάβει οί σκηνοθέτες, θά είχαν προσφέρει μία μεγάλη ύπηρεσία στον 20ο - 21ο αιώνα. Ένώ αυτή ή υπερφίαλη ψευδαίσθηση, αυτό που είπες, ότi τό σινεμά είναι ή άνωτερη μορφή τέχνης σήμερα, είναι σφάλμα και παράπτωμα. Παράπτωμα ως προς τήν είλικρίνεια που θά έχει ό δημιουργός με κάτι, και συνολικό σφάλμα ζωής.

Ξαναγυρίζω λοιπόν σ' αυτό που είπε ό Γουέλς: "Μην παίρνετε και πολύ σοβαρά τόν κινηματογράφο".

ΚΡΙΤΙΚΕΣ



ΑΠΟ ΤΙ ΑΠΟΤΕΛΟΥΝΤΑΙ ΤΑ ΟΝΕΙΡΑ;

Κόττον κλάμπ

COTTON CLUB (έλλ. τίτλος: **Κόττον κλάμπ**)

σεν. - σκην.: Φράνσις Φόρντ Κόπολα, σεν.: Γουίλιαμ Κέννεντυ, Μάριο Πούτζο, φωτ.: Στέφεν Γκόλντμπλατ, μουσ.: Τζάζ, παίζουν: Ρίτσαρντ Γκίρ, Γκρέγκορυ Χάινς, Ντάιαν Λαίην, Μπόμπ Χόσκινς.

Φωτοσκιάσεις

Τό φῶς στά χρώματα τοῦ καφέ καί τοῦ σκληροῦ κίτρινου χύνεται, χαμηλώνει, χάνεται, μετατρέποντας τή σκηνή, τά παρασκήνια καί τούς διάδρομους τοῦ "Κόττον κλάμπ" σέ δρώμενα τοῦ μύθου. Τό ἀμερικάνικο ὄνειρο, ἄπιαστο σκοτεινό ἀστέρι ἐγκλωβισμένο ὥστόσο στίς φωτεινές τροχιές ἀμέτρητων ταινιῶν, πέφτει γλυκά σκάζοντας πάνω στη σκηνή, ἀπελευθερώνοντας μιά σειρά ἀπό ἱστορίες ἀνθρώπινες, τρυφερές καί βίαιες ταυτόχρονα, πού διασταυρώνονται περνώντας ἤ μιά πάνω καί μέσα στήν ἄλλη, χαράζοντας τά ὅρια μιᾶς ἐποχῆς καί ὑψώνοντας τά ἀδιαπέραστα τείχη τοῦ μύθου.

Ἐάν τό *Κάποτε στήν Ἀμερική* γκρέμιζε αὐτά τά τείχη, ἀποκεντρώνοντας τό μῦθο σέ μιά διαχρονική προοπτική, στερώντας μεγάλο μέρος ἀπ' τή μαγεία του, αὐτό τό φίλμ δέν κυνηγᾷ τό μῦθο τοῦ ἀμερικάνικου ὄνειρου ἀλλά βρίσκεται ὀλοκληρωτικά μέσα σ' αὐτόν, δημιουργώντας εἰκόνες πού ἐπικαλοῦνται τήν ψευδαίσθηση τῆς ὑπαρξῆς του. Νά γιατί τό φῶς σπαρταρᾷ στούς πιά χαμηλοῦς του τόνους σ' αὐτή τήν ταινία, πού περνᾷ μπροστά ἀπό τά μάτια μας, ἀφήνοντας πίσω της μιά ἀχνή ὄνειρου καί μοιάζοντας μέ ὑποφωτισμένο τοπίο μιᾶς νυχτερινῆς βόλτας μέ αὐτοκίνητο, πού τό βλέμμα μας δέν πρόκειται νά ξαναβουρνοῦν. Τό φῶς στήν ταινία τοῦ Λεόνε καταυγάζει τά πάντα - ἀκόμα καί τή νύχτα - ἀπογυμνώνει τήν Ἱστορία, ἀποκαλύπτει τά κενά τοῦ χρόνου, ἄλωνει τό μῦθο, ἐνῶ ἐδῶ βυθίζει τά πρόσωπα, τά πράγματα, τή μουσική, στή σκιά του, σ' αὐτό πού θέλουμε ἀλλά δέν μπορούμε νά δοῦμε, ἐκεῖ ὅπου τό βλέμμα συναντᾷ τά ὅρια τῆς ἀπόλαυσης του.

Ἡ μαγεία τοῦ μύθου

Ὁ Κόπολα, μετά τίς γνωστές περιπέτειες καί τό ξεπούλημα τῶν Ζόετροπ στούντιο (συνέπεια τῆς ἀποτυχίας τῆς πιά φιλόδοξης καί συνάμα πιά κακῆς ταινίας του τοῦ *Μιά μέρα, ἕνας ἔρωτας*) ξαναβρίσκει τή χαρά τοῦ νά κάνει αὐτό πού λέμε "παλιό καλό σινεμά" πού δέν ἀπορροφᾷ οὔτε τυφλώνει τό βλέμμα, ἀλλά γλιστρώντας μέσα του, τό παρασέρνει καθοδη-

γώντας το στις κρυφές πηγές της όπτικής του ευχαρίστησης, κινώντας μία νοσταλγική διαδικασία εικόνων. Ένα φιλμ ρετρό που όμως δεν άντανακλά αλλά μεγενθύνει, που δεν ύπονομεύει, δεν εξετάζει κριτικά (παγίδα όπου έγκλωβίστηκαν πολλές αξιόλογες ταινίες) αλλά στηρίζει, που δεν άπομυθοποιεί αλλά άγαπά την έποχή του.

Η έποχή είναι ή δεκαετία του '30 και ό χώρος ένας μικρός - μεγάλος μύθος που συμπυκνώνει τά συστατικά του άμερικάνικου όνειρου. Η μουσική, ό χορός, ή δόξα, τό χρήμα, ή έξουσία. Τό "Κόττον κλάμπ" είναι ό κήπος της Έδέμ, όπου τό όνειρο παίρνει σάρκα και όστά, καταστρέφοντας ή εξακοντίζοντας στά ύψη τούς ανθρώπους που κινούνται μέσα του. Μικρά και μεγάλα άστέρια παρελαύνουν στή σκηνή και στήν πλατεία του. Ό Τζαίμς Κάγκνεύ πυροβολεί (στά ψέμματα), ό Τσάρλι Τσάπλιν μιμείται τόν έαυτό του κάνοντας τόν Σαρλώ, ή Γκόρια Σβάνσον χαρίζει τή θέασή της στους θαμώνες και ό Ντιούκ Έλινγκτον, ό ίδιος άυτοπροσώπως, χτυπά τά πλήκτρα του πιάνου.

Η ταινία είναι ταυτόχρονα πολλές ταινίες, συμπυκνώνοντας πολλά κινηματογραφικά μοντέλα και συμπλέκοντας τα μέ τέτοιον τρόπο ώστε νά τά ξεπερνά, δημιουργώντας ένα έξαιρετικά σύνθετο πλέγμα: τό γκαγκστερικό φιλμ, τό χορευτικό μιούζικαλ τό αισθηματικό μελόδραμά μά πάνω άπ' όλα αυτή είναι μία μουσική ταινία. Τά άτομα κινούνται σέ έρωτικές χορογραφίες θανάτου κάτω άπ' τόν άστερισμό της τζάζ, ή όποια όριοθετεί τήν ύπαρξή τους και τς φιλοδοξίες τους. Μέσα στό σκοτάδι της αίθουσας, πριν άκόμη από τά ζενερικ, ή μουσική άνοίγει τό διάδρομο μέσα από τόν όποιο θά ξεπηδήσουν οι εικόνες, θ' άνάψουν τά φώτα, θά πέσει ή νύχτα: τό "Κόττον κλάμπ" έχει άνοίξει. Ό μύθος του στηρίζεται στήν τζάζ, οι εικόνες δέν συνοδεύονται άπ' αυτήν, είναι τό πλαίσιο πάνω στο όποιο θά άρθρωθούν για νά μπορέσουν νά ταξιδέψουν.



Εικόνες έξαιρετικά βίαιες: βόμβες σκάζουν κάτω από τή μύτη της τρομπέτας, σκορπώντας τρόπο και θάνατο, μουσικοί ήχοι έναλλάσσονται μέ πιστολί-δι, και εικόνες άφόρητα γλυκερές που άκολουθούν τά μοντά χτυπήματα του μπάσσου και τά χαμηλότονα περάσματα του πιάνου. Ό Ντίξι στροβιλίζεται, κνηγώντας τήν έπιτυχία στό όραμα μις όμορφης γυναίκας, στους βίαιους χορούς που στήνουν γύρω του οι συμμορίες των γκάγκστερ, μέ μόνο όπλο τήν τρομπέτα του άνοίγει τό μοναχικό του δρόμο, μπλεγμένος άνάμεσα στήν άγάπη για τή μουσική και στόν έρωτα για τήν Βέρα - περιουσιακό στοιχείο του κτηνώδους Ντάτς - ενώ ή θεά Σβάνσον τόν χαιδεύει στό μάγουλο λεγοντάς του "Έλα νά μέ βρεις καμία φορά στό στούντιο γλυκέ μου"! Οι προβολείς του όνειρου σαρώνουν τς έπιθυμίες των ανθρώπων της σκηνής και των παρασκηνίων του "Κόττον κλάμπ". Ό μαύρος χορευτής ρίχνεται στό κνηγή της πανέμορφης μιγάδας και πρέπει νά κατακτήσει τή σκηνή του κλάμπ για νά του δοθεί ή δυνατότητα νά τήν άποκτήσει δυνατότητα που άπωθεΐται συνεχώς, έπαφή που διακόπτεται συνεχώς σέ μία σειρά από καταπληκτικά γκάγκ άπό τούς άυστηρά έλεγγόμενους φυλετικούς διαχωρισμούς. Οι γυναίκες, σώματα έγκλωβισμένα στήν έξουσία του άντρα, έννουχισμένα άπό κάθε έπιθυμία, προορισμένα ν' άπορροφούν τόν πόθο του ή νά τόν άποκλείουν. Η άνεκπλήρωτη έπιθυμία γίνεται ή κινητήρια δύναμη που όδηγεί στήν κορυφή, εκεί όπου τά όρια μετατοπίζονται, τά περιθώρια άνοίγουν, εκεί όπου οι προβολείς συλλαμβάνουν τήν έκπλήρωση του πόθου.

Τό σενάριο, δομημένο πάνω σέ διπλές παράλληλες ιστορίες που τέμνονται στό χώρο του κλάμπ, μέ μεγάλη σκηνοθετική μαεστρία και χαριτωμένα εύρηματ, άναπαράγει αυτόν τό διπολισμό και στό επίπεδο των χαρακτήρων. Οι δύο έρωτικές ιστορίες που κινούν τά νήματα της άφήγησης, κουβαλούν πίσω τους σέ δεύτερο πλάνο τς παράλληλες ιστορίες των δύο μικρών άδελφών και οι όποιες μέ τή σειρά τους παραπέμπουν στή μάχη για τόν έλεγχο της έξουσίας άνάμεσα στους δύο γκάγκστερ, μέσα από μία διαδικασία έπικαλυπτόμενων εικόνων που άναπαράγουν τό κλασικό σχήμα καλού - κακού, ενώ όλόκληρο τό σύνολο έλκεται μαγνητισμένο από τό μαγικό χώρο της σκηνής του κλάμπ, γύρω από τήν όποια και περιτρέφεται.

Τό "Κόττον κλάμπ" είναι τό πεδίο σύγκλισης και ταυτόχρονα άναίρεσης αυτού του σχματοποιημένου διπολισμού, που ή κάθε μία άπ' αυτές τς ιστορίες παύει νά χαράζει τή δική της πορεία για νά ένσωματωθεί, βρίσκοντας τή διέξοδο της διαφυγής, ή της άπώλειας για άλλους, στό μυθικό χώρο της σκηνής μέσα άπ' τό χορό, τό τραγούδι και τή μουσική.



“Όταν ο θάνατος χορεύει κλακέτες

‘Ο μαύρος κλακετίστας επιδίδεται προς τιμήν του αδελφού του σ’ ένα εκπληκτικό χορευτικό σόλο συμφιλίωσης μαζί του. Στην πίσω μεριά του πλάνου, ο Ντάτς έτοιμάζεται νά πεθάνει, ζή την άρχή του τέλους χωρίς νά τό ξέρει σ’ ένα κακοφωτισμένο μπάρ. ‘Ο θάνατος κλεισμένος στην αίθουσα του μοντάζ ένώνει κομματάκια φίλμ κόβοντας ζωές. Δημιουργεί τό σκηνικό πλαίσιο, σκηνοθετεί τόν έαυτό του γιά νά κλέψει τήν παράσταση όταν θά βγει στη σκηνή. Κυκλοφορεί ανενόχλητα στό ενδιάμεσο τών δύο πλάνων, εκεί όπου ο κινηματογράφος γεννιέται. Τά έναλασσόμενα πλάνα μεγάλης διάρκειας στην άρχή, σιγά - σιγά μικραίνουν, τά περιθώρια ζωής στενεύουν. Οί κλακέτες ανεβάζουν τήν ένταση, γρήγορα πίο γρήγορα, στό κατακόρυφο, άλλαγές ταχυτήτων άνάμεσα στά πλάνα, οί άλλοι από τήν άλλη πλευρά απολιθώματα μιās εποχής πού πέρασε, συνωμότες χωρίς συνωμοσία. Τά δίχρωμα παπούτσια φρενάρουν άπότομα. Τά χειροκροτήματα περνώντας στό πίσω μέρος, γίνονται σφαιρες, τρυπούν τό πλάνο καί τά σώματα, χειροκροτούν τήν πτώση τους, φέρνοντας μας στό μυαλό τή ρήση “ο κινηματογράφος είναι ο θάνατος σέ ώρα έργασίας”.

Τό νέο άφεντικό

“Όμως πίσω από τά παρασκήνια, μακριά από τίς αίματοβαμμένες συρράξεις, άδιαφορώντας γιά τό αν οί έγχρωμοι μπορούν νά μπαίνουν στό “Κόττον

κλάμπ” μόνο σαν μουσικοί από τήν πίσω πόρτα καί όχι σαν θεατές από τήν κύρια, κάτι καινούριο γεννιέται, ή τέχνη- του εικοστού αιώνα, ή μόνη πού θά μπορέσει νά αναπαραστήσει τή μαγεία του μύθου. ‘Η πραγματικότητα περνάει στό επίπεδο τής ανώτατης μυθοποίησής της. ‘Ο κινηματογράφος ποτέ δέν αναπαριστά μόνο, αλλά καί αναπλάθει. Τά μοντέλα βλέπουν τόν έαυτό τους στην οθόνη αλλά δυσκολεύονται νά τόν αναγνωρίσουν ή νά ταυτιστούν μαζί του. Αυτό είναι προνόμιο μονάχα του κοιού.

Οί καιροί αλλάζουν. Τό κοινό, μικτό τώρα πιά, κάτω από τίς μουσικές προσταγές του ορωμένου Κάμπ Καλογουέη παρακολουθεί τή μαγική σύνθεση τής τελικής σκηνης, πού όπως στά παραμύθια, οί επιζώντες “καλοί” άγκαλιασμένοι μέ τίς μούσες τους άποχωρούν, δίνοντας τήν πίο λαμπρή παράσταση, ένω στά παρασκήνια αναπαύονται οί εκπληρωμένοι πόθοι του άμερικάνικου όνειρου.

‘Ο Ντίξι γρονθοκοπεί τόν έαυτό του πού τόν κοιτάζει άσφαλής, σίγουρος, χαμογελαστός, από τήν γιγαντοαφίσα. Είναι μιá μάχη άνιση καί τό ξέρει γι’ αυτό καί αναρωτιέται “όμως ποιός είναι άφεντικό;” “Όσο γιά τήν άπάντηση στό παραπάνω έρώτημα, θά πρέπει κάποιον βράδυ ν’ άκολουθήσεις τή φωτεινή δέσμη πέρα άπ’ τόν παράδεισο τής οθόνης εκεί όπου κατασκευάζονται τά όνειρα.

Θωμάς ΛΙΝΑΡΑΣ

Τό τρίτο μέρος είναι τό καλύτερο

TRZECIA CZESC NOCY (έλλ. τίτλος: Τό τρίτο μέρος τής νύχτας)

σκην.: Αντρέι Ζουλάφσκι, σεν.: Μισορλάβ και Αντρέι Ζουλάφσκι, φωτ.: Βίτολντε Σομπζίνσκι, μουσ.: Αντρέι Κορζόνσκι, παίζουν: Μαλγκοζάτα Μπράουνεκ, Λέζεκ Τελεζύνσκι, Γιέρζι Γκαλίνσκι.

"Γιατί λοιπόν νά σταματήσουν εκεί; Έπρεπε νά κινούνται συνέχεια, όλο και πιό πίσω. Διαφορετικά ό θάνατος δέ θά ξεχνιόταν, και ένας θάνατος πού τόν θυμάσαι παύει νά είναι λειτουργικός".¹

Τό Τρίτο μέρος τής νύχτας είναι ή πρώτη ταινία του Αντρέι Ζουλάφσκι. Δέν τής φαίνεται παρουσιάζεται ως τελευταία, ως τελικό στάδιο κάποιας αμετάκλητης παθολογικής διαδικασίας. Άκόμα: ως πρόκληση στά όρια του κινηματογράφου. Τό Τρίτο μέρος τής νύχτας είναι ή πρώτη και τελευταία ταινία του ανθρώπου πού τώρα γυρίζει τή νέα του ταινία (*Η άρρώστια του έρωτα*). Δηλαδή, μιά ταινία του Ζουλάφσκι όπως όλες οι άλλες. Μιά μπλόφα όσον άφορᾶ τήν ταξινομήσή της, πολύ μακριά από όποιοδήποτε όριο. Ό Ζουλάφσκι, άνθρωπος τής τελευταίας λέξης, δέ βρίσκει ποτέ τήν τελευταία λέξη στό τόσο προσωπικό, καθολικά μή έρμηνεύσιμο παιχνίδι του. Αυτό είναι τό κύρος του, τό αϊνιγμά του και τά όριά του.

Ό Ζουλάφσκι πραγματεύεται τό δέος. Φτιάχνει παραληρηματικούς στρόβιλους εικόνων, άπίθανες ιστορίες πού σφετερίζονται τόν θεατή εμπλέκοντάς τον άπόλυτα μόνο και μόνο για νά τόν άφήσουν... άπέξω. Πρόκειται για ταινίες πού θέλουν, προσπερνώντας τίσ ιστορίες, νά προσπεράσουν τό σινεμά; Νά ξεπεράσουν τίσ εικόνες; Όχι άκριβώς. Είπαμε ήδη πώς πρόκειται για μπλόφα. Θέλουν νά τελειώσουν. Οί ταινίες του Ζουλόφσκι είναι παθιασμένες μέ τό τέλος τους.

Τό Τρίτο μέρος τής νύχτας βρίσκεται στην προνομιακή θέση τής άφετηρίας του έργου του σκηνοθέτη. Είναι αντιπροσωπευτικό τής εξέλιξής του. Σπαρμένο μέ αϊφνίδιες εξάρσεις λόγου, κινήσεων, εικόνων, ταυτόχρονα διατηρεί μιά ιδιαίτερη, έμμοιοληπτική συστηματικότητα. Δύσκολος συνδυασμός πού δοκι-

μάζεται συχνά, πολλές φορές στην κάθε του ταινία. Άλλοτε πετυχαίνει, άλλοτε όχι. Στίς καλύτερες ταινίες του είναι δύσκολο νά τό ξεχωρίσεις.

"Δέν υπάρχει χρόνος για τό θάνατο. Κι έτσι ό θάνατος πρέπει νά ταξιθεϊεί".¹

Μέσα στην ταινία ή τάξη των πραγμάτων είναι εύθραυστη, άντικείμενα και πληροφορίες εναλλάσσονται διαρκώς μέσα σέ τρικυμίες γεγονότων. Δέν μπορεί νά υπάρξει άνάγνωση αλλά μονάχα άναγνώριση αυτής τής διαταραχής, όπως έρχεται μέσα από τίσ εμφάσεις, τίσ έπαναλήψεις, τούς παραλογισμούς της.

Τό φίλμ αρχίζει και τελειώνει μέ άναφορές στην Άποκάλυψη του Ίωάννη, στηρίζεται όλόκληρο σ' αυτήν. Είναι ή σκηνή της και αυτή είναι τό κλειδί του χαρακτήρα του. Ό σκηνοθέτης προσεταιρίζεται τή θρησκεία του βιβλίου για νά κερδίσει τίσ πολλαπλές προσβάσεις στίς έννοιες του άπόλυτου, όσο και στή φευγαλέα, όραματική τους ύπόσταση. Μέ τή σειρά της, ή κινηματογραφική άνάλυση καλείται νά προσεταιριστεί τήν άνεση του ψυχαναλυτικού καναπέ. Τά πράγματα τότε γίνονται πιό άπλά. Και σίγουρα πολύ λιγότερο ένδιαφέροντα.

Άφήνοντας κατά μέρος τήν άνάλυση, από τό Τρίτο μέρος μένει τό πυρετώδες παιχνίδι των συμπτωμάτων, μιά μεσσιανική φαντασίωση πού δέν υπάρχει λόγος νά παραβιαστεί. Έμεις δέ θά σχεδιάσουμε παρά ένα περιγράμματά της.

Ό δρόμος για τό άπόλυτο περνάει από τή βία ή, τουλάχιστον, αυτό φαίνεται νά ύποψιάζεται ό Ζουλάφσκι: ή βία συνέχει τό σύμπαν του φίλμ. Έξιθώνει τή γέννηση και τό θάνατο (ίσχυρότατα σημεία άναφορᾶς, εκτός των άλλων, τής καθολικής του παιδείας), είναι πιό πραγματική άπ' αυτά, είναι ή τελική τους ουσία και ή χρεωκοπία του νοήματος τους.

Η όμοιογονοποίηση των πράξεων τρέφει τόν παραλογισμό, άφηγείται τήν ήδη συντελεσμένη καταστροφή των πραγμάτων, τόν όριστικό έκτροχιασμό του προγενέστερου, πραγματικού κόσμου. Η γενολογία του ήρωα χάνεται μέσα στίς συνεχείς μεταμορφώσεις κι αυτός παρασύρεται σ' αυτόδύναμους κόσμους ειδώλων τής προηγούμενης ζωής του: κάθε τι μοιάζει νά βαθαίνει από ένα ιδιαίτερο νόημα - φανερό, κρυφό, χαμένο - πού άπευθύνεται ειδικά σ'



αυτόν. Τό “μήνυμα” συμπυκνώνεται στην εικόνα του νεκρού έαυτού του. Είναι ένοχος μιās παραπανήσιας ζωής, ενώ θά 'πρεπε νά είχε πεθάνει μαζί μέ τους δικούς του. Έκείνοι οι θάνατοι μάς εισήγαγαν (μαζί του) στό πεδίο τής άποκάλυψης. Μέσα στό άποκαλυπτικό παρόν, ή άξία του πραγματικού μηδενίζεται, σβύνει σ' ένα χορό προσώπων φωτισμένων από τό θάνατο, σ' ένα χορό φαντασμάτων.

Στήν άχρηστη άλγεβρα τής ταινίας, ή βία είναι ή μοναδική σταθερά και ό θάνατος τό άποκλειστικό ζητούμενο. Μέσα στή στατικότητα του Ζουλαφσκικού παραληρήματος όλα τ' άλλα έξουδετερώνονται: ό αναδιπλασιασμός των ήρώων είναι τό πεπρωμένο τους, άδιάκοπος ρυθμός, παράλογος, παράλληλος μέ τήν ανάπτυξη του πόθου τιμωρίας γιά τή φανταστική ένοχή τους: είναι ταυτόχρονα δαιμονισμένοι και έκθαμβοι παρατηρητές, έπιφορτισμένοι μέ τήν έξιλέωση του θανάτου. Η κάμερα του Ζουλάφσκι, έκτίθεται στους άγωνιώδεις κύκλους που ή ίδια δημιουργεί, άναζητάει σ' αυτούς τή φόρμουλα τής λύτρωσης. Οι έννοιες που επανέρχονται χαράζουν τίς άρχές μιās ιδιόμορφης, έλλειπτικής θεολογίας: *ό δαίμονας*, ενσαρκωμένος στό διχασμό των ήρώων: *ή άποκάλυψη*, στήν κυριαρχία τής άδυναμίας του νοήματος: *ή τιμωρία* (ή κόλαση, άν προτιμάτε) που κλείνει τόν κύκλο: είναι ή άδυναμία τους νά πεθάνουν. Ό Ζουλάφσκι

δέν τονίζει τόσο τήν ήθική όσο τήν βουβή άποψη αυτών των πραγμάτων, τήν κινητικότητα, τό δυναμικό της. Αυτό είναι που μεταλλάσσεται σε κινηματογραφική δημιουργία και βοηθάει τόν σκηνοθέτη νά σταματάει πάντα ένα βήμα πριν από τό άδιέξοδο. Ξέρει καλά πώς ή άπόσταση είναι μόνο τόση και ποντάρει σ' αυτό. Όλες του οι ταινίες χαρακτηρίζονται απ' αυτή τήν (μάταιη) προκλητικότητα. Στόν Ζουλάφσκι δέ μένει παρά νά τή χρησιμοποιει, και μάλιστα στό έπακρο, μέ άποτελέσματα άλλοτε εύτυχη (*Σημασία έχει ν' αγαπάς*), άλλοτε άτυχη (*Δημόσια γυναίκα*). Τόν ενδιαφέρει;

Τό τέλος του *Τρίτου μέρους* μάς ξαναφέρνει στό σπιτι των νεκρών. Δέν υπάρχει κανένα σώμα. Η άβέβαιη παρουσία των νεκρών ήταν μονάχα ή άφορμή τής βίας. Η παρούσα άκίνησία αφήνει τήν ταινία νά φανεί ως προϊόν όχι κίνησης αλλά καθήλωσης. Μέσα από τό σπιτι, έξω από τά παράθυρα, βλέπουμε τέσσερεις ρακένδυτους καβαλλάρηδες, άκίνητους, δίκαια αγάλματα στή χώρα τής Άποκάλυψης.

Γιάννης ΔΕΛΗΟΛΑΝΗΣ

¹ Οι φράσεις άνήκουν στόν Γ.Σ. Μπάροους και στό βιβλίο του *Ό Απούκ είναι εδώ*.

Πώς θά διδάξετε φαινομενολογία σέ μιά βόμβα

DARK STAR (έλλ. τίτλος: **Σκοτεινό άστέρι**)¹

σκην.: Τζών Κάρπεντερ, σεν.: Ντάν Ο' Μπάνον, Τζ. Κάρπεντερ, φωτ.: Ντάγκλας Κνάπ, μουσ.: Τζ. Κάρπεντερ, ειδικά έφφέ: Ντ. Ο' Μπάνον, Μπόμπ Γκρήνπεργκ, παίζουν: Μπράιαν Ναρέλλε, Κάλ Κούνιχολν, Ντάν Ο' Μπάνον, Τζόε Σώντερς (παραγωγή: 1974).

Χαμένοι μέσα στό διάστημα

Ο Τζών Κάρπεντερ, γνωστός και άγαπητός στό έλληνικό κοινό, σκηνοθέτης τής "νέας γενιάς" του άμερικάνικου κινηματογράφου, κινούμενος ανάμεσα στό χώρο τής επιστημονικής φαντασίας και τών ψυχολογικών ταινιών τρόμου, καταφέρνει πάντα νά μās συναρπάξει.

Τό *Σκοτεινό άστέρι*, τήν πρώτη μεγάλου μήκους ταινία του (ή πρώτη μικρού μήκους ταινία του ήταν *Η άνάσταση του Μπρόνκο Μπίλλν*, 1970) τήν είχαμε δει για πρώτη φορά στην τηλεόραση (δές και *Όθόνη*, τεύχος 18, σελ. 76) αλλά ή φετεινή προβολή του στις σκοτεινές αίθουσες όδηγεϊ άναγκαστικά στό δρόμο τής επανεκτίμησης. Τόν πρώτο λόγο όμως έχει ό ίδιος ό σκηνοθέτης.

Τό πρόσωπο (μιλά και έξηγεϊ.)

● *Πώς κάνατε τήν έμφάνισή σας στην κινηματογραφική παραγωγή;*

Τ.Κ.: "Αρχισα ... στά όκτώ μου χρόνια! Ο πατέρας μου είχε μιά κάμερα, τήν όποία "δανείστηκα" για ν' άρχισώ νά φτιάχνω ένα φίλμ. Στά 1968 στό πανεπιστήμιο του Κεντάκυ έπρεπε ν' άποφασίσω μέ τί έπρόκειτο ν' άσχοληθώ. Συνεχώς όνειρευόμουν νά κάνω κινηματογράφο, και για άρχή ό πιό εύκολος τρόπος, και ό μοναδικός για μένα πού άγγιζε τήν πραγματικότητα, ήταν νά είσαχθώ σέ μιά σχολή κινηματογράφου. Έτσι πήγα στό πανεπιστήμιο του Λός Άντζελες (U.S.C.) όπου έμεινα έξι χρόνια.

Άλλά γνωρίζετε ότι ποτέ δέν πήρα τό πτυχίο μου. Ποτέ! Αυτή ήταν και ή περίοδος κατά τήν όποία άρχισα τό *Σκοτεινό άστέρι*.

● *Τό πρότυπο ήταν μικρού μήκους;*

Τ.Κ.: Ναι. Στο τέλος, μιά μέσου μήκους κόπια 45, και ή όποία έγινε μεγάλου μήκους μετά πολλές περιπέτειες. Μās πήρε τριάμιση χρόνια για νά τελειώσει και μās στοίχισε 60.000 δολάρια! Στην άρχή τό είχαμε γυρίσει σέ 16mm, αλλά τό μετατρέψαμε όλο σέ 35mm. Τό φίλμ διανεμήθηκε τό 1974, αλλά μέσα σέ γενική άδιαφορία. Τό λιγότερο πού μπορούμε νά πούμε είναι ότι δέν είχε μεγάλη έπιτυχία κανένας δέν πηγαινε νά τό δει.

● *Ποιό κομμάτι άπ' τό Σκοτεινό Άστέρι μπορούμε νά αποδώσουμε στον Ντάν Ο' Μπάνον;*

Τ.Κ.: Η άρχική ιδέα είναι δική μου. Ο Ντάν ήρθε, και δουλέψαμε μαζί πάνω στό σενάριο. Μισό-μισό. Ήταν καλλιτεχνικός διευθυντής. Έκείνος έφτιαξε τά περισσότερα μέρη άπ' τό ντεκόρ. Άλήθεια, τά έφτιαξε μέ τά ίδια του τά χέρια!

● *Ήταν πραγματικά έξαιρετικά!*

Τ.Κ.: Ναι. Έπαιξε επίσης στην ταινία. Έγώ ήμουν ό παραγωγός, σκηνοθέτησα τήν ταινία και έβαλα τή μουσική.

● *Πώς ήταν τά γυρίσματα;*

Τ.Κ.: Τρομακτικά! Πολύ δύσκολα. Δέν είχαμε καθόλου χρήματα. Δέν είχαμε απολύτως καμιά συνεργασία μέ τή σχολή για τό λόγο ότι δέν ήταν δικό τους φίλμ. Ή ταινία ήταν δική μου, και έπρεπε νά τήν κάνω μέ πλήρη άνεξαρτησία άπ' τή σχολή.

● *Τί κάνατε μετά τό Σκοτεινό άστέρι;*

Τ.Κ.: Αρχισα νά γράφω σενάρια, άργότερα έκανα τήν ταινία *Σταθμός 13δέχεται επίθεση* (1976) και μερικά φίλμ για τήν τηλεόραση.

● *Ο Σταθμός ... δέν είχε καλή ύποδοχή στις Η.Π.Α.;*

Τ.Κ.: Για πρώτη φορά παίχτηκε τό 1976 και δέν πήγε καθόλου καλά. Δέν μπορώ νά καταλάβω γιατί. Γι' αυτό τό παρουσίασα στό φεστιβάλ ταινιών του

Λονδίνου όπου βρήκε ανταπόκριση. Είχε μεγάλη επιτυχία στην Αγγλία.

● *Και στη Γαλλία είχε επιτυχία;*

Τ.Κ.: 'Αλήθεια; Γνώριζα ότι είχε πάει καλά στην Ευρώπη. Είναι ένα είδος σύγχρονου μελοδράματος, ένα μεταμορφωμένο γουέστερν. Νομίζω ότι τό κοινό δέν γνώριζε αυτό πού πήγαινε νά δεί. Έδω, τό φίλμ παρουσιάστηκε σάν μιά ταινία βίας, ενω στήν Ευρώπη παρουσιάστηκε καλύτερα.

● *Τό Σκοτεινό άστέρη ήταν ένα φίλμ κωμικής επιστημονικής φαντασίας, ενω αντίθετα ό Σταθμός ... παρουσιάστηκε σάν μιά ταινία δυστοίωνη και βίαιη. Πώς εξηγεíte τό πέρασμα άπ' τό ένα στό άλλο;*

Τ.Κ.: Σωστά σās ειφνιδιάζει, αλλά νομίζω ότι ύπάρχει άρκετή δόση χιούμορ στόν *Σταθμό*. Ό τρόμος στήν ίδια τήν ψυχική διάθεση είναι άφόρητος. Όσο περισσότερο ή κατάσταση είναι βαριά, τόσο περισσότερο αυτή μου φαίνεται κωμική. Στό *Σκοτεινό άστέρη* άλλου βρίσκεται τό βάρος: σκεφεíte τις προσωπικότητες ανθρώπων πού βρίσκονται μέσα στό διάστημα γιά 20 χρόνια, χωρίς μιά γυναίκα... Καταντούν όλοι τους τρελοί. Είναι πολύ σημαντικό, και αυτό που εμφανίζει περισσότερο άστειό.

● *Υπάρχει ένα έξωγήνιο όν στό Σκοτεινό άστέρη, τόόποιο δραπετενει και καταδιώκεται άπό ένα μέλος του πληρώματος. Μήπως αυτή ή κατάσταση έδωσε τήν άρχή στό φίλμ του Ο' Μπάννον* Άλλιεν;

Τ.Κ.: "Όχι σίγουρα. Δέν νομίζω ότι έχει μεγάλη σημασία νά δοϋμε μ' αυτό τόν τρόπο τό έξωγήνιο όν του *Σκοτεινού άστεριού*. Αυτό πού έχει άξια στό *Σκοτεινό άστέρη* είναι ή ιδέα ενός πληρώματος πού δέν έχει άέρα πολύ... στρατιωτικό, άς πούμε, πού είναι άκατάστατο και τό όποιο βρίσκεται εκεί γιά νά πίνει μύρα... πάντοτε.

(ή συνέντευξη είναι άπ' τό περιοδικό *L'ecran fantastique*)

Τό προσωπείο (άφηγεíte)

Τό *Σκοτεινό άστέρη* είναι άρκετά... φωτεινό: τό διαστημόπλοιο σάν άστέρη κινείται μέσα στό διάστημα μέ μοναδικό του σκοπό νά βομβαρδίζει - έξολοθρέφει πλανήτες πού θά γίνονταν επικίνδunami σέ κάποια μελλοντική άποίκηση άλλων άστρικών συστημάτων. Φέρνουμε τό φως ενός καινούριου πολιτισμού.

Τό μέλλον είναι σκοτεινό και άβέβαιο, άν και στήν επιστημονική φαντασία όλα είναι ξεκαθαρισμένα: τό φανταστικό, έχοντας τή βάση του στα επιστημονικά έπιτεύγματα της εποχής μας, μετατίθεται στό χωρο της όνειροπόλησης. Ό μύθος χρησιμοποιείται γιά νά παρουσιαστεί στήν όθόνη ότιδήποτε θά μπορούσε ν' άποτελεί στοιχείο μιάς μελλοντικής πραγματικότητας. Όταν όμως ή πραγματικότητα αυτή παρουσιάζεται μέ τρόπο κωμικό - και ταυτόχρονα τραγικό - άποτελώντας άπεικόνιση της σύγχρονης



κοινωνίας σέ μιά μελλοντική της διάσταση, τότε ο μύθος άποκτá τήν ιδιότητα τής προφητείας, και έχουμε νά κάνουμε πιά μέ μιά ταινία Άποκαλυπτική (Η έννοια τής προφητείας έδω, πλησιάζει περισσότερο τό έργο του Ι. Βέρν, ο όποιος δέν μαντεύει ή προλέγει αλλά καταφέρνει νά “δει” τήν μελλοντική όλοκλήρωση τής γοργά εξελισσόμενης έποχης του.

Ό χώρος σ’ όλόκληρη τήν ταινία νοείται μέ τή διπλή του ύπόσταση: ως φυλακή, ο περιορισμένος χώρος του διαστημοπλοίου στόν όποιο είναι άναγκα-σμένο νά κινείται τό πλήρωμά, και ως τόπος άπελευ-θέρωσης, ο διαστημικός χώρος τής άπεραντοσύνης που μόνο τό βλέμμα είναι ικανό νά συλλάβει τήν στιγμαία (άναγκαστικά τρισδιάστατη) ύπαρξή του.

Τέσσερις άντρες άποτελούν τό πλήρωμα του “Σκοτεινού άστεριού”, ενώξ ένας πέμπτος, ο κυβερ-νήτης που έχει πεθάνει, βρίσκεται στήν κατάψυξη για νά διατηρηθεί ο νους του.

Η άποπνικτική άτμόσφαιρα, ή καθημερινή έπα-νάληψη, ή μονοτονία του ταξιδιού, ή μοναξιά του άρ-σενικού (μόνον ή φωνή του κεντρικού κομιούτερ που έλέγχει και προνοεί για όλα είναι γυναικεία - άνάλογη πρόβληματική συναντάμε και στήν *Κριστίν* του Κάρπεντερ) δρουν καταλυτικά στήν άλλοίωση του ψυχισμού και τής προσωπικότητας των τεσσά-ρων διαστημάνθρώπων. Η νόσος του διαστήματος φαίνεται ότι παρουσιάζει τά ίδια συμπτώματα μέ τήν νόσο των δυτών: άπορρύθμιση των όργάνων, συμπί-ση του νου, ψυχική άναστάταση μέ άποτέλεσμα τά άτομα νά συμπεριφέρονται σάν τρελά. Η σχιζοφρέ-νειά τους έκδηλώνεται μέ τήν έπιθυμία τής εξουσίας (όλοι θέλουν νά κυβερνούν) τήν έλλειψη συννενό-σης, τήν άνικανότητά τους νά σκέφτονται “συλλογι-κά”. Βρισκόμενοι σέ μιά κατάσταση άποσταθεροποί-ησης, οι ένέργειες τους φαίνεται νά υπόκεινται στους νόμους τής βαρύτητας (μπορούμε νά φανταστούμε τήν επίδραση τής βαρύτητας όχι μόνο στό σώμα αλλά και στόν ψυχισμό των ανθρώπων;)

Ό τρόμος δέν άκολουθεί τους ρυθμούς τής φρί-κης (γνώριμοι ρυθμοί στις κατοπινές ταινίες του Κάρπεντερ *Η νύχτα μέ τις μάσκες* και *Ομίχλη* όπως και στό σενάριο τής ταινίας *Τά μάτια τής Λώρας Μάρς*) αλλά έμφανίζεται ως άνησυχία και ένδιαφέρον του θεατή για τά άποτελέσματα των κωμικών κατα-στάσεων. Έτσι “σμπάσχοντας” στόν Πίν - μάκ (ρόλο που παίζει ο Ντάν Ο’ Μπάννον) τρομάζουμε στή σκέψη του θανάτου του καθώς βρίσκεται κρεμα-σμένος άπ’ τό άσανσέρ που άνεβοκατεβαίνει, ουσια-στικά όμως άνησυχούμε γιατί νομίζουμε (ή ταινία μäs κάνει νά νομίζουμε) ότι πρόκειται νά σκοτωθεί επειδή φαίνεται “ναρκωμένος νοητικά”, λές και δέν μπορεί νά σκεφτεί τή λύση σωτηρίας που σκέφτεται κάθε θεατής. Άκόμη και τό τέρας που βρίσκεται στό “Σκοτεινό άστέρι” σάν μασκότ μέ τήν ιδιόμορφη

έξωτερική έμφάνιση και τά κωμικά προβλήματα που δημιουργεί δέν προκαλεί φρίκη, όπως τά άλλα τέρα-τα κατά καιρούς στις ταινίες φρίκης, αλλά άπομυθο-ποιεί τό φόβο του ανθρώπου για τά υπεράνθρωπα και έξωγήινα τέρατα, και περισσότερο πανικοβάλλει τον θεατή μέ τις ανθρώπινες “άδυναμίες” του, τής έκδί-κησης, τής πονηριάς και τής παιδικής άνωριμότητας.

Τό συνεχές παιχνίδι μέ τις έφευρέσεις και τήν έπιστήμη που έπιχειρεί ο Κάρπεντερ, όπως είναι φυ-σικό, έχει τραγική εξέλιξη. Η σύγκρουση των άν-θρώπων που άρχίζουν νά σκέφτονται παράλογα μέ τό λογικοφανές σύστημα στό όποιο έχουν ύποταγει εί-ναι άναπόφευκτη.

Ό κίνδυνος που έρχεται μέ τή μορφή τής βλάβης στό σύστημα έλέγχου ποροδότησης μιάς βόμβας παραλύει τήν άυτοματοποίηση που έπικρατεί στό “Σκοτεινό άστέρι” (μόνον, ή και στή σημερινή κοι-νωνία;) και για τήν άπόκρουσή του χρειάζεται ή άν-θρώπινη πρωτοβουλία και ικανότητα. Οι άστροναυ-τες δέν έχουν πιά τις δυνατότητες ν’ άνταποκριθούν στις δύσκολες περιστάσεις (δέν είναι τό *Right stuff*) κάνουν λάθη, και τελικά ζητούν τή βοήθεια του κατεψυγμένου κυβερνήτη. Η γνώση για τά πράγ-ματα μέσα άπ’ τήν έγκεφαλική διάσταση τής άνάμνη-σης (ρόλο που κατέχει ή Ιστορία ως έπιστήμη;) ίσως είναι ικανή νά δώσει λύσεις. Δέν νομίζουμε ότι είναι παράλογο τό γεγονός ότι ένας άστροναύτης προσπα-θει νά σώσει τό “Σκοτεινό άστέρι” μέ τή μέθοδο τής Φαινομενολογίας, προσπαθώντας νά αλλάξει τήν όρ-θολογική συνείδηση του συστήματος (τής βόμβας) για τό φαινόμενο τής ύπαρξης.

Η λογικά δομημένη όμως σκέψη τής βόμβας άδυνατεί νά κατανοήσει τό νόημα τής φαινομενολο-γίας στήν αναδιανομή τής φιλοσοφικής τής σκέ-ψης (άφου σημαίνει άρνηση τής ύποκειμενικής τής ύπαρξης) και όδηγείται στόν παραλογισμό και τήν άυτοκαταστροφή, άναφωνώντας λίγο πριν έκραγει: “*Εν άρχή ήν τό χάος*”.

Τό “Σκοτεινό άστέρι” και μετά τήν καταστροφή του παραμένει αρκετά... φωτεινό (και ευδιάκριτο). Ό Κάρπεντερ καταφέρνει νά κινηματογραφήσει τον πα-ραλογισμό και τό νιχιλισμό τής σύγχρονης σκέψης. Στο διάστημα των “χαμένων όνειρων” ένας άστρο-ναύτης άποκτá τήν αιωνιότητα του (μέ τή συνεχή κί-νηση μέσα στό σύμπαν) ενώ ο άλλος κάνοντας γουίντ - σέρφ στόδιάστημα πραγματοποιεί στιγμαία τήν παιδική του έπιθυμία, λίγο πριν από τήν πύρινη διά-λυσή του στήν άτμόσφαιρα ενός άγνωστου πλανήτη.

Ταξιδεύουμε στους άστερισμούς τής συνεχούς όνειροπόλησης και τής έπιθυμίας μέ προορισμό τήν άυτοκαταστροφή μας. Τό *Σκοτεινό άστέρι* (ο κινημα-τογράφος;) ύπάρχει άπλώς για νά τό έπιβεβαιώνει.

Ιωάννης ΜΙΧΑΛΟΠΟΥΛΟΣ

Η παράξενη γοητεία της μαύρης κουρτίνας

«*Άς πούμε απλώς ότι δοκίμασα τὰ όρια τής πραγματικότητας. Αυτό ήταν όλο: απλή περιέργεια*». Τζιμ Μόρισον

Ένας άθεατος κόσμος

Τί μπορεί νά συμβεί όταν ανάμεσ ι σέ δύο πλάνα ή κυριαρχία του μαύρου καλύπτει ολοκληρωτικά τήν όθόνή καί τήν κινηματογραφική αίθουσα;

Μπορεί νά κινηθεί μιá καινούρια διαδικασία παραγωγής εικόνων, εικόνων ενός φανταστικού κινηματογράφου πού, ξεκινώντας άπ' τή μοναδικότητα του κάθε θεατή, καταλήγουν στήν ιδανική μηχανή προβολής πού είναι τό μάτι. Τό βλέμμα διαπερνά τό σκοτεινό περιθώριο, άνακαλύπτοντας τό κενό πού πάνω του στηρίζονται οι κινούμενες σκιές τής όθόνης. "Η, άς πούμε, μπορεί νά μās άποκαλυφθεί ό Νέος Κόσμος όπως ποτέ μας δέν τόν είδαμε. Μιά κοπέλα μ' ένα άνοιχτό μαγνητόφωνο προχωράει σέ κάποιο δρόμο τής Νέας Υόρκης. Η μηχανή τήν παρακολουθεί από τά πλάγια μέ τράβελινγκ καθώς αυτή διασχίζει τούς δρόμους, άποκαλύπτοντάς μας, φέτες πραγματικότητας του Νέου Κόσμου. Τά κτίρια είναι γκριζα καί ψηλά, οι λιγιστοί διαβάτες νέγροι καί ή μουσική βραχνή, γκριζα κι αυτή. Ο Νέος Κόσμος είναι γεννημένος μέ τά σπέρματα του παλιού γι' αυτό καί καταδικασμένος νά μήν είναι ποτέ τόσο νέος όσο θάπρεπε.

Η μοναδική στιγμή τής ταινίας όπου ή μηχανή κινείται όχι γύρω άπ' τόν εαυτό της αλλά μαζί μ' αυτόν, συμμετέχοντας στήν κίνηση του ύποκειμένου, μέ μιá παράλληλη κίνηση έξω άπ' αυτό. Σ' όλες τίς άλλες σκηνές τής ταινίας, ή μηχανή, άκόμα κι όταν οι ήρωες κινούνται, δέν τούς παρακολουθεί, δέν τούς στοχεύει, είναι μαζί τους, πλάι τους, μέσα τους, άναιρεί κάθε άπόσταση. Τούς παγιδεύει καί αυτοπαγιδεύεται. Η μοναδική στιγμή ελευθερίας του σώματος καί του βλέμματος είναι ή είσοδος στο Νέο Κόσμο. Όλα άκόμα παίζονται. Η είσοδος τής Εύας είναι μοναχική καί μεγαλοπρεπής. Από πού έρχεται; Αποδιωγμένη από κάποιον "παράδεισο" όπου μιλιέται μιá άλλη γλώσσα ή από μιá άτέρμονη περιπλάνηση στους μαιάνδρους του έξω κόσμου; Απροσδιόριστο. Η όθόνή μαυρίζει, τό παρελθόν άκυρώνεται, ή μνήμη

βυθίζεται στή λήθη. Η Εύα εισέρχεται. Όμως υπάρχουν πολλές πόρτες γιά νά μπεις, αλλά καμμία γιά νά βγεις. Μιά τεράστια παγίδα όπου τό βλέμμα φυλακίζεται, ποτέ πριν ή μετά αλλά πάντα στο ένδιάμεσο, εκεί όπου τό κρυπτό μπορεί νά άποκαλυφθεί, τό μη ειπωμένο νά ειπωθεί, ή ιστορία νά ξαναρχίσει από διαφορετική άφετηρία.

Η μαύρη κουρτίνα είναι ή παρουσία ενός παρόντος πού άσφυκτιά ανάμεσα στήν άνυπαρξία του παρελθόντος καί στήν άπόσταση του μέλλοντος.

Οι ήρωες τής ταινίας είναι καταποντισμένοι σ' αυτό τό παρόν, πού μοιάζει μέ σελίδα πού τά περιθώρια της συνεχώς στενεύουν, κάνοντας τή ζωή τους νά άσφυκτιά. Δέν ζούν, απλώς υπάρχουν μέσα στο παιχνίδι καί γιά τό παιχνίδι. Παίζουν πόκερ, παίζουν στον ίππόδρομο, στίς σκυλοδρομίες, θά μπορούσαν νά παίξουν καί τή ζωή τους, άν αυτή είχε άκόμα κάποια ανταλλάξιμη άξία.

Τό ίδιο τό παιχνίδι άνάγεται σέ άξία, σέ μορφή ζωής, σ' έναν τρόπο ύπαρξης του είναι μέσα στα κενά διαστήματα τής σιωπής πού διακόπτονται από θορύβους λέξεων. Ο λόγος άπορροφάται από τό μαύρο πλαίσιο, βγαίνει από τήν εικόνα, τά πρόσωπα δέν νιώθουν τήν άνάγκη του. Η επικοινωνία δέν είναι άπαραίτητη. Η άναγκαιότητα του βλέμματος γίνεται έπιτακτική. Όχι του βλέμματος πού χαϊδεύει τά άντικείμενα, πού πλησιάζει τά πρόσωπα, πού νοσταλγεί ή άγαπά, φορέας κάποιας δυνατής επικοινωνίας, αλλά πού αντίστέκεται άπέναντι στα πράγματα, ύπερασπιζόμενο τή μοναξιά του. Η μηχανή στα περισσότερα πλάνα είναι στατική, άντιμέτωπη μέ καταστάσεις πού ύπονοούνται, μέ χειρονομίες - ύπαινηγμούς, παρατηρεί αυτό πού δέν συμβαίνει, στον αιωρούμενο χρόνο του μεσοδιαστήματος, ενώ τό άπειλητικό μαύρο παραμονεύει.

Τά πρόσωπα όχι μόνο δέν συν-διαλέγονται αλλά ούτε καν συν-ομιλούν καί συνεπώς δέν μπορούν νά συν-υάρξουν. Είναι μαζί χωρίς νά τό κατορθώνουν. Ο Νέος Κόσμος "ζει" μονάχα τή μοναξιά του. Τό

κάθε πλάνο απομονώνει ακριβώς αυτήν τη μοναξιά. Μέ την είσοδο στον Νέο Κόσμο, η κίνηση συρρικνώνεται, συμπιέζεται, ελαχιστοποιείται σε μία ατέλειωτη σειρά από πλάνα μέσα στα όποια οι πρωταγωνιστές περιχαράκωνονται στα όρια της μαύρης κουρτίνας, που όμοια με διάφραγμα ανάβει και σβήνει τις εικόνες, πίσω από την όποια μπορούν να χαθούν από τ' μάτια μας, να νεκρώσουν τό βλέμμα μας, να όνειρευτούν ή να ταξιδέψουν, βαλβίδα ασφαλείας, όξυγόνο με δόσεις για την άφηγηματική κίνηση της ταινίας.

Μιά καρβουνιέρα μηχανή λοιπόν οδηγεί τό φίλμ, πνίγοντας στό μαύρο της καπνό την όθόνη, κρύβοντας άπ' τ' αδιάκριτα βλέμματα τούς επιβάτες αυτού του παράξενου τραίνου πού ψάχνουν τό όραμα ενός άλλου "παράδεισου".

Τό έσωτερικό του Νέου Κόσμου είναι αποκλεισμένο για τόν επισκέπτη. Τό τουριστικό βλέμμα δέν έχει τίποτα νά καταγράψει, χωρίς πεδίο όρασης νεκρώνεται. Τά μνημεία του είναι καταχωρημένα και άρχειοθετημένα στή λησμονιά. Η αίσθηση της (έσωτερικής) έρημιιάς ξεφεύγει από κάθε όπτικό πεδίο. Οί εικόνες του έξω κόσμου, στον Νέο Κόσμο είναι άπουσες. Τό μαύρο πλαίσιο άνάμεσα στην είσοδο και στην έξοδο καλύπτει ζηλότυπα τό ένδιάμεσο κενό, καταπιέζοντας κάθε επιθυμία περιπλάνησης - περιπέτειας στό έσωτερικό του (ή Εύα δέν βλέπει τίποτα,

μένει πάντα στό σπίτι). Τά πλάνα είναι μικρά, γρήγορα, αυτόνομα, τό καθένα διηγείται τή δικιά του ιστορία, κατακερματισμένη και άποσπασματική καταλύουν ένα σύστημα εικόνων άντί νά τό δημιουργούν. Ό Νέος Κόσμος είναι ή φθορά του.

Η Εύα πετάει τό φουστάνι σε μία γωνιά, αλλάζει ένδυμα για νά φύγει, ντύνεται τά παλιά της ρούχα, διαισθάνεται ότι έξοδος και είσοδος άνοίγουν την ίδια πόρτα.

Φυγή μέσα στό χειμώνα

Οί δύο φίλοι παίζουν πόκερ, κερδίζουν, δανειζονται ένα αυτοκίνητο (έντυπωσιακή ή άρνηση και ή άδιαφορία άπέναντι σε κάθε μορφή ιδιοκτησίας εκτός φυσικά του συμβόλου της, πού είναι τό χρήμα) και άποφασίζουν όχι νά ταξιδέψουν, άπλώς νά μετακινηθούν. Άκολουθούν μία άντίστροφη πορεία, ξερνούν τούς έαυτούς τους στον έξω κόσμο, εισέρχονται στό μαύρο πλαίσιο άναζητώντας μέσα του τά αποκλεισμένα όράματα της ουτοπίας. Ταξιδεύουν σε μία διαδικασία άνίας. Η διαδρομή τους δέν παράγει νέες εικόνες, δέν συναντά τό διαφορετικό, δέν σπρώχνεται από άπελιτισμένη διάθεση φυγής. Φυγής από τί άλλωστε; Μιά αναχώρηση πού μοιάζει περισσότερο με έπιστροφή από ένα ταξίδι κενό από τοπία. Στις άποσκευές τους δέν κουβαλάνε καμιά νοσταλγία. Ίχνη επιθυμίας μονάχα και κιτριτισμένους πόθους για... γι' αυτό πού πρόκειται νά συμβεί.



“Όμως τίποτα δέν συμβαίνει. Τό τοπίο φεύγει πίσω τους καθώς αὐτοί κινούνται, ἀναπαράγοντας τόν ἑαυτό τους, ἀδιάφορο, ἐπαναλαμβανόμενο, ἰσοπεδωμένο, ἴδιο, ὅπως τό χιόνι πού καλύπτει τά πάντα.

«Όλες οἱ πόλεις μοιάζουν ἴδιες», λέει ὁ Έντν. Σέ μιά κοινωνία ὅπου ἡ αἴσθηση τοῦ διαφορετικοῦ ἀπωθεῖται καί ἐξαφανίζεται στήν ὁμοιομορφία τῆς ἐπανάληψης, στροβιλίζεται στήν «καίωνια ἐπιστροφή τῶν ἴδιων πραγμάτων», τό διαφορετικό παύει νά διαφέρει. Καί ὅμως αὐτές οἱ εἰκόνες πού τονίζουν τό ὁμοιομορφο τήν ἴδια στιγμή τό ὑπονομεύουν, καθώς ξεπηδᾶ ἀπό μέσα τους ἡ ὁμορφιά μιᾶς παγωμένης λίμνης, σ' ἓνα ἀπίθανης πλαστικῆς ὁμορφιάς πλάνο, ὅπου τρεῖς φηγούρες - αἰχμές στό χρόνο - ἀντικρύζουν τήν αἰωνιότητα ἀγγίζοντας τά ὄρια τῆς πραγματικότητας, ἀπό περιέργεια, ψάχνοντας τό ὄραμα ἐνός μή-τόπου, πέρα ἀπό τόν πάγο μιᾶς ἀδιαπέραστης εἰκόνας. Τό μαῦρο πλαίσιο, ἀδυσώπητο πέφτει ξανά. Τά ἀνοιχτά ὄρια τῆς λίμνης συγκλίνουν στό σημείο ὅπου τό ἐκθαμβωτικό ἄσπρο τοῦ χαμένου ὀρίζοντα ὑποχωρεῖ, δίνοντας τήν θέση του σ' ἓναν γκρίζο καί μουντό δρόμο, πού ὀδηγεῖ στό Νότο. Τό Κλήβελαντ μένει στή μνήμη τους γιά δύο κυρίως πράγματα. Τό ἓνα εἶναι ἡ θεία πού μιλάει μόνο Οὐγγρικά καί τό ἄλλο οἱ πόπ-κόρν κουβάδες τῶν κινηματογράφων του.

Στά νότια κανενός Νότου

Στήν πορεία γιά τόν “παράδεισο” τό μαῦρο πλαίσιο φαίνεται νά ὑποχωρεῖ, κάνει λιγότερο ἐντονη τήν κυριαρχική παρουσία του, μιά ἐλάχιστη ὑποχώρηση στό τοπίο, πού ἀνεπαισθήτα ἀλλάζει, τά πλάνα μακραίνουν, οἱ ἥρωες ἀφήνονται στήν “αὐταπάτη” τῆς διαβρωτικῆς γοητείας τοῦ Νότου.

Αὐτή ἡ παραίσθηση “παράδεισου” ἴσως ἐκπέμπει ἄγνωστες ἀκτινοβολίες, ἐπικίνδυνες γιά τό βλέμμα. Τά μαῦρα γυαλιά εἶναι ἡ πρώτη καί μοναδική ἀγορά, μόνο ὄπλο ἀπέναντι σ' ἓναν κρυφό καί γι' αὐτό ὑπουλο ἥλιο. Ἡ μαύρη κουρτίνα διαφυλάσσει τήν ἱστορία αὐτοῦ τοῦ βλέμματος, ὀριοθετεῖ τή μνήμη του, τό μεταφέρει στούς ἀπαγορευμένους χώρους, στά σύνορα τοῦ “παράδεισου”, ὅπου θά μπορούσε νά διαπεράσει τό σκοτεινό πέρασμα, ὀλοκληρώνοντας τήν περιπέτειά του.

Τό ταξίδι μοιάζει νάχει ἐξελίξει, ὅμως αὐτοί συνεχίζουν νά ταξιδεύουν καί έξω ἀπ' αὐτό, ψηλαφώντας τά ὄρια τῆς ἀδύνατης ὀλοκλήρωσής του. Οἱ πόθοι καί οἱ ἐπιθυμίες τους παρακάμπτουν τήν ψευδαίσθηση τῶν εἰκόνων, τρυπώνουν πίσω ἀπ' τή μαύρη κουρτίνα, ἀναζητώντας τό εἰδωλό τους, ἀντιστρέφοντας τό “πραγματικό” σέ “φανταστικό”, ἀναζητώντας ἀκριβῶς ἐκεῖ, ἀνάμεσα στήν πραγματικότητα καί στήν ἀναπαράστασή της, τό ὄραμα τοῦ χλωμοῦ τους “παράδεισου”.



Τούς βλέπουμε - αὐτούς ἢ τά εἰδωλά τους; - νά βαδίζουν στήν ἔρημη παραλία καί νά προσπερνοῦν ὁ ἓνας τόν ἄλλο, σάν ξένοι.

“Ένας “παράδεισος” ἀλλότριος πού δέν τούς ἀνήκει. Ἡ θάλασσα δέν ζυπνάει μέσα τους κρυμμένους πόθους γιά μεγάλα ταξίδια. Δέν εἶναι ταξιδιάρα ἀλλά ἀπειλητική. Δέν ἀπελευθερώνει ἀλλά φυλακίζει. Δέν ἀνοίγει τήν προοπτική ἀλλά τήν κλείνει. Εἶναι ὁ φύλακας τῶν συνόρων.

Ἀκούγεται ἡ βοή τῶν γεγονότων πού ἔρχονται σέ μιά καταιγιστική ριπή ἀπό φάρσες. Τό χρῆμα χάνεται, ξανακερδίζεται μέ τύχη, ἀτυχία ἢ μέ τό σωστό καπέλο πάνω σέ λάθος κεφάλι.

Τά παιχνίδια τοῦ “παράδεισου” εἶναι παράξενα, προπάντων ὅταν παίζονται στίς νεκρές ζώνες, στούς οὐ-τόπους τῶν συνόρων.

Τό μαῦρο περιθώριο ἐπεκτείνεται, καλύπτει ὀλόκληρη τή σελίδα, μηδενίζοντας κάθε δυνατότητα γραφῆς (καί κινηματογραφικῆς).

Ὁ “παράδεισος” μετακινεῖται ἀφήνοντας πίσω του τήν ἐρημιά τοῦ κενοῦ του. Ἡ ὄνειρική ὀλοκλήρωση τῆς παρέας μετατοπίζεται, παγιδεύεται ἀπό λάθους στόχους.

Ὁ Γουίλλι ταξιδεύει μέ τό σωστό ἀεροπλάνο σέ λάθος χώρα. Τό βλέμμα τοῦ Έντν παρακολουθεῖ τό ἀεροπλάνο νά ἀπογειώνεται. Ἡ Εὔα τριγυρίζει μέ τό λάθος καπέλο στό σωστό κεφάλι. Μόνοι. Ἡ πύλη τῶν συνόρων τοῦ “παράδεισου” εἶναι μιά στενή πύλη. Χωράει ἓνα μονάχα ἄτομο.

Τό τελευταῖο σκοτεινό πέρασμα πού ἐκτοξεύει τίς τρεῖς αὐτές μοναξιές σέ νέα ὄνειρικά τοπία, ἴσως πῶ νότια, ἴσως πῶ παράξενα, φυλακίζει καί τό δικό μας ἐκπληκτο βλέμμα ἀπό τή θέαση τῆς πολύ σπουδαίας αὐτῆς ταινίας στό ὕστατο, ἀμετάκλητα ὀριστικό, μαῦρο πού καλύπτει τήν ὀθόνη, μιά σαγηνευτική παγίδα ἀναμονῆς καινούριων εἰκόνων.

Ὁ “παράδεισος” μπορεῖ νά περιμένει.

Θωμᾶς ΛΙΝΑΡΑΣ

Τό πλοίο τών παρανόμων

“Ηδη στά πρώτα πλάνα υποφώσκει ή ένταση πού διατρέχει όλόκληρη τήν ταινία, απ’ τήν πρύμνη στην πλώρη αὐτοῦ τοῦ παράξενου πλοίου. Ὁ γιός παραδίνεται ἀπό τήν ἀστυνομία στόν πλοίαρχο. Ἡ ἀπρόσωπη ἐξουσία ἀποκτᾶ πρόσωπο σ’ ἐκεῖνο τοῦ πατέρα. Ὁ χώρος τοῦ δράματος εἶναι ὀλοκληρωτικά κλειστός, καθηλωμένος στά φυσικά του ὄρια: θάλασσα καί οὐρανός. Ἐνα πλοιο ἀκίνητο περιμένει τόν ἐπιβάτη ὄχι γιά ν’ ἀνοιχτεῖ στό πέλαγος, ἀλλά γιά νά τόν φυλακίσει στό ἐσωτερικό του κάτω απ’ τόν ἐλεγχο τῆς πατρικῆς ἐξουσίας.

Ἡ ἀφήγηση ἀρχίζει. Ἡ ὀπτική της γωνία βρίσκει πέρα απ’ τό πλοιο, απ’ τήν πλευρά τῆς ξηρᾶς ἢ απ’ τή μεριά ἑνός ἄλλου πλοίου πού περνᾶ στ’ ἀνοιχτά, γι’ αὐτό κι ὅταν ἀκούγεται ή φωνή off, βλέπουμε γενικά ἐξωτερικά πλάνα τοῦ «Χάττερας», πού δεμένο στίς ἀόρατες ὑγρές ἀλυσίδες του μοιάζει ἐγκαταλελειμμένο, ἀνεπιθύμητο, χωρίς κίνηση ζωῆς πάνω του. Ἐνα πλοιο πού ποτέ δέν σηκώνει ἄγκυρα, ἀλλά στέκει πάντα στό ἴδιο σημεῖο στή θάλασσα, φωτίζοντας μέ τό φάρο του τ’ ἄλλα πλοια πού ἀρμενίζουν καθοδηγώντας τό ταξίδι τους μέσα στή νύχτα. Καταδικασμένο στην ἀκίνησία, κινεῖται ἐνάντια στόν προορισμό του, ὑπονομεύει τό λόγο ὑπαρξῆς του, ἀρνεῖται τή σαγήνη καί τήν περιπέτεια τοῦ ταξιδιοῦ, στραμμένο στόν ἑαυτό του. Ἐνα “δεύτερης” κατηγορίας πλοιο. Τά ἄλλα τό ἐμπιστεύονται, τό χρησιμοποιοῦν ἀλλά τό ἀποφεύγουν.

Εἴμαστε στά 1955, 10 χρόνια μετά τόν πόλεμο στόν ὅποιο ὁ καπετάνιος του, ρόλος παιγμένος ἐξοχα (παρ’ ὅτι καθόλου ἀβανταδόρικος) ἀπό τόν Κλάους Μαρία Μπραντάουερ, ὁ ὅποιος ὡς κυβερνήτης ἀμερικάνικου ἀντιτορπιλικοῦ θεωρήθηκε ὑπεύθυνος, πέρασε Ναυτοδικεῖο καί ἀθωώθηκε γιά τόν πνιγμό ἀθώων. Ἡ οὐσιαστική του τιμωρία καί ταυτόχρονα εὐκαιρία ἐξιλέωσης ἀπέναντι στόν ἑαυτό του εἶναι ή ἀνάθεση τῆς διακυβέρνησης τοῦ «Χάττερας», τοῦ

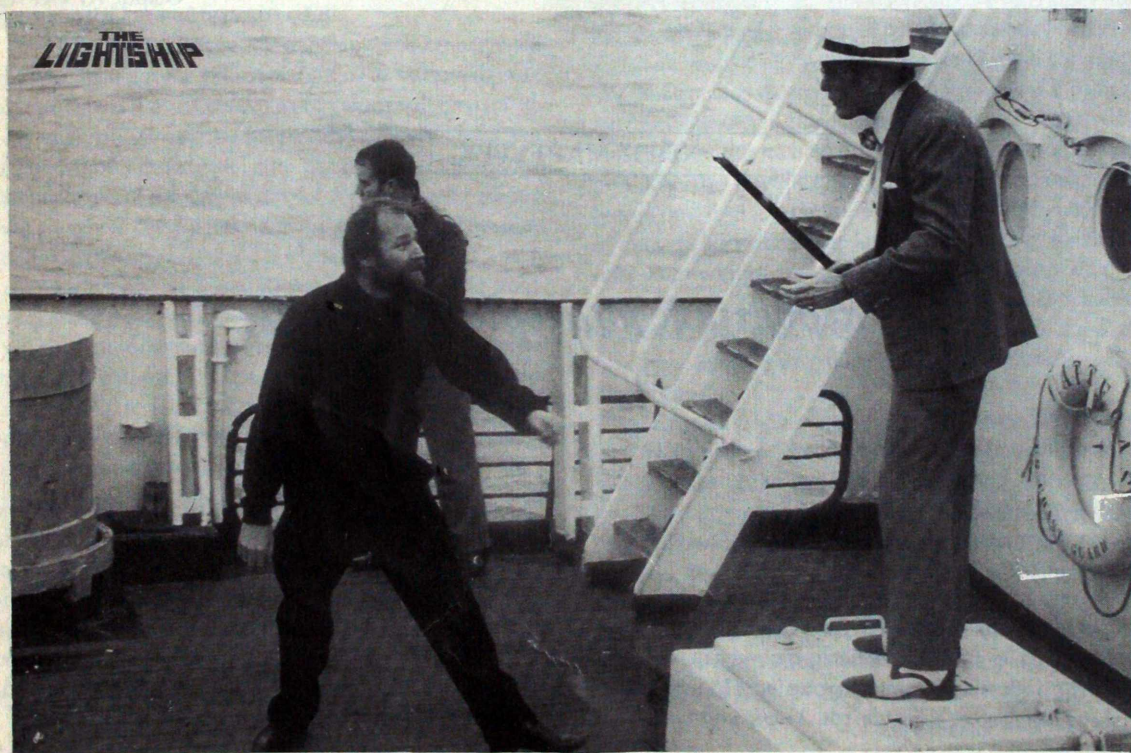
πλοίου πού ποτέ δέν σαλπάρει, πού δέν πηγαίνει πουθενά, τοῦ αἰώνια ἀγκυροβολημένου. Ἀποστολή του εἶναι νά ἐκπέμπει μιά φωτεινή δέσμη στό πέλαγος, τῆς ὁποίας ή σωστή κατεύθυνση καί λειτουργία ἐξαρτᾶται ἀπό τή σταθερότητα τοῦ χώρου απ’ ὅπου ἐκπέμπεται. Αὐτή ή ἀκίνησία τοῦ πλοίου φάρου εἶναι τό ὑψιστο καθήκον καί ὁ ἐγκλωβισμός τοῦ πλοίαρχου. Ὁ κυβερνήτης θεωρεῖ τόν ἑαυτό του ὑπεύθυνο. Ἡ μνήμη ἀρνεῖται νά ὑποστεῖ τή φθορά τῆς λήθης.



καταδικάζοντάς τον σέ μιιά άκίνητη μοναξιά. Ή ρετσινιά τής δειλιάς - τής χειρότερης προσβολής γιά έναν άξιωματικό - τόν άκολουθεϊ. Ο ίδιος του ο γιός τόν μέμφεται γι' αυτό, δέν τόν νιώθει γιά άξιο πατέρα. "Όταν στήν άρχή τής ταινίας τόν βλέπουμε νά αποβιβάζεται, βιώνει τό πλοίο ως χώρο χωρίς έλευθερία: τόν άκούμε νά λέει "καλύτερα στή φυλακή παρά έδώ". Ή σχέση πατέρα - γιου εϊναι σέ θέση σύγκρουσης. Γιά νά εκδηλωθεϊ λείπει μονάχα ο καταλύτης πού αποβιβάζεται στο πλοίο από μιιά βάρκα, μέ τίς μορφές τριών περιεργων και άπρόσκλητων επισκεπτών. Τό καθιερωμένο και άδιατάκτο στάτους άνατρέπεται. Μιά διαδικασία νέων ίσορροπιών κινητοποιούν τό έσωτερικό του πλοίου, παράγοντας δυναμικές άκραϊες και επικίνδυνες, πού άπώτερο στόχο τους έχουν τήν κίνησή του. Ή άπειλή εισβάλλει λοιπόν στο πλοίο κυριεύοντας το μέ τήν παρουσία του Δόκτωρα Κάσπαρ και των δύο βοηθών του. Ο Δόκτωρας εϊναι δικηγόρος, γιός ενός κατασκευαστή βιβλων πού αυτοκτόνησε όταν έχασε τήν περιουσία του. "Ένας μορφωμένος έγκληματίας πού έχει τό χάρισμα του λόγου και κουβαλάει πάνω του τήν αϊσθηση των μακρινών θαλασσινων ταξιδιων και τή γοητεία του άγνωστου: Ο Δόκτωρ, καταλύτης ανάμεσα στον γιό και στον πατέρα στο ένα επίπεδο, ανάμεσα στον πλοίαρχο και στο πλοίο σ' ένα άλλο. Δυο παράλληλες σχέσεις εξουσίας διασταυρώνονται, παράγοντας αϊωρούμενες καταστάσεις και ευθραστες

ίσορροπίες. Στο κενό τους οι άπαγορευμένες γιά τό «Χάττερας» άνοιχτές θάλασσες. Ο παρανοϊκός επισκέπτης πού ξεπροβάλλει μέσα άπ' τήν όμίχλη άπεσταλμένος των πλοίων πού άρμενίζουν στ' άνοιχτά, επαγγέλεται άκριβώς αυτές τίς άποκλεισμένες γιά τό πλοίο - φάρο θαλάσσιες διαδρομές πού τίς φωτίζει, τίς δημιουργεί χωρίς ποτέ νά τίς συναντά. Ή δυνατότητα κίνησης, γραμμής πλεύσης αυτού του στάσιμου καραβιου τόν συναρπάζει. Ο άμετακίνητος χαρακτήρας, ή χωρίς εξέλιξη προσωπικότητα του καπετάνιου, σέ όμοιομορφία μέ τό καράβι του, εϊναι μιιά πρόκληση πού τόν τραβάει σαν μαγνήτης. Τό παιχνιδι πάνω στο νήμα τής εξουσίας περνάει μέσα από τό χαρισματικό λόγο του Δόκτωρα, προσκρούει στή κλειστή λογική και στή σιωπή του καπετάνιου, κυκλώνει τόν άβέβαιο γιό, καταναλώνεται στίς παλινδρομικές κινήσεις του πλοίου πού κλυδωνίζεται.

Τά πλάνα εϊναι τό ίδιο άπειλητικά, νευρικά, επικίνδυνα. Ένώ τή μιιά στιγμή υποθάλλτουν τήν υπόκοψη ένταση, τήν κρυφή νεύρωση πού διατρέχει τό κατάστρωμα, τήν άλλη εξακοντίζουν τήν παρανοϊκή βία των βοηθών του Δόκτωρα. Παρανοϊκή, άφου τό πρώτο θύμα εϊναι ένα κοράκι πού μιλάει και του όποιο ο άποκεφαλισμός σ' ένα "νευρωτικό" πλάνο έκπληκτικής έντασης άνοίγει έναν διάδρομο, τόν όποιο οι εϊκόνες άκολουθούν σ' ένα κρεσένο φυσικής βίας. Ή κάμερα συγκρούεται μέ τά σώματα στίς περιπλανήσεις της στους στενούς χώρους, ίδια νάρκη, κυφορώντας μέσα της σπέρματα θανάτου,



δημιουργώντας στο πέρασμά της στρόβιλους μέσα στους οποίους ένεδρένει ή τρέλα της έξουσίας. Κάθε σχέση έξουσίας κρύβει μέσα της την επιθυμία του θανάτου. Τά παράγωγα πεδία της, εκεί όπου παίζεται το παιχνίδι της, είναι ταυτόχρονα και εκείνα του χαμού της.

Η σχέση καπετάνιου - Δόκτωρα, τεντωμένο σκοινί όπου πάνω του τά σώματα κλυδωνίζονται επικίνδυνα κυνηγώντας τις επιθυμίες τους. Ο Δόκτωρας δεν θέλει απλώς νά σωθεί, θέλει νά σωθεί παίρνοντας μαζί του και τό πλοίο, βυθίζοντας τό αντίβαρο της άγκυρας πού είναι ο καπετάνιος. "Όμως ένας περιπλανώμενος φάρος μέσα στη θάλασσα νύχτα είναι ένα παράξενο φανάρι πού οι δέσμες του μαγνητίζουν τά πλοία, οδηγώντας τα σε χώρες "μαγικές κι όνειρεμένες" ή σε άγονες γραμμές ή σε όριζοντες καταστροφής. Νά μήν οδηγεί πιά την πορεία των πλοίων αλλά νά μπορεί νά την αλλάζει. Νά τό τρελό όραμα του Δόκτωρα. Η μεταλλαγή ενός φαρόπλοιου σε πειρατικό χωρίς πυξίδα, ριγμένο στό κυνήγι άνείπτωτων επιθυμιών, όνειρικών παραισθήσεων και απόκρυφων τοπίων.

Ένα τέτοιο πλοίο είναι για τόν Σκολιμόφσκι ο άμερικάνικος κινηματογράφος: πλοίο σαγήνης αλλά όχι ασφάλειας· συνεχούς μεταμφίεσης και άλλαγής πλευσης σε μιá διαδικασία παγίδευσης και ένσωμάτωσης των εικόνων του "Άλλου. Προτιμá λοιπόν νά κινεί τό δικό του πλοίο - τήν ταινία - στά όρια, νά τά άγγίζει χωρίς νά τά υπερβαίνει, γιατί ξέρει ότι βρί-

σκεται σε ναρκοθετημένα πεδία. Μένει άκίνητος στό όριακό σημείο, εξερευνá, περιεργάζεται τή νάρκη πού ύπουλα πλησιάζει τό πλοίο του άγγίζοντάς το, έπαφή χωρίς έκρηξη, προειδοποίηση για τούς κινδύνους πού κλείνουν μέσα τους οι άνοιχτές θάλασσες του Χόλυγουντ.

Η τελική θανατηφόρα σφαίρα του Δόκτωρα ένάντια στόν καπετάνιο κλείνει τό ρήγμα στη λογική της ύπαρξης του πλοίου, έμποδίζοντας τά άλλότρια νερά νά τό κατακλύσουν, νά τό παρασύρουν στό χαμό. Τό ίδιο του τό σώμα, βαρύ και άπροσπέλαστο πάνω στό κατάστρωμα, σφραγίζει τό βωμό της θυσίας δικαίωνοντας τόν πατέρα στη συνείδηση του γιου πού με τό θάνατό του τόν κερδίζει για πρώτη και τελευταία φορά, ανάγοντας έτσι, με τή ρήση «τό πλοίο δεν είναι για ν' άρμενίζεις πάνω του, αλλά για νά τό υπηρετείς», τήν έννοια του καθήκοντος σε ύψιστη ήθικη άξία. Οι παραισθήσεις και τά όράματα του Δόκτωρα θά χαθούν πάλι μέσα στην όμίχλη, ίδια φαντάσματα, κυνηγημένα άπ' τά φωτεινά μηνύματα του «Χάττε-ρα».

Μένει λοιπόν ο φάρος πού φωτίζει τά σκοτάδια, τά μέρη όπου τά άλλα πλοία πηγαίνουν, πού τό ίδιο τό σινεμά πηγαίνει, προχωρεί μέσα από τά φώτα κάποιων δημιουργών πού τό υπηρετούν, κατασκευάζοντας φωτεινές ταινίες. Δέσμες φωτός στις σκοτεινές αίθουσες πού διαπερνούν τήν όθόνη, κάνοντας τόν κινηματογράφο νά άρμενίζει.

Θωμάς ΛΙΝΑΡΑΣ

ΧΩΡΙΣ ΜΑΡΤΥΡΕΣ

Υπερθετικής μαρτυρίας συνέχεια

Κινηματογραφικές επιλογές, EPT 2

έλλ. τίτλος: Χωρίς μάρτυρες

σεν. - σκη.: Νικήτα Μικάλκωφ, παίζουν: Ειρήνα Κουτσένκα, Μιχαήλ Ούλνάκωφ.

Όφείλουμε πιστεύω νά άναγνωρίσουμε στό έργο του Μιχάλκωφ τήν πιό ευρωστη στιγμή της νέας γενιάς της σοβιετικής κινηματογραφίας. Προϊόν κοπιαστικής άφαίρεσης ή ταινία του Χωρίς μάρτυρες, έξα-

πατά ίσως τόν άνυποψίαστο θεατή με τις λυρικές της εξάρσεις, τις έπίμονες φορμαλιστικές άναζητήσεις και τήν ακράδαντη δομική της ίσορροπία. Ξαφνιάζει άκόμη ή κρίσιμη άρθρωση των χώρων και της δραματικής ανάπτυξης πού συσχετίζονται σύμφωνα με τούς κανόνες του μοντέρνου σινεμά, χωρίς καθόλου νά άγνοηθεί ή σοβιετική κινηματογραφική παράδοση, βαθιά γνώση της όποιας μαρτυρεί ή ταινία.

Θά όφειλε επίσης κανείς νά συζητᾶ τήν ταινία αὐτή σέ σχέση μέ τά *Πέντε βραδινά* - σχέση συγγένειας κατ' ἀρχήν - ἢ ν' ἀναζητήσει τήν παραγωγική συσχέτιση μέ τίς σημαίνουσες ύπολογικές μεταθέσεις πού παρατηροῦνται ὅταν ὁ σκηνοθέτης κινηματογραφεῖ στό φυσικό φῶς, ὅταν ύπολογίζει τή δυναμική τοῦ ὀρίζοντα.

Δέν θά τό ἐπιχειρήσουμε. Εἶναι μιά ταινία μυστικῶν. Ἐπίμονον μυστικῶν πού ἡ ἀποκάλυψή τους βυθίζει σ' ἕνα βάραθρο σιωπῆς. Περιέργη μοῖρα γιά ἕνα μυστικό. Θά μᾶς ἀπασχολήσει ἡ τελική σεκάνς.

Μικρό ἔσωτερικό (χωρίς μαρτυρίες)

— Βάλια!...

Εἶναι ἡ φωνή μιᾶς γυναίκας πού ἀρθρώνει τή λέξη. Κανένα ἀνθρώπινο σῶμα δέν βρίσκεται ἐκεῖ γιά νά στηριξεῖ μέ τό χαρακτήρα τοῦ ὀνόματος τή λέξη πού ἐκστομιστήκε καί τό βλέμμα πού στρέφεται στό φῶς. Καμιά ὑλική παρουσία, κανένα ἀνθρώπινο σημάδι, οὔτε πρόσωπο, οὔτε φωνή, οὔτε ἡ σκιά κάποιας φυγαδευμένης φηγούρας βρίσκεται στήν ἄκρη τῆς γραμμῆς τοῦ βλέμματος. Ἀντίθετα, αὐτό πού χαρακτηρίζει τήν τελευταία σκηνή τῆς ταινίας εἶναι τό φῶς πού γιά *πρώτη* φορά πλημμυρίζει τό κάδρο καί ζωγραφίζει μιά καινούργια ἔκταση: τό πρόσωπο μιᾶς γυναίκας πού χαμογελάει. «Βάλια» εἶναι τό φῶς (σχεδόν ἡλιακό) καί ἡ ὀρμή του εἶναι πού χαράζει τό χαμόγελο στό πρόσωπο τῆς γυναίκας. Ταιριαστό τέλος γιά μιά ταινία πού ἐπιλέγει τούς δρόμους της ἀνάμεσα σέ ἐκβιασμένα χαμόγελα, πικρές ἀναμνήσεις, ὑστερικά γέλια καί τεχνητό φῶς.

Πρόκειται γιά τήν καταγραφή ἐνός ἔσωτερικοῦ χώρου. Μιά ταινία κλειστοῦ ὀρίζοντα καί μοναχικῶν ὀραμάτων. Τά ἀντικείμενα κι οἱ χώροι τοῦ σπιτιοῦ εἶναι ἐκεῖ γιά νά μαρτυρήσουν τήν παρουσία κάποιου ἔξωτετικοῦ, διάσταση πού τροφοδοτεῖ τήν πλοκή χωρίς ποτέ νά μπορεῖ νά ἀνιχνευθεῖ ὡς παρόν χώρος: καμιά φωνή δέν βγαίνει ἀπό τό τηλέφωνο, κι ὁ μάεστρος στήν ἀρχή τοῦ φίλμ εἶναι φυλακισμένος στήν τηλεόραση καί τό παρελθόν φυλακισμένο στίς οἰκογενειακές φωτογραφίες. Ὁ ἦχος τοῦ τραίνου, ἕνα *τέχνασμα*: μιά δόνηση πού ταραίζει τό χώρο τοῦ σπιτιοῦ χωρίς νά ὑπακοῦει σέ καμιά ἔξωτερική περιοδικότητα, ἀλλά στίς χαράξεις τῆς δραματικῆς πλοκῆς, στίς μετατοπίσεις τῶν ἀντικειμένων, στίς διαδοχικές τους ἀνακλάσεις στίς ἔσωτερικές πλευρές αὐτοῦ τοῦ πορίσματος πού τήν ἐξιδανικεῖ, τή σχηματοποιεῖ, τή μεταλλάθει σέ σημεῖο.

Ἡ ταινία λοιπόν, πέρα ἀπό τό αὐτονόητο, εἶναι ἕνα ἀπόλυτο ἔσωτερικό τοπίο. Καμιά διαδικασία ἀποκλεισμοῦ, καμιά ἀναζήτηση πολύπλοκων καί πολυάνθρωπων σχέσεων. Ἐνας κόσμος ἀνακλάσεων, ἀντίθετα, ἕνα κρυστάλλινο πρίσμα: στό ἔσωτερικό του, ἕνας ἄντρας καί μιά γυναίκα σέ πορεία ἀναμέτρησης.

Ἡ ἐπιστροφή τοῦ ἄντρα δέν σημαίνει τήν ἔναρξη μιᾶς κρίσης. Ἡ κρίση ἀνήκει στό παρελθόν. Οἱ δύο ἄνθρωποι ἔχουν πάψει νά εἶναι σύζυγοι. Ἡ σχέση τους εἶναι μιά σχέση ἀπόλυτων μεταβλητῶν. Αὐτό πού χαρακτηρίζει τή διαταραχή τοῦ ἔσωτετικοῦ τοπίου εἶναι ἡ διεκδίκηση: ἡ ἐπιστροφή τοῦ πατέρα: ἡ ζήτηση τῆς χαμένης ἐξουσίας μετατοπίζεται σέ μιά «ἀναζήτηση τοῦ χαμένου χρόνου» ἀπόπειρα μετέωρη: ἡ ταινία *καιροφυλακτεῖ*: ἡ τελική σεκάνς, στό ἡμίφως τῆς σκοτεινῆς ντουλάπας καί τῶν ἀποκαλύψεων, στό ρεῦμα τῆς ἀποτυχίας πού σκαρφάζονται στή συνείδηση μέσα ἀπό τήν ὑστερική κραυγή, μετατρέπεται μέ τήν προβολή μιᾶς μελλοντικῆς μαρτυρίας τῆς γυναίκας σέ μιά παραλληλία ἀσύμπτωτων χρονικῶν πεδίων, πού παγώνει τή δράση, κορυφώνει τήν ἔνταση καί προετοιμάζει μέσα ἀπό τόν ἦχο τῶν γδούπων τήν εἰσβολή τοῦ φωτός. Κάθαρη. Ἡ γυναίκα στό ἄπλετο φῶς, μέ νικητήριο χαμόγελο.

Κυνισμός; Ὅφειλομε νά ἰχνογραφήσουμε ἕνα ἄλλο πεδίο γιά νά ἀποκαλυφθεῖ ἡ *γεωμετρική* σιλπνότητα τῆς τελικῆς σεκάνς.

Τό σχῆμα τοῦ «ἔσωτετικοῦ» καλλιιεργεῖται σ' ὄλο τό μήκος τῆς ταινίας ὡς μιά τοπογραφική σημειογραφία πού βασίζεται στή χάραξη ἀπαγορευμένων χώρων (ὅπως τό δωμάτιο τοῦ γιοῦ) καί στούς ὑπαινιγμούς κάποιων κρυφῶν χρόνων (οἰκογενειακές φωτογραφίες, παλιά γράμματα: στιγμές πού προβάλλονται ἀπό ἕνα ἀβέβαιο παρελθόν), πού σχηματίζουν μιά κεντρική (ἔλλειπτική ὅμως) δομή: τό χτίσιμο τῆς οἰκογενειακῆς ἐστίας. Ἐδῶ ὁ Μιχάλαφ ἐπιχειρεῖ μιά κρυφή κίνηση, τῆς ὁποίας ἡ σημασία μπορεῖ νά ἐκτιμηθεῖ σέ σχέση μέ τή χρονική παραλληλία τῆς τελικῆς σεκάνς πού παράγει ἕνα κενό χρόνου. Τό σχῆμα τῆς οἰκογένειας, ὅπως προκύπτει ἀπό τήν πλοκή, δέν δικαιώνει καμιά ἀπό τίς διεκδικήσεις τόσο τοῦ ἄνδρα ὅσο καί τῆς γυναίκας. Ὅλοι παίζουν ρόλους πού διαρρέουν ἀπό τό σῶμα τοῦ ἀπόντος γιοῦ πού δέν ἀνήκει σέ κανένα: εἶναι ἕνας μπάσταρδος, βλαστός μιᾶς παρανομίας τοῦ πατέρα πού καταλήγει σ' ἕνα συμβιβασμό. Τό σῶμα τοῦ νόθου γίνεται ἕνα πεδίο ἀντανάκλασης ρόλων, ἕνα ἐργαστήριο πού παράγει οἰκογενειακές φωτογραφίες, ἡ μυθοπλασία μιᾶς διεκδίκησης.

Ἐτσι τό ἀπόν σῶμα τοῦ γιοῦ γίνεται ἕνα παρόν στή θέση τοῦ χρονικοῦ κενοῦ πού ἐγκαταλείπουν οἱ παράλληλοι χρόνοι τῆς τελικῆς σεκάνς, μετατρέποντας τήν ταινία σέ μιά γιγαντιαία παρένθεση, διαστολή τῆς ἔσωτερικῆς πλοκῆς μιᾶς οἰκογενειακῆς φωτογραφίας πού δέν τραβήχτηκε ποτέ.

Μήπως εἶναι τό φλᾶς μιᾶς νυχτερινῆς φωτογράφησης πού καθλώνει τό χαμόγελο τῆς γυναίκας σ' ἕνα ἀδυσώπητο παγωμένο κάδρο;

Τό χαμόγελο, στιγμῆ φευγαλέα.

Περικλῆς ΔΕΛΗΟΛΑΝΗΣ

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 από τούς 'Αστέρες
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 Γκλυξμάν - Μπάμπης 'Ακτσόγλου: Τό Γουέστερν
18. Θόδωρος Σούμας: Κινηματογράφος και Σεξουαλικότητα Έρωτισμός
19. Κήθ Ρήντερ: 'Ιστορία του Παγκόσμιου Κινηματογράφου
20. Στάθης Βαλούκος: Λεξικό Σκηνοθετών
21. Π. Γουώλλεν: 'Ο Κινηματογράφος, ό Φουτουρισμός και ό Μαγιακόφσκι
22. Ζώρζ Σαντούλ: Τό ντοκυμαντέρ
23. Γιώργος Διζιρίκης: Λεξικό Αίσθητικών και Τεχνικών Έργων του Κινηματογράφου Α'
24. Γιώργος Διζιρίκης: Λεξικό Αίσθητικών και Τεχνικών Έργων του Κινηματογράφου Β'
25. 'Ιβάν Κρίστ: 'Ο Χρυσός Αιώνας της Φωτογραφίας
26. Ζάν 'Επστάιν: 'Η Νόηση μιās 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: Φύλμογραφία Έλληνικών Ταινιών
30. Τάκης Δαυλόπουλος: Πραγματία για τό Μοντάζ

ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΙΚΟ ΑΡΧΕΙΟ

1. Λουίς Μπουνιουέλ
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. Ταξιδι στα Κύθηρα
11. Τό Χόλλυγουντ
12. Χάμφρεϋ Μπόγκαρτ
13. Τζών Φόρντ
14. Χάουαρντ Χάκς
15. Όρσον Γουέλς
16. Κίνγκ Βίντορ
17. Ρομάν Πολάνσκι
18. Άλφρεντ Χίτσκοκ
19. Φράνσις Φόρντ Κόπολλα
20. Τζόζεφ Λόουζι
21. Ό Γαλάζιος Άγγελος
22. Μπάστερ Κήτον
23. Μάρλον Μπράντο
24. Άκίρα Κουροσάβα
25. Ό Κανόνας του Παιχνιδιού
26. Πέτρινα Χρόνια
27. Ναγκίσα Όσιμα
28. 'Ιαπωνικός Κινηματογράφος
29. Άδελφοί Ταβιάνι
30. Πιέρ Πάολο Παζολίνι
31. Ρομπέρ Μπρεσόν
32. Φεντερίκο Φελίνι
33. Κάρλ Ντραγίερ
34. Μαριονέτες
35. Μπερνάρντο Μπερτολούτσι
36. Ό Τρελός Πιερρό

ΘΟΝΗ 26 ΙΟΥΛΙΟΣ - ΣΕΠΤΕΜΒΡΙΟΣ '86

ΑΚΙΡΑ ΚΟΥΡΟΣΑΟΥΑ
ΒΕΝΕΤΙΑ '86
ΘΟΔΩΡΟΣ ΑΓΓΕΛΟΠΟΥΛΟΣ
ΕΛΛΗΝΙΚΟΣ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ

ΔΙΑΒΑΣΟ

ΕΠΙΘΕΩΡΗΣΗ ΤΟΥ ΒΙΒΛΙΟΥ

πολυσέλιδο — ανανεωμένο — υπεύθυνο

ή λέξη

Μηνιαίο περιοδικό ελληνικής και ξένης λογοτεχνίας

Ποίηση - Πεζογραφία - Δοκίμιο - Μελέτη - Θέατρο - Κριτική

Επίσης, σε κάθε τεύχος: σχόλια για την πνευματική και καλλι-
τεχνική επικαιρότητα, κριτική βιβλίου, θεάτρου, κινηματογράφου,
εικαστικών και δειγματοληπτική παρουσίαση των πιο αξιοπρόσε-
χτων λογοτεχνικών βιβλίων του τελευταίου καιρού.

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

ή λέξη

Έκδοση - Διεύθυνση: Αντώνης Φωστιάκης - Θανάσης Θ. Νιάρχος

ή λέξη

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

Κυκλοφορήσε
το καινούριο τεύχος
της **θαδέλ**

ΕΠΙΤΕΛΟΥΣ



