

ΘΘΘΝΗ

ΔΙΜΗΝΟ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΙΚΟ ΠΕΡΙΟΔΙΚΟ ΘΕΩΡΙΑΣ / ΚΡΙΤΙΚΗΣ

ΘΘΘΝΗ 26 ΙΟΥΛΙΟΣ - ΣΕΠΤΕΜΒΡΙΟΣ '86

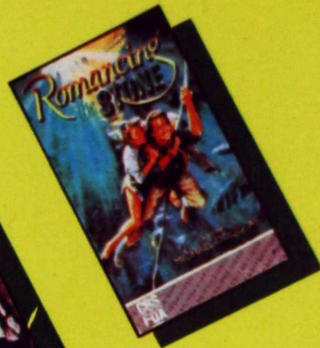
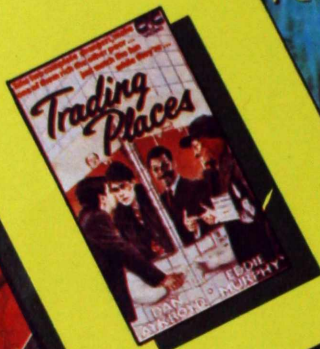
ΤΙΜΗ 200

Άκίρα Κουροσάουα
Βενετία '86
Έλληνικός Κινηματογράφος



Elite video club

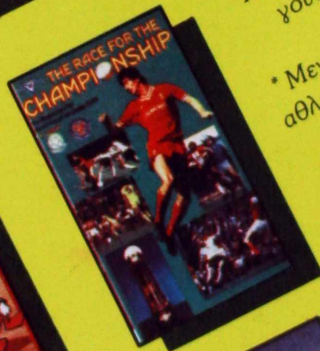
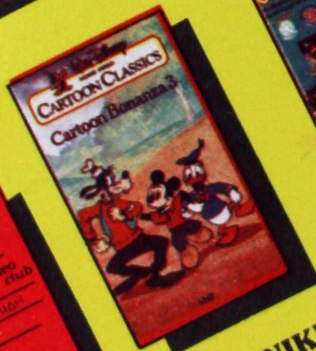
ONLY



Elite video club

ΠΡΩΤΟ ΟΝΟΜΑ	ΕΠΩΝΥΜΟ
ΒΑΣ. ΟΔΟΣ	ΕΛΕΥΘΕΡΙΑΣ
ΤΑΧ. ΚΩΔΙΚΟΣ	ΕΛΕΥΘΕΡΙΑΣ
Α. ΚΕΝΤΡΙΟΥ	ΕΛΕΥΘΕΡΙΑΣ
ΠΡΑΞΙΝΑ	ΕΛΕΥΘΕΡΙΑΣ

Elite video club
Α. ΜΙΧΑΗΛΙΔΗ



- Χίλιαδες θεματα για ολα τα γουστα και τις ηλικιες
- Μεγαλη ποικιλια σε θεματα αθλητικα, παιδικα και μουσικα
- Κασετες original εγγραφης
- Ανοιχτα ολη τη μερα

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

Στό εξώφυλλο: *Ran* του Άκίρα Κουροσάουα

Στό όπισθόφυλλο: *Down by law* του Τζίμ Τζάρμουσ

ΟΘΟΝΗ: ΔΙΜΗΝΟ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΙΚΟ ΠΕΡΙΟΔΙΚΟ ΘΕΩΡΙΑΣ / ΚΡΙΤΙΚΗΣ

ΥΠΕΥΘΥΝΟΣ ΕΚΔΟΣΕΩΣ

Νότης Φόρσοσ

ΑΡΧΙΣΥΝΤΑΚΤΗΣ

Άλέξανδρος Μουμτζής

ΣΥΝΤΑΞΗ

Άγγελος Βεζυρόπουλοσ
Γιάννησ Δεληολάνησ
Περικλήσ Δεληολάνησ
Άλέξησ Δερμεντζόγλου
Ίορδάνησ Καμπάσ
Βασίλησ Κεχαγιάσ
Άντώνησ Κιούκασ
Νίκοσ Κολοβόσ
Θωμάσ Λιναράσ
Χρήστοσ Μήτσησ
Θόδωροσ Νάτσησ
Θωμάσ Νέοσ
Γιώργοσ Τζιώτζιοσ
Νότησ Φόρσοσ

ΣΥΝΕΡΓΑΤΕΣ

Δημήτρησ Γιατζουτζάκησ
Δημήτρησ Κολιοδήμοσ
Έλενα Κουκουσέλη
Ίωάννησ Μιχαλόπουλοσ
Νίνοσ Φένεκ Μικελίδησ

ΕΚΔΟΤΗΣ

Λέσχη Φίλων Κινηματογράφου
"Οθόνη"

ΣΥΝΔΡΟΜΕΣ-ΔΙΑΦΗΜΙΣΕΙΣ

Άγγελοσ Βεζυρόπουλοσ,
ταχ. θυρ. 10 868,
541 10 Θεσσαλονίκη,

Έτήσια 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 ΣΥΜΒΟΥΛΟΙ

Μαρία Τσιουτάνη
Βασ. Ήρακλείου 24,
τηλ. 284 987

ΔΙΑΝΟΜΗ

Άθήνα: Σ. Πομώνησ
Ζαλόγγοσ 1, τηλ. 32 20 889
Θεσ/νίκη: Κέντρο Διάθεσησ
Βιβλίου
Λασσάνη 9, τηλ. 237 463

ΣΧΟΛΙΑ σελ. 2

Γιά τήν έγχρωμάτωση, του Θ.Ν.	2
Δυναστεία: Μιά προσέγγιση, του Δημήτρη Κολιοδήμου	3
Ή ΟΚΛΕ μπορεί καί πρέπει νά ζήσει	5
Έμίλιο Φερνάντεζ, ό θάνατοσ ενός έπαναστάτη, του I.M.	5
Φεστιβάλ Άβοριάζ, του Χρήστου Μήτση	6
Συνομιλία μέ τόν Ζύλ Ντελέζ	9
Μιά βόλτα στίσ φετινέσ ταινίεσ, του Νότη Φόρσοσ	11
ΕΙΠΑΝ	16
ΕΙΔΗΣΕΙΣ - Ταινίεσ που έρχονται	17

ΒΕΝΕΤΙΑ '86 σελ. 20

Τά τρία χρώματα τήσ Γαλλικήσ σημαίασ, του Βασίλη Κεχαγιά	20
Ένα φεστιβάλ ψάχνει για ταυτότητα, του Νίνου Φένεκ Μικελίδη	24

ΑΚΙΡΑ ΚΟΥΡΟΣΑΟΥΑ σελ. 27

Ό λαβύρινθοσ, του Α.Κ.	27
Είσβολή στήν αυτοκρατορία τών εικόνων του Άκίρα Κουροσάουα, του Ίωάννη Μιχαλόπουλου	30
Άκίρα Κουροσάουα: Μερικοί ζωτικοί σταθμοί	35
Ή αυτοκρατορία του πάθουσ... καί τών αισθήσεων, του Ίορδάνη Καμπά	39
Ό Κουροσάουα μέσα στόν Γιαπωνέζικο καθρέπτη, του Μπερτράν Ραιζόν	41
ΦΙΛΜΟΓΡΑΦΙΑ	42

ΑΙΘΟΥΣΑ ΚΑΙ ΔΙΑΝΟΜΗ σελ. 43

Άφιέρωμα στό STUDIO, του Άντώνη Κιοδκα	43
---	----

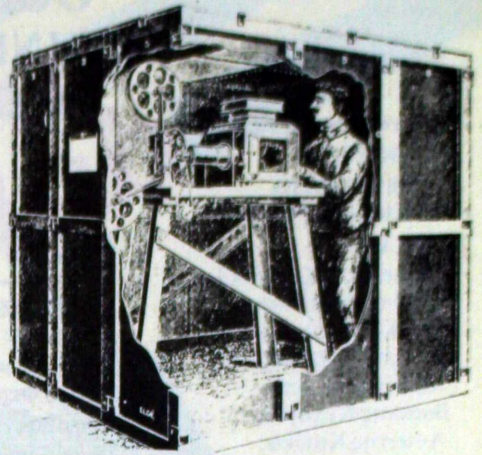
ΕΛΛΗΝΙΚΟΣ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ σελ. 48

Ό μελισσοκόμοσ, του Βασίλη Κεχαγιά	48
Συνεντεύξεισ μέ τούσ Μαρτσέλλο Μαστρογιάννη καί Θόδωρο Άγγελόπουλο, του Δημήτρη Γιατζουτζάκη	51
Βασίλη Βαφέα: 120 Decibel, του Άντώνη Κιοδκα	57
Άπόστολου Δοξιάδη: Τεριρέμ, του Άντώνη Κιοδκα	64
Τόποσ: Είσαγωγή στό σενάριο, τήσ Άντουανέτασ Άγγελίδη	68

ΚΡΙΤΙΚΕΣ σελ. 70

Τό μυστήριο του Όμπερβαλντ, του Νίκου Κολοβοδ	70
Ή επιτυχία είναι ή καλύτερη έκδίκηση, του Θωμά Λιναρά	73
Ή ταχυδρομική άμαξα, του Ίορδάνη Καμπά	75

Ειδήσεις - Σχόλια



ΕΙΣΑΓΩΓΙΚΟ ΣΗΜΕΙΩΜΑ

Η θερινή άκνησία των κινηματογραφικών πραγμάτων ήταν η κύρια αίτια της καθυστέρησης του παρόντος τεύχους. Έλπίζουμε, πάντως, πώς η άνωμαλία που προέκυψε στους εκδοτικούς ρυθμούς θα διορθωθεί με την όσο γίνεται πιο έγκαιρη κυκλοφορία του επόμενου τεύχους.

Στά δύο κεντρικά αφιέρωματα του περιοδικού, ο αναγνώστης θα βρει ένα αφιέρωμα στον "αυτοκράτορα" Άκίρα Κουροσάουα, με άφορμή την προβολή της τελευταίας του ταινίας Ράν, και ένα αφιέρωμα στον ελληνικό κινηματογράφο. Αυτό το τελευταίο αποτελεί το πρώτο (και συντομότερο) μέρος ενός ευρύτερου αφιέρωματος το οποίο θα ολοκληρωθεί στο επόμενο τεύχος. Το αφιέρωμα απαρτίζεται από κείμενα για ταινίες εκτός Φεστιβάλ (πριν από το Φεστιβάλ: Μελισσοκόμος - μετά το Φεστιβάλ: προσεχείς ταινίες των Βαφέα και Δοξιάδη) και έχει κυρίως ενημερωτικό χαρακτήρα. Το δεύτερο μέρος, με θεματικό του πυρήνα το Φεστιβάλ Έλληνικού Κινηματογράφου, θα έχει, αντίθετα, κυρίως κριτικό χαρακτήρα.

Στην βλη του τεύχους, εκτός από τις καθιερωμένες πλέον ανταποκρίσεις από τη Μόστρα της Βενετίας, ο αναγνώστης μπορεί να αναζητήσει ένα αφιέρωμα στο παρελθόν και το μέλλον του κινηματογράφου "Στούντιο", το οποίο φιλοδοξεί να αποτελέσει την αρχή άλλων αφιερωμάτων για τις κινηματογραφικές αίθουσες.

Σημειώνουμε, τέλος, μία αλλαγή στον τηλεφωνικό αριθμό της Όθωνης: ο νέος αριθμός είναι: 215 828.

Γιά την έγχρωμάτωση

Τό αρχικό ερώτημα ήταν μάλλον απλό και τέθηκε αρκετά νωρίς: είναι δυνατόν όλες οι ασπρόμαυρες ταινίες που γυρίστηκαν πριν από την ανακάλυψη του έγχρωμου φιλμ (ή, ακόμη, και αργότερα) να χρωματιστούν εκ των υστέρων; Δυνατότητες καταφατικής απάντησης μπόρεσαν να δοθούν μετά τη μεγάλη τεχνολογική πρόοδο που σημειώθηκε σε τομείς όπως τό βίντεο και τά κομπιούτερ. Έτσι, στις αρχές του '80 έγινε τελικά τεχνικά δυνατή ή έγχρωμάτωση μις ταινίας. Η διαδικασία περιλαμβάνει τή μετεγγραφή της αρχικής ταινίας σε βιντεοταινία, όπου ή κάθε εικόνα χρωματίζεται με τή βοήθεια κομπιούτερ (χαράζονται περιγράμματα, επιλέγονται τά χρώματα και ό κομπιούτερ, στή συνέχεια, χρωματίζει ανάλογα τήν κάθε γραμμή). Η υπόθεση αυτή σήμερα στοιχίζει μεταξύ 2.000 και 3.000 δολλαρίων κατά λεπτό ταινίας, δηλαδή 250.000 έως 350.000 δολλάρια για μία ταινία μέσης διάρκειας.

Θά νόμιζε κανείς ότι τό μεγάλο κόστος θά λειτουργούσε απαγορευτικά και έτσι οι παλιές ταινίες δέν θά διέτρεχαν ουσιαστικά κίνδυνο. Δυστυχώς δέν συμβαίνει αυτό και ή υπόθεση της έγχρωμάτωσης γνωρίζει μεγάλη άνθηση.

“ΔΥΝΑΣΤΕΙΑ”: ΜΙΑ ΠΡΟΣΕΓΓΙΣΗ

‘Ο λόγος σχετίζεται με την αγορά των βιντεοταινιών και της τηλεόρασης. Οι έγχρωματισμένες ταινίες δέν περιμένουν δηλαδή να αποσβέσουν το κόστος της έγχρωμάτωσης από την εμπορική τους προβολή στις κινηματογραφικές αίθουσες, χωρίς βέβαια αυτό να σημαίνει ότι δέν θά τύχουν και τέτοιας μορφής εκμεταλλεύσεως (άρκει να θυμηθούμε τή *Μητρόπολη* του Φρ. Λάνγκ που προβλήθηκε πρόσφατα κι εδώ στην Ελλάδα έγχρωμη). ‘Όσον άφορά τήν τηλεόραση, ή πίεση ή έγχρωμάτωση έρχεται από τις νεώτερες γενιές, παιδιά και έφηβους. ‘Ερευνα στην ‘Αμερική έδειξε ότι τά παιδιά άλλάζουν κανάλι άν συναντήσουν άσπρόμαυρο (άνεξάρτητα του τί άκριβώς θά είναι τό συγκεκριμένο άσπρόμαυρο υλικό) και αυτό φυσικά σημαίνει μείωση της άκροαματικότητας, άρα και μειωμένα έσοδα άπ’ τής διαφημίσεις. Γιά τήν αγορά του βίντεο άρκει νομίζουμε νά άναφερθεί ένα παράδειγμα: ή ταινία *Μιά ύπέροχη ζωή* του Φράνκ Κάπρα έγινε έγχρωμη τό 1984. ‘Ός τόν ‘Ιούνιο του 1986 είχε πουλήσει 25.000 έγχρωμα αντίτυπά της και αυτό παρά τό γεγονός ότι ή αύθεντική άσπρόμαυρη έκδοση στοιχίξε 30 δολάρια λιγότερο.

Ευτυχώς ύπάρξαν και κάποιες αντιδράσεις. Μεμονωμένες άρχικά και πιά οργανωμένες στή συνέχεια (άν και φοβόμαστε χωρίς άποτέλεσμα). ‘Ο Φρ. Κάπρα έστειλε μιά έπιστολή στή βιβλιοθήκη του Κογκρέσου όπου άναφέρει: «διάλεξα συνειδητά τό *άσπρόμαυρο φίλμ*, και όλα τά στοιχεία, μακιιάζ ήθοποιών, κοστούμια, κινήσεις μηχανής, εμφάνιση του φίλμ στο έργαστήριο, ήταν προσανατολισμένα στή λογική και τις άπαιτήσεις του *άσπρου-μαύρου*». ‘Ο Γούντνυ ‘Αλλεν δήλωσε: «πρόκειται γιά *ένέργεια έντελώς έμπεκκή, άντι-καλλιτεχνική και ενάντια στήν άκεραιότητα των σκηνοθετών*». ‘Ο Τζ. Χιούστον μιλά γιά «μιά *αυθάδεια συγκρίσιμη μ’ αυτήν κάποιου πού θά διόρθωνε τά χρώματα της Τζοκόντας* του Λ. ντά Βίντσι». Σέ πιά οργανωμένη βάση, ό σύλλογος σκηνοθετών της Βρετανίας ξεκίνησε μιά έκστρατεία γιά τή νομοθετική κατοχύρωση έναντι κάθε άπόπειρας παραμορφώσεως της πολιτιστικής κληρονομιάς, ενώ τό ‘Αμερικάνικό ‘Ινστιτούτο Φίλμ δραστηριοποιείται πρós τήν ίδια κατεύθυνση.

Θ.Ν.

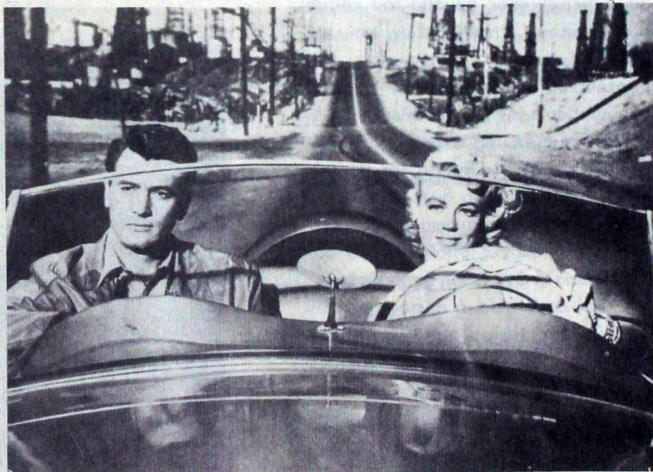
Πέτσι, όλοι είχαμε άκούσει ή διαβάσει ότι ή *Δυναστεία*, ή τηλεοπτική σαπουνόπερα -πou επέβαλε με τό “έτσι θέλω” ό πρόεδρος της ΕΡΤ-2, παρά τις αντίθετες εισηγήσεις των μελών της (γνωμοδοτικής) έπιτροπής προγράμματος, δέν θά προβαλλόταν στήν τηλεόραση, παρά μόνο μετά τήν πάροδο ενός 8μηνου. ‘Ο λόγος αυτής της καθυστέρησης ήταν ή έμπορική σκοπιμότητα του ίδιωτικού φορέα, ό όποιος είχε αγοράσει τά δικαιώματα του σήριαλ γιά νά τό κυκλοφορήσει σέ βιντεοκασέτες. Καί νά πού τώρα έληξε ό “άποκλεισμός” και ή *Δυναστεία* άρχισε νά προβάλλεται από τό δεύτερο τηλεοπτικό μας κανάλι.

Μέ δεδομένη, λοιπόν, τήν επάνοδο αυτής της prime - time (σειράς επεισοδίων πού προβάλλονται τις ώρες της μεγάλης άκροαματικότητας, μεταξύ 19:00 και 23:00) σαπουνόπερας στήν ελληνική τηλεόραση, επιχειρούμε μιά προσέγγιση της. Προσοχή: προσέγγιση και όχι κριτική.

Καί, πρώτα - πρώτα, στο εύρύτερο επίπεδο της θεματολογίας. Τόσο ή *Δυναστεία*, όσο και τό *Ντάλλας* - ιδιαίτερα τό δεύτερο, μιά και ή πρώτη άκολούθησε άπλως τά χνάρια του - δέν έμφανίστηκαν ούρανοκατέβητα μέσα στο κινηματογραφικό στερέωμα. ‘Ακολούθησαν τις πρακτικές ενός κινηματογραφικού είδους, πού εύδοκίμησε στή δεκαετία του ‘50 κυρίως: του μελοδράματος.

Μέ μιά διαφορά: δέν έφάρμοσαν αυτές των έξόχων δειγμάτων του είδους (των έργων του Σέρκ, του Μινέλλι ή του ‘Οφύλς, γιά παράδειγμα), αλλά άντέγραψαν (και επέκτειναν) εκείνες των πιά συμβατικών και έπίπεδων ταινιών του.

‘Ο Σέρκ, λόγω χάρη, εισάγει στίς ταινίες του τήν μπρεχτική πρακτική της άποστασιοποίησης. Χωρίς νά καταργεί τους κανόνες, τους έξωθει στήν άκρότητα, έτσι ώστε νά έμποδίζει τήν ταύτιση του θεατή. Αυτό συμβαίνει μέσω της μεγέθυνσης της γοητείας της συναισθηματοποίησης, της χρήσης του πάθους και, κυρίως, μέσω των όψων της σκηνο-θεσίας (mise-en-scène): π.χ. τους “καθρέφτινους τοίχους”. Με τόν τρόπο αυτό δημιουργεί μιά “ρωγή” μεταξύ του άφηγηματικού / δραματικού επιπέδου (του “πρωτογενούς κειμένου”, αυτού πού διαβάζεται από τό θεατή ως πλοκή) και του φιλικού επιπέδου (του “δευτερογενούς κειμένου”, εκείνου πού επιτρέπει τήν άπεμπλοκή από τά δρώμενα). ‘Ετσι, τό πρώτο “κείμενο”, πού μεταφέρει έναν ύπεροπτικά κομφευσμένο, αυτο-δικαιούμενο, μικροαστικό κόσμο και κινείται στή σφαίρα της κυρίαρχης ιδεολογίας, άναιρείται από τό δεύτερο, μέσω της κινηματογραφικής παρέμβασης στο επίπεδο της σκηνο-θεσίας, ανατρέποντας αυτή τήν ιδεολογία. Καί τούτο είναι έντονο στο *Γραμμένο στον άνεμο* (1956), μιά από



Γραμμένο στον άνεμο του Ντάγκλας Σέρκ

τίς γνωστές ταινίες του πού, επικεντρω-
νόμενη σε μία καπιταλιστική άρχουσα
έλιθ (άντι σε μία οικογένεια) και παρου-
σιάζοντας τό "έπος" μιάς πετρελαιο-
δυναστείας, έδωσε τό πρότυπο επί του
όποιου στηρίχθηκε ή *Δυναστεία*.

Τό σήριαλ, όμως, δέν έχει τήν
όπτική περισοια τής σκηνο-θεσίας. Η
άσυνήθιστα καθησυχαστική σύνθεση
των εικόνων του μεγεθύνει τά συναι-
σθήματα των χαρακτήρων (άντι εκεί-
νων πού δημιουργούνται από τό είδος),
χωρίς μέ κανένα τρόπο να "διχάζει"
τήν προοπτική του θεατή. "Όλα στή *Δυ-
ναστεία* άποδεσμεύουν μιά "ύστερική"
φύση, αλλά ή σκηνοθεσία περιορίζεται
στήν άναπαράσταση αυτής τής ύστε-
ρίας, χωρίς να γίνεται ή ίδια "ύστερική",
ώστε να δημιουργεί ένα έρωτηματικό
για όσα άναπαριστάνει. Η περισοια
τής σαπουνόπερας (ή, καλύτερα, ή
σπατάλη τής) δέν επικεντρώνεται στή
σκηνο-θεσία αλλά, μέσα στήν περιορι-
σμένη όπτική τής τηλεοπτικής όθόνης,
τοποθετεί τήν άναπαραστατική τής έμ-
φαση άλλου: στά κοστούμια των ήθο-
ποιών, στή σύνδεση των (κοντινών)
πλάνων, στό "διακοσμητικό" πλούτο
των ντεκόρ, στήν ύποβλητική μουσική
ύπόκρουση, στή χρήση των φακών
ζούμ, συνεργώντας στή δημιουργία
σκηνών έντονου (μελο) δράματος,
άκόμα κι όταν αυτές οί τηλεοπτικές
συμβάσεις ύπερκαθορίζονται από τή
βαρεία ψυχαναλυτική άναπαράσταση.

Επιπλέον, ή περίπλοκη άφηγη-
ματική μορφή, πού άπαρτίζεται από
πολλαπλές διηγηματικές πλοκές, κε-
ντρισιμένες στήν οικογενειακή σφαί-
ρα, έμπεριέχοντας συνάμα τόν κόσμο
των μεγάλων έπιχειρήσεων και τής
έξουσίας (για να προσελκύσουν ένα
μεγαλύτερο άριθμό άρρένων θεατών),
περιλαμβάνει τήν ήθική πόλωση και τή
σχηματοποίηση, τίς άκραίες καταστά-
σεις και τήν έντονη δράση, τήν προφα-
νή παλιανθρωπία, τό διωγμό του "κα-
λού" και τήν ήμειπαναφορά τής "άρε-
τής", τίς σκοτεινές ύποθέσεις, τό σα-
σπένε και τήν άγωνιώδη ύπερόξηση.

Στή *Δυναστεία*, ή πλειοψηφία των
σκηνών άποτελείται από δυνατές συ-
ναισθηματικές συγκρούσεις μεταξύ
άτόμων στενά συνδεδεμένων μέ τά δε-
σμά του γάμου ή του αίματος. Οί περισ-
σότερες άπ' αυτές είναι κινηματογρα-
φημένες σε κοντινά πλάνα, έτσι ώστε
να άποδεσμεύσουν τό συναισθηματι-

σμο χωρίς να πάρεμβαίνει καθόλου ό
χώρος. Η ύπερένταση κάθε σύγκρου-
σης δίνεται μέσα άπό τή χρήση τής
μουσικής και μέσα άπό τίς συμβάσεις
μιάς συνδεσμολογίας (των πλάνων),
στηριγμένης στήν κατεύθυνση του
βλέμματος και τή φορά των ζούμ. Έπι-
πλέον, άκόμη και μετά τό τέλος κά-
ποιου διαλόγου, ένα πρόσωπο παραμέ-
νει καθραρισμένο για ένα "τέμπο",
άφήνοντας ένα ύπόλοιπο συναισθημα-
τικής έντασης να διαχυθεί, λίγο προτού
άρχίσει ή επόμενη σκηνή. Αυτό τό
"γνώρισμα" έχει μιά διπλή σκοπιμότη-
τα: άφ' ενός μέν λειτουργεί σαν ένα εί-
δος εκφόρτισης, δίνοντας ένα προσω-
ρινό τέλος, άφ' έτέρου δέ μεταφέρει μιά
σημασία μέσα στή σκηνή, μιά σημασία
δεμένη μέ τή διαπροσωπική ένταση
πού άπεικονίζει ή κάθε σκηνή. Κι αυτό
είναι ένα καθαρά τηλεοπτικό τέχνασμα,
πού ξεπερνάει τήν όπτική σύμβαση και
κάνει να ξεχωρίζει τό τηλεοπτικό με-
λόδραμα από τους κινηματογραφικούς
προγόνους του.

Τό κινηματογραφικό μελόδραμα
άμφισβητούσε συχνά τήν άφηγηματική
λογική του στόρου μέσα άπό τήν κατά-
ληξη, μέσα άπό ένα τέλος πού άφνε
άλυτες τίς άντιθέσεις. Τό τέλος του
φίλμ *Γραμμένο στον άνεμο*, φερ' ει-
πείν, άπελευθέρωσε μιά άμφιθυμική
έκβαση (ξέχωρα άπό τό ότι μās είχε πε-
ρίπου γνωστοποιηθεί έξ άρχής): ναί
μέν οί Ρόκ Χάντσον και Λωρήν Μπα-
κάλ έφευγαν μαζί, αλλά όσα είχαν
συμβεί πρίν (και είχαμε παρακολουθή-
σει στό μακρύ φλάς - μπάκ πού συνι-
στούσε τόν κορμό τής άφήγησης) δέν

μās άφνε να πιστέψουμε ότι θά ζού-
σαν άπλά και εδύχισμένα οί δύο τους.
Στή *Δυναστεία*, όμως, δέν ύπάρχει κάτι
τέτοιο, καθόσον όποιες συγκρούσεις
προκύψουν, θά επιλυθούν στα μελλο-
ντικά έπεισόδια. "Έτσι, το κυρίαρχο χα-
ρακτηριστικό τής, ή έλλειψη τέλους,
τήν φέρνει άκόμα πιο κοντά στην κυ-
ρίαρχη ίδεολογία, πού μιλάει για τή συ-
νεχή πάλη του "καλού" μέ τό "κακό",
άφου τό ήθικό σύμπαν τής είναι τέτοιο
ώστε τό "καλό" δέν άποκτάει ποτέ μιά
τελική δικαίωση και τό "κακό" δέν
θριαμβεύει ποτέ άπόλυτα. Κάθε όριστι-
κή έπίλυση (για τό ένα ή για τό άλλο)
έρχεται σε αντίθεση μέ τήν ήθική προ-
στακτική τής επαναλαμβανόμενης
δομής: ή πλοκή πρέπει να συνεχίζεται
έπ' άπειρον.

Τό τελευταίο, αλλά όχι και έσχατο,
γνώριμά τής σχετίζεται μέ τήν έπικυ-
ρωση μιάς έμπιστοσύνης στις (μικρο)α-
στικές άξίες. Ός θεατές, ναί μέν παρα-
κολουθούμε τήν άστραφτερή μεγαλο-
πρέπεια και τή δράση όρισμένων κοι-
νωνικών ομάδων (τής οικογένειας
Κάρρινγκτον και των περί αυτήν), αλλά
και αισθανόμαστε άνώτεροι άπ' αυτές:
μπορούμε να άνεύσουμε τίς "στρε-
βλές" άξίες τους (π.χ. γάμος άπό οικο-
νομικό συμφέρον) και τίς διεστραμμέ-
νες οικογενειακές ζωές τους άπό τή
σκοπία τής δικής μας "έντιμότητας" και
συμφωνούμε μέ τή διάχυτη "άντίληψη"
ότι ό άφθονος πλούτος και ή έξουσια-
στική δύναμη μαρτυρούν τό άμάρτυμα
και, άκόμη πιο ίκανοποιητικά, δέν άγο-
ράζουν τήν εδύχια. Μέ τόν τρόπο
αυτό, τό "έπος" των μεγαλοαστικών οι-



κογενειακών δυναστειών του σήριαλ εγγράφεται μέσα στην ούσιαστική ιδεολογία του καπιταλισμού και την επικυρώνει. Μ' άλλα λόγια, τό "παχνίδι" των προνομιομένων οικογενειακών μειοψηφιών είναι "διάφανο" αλλά και "νόμιμο", έτσι ώστε από τή μία νά μάς έμποδίζει νά αντιδάσουμε στην ταξική τους "κατάρρευση" (λόγω τής σαπίλας;) και από τήν άλλη νά μάς κάνει ύποτακτικούς στή διαιώνιση τής επικυριαρχίας τους.

Δημήτρης Κολιοδημος

Ο.Κ.Λ.Ε.

Η Ο.Κ.Λ.Ε. μπορεί και πρέπει νά ζήσει

Απάντηση στό άρθρο του συνεργάτη μας Δ. Έστειλε ό κ. Λεχρης τής Λέσχης Έρυθρών μέ τή μορφή των προτάσεων πού έκανε αυτός, μαζί μέ τούς αντιπρόσωπους κάποιων άλλων λεσχών, για τήν αλλαγή στην ως τώρα πορεία τής Ο.Κ.Λ.Ε.

Τό κείμενο πού ακολουθεί είναι ή εισαγωγή ενός δεκαεξασέλιδου όπου αναλύονται οι θέσεις πού εκφράζονται συνοπτικά σ' αυτό. Δυστυχώς, μάς είναι αδύνατο νά τό δημοσιεύσουμε ολόκληρο.

Η κατάσταση των πραγμάτων πού παρατηρείται στην "ζωή και τή δράση" τής ΟΚΛΕ, είναι ή έξής:

Η ΟΚΛΕ έχει καταντήσει:

Ένδιάμεσος μεταξύ των Κ.Λ. και του Ύπουργείου.

Διαμεσολαβητής διακίνησης των ταϊνιών από τής Έταιρείες στίς Κ.Λ.

Έξαρτημένος οικονομικά φορέας από τής όποιες έπιλογές τής έκαστοτε έξουσίας.

Βιτρίνα τής πολιτικής τής Κυβέρνησης άπέναντι στίς Κ.Λ. και στό χώρο του κιν/φου γενικότερα.

Χώρος άναπαραγωγής και διακίνησης τής σημερινής κρίσης τής άριστερας, τής κρίσης άξιών και του πολιτισμού.

Όύσιαστικά, πρωτοβάθμιο και άνεξέλεγκτο όργανο σέ σχέση μέ τής Κ.Λ.

Σημείο διεκπαιρέωσης και άνάδειξης προσωπικών φιλοδοξιών.

Νεκροθάφτης των νέων πολιτικών έπιλογών και έναλλακτικών προτάσεων, του άνέναχτου κυρίως χώρου - λόγω των διαδικασιών λειτουργίας, του έναγκαλιισμού και τής συναίνεσης άνθρώπων, του άστεγου κομματικά χώρου.

Η ΟΚΛΕ - το Δ.Σ. - έχει άρνηθεί πρακτικά τούς σκοπούς ύπαρξης και ίδρυσης τής ΟΚΛΕ ούσιαστικά δέν ύπάρχει - τυπικά μόνο.

Χαρακτηριστικό τής λειτουργίας τής ή έλλειψη διαφάνειας. Μέχρι τώρα, ή αύλαία άνοιγε μόνο στίς Γ.Σ. παιζόταν τό έργο μία φορά τό χρόνο. Κλείνοντας όμως ή αύλαία παιζόταν τό πραγματικό έργο, στην διάρκεια του χρόνου μεταξύ δύο Γ.Σ.

Έτσι φτάσαμε στό σημείο μέχρι και μεταγραφές άντιπροσώπων νά γίνεται "παρόλο πού ή ΕΠΟ όρίζει ότι αυτές άρχίζουν από 1ης Ιουλίου".

Η άνυπαρξία τής ΟΚΛΕ και ή κρίση στην δράση τής, όφείλεται σέ μία σειρά από αίτια. Οι παράμετροι οι όποιες δημιουργούν τό άποτέλεσμα είναι πολλές και ποικίλες:

Στραβή αντίληψη για τήν λειτουργία τής ΟΚΛΕ και του Δ.Σ.

Έλλειψη συμμετοχής των Κ.Λ. σέ άποφασιστικά ζητήματα και συνεργασίας μεταξύ τους και μέ τήν ΟΚΛΕ.

Έλεγχος όργάνων από "διοικητές" πού δέν διαφοροποιούνται από τήν κρατική πολιτική.

Έλλειψη διαφάνειας και ούσιαστικού έλέγχου, άνυπαρξία ένημέρωσης των Κ.Λ.

Στραβή και ύποτονική λειτουργία του Δ.Σ. τής ΟΚΛΕ.

Άποδοχή τής πυραμειδικής αντίληψης έξουσίας και διαστρέβλωση του ρόλου των αντιπροσώπων των Κ.Λ.

Ό καθορισμός τής δράσης τής ΟΚΛΕ, από ένα άντιλειτουργικό κατα-

στατικό.

Η ύπαρξη, για όσους δέν έθελουφθούν, τής άσθένειας του παραγοντισμού.

Η ένοχη άνοχη από τήν μεριά των Κ.Λ., και ιδιαίτερα από τής "έναλλακτικές Λέσχες", σέ όλα τά δρώμενα.

Τά προηγούμενα κάνουν ξεκάθαρο ότι μόνο με ριζικές αλλαγές μπορούμε νά έλπίζουμε προοπτικά.

Γεννοούν τήν άναγκαιότητα ύπαρξης μέσα στην ΟΚΛΕ μιας άλλης φωνής. Μιάς φωνής, πού όχι μόνο μέ διακηρύξεις πρό των εκλογών, νά μπορεί νά ύπερβεί, νά άρνηθεί, νά ξεπεράσει, τή νύχτα και τήν καταχνιά πού μάς κληρονομοούν τά προηγούμενα Δ.Σ.

Η αλλαγή πλεύσης τής ΟΚΛΕ περνάει μέσα από τά παρακάτω:

Προσάθεια για οικονομική και πολιτική αυτοδυναμία.

Σύνταξη ενός διεκδικητικού πλαισίου αίτημάτων και διεκδικήσεων.

Συνεργασία και συντονισμός των ένεργειών τής ΟΚΛΕ μέ τής Κ.Λ.

Συνεργασία μέ κινηματογραφικούς φορείς, άπόκτηση κινηματογραφικής άδείας και έρασιτεχνικής δημιουργίας.

Ταινιοθήκη τής ΟΚΛΕ, περιοδικό εύρειας κυκλοφορίας, κινηματογραφικές προβολές, μόνιμη και αύξητική τάση στίς έπιχορηγήσεις, ψήφιση νόμου για τό μίσθωμα των ταινιών, ένδολεσχικό δελτίο πληροφόρησης, μόνιμη παρουσία και έκδηλώσεις, παρέμβαση σέ ζητήματα κινηματογράφου.

Έπίσης, αλλαγή καταστατικού, διατύπωση διεκδικητικού πλαισίου δράσης τής ΟΚΛΕ, πρόγραμμα έκδηλώσεων τής ΟΚΛΕ και εύρεση τρόπων έπίτευξης τής οικονομικής αυτοδυναμίας τής ΟΚΛΕ.

ΟΜΑΔΑ ΑΝΤΙΠΡΟΣΩΠΩΝ Κ.Λ.

Έμίλιο Φερναντέζ: ό θάνατος ενός έπαναστάτη

Πέθανε στίς 6 Αυγούστου και σέ ήλικία όγδόντα δύο έτών ό μεγάλος Μεξικανός σκηνοθέτης Έμίλιο Φερναντέζ. Άγνωστος στην Ελλάδα, ύπηρεξε ό σημαντικότερος εκπρόσωπος του μεξικανικού κινηματογράφου. Γεννημένος μέσα στή φτώχεια του μεξικα-

νικού λαού από μητέρα ίνδιάνα, - πήρε τήν προσωνομία "El Indio" - έζησε τής πολιτικές άναταραχές στό Μεξικό μεταξύ 1910-1920. Στά δεκαένια του χρόνια ήταν άξίωματικός στό στρατό του στρατηγού Χουέρτα, έπαναστάτη ένάντια στην κυβέρνηση του Όμπρε-

γκόν. Στά 1923, όμως, με την ήττα των επαναστατών, αναγκάστηκε να καταφύγει στις Ήνωμένες Πολιτείες. Για να επιβιώσει δούλεψε στο Χόλλυγουντ ως ήθοποιός, παίζοντας ρόλους τυπικών Μεξικανών. Στά 1934, μετά την πολιτική άμνηστία που δόθηκε, γύρισε στην πατρίδα του και συνέχισε να εργάζεται ως ήθοποιός. Ός σκηνοθέτης γυρίζει τό 1941 την πρώτη του ταινία *La isla de la passion*. Καί δύο χρόνια αργότερα την ταινία *Flor Silvestre*. Η θεματολογία του προέρχεται κυρίως άπ' τή ζωή του μεξικανικού λαού· παρουσιάζει μέ λυρισμό καί άνθρωπά τόν έρωτα, τήν

άγρια φύση, τήν άλύγιστη «ινδιάνικη» ψυχή. Άκολουθούν οί ταινίες *Maria Candelaria* (1943), *La perla* (1946), *Enamora* (1946) καί *Rio Escondido* (1947), ή σημαντικότερη ταινία του μέ τήν Μεξικάνα ήθοποιό Μαρία Φέλιξ στόν καλύτερό της ρόλο. Η έπιτυχία όμως τών ταινιών του Φερναντέζ άποτελεί έξαιρέση στήν γενικότερη πώση τής έθνικής κινηματογραφίας. Σκηνοθέτες όπως ό Άϊζενστάιν, ό Μπουγιου-έλ, ό Τσίιννεμαν, πού τήν ίδια περίοδο γύρισαν σπουδαίες ταινίες στό Μεξικό, δέν κατάφεραν ν' άνανεώσουν τή θε-

ματογραφία καί τό σκηνοθετικό πνεύμα του μεξικανικού κινηματογράφου. Έτσι, μέσα σ' ένα γενικότερο κλίμα παρακμής, γνωρίζει τήν άποτυχία μέ τήν ταινία *Red* (1953) καί αναγκάζεται νά δουλέψει πάλι ως ήθοποιός ή νά σκηνοθετήσει μέτριες ταινίες σέ χώρες τής Λατινικής Άμερικής. Έμεις, βέβαια, θά τόν θυμόμαστε πάντα ως ήθοποιό στήν ταινία του Σάμ Πέκινπα *Άγρια συμμορία* (1969) στό ρόλο του στρατηγού Μπαπίτσι, καταπιεστή του μεξικανικού λαού.

I.M.

MONO AIMA

Φεστιβάλ Άβοριάς

Πρίν μερικά χρόνια τό Άβοριάς ήταν ένα τοπωνύμιο παγκοσμίως άγνωστο. Στά 1973 γεννιέται ένα φεστιβάλ φανταστικού κινηματογράφου δίπλα σέ ένα όλοκαινούριο χιονοδρομικό κέντρο. Σήμερα τό φεστιβάλ του Άβοριάς είναι ένα διεθνές γεγονός καί τό χιονοδρομικό του κέντρο ένα άπό τά πίο φημισμένα στήν Εύρώπη. Τό Άβοριάς (φεστιβάλ) ύπηρέτησε τέλεια τό Άβοριάς (χιον. κέντρο), καί τό αντίστροφο.

Γιά τούς άπανταχού κινηματογράφοφίλους τό Άβοριάς είναι συνάντημα παραψυχολογικών δυνάμεων, τερατόμορφων δολοφόνων καί ποταμών αίματος. Μέ τά χρόνια τό φεστιβάλ άλλαξε, μεγάλωσε, ραφινάριστηκε ή έγινε ό τέλειος αντίπρόσωπος του σύγχρονου φανταστικού κινηματογράφου.

Πολλοί σκηνοθέτες όπως ό Χούπερ, ό Σπήλμπεργκ, ό Κάρπεντερ ή ό Ντέ Πάλμα είτε ξεκίνησαν άπό τό Άβοριάς, είτε χρωστούν ένα μεγάλο μέρος τής φήμης τους σ' αυτό.

Όσοον άφορά τήν ίδια τήν πόλη αυτή μεγάλωσε, επεκτάθηκε μά κράτησε χαρακτήρα! Στους δρόμους της δέν κυκλοφορούν παρά έλικπθρα καί χιονοδρόμοι μέ σκι. Είναι μονίμως καλυμένο άπό τό χιόνι (1.800 μέτρα ύψόμετρο) ένω στήν γύρω περιοχή υπάρχουν πολλές πίστες συνολικού μήκους 650 χιλιομέτρων. Μιά «φανταστική» πολιτεία για ένα ανάλογο φεστιβάλ. Άλλά άς μπουμε μαζί στήν σκοτεινή Σάλ νέ φεστιβάλ έκείνο τόν Φλεβάρη του 1973.



Μονομαχία του Στήβεν Σπήλμπεργκ

1973 Έν άρχή ήν ό ...Σπήλμπεργκ. Ένα τριήμερο φεστιβάλ άρχίζει μέ όκτώ ταινίες. Ό Σπήλμπεργκ κάνει πολύ μεγάλη αίσθηση μέ τήν *Μονομαχία* καί φυσικά βραβεύεται. Βραβείο παίρνει καί τό *Τέμροκ* του Φαραλντό. Τό φεστιβάλ τελειώνει μέ χειροκροτήματα για τίς έπιλογές τής έπιτροπής. Μέλος της, ίσως, ή πίο γραφική φιγούρα του σύγχρονου φανταστικού κινηματογράφου: Ό Κρίστοφερ Λή.

1974 Μιά άδιάφορη χρονιά. Ό Λάιονελ Σουσάν, πατέρας του θεσμού, βλέπει τό δημιούργημά του νά μεγαλώνει. Τέσσερις ήμέρες, έντεκα ταινίες, περισσότεροι έπισκέπτες. Τό 1974 θά

χαρακτηριστεί άπό μία εισβολή τών έρπετών στίς ταινίες (*Η κόμπρα*, *Οί βάτραχοι*) αλλά κι άπό μία γενική μετριότητα. Μόνη έξαιρέση ή προβολή έκτός συναγωνισμού τής ταινίας του Τζέραντι Νταμιάνο *Ό διάβολος στήν κυρία Τζόουνς* πού βγαίνοντας αργότερα στό κύκλωμα θά χαρακτηριστεί πορνό. Τό βραβείο διά χειρός Σύλλβιας Μονφόρ θά πάει στό *Νέα Υόρκη 2.022 μ.Χ.* του Ρίτσαρντ Φλάισερ.

1975 Παρωδίες. Τό φάντασμα του παραδείσου του Μπράιαν ντέ Πάλμα ένθουσιάζει κοινό καί έπιτροπή. Πρόεδρος ό Πολάνσκι, ένα άπό τά μέλη της ό Κώστας Γαβράς. Για πρώτη χρονιά οί κριτικοί δίνουν βραβείο. Προ-



Τό τελευταίο κύμα του Πήτερ Γουέιρ

τιμούν την Υπόθεση Πάραλαξ του Άλαν Πάκουλα. Πολλές ενδιαφέρουσες ταινίες αυτή τη χρονιά, με δυό σπουδαίες παρωδίες. Τήν θρυλική "κάλι" πλέον ταινία Φλές Γκόρντον των Μπενβένιστεξ - Τσίεμ και τον Δράκουλα του Μορισσέυ. Άκόμη τό Κτήνος του Μπόροβζουκ και Τό παιχνίδι μέ τή φωτιά του Ρόμπ-Γκριγιέ.

1976 Πρόεδρος ό Άντονιόνι.

Ένω ή χρονιά ξεκινά μέ τίς καλύτερες προοπτικές, ή βραδιά των βραβείων θά μείνει άξεχαστη μιās κι ή επιτροπή δέν θά δώσει σέ κανένα τό μεγάλο βραβείο άγνοώντας πολλές ενδιαφέρουσες ταινίες. Πρόεδρος ό Μ. Άντονιόνι και μερικά άπό τά μέλη της: Ζάκ Τατί, Άνιές Βαρντά, Εϋγένιος Ίονέσκο κι ό δικός μας Ίάννης Ξενάκις. Δυό μεγάλοι σκηνοθέτες του φανταστικού έμφανίζονται γιά πρώτη φορά στό Άβοριάξ. Ό Νταιήβιντ Κρόνενμπεργκ μέ τίς Άνατριχίλες κι ό Τόμπ Χούπερ μέ τον Σχιζοφρενή δολοφόνο μέ τό πριόνι. Ό δεύτερος παίρνει τό βραβείο των κριτικών. Μιά ταινία έκτός συναγωνισμού έρχεται νά ταραξει τά νερά του φεστιβάλ και νά γράψει τήν δική της ιστορία. Ένα μείγμα άπό μουζικαλ, ταινίες φρίκης και επιστημονικής φαντασίας. *The rocky horror picture show* του Τζίμ Σάρμαν.

1977 Η χρονιά του Ντέ Πάλμα.

Η Έκρηξη όργης σαρώνει σάν σίφουνας έντυπώσεις και βραβεία. Στο υπόλοιπο πρόγραμμα ξεχωρίζουν, ό Ράλφ Μπάξι μέ τούς Μάγους κι ό Κλώντ Σαμπρόλ μέ τήν Άλίκη. Τό φεστιβάλ γίνεται πιά σέ πέντε ήμέρες.

1978 Τό τελευταίο κύμα. Η Αυστραλία θά κάνει τήν πρώτη έντυπω-

σακή της παρουσία μέ Τό τελευταίο κύμα του Πήτερ Γουέιρ. Άρσαν πολυ έπίσης τό *Eraserhead* του Νταιήβιντ Λήντς, ό όποιος χαρακτηρίστηκε ως ό πιο ταλαντούχος νέος σκηνοθέτης πού πέρασε άπό τό Άβοριάξ, και Ό διαβολικός κύκλος του Ρίτσαρντ Λονκράιντ πού πήρε τό μεγάλο βραβείο. Τό Στά σαγόνια του κροκοδείλου του Χούπερ περνάει άπαρατήρητο κι ό Γουίλιαμ Φρήντικιν δίνει στον Γουέιρ τό ειδικό βραβείο της επιτροπής.

1979 Η σειρά του Κάρπεντερ.

Ένα άπό τά σημαντικότερα έργα του φανταστικού κινηματογράφου άρχίζει τήν καριέρα του άπό τό Άβοριάξ. Η νύχτα μέ τίς μάσκες σκάει σάν βόμβα και κάνει νά ξεχασθούν Τό φάντασμα του Ντόν Κοσκαρέλλι ή Η μακάβρια εισβολή του Φίλιπ Κάουφμαν, ταινίες καθόλου εύκαταφρόνητες. Τό 1979 είναι μιá ευφορη χρονιά και άπό τό Άβοριάξ παρελαύνουν κι άλλα διαμαντάκια όπως Τό Σαββατοκύριακο του τρόμου του Κόλιν Ήγκλεστον, τό Μανιπού του Γ. Γκίρντλερ ή τό *The night... the prowler*, ή νέα ταινία του Τζίμ Σάρμαν. Παίχθηκαν έπίσης τό *Νοοφεράτου* του Χέρτζοκ και τό *Ρότζερ Κόρμαν: Ό άγριος άγγελος του Χόλλυγουντ* μιá ταινία του Κρίστιαν Μπλάκγουντ μέ τούς Μ. Σκορτσέζε, Ρ. Κόρμαν, Ν. Καραντιάν, Π. Φόντα και άλλους. Η επιτροπή, μέλος της όποίας ήταν κι ό Θό-



Η ζώνη του λυκόφωτος (έπεισόδιο του Τζό Ντάντε)

δωρος Άγγελόπουλος, έχοντας νά διαλέξει από όλα αυτά, βραβεύει το Πάτρικ του Ρίτσαρντ Φράνκλιν.

1980 Η Αυστραλία άντεπιτίθεται. Δύο παρουσίες της Αυστραλίας στο επίσημο πρόγραμμα πού από εδώ και πέρα δέν θά λείπει ποτέ. Άν και τώ φαβορί γιά τό βραβείο είναι *Η όμίχλη* και ό Μαντ Μάξ, αυτό θά δοθεί στό Ό δολοφόνος πού γύρισε από τό αύριο του Νίκολας Μέγιερ. Τίποτε τό άξιόλογο στό υπόλοιπο πρόγραμμα, σημειώνουμε δυό παρουσίες: Ό άρχοντας τών δακτυλιδιών του Ράλφ Μπάκσι και τό Έπιδρομή από τόν πλανήτη Άρη του Μάικλ Άντερσον. Τό βραβείο τών κριτικών πάει στόν Κάρπεντερ.

1981 Ένα σήριαλ άρχίζει στό Άβωριάζ. Η φτεινή χρονιά γίνεται πολύ ένδιαφέρουσα. Πρωτοεμφανίζεται ό Τζό Ντάντε μέ τό Ούρλιαχτό και ό Ρόιτσερ Σπόπογουνι μέ τό Τέρας του τραίνου. Έξι χρόνια μετά τήν παρωδία έρχεται κι ό "πραγματικός" Φλάς Γκρόντον, αίσθηση κάνει και τό περιθωριακό Χρόνια πολλά, έτοιμάσου νά πεθάνεις (*Mother's day*) του Τσάρλς Κάουφμαν.

Τό Άνθρωπος - έλέφαντας του Λήντς θεωρούμενο σοβαρό γιά τό φεστιβάλ, παίρνει τό βραβείο. Μιά έλάσσων πλήν όμως ιστορική ταινία πρωτοεμφανίζεται στό Άβωριάζ, *Παρασκευή* και 13 του Σήν Κάννινγκαμ. Τό φεστιβάλ γίνεται σέ έξι ήμέρες.

1982 Η χρονιά της έπιτροπής. Τό 1982 είναι ή χειρότερη χρονιά του Άβωριάζ. Μόνη άξιόλογη ταινία τό Μαντ Μάξ II πού βραβεύεται. Άπό τό υπόλοιπα ξεχωρίζουν τό *Deadly blessing* του Γουές Κρέιβεν, τό *Alligator* του Λουίς Τίγκ και τό *Γούλφεν* του Μάικλ Γουάντλνι. Άφου έχετε πάρει μιά ιδέα γιά τίς ταινίες τών παρελθόντων προγραμμάτων άς ρίξουμε μιά ματιά σ' αυτούς πού τίς βραβεύουν. Ένα φεστιβάλ μπορεί νά γίνει γνωστό όχι μόνο από τίς ταινίες του και βλέποντας τά μέλη τών έπιτροπών του Άβωριάζ διαπιστώνουμε πώς έλάχιστα όνόματα της τέχνης δέν πέρασαν από εδώ άκόμη. Ένδεικτικά αναφέρουμε τά μέλη της έπιτροπής του 1982: Ζάν Μορώ, πρόεδρος, και μέλη οί Τ. Μπούρμαν, Ρ. Κλεμάν, Ζ. Ντεμί, Μ. Ντέ Πάλμα, Άλ. Πέτροβιτς, Φ. Ρέν, Π. Ρισάρ, Σ. Σπηλμπεργκ, Ν. Σάντερλαντ, Ούγ. Τονιάσι, Μ. Βλαντό και Ίάν. Ξενάκις.



Τένεμπρε του Ντάριο Άρζέντο

1983 Χιούστον και Άρζέντο. Η παρουσία τών δυό μεγάλων σκηνοθετών γιά πρώτη φορά στό φεστιβάλ είναι τό γεγονός της χρονιάς. Ήρθαν μέ τήν *Πόλη του φόβου* και τό *Τένεμπρε* αντίστοιχα. Οί ταινίες φέτος είναι εικοσιπέσσερις και όι ήμέρες τώ φεστιβάλ έννεα. Ξεχωρίζουν τό Άντρίοντ του Άαρον Λίποταντ, Ό άόρατος βιαστής του Σίντνεϋ Φιούρι και Η τελευταία μάχη του Λύκ Μπεσσάν (ή πρώτη του ταινία). Ό Τζώρτζ Μίλλερ δίνει τό μεγάλο βραβείο στους Χένσον και Όζ γιά τό άνεπανάληπτο Σκοτεινό κρύσταλλο.

1984 Βετεράνοι κι εκπλήξεις. Μιά από τίς καλύτερες χρονιές. Συνωστισμός μεγάλων σκηνοθετών, δυό μεγάλες εκπλήξεις και τρίτη μεγαλύτερη στά βραβεία. Ό Κρόνενμπεργκ επιστρέφει μέ δυό ταινίες: *Νεκρή ζώνη* και *Βίντεοντρομ*. Είναι άκόμη ή *Κριστίν* του Κάρπεντερ, τό *Κρούλ* του Πήτερ Γέιτς, Η επόμενη μέρα του Νίκολας Μέγιερ και οί Λάντς, Σπηλμπεργκ, Ντάντε, Μίλλερ μέ τή *Ζώνη του λυκόφωτος*. Οί δυό εκπλήξεις: Ό τέταρτος άνθρωπος του Πώλ Φερχόφεν και *Τό άσανσέρ* του τρόμου του Ντίκ Μάας. Άμφότεροι Όλλανδοί και μοναδικοί νικητές τών βραβείων!

1985 Η χρονιά του Ντέ Νίρο. Ό Ρόμπερτ Ντέ Νίρο πρόεδρος. Νά μιά

είδηση! Τό πρόγραμμα άνάλογο του προέδρου. Καταπληκτικό! Τό ένα άριστούργημα μετά τό άλλο. *Διχασμένο κορμί* του Ντέ Πάλμα, Η *κομπανία τών λύκων* του Νήλ Τζόρνταν, τό *Στοιχείο του έγκλήματος* του Λάρς βόν Τρίερ, *Εφιάλτης στό δρόμο* μέ τίς λεύκες του Γουές Κρέιβεν, *Ραιζόρμπακ* του Ράσεελ Μαλκάχυ, *Ρήπο-μάν* του Άλεξ Κόξ. Άκόμη Ό *έξολοθρευτής* του Τζέιμς Κάμερον (μεγάλο βραβείο), τό *Children of the corn* του Φρίτς Κίρς και *Τό άγγιγμα του τρόμου* του Γκράχαμ Μπέηκερ. Ουδέν σχόλιο!

1986 Έπιστροφή στην ρουτίνα. Η περσινή χρονιά δέν επιφύλασσε εκπλήξεις. *Enemy mine* του Βόλφραγκ Πέτερσον, *Νύχτα τρόμου* του Τόμ Χόλλαντ, Η *άσημένια σφαίρα* του Ντάνιελ Άτίας (σενάριο Στήβεν Κίνγκ), Η *πυραμίδα του φόβου* του Μπάρνι Λέβινστον. Τό *Dream lover* του Άλαν Πακούλα παίρνει τό βραβείο. Στην έπιτροπή ό Τζέρυ Λιούις κι ό Ντάριο Άρζέντο.

Του χρόνου τό φεστιβάλ συμπληρώνει δεκαπέντε χρόνια κι έμεις ευχόμαστε νά τά έκατοστήσει έλπίζοντας ώς τότε νά τό παρακολουθήσουμε από κάτω.

Χρήστος Β. ΜΗΤΣΗΣ

Συνομιλία με τον Ζύλ Ντελέζ

“Όταν αυτό που ονομάστηκε έκρηξη της θεωρίας στις (καλούμενες) ανθρωπιστικές επιστήμες άρχισε - ήδη από τα μέσα της προηγούμενης δεκαετίας - να εξαντλείται, κανένα διάδοχο σχήμα δεν φάνηκε στον όριζοντα: μετά την «εποχή των ιδεολογιών» ή εποχή της σιγής ή της αδιαφορίας - ούτε καν η εποχή της ταξινόμησης.

“Ο,τι ίσχυσε για τη «θεωρία εν γένει» είχε την εφαρμογή του και στον υπάλληλο χώρο της θεωρητικής σκέψης για τον κινηματογράφο. Πέρασαν πολλά χρόνια, χωρίς να ειπωθεί τίποτε το ουσιαστικά καινούριο. Γι' αυτό τό λόγο, η έκδοση των δύο βιβλίων του φιλοσόφου Ζύλ Ντελέζ για τον κινηματογράφο αποτέλεσε ένα είδος κεραυνού εν αιθρία και όπωσδήποτε τό σημαντικότερο γεγονός στον τομέα της θεωρίας για την εβδομη τέχνη στή δεκαετία του '80.

Περιοριζόμαστε εδώ να αναφέρουμε τούς τίτλους των βιβλίων του Ντελέζ για τον κινηματογράφο: Εικόνα - κίνηση (Image - mouvement, 1983) και Εικόνα - χρόνος (Image - temps, 1986). Υπενθυμίζουμε επίσης ότι για τον πρώτο από τούς δύο τόμους ο αναγνώστης της Όθωνης μπορεί να ανατρέξει στή βιβλιοκρισία του τεύχους 15.

Η συνέντευξη που άκολουθει δόθηκε με άφορμή την έκδοση του δεύτερου τόμου και είναι άρκετά, ένδεικτική της πρωτοτυπίας της σκέψης του συγγραφέα του.

— 100 χρόνια κινηματογράφου και μονάχα σήμερα ένας φιλόσοφος εκθέτει έννοιες σχετικές με τό σινεμά. Ποιά είναι η γνώμη σας γι' αυτό τό κενό στό φιλοσοφικό στοχασμό;

— Είναι άλήθεια ότι οί φιλόσοφοι άσχολήθηκαν ελάχιστα με τον κινηματογράφο, συμπεριλαμβανομένων και εκείνων που σύχναζαν στις αίθουσες. Τή στιγμή που εμφανίζεται ό κινηματογράφος ή φιλοσοφία προσπαθεί να στοχαστεί πάνω στήν κίνηση. Άλλά ίσως αυτή άκριβώς είναι ή αίτία για την όποία ή φιλοσοφία δεν δίνει μεγάλη βαρύτητα στον κινηματογράφο: είναι υπερβολικά άπασχολημένη άπ' τή μεριά της στό ν' άναποκριθεί σ' ένα καθήκον άνάλογο μ' εκείνο του κινηματογράφου. Η φιλοσοφία θέλει να εισαγάγει τήν κίνηση στή σκέψη έτσι όπως ό κινηματογράφος τήν εισάγει στήν εικόνα. Οί δύο έρευνες είναι ανεξάρτητες πριν άπό όποιαδήποτε δυνατή συνάντηση. Μένει τό γεγονός ότι οί κινηματογραφικοί κριτικοί, τουλάχιστον ό πιο σπουδαίοι, γίνονται φιλόσοφοι άπ' τή στιγμή που θέτουν τό ζήτημα του καθορισμού της αίσθητικής του κινηματογράφου. Δεν είναι σχηματισμένοι φιλόσοφοι, άπό παράδοση όμως γίνονται. Αύτή είναι ήδη ή περιπέτεια του Άντριε Μπαζέν.

— Τί περιμένετε σήμερα άπό τήν κινηματογραφική κριτική; Ποιός θά έπρεπε να είναι ό ρόλος της;

— Η κινηματογραφική κριτική συναντά μιά διπλή δυσκολία: πρέπει να άποφευχθεί ή άπλή περιγραφή της ταινίας καθώς επίσης και ή εφαρμογή πάνω της μερικων έννοιων που έρχονται άπό τά έξω. Η κριτική έχει καθήκον να σχηματίζει έννοιες που φυσικά δεν είναι “δεδομένες” στον κινηματογράφο, έννοιες που θά προσεγγίζουν άποκλειστικά τον κινηματογράφο ή κάποιο ιδιαίτερο κινηματογραφικό είδος. Έννοιες προσκολλημένες στό σινεμά που όμως να μπορούν να έπεξεργαστούν μόνο μέσα άπό τό φιλοσοφικό στοχασμό. Δεν πρόκειται όμως άπλώς για τεχνικές (τράβελινγκ, ρακόρ, ψευδο-ρακόρ, βάθος πεδίου κ.λπ.): ή τεχνική είναι άχρηστη άν δεν χρησιμοποιείται για συγκεκριμένους σκοπούς που ή ίδια προϋποθέτει αλλά δεν εξηγεί. Είναι άκριβώς αυτοί οί σκοποί που δημιουργούν τις έννοιες του κινηματογράφου. Ο κινηματογράφος προχωρεί με μιά δική του κίνηση της εικόνας καθώς επίσης και με μιά δική του συγκεκριμενοποίηση του χρόνου: αύτή είναι ή βάση, οί δύο όψεις που προσπάθησα να μελετήσω. Όμως τότε ό κινηματογράφος τί θά μās άποκαλύψει άπ' τό χώρο και τό χρόνο που οί άλλες τέχνες

δέ μās άποκαλύπτουν πιά; Ένα τράβελινγκ και ένα πανοραμικό δεν καθορίζουν καθόλου τον ίδιο χώρο. Συμβαίνει μερικές φορές ένα τράβελινγκ να σταματά τό σχεδίασμα του χώρου και να καταποντίζεται στό χρόνο: π.χ. στον Βισκόντι. Έγώ προσπάθησα να αναλύσω τό χώρο στον Κουροσάουα και στον Μιζογκούτσι: στή μιά περίπτωση είναι περίκλειστος, στήν άλλη άνοίγεται ως τή γραμμή του όριζοντα. Υπάρχει μιά άμορφη διαφορά: Αύτό που συμβαίνει σ' ένα άνοιχτό, διάπλατο πεδίο δεν είναι αυτό που συμβαίνει σ' έναν κλειστό, περιορισμό χώρο. Οί τεχνικές είναι ύποταγμένες σ' αυτές τις δύο μεγάλες σκοπιμότητες. Καί άκριβώς εδώ είναι τό δύσκολο: χρειάζονται μονογραφίες πάνω στους δημιουργούς, οί όποίες όμως θά πρέπει σιγά σιγά να συνδεθούν με κάποιες διαφοροποιήσεις έννοιων, με κάποιες εξειδικεύσεις, με κάποιες μορφές μιάς άλλης όργάνωσης, ίκανής να περιβάλει όλόκληρο τον κινηματογράφο.

— Ο στοχασμός σας διασχίζεται άπό τήν προβληματική σώμα - σκέψη. Πώς είναι δυνατόν να άποκλεισθεί άπ' αύτή τήν προβληματική ή ψυχανάλυση και ή σχέση της με τον κινηματογράφο; Η ή γλωσσολογία και γενικά οί “ξένες έννοιες”;

— Τό πρόβλημα είναι τό ίδιο. Οί έννοιες που προτείνονται άπ' τή φιλοσοφία σε σχέση με τον κινηματογράφο πρέπει να είναι εξειδικευμένες, δηλαδή προσαρμοσμένες μονάχα στον κινηματογράφο. Βεβαίως είναι πάντα δυνατό να γίνει μιά σύνδεση άνάμεσα στό πλάνο και στον εύνουχιισμό ή άνάμεσα στο πρώτο πλάνο και στό “μερικό αντικείμενο”, όμως δεν βλέπω τί μπορεί να προσφέρει αύτό στον κινηματογράφο. Τό ίδιο ίσχύει και για τό “φανταστικό”: δεν είναι σίγουρο ότι είναι μιά έννοια όρθή για τον κινηματογράφο, ό κινηματογράφος είναι παραγωγός της πραγματικότητας. Θά μπορούσαμε να πούμε πολλά για τήν ψυχανάλυση στον Ντράγιερ, όμως δεν θά μās χρησίμευε σε τίποτε. Τό καλύτερο θά ήταν να συσχετίσουμε τον Ντράγιερ με τον Κίρκεγκαρντ γιατί σκεφτόταν πώς τό πρόβλημα ήταν να “κάνεις” τήν κίνηση και αύτό θά μπορούσε να συμβεί μονάχα με τήν “έπιλογη”: ή πνευματική άπόφαση γίνεται τό κατάλληλα προσαρμοσμένο αντικείμενο του κινηματογράφου. Δεν θά είναι ή συγκριτική ψυ-

χανάλυση του Κίρκεγκαρντ και του Ντράγιερ που θά μας επιτρέψει να προχωρήσουμε σ' αυτό τό φιλοσοφικοκινηματογραφικό πρόβλημα. Ό πνευματικός προσδιορισμός πώς μπορεί να είναι κινηματογραφικό αντικείμενο; Είναι ένα πρόβλημα που συναντάμε μέ έντελως διαφορετικό τρόπο στον Μπρεσόν και στον Ρομέρ, ένα πρόβλημα που εμπλέκει ολόκληρο τό σινεμά και δέν μιλά για ένα σινεμά αφηρημένο άλλα για τόν πιο γοητευτικό και συγκινητικό κινηματογράφο. Μπορούμε να πούμε τό ίδιο πράγμα και για τίη γλωσσολογία. Πράγματι, ή γλωσσολογία περιορίζεται στό να προσφέρει μερικές έννοιες που εφαρμόζονται στον κινηματογράφο από τά έξω, π.χ. τό "σύνταγμα". Καί έτσι ή κινηματογραφική εικόνα συρρικνώνεται σέ μία διατύπωση ενώ τοποθετείται σέ παρένθεση ό συντακτικός της χαρακτήρας, ή κίνηση. Η διήγηση στον κινηματογράφο είναι όπως στό φαντασιακό: μία συνέπεια πολύ ξμμεση που προέρχεται από τήν κίνηση και τό χρόνο και όχι τό αντίθετο. Ό κινηματογράφος θά διηγείται, πάντα αυτό που οί κινήσεις και οί χρόνοι της εικόνας θά τόν κάνουν να διηγείται. "Αν ή κίνηση ρυθμίζεται από ένα σχήμα κιναισθησιακό, δηλαδή παρουσιάζει ένα πρόσωπο να άντιδρά σέ μία κατάσταση, τότε θά υπάρξει μία ιστορία. "Αν, αντίθετα, τό κιναισθησιακό σχήμα καταρεύσει και έπικρατήσουν οί άπροσανατόλιστες και δυσαρμονικές κινήσεις, τότε θά έχουμε ένα έτερόκλητο άθροισμα μορφών, περισσότερο ένα γίγνεσθαι παρά μια ιστορία.

— *Εδώ τοποθετείται και ή σπουδαιότητα του νεορεαλισμού, όπως τόν αναλύει στο έργο σας Η εικόνα - χρόνος: Ένα ριζοσπαστικό ρήγμα, συνδεδεμένο μέ τόν πόλεμο μέ τρόπο προφανή (Ροσελλίνι, Βισκόντι στην Ίταλία, Ραϊη στην Άμερική). Παρ' όλα αυτά, πρώτα ό "Ότζου και μετά ό Γουέλς άπωθούν κάθε προσέγγιση υπερβολικά ιστορικοστική...*

—Ναί, εάν τό μεγάλο χάσμα πραγματοποιήθηκε μέ τό νεορεαλισμό, είναι άκριβώς αυτός που καταγράφει τήν άποτυχία του κιναισθησιακού σχήματος. Τά πρόσωπα δέν "ξέρουν" πιά πώς να άντιδράσουν σ' έκεινες τίς καταστάσεις και τίς ξεπερνούν γιατί είναι υπερβολικά τρομερές ή υπερβολικά όμορφες ή άλυτες... Τότε γεννιέται ένα και

νούριο είδος προσώπων. "Όμως πάνω άπ' όλα γεννιέται ή δυνατότητα της χρονικής συγκεκριμενοποίησης της κινηματογραφικής εικόνας: είναι καθαρός χρόνος, χρόνος στην άπόλυτη διάσταση και κίνηση. Αύτή ή επανάσταση του κινηματογράφου μπορούσε να προετοιμαστεί σέ διαφορετικές συνθήκες στις ταινίες του Γουέλς και πολύ πριν άπ' τόν πόλεμο στον "Ότζου. Στόν Γουέλς υπάρχει μία χρονική πυκνότητα, χρονικά επίπεδα που συνυπάρχουν, στα όποια τό βάθος πεδίου είναι άποκαλυπτικό σέ μία κλίμακα που είναι άκριβώς χρονική. Έάν στον "Ότζου οί περίφημες νεκρές φύσεις είναι ολοκληρωτικά κινηματογραφικές, αυτό συμβαίνει γιατί άπελευθερώνουν τό χρόνο, ως άμετάβλητη μορφή, σ' έναν κόσμο που έχει ήδη χάσει τίς κιναισθησιακές του σχέσεις.

— *Ποία κριτήρια πρέπει να χρησιμοποιήσουμε γι' αυτές τίς αλλαγές; Πώς να τίς αξιολογήσουμε σύμφωνα μέ μία αισθητική προοπτική ή μ' έναν άλλο τρόπο;*

— Πιστεύω πώς ένα κριτήριο ιδιαίτερα σημαντικό προέρχεται από τή βιολογία του έγκεφάλου, μία μικρο-βιολογία. Αύτή βρίσκεται σέ στάδιο πλήρους μεταμόρφωσης και συσσωρεύει εκπληκτικές άνακαλύψεις. "Όχι, ούτε ή ψυχανάλυση ούτε ή γλωσσολογία άλλα ή βιολογία του έγκεφάλου θά μπορούσε να μάς δώσει μερικά χρήσιμα κριτήρια, διότι αύτή δέν έχει τό κώλυμα των δύο άλλων έπιστημών, δηλαδή τήν άνάγκη να χρησιμοποιεί προπαρασκευασμένες έννοιες. "Άς πάρουμε τόν κινηματογράφο του Ρενάι: είναι ένας κινηματογράφος του έγκεφάλου, άν και, άκόμα μία φορά, πρόκειται για ένα σινεμά διασκεδαστικό και συγκινητικό. Τά κυκλώματα που παρασούρν τα πρόσωπα του Ρενάι, τά κύματα πάνω στα όποια αφήνονται είναι έγκεφαλικά κυκλώματα, έγκεφαλικά κύματα. Η ίσχύς ολόκληρου του κινηματογράφου έξαρτάται από τά έγκεφαλικά κυκλώματα που σταθεροποιεί άκριβώς επειδή ή εικόνα είναι σέ κίνηση. Σ' αυτό τό επίπεδο τό πρόβλημα τίθεται σέ ό,τι άφορα τόν πλοΰτο, τήν πολυπλοκότητα και τή μέθοδο της άλληλουχίας αυτών των συνδέσεων άποσυνδέσεων κυκλωμάτων και μικροκυκλωμάτων. Πράγματι τό μεγαλύτερο μέρος της κινηματογραφικής παραγωγής, φτιαγμένο από αυθαίρετα

βία και έξουθενωτικό έρωτισμό, άποδεικνύει άνικανότητα του μυαλού και όχι έπινοήσεις νέων έγκεφαλικών κυκλωμάτων. Τό παράδειγμα των κλίπ είναι παθητικό: θά μπορούσε να ήταν ένα καινούριο κινηματογραφικό πεδίο μέ μεγάλο ενδιαφέρον, όμως κατακτήθηκε άμέσως από όργανωτική άνικανότητα. Η αισθητική δέν είναι άσχετη μ' αυτά τό προβλήματα της άποβλάκωσης ή αντίθετα της λειτουργικής δραστηριότητας του έγκεφάλου.

— *Ό κινηματογράφος φαίνεται να έχει εγκατασταθεί σήμερα στην "πόλι!" πολύ περισσότερο άπ' ό,τι ό φιλόσοφος. Πώς μπορεί να ξεπεραστεί αυτό τό χάσμα, ποιά πρακτική πρέπει να ακολουθήσουμε;*

— Δέν είναι άκριβώς έτσι. Δέν πιστεύω ό,τι οί Στράουμπ π.χ., ως πολιτικοί κινηματογραφιστές, μονάχα γι' αυτό έγκαθίστανται πιο εύκολα στην "πόλι". Κάθε δημιουργία έχει μία αξία και ένα πολιτικό εύρος. Τό πρόβλημα είναι ό,τι δύσκολα συμβιβάζεται μέ τά κυκλώματα της πληροφορίας και της επικοινωνίας, γιατί αυτά είναι κυκλώματα έτοιμα, προκατασκευασμένα και ήδη σέ παρακμή. "Όλες οί φόρμες δημιουργίας, συμπεριλαμβανομένης και της τηλεοπτικής, συναντούν σ' αυτό τό σημείο τόν κοινό τους έχθρο. Είναι πάντα ένα έγκεφαλικά πρόβλημα: ό έγκεφαλος είναι τό κρυμμένο πρόσωπο όλων των κυκλωμάτων. Αύτά μπορούν να λειτουργήσουν μέ τέτοιο τρόπο ώστε να θριαμβεύσουν τά πιο στοιχειώδη έλεγχόμενα άντανακλαστικά, άλλα μπορούν όμως και να αφήσουν μία δυνατότητα για σχέδια πιο δημιουργικά, για συνδέσεις λιγότερο "πιθανές".

Ό έγκεφαλος είναι ένας όγκος χωρο - χρονικός: καθήκον των τεχνών είναι να σχεδιάσουν νέες πορείες. Θά μπορούσαμε να μιλήσουμε για κινηματογραφικές συνάψεις για ρακόρ ή ψευδο - ρακόρ: δέν είναι οί ίδιες, ούτε τά ίδια κυκλώματα στον Γκοντάρ και στον Ρενάι. Η σπουδαιότητα ή τό συλλογικό φορτίο του κινηματογράφου μου φαίνεται ό,τι έξαρτάται άπ' αυτό τόν τύπο της προβληματικής.

(Η συνέντευξη αυτή δημοσιεύτηκε στο Ιταλικό περιοδικό Cinema e cinema, Τεύχος 45, Σεπτέμβριος 1986 - μετάφραση: Θ.Λ.).

1 Έλληνικά στο πρωτότυπο

Μιά βόλτα στις φετινές ταινίες

Η φετινή χρονιά, χωρίς να είναι ή "ώρα της αλήθειας" για τόν κινηματογράφο, θα είναι καθοριστική για τόν μέλλον κάποιων πραγμάτων. Πρώτα απ' όλα ή περσινή βουτιά τών εισιτηρίων καί τών εισπράξεων μετά τή συγκρατημένη αισιοδοξία τής περιόδου 84-85, όπου ό κινηματογράφος παρουσίασε κάποια μικρή ανάκαμψη, μπορεί να οδηγήσει στό κλείσιμο αρκετών αιθουσών, κυρίως στήν επαρχία καί λιγότερο στήν Αθήνα.

Η βουτιά αυτή οφείλεται κυρίως στήν καθίζηση τών έμπορικών ελληνικών ταινιών πού κρατούσαν ένα συγκεκριμένο κινηματογραφικό κύκλωμα σέ Αθήνα καί Θεσσαλονίκη, ενώ άποτελούσαν σημαντικό έσοδο για τούς επαρχιακούς κινηματογράφους. Τά αίτια αυτής τής πτώσης δέν θά άναζητηθούν μόνο στήν κακή ποιότητα τών ταινιών αυτών, μπορούν πλέον να βρίσκουν τόν ίδιο ή παρεμφερές προϊόν στά βίντεο κλάμπ. Αντίθετα, ή ευρωπαϊκή ταινία δέν είχε τόσο μεγάλη πώση, παρά τήν ύπαρξη αυξημένου αριθμού μή έμπορικών, "καλλιτεχνικών ταινιών" πού αναλώνονται συνήθως σέ συγκεκριμένες αίθουσες (Έλλη, Στούντιο κ.ά. στήν Αθήνα, Μακεδονικών στήν Θεσ/νίκη, Λέσχος στήν επαρχία). Αν μάλιστα κοιτάξουμε καλύτερα τούς αριθμούς, θά δούμε ότι, ενώ πέρσι μόνο μία ξένη ταινία πέρασε τίς 200.000 εισιτήρια, φέτος υπήρξαν τέσσερεις, ενώ ό μέσος όρος τών δεκαπέντε πρώτων φετινών ταινιών (πάλι ξένων) είναι σαφώς άνωτερος τού περσινού. Συνεπώς, ή ζήτηση ξένων κινηματογραφικών ταινιών παραμένει ύψηλή - καί μάλιστα τών άμερικάνικων - σέ σχέση μέ τίς ελληνικές. Επίσης είναι χαρακτηρισική ή πώση καί τών ταινιών τού Κέντρου, από τίς όποιες διασώζονται μόνο *Τά πέτρινα χρόνια*. Οί λόγοι αυτής τής πώσης μπορούν να άποτελέσουν άντικείμενο έρευνας σέ κάποιο προσεχές τεύχος.

Ένα δεύτερο στοιχείο πού θά κριθεί φέτος, μετά τή διάσπαση τών εταιριών είσαγωγής καί διανομής πού πριν από τρία χρόνια είχαν συνασπιστεί κάτω από τόν τίτλο ΕΛΚΕ, θά είναι ή ικανότητα τόσο αυτών τών γραφείων

όσο καί τών ανεξάρτητων καλλιτεχνικών ταινιών μετά κάποια άποτυχημένα ξεκινήματα. Γιατί ή άποτυχία αυτή θά έπηρεάσει πολύ περισσότερο τίς καλλιτεχνικές ταινίες παρά αυτές πού εκ τών προτέρων κρίνονται ως έμπορικές. Αν δέ ή φετινή χρονιά άποδειχθεί καταστροφική, τότε τού χρόνου θά δούμε σέ ποσοστά πολύ περισσότερες άντιπροσωπευόμενες ταινίες (άμερικάνικες) καί ελάχιστες άγοραστές (ευρωπαϊκές).

Αν κάποιος άναγνώστης κάνει τόν κόπο να ξαναδιαβάσει τόν άρθρο πού είχα γράψει στό τεύχος 21, θά διαπιστώσει ότι όρισμένες ταινίες πού άναφέρθηκαν δέν βγήκαν στους κινηματογράφους. Ό λόγος είναι ή ότι δέν άγοράστηκαν τελικά άλλα περιμένουν ν' άγοραστούν από τήν ίδια, ή κάποια άλλη εταιρεία, όπως π.χ. τόν *Στοιχειό τού έγκλήματος* καί τόν *Πολίς* ή ότι οι ταινίες αυτές δέν έχουν τελειώσει ακόμη, όπως τόν *Full metal jacket* (Άλεξίσφαιρο γιλέκο) τού Κιούμπρικ, ή ότι ολοκληρώθηκε τόν γύρισμα στό τέλος τής σαιζόν, όποτε θά τίς δούμε έφέτος.

Αναφέρω, μέ τά ίδια κριτήρια πού χρησιμοποίησα καί πέρσι, μία σειρά από ταινίες πού κατά πάσα πιθανότητα θά δούμε, παραθέτοντας μέσα σέ άγγυ-

λες προηγούμενες άναφορές μας στήν Όθόνη (τεύχος καί σελίδα). Παράλληλα τίς ταινίες πού είχα ήδη άναγγείλει από πέρσι.

Αρχίζουμε από τίς ταινίες πού προβλήθηκαν στό διαγωνιστικό μέρος τών φετινών Καννών (βλέπε προηγούμενο τεύχος) καί πού στήν πλειοψηφία τους θά έρθουν στήν Ελλάδα. Έτσι θά δούμε τή *Ουσία* τού Ταρκόφσκυ, τούς *Πειρατές* τού Πολάνσκι, τόν *Πορφυρό χρώμα* τού Σπήλμπεργκ, τόν *Μετά τά μεσάνυχτα* τού Σκορτσέζε, τόν *Down by law* (στή παγίδα τού νόμου) τού Τζάρμους, τή *Χάινα καί τίς άδελφές* τής τού Γούντυ Άλλεν, τόν *Σ' άγαπώ* τού Φερρέρι, τόν *Μάγο έρωτα* τού Σάουρα, τόν *Τρελός για έρωτα* τού Άλτμαν, τόν *Τραίνο τής μεγάλης φυγής* τού Κοντσολόφσκι, τόν *Όθέλλο* τού Τζεφφριέλι, τήν *Άποστολή* τού Τζόφφε, τή *Μόνα Λίζα* τού Νήλ Τζόρνταν, τόν *Ένας άνδρας καί μία γυναίκα*, είκοσι χρόνια μετά τού Λεούς (αυτή καλά θά κάναμε να μή τή δούμε) καθώς καί τή *Ρόζα Λούξεμπουργκ* τής Φόν Τρόππα πού όμως δέν είδαμε στίς Κάννες. Επίσης από τά υπόλοιπα προγράμματα τών Καννών άναφέρουμε δυό άλλες ταινίες, τήν *Υπνοβασία* τής Ντράιβερ καί τόν *Dessert blom* τού Γιουτζήν Κόρ (Αυ-



Μετά τά μεσάνυχτα τού Μάρτιν Σκορτσέζε

στραλία), αντιπυρηνικό θρίλλερ, αρκετά αξιόλογο, ενώ πάντα υπάρχουν πιθανότητες για ταινίες σαν αυτήν του Σπάικ Λή, του "Άλεξ Κόξ ή κάποια άλλη που θά ενδιαφέρει όψιμα κάποιον εισαγωγέα.

Από τό περσινό φεστιβάλ τῶν Καννῶν θά ἔχουμε τό Ραντεβού τοῦ Τερινέ (20/29), τόν Ντεντέκιβ τοῦ Γκοντάρ (20/22), τό *Insignificance* (Μιά νύχτα μέ τήν Μαίρυλιν) τοῦ Ρέγκ (20/28) καθώς καί τό ἀργεντινέζικο *Επίσημη ἱστορία* τοῦ Λουίς Πουέντζο πού βραβεύτηκε καί μέ τό "Όσκαρ καλύτερης ξένης ταινίας. Ἡ ταινία αὐτή ἀναφέρεται στή συνειδητοποίηση μιᾶς μεγαλοαστῆς πού βρίσκεται ἀντιμέτωπη μέ τή φρίκη ἑνός ἐσωτερικοῦ πολέμου καθώς ψάχνει νά βρεῖ τί ἀπέγιναν οἱ γονεῖς τοῦ παιδιοῦ πού υἱοθέτησε. Ἐπίσης ἀπό τό αὐτό φεστιβάλ προέρχεται καί ἡ ταινία *Τοσί στό χαρέμι* τοῦ Ἄρχιμήδη τοῦ Μεχντί Σαρέφ, γαλλική παραγωγή, τῆς ὁποίας παραγωγός εἶναι ὁ Κώστας Γαβρᾶς καί ἀσχολεῖται μέ τήν ἱστορία ἑνός νεαροῦ ζευγαριοῦ, ἰδωμένη μέ χιοῦμορ.

Ἀπό τίς παλιότερες Κάννες θά μᾶς ἔρθουν τό *Κυριακή στήν ἐξοχή* τοῦ Τερινέ (16/24) καί τό *Δολοφονικό καλοκαίρι* τοῦ Ζάν Μπεκέρ (12/14) ἐνῶ ἀπό τά ὑπόλοιπα φεστιβάλ θά δοῦμε τό *Τζίντζερ καί Φρέντ* τοῦ Φεντερικό Φελλίνι (24/21), τό *Δίχως στέγη, δίχως νόμο* τῆς Βαρντά (21/18) καί τό



Επίσημη ἱστορία τοῦ Λουίς Πουέντζο

Θάνατο τοῦ ἐμποράκου τοῦ Σλέντροφ μέ τόν Ντάστιν Χόφμαν σέ πρωταγωνιστικό ρόλο. Ἡ ταινία εἶναι μεταφορᾶ τοῦ ὁμώνυμου ἔργου τοῦ Ἄρθουρ Μίλλερ, χωρίς ὅμως νά ἔχει κάνει καμιά σοβαρή καριέρα.

Ἦδη καί μόνο οἱ ταινίες ἀπό τά φεστιβάλ προμηνύουν μιά καλή χρονιά πού εὐτυχῶς δέν θά περιοριστεῖ μόνο σ' αὐτές. Κατ' ἀρχάς ἦν τό *Χάος* τοῦ Ἄκίρα Κουροσόου, τό μεγαλόπνοο αὐτό ἔργο σέ παραγωγή Σιλμπερμάν (ὁ μαϊκήνας - παραγωγός τοῦ Μπουουεέλ,

καί ὄχι μόνο αὐτοῦ) πού στηρίζεται στόν σαιξπηρικό Βασιλιά Λήρ. Τόσο γιά τήν ταινία ὅσο καί γιά τόν Κουροσόου ἔχουμε ἀφιέρωμα σ' αὐτό τό τεῦχος.

Γαλλική παραγωγή λοιπόν ὁ Κουροσόου, ἀλλά δέν εἶναι καί ἡ μόνη. Ἔχουμε τόν παλιό φίλο Μπενεζ πού τόσο μᾶς ἀπογοήτευσε μέ τήν προηγουμένη ταινία του ὥστε νά εἴμαστε ἐπιφυλακτικοί στό *Μπέττυ Μπλου*, μιά παράφορη ἐρωτική ἱστορία (:), ἐνῶ ἡ δουλειά τοῦ Ζάκ Ντουαγιόν *Ταξίδι μέ τήν κόρη μου* εἶναι μιά εὐπρόσωπη δουλειά πάνω στά χνάρια τοῦ Βέντερς (*Ἀλίκη στίς πόλεις*). Ἐπίσης περιμένουμε πολλὰ ἀπό τούς *Ἐρωτές μου* τοῦ Πιαλά μέ τήν Σαντρίν Μπουναίρ. Γιά τίς ὑπόλοιπες καί πῶς σημαντικές ταινίες, ὅπως αὐτές τῶν Ρομέρ, Ρεναί καί Ταβερνιέ θά βρεῖτε περισσότερα στό ἀφιέρωμα γιά τή Βενετία αὐτοῦ τοῦ τεύχους, ἐνῶ γιά τήν παλιά *Γυναίκα* τοῦ ἀεροπόρου τοῦ Ρομέρ γράψαμε στό τεῦχος 24.

Ἀπό τόν Ἰταλικό κινηματογράφο δέν ἔχουμε νά περιμένουμε πολλὰ ἀκόμα. Νέα ὀνόματα δέν ἐμφανίστηκαν στήν ἐλληνική ἀγορά καί τά παλιά φθίνουν τόσο ἐμπορικά ὅσο καί καλλιτεχνικά. Ἔτσι, ἐκτός ἀπό τό Φελλίνι, πῶς ἐνδιαφέρουσα φαίνεται ἡ ταινία τοῦ Ἐτόρε Σκόλα *Μακαρόνι*, πού στηρίζεται σέ δύο μεγάλα ὀνόματα, τόν Μαστρογιάννι καί τόν Λέμον. Τό φίλμ ἀσχολεῖται μέ τή σχέση δύο μεσοκο-



Ἐ Γκοντάρ μέ ἠθοποιούς του στό *Ντεντέκιβ*

πων ανδρών, ενός Αμερικάνου και ενός Ιταλού με φόντο τή Νάπολη.

Ο Κλέφας του κλέφσαντος, είκοσι χρόνια μετά μου θυμίζει λίγο τήν περίπτωση του Λελούς, μόνο πού τό έργο του Μοντισέλλι είναι σημαντικά πού ενδιαφέρον. Είναι όμως σύμπτωμα αυτής τής έλλειψης σεναρίων πού έπισήμανα στο άφιέρωμα από τίς Κάννες του '85 πού μαστίζει τήν Ιταλική κωμωδία και πού αναγκάζει τόν Μοντισέλλι νά βιδώσει στα χνάρια τής παλιότερης αυτής επιτυχίας του μέ πρωταγωνιστές τούς Μαστρογιάννι και Γκάσμαν.

Δύο σκηνοθέτες θά μās άπασχολήσουν άκόμα γιατί έχουν μιά Ιστορία, διαφορετική ό καθένας τους. Ο Μπόροβζυκ μέ τήν ταινία του *Τέχνη του έρωτα* (*Ars amandis*) πιστοποιεί γιά άλλη μιά φορά τήν κατακύλα πού έχει πάρει, ενώ ο Σαλβατόρε Σαμπέρι, δημιουργός τής "θρυλικής" *Μαλίσιαις*, μās στέλνει τό *Δουλικό* πού φαντάζομαι ότι μαζί μέ τήν *Μιράντα* του Τίντο Μπράς θά άποτελέσουν τήν Ιταλική συμμετοχή στο ίλουστρασιόν soft core. Ύπενθυμίζω ότι φέτος οι *Εντιμότατοι φίλοι μου* φτάνουν στον αριθμό 3, άν ενδιαφέρεται κανένας.

Νομίζω ότι οι άγγλικές παραγωγές τά τελευταία χρόνια, πέρα από τό νά είναι ευπρόσωπες, άρχισαν νά γίνονται και ενδιαφέρουσες. Ήδη ό Γκρηναγουέη μās είχε κάνει εντύπωση μέ τό *Συμβόλαιο του σχεδιαστή* γιά νά μās ξαναεντυπωσιάσει στο φεστιβάλ του Βερολίνου (24/21), μέ τό ένα Z και



Ο δρόμος του μισοφέγγαρου, του Μπόμπ Σουάιμ.

δύο μηδενικά πού θά δούμε φέτος, ενώ τό *Παράθυρο μέ θέα* του Τζαίμς Άιβορι σίγουρα θά άρέσει στους φίλους αυτού του σκηνοθέτη. Ένδιαφέρον φαίνεται και τό θρίλερ του Μπόμπ Σουέημ, *Ο δρόμος του μισοφέγγαρου* μέ τόν Μάικλ Καϊήν και τήν Σίγκουρντ Γουήβερ, ενώ ό Γάλλος Ζάν Ζάκ Άννώ (πόλεμος τής φωτιάς) γυρνάει γιά τούς Άγγλους τό *Όνομα του ρόδου*, βασισμένο στο όμώνυμο βιβλίο του Ουμπέρτο Έκο και μέ πρωταγωνιστές τούς Σήν Κόννερυ και Μάρρεν Άμπραχαμ. Γενικά αυτές οι κινηματογραφικές μεταφορές είναι επικίνδυνες αλλά όψόμεθα. Αντίθετα μέ τόν εισαγόμενο Άννώ, ό Νταϊήβιντ Λύντε γυρνάει γιά τούς Αμερικάνους τό *Γαλάζιο*

βελούδο (θρίλερ) μέ τόν Ντένις Χόπερ και τήν Ίσαμπέλλα Ροσελίνι.

Τέλος, από τίς υπόλοιπες ταινίες διακρίνουμε τίς δύο ταινίες του Ράσελ Μαλκaiή, τό *Ραιζορμπακ*, μιά ιδιότυπη ταινία τρόμου ή καλύτερα ένα θαυμάσιο άτμοσφαιρικό θρίλερ γυρισμένο σε μιά έρημο στην Αυσταλία, μέ οικολογικές έπωδούς, βραβευμένο στο Άβοριάζ, πού έχει κυκλοφορήσει ήδη σε βίντεο αλλά πού δέν θά σās συιστούσα νά τό δείτε έτσι και τό *Χαϊλάντερ ό άθάνατος* μέ πρωταγωνιστή τόν Κρίστοφερ Λαμπέρ στο ρόλο ενός Σκωτσέζου πολεμιστή του 16ου αιώνα πού δρā στη Νέα Ύόρκη του σήμερα. Φανταστική Ιστορία μέ πολύ καλές έρμηνείες (συμπρωταγωνιστεί και ό Σήν Κόννερυ) και μουσική τών Κουήν, πού γνώρισε άπρόσμενη έμπορική επιτυχία. Οι άμερικάνικες παραγωγές θά καταλάβουν πάλι τόν κύριο όγκο τών ταινιών τής χρονιάς. Τό γεγονός ότι οι άμερικάνικες ταινίες έρχονται κυρίως μέσω αντιπροσώπων τούς δίνει ένα πλεονέκτημα πού δέν μπορούν νά τό έχουν παρά ελάχιστες ευρωπαϊκές παραγωγές πού δέν έχουν τήν τύχη νά διανέμονται από άμερικάνικες, όπως γιά παράδειγμα πέσει ή ταινία του Κουστούρτσα πού τήν είχε ή Κάννον.

Άπό τίς φετινές παραγωγές διακρίνουμε τήν ταινία του Κόππολα *Η Πέγκυ Σού παντρεύτηκε*, μέ πρωταγωνιστές τήν Κάθλην Τάρνερ και τόν Νίκολας Καϊήτς. Άν και ή ταινία δέν έχει κυκλοφορήσει άκόμα, πιστεύουμε ότι ό Κόππολα κάτι θά έχει νά μās πεί. Άλλά και ό Σκορτσέζε από τή νέα γε-



Χαϊλάντερ, ό άθάνατος του Ράσελ Μάλκaiη

νιά των σκηνοθετών μας ετοιμάζει μια δεύτερη ταινία έφ'ετος, πέρα από το Μετά τα μεσάνυχτα, με τίτλο Το χρώμα του χρήματος και πρωταγωνιστή τον Πάολ Νισούμαν.

Τρεις ταινίες τώρα βασιμμένες πάνω σε παλιότερες επιτυχίες: Πρώτα η ταινία του Βόλφραγκ Πέτερσον *Ο έλθρός μου*, που είναι μεταφορά της ταινίας του Τζών Μπούρμαν *Δύο λιοντάρια στον ειρηνικό* (με πρωταγωνιστές τον Λή Μάρβιν και τον Τσοίρο Μιφούνε) στο διάστημα, όπου ένας γήινος και ένας εξωγήινος πολεμιστής γίνονται φίλοι καθώς βρίσκονται απομονωμένοι σε έναν άκατοίκτη πλανήτη. Ο Πέτερσον είναι Γερμανός πού, χάρις στη μεγάλη του επιτυχία με την ταινία *Τό υποβρύχιο*, βρέθηκε να γυρνάει ταινίες στις Η.Π.Α. Κάτι γράφαμε παλιά για την αγορά ταλέντων από τους Αμερικάνους. "Αν μάλιστα προσθέσουμε και τον Τζωρτζ Μίλλερ που γύρισε τις *Μάγισσες του Ήστγουικ* για την Γουώρνερ με πρωταγωνιστές τους Νίκολσον και Φάιφερ, τότε ο κατάλογος μεγαλώνει επικίνδυνα. Η δεύτερη ταινία είναι *Τό μοιτρο του Μπέβερλι Χίλλς* του Πάολ Μαζούσκι με πρωταγωνιστή τον Νίκ Νόλτε και με υπόλοιπο κάστ τους Μπέττυ Μίλντρετ, Ρίτσαρντ Ντρένφους και Λίτλ Ρίτσαρντ που βασίζεται πάνω στην σάτιρα του Ρενουάρ *Ο Μπουντού σώζεται από το νερό*. Για όσους δέν ξέρουν, αυτή η ταινία διηγείται τις περιπέτειες ενός άλητη που αποπειράται να αυτοκτονήσει. Σώζεται από έναν πλούσιο και τελικά ό άλητης γίνεται τό άφεντικό. Η τρίτη ταινία είναι *Η μύγα* του Νταιήβιντ Κρόνεμπεργκ που βασίζεται σε μία ταινία του 1957 και πού παραγωγός της είναι ό Μέλ Μπρούκς, όσο και άν σάς φαίνεται παράξενο. Η ταινία ξεκινά μ' ένα άποτυχημένο πείραμα πού έχει οάν άποτέλεσμα ένας άνθρωπος να μετατραπεί σε μία γιγάντια μύγα. Τόν κύριο ρόλο παίζει ό Τζέφ Γκόλντμπλουμ (*Κυνηγητό μέσα στη νύχτα*).

Άπό κάποια παλιότερη ταινία, μία κωμωδία όπου ό χοντρός με τόν λιγνό προσπαθούν να ανεβάσουν ένα πιάνο πάνω σ' έναν λόφο από κάτι οκαλοπάτια, πήρε την ιδέα του ό Μπλαϊγκ Έντουαρτς για να κάνει την κωμωδία *Μπελάς σε τιμή εύκαιρίας*, πού βέβαια δέν μένει σ' αυτό τό εύρημα, αλλά μετατρέπεται σε κωμωδία καταδίωξης.

Άγνωστοί ήθοποιοί αλλά ή ταινία διατηρεί τό νεύρο των καλών ταινιών του Έντουαρτς.

Δύο άμφιλεγόμενες ταινίες ίσως να προκαλέσουν συζητήσεις. Άπό τή μία ή *Χρονιά του δράκου*, πού δέχτηκε επιθέσεις για τή βιαιότητά της, άφηγείται τις περιπέτειες ενός άστυνομικού πού προσπαθεί να επιβάλλει τό νόμο στην κινέζικη συνοικία του Λός Άντζελες. Η ταινία θεωρήθηκε άποτυχία στην Άμερική ενώ άπέσπασε καλές κριτικές στην Εύρώπη. (Στην κινέζικη συνοικία Σάν Φραντσίσκο διαδραματίζεται επίσης και ή φανταστική περιπέτεια του Κάρπεντερ *Χαμός στην Τσάινα Τάουν*). Άπό τήν άλλη ή ταινία του Τόνυ Σκώτ (άδελφού του Ρίντλεϋ και σκηνοθέτη της *Πείνας*) με τίτλο *Τόπ Γκάν* άφηγείται τή ζωή των πιλότων σε ένα άεροπλανοφόρο, ταινία πού έσπασε ταμεία στην Άμερική, ξεπερνώντας άκόμα τό *Κόμπρα* του Σταλόνε.

Στόν χώρο της έπιστημονικής φαντασίας θά έχουμε δυο ταινίες με θέμα τά ρομπότ: *Και τά ρομπότ τρελάθηκαν* του Τζών Μπάνταμ, μία κωμωδία πού περιτρέφεται γύρω από τόν έρωτα ενός ρομπότ με μία γυναίκα και τό *Μπάτσος ρομπότ* του Πάολ Βερχόφεν, όπου τό σωμα ενός άστυνομικού πού πρόκειται να πεθάνει χρησιμοποιείται για να φτιαχτεί ένα μηχανικό ρομπότ με ανθρώπινη μνήμη.

Έκείνη όμως ή ταινία πού πρόκειται να ταραξει τους φίλους των ταινιών

έπιστημονικής φαντασίας και τρόμου είναι τό *Άλλιεν 2*, σε σκηνοθεσία Τζαίμς Κάμερον (μας έχει δείξει τό ταλέντο του στόν *Έξολοθρευτή*) και με πρωταγωνίστρια τήν Σίγκουρντ Γουήμπερ, ενώ αυτοί πού προτιμούν τις κωμωδίες μπορούν να δούν τήν ταινία του Τζήν Γουάιλνερ *Ο στοιχειωμένος μήνας του μέλλετος* πού βαδίζει πάνω στα χνάρια των κωμωδιών του Μέλ Μπρούκς με πρωταγωνιστές τόν Ίδιο και τόν Ντόμ ντέ Λουίζ στο ρόλο της θείας του, ιδιοκτήτριας ενός στοιχειωμένου πύργου όπου ό πρωταγωνιστής θά περάσει έναν "άξέχαστο" μήνα του μέλλετος.

Ο Γουές Κρέβεν άπόκτησε πολλούς φίλους στην Έλλάδα με τήν ταινία του *Επιάλτες στο δρόμο με τις λευκές* πού μάλιστα κοντεύει να γίνει σήριαλ τύπου *Παρασκευή και 13*. Δέν έχουμε παρά να περιμένουμε τόν *Θανόσιμο φίλο* του για να διαπιστώσουμε άν υπερεκτιμήθηκε τό ταλέντο του.

Και οι δύο ταινίες με ζόμπι. Άπό τήν μία ό Ρομέρο με τήν *Ημέρα των νεκρών*, συνέχεια της τριλογίας του πάνω στα ζόμπι και από τήν άλλη μία κωμική τους εκδοχή από τόν Ντάν Ο' Μπάννον με τίτλο *Τά ζόμπι δέν είναι χορτοφάγα*.

Στό χώρο του φανταστικού κινηματογράφου άνήκουν και οι ταινίες *Λαβύρινθος* και *Σούπερ Ντάκ*. Και τά δύο φίλμ είναι παραγωγές του Λούκας και τά δυο γνώρισαν παταγώδη άποτυχία. Στο πρώτο φίλμ πρωταγωνιστούν ό Νταιήβιντ Μπούι (Θά τόν δοϋμε και



Χαμός στην Τσάινα Τάουν του Τζών Κάρπεντερ

στους Άρχαριους του Τζούλιαν Τέμπλ) και μία σειρά από κουκλές που κατασκευστής τους είναι ο Τζίμ Χένσον (όπως και των Μάπετς). Είναι ένα μουσικό παραμύθι, με τους μάγους του, κάτι σαν την "Αλίκη στην χώρα των θαυμάτων". Τό αντίστροφο ακριβώς είναι ο Σούπερ Ντάκ, ο γνωστός δηλαδή Χάουαρντ Ντάκ της Μάρβελ. Ένα διαστημικό παπί μετατρέπεται σε διάσημο ντεντέκπιβ στη γη των ανθρώπων. Έδω ο ήρωας της ταινίας είναι σκίτσο. Και οι δυο ταινίες έχουν χιούμορ, έμφέ, μουσική και δράση. Φαίνεται όμως ότι οι κινηματογραφικές μεταφορές αυτού του τύπου δέν συγκινούν ιδιαίτερα το κοινό.

Πέρα όμως από τις ταινίες αυτές ο αμερικάνικος κινηματογράφος έχει να επιδείξει κάποια ονόματα που οι δυνατότητες τους μας επιτρέπει να τα αναφέρουμε χωρίς να είμαστε σίγουροι για τό αποτέλεσμα, όπως άλλωστε και για τις παραπάνω ταινίες. Έτσι λοιπόν έχουμε *Τό επόμενο πρωινό* του Σίντεν Λιούμπετ, με την Τζαίην Φόντα και τον Τζέφ Μπρίτζες (θρίλερ), τούς *Τρεις άμιγκος* του Λάνις με τον Τσέβυ Τσαϊήζ (ή τελευταία του ταινία δέν βλέπεται), τά *Επικίνδυνα παιχνίδια* του Πάκουλα με τον Τζάκ Νικόλσον (περιπέτεια), τούς *Ατέλειωτους δεσμούς* του Μάρτιν Ρίτ με την Μπάρμπαρα Στραϊήζαντ (δράμα), *Τό κυνήγι της μεγάλης κληρονομιάς* του Ρόμπερτ Γουάιζ, με την Κάθλιν Τάρνερ, που μαζί με την Στρήπ είναι σήμερα τά πρώτα ονόματα στην Ελλάδα (κωμική περιπέτεια), τό *Κόρους Λάν* του Έγγλέζου Ρίτσαρντ Άτέμπορω με τον Μάικλ Ντάγκλας, τό *Στή νέκρα του χειμώνα*, του Άρθουρ Πένν (φίλμ - νουάρ) και τέλος τό 8 έκα-



Οί άρχαριοί του Τζούλιαν Τέμπλ

τομύρια τρόποι να πεθάνεις του Χάλ Άσμπυ με τον Τζέφ Μπρίτζες και την Ροζάνα Άρκετ, ταινία σε στυλ *Έρωτας δίχως αύριο* (για όσους μπορεί να ενδιαφέρονται για τέτοιες ταινίες).

Άφησα στο τέλος την περίπτωση των αδελφών Κοέν που μας κατέπληξαν με τό *Μόνο αίμα* και που θά τούς δοϋμε φέτος στην *Άπαγωγή στην Άριζόνα* και την περίπτωση της Πηνελόπης Σφύρις που φέτος έχουν ανακοινωθεί δυο ταινίες της: *Δολοφόνοι χωρίς αίτια* (*Boys next door*) και *Χόλυγουντ: Τμήμα ήθών* (*Hollywood vice squad*).

Όμως αν νομίζετε ότι τελειώσαμε έτσι εύκολα με τούς Άμερικάνους κάνετε λάθος. Γιατί έχουμε και τις ταινίες των άλλοδαπών (είχα μιλήσει στο

προηγούμενο τεύχος για την περίπτωση της Κάννον). Έτσι αναμένουμε με περιέργεια και ενδιαφέρον τον *Βασιλιά Λήρ* του Γκοντάρ και τό *Νησί των θησαυρών* του Ρουίζ (ένα μίνι-σήριαλ σε δικιά του σκηνοθεσία παίχτηκε πρόσφατα στην τηλεόραση, τό *Ό Μάνουελ στό νησί του όνειρου*), ενώ είμαστε λίγο έπιφυλακτικοί με τό *Ντουέτο* για έναν του Κοντσαλόφσκι - είχε και πολλά προβλήματα με τό κάστ - ίσως γιατί γυρνάει τή μία ταινία πίσω από την άλλη και υπάρχει ο φόβος να πάθει ότι και ο Χούπερ στά χέρια της Κάννον.

Δυό άγνωστες ταινίες *Η κρυφή ζωή* του Άμαντέους Μόζαρτ του Σλάβο Λούθηρ και *Ό Πάλ Σεβρολετ* και ή *υπέριστη παραισθήση* του Πίμ ντέ λά Πάρα από την Όλλανδία ίσως αποδειχτούν ενδιαφέρουσες περιπτώσεις.

Κλείνω τό σύντομο αφιέρωμα στις ταινίες του χειμώνα με μία σειρά από επαναλήψεις - επανεκδόσεις που αξίζει να τις δει κανείς για δεύτερη φορά: *Τό φάντασμα της έλευθερίας* του Μπουνουέλ, *Η γυναίκα της διπλανής πόρτας* του Φ. Τρυφώ, *Λούλου* του Παλά, *001 Όδύσεια* του διαστήματος και *Λάμψη* του Κιούμπρικ, *Μανχάταν* και *Νευρικός έραστής* του Άλλεν, *Άπό πού πάνε στό μέτωπο* του Τζέρρυ Λούις, *Μπλαϊντ Ράννερς* του Ρίντλεϋ Σκώτ, *Όστερμαν* του Σ. Πέκινπα και *Σκισμένο παραπέτασμα* του Α. Χίτοκοκ.

Νότης Φόροος



8 έκατομύρια τρόποι να πεθάνεις του Χάλ Άσμπυ

** «Πολλοί νέοι σκηνοθέτες είναι ψυχοπαθείς. Σου λένε: έμένα δέ μέ νοιάζει τό κοινό. Κάνουν ταινίες γιά τή μαμά τους. Καί βγαίνει μετά κάποιος Ραφαηλίδης καί λέει μπράβο. Είναι ψυχοπαθείς. — Όχι ψυχοπαθείς, σχιζοφρενείς: σχιζοφρενείς είναι το σωστό».

...άπό διάλογο του Παύλου Τάσιου μέ τόν Κώστα Καραγιάννη στήν τηλεοπτική έκπομπή του Γρηγόρη Γρηγορίου "Στό χώρο του έλληνικού κινηματογράφου" (EPT, 6/8/86).

** «Πιστεύω ότι ή μεγάλη έλευθερία καί έπίσης ή χαρά, ή ευδαιμονία βρίσκονται στήν ικανότητα νά μπαίνεις μέσα στό ρόλο χωρίς, όμως, αυτός νά είσαι στήν πραγματικότητα. Υπάρχει κάτι σάν χάρη, καί αυτή ή χάρη δέν είναι ποτέ βαριά. Δέν μπορείς νά τήν επεξεργαστείς ποτέ, είσαι μέσα της ή περνάς άπό δίπλα... Είναι τό προνόμιο τών άθώων, ή χάρη... Φαίνεται, λοιπόν, πώς είχα μιá χάρη άθωότητας (γέλιο)».

...ό Ζεράρ Ντεπαρντιέ σέ συνέντευξή του στό περιοδικό Πρεμιέρ (άριθ. 113, Αύγουστος 1986).

** «...ό Γούντνυ Άλλεν, ό Σκορτσέζε, ό Κόππολα καί ό Σπήλμπεργκ είναι οί μόνοι στήν Άμερική πού παίρνουν τή δουλειά του σκηνοθέτη στά σοβαρά».

...ό συνάδελφος τους Σίντνεϋ Λιουμει.

** «Οί άνθρωποι ζούν πάντα κάτω άπό τό βλέμμα τών άλλων. Θα μου πείτε πώς αυτό πού λέω είναι υπερβολικό άφου κι έγώ έξαρτιέμαι, άκριβώς, άπό τό βλέμμα τών άλλων. Πρόκειται, όμως, γιά ένα βλέμμα τό όποιο προκαλώ έγώ, όχι ένα βλέμμα στό όποιο ύποτάσσομαι. Καί δέν είναι τό ίδιο».

...ή Ζάν Μορώ, σέ συνέντευξή της στό περιοδικό Πρεμιέρ (άριθ. 114, Σεπτέμβριος '86).

** «Οί άγαπημένοι μου σκηνοθέτες είναι πάρα πολλοί. Έχουν πολύ έκλεκτικά γούστα. Η τανία πού μου άρεσε περισσότερο; Νομίζω ό Λώρενς της Άραβίας όταν τόν πρωτοείδα. [...] Έκείνη ή χρονιά πρέπει νά είδα τήν ταινία τουλάχιστον 12 φορές!».



ό Άντυ Γουώρχολ

... ό Στήβεν Σπήλμπεργκ σέ συνέντευξή του στό περιοδικό Πρεμιέρ (άριθ. 114, Σεπτέμβριος '86).

** «Ένας σεναριογράφος πρέπει νά είναι μισός ποιητής καί μισός πωλητής ύποδημάτων».

... ό Μέννο Μέγιες, ό σεναριογράφος του Πορφυρού χρώματος του Στήβεν Σπήλμπεργκ (Χόλλαντ Χέραλντ, Όκτώβριος '86).

** «Ό κινηματογράφος δίνει τόση δύναμη καί ζωντάνια στό αισθήματα, ώστε όταν σου συμβαίνουν στήν πραγματικό-

τητα είναι σάν νά βλέπεις τηλεόραση, δηλαδή δέν αισθάνεσαι τίποτα».

...ό Άντυ Γουώρχολ σέ συνέντευξή στή Γκάρντιαν στίς 3/8/86.

** «Δέν είμαι βέβαιος ότι θα ήθελα νά πάω στό γυρίσματα. Σ' ένα γύρισμα του Μπερτολούτσι υπάρχουν πάντα όμορφες γυναίκες. Άλλά έδώ; Τί νά κάνω μέ όγδόντα καλόγερους;».

... ό Ουμπέρτο Έκο σέ συνέντευξή του στό Sight & Sound, αναδημοσιευμένη στή "Μακεδονία" (4.6.86) γιά τή μεταφορά στον Κιν/φο του Όνόματος του Ρόδου.



Ό Σπήλμπεργκ μέ τήν Γούντνυ Γκόλντμπεργκ

ΚΙΝΗΣΗ ΞΕΝΩΝ ΤΑΙΝΙΩΝ

ΤΙΤΛΟΣ ΤΑΙΝΙΑΣ	ΜΕΡΕΣ	ΕΙΣΠ.
ΠΕΡΑ ΑΠΟ ΤΗΝ ΑΦΡΙΚΗ	304	265.219
ΡΑΜΠΟ Νο 2: Η ΑΠΟΣΤΟΛΗ	418	229.134
ΤΖΕΗΜΣ ΜΠΟΝΤ: ΕΠΙΧΕΙΡΗΣΗ ΚΙΝΟΥΜΕΝΟΣ ΣΤΟΧΟΣ	359	222.539
ΚΟΜΜΑΝΤΟ	297	203.239
ΡΟΚΥ Νο 4	310	180.847
Η ΜΕΓΑΛΗ ΤΩΝ ΜΠΑΤΣΩΝ ΣΧΟΛΗ Νο 2	312	180.199
ΤΟ ΔΙΑΜΑΝΤΙ ΤΟΥ ΝΕΙΛΟΥ	231	155.290
Η ΤΙΜΗ ΤΩΝ ΠΡΙΤΖΙ	272	149.800
ΕΠΙΣΤΡΟΦΗ ΣΤΟ ΜΕΛΛΟΝ	284	139.926
ΣΙΩΠΗΛΟΣ ΚΑΒΑΛΑΡΗΣ	287	138.010
ΟΙ ΘΗΣΑΥΡΟΙ ΤΟΥ ΣΟΛΟΜΩΝΤΑ	237	137.557
ΜΑΝΤ ΜΑΞ Νο 3: ΑΠΟΔΡΑΣΗ ΑΠΟ ΤΟ ΒΑΣΙΛΕΙΟ ΤΟΥ ΚΕΡΑΥΝΟΥ	258	133.319
ΚΟΤΤΟΝ ΚΛΑΜΠ	192	122.214
ΝΥΧΤΕΣ ΤΗΣ ΤΣΑΪΝΑ ΜΠΛΟΥ	238	121.800
Ο ΛΟΓΟΣ ΤΟΥ ΜΠΑΤΣΟΥ	201	114.172
ΚΟΚΟΥΝ	242	108.979
ΤΟ ΣΜΑΡΑΓΔΕΝΙΟ ΔΑΣΟΣ	213	98.152
ΤΟ ΚΟΚΚΙΝΟ ΡΟΔΟ ΤΟΥ ΚΑΪΡΟΥ	217	94.249
ΚΥΝΗΓΗΤΟ ΜΕΣΑ ΣΤΗ ΝΥΧΤΑ	90	84.182
ΓΚΟΥΝΙΣ ΤΟ ΚΥΝΗΓΙ ΤΗΣ ΜΕΓΑΛΗΣ ΠΕΡΙΠΕΤΕΙΑΣ	196	80.733
ΜΙΑ ΜΕΡΑ ΕΝΑΣ ΕΡΩΤΑΣ	159	75.899
ΜΑΡΤΥΡΑΣ ΕΓΚΛΗΜΑΤΟΣ	177	71.932
Η ΑΣΥΜΒΙΒΑΣΤΗ	172	71.443
ΣΙΛΒΕΡΑΝΤΟ	225	71.342
Η ΩΡΑ ΤΟΥ ΓΕΡΑΚΙΟΥ	167	67.859
ΑΜΕΡΙΚΑΝ ΝΙΝΖΑ	183	67.069
Ο ΤΕΛΕΥΤΑΙΟΣ ΔΡΑΚΟΣ	220	65.376

* Τά εισιτήρια αυτά είναι από την Α' & Β' προβολή 'Αθηνών - Πειραιά και περιχώρων.

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



Τό πρώτο πιστόλι (Τόπ Γκάν) του Τόνυ Σκώτ

**** ΔΟΥΡΥΦΟΡΙΚΑ.** Στίς έπτά 'Ιουλίου άνακοινώθηκε ή δλοκλήρωση κατασκευής του γερμανικού δορυφόρου (του δορυφόρου πού θά εκπέμπει απ' εϋθείας στή Γερμανία). Τώρα τό μόνο πού μένει είναι νά μπορέσει ή 'Αριάν νά τόν θέσει σε τροχιά. Πιθανή ήμερομηνία γιά κάτι τέτοιο ό Μάρπιος του 1987, ενώ ή άρχική πρόβλεψη ήταν γιά τέσσερις μήνες νωρίτερα.

**** ΛΟΚΑΡΝΟ.** Δέκα έλληνικές ταινίες παίχτηκαν τό καλοκαίρι στά πλαίσια του φεστιβάλ του Λοκάρνο, μέ τήν συνδρομή του 'Ελληνικού Κέντρου Κινηματογράφου (πού έδωσε κόπιες, διαφημιστικό υλικό καί βιντεοκασέτες). Οι ταινίες ήταν: *Μεγαλέξανδρος, Αναπαράσταση, Θίασος, Ταξίδι στη Κύθηρα* του Θ. 'Αγγελόπουλου, *Πέτρινα χρόνια* του Π. Βούλγαρη, *Βαριετέ* του Ν. Παναγιωτόπουλου, *Τόπος* της Α. 'Αγγελίδη, *Βιασμός της 'Αφροδίτης* του Α. Πάντζη, *Καρκαλού* του Σ. Τορνέ καί *Δρόμοι της αγάπης* της Φ. Λιάπα. 'Η έπιλογή των ταινιών έγινε από τή διεύθυνση του φεστιβάλ. 'Επίσης στό έπίσημο πρόγραμμα του φεστιβάλ συμμετείχε ή ταινία του Λευτέρη Ξανθόπουλου *Καλή πατρίδα σύντροφε*, ή όποία καί βραβεύτηκε.

**** ΕΙΣΠΡΑΞΕΙΣ.** 'Η εικόνα των εισιτηρίων στίς αίθουσες των ΗΠΑ ώς τά μέσα του καλοκαιριού ήταν ή έξης: 1) *Τό πρώτο πιστόλι* του Τόνυ Σκώτ: 107.759.353 δολλάρια, 2) *Καράτε Κίντ νο II* του Τζ. 'Αβιλντσεν: 76.823.480, 3) *Επιστροφή στο σχολείο* του Α. Μέτερ: 69.401.592, 4) *Τό ρεπό* του Φέρις Μπουλερ: 51.621.350, 5) *Άδίστακτοι άνθρωποι* του Φέρις Μπουλερ: 42.760.201. 'Από τίς άνερχόμενες (εισπρακτικά) ταινίες ξεχωρίζει τό *'Άλιενς*. 'Από τήν άλλη πλευρά, ή κίνηση σε εισιτήρια των ταινιών στή γαλλική πρωτεύουσα (ώς τό τέλος του Αύγουστου) ήταν ή άκόλουθη: 1) *Πέρα απ' τήν 'Αφρική*: 1.254.736, 2) *Ρόκυ IV*: 907.593, 3) *Χαιλάντερ*: 868.119, 4) *Μέ βραδυνο ένδυμα*: 822.584, 5) *37,2° τό πρωί*: 647.890, 6) *Η Χάνα καί οι άδελφές της*: 537.592, 7) *Πειρατές*: 534.220, 8) *Τό διαμάντι του Νείλου*: 531.177.

**** ΕΠΙΤΕΙΟΣ:** Τό καλοκαίρι, ή έταιρεία πού διακινεί στή Γαλλία τίς ρώσικες ταινίες (καί έχει τό μονοπώλιο τών πωλήσεων τών γαλλικών ταινιών στή Ρωσία) γιόρτασε τά 60 χρόνια του Σοβιετικού κινηματογράφου. Παρά τή μικρή καθυστέρηση (οί πρώτοι σοβιετικές ταινίες έμφανίστηκαν τό 1924), τό όλο θέμα είχε άρκετό ενδιαφέρον. Έτσι, γιά έφτά εβδομάδες (καί σε άρκετές αίθουσες) προβλήθηκαν οί πίο ενδιαφέρουσες (άλλά καί διάσημες καί άμφιλεγόμενες) ταινίες του σοβιετικού κινηματογράφου. Κάθε εβδομάδα ήταν άφιερωμένη σε μιά συγκεκριμένη δεκαετία.

**** ΣΥΝΕΔΡΙΟ.** Τό 16ο συνέδριο τής CCIR (Διεθνής Συμβουλευτική Έπιτροπή Έπικοινωνιών) έγινε τό καλοκαίρι στό Ντουμπρόβνικ. Θεωρήθηκε σημαντικό γιά τό θέμα τής προώθησης του συστήματος τηλεόρασης ύψηλης εκκρίνειας. Τή σχετική τεχνολογία έχουν τελειοποιήσει οί Γαπωνέζοι. Τούς ύποστηρίζουν έντονα οί Άμερικανοί του δικτύου CBS. Η άνατολική Εύρώπη, ή Άφρική καί οί άραβικές χώρες είχαν δηλώσει έξ άρχης τήν αντίθεσή τους. Υπήρχαν καί χώρες τάλαντευόμενες, όπως ή Γαλλία, ή Αύσταλία, ή Όλλανδία καί ή Βρετανία. Στό Ντουμπρόβνικ όλοι τάχτηκαν κατά του συστήματος καί οί Άάπωνες καί οί Άμερικανοί έμειναν μόνοι τους νά υπερασπίζονται μιά (άπ' ότι φαίνεται) χαμένη (καθ' όσον πανάκριβη) ύπόθεση.

**** ΝΤ. ΠΑΤΜΑΝ.** Ό Ντέβιντ Πάτμαν ήταν άνέκαθεν Βρετανός παραγωγός. Οί τελευταίες του ταινίες γνώρισαν μεγάλη έμπορικη καί καλλιτεχνική επιτυχία. Οί ταινίες αυτές (Τό έξπρές του μεσουραχτίου του Α. Πάρκερ, Οί δρόμοι τής φωτιάς του Χ. Χάνσον, Τοπικός ήρωας του Μπίλ Φορσάιτ καί Κραυγές στή σιωπή του Ρ. Τζόφφε) κέρδισαν έπίτά άμερικάνικα καί 11 βρετανικά όσκαρ. Η πλέον πρόσφατη Η άποστολή του Ρ. Τζόφφε κέρδισε τό βραβείο του φετινού φεστιβάλ Καννών, ένώ τώρα άρχίζει ή έμπορικη τής εκμετάλλευση. Ό ίδιος ό Πάτμαν δηλώνει κινηματογραφίλος καί ήταν παραγωγός τών πρώτων ταινιών σκηνοθετών, όπως ό Ρίντλεϋ Σκώτ, ό Μάικελ Άπεντ καί ό Άλαν Πάρκερ. Στόν Πάτμαν άποδίδε-



Ό Νταινβιντ Πάτμαν (άριστερά) με τόν Τζόφφε.

ται κατά κύριο λόγο ή άναγέννηση του βρετανικού κινηματογράφου.

Έτσι, όταν στίς άρχές του καλοκαιριού άνακινώθηκε ή τοποθέτηση του Ντ. Πάτμαν έπικεφαλής τής Κολούμπια ή είδηση άποτέλεσε έκπληξη. Ό Πάτμαν πού δήλωσε "έξαιρετικά ύπερήφανος καί άπόλυτα τρομοκρατημένος" θά είναι πλέον ό ύπεύθυνος γιά τήν παγκόσμια παραγωγή τής Κολούμπια, τό μάρκετινγκ καί τή διανομή τών ταινιών. Τί όμως ώθησε τούς ύπεύθους τής Κόκα - Κόλα, ιδιοκτήτριας τής Κολούμπια, νά διαλέξουν τόν Πάτμαν; Άκούστηκαν πολλές εικασίες, όπως: α) άπόπειρα νά βελτιωθεί ή καλλιτεχνική άξία τών ταινιών, β) διάθεση γιά κάποιο ύπολογισμένο ρίσκο, γ) έπιθυμία γιά έπιστροφή στίς έισπρακτικές επιτυχίες τύπου Τούτσι, Γκοστιμπάστερς μετά τίς όποιες ύπηρεξε καθίζηση. Όποιοι καί νάνα οί λόγοι πάντως, ό Πάτμαν πούλησε ακριβά εαυτόν: συμβόλαιο τρισήμιου χρόνων, μισθός ένα εκατομμύριο δολάρια κατ' έτος, σύν πρίμ καί μπόνους.

**** ΜΕΓΑΛΑ ΒΑΣΑΝΑ.** Γ' αυτή τήν ταινία πού σκηνοθετήσε ό Τζών Κασαβέτης άναφερθήκαμε στό προηγούμενο τεύχος (ταινίες σε καραντίνα). Μετά δύο χρόνια άπ' τήν ολοκλήρωσή τής, ή ταινία προβλήθηκε ξαφνικά τό καλοκαίρι στήν Άμερική (ίσως γιά νά γεμίσει κάποιο κενό πού δημιουργήθηκε στό πρόγραμμα διανομής τής Κολούμπια). Η πορεία τής ήταν καλή καί εί-

πρακτικά καί από τήν άποψη τών κριτικών. Κατέβηκε, όμως, γρήγορα άπ' τίς όθόνες (έτσι ύπαγόρευε ό προγραμματισμός) πρίν ολοκληρώσει τόν κύκλο τής, με άποτέλεσμα οί παραγωγοί τής νά μιλοϋν γιά κακομεταχείριση τής ταινίας καί γιά έξώθησή τους σε οικονομική άποτυχία.

**** ΒΡΑΒΕΙΟ.** Τέσσερις ελληνικές ταινίες προβλήθηκαν στά διάφορα προγράμματα του φετινού φεστιβάλ του Σάν Σεμπάστιαν στήν Ισπανία: Ό μελλισσοκόμος του Θ. Άγγελόπουλου εκτός συναγωνισμού, Μιά τόσο μακρινή άπουσία του Σ. Τσιώλη στό επίσημο διαγωνιστικό πρόγραμμα, Ένας ήσυχος θάνατος τής Φρ. Λιάπα στό πρόγραμμα νέων σκηνοθετών καί τό Κολιέ του Ν. Κανάκη σε πρόγραμμα έμπορικού προσανατολισμού. Βραβείο, καί μάλιστα τό πρώτο, απέσπασε ή ταινία τής Φρ. Λιάπα πού διακρίθηκε άνάμεσα σε 26 άλλες ταινίες, όλες πρώτα ή δεύτερα έργα τών σκηνοθετών τους. Τό βραβείο συνοδεύεται καί από ένα σεβαστό χρηματικό έπαθλο.

**** ΔΙΑΦΗΜΙΣΤΙΚΑ.** Συνέχεια γνωστών σκηνοθετών πού σκηνοθετούν διαφημιστικά σπότ. Ό Ζάν Ζάκ Μπενέξ ανέλαβε τίς διαφημίσεις γιά τούς ύπολογιστές Άπλ καί γιά τά άρώματα Κλαντεστέν. Ό Ραιμόν Ντεπαρντόν άντικατέστησε τελικά τόν Φράνσις Φόρντ Κόπολλα στή διαφήμιση του καινούριου Σιτροέν.

ΟΙ ΤΑΙΝΙΕΣ ΠΟΥ ΕΡΧΟΝΤΑΙ

Σχέδια, γυρίσματα, καινούριες ταινίες

** ΓΟΥΕΛΣ. Βρέθηκε κινηματογραφημένο υλικό 18 - 20 ωρών από τά γυρίσματα της ταινίας *It's all true* (1942), ενός ημι-ντοκουμανταίρ που έπιχειρησε να γυρίσει ο Γουέλς στην Βραζιλία με θέμα την Νότια Αμερική. Το φιλμ (τό αρνητικό) παρουσιάζει διάφορες βλάβες γιατί είναι από νιτρική κυτταρίνη και γίνονται προσπάθειες να μεταγραφεί ώστε να είναι δυνατό να γίνει καλύτερη επεξεργασία του υλικού του.

** ΚΟΥΡΟΣΑΟΥΑ. Μετά μία μακρόχρονη θητεία στις έπικές ταινίες μεσαιωνικές έπιροές ο 76χρονος Άκίρα Κουροσάουα θά γυρίσει την πιο προσωπική του ίσως ταινία που δέν έχει ακόμα τίτλο αλλά πού, όπως λέει, οί χαρακτήρες της προέρχονται από τις μνήμες της παιδικής του ηλικίας. Μάλιστα ο χαρακτήρας του κοριτσιού της ιστορίας βασίζεται σ' εκείνο της αδελφής του.

** ΑΡΙΘΜΟΙ. 723 είναι οί Έλληνες πού έχουν κατά καιρούς σκηνοθετήσει ένα τουλάχιστον έργο για τόν κινηματογράφο. Άπ' αυτούς οί 40 είναι ήδη νεκροί. Ό έντυπωσιακός αυτός αριθμός προκύπτει από τό κινηματογραφικό και θεατρικό άρχειο πού έτοιμάζει ο γνωστός μοντέρ Ντίνος Καρύδης Φούκς.

** ΔΙΑΔΟΧΕΣ. Έγινε γνωστός τελικά ο ήθοποιός πού θά γίνει ο έπόμενος Τζαίημς Μπόντ: θά είναι ο Βρετανός Τίμοθ Ντάλτον. Έτσι τελειώνει και μία περίοδος διαδόσεων και φημών (διαφημιστικής έκστρατείας μ' άλλα λόγια) πού ήθελε πολλούς ύποψήφιους για τό ρόλο, όπως τούς Μέλ Γκίμποσον, Σάμ Νήλ, Μπράιαν Μπράουν, Κριστόφ Λαμπέρ και Πήρς Μπρόνσον. Ό τελευταίος ήταν και τό φαβορί, αλλά δεσμευόταν από συμβόλαιο για τηλεοπτικό σήριαλ ως τό 1988 και έτσι... άτύχησε. Ό Τίμοθ Ντάλτον, 38 ετών, είναι (ήταν μάλλον) περισσότερο θεατρικός ήθοποιός (και σοβαρός μάλιστα, με συμμετοχή σε σαιξπηρικούς θιάσους) παρά κινηματογραφικός. Οί πιο γνωστές ταινίες στις όποιες έπαιξε ήταν τό *Λιοντάρι του χειμώνα* (1968) και τό *Μαίρη, βασίλισσα της Σκωτίας* (1971).

επιμέλεια Θωμάς Νέος

● **Διασημότητες:** σε σκηνοθεσία Μέλ Μπρούκς, με πρωταγωνιστή τόν ίδιο. Πρόκειται για μία παρωδία των ταινιών επιστημονικής φαντασίας (*Πόλεμος των άστρων*, *Στάρ Τρέκ*).

● **Τό ζωντανό φως της ημέρας:** σε σκηνοθεσία Τζών Γκλέν. Η καινούρια περιπέτεια του Τζαίημς Μπόντ, με τόν καινούριο Μπόντ, Τίμοθ Ντάλτον.

● **Οί αδιάφοροι:** σε σκηνοθεσία Μπράιαν ντέ Πάλα, με τόν Ρόμπερτ ντέ Νίρο. Μία νέα έκδοχή της ιστορίας του Άλ Καπόνε. Ό Ρ. ντέ Νίρο λοιπόν θά διαδεχθεί τόν Πώλ Μιούνι στόν *Σημαδεμένο* (1932), τόν Ρόντ Στάιγκερ στόν *Άλ Καπόνε* (1958), τόν Τζαίησον Ρόμπαρτς στην *Σφαγή του Άγίου Βαλεντίνου* (1967) και τόν Μπέν Γκαζάρα στόν *Καπόνε* (1975). Στο ρόλο του άστυνομικού ίσως ο Σήν Κόννερ.

● **Άγαπητό μου ύποκείμενο:** σε σκηνοθεσία της Άν - Μαρί Μελβίλ, με τούς Ντανιέλ Νταριέ και Άνιές Βαρντά.

● **Η κοιλιά ενός άρχιτέκονα:** σε σκηνοθεσία Πήτερ Γκρήναγουέι (*Τό συμβόλαιο του σχεδιαστή*, ΖΟΟ).

● **Η κοιλάδα φάντασμα:** σε σκηνοθεσία Άλαίν Τανέρ.

● **Ναντίν:** σε σκηνοθεσία Ρόμπερτ Μπέντον, με τούς Τζέφ Μπρίτζες, Κίμ Μπάσιτζερ.

● **Κρήσούο II:** Τό σενάριο, βασισμένο σε μερικές νουβέλες του Στήβεν Κίγκ, γράφει ο Τζώρτζ Ρομέρο.

● **Ράμπο III:** σε σκηνοθεσία Ράσελ Μαλκάχου (*Χαϊλάντερ*) με τόν Σταλόνε φυσικά και ίσως τόν Άρνολτ Σβαρτσενέγκερ ως αντίπαλό του.

● **Κοντρόλ:** σε σκηνοθεσία Τζουλιάνο Μοντάλντο (*Σάκκο και Βαντσέτι*) με τόν άειθαλή Μπάρτ Λάγκανστερ.

● **Οί μάγισσες του Ήτογουϊκ:** σε σκηνοθεσία Τζώρτζ Μίλλερ. Άνακατατάξεις στο κάστ. Ό Τζάκ Νίκολσον παραμένει αλλά ή Άντζέλικα Χιούστον όχι. Προστίθενται και οί Μισέλ Φάιφερ και Σούζαν Σάραντον.

● **Χολλυγουντιανή Βαβυλωνία:** ύπό τήν γενική επίβλεψη του Κένεθ Άνγκερ.

● **Ίνιάνια Τζόουνς νο III:** με άγνωστο πρós τό παρόν τίτλο σε σκηνοθεσία Στήβεν Σπήλμπεργκ. Θά γυριστεί

πρίν από τό τέλος της χρονιάς στα στούντιο Έλστρον στην Βρετανία.

● **Δύσκολο να είσαι Θεός:** σε σκηνοθεσία Πήτερ Φλάισμαν, με τούς Κέρτ Ράσελ, Κλαούντια Καρντινάλλε, Πήτερ Ούστίνφοφ, Χάννα Σενγκούλα (τελική). Πράγματι δύσκολο!

● **Ψάχνοντας για βάσανα:** ή καινούρια ταινία του Ρίτσαρντ Άτέμπορω αναφέρεται στην ζωή του Στήβ Μπίκο, μαύρου, ποιητή και ήγέτη πού δολοφονήθηκε τό 1977 από τήν άστυνομία. Άναζητείται ο έγχρωμος ήθοποιός για τόν πρωταγωνιστικό ρόλο, ενώ στο ρόλο του δημοσιογράφου πού διερευνά τήν ύπόθεση είναι ο Κέβιν Κλάιν (*Σιλβέρντο*).

● **Ύπό τόν άστερισμό του σατανά:** σε σκηνοθεσία Μωρίς Πιαλά από τό έργο του Τζ. Μπερνανός, με τούς Ζ. Ντεπαρντιέ, Σαντρίν Μπουναίρ και Κλώντ Μπερί.

● **Covenant:** σε σκηνοθεσία Κώστα Γαβρά.

● **Καταπληκτική Χάρη:** Η καινούρια ταινία του Γκρέγκορ Πέκ μετά τρία χρόνια άπουσίας.

● **Άθεραπευτος:** σε σκηνοθεσία Ρόμπερτ Άλτμαν, με τούς Γκλέντα Τζάκσον, Τόμ Κόντι και Τζεραλντίν Πέιτζ. Η ταινία γυρίζεται στο Παρίσι.

● **Ρομπότ - μάτσος:** Τό χολλυγουντιανό ντεμπούτο του Πώλ Φερχόφεν θά είναι ταινία επιστημονικής φαντασίας.

● **Καταζητείται: Νεκρός ή ζωντανός:** σε σκηνοθεσία Γκάρυ Σέρμαν, με τόν Ρούτιγκερ Χάουερ στο ρόλο ενός πρώην πράκτορα της ΣΙΑ.

● **Κήποι από πέτρα:** Η προσεχής ταινία του Φ. Φ. Κόπολλα μετά τό *Πέγκυ Σού παντρεύτηκε*. Με τό ίδιο συνεργείο πού γυρίστηκε και ή προηγούμενη ταινία και πρωταγωνιστές τόν Τζαίημς Κάν και τήν Άντζέλικα Χιούστον.

● **Τυφλό αντιβού:** σε σκηνοθεσία Μπλέκ Έντουαρντς, με τήν Κίμ Μπάσιτζερ.

● **Ό μεγάλος μπλέ:** ή έπόμενη ταινία του Λύκ Μπεσόν (*Ύπόδειος*) θά γυριστεί στο Χόλλυγουντ.

● **Έλπίδα και δόξα:** σε σκηνοθεσία Τζών Μπούρμαν, με τήν Σάρα Μάιλες.

Τά τρία χρώματα τῆς Γαλλικῆς σημαίας

Ἀνθρώπινες σχέσεις στό προσκήνιο. Τό κενό ἀέρος πού φαίνεται νά ἔχει ἤδη δημιουργηθεῖ ἀπό προηγούμενες περιόδους δείχνει νά κάνει τήν παρουσία του ἔντονη καί νά ὀδηγεῖ τούς σηνοθέτες σέ ἀπελπισμένες προσπάθειες προκειμένου νά διατηρηθοῦν στή ζωή μέσα σ' αὐτή τήν πνιγηρή ἀτμόσφαιρα, ν' ἀποφύγουν τήν ἀσφυξία. Περίοδος κρίσης· ἀποτέλεσμα νά ἐπιβιώνουν οἱ πιό ἔμπειροι: Ρομέρ, Ρεναί, Κομεντσίνι, Ταβερνιέ κι ὁ δικός μας, ὁ Θόδωρος Ἀγγελόπουλος. Κανένας καινούριος· ὅλοι ἐξαφανισμένοι. Μετά τήν περίοδο ἀλλαγῶν καί ἀνακατατάξεων σέ ὅλους τούς χώρους, μέσα στήν ὁποία βλάστησαν ὀρισμένες μορφές, ὅπως τῶν προαναφερθέντων (μιλάω γιά τίς ἀρχές τῆς δεκαετίας τοῦ '60) ἦρθε ἡ ὥρα τῆς "βασιλείας τῶν ἐπαναστατῶν". Οἱ καινοτομίες ρίζωσαν, νέοι κώδικες ἔκαναν τήν ἐμφάνισή τους, νέες παράμετροι πού ἔπρεπε νά λάβουν ὑπ' ὄψη τους ὅλοι οἱ ἄνθρωποι τῆς δράσης καί τῆς σκέψης ἐκείνης τῆς ἐποχῆς (μιλάω πιά γιά τίς ἀρχές τοῦ '70), νέα συστήματα ἀναφορᾶς. Ἀρχές τῆς δεκαετίας τοῦ '80: "Οἱ καινοτόμοι" δείχνουν νά γκρεμίζονται· "ποιοί εἶστε ἐσεῖς;" ἀπευθύνουν τό ἐρώτημα οἱ ἀντεπαναστάτες. Νέα ἀμφισβήτηση· νέες καταρρίψεις τῶν ἤδη ἀνηγειρμένων. Μουσική, τραγούδι, κινηματογράφος, λογοτεχνία, ὅλα διακατέχονται ἀπό τίς ἴδιες ὁρμές. Ἡ Ἱστορία ἀπό τό ἐπίκεντρο τοῦ ἐνδιαφέροντος τῶν καλλιτεχνῶν περνάει σ' ἔκκεντρη θέση. Ζήτη ὁ ἔρωτας, ζήτη ἡ ἐλεύθερη ἔκφραση, μόνη ἀλήθεια οἱ ἀνθρώπινες σχέσεις. Μέσα τῆς δεκαετίας τοῦ '80 καί τά ἀποθέματα ἀρχίζουν νά τελειώνουν. Οἱ γεμάτες ἀποθήκες πού ἄφησαν ὅσοι ἔδρασαν στά χρόνια '70-'80 ἀρχίζουν ν' ἀπευθύνουν τραγικές προειδοποιήσεις: "Τελειώνουν οἱ ιδέες, ἀδειάζουν τά δοχεῖα τῶν γνώσεων, διακόπτονται οἱ ἐμπνεύσεις". Τήν εὐκαιρία αὐτή ἀδράχουν οἱ "παλιοί" καί δίνουν ἕνα καλό μάθημα: διαπροσωπικές σχέσεις, ναί· ὄχι ὅμως, στήν ὑπερεκτίμησή τους, ὅλα τά πράγματα στή θέση τους. Ν' ἀναδιαρθρωθεῖ τό χάος, νά πάρουν μορφή τά αἰσθήματα - μέσα σ' αὐτές τίς σχέσεις - νά δημιουργηθεῖ ἕνας νέος κόσμος ιδεῶν. Ὅχι ἀφηρημένος καί διάτρητος, ἀλλά βασισμένος στό πείραμα (στήν ἐμπειρία), στή στέρεα θεωρητική σκέψη, νά γίνουν οἱ ἔννοιες - οἱ ὁποῖες ταιριαζοῦσαν τούς προηγούμενους - ὕλη, δομικό ὑλικό γιά τό κτίσιμο αὐτῶν τῶν νεωτεριστικῶν ἀπόψεων. Μ' αὐτό τό βήμα πρέπει νά ἀκολουθήσουμε τίς φετεινές ταινίες καί ν' ἀπολαύσουμε τίς δύο - τρεῖς δημιουργίες πού ξεχώρισαν καί μέ τίς ὁποῖες θ' ἀσχοληθοῦμε παρακάτω.

Ἡ πράσινη ἀχτίδα

Ὁ Ρομέρ δέ βρίσκεται μακριά ἀπό τό γνώριμο χῶρο του: Ἄνθρωπος, γλώσσα, εἰκόνα ... Ἐνα τρίγωνο ἄλλοτε ἰσοσκελές, ἄλλοτε ἰσόπλευρο, ἄλλοτε σκαληνό. Ὁ ἄνθρωπος ὑπακούει στή γλώσσα κι ἡ εἰκόνα στή γλώσσα. Σέ μία ἄλλη ἔκδοση, ἡ γλώσσα ὑπακούει στήν εἰκόνα κι ὁ ἄνθρωπος στήν εἰκόνα. Βγάλε συμπέρασμα... Ὀλόκληρο πλέγμα, ἕνα ὑπόγειο δίκτυο διασταυρώσεων καί δρομολογίων. Τί εἶναι τό ἀσυνείδητο; Γλώσσα, εἰκόνα, συναίσθημα, καί τά τρία μαζί ἢ ἀνά δύο συνδυαζόμενα; τί εἶναι ὁ ἄνθρωπος; θεός, δαίμονας, κάτι ἀνάμεσα ἢ κάτι πάνω ἀπ' αὐτά; Ποιός ξέρει;

Περὶληπτικά ἢ ὑπόθεση (ὄχι δίχως λόγο): Ἡ ἥρωίδα μας εἶναι ὑπ' ἀτμόν γιά διακοπές. Τῆ στήνουνε. Ψάχνει τόπο καί σύντροφο διακοπῶν. Στό ἐνδιάμεσο, συζητήσεις, ἀπόψεις ... γλώσσα· καί ἄνθρωποι πού σκέπτονται, ἄνθρωποι ἀδιάφοροι· ἄνθρωποι πού χειρίζονται τῆ γλώσσα.

LE RAYON VERT (Ἡ πράσινη ἀχτίδα): σκην. - σεν.: Ἐρίκ Ρομέρ, φωτ.: Σοφί Μεντινιέ, μουσ.: Ζάν Λουί Βαλερό, παίζουν: Μαρί Ριβιέρ, Συλβί Ρισέ, Ἀμιρά Τσεμακί.



Μιά παρέα ανθρώπων συζητά: *Πρώτη κυρία:* Ξέρετε τί λέει ο 'Ιούλιος Βέρν; 'Ο 'Ιούλιος Βέρν είπε ότι όταν βλέπεις τήν πράσινη άχτίδα, μπορείς νά διαβάσεις τό 'ίδιο καλά τά αισθήματά σου καί τά αισθήματα τών άλλων ανθρώπων.

Δεύτερη κυρία: 'Αλήθεια; 'Υπέροχο. 'Εάν είναι άλήθεια, πρέπει νά είχες μιά ύπέροχη φωταύγεια όταν είδες τήν πράσινη άχτίδα.

Τρίτη κυρία: Αυτό συνέβη στήν ήρωίδα του ...

Πρώτη κυρία: ...ή όποία, όμως, δέ βλέπει ποτέ τήν πράσινη άχτίδα.

Τέταρτη κυρία: 'Εσείς κύριε δέν είπατε τίποτα γιά τήν πράσινη άχτίδα. Γνωρίζετε αυτό τό φαινόμενο;

Καθηγητής: Ναι, τό γνωρίζω πολύ καλά. Προσωπικά έχω δει τήν πράσινη άχτίδα πέντε φορές στή ζωή μου. Είναι σπάνιο. Πολλές φορές περνάει όλόκληρο καλοκαίρι χωρίς νά μπορείς νά τή δεις καθόλου έξ αιτίας τών άτμοσφαιρικών συνθηκών. Σήμερα, γιά παράδειγμα, δέν μπορούμε νά τή δοῦμε γιατί υπάρχει πολλή όμίχλη. 'Η άτμόσφαιρα πρέπει νά είναι έξαιρετικά καθαρή. 'Η αιτία τού φαινομένου είναι ή διάθλαση τής άτμόσφαιρας. Θέλετε μιά αναλυτική έρμηνειά;

Ντελφίν: Ναι.

Καθηγητής: 'Εντάξει. Βλέπετε τόν ήλιο εκεί. Δέν είναι, όμως, εκεί ακριβώς. Στήν πραγματικότητα είναι λίγο ψηλότερα, διότι οί άκτίνες τού ήλιου διαθλώνται από τήν άτμόσφαιρα καί όσο πιό κοντά έρχεται ο ήλιος στόν όρίζοντα, τόσο μεγαλύτερη είναι ή διάθλαση. Κι όταν ο ήλιος φαίνεται ν' άγγίζει τόν όρίζοντα, στήν πραγματικότητα είναι λίγο πιό κάτω. 'Ο ήλικός δίσκος δείχνει νά έχει άνυψωθεί λίγο. Αυτή είναι ή πρώτη αιτία γιά τήν πράσινη άχτίδα. 'Η δεύτερη είναι ότι υπάρχει επίσης μιά άνάλυση τών χρωμάτων, όπως ακριβώς στό πρίσμα. 'Όταν μιά άκτίνα προσπίπτει σ' ένα πρίσμα, τό κύριο μέρος τού φάσματος είναι άποχρώσεις τού μπλέ.

Πρώτη κυρία: Θά έλεγα πράσινο.

Καθηγητής: "Όχι, τό πράσινο είναι κοντά στό μπλέ. 'Υπάρχουν κόκκινο, πράσινο, μπλέ καί βιολετί. Τό μπλέ καί τό βιολετί είναι πολύ άδύνατα. Τά χρώματα τά όποια παρατηρούνται ευκολότερα είναι τό κίτρινο καί τό πράσινο. "Όταν ο ήλιος δύει, ο δίσκος είναι έλαφρώς ψηλότερα, αλλά τά μπλέ καί τά πράσινα είναι ψηλότερα από τά κόκκινα. Κι όταν ο δίσκος εξαφανίζεται στόν όρίζοντα, ή τελευταία άκτίνα πού μπορείς νά δεις είναι ή πράσινη.

Νά κι ο χρόνος. Πειστικός, οί μέρες περνοῦν, οί λύσεις ή μιά μετά τήν άλλη εξαερώνονται. Τελευταία λεπτά... 'Η ήρωίδα μας πρέπει ν' αγαπήσει. Μιά συνάντηση όπως οί άλλες φαινομενικά. 'Η ήρωίδα μέ τόν ήρωα στήν παραλία. 'Αναμονή, άγωνία... ο ήλιος δύει... 'Η ήρωίδα τή βλέπει. Εικόνα έπιτέλους. 'Η πράσινη άχτίδα υπάρχει τήν είδε: ή έλπίδα υπάρχει: ή σχέση συνάπτεται. Τώρα τό τί είδε πραγματικά ή ήρωίδα, ο Θεός κι ή ψυχή της.

Καί μόνον ή παραπάνω σκηνή τής συζήτησης καί ή τελική σεκάνς άρκοῦν γιά νά καταλάβουμε ότι ο κινηματογράφος ψάχνει τίς λύσεις του άνάμεσα στό κιτάπια τού '60, άν

δχι σ' αυτά του '50. Ο Ρομέρ είναι φρέσκος, ζωντανός, ειρων. Με μία λέξη ελεύθερος: καμιά πίεση επάνω του, καμιά επιταγή. "Όλος ο κόσμος μέσα μου".

Μιά ταινία στην οποία τὰ πάντα μένουν άνεξακριβωτα. Θριλερική στη δομή της, αφού επί μιάνμιση ώρα (1 ώρα και 30 λεπτά ακριβώς) τὰ πάντα είναι σ' έκκρεμότητα για νά πάρουν λύση στο τελευταίο δίλεπτο. Ή εικόνα έπεται της γλώσσας και οι σχέσεις της εικόνας. Γλώσσα υπεράνω όλων.

Μίλησε κανείς για σχέσεις;

Μελό

Έχω μία έμφυτη αντίπαθεια προς τί ταινίες πού γυρίζονται όχι για νά γίνουν ταινίες, αλλά κάτι άλλο. Φερ' ειπείν: "Έκανα αυτή τή ταινία για νά ψάξω τίς σχέσεις κινηματογράφου λογοτεχνίας" ή πάλι: "Πάντα μ' ενδιέφεραν οι δυνατότητες του κινηματογράφου νά μεταγράψει τό θέατρο" και άλλα τέτοια. Δυστυχώς, τό *Μελό* δηλώνει τέτοιες προθέσεις. Εύτυχώς στο δρόμο τίς ξεχνάει. "Ο,τι μένει είναι ή έρωτική ιστορία. Ένα τρίγωνο, αλλά - εύτυχώς - όχι μέ ψυχολογικά προβλήματα, μ' έρωτικά προβλήματα. Ποιός αγαπάει ποιόν. Όχι ξημεροβραδιάσματα σέ μπάρ μέ άδιέξοδα, όχι Φασμπίντερ: έρωτικό πάθος.

Όσο για τό θέατρο, θεωρώ ότι κάνει τή δουλειά του ως εκεί πού πρέπει. Έφ' όσον τό θέατρο είναι ή τέχνη της έσωτερικής έκφρασης, ό Ρεναι όργανώνει μικρούς, θεατρικούς κόσμους μέσα στον κάθε ήρωα, μικρές θεατρικές σκηνές τέτοιες πού νά διεκπεραιώνουν μιá αντίστροφη: ό κόσμος παίρνει διάσταση πάνω σ' αυτές τίς μικρές σκηνές γίνεται όλο και πιό έκτατός, πιό κινηματογραφικός. Συγχρόνως αποκλείεται ό έξω κόσμος, συμπυκνώνεται, γίνεται θεατρικός.

Μέσα σ' όλα αυτά ό έρωτας. Τέτοιος όπως στ' *Αποσπάσματα του έρωτικού λόγου*. Έρωτας νευρωτικός, διάσπαρτος από μικρές γιορτές, μικρές τελετές, άποσπασματικός.

MELO (Μελό):

σκην.: Άλαίν Ρεναι.
σεν.: Άλαίν Ρεναι
(άπό τό όμόνυμο θεατρικό έργο του Άνρί Μπερνστάιν).
φωτ.: Σάρλ βάν Ντάμ. παίζουν: Σαμπίν Άζεμά, Πιέρ Άρντιτί, Άντρέ Ντυσολιέ, Φαννύ Άρντάν.



Ο κόσμος εισέρχεται στην ταινία μέσα από τις περιγραφές των ηρώων. Παίρνει διαβατήριο μόνον όταν του τό επιτρέπουν οι πρωταγωνιστές. Έτσι διαπλέκεται μιá δεύτερη ταινία από τά κομμάτια του φανταστικού μας, μιá ταινία τής οποίας σκηνοθέτες είμαστε πιά έμεις.

Κι ό θάνατος. Ώς νέκρωση, βέβαια, αλλά κι ώς κατάψυξη συντήρησης τών αισθημάτων. Μέσα του βρίσκει καταφύγιο ή ζωή, άφου ό θάνατος φαίνεται νά έρχεται ώς λύση, ώς γιατρικό πού επιτίθεται πάνω στους γαγγραινώδεις ιστούς γιά ν' άπαλύνει τόν πόνο τους, νά δώσει ζωή μέ τόν τρόπο του. Θυμάστε τήν είσοδο στη "μαύρη τρύπα" από τόν "Ερωτα σέ θάνατο; Λοιπόν, αυτή ή ταινία είναι μιá μαύρη τρύπα. Μιά τρύπα χωρίς άρχή και τέλος, μέσα στην οποία βγαίνοντας δέν είσαι ταξίδι ύπνωτισμένος και από τήν οποία βγαίνοντας δέν είσαι σίγουρος γιά τό τί έγινε, τί είδες. Ένα ταξίδι σάν αυτό του Στάλκερ. Γιά νά τό κάνεις χρειάζεσαι πίστη.



Γύρω στά μεσάνυχτα

Γιά τίς ώρες πού τά φώτα σβήνουν στην πόλη, όταν ή μοναξιά προλαβαίνει τούς τελευταίους διαβάτες του δρόμου και τούς συνοδεύει ώς τό σπίτι και τό γλίστρημα πρós τίς υπόγειες νότες είναι πιά εύκολο, ύπάρχει τό σαξόφωνο του δάσκαλου: Νταιήλ Τάρνερ ή Ντέξτερ Γκόρντον, άν προτιμάτε. Lady Dale ή Lady Dexter. Κι ή στιγμή πού ό μαθητής βαφτίζεται: Lady Francis. Δέν πρόκειται γιά πραγματικό τζάζμαν, αλλά γιά παραπαίδι. Όσοι έχουν ζήσει αυτή τή σχέση δάσκαλου - μαθητή, θά γνωρίζουν άσφαλώς τή σημασία τής βάφτισης.

Όλη ή ταινία αυτή είναι ή δαιμονισμένη ή *έμπνευση*. Αυτή πού οδηγεί τά δάχτυλα και τά πνευμόνια του Ντέξτερ Γκόρντον, αυτή πού έμπνέει τόν Φράνσις. Έμπνευση, άτμόσφαιρα, περίπατοι, μοναξιά και συντροφιά: αυτά κυκλοφορούν στην ταινία. Ένα σαξόφωνο του Ντέξτερ κι ένα κρυφό κλαρίνο του Φράνσις, αυτά κάνουν ντουέτο. Στο τέλος έμφανίζεται κι ό Σκορτσέζε. Ώς εκπρόσωπος τών ηρώων του, πιστεύω. Ντέξτερ, Φράνσις, Λάγκφορντ, Πάπκιν: νά ένα φοβερό κουαρτέτο.

Βασίλης ΚΕΧΑΓΙΑΣ

ROUND MID-NIGHT (Γύρω από τά μεσάνυχτα): σκην.: Μπ. Ταβερνιέ, σεν.: Νταιήβιντ Ράφιελ, Μπ. Ταβερνιέ, φωτ.: Μπρούνο ντέ Κάιτσερ, μουσ.: Χέρμι Χάνκοκ, παίζουν: Ντέξτερ Γκόρντον, Φρανσουά Κλουζέ.

Ένα φεστιβάλ ψάχνει για ταυτότητα

Από τό 1979 πού άρχισε νά ξαναλειτουργεί ώς τή σήμερα, τό Κινηματογραφικό Φεστιβάλ τής Βενετίας φαίνεται νά ψάχνει γιά τή δική του ταυτότητα. Τόσο στή διάρκεια πού διευθυντής του ήταν ό ιστορικός καί σκηνοθέτης του κινηματογράφου Κάρλο Λιτσάνι όσο καί κατά τή διάρκεια πού διευθυντής είναι ό κριτικός Τζιάν Λουίτζι Ρόντι (άπ' ό,τι άρχισε κιάλας νά κυκλοφορεί, ή θητεία του Ρόντι θ' άνανεωθεί γιά άκόμη τέσσερα χρόνια), τό Φεστιβάλ προσπαθεί, άν καί κάπως μάταια, νά άποκτήσει κάτι άπό τήν αϊγλη καί τήν ποιότητα του Φεστιβάλ τών Κανών: μέ τά όσο τό δυνατόν περισσότερα τμήματα, τά παρασκήνια καί τίς παραφεστιβαλικές έκδηλώσεις άλλά καί τήν παρουσία γνωστών στάρ καί γενικά προσωπικοτήτων του κινηματογράφου, φτάνοντας άκόμη καί στήν προσπάθεια δημιουργίας δικής του Άγοράς Ταινιών - πού εύτυχώς παρέμεινε στό επίπεδο τής άπλής σκέψης.

Μέ όλες αυτές τίς "φιλοδοξίες", τό μόνο πού κατάφερε φέτος ήταν νά εξασφαλίσει τήν παρουσία τών επαγγελματιών του άμερικανικού σινεμά (τόν Πρόεδρο τής ΜΡΑΑ Τζάκ Βαλέντι, μαζί μέ πολλούς ιθύνοντες τών μεγάλων κινηματογραφικών εταιρειών, ή, άν προτιμάτε τήν άλήθεια, του "καρτέλ" τών εταιρειών πού έλέγχουν καί τό μεγαλύτερο ποσοστό τής παραγωγής στις ΗΠΑ), πράγμα πού δέν πέτυχαν φέτος οι Κάννες, έξαιτίας τής τρομοκρατικής φοβίας πού είχε καταλάβει όχι μόνο τόν κόσμο του κινηματογράφου άλλά κι όλόκληρη τήν Άμερική.

Ένα τμήμα πού σίγουρα άνήκει στή Βενετία καί πού φαίνεται νά λειτουργεί θαυμάσια, άν καί δέν πιστεύουμε πώς σ' αυτόν τό δρόμο πρέπει νά στραφεί τό Φεστιβάλ, είναι ή "Βενετία τών νέων", μέ βασικά έμπορικές ταινίες, στήν πλειοψηφία τους του άμερι-

κανικού σινεμά, πού τραβάει ένα νεανικό κοινό, κοινό πού δέν έχει καί μεγάλη σχέση μέ τά άλλα τμήματα του Φεστιβάλ. Σ' αυτό τό τμήμα, πού παλιότερα όνομαζόταν "Βενετία μεσημέρι - μεσάνυχτα" (έπειδή οι ταινίες προβάλλονταν, κι εξακολουθούν νά προβάλλονται, τό μεσημέρι καί τά μεσάνυχτα), προβλήθηκαν σέ παλιότερες χρονιές ταινίες όπως *Οί κυνηγοί τής χαμένης κιβωτού*, *Η έπιστροφή τών Τζεντάι*, *Μπλέιντ Ράνερς*, *Έπιστροφή στό μέλλον*, κ.ά. Αντίθετα, φέτος, οι ταινίες του τμήματος αυτού, παρ' όλο πού κινήθηκαν στό ίδιο κλίμα τής περιπέτειας, ή τής επιστημονικής φαντασίας (*Άλιεν*, ή *έπιστροφή*, *Βραχυκύκλωμα*, *Παρακαλώ, σκοτώστε τή γυναίκα μου*, *Τρεις καί μοναδικοί*, κ.ά.), άπό καλλιτεχνικής πλευράς, δυστυχώς, περιορίστηκαν σέ μέτριο επίπεδο.

Τέσσερις βασικά ταινίες πού προβλήθηκαν στό επίσημο (διαγωνιστικό καί μή) τμήμα, έσωσαν τό φετινό, 43ο Φεστιβάλ τής Βενετίας: τρεις γαλλικές (*Η πράσινη άχτίδα* του Έρικ Ρομέρ, πού δίκαια κέρδισε καί τό Χρυσό Λιοντάρι, *Μεσάνυχτα καί κάτι του Μπερτράν Ταβερνιέ* καί *Μελό* του Άλαίν Ρεναι, πού προβλήθηκε εκτός συναγωνισμού) καί μία έλληνική ή, πιό σωστά, έλληνο-ιταλο-γαλλική παραγωγή (*Ο μελισσοκόμος* του Θόδωρου Άγγελόπουλου). Μαζί βέβαια μέ τήν πατροπαράδοτη πιά, καί συνήθως συναρπαστική, "ρετροσπεκτίβα", πού φέτος ήταν άφιερωμένη στό έργο του Βραζιλιάνου σκηνοθέτη Γκλάουμπερ Ρόχα.

Η ταινία του Ρομέρ *Η πράσινη άχτίδα* άνήκει στή σειρά τών ταινιών μέ τόν τίτλο *Κωμωδίες καί παροιμίες* πού ό Γάλλος σκηνοθέτης άρχισε νά γυρίζει έδω καί μερικά χρόνια (*Η Πωλίν στήν πλάζ*, *Νύχτες μέ πανσέληνο*, κ.ά.). Θέμα γιά μία άκόμη φορά οι άνθρωπινες σχέσεις κι ή ανθρώπινη συμπεριφορά ιδιαίτερα σ' ό,τι άφορά στόν έρωτα. Ηρωίδα μία νεαρή υπάλληλος, πού έχει γαλουχηθεί μέ διάφορα "γυναι-

κειά" περιοδικά, δηλαδή ψευτορομαντικές ιστορίες και πού, ενώ ετοιμάζεται να πάει για διακοπές στην Ελλάδα, με μιά φίλη της, μαθαίνει την τελευταία στιγμή πώς ή άλλη δέν πρόκειται να πάει κι αυτή ξαφνικά βρίσκεται μετέωρη.

Η ταινία παρουσιάζει τις προσπάθειές της να περάσει τις διακοπές της με κάποια παρέα κι ακόμη να μπόρεσει να βρει ένα σύντροφο πού κοντά του θά δει την "πράσινη άχτιδα" σύμφωνα μ' ένα μυθιστόρημα του Ίουλίου Βέρν - ένα φώς πού βγάζει ο ήλιος την ώρα της δύσης του και πού όποιος τό δει θά μπορέσει να πραγματοποιήσει τις επιθυμίες του. Ο Ρομέρ καταφέρνει να μᾶς δώσει με ζωντάνια και συμπάθεια τά πρόσωπά του, ιδιαίτερα τή νεαρή και κάπως απερίσκεπτη ήρωίδα του, ενώ ταυτόχρονα αντιμετώπιζει με λέπτη ήρωϊα και χιούμορ τις αντιδράσεις της αλλά και τόν όλο κόσμο πού μέσα του αυτή κινείται. Με τήν ώριμότητα και τήν άπλότητα πού χαρακτηρίζει τό καλύτερο έργο του.

Η άπλότητα είναι και τό κύριο στοιχείο τής ταινίας *Μεσάνυχτα και κάτι* του Μπερτράν Ταβερνιέ, ενός παραγνωρισμένου θά έλεγα από τούς περισσότερους Έλληνες κριτικούς σκηνοθέτη, πού είναι στην πραγματικότητα ένας από τούς πιό σημαντικούς σκηνοθέτες του σύγχρονου γαλλικού σινεμά. Δύο είναι τά κύρια στοιχεία τής ταινίας, πού ο Ταβερνιέ καταφέρνει να δώσει με ένα τρόπο πραγματικά ύποδειγματικό: τό Παρίσι μᾶς συγκεκριμένης εποχής και ή μουσική τζάζ.

Η ταινία είναι βασισμένη στη ζωή ενός μαύρου Αμερικανού μουσικού τής τζάζ, του παινίστα τής "μπί-μπόπ", Μπάντ Πάουελ, πού ο Ταβερνιέ μετατρέπει σε σαξοφωνίστα, χρησιμοποιώντας για τό ρόλο τό διάσημο μαύρο σαξοφωνίστα Ντέξτερ Γκόρντον. Θέμα της, ή φιλία του μαύρου μουσικού, μ' ένα Γάλλο θαυμαστή του κι ή συμπαράσταση του τελευταίου σε μιά κρίσιμη περίοδο στη ζωή του μουσικού. Ο Ταβερνιέ κατάφερε να αναπλάσει τό Παρίσι τής εποχής, όχι μέσα από έντυπωσιακές σκηνές και μεγαλόπρεπα ντεκόρ, αλλά με τρόπο άπλό, δημιουργώντας τήν κατάλληλη ατμόσφαιρα, επιλέγοντας με διακριτικότητα αλλά και γνώση τούς λιγοστούς χώρους του και κινώντας σ' αυτούς με σιγουριά τά πρόσωπά του.

Όσο για τή μουσική, αυτή είναι πάντα παρούσα, σχολιάζοντας και αναπτύσσοντας τις καταστάσεις κι έντεινοντας τήν ατμόσφαιρα. Τό "στόρυ" δέν έχει μεγάλες έκπληξεις ούτε σπουδαίες δραματικές συγκρούσεις. Σχεδόν τίποτα δέν συμβαίνει. Κι όμως, με τόν τρόπο του, ο Ταβερνιέ καταφέρνει να μᾶς παρασύρει, να μᾶς γοητεύσει, να μᾶς καθηλώσει σ' όλη τή διάρκεια τής ταινίας. Αποδείχνοντας πώς τό ταλέντο ξέρει πάντα να βρίσκει τρόπους να "σκηνοθετεί" ακόμη και μιά φαινομενικά αδιάφορη ιστορία.

Η "σκηνοθεσία" είναι τό κύριο χαρακτηριστικό τής ταινίας *Μελό* του Άλαίν Ρεναι, πού στηρίζεται σ' ένα θεατρικό έργο του Άνρι Μπερνστάιν, τό όποιο πρωτανεβάστηκε στό Παρίσι τό 1929. Ο Ρεναι σεβάστηκε τή θεατρικότητα του έργου σε σημείο πού ακούμε, στην αρχή τής ταινίας, τούς τρεις χαρακτηριστικούς χτύπους του ποδιού και βλέπουμε ν' ανεβαίνει ή αύλαία, πού μᾶς αποκαλύπτει τόν κήπο ενός άστικού σπιτιού στην έπαρχία. Ντεκόρ νατουραλιστικά, διάλογοι θεατρικοί (μήπως στό *Χιροσίμα, αγάπη μου* ή τό *Πέρσι στό Μάριενμπαντ* οι διάλογοι δέν ήταν καθαρά λογοτεχνικοί), κοστούμια και παίξιμο ήθοποιών πού φέρνουν στό νοῦ τό βουβό κινηματογράφο τής δεκαετίας του '20.

Κι όμως ο Ρεναι πραγματοποιεί ένα θαύμα εκεί πού πολλοί, με τις διάφορες "έλεύθερες" ή άλλου είδους διασκευές θεατρικών έργων, πασχίζουν χωρίς αποτέλεσμα. Γιατί, τελικά ή ταινία του είναι ταυτόχρονα και καθαρός κινηματογράφος, ή τουλάχιστον ένας κινηματογράφος όπως θάπρεπε να είναι ένα θεατρικό έργο πού μεταφέρεται στην όθονη. Τό ντεκούπάζ, οι κινήσεις τής μηχανής, είναι στοιχεία καθαρά κινηματογραφικά, ενώ οι κινήσεις των ήθοποιών, ή όλη ματιά του σκηνοθέτη πάνω στα πρόσωπα είναι μιά ματιά πέρα για πέρα σύγχρονη, έστω κι αν τό έργο στηρίζεται στα κοσμικά δράματα τής τότε εποχής. Ο Ρεναι συνεχίζει και έμβαθύνει τόν προβληματισμό του πάνω στην κοινωνία και τούς ανθρώπους της - έναν προβληματισμό παρόμοιο μ' εκείνο πού συναντάμε στις ταινίες του, κι ιδιαίτερα στό *Η ζωή είναι ένα μυθιστόρημα* και στό *Ο έρωτας σε θάνατο*. Δέν είναι μάλιστα τυχαίο πώς οι τέσσερις πρωταγωνιστές του *Μελό* είναι οι ίδιοι ήθοποιοί πού πρωταγωνιστούν και στις δύο προηγούμενες ταινίες του (Αντρέ Ντυσολιέ, Σαμπίν Άζεμά, Φαννί Άρνταν, Πιέρ Άρντιτι).





“Ίσως ό *Μελισσοκόμος* του Θόδωρου Άγγελόπουλου νά χρειάζεται κάποιο κόψιμο (τουλάχιστον στη βερσιόν πού είδαμε στη Βενετία), ίσως ό σκηνοθέτης του νά βρίσκεται ακόμη σ’ ένα μεταβατικό στάδιο, όπως είχε άρχισει νά φαίνεται στό *Ταξίδι στό Κύθηρα*. “Ένα όμως είναι σίγουρο. Πώς ή ταινία έχει τή σφραγίδα του δημιουργού του *Θιάσου*. Γιατί είναι μία ταινία πέρα γιά πέρα συναρπαστική, μία ταινία πού σέ βάζει σέ σκέψη τόσο γιά τό θέμα της (έδω ένα θέμα καθαρά ύπαρξιακό σ’ αντίθεση με τά πολιτικά θέματα τών προηγούμενων ταινιών του σκηνοθέτη) όσο και γιά τή χρήση τής κινηματογραφικής του γλώσσας. Ό μελισσοκόμος του τίτλου είναι ένας ηλικιωμένος καθηγητής, ό οποίος έχοντας βγει με σύνταξη, άφιερώνει τή ζωή του στις μέλισσές του, όταν γύρω του όλα δείχνουν νά έχουν “έκτροχιαστεί”: ό έρωτας τής γυναίκας του γι’ αυτόν, τό μέλλον τών παιδιών του πού έχουν άστικοποιηθεί, και τά δικά του όνειρα γιά ένα διαφορετικό κόσμο (κι έδω τό ύπαρξιακό πρόβλημα παίρνει μεγαλύτερες, κοινωνικές πιά, προεκτάσεις.

Γι’ αυτό ό “ήρωας” δέν έχει παρά μία μόνη διέξοδο: μία διέξοδο κάθε άλλο από ήττοπαθή, μία κι ή αυτοκτονία του είναι ένα είδος εξέγερσης ενάντια στό βόλεμα, τήν εγκατάλειψη, τό χάσιμο κάθε έλπίδας γιά οποιαδήποτε άλλαγή. Κι έδω μπαίνει τό πρόβλημα τής γλώσσας: ό Άγγελόπουλος, μέ ταινίες όπως τής *Μέρες του ’36*, τό *Θιάσο*, τόν *Μεγαλέξαντρο*, κ.ά. είχε δημιουργήσει ένα έντελώς δικό του, προσωπικό στυλ. “Ένα στυλ πού δίνει στά πλάνα - σεκάνς,

μέ τούς “νεκρούς χρόνους” τους αλλά και τις κυκλικές κινήσεις τής μηχανής, μία ξεχωριστή ποίηση κι ένα λυρισμό πού άρμόζουν στόν έπικό κινηματογράφο. Αυτή τήν έπική μορφή, σ’ ένα κάπως πιό γρήγορο ρυθμό (πλάνα - σεκάνς μικρότερης διάρκειας, μηχανή πολύ πιό κοντά στά πρόσωπα από τις προηγούμενες ταινίες, και συνολικά ένα πιό γρήγορο μοντάζ), συναντάμε και στό *Μελισσοκόμο*, πού, τουλάχιστον έξωτερικά, δέν φαίνεται νά καταπιάνεται μέ μία ιστορία έπικων διαστάσεων. Πράγμα βέβαια πού ίσως ένοχλεί μερικούς αλλά πού γιά μäs είναι πέρα γιά πέρα θεμιτό, όταν τό τελικό αποτέλεσμα είναι θετικό.

“Έχουμε, προσωπικά, μερικές αντίρρησης γιά επιμέρους σκηνές, όπως γιά παράδειγμα τις έρωτικές (τόσο εκείνη όπου ό μελισσοκόμος γίνεται μάρτυρας μιäs έρωτικής σκηνής ανάμεσα στη νεαρή κοπέλα κι ένα περαστικό νέο πού αυτή φέρνει στό δωμάτιό τους, όσο κι εκείνη ανάμεσα στό μελισσοκόμο και τή νεαρή, μπροστά από τήν άδεια θόνη του εγκαταλειμμένου κινηματογράφου), συνολικά, όμως, αυτός ό *Μελισσοκόμος* πρέπει νά πούμε πώς βρίσκεται τουλάχιστο στό ύψος τής προηγούμενης ταινίας του σκηνοθέτη και σίγουρα άνοίγει ένα καινούριο δρόμο στό έργο του.

“Όσο γιά τή ρετροσπεκτίβα στό έργο του Γκλάουμπερ Ρόχα, χρειάζεται ένα μεγάλο, διεξοδικό άρθρο, ίσως σέ κάποιο αφιέρωμα στόν κινηματογράφο τής Λατινικής Άμερικής, και ιδιαίτερα του “τσίνεμα νόβο” πού πρέπει κάποια στιγμή νά κάνει ή *Όθόνη*.

Νίνος Φένεκ Μικελίδης



Ο Κουροσάουα το 1951.

Ο λαβύρινθος του Άκίρα Κουροσάουα

Τό 1928, όταν ήμουν 18 χρόνων, έζησα τή μαζική σύλληψη τών μελών του Κομμουνιστικού Κόμματος πού είχαν έμπλακει στήν υπόθεση τής 15ης Μαρτίου καθώς και τή δολοφονία του άρχηγού του πολέμου τής Μαντζουρίας Τσάγκ Τσάο-Λίνγκ από αξιωματικούς του ιαπωνικού στρατού. Τήν επόμενη χρονιά ξέσπασε ή παγκόσμια οικονομική κρίση. Καί καθώς οι άνεμοι τής μεγάλης κρίσης φυσούσαν πάνω από μιά Ίαπωνία ήδη κλονισμένη στους βασικότερους θεσμούς τής οικονομίας της, βλέπαμε νά πληθαίνουν τά προλεταριακά κινήματα, παντού όπως και στό καλλιτεχνικό περιβάλλον. Άπό τό άλλο άκρο, υπήρχε μιά κίνηση ή όποία κήρυττε τήν απόδραση από τή θλιβερή πραγματικότητα τών καιρών μέσα από μιά αισθητική ή όποία όνομαζόταν, σύμφωνα μέ τήν άργκό τής εποχής, "eroguro non sensu" (ά-νόητο έρωτικό - γκροτέσκο).

Μου ήταν αδύνατο, έν μέσω όλων αυτών τών κοινωνικών άναταραχών, νά μείνω ήσυχά καθισμένος μπροστά στό καβαλέτο μου. Έξάλλου, οι τιμές τών υλικών είχαν άνέβει τόσο ψηλά πού δέν έβρισκα σωστό νά ζητήσω άπ' τήν οικογένειά μου, άν ληφθει ύπ' όψη ή οικονομική μας κατάσταση, νά μου άγοράζει όλα αυτά τά έξαρτήματα για τή ζωγραφική. Μή μπορώντας νά άφοσιωθώ πλήρως στή ζωγραφική, άρχισα νά έξερευνώ τό θέατρο, τή μουσική και τόν κινηματογράφο.

Έκείνο τόν καιρό τύπωναν μέ τό τσουβάλι "βιβλία του ενός γιέν", πού λέγονταν έτσι εξαιτίας τής χαμηλής τιμής τους, και ή άγορά είχε πλημμυρίσει από συλλογές ιαπωνικής λογοτεχνίας και μεταφράσεις ξένων βιβλίων. Πηγαίνοντας σέ βιβλιοπωλεία εύκαιρίας μπορούσες νά βρεις αυτά τά βιβλία μέ 50 σένς, μερικές φορές άκόμη και με 30. Άκόμη κι εγώ μπορούσα νά άγοράσω ό,τι τραβούσε ή καρδιά μου.

Γιά κάποιον ό όποιος, όπως εγώ, δέν έχει δεσμεύσεις μέ πανεπιστημιακές σπουδές, ό καιρός δέ λείπει για νά διαβάσει ό,τι του τύχει. Διάβαζα χωρίς διάκριση όλων τών ειδών τή λογοτεχνία, κλασική και μοντέρνα, ιαπωνική και ξένη, διάβαζα τή νύχτα στό κρεβάτι μου κάτω από τίς κουβέρτες, διάβαζα περπατώντας στό δρόμο.

Άριστερά: Ο Κουροσάουα τό 1927.

Δεξιά: τό 1935



Πήγαινα στό θέατρο νά δῶ τό “Σινκοκουγκέκι”, τό καινούριο ἔθνικο δραματικό θέατρο πού δημιουργήθηκε γιά νά ἀντικαταστήσει τό Καμπούκι τῆς ἐποχῆς τοῦ Μείτζι. Μέ τά μάτια θαμπωμένα ἀπό μιά γοητεία χωρίς ὄρια, παρακολουθοῦσα τίς παραστάσεις πού ἔδινε τό μικρό θέατρο Τσουτζίκι, ὑπό τή διεύθυνση τοῦ δραματουργοῦ Κάορου Ὁζανάι, ὁ ὁποῖος ἦταν ὁ ἡγέτης τῆς θεατρικῆς ἐπανάστασης.

Ἕνας μελομανῆς φίλος μου εἶχε ἕνα φωνόγραφο καί μιά συλλογή δίσκων καί πήγαινα στό σπίτι γιά ν’ ἀκούω διάφορες ἐγγραφές, κυρίως κλασικῆς μουσικῆς. Παρακολουθοῦσα ἐπίσης τίς ἐπαναλήψεις τῆς Νέας Συμφωνικῆς Ὀρχήστρας, ὑπό τή διεύθυνση τοῦ συνθέτη Χιντεμάρο Κονόε.

Φυσικά, καθώς ὀνειρευόμουν ἕνα μέλλον ζωγράφου, πήγαινα σ’ ὅσες ἐκθέσεις μποροῦσα, γαπωνέζικες ἢ δυτικές. Τά βιβλία τέχνης καί οἱ μονογραφίες γιά τούς ζωγράφους δέν ἦταν πολύ συνηθισμένα ἐκείνη τήν ἐποχή, ἀλλά ἀγόραζα ὅ,τι μποροῦσα νά προμηθευτῶ ἢ ἦταν διαθέσιμο. Καί αὐτά πού δέν μποροῦσα νά προμηθευτῶ, τά “φωτογράφιζα” στό μυαλό μου, κοιτάζοντάς τα ὅση ὥρα μποροῦσα στά βιβλιοπωλεῖα. Τά περισσότερα ἀπό τά βιβλία πού ἀγόραζα τότε ἔχουν σήμερα χαθεῖ, μαζί μέ τά ὑπόλοιπα βιβλία μου, στούς ἀεροπορικούς βομβαρδισμούς τοῦ Τόκυο, κατά τή διάρκεια τῆς μάχης τοῦ Εἰρηνικοῦ. Δέ μοῦ ἔχουν ἀπομείνει παρά πολύ λίγα. Ἡ ράχη τους εἶναι σπασμένη, τό κάλυμμα μαδημένο, τό ἐξώφυλλο καί τά φύλλα εἶναι μπερδεμένα καί γεμάτα δαχτυλιές — δαχτυλιές πολλές ἀπό τίς ὁποῖες προφανῶς ἔχουν γίνεϊ ἀπό μουτζουρωμένα χέρια ἀπ’ τίς μπογιές τῆς ζωγραφικῆς. Ἀλλά ὅταν ἀνοίγω ἕνα ἀπ’ αὐτά τά βιβλία σήμερα, νιώθω νά πλημμυρίζω μέσα μου ἀπό τά ἴδια συναισθήματα ὅπως τότε πού εἶχα ἀρχίσει νά τά μελετῶ.

Ἐξίσου ἐξῆσα τή γοητεία τοῦ κινηματογράφου. Ὁ πρωτότοκος ἀδελφός μου, πού δέ ζοῦσε πιά μαζί μας καί πήγαινε ἀπό μέρος σέ μέρος, ἀσχολοῦνταν μέ τή ρωσική λογοτεχνία. Ἀλλά ταυτόχρονα ἔγραφε, μέ διάφορα ψευδώνυμα, σημειώσεις γιά τά προγράμματα τῶν κινηματογράφων, κυρίως γιά τόν ξένο κινηματογράφο, ὁ ὁποῖος ἦταν ἀρκετά διαδεδομένος σέ μᾶς μετά τόν Πρῶτο Παγκόσμιο Πόλεμο.

Στόν κινηματογράφο, ὅπως καί στή λογοτεχνία, ὀφείλω πολλά στά γούστα καί τίς προτιμήσεις τοῦ ἀδελφοῦ μου. Ὅλες τίς ταινίες πού μοῦ συνιστοῦσε φρόντιζα νά πάω νά τίς δῶ. Ἦδη ἀπό τό δημοτικό, πήγαινα μέ τά πόδια ὡς

Ἕνδεικτικά ἀναφέρουμε μερικές ἀπό τίς ταινίες πού ὁ Κουροσάουα εἶχε τήν εὐκαιρία νά δεῖ κατά τή δεκαετία 1919 - 29, ὅταν δηλαδή ἦταν σέ ἡλικία 9 ὡς 19 ἐτῶν. Ὁ κατάλογος αὐτός, ὁ ὁποῖος στήν πλήρη του μορφή περιέχει περισσότερους ἀπό 80 τίτλους, ἐντυπωσιάζει ὄχι μόνο ὡς πρός τήν ποσότητα ἀλλά καί ὡς πρός τήν ποιότητα καί τήν ποικιλία τοῦ ὑλικοῦ του. Τό τέλος τῆς ἐφηβείας ἐβρίσκει τόν ἐκκολλητόμενο σκηνοθέτη ἐνήμερο στά κύρια ρεύματα τῆς κινηματογραφικῆς τέχνης: ἀπό τόν Γκρίφφιθ ὡς τόν Κίνγκ Βιντόρ, ἀπό τό ἀμερικανικό μπουρλέσκ ὡς τή σκανδιναβική σχολή καί ἀπό τόν γερμανικό ἐξπρεσιονισμό ὡς τόν σοβιετικό ἐπαναστατικό κινηματογράφο.

1919 (Ὁ Κουροσάουα ἐν-νεῖα ἐτῶν!): *Τό ἐργαστήρι τοῦ δόκτορος Καλιγκάρι*, τοῦ Ρόμπερτ Βήνε: *Πάθος*, τοῦ Ἔρνστ Λιούμιτς: *Σπασμένοι κρίνος* τοῦ Νταϊήβιντ Γουόρκ Γκρίφφιθ.

1920: *Ἡ ἄμαξα φάντασμα*, τοῦ Βίκτορ Σγιόστρομ.

1921: *Τό χαμίνι*, του Τσάρ-
λυ Τσάπλιν· *Οί τέσσερεις ιππότες*
της *Αποκάλυψης*, του Ρέξ Ίν-
γκραμ.

1922: *Δόκτωρ Μαμπούζε*,
του Φρίτς Λάνγκ· *Τρέλες γυναι-
κών*, του Έριχ φόν Στροχάιμ·
Οί δύο όρφανές, του Ντ. Γ.
Γκρίφφιθ.

1923: *Ο προσκυνητής*, του
Τσ. Τσάπλιν· *Ο κλέφτης της Βα-
γδάτης*, του Ράουλ Γουώλς· *Ο*
τροχός, του Άμπέλ Γκάνς.

1924: *Νιμπελούνγκεν*, του
Φ. Λάνγκ.

1925: *Ο χρυσοθήρας*, του
Τσ. Τσάπλιν· *Η μεγάλη παρέλα-
ση*, του Κίνγκ Βιντόρ· *Ο τελευ-
ταίος άνθρωπος*, του Φρ. Μουρ-
νάου· *Νανά*, του Ζάν Ρενουάρ.

1926: *Φάουστ*, του Φ.
Μουρνάου· *Μητρόπολη*, του Φ.
Λάνγκ· *Θωρηκτό Ποτέμκιν*, του
Σεργκέι Άιζενσάν· *Η μάνα*, του
Βζέβολοντ Πουντόβκιν.

1927 (*Ο Κουροσάουα*, 17
έτων, *τελειώνει τό γυμνάσιο*): *Η*
αύνη του Φ. Μουρνάου· κωμικές
ταινίες των Μπάστερ Κήτον,
Χάρολντ Λούντ, Χάρρυ Λάν-
γκτον κ.ά.

1928: *Τερέζα Ρακέν*, του
Ζάκ Φεντέρ· *Θύελλα στην Ασία*,
του Β. Πουντόβκιν· *Τό κοριτσά-
κι μέ τά σπύρτα*, του Ζ. Ρενουάρ·
Η πτώση του οίκου των Άσερ,
του Ζάν Έπστάιν· *Τό πάθος της*
Ιωάννας ντ' Άρκ, του Κάρλ
Ντράγιερ.

1929: *Γαλάζιος άγγελος*, του
Γιόζεφ φόν Στέρνμπεργκ· *Άνδα-
λουσιανός σκύλος*, του Λουίς
Μπουνουέλ.

² *Μπουρνάκου*: Θέατρο μα-
ριονετών όπου ο άφηγητής
άπαγγέλει τούς στίχους του κει-
μένου συνοδευόμενος από μου-
σικούς, ενώ τρία άτομα, ντυμένα
στά μαύρα, διευθύνουν τίσ μα-
ριονέτες.

τήν Άζακούζα, γιά κάποια ταινία που μου παίνευε. Δέν θυμάμαι τί έβλεπα
στην Άζακούζα, αλλά θυμάμαι τί έχω δεί στό Σινεμά - Όπερά. Θυμάμαι πού
είχα καθήσει στην ούρά γιά νά βγάλω εισιτήρια μέ μειωμένη τιμή γιά τήν άπο-
γευματινή προβολή και θυμάμαι άκόμη τήν τρομερή κατσαδά που έβαλε ο πα-
τέρας μου στόν άδελφό μου όταν γυρίσαμε. Προσπάθησα νά κάνω τόν κατάλο-
γο τών ταινιών που μ' έντυπωσίασαν εκείνη τήν εποχή και αυτός ο κατάλογος
πλησιάζει τούς 100 τίτλους.

Αυτό μάς φέρνει πάρα πολύ πίσω, είναι λοιπόν πολύ δύσκολο νά θυμηθώ
άκριβείς ήμερομηνίες. Γιά τίσ ξένες ταινίες είμαι ύποχρεωμένος νά άναφερθώ
στίσ ήμερομηνίες παραγωγής και διανομής τους στά χώρα καταγωγής, ενώ σέ
όρισμένες περιπτώσεις περνούσαν δυό ή τρία χρόνια ώσπου νά προβληθούν
στην Άιαπωνία.¹

Είμαι κι εγώ ο ίδιος έκπληκτος άπό τόν αριθμό τών ταινιών που είδα εκεί-
νη τήν εποχή και οι όποιες έχουν σημαδέψει τήν ιστορία του κινηματογράφου.
Και αυτό τό όφείλω στόν άδελφό μου.

Ήμουν 19 χρόνων όταν αυτή ή ύπαρξη ή ταμένη στή ζωγραφική τοπίων
και νεκρών φύσεων άρχισε νά μέ πιέζει· ύπήρχαν τόσα πολλά πράγματα που
συνέβαιναν γύρω μου, μέσα σ' αυτό τόν κόσμο. Άποφάσισα νά ένταχθώ στη
Λίγκα τών Προλετάριων Καλλιτεχνών. Όταν τό είπα στόν άδελφό μου, μου
άπάντησε: “Άν τό θέλεις. Άλλά ή προλεταριακή κίνηση είναι σάν τή γρίπη,
είναι ένας πυρετός που θά πέσει πολύ γρήγορα.” Μέ έρέθισε κάπως αυτή του
ή παρατήρηση.

Ο άδελφός μου είχε κάνει ένα μεγάλο βήμα εκείνη τήν εποχή. Δέν του
άρκούσε νά γράφει σημειώσεις γιά τά προγράμματα τών κινηματογράφων,
σάν ένας ξεπερασμένος κινηματογραφόφιλος, αλλά έγινε ένας επαγγελματίας
“benshi”, δηλαδή κάποιος που έδινε φωνή στίσ βουβές ταινίες. Οι benshis δέν
άφηγούνταν άπλώς τήν ύπόθεση αλλά άξιοποιούσαν όλο τό συγκινησιακό δυ-
ναμικό της ταινίας, παίζοντας μέ τίσ φωνές τών διαφόρων ήρώων, κάνοντας τά
ήχητικά έφέε, δίνοντας πολύ συγκινησιακές περιγραφές τών δρωμένων και
τών εικώνων που έμφανίζονταν στην οθόνη - άκριβώς όπως οι άφηγητές του
Μπουρνάκου. Οι πιό δημοφιλείς benshis ήταν βεντέτες στόν τομέα τους και
είχαν άποκλειστική σχέση μέ μία αίθουσα. Μιά τελείως καινούρια κίνηση
σχηματιζόταν τότε υπό τή διεύθυνση του benshi Μουζέι Τογκουγκάουα. Αυ-
τός και μία ομάδα benshis που είχαν προσχωρήσει στην κίνηση εφάρμοζαν
ένα πολύ έπεξεργασμένο άφηγηματικό ύφος πάνω σέ ξένες ταινίες προσεκτι-
κά έπιλεγμένες. Ο άδελφός μου ένώθηκε μ' αυτή τήν κίνηση και έπιασε δου-
λειά ως βασικός benshi σέ μία αίθουσα στά περίχωρα του Νακάνο, έστω κι άν
έπρόκειτο γιά κινηματογράφο τρίτης κατηγορίας.

Έβρισκα λοιπόν ότι οι έπιτυχίες που είχε άποκομίσει ο άδελφός μου τόν
είχαν κάνει γιά τά καλά σνόμπ και ότι αυτά που έλεγε άγγιζαν πιά πολύ λίγο
τήν καρδιά μου. Άποδείχθηκε πάντως ότι τά προλεταριακά μου αισθήματα θά
έσβηναν σιγά - σιγά όπως τό έχε μαντέψει. Καθώς άπέφυγα νά παραδεχτώ ότι
είχε δίκιο, έμεινα συνδεδεμένος μ' αυτή τή κίνηση γιά άρκετά χρόνια. Μέ τό
κεφάλι παραγεμισμένο μέ γνώσεις γιά τήν τέχνη, τή λογοτεχνία, τό θέατρο, τή
μουσική, τόν κινηματογράφο, συνέχισα νά περιπλανιέμαι, ψάχνοντας του κά-
κου έναν τόπο στόν όποιο θά μπορούσα νά τίσ χρησιμοποιήσω.

A.K.

(*Τό παραπάνω κείμενο άποτελεί ένα κεφάλαιο του βιβλίου Something like
an autobiography, μτφρ. άπό τά ίαπωνικά Audie Bock, έκδ. Alfred A. Knoff
(1982) - βλ. άκόμη τή γαλλική μτφρ. (άπό τά άγγλικά) του Michel Chion Comme
une autobiographie, έκδ. Seuil - Cahiers du cinéma (1985)· έλληνική μετάφρα-
ση: A.M.)*

Εισβολή στην αυτοκρατορία τῶν εικόνων τοῦ Ἄκίρα Κουροσάουα



Ρασομόν

Ἀπ' τόν Γκοντάρ στόν Κουροσάουα (ἢ καί ἀνάποδα)

Στήν ταινία *Δύο ἢ τρία πράγματα πού ξέρω γι' αὐτήν* ἡ φωνή τοῦ Γκοντάρ ἀκούγεται νά λέει: «*Τέχνη εἶναι ὁ τρόπος μέ τόν ὁποῖο οἱ μορφές γίνονται ὕφος*». Ἡ φράση αὕτη συμπυκνώνει τά δύο ἢ τρία πράγματα πού ξέρω μέ σιγουριά ὅτι χαρακτηρίζουν τό ἔργο τοῦ Κουροσάουα: ἡ κινηματογραφική του τέχνη συνίσταται σέ μιά συνεχή ἀναζήτηση ἑνός προσωπικοῦ ὕφους μέσα ἀπ' τή συγκεκριμένη κάθε φορά μορφή πού δίνει στίς εἰκόνες του. Στίς ταινίες τοῦ Κουροσάουα τά δανεισμένα στοιχεία ἀπ' τόν ἀμερικανικό καί εὐρωπαϊκό κινηματογράφο ἔχουν ἀφομοιωθεῖ ἀπ' τήν ἰαπωνική σκηνοθετική του ματιά μέ τέτοιον τρόπο ὥστε εἶναι πιά ἀδύνατο νά ξεχωρίσεις ἐάν στούς *Ἐπτά Σαμουράι* ἢ στό *Γιοζιμίο* ἀντιγράφονται οἱ ταινίες γουέστερν ἢ οἱ Στάρτζες καί Λεόνε ἀντιγράφουν τίς ταινίες τοῦ Κουροσάουα. Πιστεύουμε πώς οἱ ταινίες του διατηροῦν τή μοναδικότητα τοῦ ὕφους του, προσφέρουν ὁμῶς τή δυνατότητα σέ ἄλλους σκηνοθέτες, μέ διαφορετικές ὑφολογικές ἀναζητήσεις, νά ἀλλοιώσουν τίς ἀρχετυπικές μορφές τῶν εἰκόνων του καί νά δημιουργήσουν νέες ταινίες. Αὐτό κάνει ὁ Τ. Στάρτζες στήν ταινία *Καί οἱ ἐπτά ἦσαν ὑπέροχοι*, ὁ Λεόνε στό *Γιά μιά χούφτα δολάρια*, ὁ Μάρτιν Ρίτ στόν *Βιασμό* (βασίζεται στήν ταινία *Ρασομόν*).

«Ο Κουροσάουα είναι ένας απ' τούς τελευταίους μεγάλους σκηνοθέτες», λέει ο Πήτερ Μπογκντάνοβιτς και η φράση του φαίνεται να βρίσκει τήν ολοκληρωσή της στά λόγια του ανερχόμενου Αυστραλού σκηνοθέτη Τζώρτζ Μίλλερ: «*Άμεσα ή έμμεσα, ο Κουροσάουα επηρεάζει όλους τούς σκηνοθέτες*».

‘Ο ήλιθιος (1951)

Μετά τήν ευρωπαϊκή επιτυχία (χρυσό λιοντάρι φεστιβάλ Βενετίας) τής ταινίας *Ρασομόν* (παλιός έλλ. τ.: *Η γκείσα και ό Σαμουράι*) και τή διεθνή του αναγνώριση ως σκηνοθέτης, ό Κουροσάουα στρέφεται πρός τόν “Δυτικό” Ντοστογιέφσκι, προσπαθώντας νά μεταφέρει στόν κινηματογράφο τό μυθιστόρημά του “*Ο ήλιθιος*”. Μιά πολύ σημαντική προσπάθεια πού δέν είχε όμως τήν ανάλογη επιτυχία. Μένοντας πιστός στό κείμενο τού Ρώσου συγγραφέα - διατηρεί αυτούσιους τούς διαλόγους - προσαρμόζει τό μύθο στήν ιαπωνική πραγματικότητα. Έτσι ό Ρογκόζιν μετατρέπεται σέ Άκάμα, ό Πρίγκηπας Μίνσκιν σέ Καμέντα, ή Ναστάζια Φιλίποβνα σέ Ταέκο και ή Άγλαΐα σέ Όνο. Όλόκληρη όμως αυτή ή αναγκαία δραματουργική μεταμόρφωση φαίνεται επιφανειακή καθώς ή ταινία προσπαθεί ν’ αναβιώσει όσο τό δυνατόν πιστότερα τό ρωσικό πνεύμα τού βιβλίου (άκόμη και “κλιματολογικά”, άφού ό Κουροσάουα κινηματογραφεί μέσα σέ χιόνια και χιονοπτώσεις, έχοντας βέβαια στό νοϋ του άνάλογες συνθήκες πού επικρατούν στή Ρωσία).

Οί ήρωές του, άπομακρυσμένοι απ’ τή βαθιά ιαπωνική παράδοση έτσι όπως τή γνωρίσαμε στίς ταινίες τών Ότζου και Μιτζογκούτσι, άκολουθούν τόν δυτικό τρόπο σκέψης και πρακτικής. Η ιαπωνική κοινωνία στόν *Ηλιθιο*, ξεκομμένη ιστορικά, δέν έχει κανένα απ’ τά χαρακτηριστικά τής ιδιότυπης ιεροτελεστίας στή ζωή, όπως άριστουργηματικά παρουσιάζεται απ’ τόν Όσιμα στήν *Τελετή*. Ό Κουροσάουα βρίσκει τιά άντιμέτωπος μέ τήν μεταφυσική προβληματική τού Ντοστογιέφσκι και αυτήν προσπαθεί νά ύπηρετήσει πιστά. Ό “ήλιθιος” διατηρεί τήν άπλότητα και τήν άγνωτητά του, πλησιάζοντας πρός μία πρωτογενή και ένστικτώδη χριστιανικότητα. Έχοντας ζήσει τίς λίγες στιγμές πού χωρίζουν τή ζωή απ’ τό θάνατο, άποδεσμεύεται από τίς κοινωνικές συμβατικότητες και έκφράζει μέ έντονο άυθορμητισμό ό,τι νιώθει και ό,τι σκέπτεται. Η συμπεριφορά του αυτή δημιουργεί προβλήματα στους ανθρώπους

ΗΑΚUCHI (έλλ. τίτλος: ‘Ο ήλιθιος)

Σκην.: Α. Κουροσάουα, σεν.: Χισαΐτα Έιζίρο και Α. Κουροσάουα απ’ τόν “*Ηλιθιο*” τού Ντοστογιέφσκι, φωτ.: Ίκουκάτα Τόσιο, ντεκόρ: Ματσουγίμα Τακάσι, μουσ.: Χαγιασάκα Φούμιο, παίζουν: Μασαγιούκι Μόρι, Τσίρο Μιφούνε, Κίγκα Γιοσίκο, Σετζούκο Χάρα, παραγωγή: Σοσικού (1951), διάρκεια: 166’, διανομή: Στούντιο.



γύρω του, πού όντας μαθημένοι στό ψέμα και τήν κακία δέν γνωρίζουν μέ ποιόν τρόπο θά πρέπει νά τόν αντιμετώπισουν. Ο χαρακτηρισμός "ό ήλίθιος" πού του αποδίδουν είναι ή τελική τους επιλογή: άπομονώνουν τόν Καμέντα σ' ένα χώρο πέρα άπ' τό φυσιολογικό και ανθρώπινο, άνίκανοι νά κατανοήσουν τήν βαθύτερη ούσία του ψυχισμού του. Ο Κουροσάουά επιδίδεται σέ μία συνεχή κινηματογράφηση βλεμμάτων, έκφράσεων στό πρόσωπα πού θυμίζουν θάνατο, προσπαθώντας ν' άποδώσει όχι τόσο τήν μεταφυσική άγιοσύνη του Καμέντα αλλά τήν κοινωνική ήλιθιότητα.

Ο έρωτάς του γιά τήν Ταέκο έγγράφεται μέσα στην γενικότερη κοινωνική απαγόρευση αλλά και στην προσωπική του εξέλιωση: ό ίδιος θά σωθεί άπ' τό θάνατο άφου πρώτα σώσει τή ζωή τής Ταέκο. Αντίθετα, ή αγάπη του γιά τήν "Ονο, μιά σχέση ζήλειας, ύποταγμένη στην ανθρώπινη συμβατικότητα, άποτελεί τήν κοινωνική του εξέλιωση. Δέν είναι τυχαίο τό γεγονός ότι ή "Ονο, στό τέλος τής ταινίας, είναι αυτή πού λέει: "Αραγε πού ήταν ό ήλίθιος, έμεις ή εκείνος;". "Η καρδιά είναι ένας μοναχικός κυνηγός" και ό Κουροσάουά τό γνωρίζει καλά αυτό.

Μέ τόν *Ηλίθιο* άρχίζουν και τά πρώτα προβλήματα του Κουροσάουά μέ τούς παραγωγούς και τίς εταιρείες διανομής, πού θά τόν ταλαιπωρήσουν άρκετά τά έπόμενα χρόνια. Η άρχική βερσιόν είχε διάρκεια 265', αλλά γιά έμπορικούς λόγους περιορίστηκε στό 166'. Τό ίδιο συνέβη και μέ άλλες έμπορικότερες έπιτυχίες όπως *Οι έπτά Σαμουράι* (άπό 200' σέ 160'), *Ζω μέ τό φόβο* (άπό 113' σέ 104'), *Τό κρυμμένο φρούριο* (άπό 139' σέ 126') και *Οι κακοί κοιμούνται ήσυχα* (άπό 151' σέ 135').

Η Διαθήκη ενός "Καταδικασμένου" (1952)

Ο *καταδικασμένος* (ιαπωνικός τίτλος *Ikiru* πού στό έλληνικά σημαίνει "Νά ζεις") είναι ένας ύμνος γιά τόν άνθρωπο πού θέλει νά ζήσει, καθώς θέλει νά νικήσει τή φθορά του χρόνου πού ολοκληρώνεται μέ τό θάνατο. Μετά τή μεταφυσική προβληματική πού συναντάμε στόν *Ηλίθιο*, ό Κουροσάουά αντιμετώπιζει τό θάνατο μέ τρόπο ρεαλιστικό και ανθρώπινο. Η έξόρμησή του, πέρα άπ' τήν ιαπωνική παράδοση, γιά τήν αναζήτηση νέων έκφραστικών μέσων, τόν όδηγεί σέ μία ούσιαστική υιοθέτηση στοιχείων άπ' τόν άμερικανικό και εύρωπαϊκό τρόπο φιμκοκατασκευής. Στοιχεία άπ' τόν γερμανικό έξπρεσιονισμό, τόν ιταλικό νεορεαλισμό, τό σοβιετικό ντοκυμανταίρ γιά τήν προώθηση μιάς συγκεκριμένης ιδεολογίας, άπ' τόν άμερικανικό τρόπο αφήγησης, συναντιούνται σ' αυτή τήν ταινία, πού τήν θεωρούμε μιά άπ' τίς καλύτερες του Κουροσάουά.

Η ταινία θά μπορούσε νά χωριστεί σέ δύο άνισα χρονικά μεταξύ τους μέρη: τά 100 πρώτα λεπτά παρουσιάζουν τή ζωή ενός ανθρώπου άπ' τή στιγμή πού μαθαίνει ότι είναι "καταδικασμένος", άφου έχει καρκίνο, τό θάνατό του, ενώ τά υπόλοιπα 43' παρουσιάζουν τήν τελετή μετά τή ταφή του, όπου οι ύπάλληλοι συνεργάτες του στη δημόσια ύπηρεσία συνειδητοποιούν ότι ό θάνατος του Βατανάμπε είναι τό σύνθημα γιά μιά ούσιαστική κοινωνική άλλαγή. Η φωνή όφφ του Κουροσάουά (τεχνική πού συναντάμε σέ άμερικανικές ύπερπαραγωγές γιά τήν προώθηση του μύθου ή στό φίλμ - νουάρ γιά νά όριστεί ή ύποκειμενική άποψη πάνω στό γεγονός) μάς εισάγει στό μύθο τής ταινίας, και έπεμβαίνει κάθε φορά πού θέλει νά διευκρινίσει ή νά άξιολογήσει. Ο Βατανάμπε είναι καταδικασμένος άπ' τήν άρχή, γι' αυτό και δέν ύπάρχει κανένα είδος σασπένς γιά τήν τύχη του. Τό παρελθόν του, χωρίς νά έχει ιδιαίτερο ενδιαφέρον άφου γιά 30 όλόκληρα χρόνια εργαζόταν σ' ένα γραφείο, παρουσιάζεται άπ' τόν Κουροσάουά μέ τή χρήση τής τεχνικής του φλάς - μπάκ: τό μάτι του Βατανάμπε (σέ τεχνικό επίπεδο ή κάμερα) κοιτάζει κυρίως πράγματα (φωτογραφία τής γυναίκας του, ρόπαλο του μπείζμπωλ του γιου του) πού μεταφέρουν τήν εικόνα στην αναπαράσταση τής άνάμνησης (θάνατος τής γυναίκας του, θεατής σ' ένα παιχνίδι μπείζμπωλ του γιου του). Στο δεύτερο μέρος, όταν πιά είναι νεκρός, πάλι μέ φλάς - μπάκ, μέσα άπ' τίς διηγήσεις των συναδέλφων του γι' αυτόν σέ συνδυασμό μέ τήν κινηματογράφηση σέ γκρό - πλάνο τής φωτογραφίας του, δίνονται οι τελευταίες στιγμές τής ζωής του. Βέβαια, ή δεξιοτεχνία στό χειρισμό του θέματος άπ' τόν Κουροσάουά άποκαλύπτεται μέ τή συνεχή εξέλιψη κάθε μελοδραματισμού.

IKIRU (έλλ. τίτλος: 'Ο καταδικασμένος)

Σκην.: Α. Κουροσάουά, σεν.: Χασιμότο Σινόμπου, Όγκουνί Χιντέο, Α. Κουροσάουά, φωτ.: Νακά Άσασάκου, μουσ.: Χαγιασάκα Φούμιο, παίζουν: Σιμούρα Τακάσι, Κανέκο Νομτούο, Όνταγκίρ Μίκι, παραγωγή: Τεχο (1952), διάρκεια: 143', διανομή: Στούντιο.

‘Απ’ τή στιγμή πού ό Βατανάμπε νιώθει πόσο κοντά βρίσκεται στό θάνατο (καί λέμε νιώθει γιατί ό γιατρός του κρύβει τήν αλήθεια αφήνοντάς τον στην άμφιβολία) προσπαθεῖ νά ζήσει μ’ ἕναν διαφορετικό τρόπο, πού μέ τήν καθημερινότητα εἶχε ξεχάσει τήν ὑπαρξή του. Ἀγοράζει καινούριο καπέλο (σημεῖο ἀναγέννησης), γνωρίζεται μ’ ἕναν συγγραφέα (ή ζωή του θά μπορούσε νά εἶναι ἕνα μυθιστόρημα) πού τόν πηγαίνει νά διασκεδάσει σέ διάφορα νυχτερινά κέντρα, προσπαθεῖ νά ἐρωτευθεῖ μιá κοπέλα. Εἶναι ὅμως πιά ἀργά, καθώς δέν μπορεί ν’ ἀκολουθήσει τίς μπίλιες στό γρήγορο ρυθμό του παιγνιδιού “Πατσίνκο”. Ὁ μόνος τρόπος γιά νά ζήσει, γιά νά βοηθήσει στην καλύτερευση τῆς ζωῆς τῶν ἄλλων, εἶναι μέσα ἀπ’ τή δουλειά του. Ἡ ἀποτυχία στην προσωπική του μάχη μέ τό θάνατο, τόν ὀδηγεῖ σέ μιá μορφή κοινωνικής ἀφύπνισης, ὅπου ἐναποθέτει ὅλες του τίς ἐλπίδες γιά νά νικήσει τή φθορά τῆς ὑπαρξῆς του. Ἐδῶ ἀκριβῶς ό Κουροσάουα ἐπεμβαίνει καί παραμερίζοντας τήν ὑπαρξιακή ἀγωνία του ἤρωα ὀρίζει τό θάνατο ὡς κύριο παράγοντα μιᾶς κοινωνικῆς ἀναδιαμόρφωσης. Ὁ Βατανάμπε μεταμορφώνεται σέ ἐνεργό ἀγωνιστή ἐναντία στη γραφειοκρατία καί τή διαφθορά τῶν δημοσίων ὑπηρεσιῶν στην Ἰαπωνία. Μέ τό θάνατό του, οἱ συνάδελφοί του μαθαίνουν νά ζοῦν καί ἀποφασίζουν ν’ ἀκολουθήσουν τήν ἀγωνιστική προσπάθεια του Βατανάμπε. (Ὁ Κουροσάουα διατηρεῖ βέβαια τίς ἐπιφυλάξεις του γιά τήν ἐπιτυχία τῆς προσπάθειας αὐτῆς, ἀφοῦ δέν εἶναι τυχαῖο ὅτι παίρνουν τήν ἀπόφασή τους μέσα στόν ἐκστασιασμό του “σακέ” κατά τή διάρκεια τῆς τυπικῆς ἰαπωνικῆς τελετῆς).

Ἀπό τό προσωπικό ἐπίπεδο του μύθου, ὁ Κουροσάουα μᾶς μεταφέρει στό κοινωνικό - συνολικό ἐπίπεδο μιᾶς πραγματικότητας: χρησιμοποιεῖ τό μύθο γιά νά δώσει τή δική του ἀποψη - λύση (:) πάνω στά προβλήματα μιᾶς κοινωνίας πού ἀκολουθεῖ τό ρυθμό ἐξέλιξης του “δυτικῶ” κόσμου. Πόσο δυτικός μπορεί νά γίνει ἕνας σκηνοθέτης μέ αὐτή του τήν προσπάθεια;





‘Ο Σαίξπηρ, ὁ Κουροσάουα καὶ οἱ ἄλλοι

Μέ τὸ *Θρόνο τοῦ αἵματος* (1957), ὁ Κουροσάουα ἐπιστρέφει στὶς μεγαλεπίβολες ἐπικές ταινίες του. Στὸν ἰαπωνικὸ μεσαιῶνα τοποθετεῖ τὴν σαίξπηρική ἀπόδοση τοῦ Μάκμπεθ, πού “δηλώνει” ἀπόλυτο σεβασμὸ στὸ ἔργο σὲ σχέση με τὶς ἀνάλογες κινηματογραφικὲς μεταφορές - ἀπόψεις τῶν Ὁρσον Γουέλς (1948) καὶ Ρ. Πολάνσκυ (1971). Ἡ ἠθική τοῦ στρατηγοῦ Βασίζου Μάκμπεθ ἀκολουθεῖ τὸ δρόμο πού ἔχει χαράξει ἡ μοίρα καὶ ὄχι τὴν προσωπικὴ αἴσθηση γιὰ τὸ δίκαιο καὶ νόμιμο (Γουέλς). Τὸ αἷμα ἀποτελεῖ τελετουργικὸ στοιχεῖο γιὰ τὴ μεταβίβαση τῆς ἐξουσίας καὶ ὄχι ἐκτροπή στὸ χῶρο τοῦ φανταστικοῦ (τρόμος στὸν Πολάνσκυ).

Ὁ Μάκμπεθ, τὸ ἔργο τοῦ Σαίξπηρ γιὰ τὸν αἰώνιο πόθο τοῦ ἀνθρώπου γιὰ τὴν ἐξουσία, γίνεται ἀπ’ τὸν Κουροσάουα μιὰ ταινία δοκίμιο πάνω στὴν ἀνθρώπινη ματαιοδοξία, στὴν ἀδυναμία νὰ ξεπεραστεῖ τὸ μοιραῖο. Ἀπ’ τὴ στιγμή πού ὁ Βασίζου θὰ συναντήσῃ τὴ μοίρα του, κάθε ἐνέργειά του, ἂν καὶ γίνεται γιὰ τὴν ἀνατροπὴ τῆς ζωῆς του ἀπ’ τὸ μοιραῖο ὅπως πιστεύει, στὴν πραγματικότητα βοηθάει στὴν ὀλοκληρωτικὴ ὑλοποίηση τοῦ πεπρωμένου. Μὲ αὐτὸν τὸν τρόπο τὸ μυθολογικὸ στοιχεῖο τῆς παρουσίας τῆς μοίρας πού γνέθει τὴ ζωὴ, ἐντάσσεται ὡς ἓνα ἀπόλυτα φυσιολογικὸ στοιχεῖο στὴ μυθοπλαστικὴ ζωὴ τῶν ἡρώων. Τὸ γεγονὸς ὅτι ὁ Κουροσάουα ἀφηγεῖται μὲ εἰκόνες ἓνα μῦθο - τὸ συγκεκριμένο μῦθο τοῦ ἔργου τοῦ Σαίξπηρ - πιστοποιεῖται μὲ τὴν ἀφαιρετικὴ δύναμη τῆς ἀρχῆς καὶ τοῦ τέλους: ἀντὶ γιὰ ἀνοιγμα καὶ κλείσιμο τῆς αὐλαίας, ἀντὶ γιὰ τὸ χορὸ πού διηγεῖται, μέσα στὸ ὀμιλῶδες ἰαπωνικὸ τοπίο καὶ μὲ τὴν ὕμνωδιακὴ ὑπόκρουση “*αὐτὴ τὴ μοίρα ἔχουν οἱ ἄνθρωποι πού ἀκολουθοῦν τὸ πάθος τους γιὰ τὴν ἐξουσία*”, τὸ μνημεῖο ὑπόλειμμα ἐξουσίας γίνεται ἀφετηρία καὶ τέλος τῆς διήγησης.

Στὸν *Θρόνο τοῦ αἵματος*, τὸ τραγικὸ ἐκτοπίζεται μέσα στὴν ἐπική ἀπόδοση τοῦ φιλικοῦ κειμένου. Τὸ ἀνθρώπινο πλῆθος στὶς σκηνὲς μάχης καὶ οἱ σκηνοθετικὲς ὁδηγίες τοῦ Κουροσάουα, ἡ συνδυασμένη χρῆση τοῦ γενικοῦ πλάνου καὶ τοῦ πανοραμικῆ μὲ τὸ ἀμερικανικὸ καὶ τὸ γκρό - πλάνο, μεταφέρουν τὴν τραγικότητα ἀπ’ τὸ προσωπικὸ, ψυχολογικὸ κυρίως ἐπίπεδο, στὴν ἀντικειμενοποιημένη ἐπική του διάσταση. Σαφῶς λοιπὸν καὶ δὲν μπορεῖ νὰ καθοριστεῖ ἡ τραγικότητα τοῦ Βασίζου, σχετικὰ μὲ τὴν ἀδυναμία του ν’ ἀναγνωρίσει τὴν ἀλήθεια στὰ λόγια τῆς μοίρας ὅτι “*θά ἠττηθεῖς ὅταν κινηθεῖ τὸ δάσος*”, χωρὶς τὴν ταυτόχρονη ἐπική θανάτωση - τιμωρία του ἀπ’ τὰ βέλη τοῦ στρατοῦ του. Ἡ τιμωρία του δὲν εἶναι τὸ ἀποτελεσμα τῆς “*ὑβρῆς*” (μὲ τὴν ἀριστοτελικὴ τῆς σημασία) ἀπέναντι σ’ ἓνα ἀνώτερο, κυρίως θεϊκὸ, σύστημα ἠθικῆς ἀλλὰ ἡ μοιραία κατάληξη ὁποιοῦ ἀκολουθεῖ τὴν ἠθικὴ πού περιβάλλει τὴν ἐξουσία.

Ἰωάννης ΜΙΧΑΛΟΠΟΥΛΟΣ

KUMO-NO SUJO (ἑλλ. τίτλος: **Μάκβεθ, ὁ θρόνος τοῦ αἵματος**)

Σκην.: Α. Κουροσάουα,
σεν.: Χασιμότο Σινόμπου,
Κικουσίμα Ριοῦζο, Ὁγκού-
νι Χιντέο, Α. Κουροσάουα
ἀπ’ τὸν “*Μακμπεθ*” τοῦ
Σαίξπηρ, φωτ.: Νακάι Ἀσα-
κάζου, μουσ.: Σάτο Μασά-
ρου, παίζουν: Τοσίρο Μι-
φούνε, Ἰσούζου Γιαμάντα,
Μινόρου Τσιάκι, διάρκεια:
110’ (1957), διανομὴ: Στού-
ντιο.

‘Ακίρα Κουροσάουα: Μερικοί ζωτικοί σταθμοί

Ένώ ο Μιζογκούτσι, ο “Οτζου ή ο Ναρούζε θεωρούνται από τους ξένους “αύθεντικοί Γιαπωνέζοι”, ο ‘Ακίρα Κουροσάουα, εξ αιτίας ίσως της ρωμαλέας “δυτικής” τεχνικής του και του ενδιαφέροντος που υπάρχει στο έργο του για τους μεγάλους ξένους λογοτέχνες συγγραφείς, τόν Ντοστογιέφσκι, τόν Γκόρκι ή τόν Σαίξπηρ, καθιερώθηκε για καιρό ως “μή γιαπωνέζος κινηματογραφιστής”, ως υπερβολικά “δυτικός” δημιουργός [...] Σήμερα που οι μονομαχίες τύπου Κουροσάουα έναντιον Μιζογκούτσι (μέσα από τις σελίδες των ανταγωνιστικών περιοδικών *Ποζιτίφ* και *Καγιέ ντύ σινεμά*) ανήκουν στο παρελθόν, μπορούμε επιτέλους να θαυμάσουμε τόσο τόν Μιζογκούτσι όσο και τόν Κουροσάουα γι’ αυτό που είναι και όχι γι’ αυτό που θά έπρεπε να είναι. Και ξέρουμε ότι ο Κουροσάουα, χωρίς ποτέ να πάψει να λατρεύει ό,τι καλύτερο παρουσίασε ή δυτική κουλτούρα, δέν έπαψε επίσης να είναι ‘Ιάπωνας και σύγχρονος. “Όταν ήμουνα νέος, λέει ο Κουροσάουα, ζητούσαν από τους μαθητές να περιστρέφονται γύρω από τήν παραδοσιακή κουλτούρα τής πατρίδας τους. Η παλιά ήθικοπνευματική αξία τής γιαπωνέζικης κουλτούρας αντιπροσωπεύει για μένα κάτι τό ουσιώδες. Και πάνω σ’ αυτή τή βάση είναι που ένωσα τήν επίδραση του κινηματογράφου. Κι αυτό μου επέτρεψε να τόν εκτιμήσω, να επιχειρήσω να άφομοιώσω εκείνο που μου φαινόταν καλύτερο, εκείνο που μου ταίριαζε, χωρίς ποτέ να λησμονήσω τίσ γιαπωνέζικες παραδόσεις.”

Αυτό που κάνει τόν Κουροσάουα να φαίνεται πιό “δυτικός” είναι σίγουρα ή πολύ μεγάλη σημασία που άποδίδεται στο σενάριο, στόν γραπτό ιστό τής ταινίας, άκόμη περισσότερο άπ’ ό,τι στόν Μιζογκούτσι και προφανώς άπ’ ότι στόν “Οτζου, όπου ή άφήγηση συρρικνώνεται στην πιό άπλή της έκφραση. “Αν ή κατασκευή είναι στέρεη, λέει ο Κουροσάουα, δέν υπάρχει κανένας λόγος να τήν παραφουσκώνεις μέ εικόνες [...]. Είναι άδύνατο όταν έχεις ένα καλό σενάριο να κάνεις παραγεμίματα.” [...] Έν τούτοις, για τόν Κουροσάουα, τό να παραστήσει όπτικά μιά σκηνή, μιά σειρά από σκηνές, είναι κάτι τό θεμελιώδες, ενώ για τόν Μιζογκούτσι είναι ή ιδέα όλόκληρου του φίλμ που ύπαγο-

ρεύει τή σύνθεση των πλάνων και τό ρυθμό του έργου. Κι αυτό που καθορίζει μιά σκηνή για τόν Κουροσάουα είναι τό άτομο που κατοικεί σ’ αυτήν και τής χρωματίζει μιά κίνηση, που τής δίνει κάποια κατεύθυνση. “Αρχίζω άναπαριστώντας όπτικά τήν πρώτη σκηνή. Υπάρχει εκεί κάποιος τύπος ανθρώπου μέ μιά σχετική άυτοδυναμία και που βρίσκεται σε μιά δεδομένη κατάσταση. Έάν ό άνθρωπος αυτός είναι πραγματικά δυνατός, θά άρχισει να εξελίσσεται ξεκινώντας από τόν ίδιο του τόν εαυτό. Θά παραδοθει σε μιά πολύ σκληρή εργασία άλλά δέν θά πρέπει ποτέ να προσπαθήσει να προβλέψει τό κάθε τι τήν τελευταία σκηνή. Ένας άνθρωπος που άγκαταλείπει μιά κάποια πλευρά τής ζωής του μπορεί άνετα να άναπτυχθει σε μιά άλλη. Ποτέ κανείς δέν γνωρίζει αυτό που πρόκειται να συμβεί.”

‘Ο θρύλος του μεγάλου τζούντο

‘Ο πρώτος “δυνατός” άνθρωπος που ο Κουροσάουα θά συναντήσει ως σκηνοθέτης είναι ο Σουγκάτα Σανσίρο, ο ήρωας του φίλμ *Ο θρύλος του μεγάλου Τζούντο* (1943), τέχνη που έγινε κλασική στις πολεμικές τέχνες στόν κινηματογράφο (πρβλ. τίσ ευτελείς συμμορίες του Μπρούς Λή). ‘Ο ήρωας άποδεικνύει τή φυσική του άντοχή καθώς και τήν πνευματική του ρώμη στο δάσκαλό του, παραμένοντας μιά όλόκληρη νύχτα μέσα σε μιά λίμνη γαντζωμένος σ’ ένα πάσαλο. Ένα νούφαρο άνοίγει συμβολικά τήν αυγή. Αυτή είναι ή μαθητεία του ήρωα που θά έπικυρώσει τήν άνωτερότητα τής σχολής του τζούντο πάνω σ’ αυτή του ζίου ζίτσου, σε μιά έποχή που έκθειάζόταν κάθε ένέργεια μέ πατριωτικό χαρακτήρα. Η κατασκευή του φίλμ (τό όποιο ο Κουροσάουα έγραψε μόνος του, βασισμένος σε μια νουβέλα του Τσουνέο Τομικά), ήταν ήδη αξιόλογη και, πέρα από τή σκηνή τής λίμνης και αυτές όπου ο Σουγκάτα άπογειώνει στην κυριολεξία τούς αντιπάλους του, ή τελική σεκάνς, αντιγραμμένη έκατό φορές από τότε, έγινε διάσημη ως πρώτο δείγμα τής μεγαλόπρεπης τεχνικής του σκηνοθέτη: Μέσα σε μιά άπέραντη πεδιάδα κυματιστής χλόης, παλλόμενης από τούς άνέμους, ο Σουγκάτα έξοντώνει έναν τελευταίο αντίπαλο, άλλά

ήμεϊς δέν βλέπουμε τίς λεπτομέρειες τῆς συμπλοκῆς πού ὑποδηλώνεται ἀπό τήν κίνηση τῆς χλόης. "Ενας τρόπος ἔλλειψης πού ὁ Κουροσάουα θά συνεχίσει νά ἐφαρμόζει ἀκόμη, περίπου σαράντα χρόνια ἀργότερα, στό *Καγκεμούσα*.

Μεθυσμένος ἄγγελος

"Ὁμως, γνήσιοι χαρακτήρες τοῦ σκηνοθέτη σχηματοποιοῦνται στόν *Μεθυσμένο ἄγγελο* στά 1948, μέ τή δημιουργία τοῦ ντουέτου Τοσίρο Μιφούνε - Τακάσι Σιμούρα, ζευγάρι ἀρσενικό πού ἀντικαθιστᾶ στόν Κουροσάουα τό ζευγάρι τοῦ θηλυκοῦ καί ἀρσενικοῦ τῶν ἄλλων δημιουργῶν. Μέσα ἀπό τίς ἐντονες σχέσεις ἀνάμεσα στόν "καλό" γιατρό Γιαμάντα καί στόν "κακό" γκάνγκστερ Ματσουνάγκα ἐμφανίζεται μεταξύ τῶν ἄλλων ἡ θεματική τῆς λύτρωσης μέσα ἀπό τήν εἰλικρινή ἀφοσίωση σ' ἕνα σκοπό (ἐδῶ ἡ θεραπεία τοῦ φυματικοῦ γκάνγκστερ), ἀνέπτυγμένη μετέπειτα στόν *Καταδικασμένο*, στούς *Ἐπτά Σαμουράι*, στόν *Κοκκινογένη* ἢ ἀκόμη καί στόν *Καγκεμούσα*. Ἀλλά ἐκεῖνο πού δημιουργεῖ κυρίως τή δύναμη καί τήν ἀξία αὐτοῦ τοῦ ἐπιβλητικῆς σκηνοθετημένου φίλμ εἶναι τό γεγονός ὅτι ὁ Κουροσάουα ἤξερε ἀπό τήν ἀρχή νά ἀποφεύγει τόν λανθάνοντα μανιχαϊσμό στά πρόσωπα τοῦ ἔργου: ὁ γιατρός εἶναι ἀλκοολικός καί ὁ γκάνγκστερ Μιφούνε δέν εἶναι καί τόσο "ἀρνητικός" ὅσο δείχνει στήν ἀρχή τῆς ἱστορίας, θύμα κι ὁ

ἴδιος ἐνός κωδικοποιημένου συστήματος πού ἀρχίζει νά λειτουργεῖ ξανά ὅταν ὁ παλιός ἀρχηγός τῆς φαμίλιας ἐπιστρέφει μέ τήν ἐξοδὸ τοῦ ἀπό τή φυλακή. Ὁ σκηνοθέτης παρατήρησε ὅτι ὁ γιατρός Γιαμάντα ἦταν "πολύ καλός γιά νά εἶναι ἀληθινός" καί τόν τροποποίησε μέ τή βοήθεια τοῦ σεναριογράφου τοῦ Οὔεγκουζα. "Γι αὐτό τόν κάναμε ἀλκοολικό. Ἐκείνη τήν ἐποχὴ τό μεγαλύτερο μέρος τῶν κινηματογραφικῶν ἡρώων ἦταν ἀπό μιά ἄποψη λευκοί ἢ μαῦροι. Μέσα ἀπό τόν γιατρό δημιουργήσαμε ἕναν ἄνθρωπο μέ ἀμιγῆ ὑπόσταση.¹" Παρ' ὅλα αὐτά, τό φίλμ τελειώνει "καλά" (ἢ μήπως "κακά");) μέ τό θάνατο τοῦ γκάνγκστερ, μετά μιά ἐπική ἀναμέτρηση σ' ἕνα διάδρομο μέ τόν ἀρχηγό τῆς συμμορίας, μέσα σέ μιά λευκή ζωγραφική καί μέ τόν ἠθικό θρίαμβο τοῦ γιατροῦ, τοῦ ὁποῖου μιά νεαρή ἐγχειρισμένη ἀσθενῆς πείθεται ὅτι βασικά μέ τή θέληση μπορεῖ νά νικηθεῖ τό μικρόβιο τῆς φυματίωσης. Ὁ *Μεθυσμένος ἄγγελος* εἶναι μιά ἠθική μάχη γιά ἕναν "καλύτερο ἄνθρωπο", πού ἐξελίσσεται κυρίως πάνω στήν οὐσία τοῦ μίζερου καί φθαρμένου μεταπολεμικοῦ Γιαπωνέζου, τοῦ ἤδη παραδομένου στή μαύρη ἀγορά καί στούς γκάνγκστερ καί πού συμβολίζεται μέ ἕνα βρώμικο τέλμα πού ἐμφανίζεται συνέχεια κατά τή διάρκεια τοῦ φίλμ, σάν λαιτ-μοτιβ τῆς κατάπτωσης καί τῆς ἀρρώστιας. Μερικές σεκάνς εἶναι σπάνια κομμάτια ἀνθολογίας (τό καμπαρέ, ἡ τελική συμπλοκή), καί τό



καταλαβαίνει κανείς από τό ότι ο Ματσουνάγκα βλέπει σέ ένα όνειρο κάποιον πού έχει τήν ίδια μορφή μ' αυτόν νά βγαίνει από ένα φέρετρο και νά τόν καταδιώκει σέ άργή κίνηση σέ μία άκρογιαλιά, σημείο πού θά έπαναληφθεϊ έγχρωμο και μέ μερικές όμοιες λεπτομέρειες στό όνειρο του Καγκεμούσα. Η έρμηνεία είναι άξιοπρόσεκτη αλλά είναι ο Μιφούνε πού τελικά κλέβει τήν παράσταση από τόν Σιμούρα και γίνεται ο πραγματικός ήρωας τής ιστορίας. "Δέν μπόρεσα νά έμποδίσω τήν έπιβλητική παρουσία του Μιφούνε πάνω στό ρόλο του Ματσουνάγκα", λέει ο Κουροσάουα.



Ό λυσσασμένος σκύλος

Ένας άλλος σταθμός τής μακρόχρονης συνεργασίας Κουροσάουα - Μιφούνε είναι ο *Λυσσασμένος σκύλος* (1949), πού, παρά τίς κάποιες άρετές του, είναι λιγότερο πειστικός ως φίλμ από τό προηγούμενο. Κατηγόρησαν τόν Κουροσάουα ότι άντέγραψε τόν *Κλέφτη των ποδηλάτων* του Ντέ Σίκα, επειδή ο ήρωάς του είναι ένας άστυνομικός πού έχασε τό όπλο του, πράγμα άσυγχώρητο για εκείνη τήν έποχή και πού ψάχνει νά τό βρει κατά τή διάρκεια όλόκληρου του έργου. Στην πραγματικότητα δέν είναι βέβαιο αν ο Κουροσάουα είχε δει εκείνη τήν έποχή τό φίλμ του Ντέ Σίκα. Από τήν άλλη, όπως εξομολογεϊται, ήταν κάτι σαν φόρος τιμής στον Σιμενόν. Έξ άλλου, όπως παραδέχεται και ο ίδιος ο σκηνοθέτης, δέν ήταν και πολύ επιτυχημένο έγχείρημα, αφού ή τεχνική βρισκόταν σέ πρώτη μοίρα, ενώ ή σπουδή των ανθρώπων χαρακτήρων σέ δεύτερη. Αυτό πού χαρίζει στό φίλμ μία ιδιαίτερη άξία είναι όρισμένες άξιοπρόσεκτες σεκάνς (ή τελική μονομαχία σ' ένα χωράφι κάτω από τό μακρινό ήχο ενός πιάνου) και κυρίως ένα ιδιαίτερα ρεαλιστικό ταμπλώ, δοσμένο μέ ύφος σχεδόν "ντοκουμανταριστικό", τής γιαπωνέζικης κοινωνίας του 1949.

Οι έφτά Σαμουράι

Οι έφτά Σαμουράι, πού καθιέρωσαν όριστικά τή διεθνή φήμη του Κουροσάουα, δίκαια αποτέλεσαν σταθμό στα χρονικά τής γιαπωνέζικης παραγωγής.

Τό φίλμ θεωρήθηκε τό πιο άκριβό τόλμημα πού έγινε ποτέ από τήν Τόχο και χρειάστηκε άδιαφιλονίκητα τό μεγαλύτερο χρόνο γυρίσματος (ολόκληρο τό 1953 και τήν άρχή του 1954). Σ' αυτό ειδικά τό φίλμ, ο Κουροσάουα θά δοκίμαζε για πρώτη φορά τή διάσημη τεχνική τής πολλαπλής κάμερας, πού κατά τή διάρκεια του μοντάζ θά του επέτρεπε νά δώσει στις σεκάνς τής μάχης μία ακόμα πιο μεγάλη ποικιλία στις γωνίες λήψης και ένα περισσότερο βίαιο ρυθμό. Άλλά τό φίλμ αυτό θά του προκαλούσε τίς περισσότερες δυσκολίες. Στα πρόθυρα νευρικής κατάπτωσης ο ίδιος ο σκηνοθέτης θά εξομολογηθεϊ ότι *Οι έφτά Σαμουράι* είναι τό είδος του έργου εκείνου πού είναι αδύνατο νά γυριστεί στην Ίαπωνία. Σήμερα όλος ο κόσμος γνωρίζει τήν ιστορία εκείνων των χωρικών πού τήν έποχή των εμφύλιων πολέμων (16ος αιώνας) προσλάμβαναν τους Σαμουράι για νά προφυλάξουν τά χωριά τους από έπιδρομές ληστών πού κατέστρεφαν τή συγκομιδή και τους τρομοκρατούσαν. Για τόν Κουροσάουα ήταν ένας τρόπος νά αποθέσει τίς έλπίδες του μέσα σέ μία "αύθεντική δημοκρατία" όπου νικητές είναι οι χωρικοί και οι στρατιωτικοί βρισκονται στην ύπηρεσία τους αντί νά τους δυναστεύουν. Ό Τοσίρο Μιφούνε επιβάλλεται ξανά εις βάρος του Σιμούρα, στό ρόλο του Κικουσίγιο, του ψευτοσαμουράι πού όμολογεϊ κάποια στιγμή ότι δέν είναι παρά ο γιός ενός άγρότη και βέβαια σέ κείνο άκριβώς τό σημείο βρίσκεται τό ήθικό κλειδί του φίλμ. Δυστυχώς, για λόγους έμπορικούς τό έργο πού θεωρήθηκε



“πολύ μεγάλο” στην πρωτότυπη έκδοση των 200 λεπτών, ακρωτηριάστηκε πηγαίνοντας στη βενετσιάνικη Μόστρα (όπου κέρδισε τόν Άργυρο Λέοντα) και στη συνέχεια μετατρέπεται σε ένα είδος “γιαπωνέζικου ούεστερν” των 105 λεπτών (στη Γαλλία). Έτσι από τη συντομευμένη κόπια έλειπε κάθε κοινωνικό μήνυμα που αποτελούσε την πεμπτουςία του έργου. Μόλις πριν από μερικά χρόνια (1980) κυκλοφόρησε επιτέλους στη Γαλλία η αρχική κόπια της ταινίας.

Η γειτονιά των καταφρονημένων

Μετά αρκετά ματαιωμένα σχέδια στις Η.Π.Α., ο Κουροσάουα κατορθώνει να φτιάξει το πρώτο έγχρωμο φιλμ, τη *Γειτονιά των καταφρονημένων* (1970), μαζί με τη δημιουργία της “Yonki no Kai²”, βασισμένο σ’ ένα έργο του συγγραφέα Σουγκόρο Γιαμαμότο, ενός από τους ελάχιστους Ίάπωνες συγγραφείς που θαυμάζει ο σκηνοθέτης. Το φιλμ γυρίστηκε στο χρόνο ρεκόρ των 28 ημερών και αποτελεί μία στυλιζαρισμένη κριτική ματιά της γιαπωνέζικης καταναλωτικής κοινωνίας της εποχής. Λιγότερο ρεαλιστική απ’ ό,τι στο *Les bas - fonds* με τη φόρμα της συλλογής ιστοριών που έζησαν οι άνθρωποι μιάς φτωχογειτονιάς την οποία επισκέπτεται ένας “άνοητος” νεαρός μέσα σ’ ένα φανταστικό τράμ, του οποίου ο θόρυβος της κίνησης δίνει τόν πρωτότυπο τίτλο της ταινίας (*Dode s’ kaden*). Είναι ένα έργο συγκινητικό, ένιοτε πολύ άστειο, το οποίο εκφράζει την πίκρα του σκηνοθέτη απέναντι σε μία ύλιστική κοινωνία ή οποία αποτελεί τη ζωντανή αντίθεση ως προς τὰ ιδανικά του. Δεόντως δηκτική, η ταινία υπήρξε στην Ίαπωνία συντριπτική άποτυχία από πλευράς κοινού, ή πρώτη άναμφίβολα στην καριέρα του Κουροσάουα, πράγμα που τόν όδήγησε σε μία άπόπειρα αυτοκτονίας, στά 1971. Θεωρούμενος από τούς συναδέλφους

του ζοφλημένος έπρεπε να περιμένει τέσσερα χρόνια πριν οι σοβιετικοί του προτείνουν να γυρίσει ένα φιλμ στη Σοβιετική Ένωση, τό *Ντερζού Ούζαλά*.



Καγκεμούσα

Θρίαμβος της “καθαρής σκηνοθεσίας” της έκφρασης των χρωμάτων και του μοντάζ, συνειδητή άπότιση τιμής στον Άιζενστάιν μέσα από τις πολεμικές σκηνές του, τό *Καγκεμούσα* είναι επίσης ένα πολιτικό παραμύθι πάνω στά προσχήματα της εξουσίας (άφου ή συμμορία διαλέγει έναν κλέφτη ως σωσία για να ένσαρκώσει τόν άρχοντα Σίγκεν Τακέντα που τραυματίζεται θανάσιμα) και πάνω στη σχετικότητα άσκησης αυτής της εξουσίας. Τό *Καγκεμούσα* δυσάρεστησε τό μεγαλύτερο μέρος της γιαπωνέζικης κριτικής έξ αίτίας του “διδακτικού” χαρακτήρα του, αλλά τό δυτικό κοινό εκτίμησε την εκλεπτυσμένη αισθητική και την ήθικη διαδρομή του “σωσία” όπως και τίς μυθώδεις πολεμικές σκηνές (ιδιαίτερα την εξαιρετική νυχτερινή μάχη) ή τό πλάνο του καμουφλαρισμένου με λάσπη πολεμιστή που κατεβαίνει τρέχοντας τη σκάλα του έχθρικού πύργου όπου μόλις έκανε σαμποτάζ στά άποθέματα του νερού.

Στά έβδομηντα χρόνια του, ό Άκίρα Κουροσάουα είναι άκόμη πραγματικά ικανός να μάζ εκπλήσει (όπως όλοι οι “νεαροί” δημιουργοί της ήλικίας του) και παραμένει ό μεγαλύτερος έπιζών Γιαπωνέζος κινηματογραφιστής, ό,τι κι αν πεί κανείς.



1 Άποσπάσματα από συνεντεύξεις του Κουροσάουα στο *Kinema Jumpo* (Μάρτιος 1963) και στο *Kurosawa* του Μισέλ Μενίλ, Seghers, 1973.

2 *Yonki no Kai* (Έταιρεία τεσσάρων ίπποτών): ανεξάρτητη εταιρεία παραγωγής την οποία ίδρυσε τό 1969 ό Κουροσάουα μαζί με τούς σκηνοθέτες Κομπαγιάσι, Κινοσίτα και Ίτσικάουα.

Σταχυολόγηση άποσπασμάτων από τό βιβλίο του Μάζ Τεσιέ: *Εικόνες του ίαπωνικού κινηματογράφου* - Max Tessier, *Images du cinéma JAPONAIS*, éd. Henri Veyrier· μετάφραση: Έλενα Κουκουσέλη.

Ἡ αὐτοκρατορία τοῦ πάθους ...καί τῶν αἰσθήσεων

RAN (ΧΑΟΣ) (έλλ. τίτλος: **Ράν**)

σεν. - σκην.: Ἀκίρα Κουροσάουα, σεν.: Χίντεο Ὀγκούνι, Μασάτο Ἴντε, φωτ.: Τακάο Σάντο, Μασαχάρου Ούένα, μουσ.: Τόρου Τακεμίτσου, παίζουν: Τατσούια Νακαντάν, Ἀκίρα Τεράο, Νταισούκε Ρίου.

Ἐνα παλιό ὄνειρο τοῦ Ἀκίρα Κουροσάουα, μιά μο-
νομανία θά λέγαμε, ἔγινε πραγματικότητα. “Ὁ βασιλιάς
Λήρ”, τό μεγαλύτερο ἴσως ἀπό τά ἔργα τοῦ Σαίξπηρ γί-
νεται στά χέρια του καί κάτω ἀπό τό βλέμμα του... Ράν.

Τόν δέκατο πέμπτο αἰώνα ὁ ἀρχηγός τῆς οἰκογε-
νείας Χιντετόρα Ἰτσιμότσι διαπράττει ἓνα λάθος παρά-
ξενο καί μοιραίο. Ἀντί νά διατηρήσει, μιά καί βρίσκεται
πρός τό τέλος τῆς ζωῆς του, τήν ἐξουσία του καί ὅλη τή
δόξα τοῦ τίτλου του ἐγκαταλείπει τήν περιουσία του καί
τή δύναμή του στούς τρεῖς γιούς του. Αὐτό τό λάθος θά
τό πληρώσει πολύ ἀκριβιά. Κι ὄχι μόνο αὐτός, ἀλλά ὅλη
ἡ οἰκογένεια Ἰτσιμότσι. Ἡ καταστροφή πού ἐπέρχεται
εἶναι τεράστια. Ὁ Χιντετόρα, μέσα σ’ ἓναν κόσμο ὅπου
ὄλα μένουν στάσιμα καί πού τίποτα δέν ἀλλάζει, θέλει
νά γίνει κάποιος ἄλλος γιά νά ἀπολαύσει μέ μιά ἄλλη
ἐμφάνιση τῆ ζωῆ.

Ἡ ἱστορία τῆς ταινίας, ἡ ἐξέλιξή της, περιορίζεται
(καί μάλιστα μέ μιά μεγάλη δόση διαστροφῆς) σ’ αὐτό
πού οἱ χαρακτήρες ἐκπράζουν. Ὁ καθένας εἶναι “αὐτό
πού εἶναι” ἔπειτα γίνεται ἡ γελοιογραφία “αὐτοῦ πού εἶ-
ναι”, καί μετὰ εἶναι ὁ θάνατος. Ὁ Τάρο καί ὁ Γίρο, οἱ
δύο κακοί γιοί τοῦ Χιντετόρα γίνονται περισσότερο κα-
κοί. Ὁ Σαμποῦρο, ὁ καλός, θά σκοτωθεῖ ἐξ αἰτίας τῆς
καλοσύνης του. Ἡ Κουέντε θά ἐκτελεσθεῖ χωρίς νά ἐκ-
πληρώσει τό σχέδιό της.

Στή συμπεριφορά τους δέν ὑπάρχει τίποτα τό ἀντι-
φατικό, τό διφορούμενο ἄρα τό ἀνθρώπινο. Ἀκόμα κι
αὐτοί πού εἶναι ἀναγκασμένοι νά παίξουν ἓνα διπλό παι-
χνίδι (Χιντετόρα, Κογιάμι - ὁ τρελός) τό κάνουν κάτω
ἀπό τήν ἀγχώδη προσπάθεια νά διατηρήσουν τήν εἰκόνα
τους. Αὐτή πού φθάνει ὀλοένα. Ἡ φαντασία δέν μπορεῖ
νά εἶναι στήν ἐξουσία. Ὁ βασιλιάς σ’ ὄλες τίς μορφές
του εἶναι γυμνός.

Ὅχι ὅμως καί ὁ αὐτοκράτορας. Ὁ Ἀκίρα Κουρο-
σάουα, ὁ μέγας Γιαπωνέζος σκηνοθέτης, εἶναι ὁ πῶ
“δυτικός” ἀπ’ ὅλους τούς ἄλλους μεγάλους σύγχρονους

μ’ αὐτόν δημιουργούς τῆς Ἰαπωνίας στό χῶρο τοῦ κινη-
ματογράφου. Ὁ χαρακτηρισμός αὐτός, χωρίς νά εἶναι
ἐνδεικτικός τῆς ποιότητος πού ὑπάρχει στό ἔργο του, εἶ-
ναι ἀρκετά σαφές σέ ὅ,τι ἀφορᾶ τό ἴδιο τό ἔργο, εἰδωμέ-
νο ἀπό τήν πλευρά τῆς σχέσης καί τῆς σύγκρουσης δύο
πολιτισμῶν, δύο διαφορετικῶν θεωρήσεων γιά τόν κό-
σμο καί τή ζωή, δύο, τέλος, διαφορετικῶν βλεμμάτων
πάνω σ’ αὐτό τόν κόσμο.

Ἡ “δυτική” διαφορά λοιπόν τοῦ Κουροσάουα βρί-
σκεται στό ὅτι οἱ ταινίες του “κινοῦνται”. Εἰκονοποιοῦν
τήν κίνηση. Τήν ὑλοποιοῦν θά λέγαμε. Σέ ἀντίθεση -
εἰκαστική - μέ τόν ἐστετισμό τοῦ Μίκιο Ναρούζε, τόν
ἀκραῖο κινηματογραφικό σωβινισμό τοῦ Γιασουχίρο
Ὅτζου καί τόν φανταστικό, ἀλλά τόσο ἀπλό καί ὁμορ-
φο διανοουμενισμό τοῦ Κένζι Μιζογκούτσι.

Ἀπό τό 1950, πού γίνεται γνωστό ἀπό τίς ἀντιφατι-
κές καί ἀντικρουόμενες ἀφηγήσεις τῶν χαρακτήρων τοῦ
Ρασομάν ὅτι αὐτός ὁ κινηματογράφος ὄχι μόνο ὑπάρχει,
ἀλλά καί ὅτι ἀποφασίζει νά πάρει τή θέση του στήν πα-
γκόσμια κινηματογραφία, ὁ Κουροσάουα πάντα θά συ-
ναντᾶται στό ἔργο τῶν Δυτικῶν σκηνοθετῶν.

Ἡ ροή καί ἡ τροπή τῆς ἱστορίας εἶναι ἀκόμα μιά
φορά παράξενη. Ὁ Γιαπωνέζος σκηνοθέτης, χαρακτη-
ριζόμενος δυτικός, χρησιμοποιεῖται καί γίνεται σημεῖο
ἀναφορᾶς καί ἀφορμή δημιουργίας ἀπό σκηνοθέτες τῆς
Δύσης. Κι αὐτό γιατί ἀπό τή Δύση, ἀπό τό δυτικό τρόπο
ζωῆς καί συμπεριφορᾶς λείπει ἓνα πάρα πολύ μεγάλο
μέρος ἀπό τό πάθος πού χαρακτηρίζει τούς Ἰάπωνες στή
βιωματική τους δράση καί πού κατά συνέπεια περνᾶ
στόν κόσμο τῶν εἰκόνων. Στόν κόσμο τοῦ κινηματογρά-
φου.

Αὐτό τό πάθος, τό ἐπαναλαμβανόμενο κάθε φορά
καί σέ κάθε ταινία ἀλλά καί πάντα πρωτόγνωρο, εἶναι
πού κυριαρχεῖ πέρα ἀπ’ ὅλα τ’ ἄλλα στήν τελευταία ται-
νία του.

Οἱ δύο πολεμιστές, ἰδωμένοι ἀπό πίσω, προκαλοῦν
τό θεατή, πού ἤδη εἶναι ἐξαιρετικά ἀνίσχυρος, νά ἀκο-
λουθήσει τό βλέμμα τους πού πηγαίνει πέρα ἀπό τά σύ-
νορα τῆς “ὄρατῆς” φαντασίας, πού τό πλάνο: “λογικά”
πρέπει νά ὀρίζει. Καί τά σύνορα αὐτά δέν μπορεῖ παρά
νά εἶναι τά ἴδια πού περικλείουν τόν κόσμο τοῦ κινημα-
τογράφου. Τοῦ κινηματογράφου τοῦ Κουροσάουα,
ἔστω.

Στό *Ράν* ἐπιχειρεῖται καί ἐπιτυγχάνεται μιά περιέρ-
γη ὅσο καί θαυμαστή ταύτιση. Ἡ συγκεκριμένη ταινία
ταυτίζεται μέ τό “ὄλον” τοῦ κινηματογράφου χωρίς νά
ἐκπίπτει σέ συνηθισμένες ἀναφορές κινηματογραφοφι-
λικοῦ τύπου καί χωρίς νά ἐμαιεύει ἐκβιαστικά τό συναί-
σθημα τῆς ὀπτικῆς ἐπανάληψης γνωστῶν καταστάσε-
ων.



Ἡ ἐπιχείρηση *Pán* στήν εἰκαστική της μορφή, στό ἐπίπεδο τῆς φόρμας, εἶναι ἡ κινηματογράφηση τοῦ σινεμά. Τοῦ σινεμά πού ὑπάρχει καί πού προχωρεῖ μ' ὅλες τίς γνωστές συντεταγμένες του. Γλώσσα, τεχνική, εἰκονική σύνδεση ἰδεολογημάτων. Τό *Pán* δέν ἐρχεται νά προσθέσει τίποτα, μά τίποτα τό καινούριο σ' αὐτό τόν τομέα. Δέν μπορεῖ νά περιμένει κανεῖς ὅτι θά συνταραχθεῖ ἀπό τό καινούριο, ἢ τέλος πάντων, ἀπό αὐτό πού ἐμπεριέχει τό στοιχεῖο τῆς ἀνακάλυψης.

Αὐτό δηλαδή συμβαίνει μέ τίς ταινίες τοῦ Ζάν Λύκ Γκοντάρ, τοῦ Ἐρίκ Ρομέρ, τοῦ Ἀντρέι Ταρκόφσκι ἢ μέ τό *Stranger than Paradise* τοῦ Τζίμ Τζάρμους.

Ὁ συγκλονισμός, ὅμως, θά ἔλθει, καί θά ἔλθει χωρίς κανεῖς νά μπορεῖ νά τό καταλάβει ἢ νά τό ἐξηγήσει "λογικά". Ἡ μετάδοση καί ἡ μετάθεση τοῦ πάθους γίνεται στό ἀσυνείδητο. Ὁ Κουροσάουα γνωρίζει ἀπό τά πρῖν ὅτι ὁ θεατής εἶναι ὄχι μόνο γνώστης τῶν οἰκειῶν εἰκόνων ἀλλά καί ὅτι ἤδη τίς ἔχει βιώσει μέ τέτοιον τρόπο ὥστε νά εἶναι σέ θέσει νά τίς ἀναγνωρίσει καί νά τίς δεχθεῖ ὅπως αὐτές παρουσιάζονται στό *Pán*.

Ἔτσι λοιπόν ἡ ταινία λειτουργεῖ πέρα ἀπό τίς εἰκόνες της, ἀπό τή μορφή της, παύει νά παίξει, ὅπως οἱ περισσότερες, τό παιχνίδι τῆς ἀποσπασματοποίησης καί τῆς ἀχαρῆς ἀντίθεσης φόρμα - περιεχόμενο κ.λπ., γίνεται ἕνα ὅλο, τό ὅποιο - καί ἐδῶ βρίσκεται τό θαυμαστό - δέν ἀναζητᾶ τήν ἐγκριση καί τήν ἀποδοχή. Εἶναι μιά ταινία πλήρης καί αὐτάρκης.

Δέν μένει λοιπόν παρά ἡ χρήση τῆς ἱστορίας, τῆς ἱστορίας πού τό φιλμ πραγματεύεται.

Ἀνέλιξη καί ἐξέλιξη ἀκολουθοῦνται παράλληλα καί κορυφώνονται ἐκτός λογικῆς ἔκφρασης.

Ἡ ἐκτέλεση τῆς Καέντε δίνεται μέ ἕνα πλάνο πού δέν ψάχνει. Εἶναι ἐκτός λογικῆς ροῆς. Ὁ ἦχος τοῦ σπαθιοῦ πού κόβει τό κεφάλι καί τό αἷμα πού λούζει τό τοῖχο. Ἡ "σκληραδα" τῆς ζωῆς ἢ ἡ διαστροφική ἐσωτερική βία ἑνός γέρου δημιουργοῦ πού τοῦ ἀρέσει νά παίξει τώρα, πού δέν ἔχει ἀνάγκη κανένα;

Ἡ ἴδια σκηνή - ἰδεολογικά ἴσως - βρίσκεται σέ παράλληλη δράση μέ τή σκηνή πού προηγεῖται, αὐτή τῆς παραίτησης τοῦ Χιντετόρα, πού συνοδεύεται ἀπό μιά μεγαλύτερη κίνηση ἀποστροφῆς τοῦ ἀπογοητευμένου βασιλιά. Ὑπάρχει δηλαδή ἐλειψη τῆς ἀπάντησης, ἢ ἀπουσία τῆς ἐντασης τοῦ ἠττημένου, ἢ ὀλοκληρωτική ἀπώλεια τῆς ἐξουσίας μετά ἀπεγνωσμένες προσπάθειες γιά τή διατήρησή της.

Τό *Pán* λοιπόν εἶναι ἡ ταινία ἑνός σκηνοθέτη πού θέλει νά βλέπει, τώρα, τό σινεμά του "ἀπ' ἐξω". Χωρίς νά ἐπεμβαίνει ἄμεσα καί καταλυτικά.

Εἶναι ἕνα φιλμ πού χρησιμοποιεῖται ἀπό τό δημιουργό του μόνο γιά τήν ἀναζήτηση τοῦ "ἄλλου" βλέμματος.

Κάτι σάν τόν Χιντετόρα πού ἀναζητᾶ μιά ἄλλη ζωή.

Ἰορδάνης ΚΑΜΠΑΣ

Ο ΚΟΥΡΟΣΑΟΥΑ ΜΕΣΑ ΑΠΟ ΤΟ ΓΙΑΠΩΝΕΖΙΚΟ ΚΑΘΡΕΠΤΗ

του Μπερτράν Ραιζόν

Νά ξεκινήσουμε από την αρχή. Ο Κουροσάουα έχει κάποια σημασία για την Ίαπωνία; Πρέπει να ομολογήσουμε ότι το πρόβλημα δεν είναι ξεκάθαρο. Ο σκηνοθέτης Σειζζούν Σουζούκι τον κατηγορεί ότι δεν ξέρει να κινηματογραφεί παρά μόνο τα πόδια των αλόγων. Πέρα απ' αυτό δεν αξίζει τίποτα. Κι έπειτα ένας σημαντικός αριθμός θεατών προτιμά τις παλαιότερες ταινίες του από τις νεότερες. Πού γίνεται ο διαχωρισμός και από τότε; 1950 (*Ρασομόν*); 1960 (*Οι ευγενικοί άλχητες*); 1970 (*Η γειτονιά των καταφρονεμένων*); Πάντως, σε κάθε περίπτωση, εκείνο που του αποδίδουν είναι ότι έχει εγκαταλείψει τη σύγχρονη Ίαπωνία για να βρει καταφύγιο στις δοξασμένες σελίδες της Ιστορίας.

Οι ανεξάρτητοι σκηνοθέτες, όπως ο Μιτσούο Γιαναγκιμάτες, θεωρούν μάλλον ότι άπουσιάζει από το χώρο των ασχολιών τους. Ο λόγος του δεν φαίνεται να τους ενδιαφέρει. Μιά συναισθηματική και παθητική αποστροφή αφού ο Κουροσάουα δεν παραλείπει να απευθύνει μηνύματα στη νεότητα. Παίζει όμως, κατά κάποιον τρόπο το ρόλο του δασκάλου που απευθύνεται σε μακρινούς μαθητές. Και εδώ ακόμα ή κριτική δεν γίνεται στην ουσία γιατί κανείς δεν αναλογίζεται να άμφισβητήσει την ικανότητα του δημιουργού. Είναι μάλλον ζήτημα άποδοχής.

Μ' άλλα λόγια τό μήνυμα δεν περνά.

Η θέση του είναι όπωςσδήποτε διφορούμενη. Τό γεγονός ότι είναι ένας τιμημένος σκηνοθέτης σ' όλα τά φεστιβάλ της δύσης δεν καλύτερεύει καθόλου την εικόνα του σε μία χώρα όπου ή άπιτυχία στό έξωτερικό θεωρείται προδοσία. Μερικοί συγγραφείς τον βλέπουν σαν ένα λιποτάκτη ολοκληρωτικά άφοσιωμένο στη Δύση που κινηματογραφεί στην Ίαπωνία ό,τι άρέσει στην Εύρώπη και στην Άμερική. Άυτή ή αντίδραση είναι λίγο μεγαλύτερη απ' όσο πρέπει και κατά τέτοιο τρόπο ώστε να άπογραμμίζει μία άνω-

μαλία. Ποιάν δηλαδή; Έχει πάρα πολλές φορές επωθει ό το χρόνος ξεπέρασε τό δημιουργό έτσι ώστε ό τελευταίος, τοποθετούμενος στην άριστερά, στη μεσοπολεμική πολιτική σκακιέρα, να έχει μετατοπισθεί προς τά δεξιά. Μιά μετακίνηση της όποιας ή φιγούρα του σαμουράι, που άκολουθεί τό έργο του Κουροσάουα άποτελεί σύμβολο. Χοντρικά με τον Κουροσάουα, μπορούμε να πούμε ότι δεν ξέρουμε με τί έχουμε να κάνουμε. Άπό τή μία μεριά έχουμε ένα σκηνοθέτη άπόλυτα σύγχρονο με την έποχή του (*Ο καταδικασμένος*) και από την άλλη έναν ύποστηρικτή της παράδοσης (*Γιοζίμπο*).

Τό κοινό θύμα αυτού του πήγαιν' έλα ανάμεσα στους δύο πόλους ήταν έπιφυλακτικό στό *Καγκεμούσα*. Οί αίθουσες ήταν σχεδόν άδειες.

Θά χρειασθεί τό πρώτο βραβείο στό Φεστιβάλ Καννών, τό 1980, ώστε ή ταινία να καταγράψει μία από τις μεγαλύτερες εισπρακτικές άπιτυχίες της Ίαπωνίας. Ο Κουροσάουα κατέχει πλέον τή θέση του πατέρα - άπόντα. Η ταύτιση τώρα έπιχειρείται δύσκολα, και ή από μακριά άντιμέτωπιση από την κριτική του έργου του είναι πιο κατανοητή. Όλόκληρος ό γιαπωνέζικος τύπος βιάστηκε να χαιρετήσει τό *Ράν*, ύπογραμμίζοντας ότι είναι ή τελευταία ταινία του δημιουργού, άγνοώντας τελείως ότι δουλεύει σ' ένα ντοκυμανταίρ πάνω στό θέατρο Νό και ότι έχει κι άλλα σχέδια στό μυαλό του. Πέντε χρόνια πριν, οί κριτικοί της Ίαπωνίας με εύκολία προσπαθούσαν να γελοιοποιήσουν τον ένθουσιασμό των Γάλλων συναδέλφων τους για τό *Καγκεμούσα*, με τό πρόσχημα ότι (οί Γάλλοι)δέν καταλαβαίνουν τίποτα, ενώ αυτοί που τά καταλαβαίνουν όλα, δέν άγαπούν τό φίλμ. Παλιό κόλπο του στυλ "Είμαστε άπρόσιτοι - μήν πλησιάζετε" που, ενώ έπιτρέπει να κρατηθεί μία άδιάβλητη όμοιογένεια (του ό τι δηλ. είμαστε Ίάπωνες), καταδικάζει τον Κουροσάουα σε μία άπόλυτη άπομόνωση. Άποδεχτή άλλωστε με άνηση. Ο σκηνοθέτης παραδέχεται ότι δέν τον ενδιαφέρει τό έργο των συγχρό-



Κρυμμένο φρούριο (1958)

ων του. Ἀκλόνητος ὁ Κουροσάουα πηγαίνει κόντρα σ' ὄλου. Εἶναι ἀλήθεια ὅτι δέν κάνει τίποτα γιά νά πλησιάσει ἕνα σύστημα παραγωγῆς, τοῦ ὁποίου προέβλεψε τήν ἀποτυχία ἐδῶ καί εἴκοσι χρόνια. Τά γεγονότα τοῦ δίνουν δίκαιο. Οἱ μεγάλες ἐταιρεῖες βυθίζονται στήν κρίση, ἐνῶ οἱ ἀνεξάρτητοι πηγαίνουν ὄλο καί πιό καλά. Ἡ ἀπόδειξη εἶναι ὅτι γύρισε τό *Pán* μέ βοήθεια ἀπ' ἔξω. Ἀπ' τή Γαλλία. Αὐτός ὁ ἀντιστασιακός τῆς ἐσωτερικῆς ἀγορᾶς συμπεριφέρεται ὅπως ἕνας τεχνίτης πού ἀρνεῖται νά παραδεχτεῖ τόν ἐκσυγχρονισμό. Τελικά οἱ πρόσφατες ταινίες του μεγαλώνουν τό χάσμα πού ὑπάρχει ἀνάμεσα στό βλέμμα του - πού μερικοί θεωροῦν ἀπόλυτο - καί σέ μιά κοινωνία πού μετασχηματίζεται συνέχεια. Εἶναι κατά κάποιον τρόπο ὁ ἄσωτος υἱός τοῦ ἰαπωνικοῦ κινηματογράφου.

Νιώθοντας αὐτή τή διάσταση, οἱ Γιαπωνέζοι παραγωγοί προχώρησαν σέ μιά πληροφόρηση τῆς κοινῆς γνώμης μ' ὅλα τά μέσα κατά τή διάρκεια τοῦ γυρίσματος τοῦ *Pán*. Μιά ἀθλητική ἐφημερίδα ἀφιέρωνε γιά δυό μήνες μιά ὀλόκληρη στήλη στό φίλμ, καθημερινά. Οἱ δημοσιογράφοι τῆς χώρας τοῦ ἀνατέλλοντος ἡλίου, μαζικά προσκεκλημένοι στούς χώρους ὅπου διαδραματιζόνταν οἱ μεγάλες σκηνές τῶν μαχῶν περιέγραφαν μέ λεπτομέρεια τά πάντα ἐκστασιαζόμενοι μπροστά στόν ἀριθμό τῶν ἀλόγων καί

τῶν κομπάρσων.

Ἐνα μήνα πρίν ἀπό τήν πρεμιέρα τῆς ταινίας, ἡ πλειοψηφία τῶν περιοδικῶν τῆς Ἰαπωνίας ἀφιέρωνε πρωτοσέλιδα στά γεγονότα τοῦ γυρίσματος αὐτοῦ τοῦ μεγαλειώδους ἔργου. Ἡ ἀποκατάσταση τῶν σχέσεων τοῦ σκηνοθέτη μέ τόν τύπο ἐπαιρνε τίς διαστάσεις μιᾶς ἐπίσημης τελετῆς ταρρίχευσης. Ὅλοι τόνιζαν ὅτι τό *Pán* εἶναι τό τέρμα μιᾶς καριέρας. Ἡ ἀποθέωση φαίνεται νά ἦταν δυνατό νά γίνει μόνο ἔχοντας μιά μακάβρεια κατάληξη. Τελευταῖο μελανό σημεῖο σ' αὐτήν τή συμφωνία τῶν ἐπευφημιῶν: Οἱ εἰδικοί. Οἱ ἐπαγγελματίες δέν εἶδαν μέ καλό μάτι τή συμπαραγωγή. Μερικοί τραπεζίτες τόνισαν στό ὄνομα τῆς καθαρ ὀτητάς τους, τήν ἄρνησή τους νά διαπραγματευθοῦν μέ Γάλλους. Ἄλλά τί μ' αὐτό. Τό *Pán* ἄνοιξε τό διεθνές φεστιβάλ κινηματογράφου στό Τόκιο. Στήν τελετή τῆς πρεμιέρας τό κοινό γιόρταζε τήν ἐπανασύνδεσή του μέ τόν ἄνθρωπο πού εἶχε ἀδικήσει στό παρελθόν.

Ἄλλά - σημάδι τῶν καιρῶν - ὁ σκηνοθέτης ἀπῶν ἀπό τή γιορτή, βρῆκε κατάφυγιο στίς πλαγιές τοῦ ὄρους Φούτζι, ἀποτραβηγμένος στήν ὄρεινή του ἀπομόνωση.

(Πρώτη δημοσίευση: *Cahiers du cinéma* νο 375· μετάφραση: *I.K.*)

ΦΙΛΜΟΓΡΑΦΙΑ

Ο ΘΡΥΛΟΣ ΤΟΥ ΜΕΓΑΛΟΥ ΤΖΟΥΝΤΟ (1943)

Ο ΠΙΟ ΩΡΑΙΟΣ (1944)

Ο ΘΡΥΛΟΣ ΤΟΥ ΜΕΓΑΛΟΥ ΤΖΟΥΝΤΟ II (1945)

ΟΙ ΑΝΘΡΩΠΟΙ ΠΟΥ ΠΕΡΠΑΤΟΥΝ ΣΤΗ ΣΚΙΑ ΤΗΣ ΤΙΓΡΗΣ (1945)

ΟΙ ΠΟΛΕΜΙΣΤΕΣ ΤΟΥ ΜΕΛΛΟΝΤΟΣ (1946)

ΔΕΝ ΜΕΤΑΝΟΙΩΝΩ ΓΙΑ ΤΗΝ ΝΙΟΤΗ ΜΑΣ (1946)

ΜΙΑ ΥΠΕΡΟΧΗ ΚΥΡΙΑΚΗ (1947)

Ο ΜΕΘΥΣΜΕΝΟΣ ΑΓΓΕΛΟΣ (1948)

ΣΙΩΠΗΛΗ ΜΟΝΟΜΑΧΙΑ (1949)

ΣΚΑΝΔΑΛΟ (1950)

ΡΑΣΟΜΟΝ (1951)

Ο ΗΛΙΘΙΟΣ (1951)

ΖΩΝΤΑΣ (ἑλ. τίτλος: Ο ΚΑΤΑΔΙΚΑΣΜΕΝΟΣ) 1952

ΟΙ 7 ΣΑΜΟΥΡΑΪ (1954)

ΑΝ ΗΞΕΡΑΝ ΤΑ ΠΟΥΛΙΑ (1955)

Ο ΘΡΟΝΟΣ ΤΟΥ ΑΙΜΑΤΟΣ (1957)

ΤΑ ΠΕΙΝΟΙ ΚΑΙ ΚΑΤΑΦΡΟΝΕΜΕΝΟΙ (1957)

ΤΟ ΚΡΥΜΜΕΝΟ ΦΡΟΥΡΙΟ (1958)

ΟΙ ΕΥΓΕΝΙΚΟΙ ΑΛΗΤΕΣ (1960)

ΓΙΟΖΙΜΠΟ (1961)

ΣΑΝΤΖΟΥΡΟ (1962)

Η ΕΙΣΟΔΟΣ ΤΟΥ ΟΥΡΑΝΟΥ ΚΑΙ ΤΗΣ ΚΟΛΑΣΗΣ (1963)

ΚΟΚΚΙΝΟΓΕΝΗΣ (1965)

Η ΓΕΙΤΟΝΙΑ ΤΩΝ ΚΑΤΑΦΡΟΝΟΜΕΝΩΝ (DODES' KADEN) 1970

ΝΤΕΡΣΟΥ ΟΥΖΑΛΑ (1975)

ΚΑΓΚΕΜΟΥΣΑ (ἑλ. τίτλος: Ο ΙΣΚΙΟΣ ΤΟΥ ΠΟΛΕΜΙΣΤΗ) 1980

PAN (1985)

ΑΙΘΟΥΣΑ ΚΑΙ ΔΙΑΝΟΜΗ: αφιέρωμα

Ἡ δημιουργία εἶναι μιά ἀναγκαία συνθήκη, ὄχι ὅμως καί ἰκανή γιά τή λειτουργία τοῦ σινεμά. Ἡ κινηματογραφική ταινία προϋποθέτει τό θεατή. Ὑπάρχει, οὐσιαστικά, μόνο προσδιοριζόμενη ὡς πρὸς τό κέντρο ἀναφορᾶς πού αὐτός ἀντιπροσωπεύει. Μέ τόν τρόπο ἄς πούμε πού νοεῖται ἡ Θεία λειτουργία. Ἡ ταινία ὑπάρχει μόνο τή στιγμή τῆς προβολῆς τῆς. Χιλιόμετρα φίλμ μέσα σέ κουτιά δέν σημαίνουν τίποτα. Ποιήματα στό συρτάρι ὑπάρχουν, ταινίες ὅμως μ' αὐτή τὴν ἔννοια δέν νοοῦνται. Οἱ ταινίες ὑπάρχουν μόνάχα μέσα στίς αἴθουσες καί καθόλου ἔξω ἀπ' αὐτές. Καί πρέπει νά παραδεχτοῦμε ὅτι κάποιες φορές τίς γνωρίζουμε ἢ δέν τίς γνωρίζουμε, τίς ἀγαπάμε ἢ ἀδιαφοροῦμε γι' αὐτές ἐπειδὴ κάποιο σύστημα - ἡ διανομή - ἢ μᾶλλον κάποιοι ἄνθρωποι - οἱ διανομεῖς - ἔτσι νομίζουν.

Γιά τίς αἴθουσες λοιπόν καί τή διανομή αὐτά τά κομμάτια πού σέ συνέχεια καί κατά ἐνότητα θά παρουσιαστοῦν στήν Ὀθόνη. Τό πρῶτο τό ἀφιερώνω στήν αἴθουσα καί τό γραφεῖο διανομῆς "Στούντιο" γιά τίς ὁμορφες καί καταναγκτικές κινηματογραφικές στιγμές πού μᾶς χάρισε τὴν προηγούμενη δεκαετία. Γιά ὅσα μᾶς γνώρισε ἀφιερωμένο ἐξαιρετικά στόν Σωκράτη Καψάσκη.

Ἀντώνης Κιούκας

STUDIO

μία αἴθουσα
ἓνα γραφεῖο διανομῆς
ἓνας ἄνθρωπος

Τὸν Ὀκτώβριο τοῦ 1967 μιά καινούρια κινηματογραφική αἴθουσα ἀνοίγει στήν ὁδὸ Τρικώρφων, παίζοντας στήν πρεμιέρα τὸν Ἐνεχυροδανειστή τοῦ Σίντνεϊ Λιοῦμετ. Ἰδιοκτήτης καί προγραμματιστής ἓνας ἄνθρωπος πού ἔχει δουλέψει δέκα χρόνια ὡς σκηνοθέτης στόν κινηματογράφο: ὁ Σωκράτης Καψάσκης.

Ταινίες γνωστές ἀλλὰ γιά χρόνια ἀπαιχτες, ταινίες πού ὅταν παίχτηκαν ἀγαπήθηκαν ξαφνικά κι ἔτσι ξαφνικά ξεχάστηκαν, ταινίες πού πάρα πολλοὶ ἀγνοοῦσαν τὴν ὑπαρξή τους κι ἄλλες πού εἶχαν χαρακτηριθεῖ ἀνεπιθύμητες συγκροτοῦν τό πρόγραμμα καί ἀρχίζουν νά διαμορφώνουν τό πρόσωπο τῆς αἴθουσας, πού ὀνομάστηκε "Στούντιο" κι ἔμελλε νά ταυτισεῖ μέ τὴν ἔννοια τῆς αἴθουσας Τέχνης στήν Ἑλλάδα.

Τό προσωπικό γοῦστο τοῦ Καψάσκη συναντᾷ τὴν ἀνάγκη τῶν κινηματογραφόφιλων γιά τὴν ὑπαρξή μιάς τέτοιας αἴθουσας στήν ὁποία θά βλέπουν τό σινεμά πού

ἀγαποῦν ἢ ὅπου θά ἔχουν διάθεση αὐτά πού βλέπουν νά τ' ἀγαπήσουν. Ἡ συνάντηση ἀποβαίνει εὐτυχής· κι ὅταν ὁ Καψάσκης θά ἀρχίσει νά εἰσάγει δικές του ταινίες τό "Στούντιο" θά γεμίσει ἀσφυκτικά πάλι ἀπὸ τοὺς ἴδιους ἀνθρώπους. Ὅχι μόνο στίς τρεῖς καθημερινές προβολές του, ἀλλὰ καί τὰ Κυριακάτικα πρωινά, ὅταν ὁ Κώστας Σφήκας μιλοῦσε σέ ἓνα κατ'ἀμεστο "Στούντιο" γιά τό Μοντέλο ἢ τό 1976 ὅταν ὁ Σύγχρονος Κινηματογράφος ἀφιέρωνε βδομάδες στόν Παγκόσμιο Κινηματογράφο.

Μετά 19 χρόνια, τό 1985, ὁ Σωκράτης Καψάσκης ἀποφασίζει νά ἀποχωρήσει. Προτείνει στό Ἑλληνικό Κέντρο Κινηματογράφου νά ἀγοράσει τὴν αἴθουσα καί στήν Ὀμοσπονδία Κινηματογραφικῶν Λεσχῶν τό γραφεῖο διανομῆς. Ἡ συμφωνία δέν πραγματοποιεῖται. Τὴν αἴθουσα τὴν ἀγοράζει ἡ εἰταιρεία διανομῆς "Προοπτική".

ΣΩΚΡΑΤΗΣ ΚΑΨΑΣΚΗΣ: Γιά νά ξεπλύνω δέκα χρόνια ντροπῆς

— Κύριε Καψάσκη, γιατί δημιουργήσατε τό "Στούντιο";

— Γιά νά ξεπλύνω δέκα χρόνια ντροπῆς, χρόνια δουλειᾶς στόν ἐμπορικό ἑλληνικό κινηματογράφο ἀποφάσισα νά ἀφήσω τὴ σκηνοθεσία καί νά ἀσχοληθῶ κατ' ἀρχὴν μέ τὴν αἴθουσα καί ἀργότερα μέ τὴ διανομή.

— Ποιά είναι συνοπτικά ή ιστορία του "Στούντιο";

— Η αίθουσα πρωτόνοιξε τον Οκτώβριο του 1967, παίζοντας τον Ένεχυροδανειστή του Σίντνεϋ Λιούμετ. Τό πρόγραμμα τό εφτιαχνα ό ίδιος, γυρίζοντας τά υπόγεια τών εταιρειών εισαγωγής καί διανομής (δέν είχα άρχισει ακόμα νά εισάγω δικές μου ταινίες) καί ανακαλύπτοντας ταινίες πού ήταν θαμένες. Συγχρόνως ύπήρχε καί τό εμπόδιο τής λογοκρισίας τής δικτατορίας. Μιά χυδαία ήθικολογική λογοκρισία πού άπαγόρευε ταινίες μέ έρωτικές σκηνές, καί όπωσδήποτε κάθε ταινία πού ήταν παραγωγή ανατολικής χώρας. Μετά τό 1970 κατόρθωσα νά παίξω τούς "Έρωτες μιάς ξανθιάς του Μίλος Φόρμαν.

Παρ' όλες, όμως, τίς αντίξοότητες, μέχρι τό 1970 τό "Στούντιο" έκανε φοβερά εισιτήρια. Μετά, άρχίζει μία κάμψη πού όφειλεται κατά μεγάλο μέρος στό ότι τό στόκ τών ταινιών πού υπάρχουν καί θέλω νά παίζονται στό "Στούντιο" άρχίζει νά έξαντλείται.

Άποφασίζω έτσι νά εισάγω δικές μου ταινίες. Άγοράζω λοιπόν τό Φθινόπωρο του '70 τούς Άρραβωνιασμένους του Όλμι μαζί μέ άλλες 15 ταινίες. Λίγες από αυτές, όμως, θά παιχτούν μέσα στή δικτατορία. Άπό τό '72 έως τό '74, ή αίθουσα πηγαίνει πολύ άσχημα. Μέ τήν πτώση όμως τής δικτατορίας, άρχίζει πάλι νά γεμίζει. Πρώτη ταινία δική μου πού παίξω είναι τά Γουρουνίσια χρόνια. Εισάγω κάθε χρόνο περίπου 20 ταινίες καί παίξω πιά δικό μου πρόγραμμα. Αυτά τά χρόνια έφερα περίπου 210 ταινίες.

Οι περισσότερες από αυτές ήτανε σκηνοθετών τών όποιων ταινία δέν είχε ξανάρθει στην Ελλάδα. Πολλοί σκηνοθέτες από αυτούς πού πιπιλίζει ή γενιά σου γίνανε γνωστοί από ταινίες πού πρώτη φορά έφερε καί έπαιξε τό "Στούντιο". Καί δέν είναι ένας καί δύο... έξηνταπέντε σκηνοθέτες, από τούς μεγαλύτερους στην Εύρώπη, πρωτοπαιχτηκαν στό "Στούντιο" (Ταβιάνι, Ταρκόφσκι, Μπερτολούτσι, Άντονιόνι... κι' άλλοι, κι' άλλοι). Έγώ τούς έμαθα στόν κόσμο. Κι όμως ό κόσμος ποτέ δέν μέ έμπιστευτήκε. Δεκαενέα όλόκληρα χρόνια ποτέ τό σινεμά δέν γεμίσε τή Δευτέρα. Δεκαενέα όλόκληρα χρόνια τά αθηναϊκό κοινό περίμενε τή Τρίτη νά διαβάσει τούς κριτικούς καί μετά νά έρθει στό σινεμά. Υπήρξαν ταινίες πού έκοψαν 10.000 εισιτήρια σέ μία βδομάδα καί, εν τούτοις, τή Δευτέρα είχαν έρθει μόνο 220 άνθρωποι.

Γύρω στό 1980 είχα φάει τέσσερις - πέντε συνεχόμενες άποτυχίες στή μάπα. Τό σινεμά έπαιξε σχεδόν άδειο. Άποφάσισα τότε νά βγάλω τήν ταινία Όταν γυρίσει ό Ζοζέφ του άγνωστου (καί αυτός!) Γέρτζι Κόβατς καί έγραψα στή διαφήμιση: «Παίζεται μία ταινία του Γέρτζι Κόβατς πού δέν τόν ξέρετε, αλλά αυτό δέν σημαίνει τίποτα γιατί ούτε τούς άλλους τούς ξέρατε». Κάποια άλλη φορά από πείσμα συνέχισα μία άποτυχία καί δεύτερη βδομάδα γράφοντας: «Παρά τήν παταγώδη άποτυχία, έμεις συνεχίζουμε τήν προβολή του άριστουργήματος...».

— Οι κριτικοί πώς αντιμετώπισαν τό "Στούντιο";

— Τό ζήτημα δέν είναι πώς αντιμετώπισαν τό "Στούντιο", τό ζήτημα είναι ή κατάσταση τής κριτικής γενικά. Σήμερα πιά οι κριτικές μου θυμίζουν συνταγές φαρμάκων. Όλες έχουν τό στίλ: «λαμβάνετε 2 - 3 κοχλιάρια ήμερησίως πρό φαγητού... άντεδιέκνυνται για στομαχικούς καί ύπερτασικούς... παρενέργειαι δέν παρατηρούνται». Σέ μία συνάντησή τους στό "Στούντιο" τούς είπα κατάμουτρα: "Δέν είστε κριτικοί γιατί δέν σάς ξέρουν οι ταμίες τών έφημερίδων πού δουλεύετε".

— Υπάρχει έντούτοις μία άναγνώριση του έργου σας.

— Άπό ποιούς; Ξέρεις έσύ κάποια; Κανένας όλα αυτά τά χρόνια δέν ενδιαφέρθηκε για τό "Στούντιο": όλοι ξεχασαν γρήγορα τήν ιστορία του.



Ό μεγάλος έρωτας του Πιέρ Έταιζ



Η έγκληματική ζωή του Άρτσιμπάλντο ντε λα Κρούζ του Μπουνοουέλ



Walk over του Σκολιμόφσκι



Ταξίδι στό Τόκυο του Όζου

Μέ γράψανε στά παλιά τους τά παπούτσια... "Όλα αυτά δέν τά λέω μέ πί-
κρα, αλλά τά επισημαίνω γιά τίς μούρες όλων αυτών των κυριών...

— Τώρα δέν ασχολείσθε καθόλου μέ τόν κινηματογράφο;

— "Αν καί έχει περάσει μόνο ένας χρόνος, όλα αυτά μου φαίνονται τόσο
μακρινά. "Όχι, δέ μ' ενδιαφέρει καθόλου. Τώρα ασχολούμαι μέ τή λο-
γοτεχνία.

(Σ.Σ. 'Ο Σωκράτης Καψάσκης βολιδοσκοπήθηκε γιά νά αναλάβει τή
θέση τοῦ Προέδρου τοῦ Ἑλληνικοῦ Κέντρου Κινηματογράφου ἀλλά ἀπέρρι-
ψε τήν πρόταση. Πέρυσι τά Χριστούγεννα ἐκδόθηκε τό μυθιστόρημά του
"Πίσω ἀπ' τό χαμόγελο" καί φέτος θά ἐκδοθεῖ μιὰ συλλογή διηγημάτων
του).

ΓΙΩΡΓΟΣ ΤΖΙΩΤΖΙΟΣ: "Ένα στοίχημα..."

- Ποιές προθέσεις τῆς ἐταιρείας σας ἐξυπηρετεῖ καί ποιές ἀνάγκες τῆς
πολιτικῆς της ὑπαγόρευσαν τήν ἀγορά ενός Κινηματογράφου Τέχνης πού
ἔχει σημαντική ἱστορία, ἀλλά φθίνουσα πορεία ἐσόδων καί μάλιστα σέ συν-
θήκες "κρίσης τοῦ κινηματογράφου";

- Ἡ ἀγορά τοῦ STUDIO ἦταν μιὰ ἀντίδραση. Εἴχαμε μάθει πώς ἐν-
διαφερόταν τό Κέντρο Κινηματογράφου καί σκεφτήκαμε πώς εἶναι κρί-
μα. Εἶμαι βέβαιος πώς τό ἴδιο σκέφτηκε καί ὁ Καψάσκης. Ἐλπίζω νά
μὴν ἐνοχληθεῖ ἀν πῶ μέ τήν εὐκαιρία πώς εἶναι ἕνας ἄνθρωπος μέ ἐντυ-
πωσιακή ὀξυδέρκεια, εὐγένεια καί γούστο, ἡ δουλειά τοῦ ὁποίου δέν
ἔχει, κατά τή γνώμη μου, ἐκτιμηθεῖ ὅσο θά ἔπρεπε. Ἀγοράσαμε λοιπόν
τό STUDIO γιά νά ἀποδείξουμε πώς τό σινεμά χρειάζεται πίστη, κίνδυ-
νο καί αἰσιοδοξία. Σκοτείνιασε ὁ κινηματογράφος; "Ἄς ψάξουμε τίς ται-
νίες στό σκοτάδι. Τή στιγμή πού ἡ ΠΡΟΟΠΤΙΚΗ διανέμει ταινίες πού
τῆς ἐξασφαλίζουν τήν ὑπαρξη, ἀλλά καί συντηροῦν τήν "κρίση τοῦ κι-
νηματογράφου", αὐτή ἡ ἴδια ἄς ψάξει νά βρεῖ τά ἀντισώματα, τά μικρά
μπουκαλάκια μέ τό ἀντίδοτο. Νά τά βρεῖ καί νά τά προβάλλει. Τό
STUDIO δέν εἶναι κατ' ἀρχήν παρά ἡ ἐταζέρα. Ένας τόπος, ὅπως προ-
σωπικά θά τόν ἤθελα, ἀπομονωμένος, διακριτικός, φορτωμένος μέ
μνημες σινεμά κι ὅπως λές μέ μιὰ σημαντική ἱστορία πού δέν μέ τρομά-
ζει καθόλου. Νομίζω πώς τό χθεσινό καί τό σημερινό STUDIO δέν γί-
νεται νά ἔχουν σχέσεις ἀνταγωνιστικές. Τό πάθος γιά τό σινεμά ἦταν
δεδομένο πρὶν ὅπως καί τώρα. Μόνο οἱ ἄνθρωποι ἀλλάζουν ὅπως καί οἱ
ἐποχές καί οἱ ιδέες ἄλλωστε. Ἐγώ πάντως δέν θά ἤθελα νά χάσω τήν εὐ-
καιρία. Πιστεύω πώς ὑπάρχουν κι ἄλλοι θεατές γιά τίς ταινίες πού μ'
ἀρέσουν καί ἀπ' αὐτή τήν ἀποψη πές ἀν θές, γιά νά τελειώνουμε, ὅτι τό
STUDIO εἶναι ἕνα στοίχημα, τουλάχιστο ὅσο μέ ἀφορᾷ.

- Ἀηλαδή τό STUDIO παίξει μόνο ταινίες πού σ' ἀρέσουν;

- Μερικές μάλιστα πολύ. Τό *Stranger than Paradise*, τοῦς *Εὐνοού-
μενους τοῦ φεγγαριοῦ*, τό *Χρήμα*, τό *Πλοῖο τῶν Παρανόμων*. Ἀλλά ἀκόμα
καί οἱ ταινίες πού δέν ἀγαπῶ ιδιαίτερα, ὅπως τό *Φιλί τῆς γυναίκα ἀρά-
χνης* ἢ ὁ *Μπαμπάς λείπει σέ ταξίδι*, εἶναι ταινίες πού σέβομαι. Σκέψου
ἐπίσης πόσες "πρῶτες ταινίες" πέρασαν σέ μιὰ χρονιά - θυμᾶμαι πρό-
χειρα τό *Κοιμισκάτσι*, τόν *Υγρό οὐρανό*, τό *Blood Simple* - καί πόσες
γέφυρες ρίχτηκαν ἢ ἐνώθησαν μέ σκηνοθέτες ὅπως ὁ Ριβέτ, ὁ Σκολι-
μόφσκι, ὁ "Αἰβουρο, ὁ Τζόρνταν ἢ ὁ Βερχόφεν. Γιά νά μή τά πολυλογῶ,



Τό γουρουνί τῆς Αὐτοῦ Μεγαλειότητος



Ἀπό ἄλλο πλανήτη

πιστεύω πραγματικά ότι το πρόγραμμα του STUDIO είναι αξιοζήλευτο και μπορώ να υπερασπιστώ όλες τις επιλογές μου. Πιστεύω ακόμα πως οι ταινίες του STUDIO δεν είχαν πάντα την υποδοχή που τους άξιζε απ' την πλευρά της κριτικής, των εφημερίδων τουλάχιστον.

- Αλήθεια, δεν είναι παράδοξο ή διανομή να μας προτείνει καινούρια πράγματα για τα οποία η κριτική δεν μας είχε μιλήσει ποτέ κι όταν τ' αντιμετώπισε βρέθηκε μερικές φορές σε άφασια;

- Κατ' αρχήν, νομίζω πως η κριτική κινηματογράφου δεν θα μπορούσε να είναι διαφορετική μέσα στη γενικότερη κρίση του Έλληνικού Έθνους. Οι απαιτήσεις των εντύπων από τους κριτικούς κιν/φου εξαντλούνται στην παρουσίαση των ταινιών με μιá λογική του μέσου όρου. Μερικοί κριτικοί συμβιβάζονται μ' αυτή τη συντηρητική πολιτική κι άλλοι όχι. Δεν μπορούμε να μιλάμε για την κριτική στο σύνολό της και το ίδιο ισχύει για τη διανομή. Πάντως, σε μιá εποχή που οι πιο σοφιστικές έμπειρίες συνυπάρχουν με τους πιο άπλοϊκούς ιδεολογικούς μηχανισμούς και οι ταινίες δεν είναι συνήθως μηχανές επιθυμίας, αλλά γεγονότα, ο κριτικός πρέπει, κατά τη γνώμη μου, να δίνει όσο μπορεί συχνότερα το στίγμα του. "Αν μή τί άλλο, ένα ρεπερτόριο από εντυπώσεις πρώτου "επιπέδου" για να μάθουμε πως οι "δημιουργοί" φλερτάρουν τους θεατές τους. "Όσο για τις περιπτώσεις "άφασίας" που ανέφερες, πιστεύω πως ξεπερνούν το δικαίωμα κι αυτού του κριτικού να κάνει λάθος. Σε κάθε περίπτωση, όμως, η άφασια είναι λιγότερο επικίνδυνη από την τύφλωση. Γιατί μόνο ένας κριτικός που δεν βλέπει μπορεί να χαρακτηρίσει το Stranger than Paradise "κακότεχνο πρωτόλειο".

- Πώς νομίζεις ότι μπορούν οι ελληνικές ταινίες να συμβάλλουν στη διαμόρφωση του προσώπου του STUDIO και ταυτόχρονα τί θα μπορούσε να προσφέρει μιá συγκεκριμένη χρήση ενός τέτοιου σινεμά στον ελληνικό κινηματογράφο;

- Όμοιογῶ πως δεν μπορώ να δώ με το ίδιο μάτι τις ελληνικές ταινίες. Θά ήθελα να παίζονται στο STUDIO αυτές που άρεσουν σε μένα κι αυτό προσπαθῶ. "Όμως, απ' την άλλη μεριά, νομίζω πως μιá ελληνική ταινία με ἔστω, πολύ ειδικό ενδιαφέρον, ἔχει περισσότερη ανάγκη τήν ἐπαφή με τό κοινό της απ' ὅ,τι μιá ἀνάλογη ξένη. Θέλω να πῶ πως ταινίες σάν του Τορνέ ἢ τῆς Ἀγγελίδη εἶναι σε κάθε περίπτωση ταινίες που ἔχουν ὄχι μόνο ἀνάγκη, ἀλλά καί δικαίωμα να προβληθοῦν στο STUDIO.

- Τί προσπάθησες ν' αλλάξεις με τον προγραμματισμό του σινεμά στην ιδεολογία του "κυκλώματος Τέχνης" και πως βλέπεις τό "ἐμπορικό" μέλλον τῆς "αισθητικῆς πρότασης" τοῦ STUDIO;

- Αυτό που γίνεται ὄλο καί πιο σπάνιο εἶναι οἱ ιδέες καί ὄχι οἱ ιδεολογίες. Ἡ ιδεολογία εἶναι κάτι που υἰοθετοῦμε, ἄρα ἕνα εἶδος οικειοθελούς μάσκας καί οἱ ἄλλες ιδέες εἶναι δύσκολο να διαπεράσουν τό κλειστό σύστημά της. Ἐπιθυμία μου εἶναι ἡ "αισθητικῆ πρόταση" τοῦ STUDIO να γίνει ἕνα σύστημα ἀνοιχτό σ' ὄλες τίς ιδέες για τό σινεμά πού, κατά τή γνώμη μου, ἀξίζει να προβληθοῦν. Εὐτυχῶς ἢ δυστυχῶς, ὁ βασικός ὁδηγός για τίς ἐπιλογές μου εἶναι τό γούστο. Κυρίως αυτό μπορῶ να χρησιμοποιήσω για ν' ἀποφύγω τή σαλάτα. Ἀγαπάω πολύ τό σινεμά καί εἶμαι σίγουρος πως δέν εἶναι ἀχάριστο. Μ' ἔχει μάθει κι αυτό να ἔχω τά μάτια μου ἀνοιχτά για ὄλες τίς εἰκόνες καί να μπορῶ να ξεχωρίζω αυτές που γεννιούνται ἀπό τήν ἴδια τήν ἀγάπη για τό σινεμά απ' αυτές που παράγονται για ὄποιοδήποτε ἄλλο λόγο. "Όσο για τό μέλλον,



Πέρα από τόν παράδεισο



Ντανίλο τρέλες



Τόπος

όλα είναι πιθανά. "Αλλωστε κέρδος δέν είναι μόνο τό χρήμα. Καί τό πάθος κέρδος είναι καί ή "άπώλεια" κέρδος κι αυτή μέ τόν τρόπο της.

- Ποιά είναι ή πρώτη ύλη, ή ενεργειακή έννοω, πού δίνει τήν σήμερα ώθηση σ' εκείνο τόν κινηματογράφο πού αγαπάς;

- Υπάρχει στό σημερινό κινηματογραφικό τοπίο μιά γενική σύγχιση. "Άλλοι διηγούνται λίγο καί άλλοι πολύ. "Άλλοι καμακώνουν τούς θεατές τους σάν πουτάνες καί άλλοι τούς πετάνε τούρτες κατάμουτρα. "Άλλοι αναρωτιούνται αν υπήρξαν ποτέ ιστορίες κι άλλοι τρέχουν ξοπίσω τους. "Άλλοι, οί Εύρωπαίοι, πενθοούν άκόμα ένα ζόμπι, τό μοντέρνο σινεμά, κι άλλοι, οί Άμερικάνοι, ψάχνουν άτελείωτα γιά τήν κάθαρση. Σκέφτομαι, γιά νά άπλοποιήσω κάπως τά πράγματα, πώς υπάρχουν, άς πούμε, δύο κινηματογράφοι: αυτός πού έξαντλεί τό υλικό του κι αυτός πού τό άνακατεύει χωρίς ποτέ νά του δίνει μορφή. Άξία χρήσης εναντίον άξίας άνταλλαγής. Η ενέργεια γιά τήν όποία μιλάς είναι γιά μένα ή πίστη. Η πίστη είναι τό βάθος της κινηματογραφοφιλίας. "Όταν ή πίστη καταργείται, κι όλα δείχνουν ότι πιστεύουμε όλο και λιγότερο στίς ταινίες, αυτό πού άνήκει στό φανταστικό καί στήν άπόλαυση άντιστρέφεται. Στή νέα ταινία του Τζάρμους, τό Down by Law, όλα στηρίζονται πάνω στήν πίστη. Τό σινεμά πρέπει νά υποθέτει ένα θεατή ικανό νά πιστέψει σέ μιά ιστορία καί, τήν ίδια στιγμή, ικανό νά μή τήν πάρει στά σοβαρά. Η μεγάλη διαφορά άνάμεσα στή ζωή καί στό σινεμά - υπάρχουν καί μικρότερες - είναι πώς στό τέλος μιás ταινίας, λίγη γραφή, ή λέξη ΤΕΛΟΣ, έρχεται νά διαγράψει μιάν εικόνα. Ξαναγυρνάω στόν Τζάρμους: ίσως οί ήρωές του νά άπατώνται σχετικά μέ τή φύση της επιθυμίας τους, όμως αυτό δέν σημαίνει πώς είναι καί άνίκανοι νά τή μορφοποιήσουν ή, καλύτερα, νά τήν άφηγηθούν. Σ' αυτό τό σημείο ή πίστη συναντάει τό ρεαλισμό. Γιατί ό ρεαλισμός είναι πρώτα άπ' όλα αυτό: νά προσδίδει μιά φιλική άξιοπρέπεια σέ κάτι πού δέν τήν είχε, νά ρισκοκινδυνεύεις μιά εικόνα εκεί όπου δέν υπήρχε τίποτα.



Διαμόρφωση του φοναγιέ του STUDIO από στοιχεία των σκηνών της ταινίας Τόπος πού λειτούργησε σάν προθάλαμος γιά τήν είσοδο στήν ταινία.

Καί τό μέλλον άγνωστο

Άφ' ενός οί 250 αξιόλογες ταινίες πού είχε εισαγάγει ό Καψάσκης καί άφ' έτέρου τό μεγάλο καί ένημερωμένο άρχείο του γιά θέματα διεθνούς παραγωγής καί διανομής άποτελούν μιά σημαντική βάση πάνω στήν όποία θά μπορούσε νά οικοδομηθεί ένα παράλληλο κύκλωμα εισαγωγής καί διανομής ταινιών συνδεδεμένο άμεσα μέ τίς κινηματογραφικές λέσχες ή όποιαδήποτε κινηματογραφοφιικά σχήματα.

"Όταν ό Καψάσκης άναζήτησε άγοραστές γιά νά πουλήσει τήν εταιρεία του, έκανε πρόταση στήν Όμοσπονδία Κινηματογραφικών Λεσχών, ή όποία δήλωσε άδυναμία έπικαλούμενη λόγους νομικούς. "Έτσι ή εταιρεία αγοράζεται από ένα νεοσυσταθέν σχήμα μέ τή μορφή μή κερδοσκοπικής άστικής εταιρείας καί μέ κεφάλαια του Υπουργείου Πολιτισμού.

Στο σημείο αυτό δημιουργείται το πρώτο έρώτημα. Άφου οί λέσχες έπιδοτούνται από τό Υπουργείο Πολιτισμού γιατί νά μήν τούς παρέχονται δωρεάν αύ-

τές οί ταινίες ών μιά πρόσθετη βοήθεια μέσα στήν Ο.Κ.Λ.Ε.;

Η εταιρεία αυτή δέν έχει βγει άκόμη έπίσημα πρós τά έξω· πρόκειται όμως σύντομα νά δώσει συνέντευξη στόν Τύπο, όπου έλπίζουμε ότι θά διευκρινήσει πολλές από τίς άπορίες πού δημιουργήθηκαν μέ τή σύστασή της καθώς καί μέ τή σχέση της μέ τό Υπουργείο. Μέλη της εταιρείας αυτής είναι οί Λευτέρης Ξανθόπουλος καί Δημήτρης Βερνίκος (σκηνοθέτες), Άντρέας Λεντάκης (δήμαρχος Υμηττού), ένας υπάλληλος του Υπουργείου καί μέλη της πλειοψηφούσας παράταξης της ΟΚΛΕ, ενώ δέν μετέχει, αν καί της προτάθηκε ή μειοψηφούσα παράταξη.

Έκείνο πού φαίνεται πίο ενδιαφέρον στήν όλη υπόθεση είναι οί διανοιγόμενες δυνατότητες ιδεολογικοπολιτικής παρέμβασης του Υπουργείου Πολιτισμού στό χώρο του κινηματογράφου, τόσο μέσα από τήν ΟΚΛΕ όσο καί μέσα από τή νέα αυτή εταιρεία. Όψόμεθα...

Ο μελισσοκόμος



Ο Θόδωρος Αγγελόπουλος φαίνεται να είναι ο μόνος Έλληνας σκηνοθέτης (καί ένας από τους λίγους στην Ευρώπη) ο οποίος ενδιαφέρεται ν' αφουγκραστεί τά βήματα της Ιστορίας να στίσει ακουστικά και να αφουγκραστεί την ανάσα της. Δέν τό βάζει εύκολα κάτω, από τήν έμμομη σιγή πού δείχνει να έχει τό ρεύμα τής Ιστορίας αυτό τό καιρό. Προσπαθεί να ξετρυπάσει τήν πορεία της, ψάχνει μέσα στις φυλλωσιές να βρει πού διάβολο εξαφανίστηκε τ' αλάκι, να πιάσει τόν ήχο του νερού πού κυλάει. Γι' αυτό και μās παρακαλεῖ για λίγο να σωπάσουμε. Φέρνει τό δάχτυλο στά χείλη και προτείνει: "Σιγά λίγο, ν' ακούσω...". Ο μελισσοκόμος είναι μιά ταινία πού περνάει πολύ μακριά μας (όχι ότι δέ μās ενδιαφέρει). Απλώς, ο σκηνοθέτης της ξεκινάει για μιά έξερευνηση. Αυτός είναι ίσως κι ο λόγος πού δέν τόν ενδιαφέρουν οι άρκετές πραγματολογικές άνακρίβειες τής ταινίας (για τίς όποιες θά μιλήσουμε και παρακάτω).

Ο μελισσοκόμος άπαιτεί ένα τρίτο βλέμμα, ένα έσωτερικό βλέμμα για τή θέασή του. Είναι ίσως αδύ-

νατον να έναρμονιστεί κανείς μαζί του άρκούμενος στά δύο του μάτια. Θέλει να είναι μιά ταινία μυστικισμού. Η άνάμνηση τής Θεοφαγίας από τόν Μεγαλέξαντρο μού διέκοπτε συνεχώς τήν παρακολούθηση τής ταινίας, έρχόταν σάν μιά παράσταση εύθές άνάλογη με τήν ταινία πού έβλεπα, ήταν τό ήχηρό αντίστοιχό της κατά κάποιο τρόπο. Ο μελισσοκόμος μοιράζει τό σώμα του και τό αίμα του σε κάθε γωνιά τής Ελλάδας, τό προσφέρει ως θεία κοινωνία, από τήν όποία θά μεταλάβει κάθε πέτρα και κάθε άγκάθι τών βουνών:

Μεγαλέξαντρος: Μιά υπόκωφη βοή έρχεται από τό βάθος. ... "Φάτε ψωμί, πιέτε κρασί". Ένα ξεπάταγμα τών αισθήσεων.

Μελισσοκόμος: Η ίδια υπόκωφη βοή από τίς άπελευθερωμένες μέλισσες. Η ίδια προτροπή (σιωπηρή): "Λάβετε φάγετε. Τοῦτο έστί τό αίμα μου ... τοῦτο έστί τό σώμα μου". Οι μέλισσες μεταλαμβάνουν. Αυτή τή φορά έλπίζω να ναι ζωή ...

Ο μελισσοκόμος είναι φτιαγμένος από τον ήχο της σιωπής και μ' αυτόν πρέπει να συμπορευτείς για να τον κατανοήσεις. Δεν είναι αδυναμία έκφρασης λόγου τὰ διάφορα κενά, ούτε σκηνοθετικά χάσματα, αλλά ἡ προσπάθεια νὰ παραχθεῖ ὀμιλία ἀπὸ τὸν σιωπηλὸ περίπατο τοῦ φαντάρου, ἀπὸ τὰ φῶτα τοῦ αὐτοκινήτου στὴ μουσκεμένη νύχτα, ἀπὸ τὴ σακούλα μὲ τὰ φαγητὰ στὸ φτηνὸ πανδοχεῖο ἀπὸ ὀτιδήποτε ἄψυχο ἢ ἔμψυχο κυκλοφορεῖ μέσα στὴν ταινία. Σ' αὐτὴ τὴ διάλεκτο ζητάει ἡ ταινία νὰ συνδιαλεχθεῖ μαζί σου, αὐτὸ τὸν κώδικα ἀπαιτεῖ ἀπὸ σένα ν' ἀποκρυπτογραφήσεις. Ἀπ' αὐτὴ τὴν ἄποψη νομίζω ὅτι εἶναι ἢ πιὸ γεμάτη ταινία τοῦ Ἀγγελόπουλου, δὲν κινδυνεύει ἐπ' οὐδενὶ νὰ προσβληθεῖ ἀπὸ ἀπρόβλεπτες ἐπιδρομὲς πλήξης (πράγμα πού ὑπῆρχε, ἴσως, στὶς προηγούμενες ταινίες), διότι ὁ λόγος ρεεῖ ἀνά πᾶσα στιγμή, εἶναι διαρκῶς παρὼν μέσα στὴν ἐλληνικότητα φιγούρα τοῦ Μαστρογιάννι.

Νὰ ἕνας ἄλλος σηματοπρὸς τῆς ταινίας. Ὁ Σπύρος, ὁ δάσκαλος, ὁ ἀπελπισμένος κι ἐρωτευμένος, ὁ νοσταλγὸς καὶ προφήτης, ὁ ὕβριστὴς καὶ ἱεροφάντης συγκατοικοῦν στὸ σῶμα τοῦ Μαστρογιάννι. Τί ἄλλο εἶναι αὐτὸς ἀπὸ αἷμα πού κυκλοφορεῖ στὶς ὀδικές ἀρτηρίες τῆς Ἑλλάδας καὶ προσπαθεῖ νὰ δώσει καὶ νὰ πάρει ζωὴ; Δὲ λέει τίποτα τὸ γεγονός ὅτι ἕνας Ἰταλὸς καταφέρνει νὰ γίνεῖ τόσο Ἑλληνας; Μὴ μοῦ πεῖτε, ὡς ἀπάντηση, ὅτι ὁ Μαστρογιάννι εἶναι ἕνας μεγάλος ἠθοποιός. Δεν μπορεῖ νὰ εἶναι μόνον αὐτὸς ὁ λόγος, ἡ

μητρικὴ γλῶσσα δὲν εἶναι στοιχεῖο ταυτότητας πού τὸ προσπερνᾷς εὐκόλα. Ἀπλῶς, ἐπανέρχομαι σ' αὐτὸ τὸ ὅποιο ἤδη εἶπα, πρόκειται γιὰ μιὰν ἄλλη Ἑλλάδα, τὴν Ἑλλάδα τῆς ὑπομονῆς· καὶ πρόκειται γιὰ ἕναν ἄλλο Ἑλληνα, τῆς σιγῆς καὶ τῆς καρτερίας. Οὐσιαστικά πρόκειται γιὰ μιὰ ταινία μὲ ὑψηλὸ σημεῖο ζέσεως, μιὰ ταινία ἀναμονῆς. Γιατί ἡ Ἑλλάδα αὐτὸ τὸν καιρὸ πρέπει νὰ σιωπάσει· πρέπει νὰ περιμένει· πρέπει νὰ δεῖξει ὑπομονή. Διέρχεται, ὅσο κι ἂν αὐτὸ δὲ φαίνεται εὐκόλα, μιὰ περίοδο ἡρεμου πάθους, ἀναμονῆς καὶ ἡπίας ἀγωνίας. Μιὰ περίοδος - καὶ μιὰ ταινία - στὸ χάρο τοῦ μεταξῦ, στὸ ἐνδιάμεσα.

Δὲν πρόκειται οὔτε γιὰ ἕνα ἔργο θανάτου οὔτε γιὰ ἕνα ἔργο ζωῆς. Ὑπάρχει ἕνας θάνατος καὶ μιὰ γέννηση στὴν ταινία. Οὔτε γιὰ ἕνα ἔργο ἀποφασιστικῆς κρίσης οὔτε γιὰ ἕνα ἔργο οὐτοπίας. Ὑπάρχει καὶ ἡ νηφαλιότητα τῆς σιγουριάς καὶ ἡ ἀβεβαιότητα πού πηγάζει ἀπὸ κάθε ἀπόπειρα ἰσορροπίας. Ὅλα αὐτὰ ἀνάμεσα σὲ δύο πρόσωπα, σὲ δύο ἡλικίες, σὲ δύο ἀπόψεις, σὲ δύο ἀνθρώπους τελικά. Ἐνα φίλμ διαπροσωπικῶν σχέσεων δηλαδή.

Τὸ πεδίο τῶν ἀφηρημένων ἐννοιῶν πρέπει νὰ πάρει ὑπόσταση ἀπὸ τὴν αὐστηρὰ περιχαρακωμένη πραγματικότητα. Στὸ προηγούμενο ἔργο τοῦ Ἀγγελόπουλου (μὲ ἐξαιρέση τὸ μεταβατικὸ *Ταξίδι στὰ Κύθηρα*) οἱ ιδέες, οἱ ἐννοιες, τὰ σύμβολα τροφοδοτοῦσαν τὰ ἄτομα, τὰ μεταβάλλαν σὲ πυρῆνες πού γύρω τους διένυε τὴν τροχιά τῆς ἱστορίας. Τώρα ὑπάρχει





ή ανάγκη τὰ ἄτομα νά ψάξουν τήν Ἱστορία, νά κατεβούν ἀπό τή Φλώρινα στό Ναύπλιο (ὑπάρχει καί ἡ ἀνάλογη ἰδέα στό *Θίασο*, μόνο πού τότε ἡ Ἱστορία ἐσπρωχνε τὰ ἄτομα, ἦταν ἀπό πάνω τους καί τὰ προστάτευε, ἐνῶ τώρα τὰ ἄτομα πρέπει νά βροῦν τὰ ὑπόγεια τῆς Ἱστορίας, νά βάλουν μπρός τίς μηχανές της, νά δημιουργήσουν ἠλεκτρικό σπινθήρα). Ὁ ἠλεκτρικός αὐτός σπινθήρας θά προέλθει ἀπό τήν ἔνωση τῶν δύο σωμάτων, ἀπό τήν ἐρωτική πράξη. Κι ἐκεῖ εἶναι πού σκοτεινιάζουν τὰ πράγματα στήν ταινία. Εἶναι, βέβαια, φανερό ὅτι ὁ ἔρωτας τοῦ Σπύρου καί τῆς κοπέλας πρέπει κι αὐτός νά εἶναι κάτι *ἀνάμεσα*. Ἀνάμεσα σέ ἐλευθερία καί ἐμμοноληπτική σκλαβιά, ἀνάμεσα σέ καμπάνα Ἀνάστασης καί Ἐπιτάφιου, ἀλλά ἡ ἀποτυχία της ἀφήνει τὰ πάντα μετέωρα, μιά πράξη δίχως νόημα πού θά μπορούσε καί νά μὴν ὑπάρχει στήν ταινία.

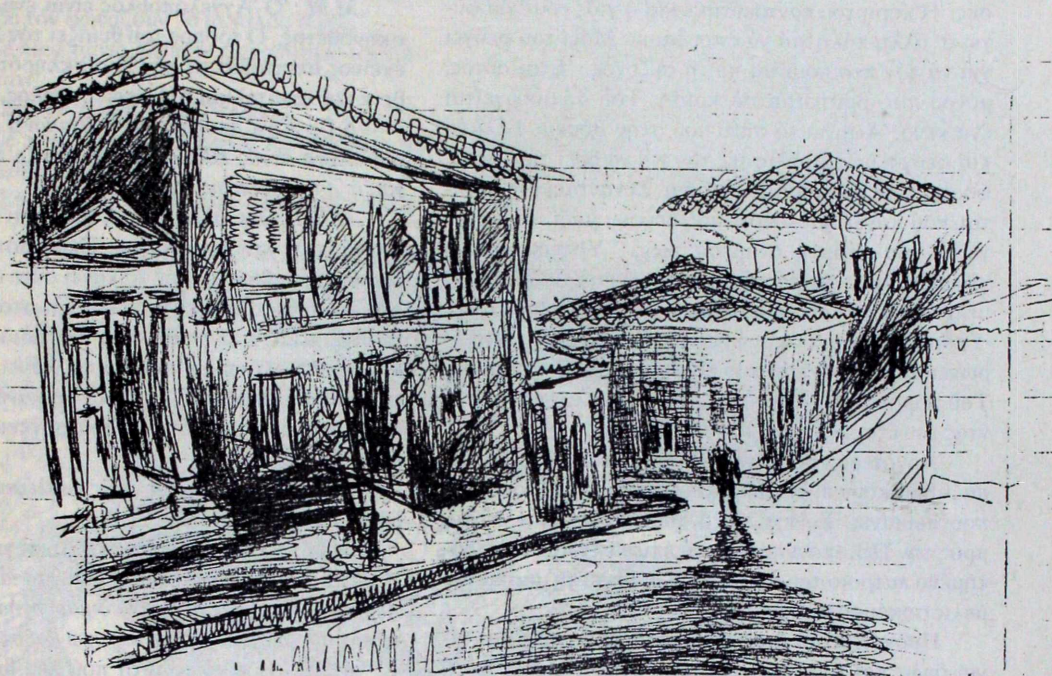
Ἀπό τήν ἄλλη, ἡ ἐρωτοτροπία μέ τό θέατρο ὑπάρχει πάντα: κάτι ἀπό θεατρική σκηνή πρέπει νά ὑπάρχει συνεχῶς στήν Ἑλλάδα, τόπο συνεχῶν ἐσωτερικῶν συγκρούσεων. Τό θέατρο ἐμφανίζεται ὡς δυνατότητα τονισμοῦ τῶν συναισθημάτων τῶν ἡρώων. Αὐτό ὑποβοηθεῖ ὅπωςδήποτε τήν ἔκφραση τῆς ἐνδότερης ὀρμῆς τοῦ Μαστρογιάννι, δίνει τήν εὐκαιρία νά πραγματοποιηθεῖ ἡ προαναφερθεῖσα σιωπηλή ἐπιδρομή, ἡ κάθοδος τῶν μυρίων πρὸς τή θάλασσα καί οἱ μύριοι νά γίνουν ἕνας μέσα στό σώμα τοῦ Μαστρογιάννι. Τό θέατρο, ὅμως, εἶναι ὁ ἀναστολέας τῶν ἐξάρσεων στήν ταινία, ἡ τροχοπέδη στήν ἀπογείωση. Ἡ θεατρικότητα, ἡ ὁποία κάνει πιο εὐκολες τίς συμβολικές μετατοπίσεις εἶναι ἡ ἴδια ἡ ὁποία ἀναρεῖ τήν ἐλευθερία μιάς *road movie*, στενεύει τὰ ὅρια κίνησης τῶν πρωταγωνιστῶν. Ἐπίσης, ἡ σύγκρουση θεατρικότητας καί ὑλικῆς διάστασης τῆς ταινίας κάνει πιο ὀρατές τίς πραγματολογικές

ἀδυναμίες τοῦ ἔργου, οἱ ὁποῖες ἐν τέλει δέ συγχωροῦνται ἐν ὀνόματι τῆς ἀδιαφορίας πρὸς τήν πραγματικότητα. Τά στέρεα πατήματα (μέσα στά ὁποῖα περιλαμβάνεται καί ἡ σχέση, ἡ τυπική, ἡ καθημερινή μέ τήν πραγματικότητα) πρέπει νά εἶναι αὐτά πού θ' ἀποτελέσουν τή βάση ἐκτόξευσης τοῦ φίλμ. Καί δυστυχῶς αὐτή συνεχῶς ἀναβάλλεται γιά λόγους μέσα στούς ὁποῖους συμπεριλαμβάνονται καί μερικές ἀπό τίς ἀσάφειες πού ὀνομάζω πιο κάτω: Ἀπό πού ἐρχεται, πού πηγαίνει, ποιός εἶναι αὐτός ὁ Σπύρος καί γιατί εἶναι διαλυμένη ἡ οἰκογένειά του; Εἶναι δυνατόν νά ἔχουμε Ἀπόκριες στίς 15 Ἀπριλίου; Ἀφοῦ εἶναι δάσκαλος πῶς δηλώνει στό καφενεῖο ὅτι κάθε χρόνο ξεκινάει ἀρχές Μαρτίου γιά νά βροῦν ἀνοιξη τὰ μελίτσια; Πῶς εἶναι δυνατόν νά ἦταν συμμαθητής μέ τόν Ρετζανί καί νά μὴ γνωρίζει ὁ δεύτερος οὔτε λέξη ἑλληνικά (ὑποσημειῶν ὅτι ὅλη αὐτή ἡ σκηνή δέν κάνει εὐκολα ὀρατή τή χρησιμότητά της στό ἔργο). Τί εἶναι αὐτό πού ὀδηγεῖ τόν πραότατο ὡς ἐκείνη τή στιγμή Σπύρο στήν ἐκρηξη τοῦ καφενεῖου; Τί μυστήριο δρομολόγιο εἶναι αὐτό πού ἀκολουθεῖ ὁ Σπύρος (κατεβαίνει στήν Ἡλεία καί ξαναεβαίνει) καί τί μυστήριες - τυχαῖες - συναντήσεις εἶναι αὐτές πού ἔχει σέ κάθε πόλη μέ τήν κοπέλα;

Μπορεῖ νά φανερώνουν μιά διάθεση πεζότητας οἱ προηγούμενες ἐρωτήσεις, ἀλλά δέν μπορῶ νά πῶ ὅτι δέ σοῦ κλέβουν τό μυαλό - ἔστω καί στιγμιαία - κατά τή διάρκεια τῆς θέασης τῆς ταινίας. Πάντως, δέν ἐμποδίζουν καί τή διαπίστωση ὅτι ὁ Ἀγγελόπουλος ἐπιβεβαιώνει μ' αὐτή του τή ταινία ὅτι εἶναι ὁ μόνος Ἑλληνας *δημιουργός* (auteur) μέ ὅλη τή βαρύτητα τοῦ ὄρου, ὁ μόνος πού ἐνδιαφέρεται νά εἶναι πραγματικά σύγχρονος (καί ὄχι μοντέρνος), ὁ μόνος πού ἀνοίγει στά 1986 ἕνα δρόμο στό ἐλληνικό σινεμά.

Βασίλης ΚΕΧΑΓΙΑΣ

Συνεντεύξεις με τούς Μαρτσέλλο Μαστρογιάννι καί Θόδωρο Άγγελόπουλο



Έφτασα στο Λαύριο τὰ χαράματα με τὸ πουλμανάκι τῶν τεχνικῶν. Ὅλο τὸ πρωινό, τὸ συνεργεῖο, οἱ ἠθοποιοὶ καὶ ὁ σκηνοθέτης περίμεναν ἓνα σύννεφο νὰ σκεπάσει τὸν οὐρανὸ γιὰ νὰ βαφτεῖ τὸ κάδρο πού ἔπρεπε νὰ γυρίσουν ἐκεῖνη τὴν ἡμέρα με τὸ ἀγγελοπουλικὸ γκρίζο. Αὐτὸ τὸ σύννεφο δὲν ἦρθε ὡς τίς δέκα καὶ μισή, με ἀποτέλεσμα νὰ μὴ γυριστεῖ τίποτε, ἐνῶ κανεὶς δὲν ἤθελε νὰ ἀπαντήσει στὶς ἐρωτήσεις μου. Τόσο ὁ Μαστρογιάννι, περιμένοντας μέσα σ' ἓνα αὐτοκίνητο, ὅσο καὶ ὁ Ἀγγελόπουλος κάπνιζαν νευρικά. Οἱ τεχνικοὶ εἶχαν στήσει ἤδη τίς ράγες γιὰ ἓνα τράβελιγκ στὸν κήπο τοῦ ἐγκαταλειμένου πατρικοῦ σπιτιοῦ τοῦ μελισσοκόμου. Ὅλοι κάθε τόσο κοιτοῦσαν τὸν οὐρανὸ· ὁ ἥλιος παρέμενε πεισματάρης, ὁ σκηνοθέτης ἀνήσυχος, ὁ Ἀρβανίτης ἔλεγε ἀνέκδοτα. Ἐνα ἀπ' αὐτὰ ἦταν κάπως ἔτσι: Μέσα σ' ἓνα τσαντήρι ξυπνᾶνε οἱ γύφτοι τὸ πρωῖ. Μιά γυφτοπούλα λέει: "Πατέρα ἐσὺ γκάμησε ἐμένα βράντι;". Ἐκεῖνος ἀπαντάει: "Ὅχι, ἐγὼ βράντι γκαμοῦσα ἀντελφή σου". "Ἀντελφέ, ἐσὺ γκάμησες ἐμένα βράντι;", συνεχίζει ἡ γυφτοπούλα. "Ὅχι, ἐγὼ γκαμοῦσα ξαντέλφη μας". "Παποῦ", λέει πάλι ἡ γυφτοπούλα, "ἐσὺ γκάμησες ἐμένα βράντι;". "Ὅχι, ἐγὼ γκαμοῦσα μανά σου", τῆς ἀπαντάει αὐτός. Ἀναστενάζει τότε ἡ γυφτοπούλα καὶ μονολογεῖ: "Μπρέ γκαμῶ το, πάλι τὸ ἀρκοῦντι γκάμησε ἐμένα".

Ὁ Ἀγγελόπουλος εἶδε ὅτι ὁ ἥλιος δὲν εἶχε σκοπὸ νὰ συνεργαστεῖ καὶ μετέφερε τὸ συνεργεῖο στὸ ἄλλο σπῆτι ὅπου θὰ γύριζε τὰ ἐσωτερικά. Ὅταν ἄρχισε νὰ γυρίζει τὸ πρῶτο κάδρο τῆς ἡμέρας με τὴν Νάντια Μουρούζη, ἡ ἐνταση ὑποχώρησε καὶ ὁ Μαστρογιάννι με φώναξε στὸ τροχόσπιτο πού χρησιμοποιοῦσαν γιὰ καμαρίνι.

Δημήτρης Γιατζουτζάκης: *Θά θέλατε νά μᾶς διηγηθεῖτε τήν ὑπόθεση τῆς ταινίας καί νά μᾶς πείτε λίγα λόγια γιά τό πρόσωπο πού ὑποδύσατε;*

Μαρτσέλλο Μαστρογιάνι: Εἶναι ἕνας ἄνθρωπος τῆς ἡλικίας μου πού στόν Δεύτερο Παγκόσμιο Πόλεμο ἦταν περίπου ἐφηβος καί πού ὅπως πολλοί ἔτσι κι αὐτός πίστεψε ὅτι μέ τό τέλος τοῦ πολέμου θά μποροῦσε ν' ἀλλάξει τόν κόσμο. Πρόκειται γιά ἕναν δάσκαλο πού ἔχει ἀπό τόν πατέρα καί τόν πατέρα τοῦ πατέρα του κληρονομήσει ἕνα μεράκι γιά τίς μέλισσες. Ἡ κόρη του παντρεύτηκε καί ὁ γιός του ἔχει φύγει σ' ἄλλη πόλη γιά νά σπουδάσει. Μαζί του φεύγει γιά νά τόν περιποιοῦν καί ἡ σύζυγος. Ἐτσι αὐτός, μόνος πιά, βρίσκεται σέ κρίση. Τοῦ δημιουργεῖται ἕνα κενό. Ἀφήνει τό σπίτι του στήν Βόρεια Ἑλλάδα καί φεύγει μέ τίς μέλισσές του γιά νά βρεῖ τίς "ἀνθοφορίες", τά ἀνθισμένα λειβάδια. Συναντάει ἕνα κορίτσι πού κάνει ὤτο-στόπ, ταξιδεύουν μαζί, δημιουργεῖται μιᾶ στοργή ἀνάμεσά τους. Ὑστερα ἐκεῖνη γνωρίζει ἕναν φαντάρο καί κάνει ἐρωτα μαζί του. Ὁ μελισσοκόμος δυσανεστίζεται ἀλλά δέν τό δειχνει. Ὑπάρχει τότε μιᾶ σκηνή πού ὁ μελισσοκόμος ἐκπληρώνει μιάν ὑπόσχεση πού εἶχε δώσει σ' ἕνα παιδάκι. Τοῦ παρουσιάζει τήν κοινωνία τῶν μελισσῶν κάνοντας τῶν ἔτσι ἕνα μάθημα σοσιαλισμοῦ.

Ἀργότερα, συναντάει ἕναν παλιό του φίλο καί μαζί βρίσκουν ἕναν ἄλλο φίλο τους στό νοσοκομεῖο πού πεθαίνει. Συνεχίζει τό ταξίδι του στόν Νότο, πρὸς τήν Πελοπόννησο, ὅπου ἐπισκέπτεται τό παρατημένο πατρικό του σπίτι. Ἐκεῖ βρίσκει τή μάσκα τοῦ μελισσοκόμου πατέρα του.

Πρόκειται γιά ἕνα ταξίδι πρὸς τό θάνατο πού εἶναι ὅμως καί ἡ πραγματοποίηση ἑνός ὄνειρου. Αὐτή ἡ πραγματοποίηση ἐπιτυγχάνεται μέ τή θυσία. Ἡ βίαιη μορφή τοῦ σημερινοῦ κόσμου καί ἡ ἰδέα ὅτι θά μπορούσε νά εἶναι διαφορετικός τόν ὁδηγεῖ στό χωματόδρομο πού ἀνεβαίνει στό λόφο, ἔξω ἀπό τήν πόλη, ὅπου ὁ μελισσοκόμος θυσιάζεται προσφέροντας τόν ἑαυτό του στίς μέλισσές του.

Δ.Γ.: Πῶς συνδέετε αὐτό τό πρόσωπο μέ τούς ἄλλους χαρακτήρες τοῦ Ἀγγελόπουλου καί τούς ἠθοποιούς πού τούς ὑποδύονται;

Μ.Μ.: Ἐχω δεῖ μόνο τό *Θίασο* καί ἐπομένως δέν μπορῶ νά δώσω μιᾶ ὀλοκληρωμένη ἀπάντηση. Πάντως, σέ σύγκριση μ' αὐτή τήν ταινία, τό στυλ τοῦ Ἀγγελόπουλου ἔχει ἀλλάξει πολύ. Δέν ὑπάρχει πιά ἡ χορική δραματικότητα ὅπου ὅλα τά πρόσωπα εἶναι πρωταγωνιστές. Εἶναι ἕνα φίλμ πιο προσωπικό, πιο ἐνδόμυχο, πλησιάζει περισσότερο τό ἄτομο καί γι' αὐτό ἡ δραματικότητα εἶναι συγκεντρωμένη σ' ἕναν πρωταγωνιστή καί δέν εἶναι μοιρασμένη σέ πολλούς ρόλους.

Δ.Γ.: Πῶς ἐτοιμάσατε τόν ρόλο μέ τόν Ἀγγελόπουλο;

Μ.Μ.: Μέ τό συνηθισμένο τρόπο. Πολλές συζητήσεις πάνω στόν χαρακτήρα, τήν ἱστορία του, τήν ψυχολογία του κ.λπ.

Δ.Γ.: Βρίσκετε δυσκολίες στό νά παίξετε τό ρόλο ἑνός Ἑλληνα;

Μ.Μ.: Ὅχι. Ἄλλωστε οἱ λαοί μας μοιάζουν ἀρκετά.

Δ.Γ.: Ὑπάρχουν διάφορές ἀνάμεσα στόν τρόπο δουλειᾶς τοῦ Ἀγγελόπουλου καί τῶν ἄλλων σκηνοθετῶν πού ἔχετε συνεργαστεῖ;

Μ.Μ.: Ὁ Ἀγγελόπουλος εἶναι ἕνας ἀπαιτητικός σκηνοθέτης. Ὁ τρόπος του θυμίζει τόν Βισκόντι. Καί ἐκεῖνος ἀπαιτοῦσε μέ τήν ἴδια σκληρότητα τήν ἀκρίβεια πού ἀπαιτεῖ καί ὁ Ἀγγελόπουλος.

Δ.Γ.: Εἶχα ἀκούσει ὅτι ὁ Βισκόντι γιά νά διδάξει μιᾶ σκηνή στούς ἠθοποιούς τήν ἐπαίξε πρώτα ὁ ἴδιος. Καί ὁ Ἀγγελόπουλος ἔτσι κάνει;

Μ.Μ.: Ὅχι, ἀλλά οὔτε ὁ Βισκόντι τό ἔκανε αὐτό συχνά στόν κινηματογράφο. Περισσότερο τό ἔκανε στό θέατρο. Φυσικά δέν τό κάνει οὔτε ὁ Ἀγγελόπουλος, ἀλλά αὐτό πού εἶναι κοινό καί στούς δύο εἶναι ὁ τρόπος πού τά ἐξηγοῦν στόν ἠθοποιό, τίς κινήσεις πού πρέπει νά κάνει, πῶς νά τίς κάνει κ.λπ. Ἄλλοι σκηνοθέτες βέβαια σ' ἀφήνουν νά κάνεις ὅ,τι θέλεις, ἀλλά ἐγώ προτιμῶ αὐτούς πού συγκεκριμενοποιοῦν αὐτό πού θέλουν.

Δ.Γ.: Μέ τόν Σκόλα, πῶς δουλέψατε στό Μακαρόνι;

Μ.Μ.: Κι αὐτός δούλεψε πολύ συγκεκριμένα.

Δ.Γ.: Βρεθήκατε ποτέ τόσο κοντά μέ τόν Τζάκ Λέμμον ὥστε ἡ σχέση σας νά δημιουργήσει αὐτή τήν εἰκόνα τοῦ "ζευγαριοῦ" πού ὑπάρχει καί στήν ταινία;

Μ.Μ.: Ἡ εἰκόνα αὐτή πού λές δημιουργήθηκε ἀπό τή σχέση καί τῶν τριῶν μας. Εἴμασταν ἕνα εὐτυχισμένο τρίγωνο. Ὑστερα, αὐτή ἡ φιλία ἦταν ἀπαραίτητη προϋπόθεση ὥστε νά μεταφερθεῖ καί στήν ὀθόνη. Βέβαια ὑπῆρχαν προβλήματα, κυρίως ἀπό τήν πλευρά τοῦ Τζάκ Λέμμον πού ἦρθε στή Νάπολη ἀπό τήν Ἀμερική καί ἔπρεπε ὄχι μόνο νά προσαρμοστεῖ ἀλλά νά συντονιστεῖ καί στόν τρόπο τῆς δικιᾶς μας ἠθοποιῶν πού διαφέρει ἀπό τήν ἀμερικάνικη.

Δ.Γ.: Ποιές εἶναι οἱ διαφορές;

Μ.Μ.: Στήν Εὐρώπη, καί εἰδικά στήν Ἰταλία, ὁ κινηματογράφος δέν ἔχει τήν ἄκρα ἐπιστημονικότητα τῶν Ἀμερικάνων. Εἶναι ἕνας κινηματογράφος τῆς στιγμῆς, κλεμένος ἀπό τήν πραγματικότητα καί τραβηγμένος μέσα ἀπό αὐτήν ἀπό τά μαλλιά. Εἶναι ἕνας κινηματογράφος γεννημένος στόν πόλεμο. Πάντως ὁ Λέμμον δέν ἔχει τήν ὑπεροψία τῶν Ἀμερικάνων στάρ. Μέ τόν ἀξιαγάπητο χαρακτήρα του προσαρμόστηκε πολύ σύντομα.

Δ.Γ.: Εἶδατε ἑλληνικά ἔργα πρὶν κάνετε αὐτή τήν ταινία;

Μ.Μ.: Δέν πηγαίνω ποτέ στόν κινηματογράφο. Ούτε στό θέατρο. Βαριέμαι. "Ίσως γιατί όταν ήμουν μικρός έπαιζα μπάλα στους δρόμους αλλά δέν πήγαινα στό γήπεδο νά δώ τά μάτς. Βέβαια αν πολλοί άνθρωποι μέ διαβεβαιώσουν ότι πρόκειται γιά κάτι τό ενδιαφέρον, τότε ναι.

Δ.Γ.: Πές τε μας κάτι πού βρήκατε ενδιαφέρον.

Μ.Μ.: 'Ο Θίασος του Άγγελόπουλου ή τώρα τελευταία *Η τιμή των Πρίτζι*. Η όμορφιά και τό χιούμορ αυτής τής ταινίας και τό γεγονός ότι αυτή ή φρεσκάδα βγαίνει από έναν γέρο μέ πείθει ότι έχουν δικιο αυτοί πού τόν φωνάζουν "ό μεγάλος γέρος".

Δ.Γ.: Σέ ποιά ταινία βλέπετε περισσότερο τόν εαυτό σας στό πανί;

Μ.Μ.: Στο *Όκτώμηση* του Φελλίνι.

Δ.Γ.: Σέ ποιές ταινίες χαρήκατε περισσότερο τόν καιρό των γυρισμάτων;

Μ.Μ.: Στις ταινίες του Φελλίνι. Έγώ εκεί πάντο-

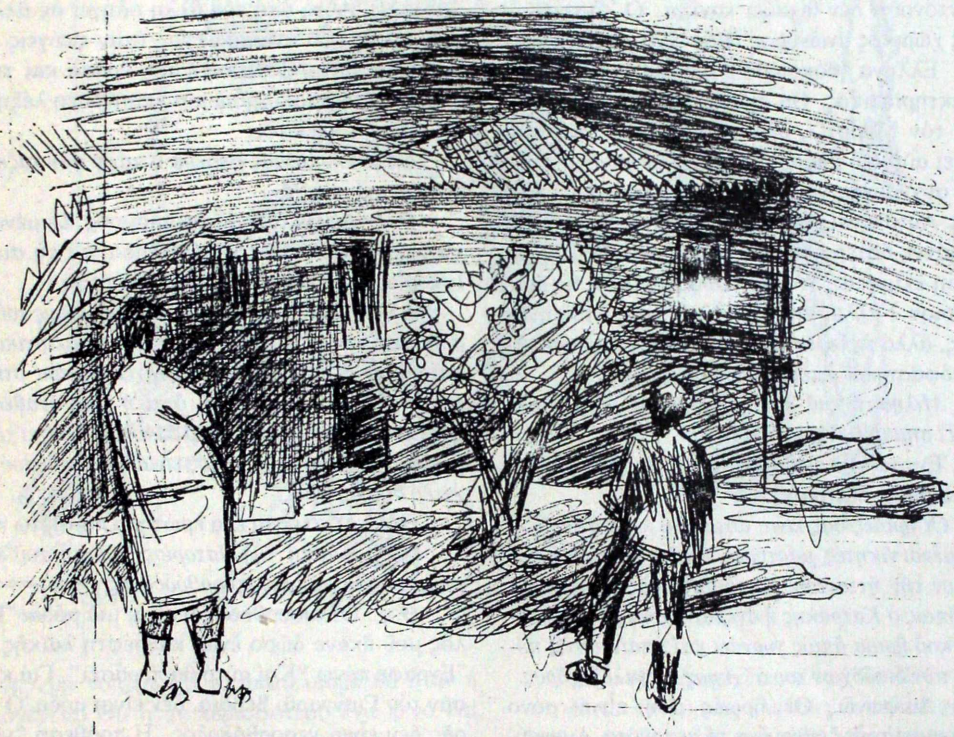
τε διασκεδάζω. Στις ταινίες του στήνει μπερντέ, κάνει θέατρο, του άρέσει ν' άστειεύεται. Κουβαλάει μαζί του εκείνη τή φύση του μαντράχαλου χαραμοφάη, του νεαρού έπαρχιώτη.

Δ.Γ.: Συμμετέχετε σ' αυτή τήν ταινία ως παραγωγός;

Μ.Μ.: "Όχι, αυτό δέν τό κάνω. Τό έχω κάνει μόνο δύο φορές: Μιά μέ τόν Βισκόντι γιά τόν *Ξένο* του Καμύ και μία μέ τόν Έντουάρτο ντέ Φίλιππο γιά τό *Πυροβόλησε δυνατά, πιο δυνατά, δέν καταλαβαίνω*, από τό *Οί έσωτερικές φωνές*.

Δ.Γ.: Έχετε μελλοντικά σχέδια;

Μ.Μ.: Μετά τόν *Μελισουργό* θά γυρίσω ένα φίλμ μέ τόν Νικήτα Μιχάλκωφ. Έχει τόν τίτλο διάσημου ρώσικου τραγουδιού *Ότσιτόρνια*. Η παραγωγή είναι ιταλική και θά γυριστεί στην Ίταλία και στην ΕΣΣΔ.



Έδω έρχεται ό βοηθός σκηνοθέτη νά αναγγείλει ότι είναι ώρα νά γυριστεί τό κάδρο μέ τόν Μαρτσέλλο και αυτός μέ χαιρετά.

Τό δωμάτιο στό όποιο γυρίζανε χωρούσε μέ δυσκολία τούς ήθοποιούς, τόν όπερατέρ και τόν σκηνοθέτη. Ό ήχολήπτης και οι άλλοι περίμεναν απ' έξω. Έκανα μία βόλτα τριγύρω στη γειτονιά. Δυό τουρκόφωνοι κάτοικοι του Λαυρίου, ένας άντρας και μία χοντρή γυναίκα, κοιτούσαν τό σπίτι πού γινόταν τά γυρίσματα και συζητούσαν. Ύστερα σιωπήσανε. Μετά ξαναπιάσαν τήν κουβέντα και σαν νά θυμήθηκαν ότι κάτι έχουν νά κάνουν φύγανε.

Κατά τίς τρεις τό γύρισμα σταμάτησε και ξαναμπήκαμε στό "τροχόσπιτο των συνευτέξεων". Ό Άγγελόπουλος ήταν κουρασμένος αλλά ήρεμος.

Δ.Γ.: Ο Μεγαλέξανδρος είχε Ιταλό πρωταγωνιστή, τό Ταξίδι στά Κύθηρα, επίσης καί στό σενάριο του έκτός από τους Έλληνες συνεργάτες είχατε καί τόν Τοτίνο Γκουέρα. Αυτή ή έπαφή μέ τήν Ιταλία οφείλεται μόνο στό γεγονός τής οικονομικής συνεργασίας ή αυτή ή συνεργασία οφείλεται σέ κάποια αισθητική ή πολιτική σας συγγένεια μ' αυτή τή χώρα;

Θόδωρος Άγγελόπουλος: "Οχι δέν οφείλεται σέ οικονομικούς λόγους. Κανείς συμπαραγωγός δέν μου επέβαλε τή συνεργασία τών Ιταλών. Πρόκειται γιά έπιλογές. Ο Όμερο Άντονοϋτι μου άρεσε στό Πατέραρ άφέντης τών Ταβιάνι, ό Τζούλιο Μπρότζι μου άρεσε από τή Στρατηγική τής άράχνης του Μπερτολουτσί καί από τό Σάν Μικέλε είχε έναν κόκορα πάλι τών Ταβιάνι. Οι Ιταλοί είναι πολύ πιό κοντά καί στό ταπεραμένο καί στό φυσικό τών Έλλήνων. Βέβαια κάποιος θά μπορούσε νά ρωτήσεί γιατί δέν προτίμησα Έλληνες. Τό έκανα γιατί ήθελα άνώνυμα πρόσωπα. Ο Άντονοϋτι δέν θυμίζει κανένα. Ο Άντονοϋτι είναι ένας χωρικός άνώνυμος. Έάν είχα χρησιμοποιήσει έναν Έλληνα ήθοποιό, ό ρόλος θά γινόταν άμέσως χαρακτηριστικός. Θά έχανε τήν άνωνυμία του. Όσο γιά τόν Μπρότζι, δέν ύπρχε ένας ήθοποιός πού νά έχει αυτό τό χαρακτηρισά ενός άνθρώπου άνώνυμου καί συγχρόνως νά μοιάζει νά σκέπτεται σέ δλη τήν ταινία. Αυτό είναι κοντά στη φύση τής ταινίας. Ο Μαστρογιάννι, ύστερα, είναι έπιλογή περάσματος σέ μεγαλύτερη κλίμακα. Άν δέν διάλεγα αυτόν, θά διάλεγα κάποιον Γάλλο. Δέν ύποτιμώ τους Έλληνες ήθοποιούς, αλλά ή περίπτωση του Μαστρογιάννι είναι μιά άπόφαση πού επέβαλε ή παραγωγή.

Δ.Γ.: Μιλήσατε γιά ένα πέραςμα σέ μεγαλύτερη κλίμακα. Τι σημαίνει αυτή ή κλίμακα;

Θ.Α.: Έννοώ τήν έμπορική κλίμακα. Τήν κλίμακα τής έμπορικής διανομής.

Δ.Γ.: Οι ήρωές σας είναι αυτό πού λέμε στην Έλλάδα ήττημένοι νικητές, μάρτυρες, νικάνε τή στιγμή πού υπερβαίνουν τήν ήττα τους άποφασίζοντας νά αυτοθυσιαστούν όπως ό Κατράκης ή άνεβαίνοντας στη διάσταση του λαϊκού ήρωα όπως γυρνάει καί μπαίνει στις πόλεις μέσω τών διαδόχων του ό Άγιος Μεγαλέξανδρος.

Θ.Α.: Διαφωνώ. Οι ήρωές μου είναι μόνο ήττημένοι γιατί τους ξεπερνάνε τά γεγονότα. Διαψεύδεται ή πίστη τους. Αυτό πού ό Καμύ ονομάζει ήρωική άπελπισία στό Μύθο του Σίσυφου. Πρόκειται γιά τό άδιέξοδο τής ύπαρξης. Μιά πορεία πού γίνεται παρά τή ματαιότητά της.

Δ.Γ.: Διάβασα σέ μιά συνέντευξή σας πώς από τό Ταξίδι στα Κύθηρα αρχίζει μιά τριλογία, ποιά είναι τά στοιχεία πού τήν χαρακτηρίζουν;

Θ.Α.: Τήν ονόμασα έτσι γιά νά ξεφορτωθώ μιάν άνάγκη τών δημοσιογράφων νά βάζουν τά πράγματα σέ κέλυφος. Αυτή, ή προηγούμενη καί ίσως ή επόμε-

νη ταινία μου άγγίζουν τά προβλήματα του άνθρώπου ως άτομο, δηλαδή τό ύπαρξιακό πρόβλημα. Η μάλλον όχι ύπαρξιακό, δέν μ' άρέσει νά τό πώ έτσι, νά τό πώ τό πρόβλημα τής ύπαρξης ή τό πρόβλημα του είναι γιά νά τό πάμε φαινομενολογικά. Αυτό σημαίνει μιά άλλαγή στό ύφος, ένα πλησίασμα στα πρόσωπα πού κουβαλοϋν τήν ταινία.

Δ.Γ.: Η στροφή τής θεματικής σας, πού παλιότερα παρουσίαζε τήν ταξική πάλη ως ιστορικό παρόν, στην τωρινή σας περίοδο όπου ή ταξική πάλη έμφανίζεται ως μνήμη άντανακλά μιάν άλλαγή στον τρόπο πού έσείς βλέπετε τήν κοινωνία ή μιάν άλλαγή τής ίδιας τής κοινωνίας;

Θ.Α.: Νομίζω το δεύτερο συμβαίνει. Η κοινωνία άλλάζει καί έτσι άλλάζει καί ή δική μου αντιμετώπιση. Τό σημερινό κοινωνικό στάτους δέν κουβαλάει ούτε τίς συγκρούσεις ούτε τήν πορεία μέσα στην ιστορία τής γενιάς μας. Μοιάζει μέ μιά σιωπή τής Ιστορίας. Αυτό από τήν άλλη οδηγεί σέ άλλες σιωπές, αυτές πού ανακαλύπτεις όταν φεύγεις από τήν καιόμενη βάτο. Τή σιωπή του έρωτα καί τή σιωπή πού, άν χρησιμοποιήσω μιά επικίνδυνη λέξη, θά τήν πώ σιωπή του Θεού.

Δ.Γ.: Επομένως σήμερα ή πάλη τών τάξεων είναι μονάχα μιά μνήμη;

Θ.Α.: Δέν μιλάω μέ άφορισμούς. Σέ μένα τουλάχιστον φαίνεται πώς ναί. Μίλησα γιά τή σιωπή τής Ιστορίας. Αυτό είναι ήδη μιά άπάντηση.

Δ.Γ.: Όταν μερικές από τί προβλέψεις του Μαρξισμού δέν έπαληθεύονται, όταν τό σοσιαλιστικό κίνημα καταλήγει στη μορφή πού ύπάρχει σήμερα στις χώρες του ύπαρκτου σοσιαλισμού, όταν ή Κίνα άναθεωρεί τήν πολιτιστική επανάσταση του Μάο καί άνοίγει τίς πόρτες της στον καπιταλισμό, ποιός είναι ό δρόμος πού μās δείχνει ό σοσιαλισμός;

Θ.Α.: Αυτό είναι ένα έρώτημα πού θέτω κι εγώ.

Δ.Γ.: Σιωπή τής Ιστορίας, σιωπή του Θεού· τί γνώμη έχετε γιά τους νεοορθόδοξους;

Θ.Α.: Οι νεοορθόδοξοι είναι μιά μόδα. Ένας φίλος μου έκανε δώρο έναν καθρέφτη λαϊκής τέχνης. Έγραφε πάνω "Καί αυτό θά περάσει". Γιά κάποιους σαν τόν Γιανναρά, βέβαια, δέν είναι μόδα. Ο Γιανναράς δέν είναι νεοορθόδοξος. Η πρόθεση "νέο" μου θυμίζει τή λέξη νεόπλουτος. Η ίδια αυτή ονομασία του φαινομένου δείχνει τά περιορισμένα όριά του.

Δ.Γ.: Όμως καί ή προβληματική του Γκοντάρ στρέφεται προς τό Θεό τώρα τελευταία.

Θ.Α.: Ο Γκοντάρ ύπάκουε πάντοτε σέ μόδες. Άκολουθούσε τόν κατ' έξοχήν φορέα τής εκάστοτε μόδας γιά νά επιπλέει καί νά επιβάλλεται στό κοινό. Έχει αυτό τό ταλέντο.

Δ.Γ.: Άν ήταν έτσι, τό έργο του θά ήταν άνομοιογενές, κάτι πού δέν συμβαίνει.



Θ.Α.: Δέν νομίζω ότι τό αποτέλεσμα θά ήταν ή ανομοιογένεια. Θά ήταν περισσότερο ένα κενό και στίς τελευταίες ταινίες του Γκοντάρ υπάρχει ένα κενό. Δέν φυσάει κανένας άνεμος, είναι άπνοος.

Δ.Γ.: Γιατί λέτε ότι ό Γκοντάρ ακολουθεί τή μόδα για νά επιβληθεί στό κοινό και δέ λέτε για νά επικοινωνήσει μέ τό κοινό;

Θ.Α.: Γιατί αντί νά διαλέξει τόν Γκοντάρ, διάλεξε τήν εικόνα του Γκοντάρ. Διάλεξε νά παίξει μέ τόν Γκοντάρ. Πουλáει τό παιχνίδι πού κάνει μέ τόν εαυτό του. Μπορεί νά διαφωνούμε πολύ, αυτή όμως είναι ή γνώμη ενός ανθρώπου πού είχε αγαπήσει πολύ τόν Γκοντάρ.

Δ.Γ.: Τί γνώμη έχετε για τόν Τορνέ;

Θ.Α.: Ό Τορνές έλειπε για πολλά χρόνια στην Ίταλία και δέν είχε προλάβει νά κάνει τίς δικές του ταινίες. Έπειδή είχε κρατημένα πράγματα μέσα του, τά έβγαλε τό ένα πίσω άπ' τό άλλο. Σ' αυτό νομίζω όφείλεται ή μεγάλη παραγωγικότητά του πού φαίνεται τόσο πλούσια αυτά τά χρόνια.

Δ.Γ.: Ποιά είναι τά έργα εκείνα, κινηματογραφικά, λογοτεχνικά ή και μουσικά πού αγαπήσατε, ανεξάρτητα από τό άν σάς επηρέασαν ή όχι;

Θ.Α.: Τώρα πιά, μετά τόσα χρόνια, αισθάνομαι ότι έχω χάσει τίς κινηματογραφικές μου ρίζες. Όρισμένα έργα έχουν παίξει ένα ρόλο και αυτό φαίνεται.

Σκηνοθέτες όπως ο Μιζογκούτσι, ο Ουέλλες ...
"Υστερα είναι ο Άντονιόνι και συνολικά σαν φαινόμενο, σαν ύπαρξη, σαν πορεία ο Ιταλικός κινηματογράφος. "Αν και δεν θάπρεπε, δεν θα μπορούσα να ξεχάσω το αμερικάνικο μιούζικαλ και το αμερικάνικο αστυνομικό φιλμ. Κορυφώσεις του Ντόννεν, του Μινέλλι στο μιούζικαλ και του Χιούστον, του Μπίλλυ Γουάιλερ και του Ράουλ Γουόλς, του Χάουαρντ Χάουκς, ξεχνώντας ίσως άλλους όπως τον Νικόλαο Ραίη, τον Άντονι Μάν κ.λπ. Βέβαια, ποτέ δεν έκανα λατρευτικές αναφορές. Αυτά τα βλέπω, τα ξαναβρίσκω, περνάνε, αφήνουν μνήμες. Μνήμες σέ μένα, όχι στον κινηματογράφο μου. "Επειτα, όταν μιλάω για κάποιους σκηνοθέτες, δεν αναφέρομαι στο σύνολο του έργου τους αλλά σέ συγκεκριμένες ταινίες. Για παράδειγμα, όταν μιλάω για τον Χάουαρντ Χάουκς, σκέφτομαι τον *Σημαδεμένο*. Τώρα λογοτεχνικά ή δική μου γενιά άρχισε πριν από τούς Έλληνες μέ τούς ξένους. Οί πρώτες μου αγάπες ήταν ο Καμύ, ο Σάρτρ, τό θέατρο του Παραλόγου και βέβαια πάντα ή προκλαστική μουσική και οί λαϊκές μουσικές από διάφορες χώρες. Αντίθετα, ποτέ μου δεν μπόρεσα να χωρέσω άνετα στή μεγάλη ρομαντική μουσική, στον Μπετόβεν. Καταλαβαίνω καλύτερα τή συνέχεια εκείνου του μουσικού δρόμου και τήν αντίστοιχη μουσική των σημερινών ήμερών πού γίνεται από πρόσωπα όπως ο Ξενάκης, ο Στοκχάουζεν, ο Μπριγιόν κ.ά. Τήν καταλαβαίνω όμως από τά κονσέρτα και όχι από δίσκους. Επιμένω στήν άξία αυτής τής μουσικής όταν ακούμε ζωντανή εκτέλεση γιατί ο συνδυασμός χώρου και ήχου, ακροάματος και θεάματος, κάνει τήν άξία αυτής τής μουσικής.

Δ.Γ.: *Φαντάζεστε πώς θά είναι ή επόμενη ταινία σας;*

Θ.Α.: *Ναί, έχω στό μυαλό μου ένα θέμα πάνω σέ δύο παιδιά πού φεύγουν από τό σπίτι τους. "Έχω ακόμα ένα θέμα πού θά έπρεπε να γυριστεί στήν Αμερική. Είναι για τούς Έλληνες τής τρίτης γενιάς πού δεν είναι πιά ούτε μία γενιά Έλλήνων ούτε μία γενιά Αμερικανών.*

Δ.Γ.: *Λένε ότι ή ελληνική κοινωνία στήν Αμερική έχει διατηρήσει μία σειρά από αξίες και παραδόσεις πού τήν κάνουν περισσότερο να μοιάζει μέ τήν ελληνική κοινωνία τής δεκαετίας του πενήντα. Και στίς ταινίες σας δεσπόζει ή άτμόσφαιρα εκείνης τής περιόδου.*

Θ.Α.: *Οί "Έλληνες τής Αμερικής προσπαθούν να διατηρήσουν μία ταυτότητα μέσα από αυτή τή διατήρηση των αξιών.*

Δ.Γ.: *Και έσείς κάνετε όπως εκείνοι; Τί νομίζετε για τή φράση του Παζολίνι "Είμαι κομμουνιστής επειδή είμαι συντηρητικός;"*

Θ.Α.: *Δέν τό κατάλαβα αυτό. Για ποιά περίπτωση τήν είπε;*

Δ.Γ.: *Τήν είπε για να υποστηρίξει ότι ή τεχνολογική πρόοδος αλλάζει τά εργαλεία, τό ρυθμό τής δουλειάς, τά γεγονότα τής ζωής μας πριν να προλάβουμε να βρούμε και να δημιουργήσουμε ήθικά και πολιτιστικά ισοδύναμα.*

Θ.Α.: *Τότε ναί, είμαι άπολύτως σύμφωνος μαζί του.*

Δ.Γ.: *Τί κάνουμε λοιπόν; Σταματάμε τήν τεχνολογία;*

Θ.Α.: *"Οποιος άπαντήσει σ' αυτήν τήν έρώτηση παίρνει άμέσως βραβείο βλακειας. Δέν μπορούμε να σταματήσουμε τήν τεχνολογία αλλά ο Παζολίνι έχει δίκιο. Για να συμπληρώσω: Κάποτε ρώτησαν τον Άντονιόνι αν ή ύπαρξη ενός μικρού ρομπότ στήν *Κόκκινη έρημο* ήταν "benefique" ή "malefique". Εκείνος άπάντησε "benefique". Αλλά ή διαπίστωση του Παζολίνι παραμένει κάρια.*

Δ.Γ.: *Έσείς θά κάνετε τηλεοπτικές δουλειές;*

Θ.Α.: *Έχθές έψαχνα μία κινηματογραφική αίθουσα για να γυρίσω μία σκηνή τής ταινίας μου. Η κατάσταση των αίθουσών είναι άληθινά λυπηρή. Οί τοίχοι τους πέφτουν, οί καρέκλες είναι βρώμικες και σπασμένες, τό δάπεδο βρωμάει. Νομίζω ότι ή κατάσταση των αίθουσών είναι αυτή πού βλέπουμε στους κινηματογράφους πρώτης προβολής ενώ στήν έπαρχία ο κινηματογράφος πεθαίνει.*

Δ.Γ.: *Νομίζω όμως ότι αυτό είναι λίγο ή πολύ γνωστό. Σέ λίγα χρόνια ο κινηματογράφος θά είναι ένα θέμα πολυτέλειας όπως τό θέατρο.*

Θ.Α.: *Ναί και αυτό επιδρά στό χαρακτήρα τής κινηματογραφικής γλώσσας πού θά πάψει να είναι εκείνο πού ήταν κάποτε.*

Δ.Γ.: *Θά είναι όμως ή τηλεόραση στή θέση τής.*

Θ.Α.: *Η τηλεόραση δε θά μπορέσει ποτέ να παίξει τό ρόλο πού είχε κάποτε ο κινηματογράφος. Υπάρχουν δύο παράγοντες πού επιβάλλουν όρια στήν τηλεόραση. Πρώτα είναι ή άμεσή τής εξάρτηση από τήν πολιτική και ύστερα ή άμεσή τής εξάρτηση από τό έμπορικό κέρδος πού έχει σαν επόμενο τήν εξέλιξη μιάς άρρωστης λαϊκότητας, μιάς χυδαιοποίησης των προϊόντων τής.*

Δ.Γ.: *Έσείς λοιπόν δεν θά κάνετε ποτέ τηλεοπτικές δουλειές;*

Θ.Α.: *Εγώ θά έκανα ευχαρίστως, αν μου δινόταν ή δυνατότητα από άποψη παραγωγής να δουλέψω μέ τούς χρόνους και τά μέσα μέ τά όποια κάνω τίς ταινίες μου.*

Ό έρωτας και ό θάνατος

Παρακολουθώντας τά γυρίσματα τής τελευταίας ταινίας, 120 Ντεσιμπέλ, του Βασίλη Βαφέα συναντιόμουν καθημερινά μέ μία κατάσταση πού είχε στοιχειώσει όλους τούς χώρους του γυρίσματος. Μία κατάσταση πού δημιουργούσε ή αντίληψη του σκηνοθέτη για τό τί σημαίνει "κάνω σινεμά" και πού είχε - έκούσια ή άκούσια - επιβληθεί από τον ίδιο σε κάθε μέρος τής ταινίας - έμφυχο ή άφυχο. Μία αντίληψη πού συνεχώς ψιθύριζε: «Νά κάνεις σινεμά σημαίνει νά πολιορκείς τό άγνωστο, τό αντίθετο είναι παντελώς άδιάφορο».

Τό άγνωστο όμως κουβαλάει, έξ όρισμού, τον τρόπο. Κι ό Βαφέας νιώθει πώς δέν πρέπει νά κυριευθεί από αυτόν - γιατί τότε κι ό θεατής του θά πάθει τό ίδιο - αλλά πρέπει νά κατορθώσει, νά παίξει μαζί του - για νά μπορεί, κι ό θεατής νά κάνει τό ίδιο. Και μιλάω όχι για τό τρόπο των διαμελισμένων σωμάτων ή μιας αστρικής απειλής αλλά για εκείνο, τον καθημερινό, των σχέσεών μας. Ίδιως για αυτόν πού φωλιάζει στη σχέση ανάμεσα σ' έναν άντρα και μία γυναίκα.

Ίσως αυτή ή διάθεση στό πλατώ νά προερχόταν από τούς ίδιους τούς ήρωες τής ταινίας οι όποιοι έστεκαν άλαλοι δίπλα στό θάνατο πού πλησιάζει, προσπαθώντας νά στηριχτούν σε μνήμες έρωτα. Γι' αυτό ίσως και τά δεκάδες - άλλοτε άνεμνήνετα, άλλοτε εύκόλως έννοούμενα - βλέμματα πού ανταλλάσσουν μεταξύ τους μέχρι νά πέσει ή λέξη ΤΕΛΟΣ.



Οι ήθοποιοι περιμένοντας τό γύρισμα τής Σκηνής 20

Σκηνή 20

Διάλεξα τή σκηνή 20 για νά παρουσιάσω τον τρόπο πού γυρίστηκε. Παραθέτω κατ' άρχην τό σενάριο, ακολουθεί τό ντεκουπάζ και τελειώνω μέ ένα ήμερολόγιο από τό γύρισμα. Τά γυρίσματα έγιναν στις 24 Σεπτεμβρίου 1985 στό Καρλόβασι τής Σάμου, όπου γυρίστηκαν συνολικά δέκα σκηνές τής ταινίας.

Παραλία (μέρα)

Σε μιά μεγάλη παραλία με βότσαλα, τά κύματα σπάνε έξω, τό ένα ύστερα από τ' άλλο. Ή Ρέα κάνει ήλιοθεραπεία και παρακολουθεί τά μέλη τής συντροφιάς τής τόν Νάσο πού - φορώντας άκουστικά - καταγράφει στό μαγνητόφωνο τόν ήχο πού κάνουν τά κύματα πού σκάνε: πιο κει τόν ΄Αρη, πού έχει γύφο στό ένα πόδι και στέκεται όρθιος εκεί πού σκάει τό νερό, προσπαθώντας νά ψαρέψει με μιά μισινέζα, πού έχει έναν πολύχρωμο φελό.

Πίσω από τή Ρέα, ένα ποταμάκι - πού έρχεται από τό βουνό πού σηκώνεται από πάνω τους - χύνεται στην ταραγμένη θάλασσα.

Άριστερά τής, ή ΄Ερση μαζεύει βότσαλα βάζοντάς τα σε πλαστικές σακουλίτσες, πού κρατά.

΄Ερχεται προς τό μέρος τής Ρέας.

΄Ερση:

κι άρχίζει νά μαζεύει σκύβοντας

Ρέα:

΄Ερση:

Ρέα:

΄Ερση:

και δίνει στην Ρέα τίς μισές σακούλες πού κρατά.

Ρέα:

΄Ερση:

Μαζεύουν κι οι δυό τώρα βότσαλα

΄Ερση:

Ρέα:

΄Ερση:

Ρέα:

΄Ερση:

Ρέα:

΄Ερση:

Σπαίνουν και συνεχίζουν νά μαζεύουν ή καθεμιά τίς δικές τής πέτρες.

Β. Ντεκουπάζ

I. Γενικό πλάνο. ΄Η Ρέα κολυμπά. ΄Ο ΄Αρης στην παραλία, ψαρεύει. ΄Η Ρέα βγαίνει, προχωράει προς τό ποτάμι ρίχνοντας ματιές στον ΄Αρη και στους έκτός κάδρου (δεξιά) Νάσο και ΄Ερση. Τήν ακολουθοϋμε με ένα πανοραμικ. Τό πλάνο τής Ρέας γίνεται κοντινό και ξανά γενικό καθώς χάνεται στό ποτάμι (Σημείωση: Τό πλάνο στό μοντάζ θά "σπάσει" στά τρία. Θά παρεμβληθοϋν ενδιάμεσα τά δύο ύποκειμενικά τής Ρέας προς τόν ΄Αρη και προς τόν Νάσο και τήν ΄Ερση).

II. Γενικό, στατικό πλάνο του Νάσου και τής ΄Ερσης παράλληλο προς τήν θάλασσα. ΄Ο Νάσος

— Αϋτή ή παραλία έχει καταπληκτικά βότσαλα.

— Δώσε μου και μένα μιά σακούλα...

— Άσε, θέλω νά τίς διαλέγω μόνη μου...

— Για μένα τίς θέλω!

— Α! εντάξει!

— Μπορεί νά μήν είμαι καλλιτέχνης, αλλά μ' άρέσουν και μένα τά ώραία!

— Ναί, δέν κατάλαβα!

— ΄Ο Νάσος μου είπε ότι νοικιάσατε μιά γκαροσιέρα...

— ΄Οχι νοικιάσαμε, δικιά μου είναι ή γκαρσονιέρα...

— ΄Οχι, επειδή μένετε μαζί τό λέω...

— ΄Ο Νάσος μένει με τή γιαγιά του· μερικές φορές κοιμόμαστε μαζί, άπλως!

— Δέ βλέπει, νομίζω, ή γιαγιά του...

— Άκριβώς. Δέ βλέπει και εμείς με τή τυφλή γιαγιά είμαστε συνδυασμός έκπληκτικός! (παύση). ΄Οπως έσύ και τό παιδί... ό ΄Αρης νομίζω μένει χώρα, δέ μένει;

—Ναί χώρα, έχεις δίκηο.

πλησιάζει, ή ΄Ερση άπομακρύνεται. Πορείες παράλληλες με αντίθετη φορά. (΄Υποκειμενικό Ρέας).

III. Γενικό στατικό πλάνο. ΄Ο ΄Αρης ψαρεύει. (΄Υποκειμενικό Ρέας).

IV. Γενικό, στατικό, έλαφρά πλονζέ τής ΄Ερσης, πού κάθεται στην παραλία και τής Ρέας, πού τήν πλησιάζει άπ' τό βάθος. Φόντο τό ποτάμι και τό βουνό. Πρώτο μέρος διαλόγου.

V. Κοντινό, στατικό, μετωπικό πλάνο τής ΄Ερσης και τής Ρέας, πού κάθονται στην παραλία. Συνέχεια - πάνω στον ίδιο άξονα - του IV. ΄Υπόλοιπο διαλόγου.

Γ. Γύρισμα.

Τετάρτη, 24 Σεπτεμβρίου 1986.

5η εβδομάδα γυρίσματος.

Τόπος: Καρλόβασι Σάμου.

Χώρος: Μιά παραλία κι ένα ποτάμι πού χύνεται σ' αυτήν.

Γύρισμα: Ημερήσιο - Έξωτερικό.

Ρόλοι: Χάρης Σῶζος (Νάσος)

Ανέζα Παπαδοπούλου ("Ερση)

Ρουμπίνη Βασιλακοπούλου (Ρέα)

Τάσος Υφάντης ("Αρσης)

"Ορντινο: Στις 3 τό απόγευμα, στό ξενοδοχείο Αιγαίον, ή στις 3.30 στόν χώρο γυρίσματος.

1.00 μ.μ.: Τρία άτομα μαζί μέ τόν Δαμιανό Ζαρίφη, πού κάνει καλλιτεχνική διεύθυνση, πηγαίνουν στην παραλία γιά νά διαμορφώσουν τίς τελευταίες λεπτομέρειες. Φτάνοντας συναντάμε τίς ήθοποιούς (Ανέζα Παπαδοπούλου- Ρουμπίνη Βασιλακοπούλου) πού βρίσκονται εκεί από νωρίς και κολυμπάνε. Μόλις τελειώνουν οί δουλειές πού έπρεπε νά γίνουν κο-

λυμπάμε όλοι μαζί. "Έχει συννεφιά κι ή θάλασσα δέν είναι και τόσο ζεστή.

3.30 μ.μ.: "Ερχεται τό συνεργείο. Αρχίζουν νά μεταφέρουν μηχανήματα και φῶτα από τόν δρόμο στην παραλία. Ακόμα και καρέκλες και τραπεζάκια γιά νά κάθεται ό κόσμος, νά γίνονται οί καφέδες κ.λπ. Μαζί κάθεται ό Βαφέας, ό όποιος μās ανακοινώνει ότι πρόκειται νά γυριστεί όλη ή σκηνή 20 σήμερα κι όχι μισή σήμερα, μισή αύριο όπως ήταν τό πρόγραμμα. Αιτία είναι ή συννεφιά πού έχει κρύψει τελείως τό φῶς τοῦ ήλιου. "Ετσι αν γυριστεί ή μισή σκηνή σήμερα μέ τήν συννεφιά ίσως πρέπει νά περιμένουμε ένα μήνα νά ξανακρυφτεί ό ήλιος, γιά νά γυρίσουμε τήν υπόλοιπη μισή.

3.35 μ.μ.: "Ο Ζαρίφης αρχίζει νά δοκιμάζει τά ρούχα μέ τίς ήθοποιούς. "Ο Τάσος Υφάντης πρέπει νά βάλει τό πόδι του στόν γύψο, όπως άπαιτεί τό σενάριο (κάτι πού δέν φαίνεται νά πολυσυμπαθει). "Η Βούλα Κόρα μακιγιάρει τούς ήθοποιούς.

Αντόνης Κιούκας: Τί είναι τά 120 Decibel;

Βασίλης Βαφέας: Τά 120 Decibel είναι τό άρνητικό τοῦ Ρεπό. Τό Ρεπό άρχιζε τό πρωί μιάς μέρας και τελείωνε μέ τή δύση τοῦ ήλιου. Τά 120 Decibel είναι τό υπόλοιπο δωδεκάωρο. Αρχίζει ή ταινία μέ τήν δύση τοῦ ήλιου και τελειώνει τό επόμενο πρωί. Είναι επίσης ένα παιχνίδι μέ τό φῶς και τό σκοτάδι. Τό παρόν είναι όλο νύχτα - εκτός από τό φινάλε - ενώ τό παρελθόν - εκτός μιάς σκηνης - είναι όλο μέρα.

Τά 120 Decibel, είναι μία ταινία φτιαγμένη μέ δύο συστατικά. Τό πρώτο είναι ό έρωτας. "Ενας έρωτας πολλαπλός, πού παίρνει διάφορες μορφές και εμφανίζεται μέ διαφορετική συμπτωματολογία. Τό δεύτερο στοιχείο είναι ό θάνατος. "Η συμπεριφορά τῶν ανθρώπων μπροστά σ' αυτό τό γεγονός μ' έχει έρεθίσει αρκετά, ώστε νά τήν κάνω κινηματογραφικό παιχνίδι. "Ο έρωτας δέν υπάρχει στην Ανατολική Περιφέρεια, εισάγεται τρόπον τινά στό Ρεπό, γίνεται πιό φανερός στόν Έρωτα τοῦ "Οδυσσέα μέ τό κυνήγι τής κοπέλλας και τώρα πιά σέ αυτή τήν ταινία βρίσκομαι μέσα στην έρωτική συμπεριφορά και δίπλα

στόν χαμό, τόν θάνατο. Και χρησιμοποιώ τή λέξη χαμό γιατί τόν θάνατο τόν αισθάνονται έτσι αυτοί πού μένουν, αυτός πού φεύγει δέν νοιώθει τίποτα.

Α.Κ.: Και ή ιστορία τής ταινίας;

Β.Β.: "Ο κεντρικός ήρωας τής ταινίας είναι ένας νέος άνθρωπος πού στην πρώτη σκηνή πέφτει θύμα ενός άτυχήματος. Σ' όλο τόν ενεστώτα χρόνο βρίσκεται σέ άφασία σ' ένα νοσοκομείο. Γύρω του μαζεύονται μερικές κοπέλες (ή σημερινή και οί προηγούμενες έρωτικές του σχέσεις) και κάποιο φίλο του.

Πιό πολύ μ' ενδιαφέρει ή συμπεριφορά τῶν ανθρώπων αυτών, ή όποία έξαγυρώνεται κυρίως στις μήμες τους, τήν χρονική στιγμή τοῦ παρόντος. Και πάντα τό παρόν μέ τό παρελθόν μπλέκουν, τό ένα μέσα σ' άλλο, όχι τόσο μέ φλάς-μπάκ, όσο σαν άντιπαράθεση δύο χρονικῶν στιγμῶν, πού έχουν ίσοδυναμία συναισθηματική και νοηματική. Πού έχουν τό ίδιο ειδικό βάρος και προσπαθοῦν νά φωτίσουν όχι τόσο τήν προσωπικότητα τοῦ ήρωα, όσο τήν προσωπικότητα τῶν ιδίων τῶν άλλων πού ζοῦν αυτές τίς στιγμές. "Ο

ήρωας έτσι κι' άλλως είναι τελείως διαφορετικός από τά άτομα τοῦ περιγύρου του. Ακριβώς αυτή ή διαφορά είναι εκείνη πού κάνει τόν καθένα από τήν παρέα ν' αποζητάει τή συντροφιά του.

Οί σχέσεις στην κλινική, εκεί πού τό άτομό μας είναι σέ άφασία, είναι συμβατικές. Εκεί ό ανταγωνισμός είναι ξεκάθαρος, αλλά και τυποποιημένος. Ένώ στις μήμες ή σχέση τῶν κοριτσιῶν αυτών μέ τόν Νάσο δέν κουβαλοῦν αυτή τήν τυποποίηση. Μάλλον τή στιγμή πού πάει αυτή ή τυποποίηση νά δημιουργηθεῖ, ή τρελίτσα τοῦ Νάσου τήν ανατρέπει.

Αυτό είναι πού κάνει και τήν επιθυμία μεγαλύτερη, γιατί ό κόσμος και οί άνθρωποι τής ταινίας έχουν μία φορά πρὸς τήν τυποποίηση, όπως όλοι μας άλλωστε. Αποζητάμε τήν τυποποίηση, παρ' όλο πού αυτό μπορεῖ νά γίνει ό χαμός μας.

Τό παράλογο τής συμπεριφοράς τῶν ανθρώπων είναι ότι έχουν τήν επιθυμία τής διαφοροποίησης και ταυτόχρονα τούς διακρίνει μία ομοιοστατική τάση γιά κωδικοποίηση τῶν σχέσεων και τῶν εαυτῶν τους.

Πράγματα τελείως αντίθετα πού σχεδόν τούς καταστρέφουν. Απειλείται ή ζωή μας απ' αυτή τήν αντίφαση.

4.00 μ.μ.: Όλοι έχουμε βγάλει τὰ παντελόνια μας κι είμαστε με τὰ μαγιώ άφου τó συνεργείο πρέπει νά βρίσκεται μέσα στη θάλασσα. Θά γυριστεί, πρώτα Τó δεύτερο πλάνο τού ντεκουπάζ .

Πλάνο 2

Φακός: 35 mm.

Διάφραγμα: 8 1/3

Φίλτρο: R12

Ήχος: Σύγχρονος.

Τó πλάνο δέν φωτίζεται τεχνητά. Γίνεται πρόβα. Ό Βαφέας εξηγεί στόν Χάρη καί τήν Άννέζα ότι σέ αυτό τó πλάνο τόν ενδιαφέρει ή σχέση τους. Οί πλάγιες ματιές πού δημιουργούν ύποψιες...

Περιγραφή: Ή κάμερα στημένη δίπλα στά κύματα, παράλληλα πρός τήν θάλασσα, βλέπει όλη τήν παραλία. Ό Χάρης φορώντας άκουστικά καί κρατώντας μαγνητόφωνο καί μικρόφωνο ήχογραφεί τόν ήχο τών κυμάτων στραμμένος πρός τήν θάλασσα. Ξεκινάει μπροστά άπ' τήν κάμερα καί χάνεται πρός τó βάθος. Ή Άννέζα κρατώντας μερικές πλαστικές σακούλες μαζεύει βότσαλα πλησιάζοντας άπό τó βάθος πρός τήν κάμερα. Οί πορείες τους εΐναι παράλληλες. Ό ένας φαίνεται νά άδιαφορεί γιά τόν άλλο.

Λήψη 1: Καλή.

Ό Βαφέας δέν λέει STOP γιατί χρειάζεται παραπάνω ήχο. Έτσι ενώ ή μηχανή σταματάει νά τραβάει οί ήθοποιοί, δέν τó άντιλαμβάνονται καί συνεχίζουν νά παίζουν. Μία άπ' τίς άστείες καταστάσεις πού συμβαίνουν στά γυρίσματα.

4.15 μ.μ.: Στό τόπο γυρίσματος εμφανίζεται ένας κύριος μέ σορτσάκι πού πηγαίνει βόλτα ένα άρνι σέρνοντάς το μ' ένα σκοινάκι. Κάποιος προτείνει στόν Βαφέα νά τούς βάλει νά παίζουν στό βάθος πεδίου· ό κύριος μέ τó άρνι ένθουσιάζεται. Ό Βαφέας όμως επιμένει στό έρημικό τοπίο κι ό κύριος μέ τó άρνάκι συνεχίζει τήν άπογευματινή του βόλτα δίπλα στά κύματα. Ετοιμάζεται τó τέταρτο πλάνο.

Ό Βαφέας κάνει πρόβες ζητώντας άπό τίς ήθοποιούς νά δηλώσουν τή σχέση τους (άνταγωνιστική αλλά καί γιά συγκεκριμένους λόγους μέ διαθέσεις προσέγγισης) άπό τήν στάση τού σώματός τους καί μερικές συγκεκριμένες κινήσεις (ό τρόπος πού μαζεύουν βότσαλα). Τά κορίτσια συνεχίζουν τήν πρόβα μόνα τους ενώ ό Βαφέας πηγαίνει νά όρίσει τήν άκριβή θέση τής κάμερας. Ή κάμερα πρέπει νά στηθεί 5 - 6 μέτρα μέσα στην θάλασσα. Δίπλα τής άκριβώς πρέπει νά στηθεί κι ένα φώς πού θέλει ό Κατσουρίδης γιά νά φωτίσει τó πλάνο. Ή δυσκολία εΐναι τά μεγάλα κύματα πού υπάρχουν. Τό φώς στήνεται. Τήν κάμερα τήν παίρνει στόν ώμο ό Κατσουρίδης καί άνεβαίνει σέ μία σκάλα πού έχει στηθεί μέσα στην θάλασσα. Ή Ρουμπίνη μπαίνει στην θάλασσα καί βρέ-



Ό Βαφέας (άριστερά) με τόν Κατσουρίδη

χεται. Γίνεται πρόβα. Ό Ζαρίφης βλέποντας τήν Ρουμπίνη μέ βρεγμένη τήν άσπρη μπλούζα πού τής έχει δώσει νά φορέσει, αλλάζει γνώμη καί ή Ρουμπίνη ντύνεται μέ ένα μαύρο όλόσωμο μαγιώ.

4.45 μ.μ.: Πλάνο: 4

Φακός: 35 mm.

Διάφραγμα: 8 1/3

Φίλτρο: R12

Ήχος: Παράλληλος.

Φωτισμός: Ένας προβολέας 2,5 kw πίσω άπό τήν κάμερα, φάτσα στόν ήλιο.

Περιγραφή: Γενικό τού ποταμού καί τού βουνού πού βρίσκεται στό βάθος. Ή Άννέζα κάθετα στην παραλία. Άπό τó βάθος τού ποταμού έρχεται ή Ρουμπίνη καί κάθετα δίπλα τής.

Ύπάρχει κάποια άμηχανία. Λέγεται τó πρώτο μέρος τού διαλόγου μέχρι τού:

ΕΡΣΗ: Ναι, δέν κατάλαβα.

Λήψη 1: cut Ένα μεγάλο κύμα πέφτει μέ δύναμη πάνω στόν Κατσουρίδη καί παρά λίγο νά τόν πετάξει μέ τήν μηχανή στην θάλασσα. Ό Βαφέας κρατάει τήν σκάλα πού εΐναι άνεβασμένος ό Κατσουρίδης.

Λήψη 2: Καλή.

Στήν παραλία έχουν έρθει κι άλλοι δύο ήθοποιοί τής ταινίας πού δέν έχουν γύρισμα αλλά ήρθαν νά κάνουν μάνιο καί νά παρακολουθήσουν τó γύρισμα: ή Άθηνά Τσιλίρα κι ό Δημήτρης Πετρόπουλος. Ό τελευταίος μάλιστα μου εΐπε ότι αυτή ή σκηνή έχει έρμηνευτικό ένδιαφέρον.

5.00 μ.μ.: Ή κάμερα πλησιάζει τίς ήθοποιούς πάνω στόν άξονα καί χωρίς νά γίνει άλλαγή φακού γίνεται τó πέμπτο πλάνο τού ντεκουπάζ πού εΐναι ή συνέχεια τού τέταρτου σέ διαφορετικό μέγεθος.

Έπειδή ύπάρχει δυνατό κύμα (τό πλάνο εΐναι κοτινό) γίνεται πρόβα γιά νά δει ό ήχολήπτης άν μπορεί νά κρατηθεί ό ήχος σύγχρονος. Οί ήθοποιοί δέν



Συζητώντας κάποιες λεπτομέρειες

άντιλαμβάνονται άμεσα τήν τεχνική ιδιαιτερότητα τής πρόβας μέ τά γνωστά έπακόλουθα.

Ό Βαφέας στήν πρόβα πού κάνει δίνει μεγάλη σημασία στά βλέμματα πού ανταλλάσσουν ή Ρουμπίνη καί ή Άννέζα μεταξύ τους καθώς καί στίς παύσεις πού κρατάνε άνάμεσα στό λόγο.

Πλάνο: 5

Φακός: 35 mm.

Διάφραγμα: 5,6

Φίλτρο: R 12

Ήχος: Σύγχρονος

Φωτισμός: Ό ίδιος μέ τό 4.

Περιγραφή: Κοντινό του πλάνου 4. Ύπόλοιπο διαλόγου Έρως - Ρέας μέχρι τό τέλος.

Λήψη 1: Καλή.

Άντώνης Κιούκας: "Ένα από τά χαρακτηριστικά σας ώς σκηνοθέτη είναι ότι σέ κάθε ταινία σας μās ξαφνιάζετε πειραματιζόμενος - καί μάλιστα πάντα μέ έπιτυχία - μέ τούς ήθοποιούς. Στήν Άνατολική Περιφέρεια δουλεύετε μέ άγνωστους ήθοποιούς καί άπειρους "κινηματογραφικά" ήθοποιούς, στό Ρεπό φορτώνετε όλη τήν ταινία στόν Πέτρο Ζαρκάδη ξαφνιάζοντας τούς πάντες καί στόν Έρωτα του Όδυσσέα χρησιμοποιείτε έναν στήρ όπωσ ποτέ δέν τόν είχαμε δει στήν 25χρονη καριέρα του. Όλες αυτές οι κινήσεις στέφονται μέ έπιτυχία. Στά 120 decibel μās επιφυλάσσετε μία ακόμα έκπληξη;

Βασίλης Βαφέας: Μ' ενδιέφερε νά στηρίξω τήν ταινία πάνω σέ παιδιά πού ενώ είχαν δέκα χρόνια παρουσία στό θέατρο, δέν είχαν κάνει ποτέ σινεμά: καί τά παιδιά αυτά νά τά πλαισιώσω μέ ήθοποιούς πού είναι γνώριμοι καί φίλοι από τίς προηγούμενες ταινίες μου καί έχουν πείρα στό σινεμά (Νέλλη Άγγελίδου, Άθηνόδωρος Προύσαλης, Τάσος Ύφάντης).

Πρωταγωνιστικό ρόλο παίζει κι ό Άλκης Παναγιωτίδης πού τόν γνώρισα καί τόν αγάπησα από ταινίες άλλων. Καί βέβαια δέν λείπει ούτε άπ' αυτή τήν ταινία ό Γρηγόρης Σεμιτέκολο. Για μία άναπάντεχη χαρά ήταν τό ότι ό μεγάλος φίλος άπ' τόν Έρωτα του Όδυσσέα, ό Κώστας Βουτσάς προσφέρθηκε νά κάνει μία έκτακτη εμφάνιση στήν ταινία.

Α.Κ.: Τί είναι για σας ό ήθοποιός στό σινεμά;

Β.Β.: Ό ήθοποιός είναι αυτός πού θά μεταφέρει στόν θεατή τήν διάθεση πού έχετε έσύ νά τόν πλησιάσεις ή όχι. Δέν υπάρχει έσύ, υπάρχει τό κάδρο σου. "Άν μέσα στό κάδρο σου (γενικό ή κοντινό) ό ήθοποιός είναι τό κυρίαρχο σημείο αυτό σημαίνει κάτι: αν δέν είναι τό κυρίαρχο σημείο, επίσης σημαίνει κάτι.

Άπό τόν ήθοποιό δέν ζητάω ν' ανέβει σέ κάποια έδρα καί νά εκπέμψει τήν ενέργειά του. Ζητάω νά έσωτερικεύσει αυτή του τήν ενέργεια καί από κει καί πέρα έρχεται ό θεατής -

στό βαθμό πού θά μπορέσει νά έλθει - νά έπικοινωνήσει μ' αυτήν τήν έσωτερικευμένη ενέργεια.

Α.Κ.: Έσείς θέλετε νά παίξετε καί μάλιστα στίς ταινίες σας;

Β.Β.: Γιατί όχι... Στίς ταινίες μου θάναί λίγο δύσκολο φαντάζομαι. Τό νά κάνω εκτός από τόν επιχειρηματία καί τόν σκηνοθέτη καί τόν ήθοποιό, μου φαίνεται ότι θά μεγαλώσει τόν βαθμό τής σχιζοφρενείας μου. Ίσως όταν σταματήσω νά είμαι ό παραγωγός τών ταινιών μου, νά έχω ένα δυναμικό διαθέσιμο καί νά μπορέσω νά τό διοχετεύσω εκεί.



Και ό Βουτσάς ακόμα προσφέρθηκε νά βοηθήσει

5.35 μ.μ.: Πλάνο: 1

Φακός: 35 mm.

Διάφραγμα: 4 1/6 - 4 1/3

Φίλτρο: R12

Ήχος: Σύγχρονος

Φωτισμός: 2,5 kw πίσω απ' την κάμερα.

Περιγραφή: Η Ρουμπίνη κολυμπάει κι ο Τάσος στα δεξιά του κάδρου, με τό πόδι στο γύψο, ψαρεύει. Ο Τάσος φοράει πουκάμισο και σορτσάκι και κρατάει μιιά μισινέζα.

Η Ρουμπίνη κολυμπάει, βγαίνει απ' την θάλασσα, ρίχνει μιιά ματιά άριστερά της στόν Τάσο, κυττάει τους - εκτός πεδίου - Άννέζα και Χάρη και προχωρεί μέσα στο ποτάμι προς τό βάθος. Η κάμερα τήν ακολουθεϊ μέ πανοραμικ.

Λήψη 1: stop. Ο Βασίλης ζητάει από τήν Ρουμπίνη, νά "λυθεϊ". Θέλει ακόμα πιό άργό βηματισμό.

Λήψη 2: Cut απ' τόν Κατσουρίδη. Η Ρουμπίνη δέν πέρασε από τό σωστό μέρος κι έτσι τό μέγεθος του κάδρου δέν αυξομειώθηκε μέ τό πανοραμικ (γενικό - κοντινό - γενικό) αλλά παρέμεινε γενικό.

Λήψη 3: Καλή.

Η Ρουμπίνη πάει νά αλλάξει. Ο Κατσουρίδης ρωτάει τόν βοηθό του τί διάφραγμα είχαν βάλει. Εκείνος του άπαντά: 4 παρά 1/3. Ο Κατσουρίδης

διαπιστώνει ότι έγινε λάθος γιατί τό σωστό διάφραγμα ήταν 4 και 1/3. Η Ρουμπίνη ξαναντύνεται.

Λήψη 4: Η Ρουμπίνη αυτή τή φορά βουτάει και τό κεφάλι της στήν θάλασσα. (Στίς προηγούμενες λήψεις μάλλον ένδιαφερόταν για τό μακιγιάζ). Αυτό τήν έλευθερώνει κι ή λήψη είναι καλύτερη από τίς προηγούμενες απ' όλες τίς άπόψεις.

6.05 μ.μ.: Πλάνο: 3

Φακός: 35 mm.

Διάφραγμα: 2,8 1/2

Φίλτρο: R12

Ήχος: Παράλληλος

Φωτισμός:

Περιγραφή: Ο Άρης προσπαθεϊ νά ρίξει μιιά πετονιά στήν θάλασσα. Ταυτόχρονα κυττάει (πάλι κυτάνε) τήν Ρουμπίνη και τήν Άννέζα και τόν Χάρη (εκτός πεδίου).

Ο Κατσουρίδης άνεβαίνει πάλι μέ τήν κάμερα στο χέρι στήν σκάλα, πού αυτή τήν φορά είναι στημένη μέσα στο ποτάμι.

Λήψη 1: Καλή.

6.25 μ.μ.: Τελειώσαμε. Μαζεύουμε τά πράγματα και άμέσως ντυνόμαστε. Η Άννέζα, ή Ρουμπίνη και ό ήχολήπτης πάνε μακριά απ' τήν θάλασσα για νά κάνουνε κάποια off.





Ο Βαφέας με τό κάστ

Α.Κ.: Στίς ταινίες σας υπάρχουν στοιχειά που κυκλοφορούν από τήν μία στην άλλη άσχετα αν διαφέρουν θεματικά μεταξύ τους.

Βαφέας: Αυτό οφείλεται σέ κάποιες έμμονες ιδέες μου. Ίδέες πού φορτώνονται σέ κάποιον ήθοποιό, σέ κάποιες άτάκες και μεταφέρονται από ταινία σέ ταινία. Μιά διαδικασία πού έμένα μέ γοητεύει και μέ έκτονώνει συγχρόνως. Κάποιον άλλο βέβαια μπορεί νά τόν κουράζει, όμως εγώ δέν μπορώ νά κάνω τίποτα γ' αυτό.

Α.Κ.: Ποιές είναι αυτές οι έμμονες ιδέες σας;

Βαφέας: Για παράδειγμα ό παραλογισμός τής έλληνικής γλώσσας. Τά πράγματα πού λέγονται κι ενώ δέν σημαίνουν τίποτα, άποτελούν ταυτόχρονα μία ένέργεια έπικοινωνίας και διαφυγής. Έπίσης οι ματιές τών ανθρώπων πού δηλώνουν άλλα από αυτά πού λέγονται. Αυτή ή διάσταση μεταξύ λόγου και βλέματος μέ συγκινεί. "Αν μιλάμε πάρα πολύ τότε είμαστε ειδικό ανθρώπινο είδος και είτε μάς άποφεύγουν, είτε έπιζητούν τήν παρέα μας άτομα πού δέν μιλάνε. Αυτό όμως πού κυριαρχεί είναι οι στιγμές τών σιωπών μας.

Α.Κ.: Θά μπορούσατε νά μιλήσετε για συνειδητές κινηματογραφικές άναφορές στίς ταινίες σας;

Βαφέας: Ύπάρχουν σίγουρα τέτοια στοιχειά τά όποια όμως δέν άποτελούν συνειδητές άναφορές. Ύπάρχει ένα σινεμά πού αγαπάω. Ό Τατί παραδείγματος χάριν, ό όποιος δέν έχει λόγο (ένώ εγώ αγαπάω τόν λόγο) έχει όμως συμπεριφορές, έχει ματιές.

Οι ματιές στόν Τατί είναι πίο πολύ μέ τόν λαιμό, τό κεφάλι ή τό κορμί ένώ έμένα μ' άρέσει και τό βλέμμα, καθ' έαυτό. Ό Πολάνσκι επίσης έχει μία έμμονή στό βλέμμα. "Άλλα λένε τά μάτια κι άλλα τά χείλη τών ήθοποιών του. Αυτούς τούς δύο σκηνοθέτες τούς αγαπάω πολύ καθώς και τόν Μπονιουέλ και τόν "Ατλμαν.

Έπίσης ή Νουβέλ Βάγκ μου είναι κάτι αγαπητό. Τήν νουβέλ βάγκ

δέν τήν χαρακτηρίζει μία κίνηση παραγωγής, όπως λένε: τό ότι άφησε δηλαδή τά πλατώ για τούς δρόμους. Αυτό πού τήν χαρακτηρίζει είναι ότι άναζήτησε τίς ιστορίες ή άλλον τόν τρόπο νά τίς άφηγηθεί έξω από τήν παραδεδομένη αντίληψη του σινεμά άρα γι αυτό στους δρόμους. Οι ιστορίες ύπάρχουν άρκει νά μπορείς νά τίς δεις. Δέν ύπάρχει κρίση θεμάτων, ύπάρχει κρίση βλέματος. Πρέπει νά μάθουμε νά βλέπουμε μέ καινούριους τρόπους τά όποιαδήποτε θέματα.

Α.Κ.: Δώστε μας μία ιδέα για τό τί είναι τό γύρισμα μιās ταινίας.

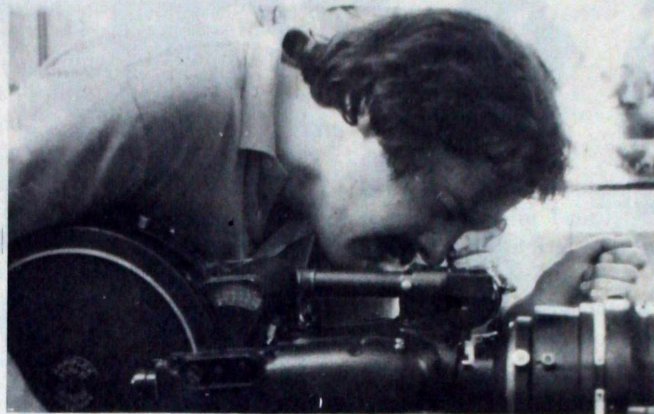
Β.Β.: Τό γύρισμα είναι ένα αγώνισμα άντοχής στό όποιο οι άθλητές πιέζονται νά τερματίσουν κάνοντας ένα παραπεταμένο φίνις.

Άντώνης ΚΙΟΥΚΑΣ

120 Ντεσιμπέλ (35 mm έγχρωμο 1:1/66)

Παραγωγή: Ε.Κ.Κ. - ΣΙΓΜΑ ΦΙΑΜ, *Σενάριο - σκηνοθεσία:* Βασίλης Βαφέας, *Φωτογραφία - μοντάζ:* Ντίνος Κατσουρίδης, *Καλλιτεχνική διεύθυνση:* Δαμιανός Ζαρεφίης, *Διεύθυνση παραγωγής:* Βασίλης Βαφέας, Σίσσυ Βαφέα, Σίβυλλα Κατσουρίδη, *Ήχοληψία:* Γιώργος Θεοδωρόπουλος, *Ήθοποιοί:* Χάρης Σωζος, Ρουμπίνη Βασιλακοπούλου, Κορνοφιλιά Καραμπέτη, Άνέζα Παπαδοπούλου, Άλκης Παναγιωτίδης, Τάσος Ύφάντης, Άθηνά Τσιλίρα, Τέντ Πάπας, Τάσος Παπαδάκης, συμμετέχουν επίσης: Νέλλη Άγγελίδου, Άθηνόδωρος Προύσαλης.

Μιά ταινία ρημάτων και ουσιαστικών



Αντώνης Κιούκας: Ποιά είναι η ιστορία της τελευταίας σας ταινίας;

Απόστολος Δοξιάδης: Το κεντρικό πρόσωπο της ταινίας είναι μία γυναίκα σωματικά άρρωστη και η ιστορία της ταινίας είναι η ιστορία του πώς γίνεται καλά. Είναι μία γυναίκα νέα, σύγχρονη. Ο άντρας της είναι καραγκιοζοπαίχτης. Ένας τύπος διανοούμενου που θέλει να "αναβιώσει" μία παλιά μορφή "έκφρασης του λαϊκού πολιτισμού", τον καραγκιόζη. Γυρνάει μαζί με τη γυναίκα του και παίζει σε διάφορα επαρχιακά πολιτιστικά φεστιβάλ επιχορηγούμενα από το Υφυπουργείο Νέας Γενιάς, Υπουργείο Πολιτισμού, κ.λπ.

Η γιατριά αυτής της κοπέλας γίνεται σ' ένα χώρο, ο οποίος ταυτόχρονα, εκτός από χώρο δράσης, είναι και μία μυθολογία. Ένα χωριουδάκι, όπου καλοκαιριάτικα θα πάνε να παίξουν ο καραγκιοζοπαίχτης και η γυναίκα του σε ένα πολιτιστικό φεστιβάλ - τά Α' Γιατράκεια. Στο πρώτο μέρος της ταινίας παράλληλα με την ιστορία των ήρωων παρακολουθούμε τί γίνεται στο χωριό. Τήν προετοιμασία του φεστιβάλ αφ' ενός και μία γριά που βλέπει όραματα αφ' ετέρου.

Τά όραματά της οδηγούν τον άνηψιό της να ανακαλύψει μία εικόνα και κάτι όσα σ' ένα χωράφι. Ο άνηψιός βρίσκοντας μία άλλη χρηστική αξία σ' αυτά, φωνάζει κάποιους αρχαιοκάπηλους για να τους τά πουλήσει. Ο παπās του χωριού από τήν άλλη (που θεωρούσε τήν γριά στήν αρχή άλαφροϊσκιοτη) καλεί δυό μοναχούς από τό "Αγιο Όρος, οι όποιοι φτάνουν στό χωριό, ως μεταφυσικοί ντέτεκτιβς, για να βοηθήσουν στή λύση του μυστηρίου των οραμάτων της γριάς. Έτσι τό δεύτερο μέρος της ταινίας ένοποιεί και χρονικά και στό χώρο τίς παράλληλες ιστορίες του πρώτου μέρους και παρακολουθούμε πιά τήν δράση των τριών ζευγαριών που έχουν έρθει σ' αυτό τό χωριό:

του καραγκιοζοπαίχτη και της γυναίκας του, του καλόγερου μέ τόν ύποτακτικό του και του αρχαιοκάπηλου μέ τόν βοηθό του.

Η γυναίκα φτάνει στήν αυτοκτονία. Ο άντρας της έρωτεύεται μία νεότερή της κοπέλα και τήν εγκαταλείπει. Η άρρώστια τήν έχει ταπεινώσει σωματικά. Φτάνοντας όμως δίπλα στό θάνατο, αρχίζει να βλέπει κάποιο φώς, κι αυτό τό φώς τή σώζει. Αυτό δέν θέλω να τό έρμηνεύσω. Όχι για να κρυφτεί κάτι, αλλά γιατί ή ταινία δέν είναι συμβολική ούτε σάν πρόθεση, ούτε σάν δομή, ούτε σάν γραφή. Ό,τι υπάρχει στήν ταινία μ' ενδιαφέρει σάν τέτοιο κι όχι σάν σύμβολο. Η θάλασσα είναι θάλασσα, τό χώμα χώμα, κι ο καραγκιόζης καραγκιόζης. Αν τώρα υπάρχουν κάποιες δεύτερες αναγνώσεις, αυτό είναι νόμιμο, αλλά έξω από τίς προθέσεις μου.

Α.Κ.: Ποιά είναι τά στοιχεία της ήρωϊδας που τήν καθιστούν ικανή να σωθεί, να βιώσει τό θαύμα;

Α.Δ.: Υπάρχουν δυό στοιχεία που έρχονται από τήν παράδοσή μας και μέ ενδιαφέρουν πολύ σ' αυτή τήν ταινία. Έξ άλλου τά κουβαλούν κι άλλοι ήρωες της ταινίας, κι ο καλόγερος, κι ο δόκιμος μοναχός, κι ο αρχαιοκάπηλος. Φυσικά, ο καθένας μέ τόν τρόπο του και τά μέτρα του άπέναντι στή ζωή. Υπάρχουν λοιπόν δυό προϋποθέσεις. Η πρώτη είναι έσωτερική κι έχει να κάνει μέ τό άδειασμα του έαυτού της, τήν πορεία μέχρι τό μηδέν. Και φτάνει μέχρι τό μηδέν έχοντας νιώσει τό σώμα της άρρωστο, έχοντας εγκαταλειφθεί άπ' τόν άντρα της, έχοντας αισθανθεί ή ίδια ότι έχει κάνει λάθη, έχοντας έξευτελιστεί κι έχοντας φτάσει έως τήν αυτοκτονία, τόν θάνατο δηλαδή και σώζεται από τήν απόφαση κάποιου άλλου. Κι εδώ μπαίνει τό δεύτερο στοιχείο, που είναι ο "Άλλος όπως κι αν τό ονομάζουμε αυτό, είτε φώς, όπως είπαμε, είτε... Και πού στήν ταινία ένσπάρκνεται από τόν δόκιμο μοναχό. Αυτός τήν σώζει από τήν

αυτοκτονία, τή βγάξει από τή θάλασσα καί μετά ἀρχίζει νά τής μιλάει γιά τό πῶς θά μπορούσε νά σωθεῖ, χωρίς νά κάνει κήρυγμα - κι ἡ ταινία ἐξ ἄλλου δέν κάνει κήρυγμα. Ἀπλῶς τής λέει γιά μιὰ δικιά του ἐμπειρία, τής δίνει ἕνα ἄλλο δρόμο γιά τόν ἑαυτό της.

Α.Κ.: Ποιά εἶναι τὰ στοιχεῖα τῆς δικῆς μας παράδοσης τοῦ ἑλληνικοῦ ψυχισμοῦ, πού σκιαγραφοῦν τοὺς ἥρωες; Μέ τήν ἔννοια ὅτι γενικολογώντας θά μπορούσε αὐτή ἡ ἡρωίδα νά εἶναι μιὰ ἡρωίδα τοῦ Ζενέ...

Α.Α.: Ὑπάρχει ἀδιαφορία. Ὁ Ζενέ φτάνει στό μῆδέν ὡς μῆδενιστής. Γιά τόν Ζενέ, αὐτή ἡ πορεία ὡς τό μῆδέν, προϋποθέτει τό θάρρος τῆς ἀποδοχῆς τοῦ κενοῦ ἀπό κει καί πέρα. Ἀντίθετα, ἡ δική μας πίστη δέν ἔχει νά κάνει καθόλου μέ τή λογική. Σέ ὁποιαδήποτε ἄλλη παράδοση ἡ πίστη πηγάζει ἀπό τή λογική. Ἡ δική μας πίστη ἔχει τή μορφή τοῦ θάρρους, νά ἀποδέχεται τό μῆδέν κι ὁμως νά πιστεύεις - χωρίς νά γνωρίζεις - πῶς ἀπό κει καί πέρα κάτι ὑπάρχει. Ἐνα δεῦτερο στοιχεῖο τῆς παράδοσής μας εἶναι ἡ "συνεργασία". Γιά ἕνα δυτικό εἴτε αὐτός εἶναι προτεστάντης εἴτε Σουηδός κομμουνιστής εἴτε Γάλλος νεοφασίστας, ὑπάρχει ἡ λογική τῆς ἀνταμοιβῆς: κάνε τόσα πράγματα γιά νά πάρεις αὐτό, κάνε ἐκεῖνο γιά νά κερδίσεις τήν βασιλεία τῶν οὐρανῶν, κάνε τοῦτο γιά νά σέ βάλουμε στό κόμμα.

Ἐνῶ σε μᾶς ποτέ δέν γίνεται αὐτό. Προϋποτίθεται μέν τό ἀδειασμα, ἡ συνεργασία, ἀλλά τό δόσιμο εἶναι δωρεά πάντα, πέστο χάρι ἂν θέλεις... Ποτέ δέν βιάζεις τόν ἄλλο νά σ' ἀγαπήσει καί νά σου δοθεῖ. Στήν ταινία ὁ δόκιμος, πού τήν σώζει, δέν εἶναι ἕνας ἄνθρωπος πού τήν ἀνταμείβει, ἀλλά ἕνας ἄνθρωπος πού τήν ἀγαπάει.

Ἐπειδή τήν ἀγαπάει κι ὄχι ἐπειδή εἶναι καλή ἢ μᾶλλον, τό ἂν εἶναι καλή ἢ ὄχι, βγαίνει ἀπό τήν ἀγάπη του κι ὄχι ἀπό τήν ἴδια.

Α.Κ.: Ποῦ ἄλλοῦ θά ἐντοπίζατε τήν ἑλληνικότητα τῆς ταινίας σας;

Α.Α.: Χρησιμοποιῶ εἰρωνικά στοιχεῖα ἐπιφανειακῆς ἑλληνικότητας ὅπως Καραγκιόζης, χωριουδάκι πλάι στή θάλασσα μέ ἥλιο, χωριάτες, ἀρχαῖα, ἀρχαιοκάπηλοι, παπά-

δες καί σεναριακά τά ξεπερνῶ ὡς ἀνεπαρκῆ γιά νά μὴν πῶ λανθασμένα σύμβολα τῆς ἑλληνικότητας. Ἐχομε βέβαια ξεπεράσει τά σύμβολα τοῦ '60 - τό Αἰγαῖο καί τά ταγάρια -, τό Ρεμπέτικο ἢ τό Λαϊκό κίνημα ἀργότερα.

Αὐτό πού εἶναι σημαντικό, εἶναι τό τί συνδέει ὅλα αὐτά τὰ πράγματα. Κι αὐτό γιά μένα εἶναι ὁ συγκεκρμένος κι ὄχι γενικῶς καί ἀορίστως, θαυματουργικός ἑλληνικός ψυχισμός. Εἴτε λέγεται "Ἕλληνες αἰεὶ παῖδες...", εἴτε ἐκφράζεται, ἀπό ὀρισμένους πού φτάνουν μετά ἀπό ἀναζήτηση πέρα ἀπό τήν ὑλιστική, στήν ἀρχαία Ἑλλάδα καί στόν παγανισμό, εἴτε λέγεται λαϊκὴ θρησκευτικότητα, εἴτε ἐκφράζεται μέ τήν σύγχρονη ἀνάγκη γιά μυθοποίηση, θεοποίηση.

Ὅλα αὐτά τὰ πράγματα λοιπόν ἀλλά μέ τίς προϋποθέσεις τους. Ὅλοι νιώθουμε κάπου ὅτι στοὺς Ἕλληνες ἀρέσει νά ζοῦν μέ παραμύθια. Εἴτε παραμύθι ὡς παραμύθι, εἴτε παραμύθι ὡς παραμυθεῖα. Αὐτό μᾶς διαφοροποιεῖ ἀπ' ὅλους τοὺς ἄλλους. Αὐτό ὁμως ἂν μείνει ἐλεύθερο καί ξεχυμένο, τότε ἀρχίζουμε νά ψάχνουμε στό μῦθο τοῦ ρόκ εν ρόλλ, στό μῦθο τοῦ Τζαίμς Ντήν, στό μῦθο καλιός ἑλληνικός κινηματογράφος, στό μῦθο του ΚΚΕ ἐσωτερικοῦ, στό μῦθο "ὁ ἔρωτας εἶναι τό πᾶν" καί σ' ὅλα αὐτά τὰ πράγματα. Μιλῶ ἐπίτηδες γιά κάποιους περιθωριακοὺς μῦθους γιά νά μὴν πᾶμε στοὺς πῖο χοντροὺς πού ψάχνει ἡ πλειοψηφία.

Αὐτό ἐγώ τό θεοῦ γελοῖο, ἐπαρχιωτισμὸ ἀισχίστου εἶδους. Ν' ἀρχίσουμε δηλαδή νά μιλάμε γιά τή μυθολογία μας, πού εἶναι τό φῖλμ νουάρ ἢ ὁ ἔρωτας στίς πολλαπλές τους ἐκφράσεις. Νομίζω πῶς κάτι λείπει ἀπ' ὅλα αὐτά. Κι ἐγώ λοιπόν ψάχνω μ' αὐτή τήν ταινία νά βρῶ τί εἶναι πίσω ἀπὸ αὐτό τό καθαρὸ ἑλληνικό. Ὅχι γιά νά διεκδικήσω καμιά ἰθαγένεια ἀλλά γιατί πιστεύω ὅτι εἶναι ἡ μοῖρα μας καί δέν γλυτώνουμε ἀπ' αὐτό. Εἶναι ἀστεῖο νά λέει κανεὶς: "τί μᾶς ἐνδιαφέρει ἡ ἑλληνικότητα!". Κάποιοι μᾶς γέννησαν, κάπου ζήσαμε, κάπως μεγαλώσαμε καί δέν μπορούμε νά ξεφύγουμε ἀπὸ αὐτό. Οἱ ψυχές μας εἶναι τέτοιες καί ἂν δέν τό καταλάβουμε θά ὑποφέρουμε.

Α.Κ.: Ἐπειδὴ οἱ ταινίες εἶναι καί ὁ τρόπος πού γίνονται, πῶς ὁργανώθηκε καί γυρίστηκε αὐτή ἡ ταινία;



A.A.: "Όσο άφορά στην όργάνωση αυτή έγινε με κομπιούτερ. Αντί νά γράφουμε σέ χαρτιά γράφαμε στό κομπιούτερ. Από κεί καί πέρα πέρασαν καί όλα τά υπόλοιπα στό κομπιούτερ, όπως παράδειγμα ή μισθοδοσία. Αυτό βέβαια απέδειξε ότι μιά καλή όργάνωση σου λύνει τά χέρια.

"Όσο γιά τό ντεκουπάζ, έκανα ένα αναλυτικότερο ντεκουπάζ όρισμένων σκηνών φτιάχοντας άκόμα καί έγχρωμες ζωγραφιές γιά κάθε πλάνο. Αυτό τό έκανα περίπου γιά τό 20% τής ταινίας πολλούς μήνες πρίν, επειδή πιστευα ότι ή ταινία είχε πολλά προβλήματα καί ήθελα νά τά μελετήσω πρίν φτάσω στό γύρισμα. "Αν οι συνθήκες παραγωγής ήταν διαφορετικές ίσως θά μελετούσα αυτές τς σκηνές με μιά βιντεοκάμερα γυρίζοντάς τες με τούς ήθοποιούς στους φυσικούς χώρους έξι μήνες πρίν τό γύρισμα. Τώρα τό έκανα με ζωγραφιές ψάχνοντας νά λύσω όρισμένα έρωτηματικά σχετικά με τό ύφος τής ταινίας καί θέλοντας νά ξεφύγω από τήν προηγούμενή μου δουλειά. "Έτσι αυτό τό ψάξιμο λειτούργησε σάν ένα ενδιάμεσο στάδιο.

Στό γύρισμα δέν έκανα χρήση τών προσχεδίων καί μόνο σέ μιά - δυό περιπτώσεις αυτά έτυχε νά συμπέσουν με τά γυρίσματα. Τίς πιό επικίνδυνες καί πιό δύσκολες σκηνές δέν τίς είχα πιάσει καθόλου. Σ' αυτές έφτανα στό πλατώ, έκανα πρόβες με τούς ήθοποιούς μου, τακτοποιούσα τό φωτισμό καί τότε άποφάσιζα τό ντεκουπάρισμα. Καί μάλιστα έκανα κάτι τελείως άνορθόδοξο, πού δέν είχα κάνει στην πρώτη μου ταινία. Πρός μεγάλο ένκνευρισμό του Μπέλλη, συχνά γυρνούσα τίς σκηνές με χρονολογική σειρά. Συχνά πάλι έφτανα στό μέσο τής σκηνής καί δέν ήξερα τά επόμενα πλάνα. Τελικά τά γυρίσματα κράτησαν έξι έβδομάδες, χωρίς πολλές ύπερωρίες. "Ο χρόνος αυτός δέν είναι μεγάλος γιατί μόλις ολοκλήρωνα κάτι στό μυαλό μου τά πράγματα κυλούσαν πολύ γρήγορα. Στό μοντάζ έκανα τίς άπαραίτητες ύφολογικές διορθώσεις κόβοντας ή τροποποιώντας κάποιες σκηνές, κάτι πού μου πήρε περίπου δυό έβδομάδες.

"Η γραμμή πού βγήκε από τό ντεκουπάζ ήταν ή χρήση γενικών πλάνων στίς παράλληλες ιστορίες, δίνοντας έμφαση στη διαδικασία αυτού πού συμβαίνει, ενώ στην κεντρική ιστορία χρησιμοποίησα συντομότερα καί κοντινά πλάνα, άκολουθώντας ένα πιό συναισθηματικό ντεκουπάζ.

"Ο στόχος μου σ' αυτή τήν ταινία ήταν ή επίτευξη ενός πολύ άπλου, λαϊκού κινηματογραφικού ύφους, πού τό βρίσκει κανείς καί στον άπλό λαϊκό λόγο. "Έναν δηλαδή λόγο ρημάτων καί ουσιαστικών. Στην ταινία αυτό έκφράστηκε μά τό νά άποφύγω τά ύπερβολικά μεγάλα ή σύντομα πλάνα, χρησιμοποιώντας κυρίως μετωπικές λήψεις, καταργώντας τά ύποκειμενικά πλάνα, ενώ άπέφυγα τό σπάσιμο του φυσικού χώρου, χρησιμοποιώντας ελάχιστα τράβελινγκ ή πανοραμίκ, όταν αυτά ήταν τελείως άπαραίτητα.

A.K.: "Η επιλογή ενός τέτοιου αισθητικού στυλ ήταν άποφασισμένη εκ των προτέρων ή προέκυψε στην έπεξεργασία αυτής τής συγκεκριμένης ταινίας;

A.A.: "Όταν πρωτοσκέφθηκα τήν αισθητική τής ταινίας έκανα τό λάθος νά μή μείνω στις πρώτες ένστικτώδεις μου εικόνες, πού είχα γιά τό ύλικό, αλλά νά τό ψάξω λίγο. Σκέφτηκα νά χρησιμοποιήσω τό βάθος πεδίου γιά νά δώσω μιά προοπτική, αλλά αυτό μου φάνηκε πολύ έγκεφαλικό. Θεώρησα ότι αυτό θά ήταν έκσυζητημένο καί σ' αυτό με βοήθησαν τά σκιστάκια πού λέγαμε πρίν. Τελικά έπέλεξα



νά μιμηθώ τό πνεύμα πού γέννησε τή ζωγραφική του Θεόφιλου, τά γραπτά του Μακρυγιάννη, τή Βυζαντινή εικονογραφία, προσπαθώντας νά έρθω σέ μιά άπ' ευθείας σχέση με τόν θεατή. Μιά άναφορά δηλαδή σ' έναν κόσμο, πού δέν είναι ούτε χάος, ούτε τυχαίος, ούτε ύποκειμενικός, δέν τόν φτιάχνει δηλαδή ό ψυχισμός μας, άρα δέν είναι συναισθηματικός.

Αυτή ή επιλογή έγινε έσωτερικά καί όχι κάτω από μιά λογική διαδικασία. Αυτή ή άπλότητα καί ή άφέλεια, αυτός ό πριμιτιβισμός δέν πηγάζει από τήν έλλειψη γνώσεων αλλά από μιά πίστη ότι αυτός ό κόσμος κάτι άντιπροσωπεύει δέν είναι αυτό πού βλέπουμε. "Αφού λοιπόν έχει κάτι άλλο μέσα του πρέπει νά τόν σεβόμαστε, δέν πάμε νά τόν βιάσουμε. Δέν πάμε νά πούμε ότι τό ήλιοβασιλέμα ήταν όμορφο καί ρόδινο. Τό ήλιοβασιλέμα ήταν αυτό πού ήταν, άν δεχόμαστε ότι τό ήλιοβασιλέμα έχει κάτι παραπάνω άπ' αυτό πού βλέπουμε. Τότε σεβόμαστε καί τό ίδιο τό γεγονός του καί τήν περιγραφή του. Αυτή ή έννοια του κόσμου νομίζω ότι ύπάρχει καί στην άγιογραφία καί στον Μακρυγιάννη, πού είναι καί τό κυρίαρχο στοιχείο τους. Δέν είναι λαϊκισμός καί άμορφωσιά. Τέτοια παραδείγματα μπορείς νά βρεις καί στό Βυζάντιο καί στην άρχαία Έλλάδα.

A.K.: "Μ' αυτά πού λές φαίνεται νά ύπάρχει ένα ψέμμα στην πρώτη σου ταινία.

A.A.: Πράγματι. Καί αυτό όφείλεται ότι τήν είχα στό μυαλό μου τέσσερα χρόνια πρίν τή γύριση, αλλά τότε δέν είχα ούτε τά μέσα ούτε τίς γνώσεις γιά νά τήν υλοποιήσω. "Όταν λοιπόν αισθάνθηκα έτοιμος νά κάνω μιά ταινία προ-



τίμησα να κάνω κάτι που το είχα ήδη σχηματίσει στο μυαλό μου και έτσι θα ελάττωνα το συναισθηματικό κίνδυνο της έκθεσης κάτι που φοβάται ο καθένας που γυρίζει μία ταινία για πρώτη φορά.

Προτίμησα δηλαδή ένα σενάριο που για μένα ήταν ξεπερασμένο, άρα ήταν σαν να το είχε γράψει κάποιος άλλος, ταυτόχρονα όμως άπεφευγα και το άγνωστο. "Αν και ήδη τότε ήμουν στο δρόμο του Τεριρέμ, φοβόμουν ότι προσπαθώντας να το φτιάξω θα άδικούσα κάτι που πίστευα πάρα πολύ.

Τώρα ως προς την τεχνική νομίζω ότι η *Υπόγεια διαδρομή*, επειδή έγινε πάνω σ' ένα θέμα από το οποίο είχα άπομακρυνθεί και επειδή ήταν πρώτη ταινία, έπασχε από πολλά από τα γνωστά ελαττώματα ενός πρώτου έργου.

A.K.: Πιστεύεις ότι το γύρισμα μιας ταινίας είναι πολύ ζωή από την ίδια την ταινία;

A.A.: Νομίζω ότι αυτό είναι ένα από τα μεγαλύτερα κακά της νέας γενιάς των σκηνοθετών, που βλέπει το γύρισμα της ταινίας σαν ένα μεγάλο πάρτι. Έγώ σ' αυτή τη ταινία κατάφερα ν' άπομακρυνθώ απ' αυτό που γίνονταν γύρω μου και να μείνω πολύ πιο κοντά στην άτμόσφαιρα του δράματός μου, χρησιμοποιώντας όλους τους συνεργάτες μου για να κάνω καλύτερα αυτό που ήθελα. Νομίζω ότι ο σκηνοθέτης έχει καθήκον μόνο στον εαυτό του ή σε κάποιο ύποθετικό κοινό.

A.K.: Δέν νομίζεις ότι ο έλλησικός κινηματογράφος είναι στο σύνολό του αυτιστικός, στραμένος προς τον εαυτό του;

A.A.: Άκούω κριτικούς, κοινό και θυμοσοφούντες στο φεστιβάλ να λένε ότι ή κρίση του έλλησικού κινηματογράφου όφείλεται στο ότι οι Έλλησες σκηνοθέτες κοιτάνε μόνο τα προσωπικά τους και δέν ενδιαφέρονται για κανέναν. Δέν όφείλεται ή κρίση στο γεγονός ότι γίνονται προσωπικές ταινίες αλλά άκριβώς στο ότι αυτές οι ταινίες δέν είναι προσωπικές. Είναι ταινίες που πάνε να κανακέσουν διάφορα νεκρά είδωλα. Είτε τό είδωλο της κριτικής, είτε τό είδωλο της κοινής γνώμης, είτε τό είδωλο της όνομασίας του σκηνοθέτη. Είναι άνθρωποι ντυμένοι μέ κουρέλια.

Άντί να φορέσουν τή βασιλική στολή, που θά μπορούσε να είναι και ή γύμνια τους, επιμένουν να φορούν κουρέλια, κομμένα, κουτσουρεμένα, βαμένα. Θεωρώ κάποιον που κάνει πολύ πειραματική, πολύ άναρχική, πολύ πρωτοπορευτική ταινία συχνά τό ίδιο άνειλικρήνι μέ τόν Όμηρο Εύστρατιάδη. Γιατί κι αυτός πάει να κολακέψει κάποια ινδάλματα που μάλιστα δέν μās τά άναφέρει. Ό αυτισμός του έλλησικού κινηματογράφου δέν ξεπερνιέται μέ τή ρήση: "ás σκεφτούμε περισσότερο τό κοινό". Τό κοινό που ίσως να λέγεται Ραφαηλίδης, είτε τό κοινό που λέγεται κριτική είτε τό κοινό που λέγεται ή γκόμενά μας που μās θυμάται.

A.K.: Έγώ δέν συμφωνώ μέ τήν άποψη ότι ο δημιουργός πρέπει να σκέφτεται τον εαυτό του. Νομίζω ότι ο δημιουργός πρέπει να σκέφτεται τά πράγματα που τον άπασχολούν ή τον τυραννούν: να τριγυρνά στην άγορά μέ τήν καρδιά του άνοιχτή.

A.A.: Αυτό έννοώ κι εγώ. Να δείχνει τή γύμνια του. Πρέπει ν' άπογυμνωθεί και να πεί όλοκάθαρα ότι έχει να πεί. Κι άν δέν έχει να πεί κάτι άς μής κάνει ταινίες.

A.K.: Κι αυτό δέν προσμετρώνται μέ πενταμήσιους ή εξαμήσιους άριθμούς εισιτηρίων. Η άρνηση του άριθμού των 100.000 θεατών, αυτής της άπρόσωπης, άσημάτιστης, σκληρής και άνύπαρκτης ίσως άξίας σε ύποχρεώνει ν' άρνηθείς και τήν άτομικότητά σου, να ύπερβείς τό σχήμα εγώ - και - τό κοινό. Νομίζω ότι είναι κατανοητή ή διαφορά άνάμεσα στην άτομική και τήν προσωπική στήση.

A.A.: Άρα καλύτερα να τίς όνομάζουμε άτομικές παρά προσωπικές ταινίες.

ΤΕΡΙΡΕΜ (35 mm έγχρωμο, 1:1/66)

Παραγωγή: Ε.Κ.Κ., Άπόστολος Δοξιάδης, *Σενάριο - Σκηνοθεσία:* Άπόστολος Δοξιάδης, *Φωτογραφία:* Άνδρέας Μπέλλης, *Μοντάζ:* Γιώργος Πανουσόπουλος, Γιώργος Μαυροψαρίδης, *Καλλιτεχνική διεύθυνση:* Άλέξης Κυριτσόπουλος, *Διεύθυνση παραγωγής:* Σπύρος Μαυρογένης, *Ηχοληγία:* Νίκος Άχλάδης, *Σύμβουλος σε θέματα θεάτρου σκιών:* Εύγένιος Σπαθάρης, *Παιζός:* Άντώνης Καφετζόπουλος, Όλια Λαζαρίδου, Βάσια Παναγοπούλου, Δημήτρης Πουλικάκος, Άλκης Παναγιωτίδης.

Εισαγωγή στο σενάριο

I

Η αίσθηση του χρόνου

Η ταινία παριστᾶ μιά διεσταλμένη στιγμή. Μιά στιγμή μεταίχμιο, ὅπου οἱ μνήμες ρέουν σχεδόν ταυτόχρονα: ἡ συνοχή τους ἔχει τὴν αὐθαιρεσία καὶ τὴν αὐστηρότητα τῆς ἀλληλουχίας ἐνὸς ὄνειρου. Εἶναι ὀλόκληρη ἓνα κινηματογραφημένο ὄνειρο.

Τὰ σώματα πλέουν μέσα στὴν ταινία μὲ διαφορετικούς ρυθμούς, διατηροῦν τοὺς ἀτομικούς τους χρόνους, ἐνῶ ἡ ταινία καταγράφει δύο ἡμερονύκτιους κύκλους μὲ τὴν σειρά τῶν ὥρῶν, ἀναφέροντας γεγονότα πού μπορεῖ νά ἔχουν διαφορά 20 χρόνων (π.χ. ἡ Ἄννα, στὴν γ' πράξη ἔχει πλέον κατάλευκα μαλλιά, ὅπως ἡ μάνα τῆς τὴν στιγμή τοῦ θανάτου τῆς - πού συμβαίνει στὴν ἀρχὴ τῆς ταινίας - συμβάν κεντρικό, γύρω ἀπ' τὸ ὁποῖο δομεῖται ἡ ταινία, ἐνῶ τὴν διατρέχει δραματουργικά, ἡ ἔρευνα τῆς Μαρίας γιὰ τὴ χαμένη Ἄννα) ἢ 40 ἡμερῶν.

Ἡ ταινία ἀναφέρεται σὲ κάποιον ἱστορικό χρόνο, δὲν ἀναπαριστᾶ μιά ἐποχή. Εἶναι ἓνα διευρυμένο παρόν ὅπου συνυπάρχουν μνήμες συγκεκριμένων παρελθόντων. (Ροῦχα, ἀντικείμενα, χῶροι, ἀτμόσφαιρες ἀνασύρονται ἀπὸ τὸ σύνολο τῆς συλλογικῆς εἰκαστικῆς μας μνήμης).

Ὁ χῶρος

Ὁ χῶρος (ἔρημοι ἐργοστασιακοὶ χῶροι) ὀλόκληρος ἢ σὲ κομμάτια, μεγάλος ἢ μικρός, δίνει μιά αἴσθηση κλειστοῦ, πεπερασμένου, ἐσωτερικοῦ ἀκόμα καὶ στὰ ἐξωτερικά, ἐξ αἰτίας τῆς αὐστηρῆς γεωμετρικότητας τῆς κατασκευῆς καὶ τῆς ἔλλειψης γραφικότητας. Τὰ ντεκόρ εἶναι λιτά, τὰ ἐπιπλα ἐλάχιστα, ἀλλὰ οἱ τοῖχοι καὶ τὰ δάπεδα εἶναι βαμμένα ἢ ντυμένα ὀλόκληρα μὲ ὕφασμα. Τὸ ὕφασμα, ἐξ ἄλλου, σὰ ροῦχο καὶ σὰν ἀντικείμενο συνεχοῦς μετασχηματισμοῦ - στὴ βαφή - πένθος τῆς β' πράξης, στό παιχνίδι στό λουτρό τῆς γ' πράξης - παίζει ρόλο καθοριστικό.

Τὰ σώματα ὅπως καὶ τὰ πρόσωπα εἶναι μακιγιαρισμένες ἐπιφάνειες σὲ διάφορους τόνους, ὅπως στοὺς πίνακες τοῦ Piogo de la Francesca. Τὸ μακιγιάζ χρησιμοποιεῖται εἰδικά στὰ πρόσωπα γιὰ νά ἀλλοιωθεῖ τὶς φυσιολογικὲς καὶ νά κατασκευάσει ὁμοιότητες καὶ διαφορὲς πολὺ συγκεκριμένες.

Ἡ διαφορά ἀνάμεσα στὶς πράξεις τῶν προσώπων καὶ τὶς κινήσεις τους.

Ἡ διαφορά ἀνάμεσα στὶς κινήσεις τῶν σωμάτων καὶ τὰ βλέμματά τους.

Ἡ διαφορά ἀνάμεσα στὶς κινήσεις τῶν σωμάτων καὶ τὴν ἐκφορά τοῦ λόγου τους.

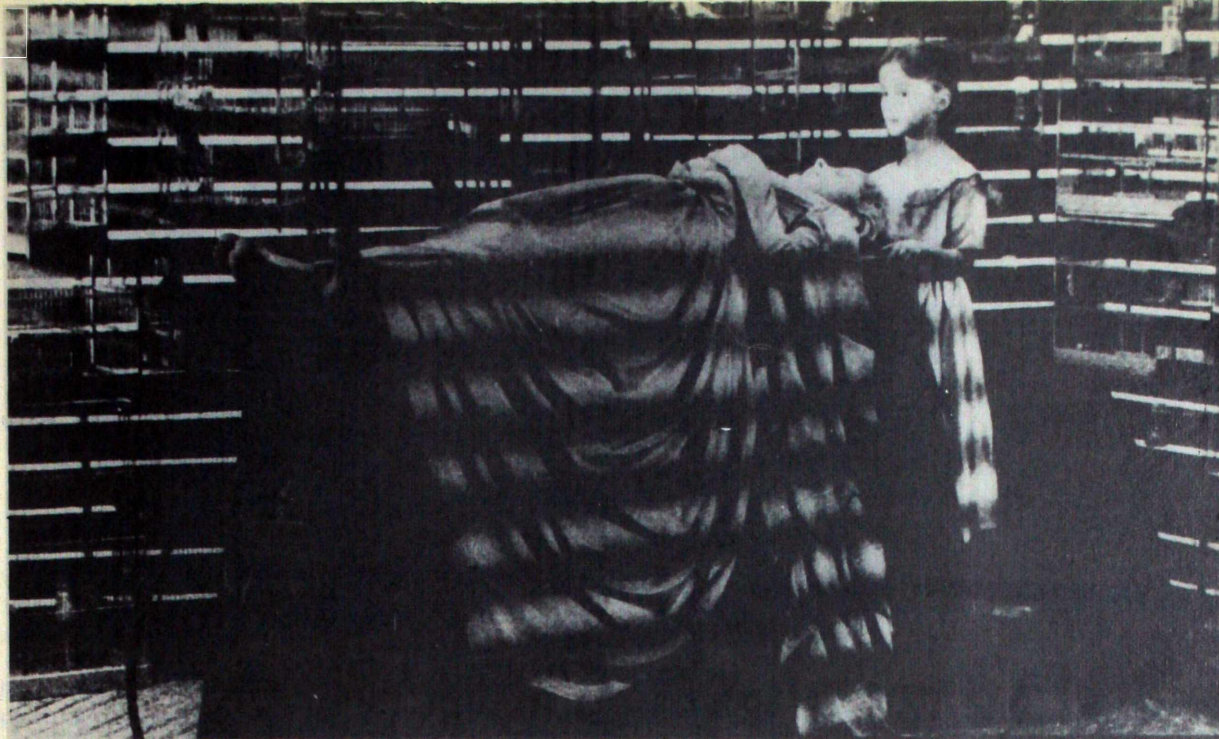
Ἡ διαφορά ἀνάμεσα στὴν ἐκφορά τοῦ λόγου καὶ τὸν ἐκφερόμενο λόγο.

Ἡ διαφορά ἀνάμεσα στὶς πράξεις τῶν προσώπων καὶ τὰ ροῦχα τους.

Ἡ διαφορά ἀνάμεσα στὴν γυμνότητα ἀπὸ ἀντικείμενα καὶ στὰ ἔντονα χρώματα τοῦ ντεκόρ.

Μαζί μὲ τοὺς διαλόγους ὅπου ἔχει κρατηθεῖ ἡ οἰκονομία τοῦ παραμυθιοῦ παράγει τὴν ἀναγκαῖα γιὰ τὸ μῦθο διαφορούμενη αἴσθηση τῶν μεταμορφώσεων τοῦ ἀσίγαστου πόθου.

(Αὐγουστος '84)



II

Στά άγνωστα μέρη βλέπεις μιά σειρά από στοιχειά. Έδω λόγου χάρη κάποιοι πίνακες γίνονται άναφορά. Οί πίνακες τούτοι άποτελοϋν κατανοήσιμους κόσμους. Άναγνώριση κόσμου ή σκόρπιων στοιχείων του πού υπάρχουν εντός σου, αλλά δέν είχαν ταυτιστεί ως τά τότε. Έτσι αρχίζεις νά κατασκευάζεις ένα κόσμο καθομοιώσή σου. Θραύσματα ή στρώματα παρελθόντος, στό φώς, τά χρώματα, στίς τοποθετήσεις, τίς κινήσεις τών προσώπων, στίς ιστορίες ξαναφτιαγμένα, συναρμολογημένα χωρίς σεβασμό στους χρόνους.

Ό χρόνος αυτοαναίρεϊται, ενώ ή ταινία δίνει συνάμα πολλά στοιχεία χρονικότητας. Πολλά στρώματα παρελθόντος, πολλά στρώματα πολιτισμού. Ένώ τό παρελθόν υπάρχει μέ πολλούς τρόπους, συνάμα δέν ύφίσταται.

Ό χώρος είναι γυμνός, ζωντανός, παράγει αισθήσεις. Η όπτική τής ταινίας βρίσκεται άπ' τήν πλευρά του, δέν είναι όπτική τών προσώπων. Ό χώρος τής ταινίας είναι τό σώμα, βλέπει, ακούει, κ.λπ.

Άφήγηση γίνεται ή σχέση τών εικόνων μεταξύ τους καί μέ τόν ήχο. Παράγονται συνειρμοί. Η ταινία γράφεται - αλλάζει - προχωρώντας ή γραφή τής. Η ταινία είναι ή διαφάνεια μιās πορείας καί στό επίπεδο τής αφήγησης μιās εμπειρίας καί στό επίπεδο τής αφήγησης τής αυτοκατασκευής τής.

Γύρω από τή στιγμή του δύσκολου περάσματος, συνωθοϋνται οί επιθυμίες τών προσώπων πού αποτελοϋν τίς διαφορετικές όψεις του δοκιμαζόμενου. *Είσαι ύποχρεωμένος* νά ξαναφτιάξεις τόν κόσμο άπ' τήν αρχή / επιχειρείς επανειλημμένα νά εισέλθεις στους πίνακες, κομμάτια όλόκληρα εξέρχονται άπ' αυτούς / τά πρόσωπα σπαράσσονται άκολουθώντας γεωμετρικές αισθημάτων. Πρός τό τέλος αρχίζουν νά αποδέχονται μέρος από τίς ιδιότητες τών άλλων καί έτσι αποκτοϋν τήν ανεξαρτησία τους καί παραιτοϋνται.

Στό τέλος τής ταινίας σχηματίζεται ένας καινούριος χώρος. Η εικόνα σπάει, κι' όμως, τά θραύσματα αυτά έχουν μεγαλύτερη ένότητα από τους προηγούμενους ενιαίους χώρους, άνασχηματίζουν ένα σύμπαν. Τά κομμάτια άπ' τους πίνακες συντίθενται όριστικά σ' ένα ενιαίο σύμπαν, ό μηχανισμός τής μνήμης άποκαθίσταται.

(Σεπτέμβριος '85)

Άντουανέτα ΑΓΓΕΛΙΔΗ

ΚΡΙΤΙΚΕΣ



ΠΑΙΧΝΙΔΙ ΜΕ ΤΑ ΧΡΩΜΑΤΑ

Τό μυστήριο του "Ομπερβαλντ

15-5-86, Κινηματογραφικές επιλογές, EPT-2 - πρώτη προβολή

IL MISTERO DI OBERWALD (έλλ. τίτλος: **Τό μυστήριο του "Ομπερβαλντ**)

σεν. - σκην.: Μικελάντζελο Άντονιόνι, σεν.: Τονίνο Γκουέρα από τόν Δικέφαλο Άετό του Ζάν Κοκτώ, φωτ.: Λουτσιάνο Ταβόλι, παίζουν: Μόνικα Βίτι, Φράνκο Μπραντσάρολι, Λουίτζι Ντιμπερτι (1980).

"Ένα διηγηματικό πρόσχημα για νά δοκιμασθεῖ μιά νέα τεχνική. Σωστότερα: για νά εξοικειωθεῖ, νά πειραματισθεῖ, νά συμφιλωθεῖ μ' αὐτήν ὁ σκηνοθέτης. Ἡ ἱστορία τῆς παραμερισμένης βασιλίσσας πού βρίσκει τόν πρῶτο καί τελευταῖο ἀγαπημένο της ὡς θάνατο ("Εἶστε ὁ θάνατός μου. Θά σᾶς προστατεύω") θά εἶχε θέση στό φιλικό κείμενο ἑνός ρομαντικοῦ τοῦ ἀφηγηματικοῦ συμβατικοῦ κινηματογράφου. "Ἄλλωστε καί το ἱστορικό ἀναφερόμενο (ἡ ἀπόπειρα δολοφονίας τῆς Ἐλισάβετ τῆς Αὐστρίας ἀπό ἕναν ἀναρχικό - 1898) κι ἡ λογοτεχνική καταγωγή τοῦ σεναρίου (ἀπ' τό βιβλίο τοῦ Ζάν Κοκτώ *Ὁ δικέφαλος*

ἀετός) συνηγοροῦν σ' αὐτή τήν ἐκτίμηση. Στή φαντασία καί τήν ἀναζήτηση ἑνός δημιουργοῦ τοῦ σύγχρονου συνδυαστικοῦ κινηματογράφου ἡ ἴδια ἱστορία ἐκλαμβάνεται ὡς πεδίο εὐληπτων σημαίνοντων για τήν ἐπεξεργασία ἢ δοκιμασία, ἂν θέλετε, ἀντοχῆς ὀρισμένων ὑλικῶν ἔκφρασης. Μέ τή χρησιμοποίηση ἑνός ἄλλου μέσου ἐγγραφῆς τῶν εἰκόνων (τήν τηλεκάμερα καί τή μαγνητοταινία) καί τήν προσφυγή σ' ἕναν τολμηρότερο κι ἀνοιχτότερο κώδικα χρωμάτων.

Ὁ Άντονιόνι εἶχε μιά ἔμμομη ἀμφιβολία για τήν ἐκφραστική ἀξία τοῦ χρώματος στόν κινηματογράφο. Ὁ μετανεορεαλισμός κι ἡ ἀστική ἀνθρωπολογία του εἶχαν ταυτισθεῖ μέ μιά ἀφθονία ἀπό συνδηλώσεις πού κινούνταν στά ἀσύμπτωτα ὄρια τοῦ λευκοῦ καί τοῦ μαύρου. Ἡ συνάρθρωση ἑνός ἄλλου κινηματογραφικοῦ λόγου μέ τήν ἄπειρη κι ἀποῦσα "χρωματική" κλίμακα αὐτῶν τῶν δύο μῆ - χρωμάτων τόν εἶχε ἐθίσει τόσο πολύ, ὥστε δέν αισθανόταν τήν ἀνάγκη τῶν ὑπαρκτῶν, τῶν πραγματικῶν χρωμάτων. Ἡ κόκ-



κινη έρημος ήταν μία ευκαιρία να έκδηλωθει ή έκφραστική νευρώση του σκηνοθέτη μέσα από τήν ψυχική νευρώση τής ήρωϊδας. Δέν θά ήταν τολμηρό άπ' τήν άποψη αυτή να δεχτούμε ότι ή άδυναμία άναγνώρισης ή προσαρμογής τής Τζουλιάνας στόν καινούριο κόσμο τής μηχανής ήταν ταυτόσημη μέ τήν άρνηση του σκηνοθέτη ν' άναγνωρίσει τή φυσική έπιβολή των χρωμάτων στην ταινία του. Η Τζουλιάνά άντιστεκόταν μέ τήν παραβίαση τής ίσορροπίας και τής δοσμένης έκθεσης των χρωμάτων στόν περιβάλλοντα πολιτιστικό χώρο. Άρκει νά θυμηθούμε τή σκηνή στό κατάστημα που πρόκειται νά μισθώσει. Οί τοίχοι έχουν λερωθεί μέ φαρδιές, άσχημες (στήν κυριολεξία) κηλίδες λαμπρών χρωμάτων. Η κατάχρηση του χρώματος είναι μία μια μετωνυμική συνδήλωση τής αντίστασής της εκείνης - και τής νευρώσής της βέβαια. Ο Άντονιόνι μέ χαρά, αλλά και δισταγμό, παρατηρούσε τή νοσηρή κι άντιαισθητική συμπεριφορά τής ήρωϊδας. Παραδεχόταν τότε άκόμη ότι ή παραβίαση ενός άρχαίου πολιτιστικού κώδικα, όπως εκείνος του σεβασμού των όρατων χρωμάτων, μπορούσε μόνο άνωμαλία νά άποτελεϊ. Η άνάλογη πρακτική στη ζωγραφική, τουλάχιστον άπ' τόν ίμπρεσιονισμό και κατοπινά, δέν τόν έπειθε. Η νευρώση τής ήρωϊδας ήταν ένα άκλόνητο άισθητικό άλλοθι.

Στό *Μυστήριο του Όμπερβαλντ*, που γυρίστηκε δεκάδι χρόνια μετά τήν *Κόκκινη έρημο*, δέ χρειάζοταν νά έπινοηθεί κάποια διηγηματική πρόφαση για νά παραβιασθεί τόσο ή άναλογική, όσο κι ή άναπαραστατική λειτουργία του χρώματος. Τήν πράξη αυτή δικαιολογούσε ό πειραματικός χαρακτήρας του ίδιου του φιλικού κειμένου. Στό *Μυστήριο του*

Όμπερβαλντ τό μερίδιο του θανάτου και τής ποίησης υπερείχε άπ' εκείνο του έρωτα και τής ρεαλιστικής άναπαράστασης. Η διηγηματική ύλη κι ή άφήγηση ένθάρρυναν άκόμη περισσότερο τήν παραβίαση εκείνη.

Οί χρωματικοί τόνοι είχαν μία διαφάνεια, ρευστότητα κι άπαλότητα. Μαλακή έστίαση των άντικειμένων και των προσώπων. Μία τεχνική λήψης που σκόρπιζε θά λέγαμε τή σκόνη του παρελθόντος στά στοιχεία που θά περιέκλειε τό κάδρο. Άδυνατίζοντας τήν ταυτότητα των χρωμάτων, έξισώνοντας ως ένα βαθμό τήν άξία τους. Ιδιαίτερα στις σκηνές που ή ένταση, ή αντίθεση, ή έξημμένη συναισθηματική κατάσταση των προσώπων δέν άπειλούνταν. Ούτε από ένδογενείς ούτε από έξωγενείς, σε σχέση μέ τά έσωτερικά πεδία των πλάνων, παράγοντες. Στις χρονικές στιγμές που ή ροή των γεγονότων στην άφήγηση κυλούσε όμαλά. Η ζωή στόν πύργο, ή έτοιμασία του δείπνου, οι εργασίες των ύπηρετών, τό κυνήγι στό δάσος, ή μακρυνά συζήτηση Φέλιξ και Έντιθ, ή συζήτηση Έντιθ - βασιλίσσας, παρόλες τίς περαστικές έντάσεις τους (πυροβολισμοί, λεκτικοί διαξιφισμοί, προσταγές), δέν ξεφυγαν άπ' τόν χρωματικό κανόνα. Τό ίδιο ό μονόλογος τής βασιλίσσας, ή πρώτη συνάντησή της μέ τόν Σεμπάστιαν, ή στιγμιαία παρέμβαση του ύπηρετή Τόνυ. Η έρμηνευτική επένδυση των πλάνων μέ χρωματικές παρενθέσεις άρχίζει άπ' τίς συμβολικές έκδηλώσεις τής όργισμένης καταιγίδας. Τα πλάνα καταγωγάζονται, ύπερφωτίζονται και φορτίζονται ήχητικά μέ τή φωνή τής βροντής. Άκολουθούν οι σκηνές τής άναρρίχησης του ύποψήφιου δολοφόνου στόν πύργο όπου τά πλάνα πλημμυρίζουν άπ' τό βιολέ χρώμα του μίσους.

Ἐκτός ἀπ' τῆς παραπάνω σκηνῆς ἢ τῆς ἐνότητας πού ἐντάσσονται μέ κανονική χρονική διαδοχή στό διηγηματικό ὄλικο τῆς ἀφήγησης, ὑπάρχουν οἱ στιγμιαιεῖς ἢ διαρκέστερες ἀναδρομές στό παρελθόν. Οἱ ἀστραπῆς τῆς μνήμης, ἐκλάμπει φωτός πού ἀναλύει, ἐξαλείφει προσωρινά τὰ χρώματα μέσα στά πλάνα. Φλάς - μπάκ μέ διπλοτυπία μέσα στόν καθρέφτη πού καταλαμβάνει μέρος τοῦ πλάνου. Προσῆλωση τοῦ βλέμματος τῆς βασίλισσας στή φωτογραφία τοῦ νεαροῦ βασιλιᾶ ἢ σέ κάποιο ἄλλο σῆμα - σύμβολο μέσα στόν ἐσωτερικό χώρο τοῦ πύργου.

Ἡ χρωματική ἀναβάπτιση ἢ ἀλλοίωση ἢ μετάλλαξη φυσικῶν ἀντικειμένων καί φαινομένων. Τό φεγγάρι πού μεταβάλλεται ἀπό ἀσημόχρωμο σέ κίτρινο καί μαβί. Ἡ νύχτα μέ τὰ μώβ πού ἐπιπλέουν σέ χαλαρές καί εὐμετάβλητες κηλίδες τοῦ μαύρου. Ἡ αὐγή πού βγαίνει νικηφόρα ἀπ' τό ἀχνό κίτρινο, τό ἀραιό πράσινο, τῆς φωτισμένες σκιές τοῦ δάσους, τὰ ἀπαλά σχήματα τῶν δέντρων καί τοῦ πύργου. Ἀπό μεταβολές πού ὑπακούουν στό μελωδικά ἡχητικά παραγγέλματα τῶν πρωϊνῶν πουλιῶν καί στίς ἀθάϊρετες καταγραφές τῆς κάμερας. Ἡ κορύφωση αὐτοῦ τοῦ αἰσθητικοῦ γεγονότος εἶναι ἡ ἐνότητα τοῦ περιπατοῦ τῆς ἐφιππῆς βασίλισσας στό δάσος. Ἡ ἰλιρότητα τῆς ἐρωτικῆς τῆς διάθεσης πού φέρνει θαρρεῖς πίσω ἀπ' τόν καλπασμό, τή διαδρομή τοῦ ἀλόγου, τήν ἀπελευθέρωση τῶν φυσικῶν χρωμάτων. Τήν ἀποκάλυψη τῶν ἀπόκρυφων στό γυμνό μάτι πλευρῶν τους. Τό μαῦρο τῆς σκιάς πού μπορεῖ νά εἶναι κάποια στιγμή καί μώβ χωρίς νά τό διακρίνουμε. Τό πράσινο τῆς χλόης πού ἀναρριγεῖ καί γίνεται ξανθόχρυσο μ' ἕνα γρήγορο χάδι τοῦ ἡλίου. Τό κόκκινο μαντήλι πού ξεβάφει ἢ γίνεται ρόζ μέ τό ἄγγιγμα τοῦ ἀνέμελου ἀγέρα. Τό λευκό ἄλλογο πού ἐξατμίζεται ὡς σχῆμα ἢ εἶναι νά ἐγκαταλείψει χωρίς βάρος τή γῆ. Κι ὅλη αὐτή ἡ θριαμβική ἐκδήλωση φυσικῆς κι αἰσθητικῆς ἀνυπακοῆς ἢ ἐκούσιας μέθης καί χρωματικοῦ ὄργανου μέσα σ' ἕνα ἀόρατο μουσικό καταγιγισμό.

Ὁ συμβολικός χρωματικός διαχωρισμός τῶν πλάνων στίς δύο ἐνότητες τῆς συνομιλίας βασίλισσας - κόμη καί κόμη - Σεμπάστιαν. Ὅπου ὁ μισητός κόμης ἐγκλωβίζεται σ' ἕνα ἐπιφανειακό βιολετί νέφος, ἐνῶ οἱ συνομιλητές του μένουν στό πεδίο τῶν ἰσχνῶν φυσικῶν χρωμάτων (ἡ βασίλισσα), τοῦ ἀσκητικοῦ κι ὀργίλου λευκοῦ - μπέζ (ὁ Σεμπάστιαν). Ἡ ἐνεργῆ ὠρότητα τῆς ὀργῆς πού καλύπτει τό πρόσωπο τοῦ Σεμπάστιαν σέ κάποια στιγμή ἐκπέμπεται θαρρεῖς καί σκεπάζει ὀλόκληρο τό πλάνο.

Ἡ ἴδια ὁμως γκριζωπή, θαμπή λευκότητα λειτουργεῖ διαφορετικά στίς τελευταῖες στιγμές καί σκηνές τῶν δύο ἐρωτευμένων (βασίλισσας - Σεμπάστιαν). Τό ἐπί - χρωμα τοῦ θανάτου πού ἔπεται, ἀφοῦ προτῆτερα τό προοιῶνισε τό κόκκινο χρῶμα τῆς πληγῆς, τοῦ νεροῦ, τοῦ φεγγαριοῦ, τοῦ ἡλίου, τοῦ μα-

νηλιοῦ σέ φευγαλέες στιγμές τῆς ἀφήγησης. Πρόσωπα καί ἀτμόσφαιρα παγώνουν, πῆζουν γιά κάποια στιγμή μέσα σ' αὐτό τό σκληρό χρωμάτισμα τοῦ πλάνου.

Κάπου ὁμως οἱ πειραματικοί αὐτοί χειρισμοί τῶν χρωμάτων ἐξαντλοῦνται. Ὅπως ἡ σημαίνουσα δυνατότητα τοῦ λευκοῦ - γκριζοῦ πού εἶναι εὐεπίφορη σέ σύγχυση. Κάπου ὅλα αὐτά μένουν στήν ἀντίληψη ἐνός γοητευτικοῦ τεχνικοῦ κι αἰσθητικοῦ παιχνιδιοῦ. Οὔτε ἡ εὐκαιριακή ποιητική ἐμβολή τοῦ λόγου τοῦ Κοκτώ διαφοροποιεῖ τό φίλικό γεγονός, οὔτε ὁ ἐνδιαφέρων ἐρωτικός μῦθος γεμίζει τήν ἀφήγηση. Οὔτε οἱ μουσικοί παραλληλισμοί, οὔτε οἱ ἐπιλεγμένοι ἤχοι καί θόρυβοι τονώνουν τό πλαδαρό δραματουργικό τῆς ἐνδιαφέρον. *"Ἡ βασίλισσα, ὁ ἀναρχικός, ὁ πρίγκηπας εἶναι μονάχα ἠλεκτρονικές σκιές τῆς πλοκῆς τοῦ ἔργου. Ὡς πρωταγωνιστές ἐμφανίζονται τὰ χρώματα"*¹. Ἐτσι φαίνεται ἀχαρη καί ἀκαρπη ἡ προσπάθεια τῶν ἠθοποιῶν πού πασχίζουν νά στηρίζουν ρόλους ἢ νά ζωντανέψουν ἕνα διάλογο πού ἐνοχλεῖ μέ τήν ποσότητα κι οὐδετεροποιεῖ μέ τήν ποιότητά του τό θεατή.

Ἐνα σχόλιο θά μπορούσε νά χωρέσει γιά τήν ἐλαστική κι ἀνάλαφρη τεχνική τῆς σύνδεσης ὀρισμένων πλάνων, ἰδιαίτερα ὅταν ἀναφέρονται σέ φυσικές περιγραφές. Ὅπου ἕνα προηγούμενο πλάνο χύνεται, λιώνει σ' ἕνα ἐπόμενο.

Ἀπό κεῖ καί πέρα τό πρόσχημα γίνεται ὀρατό καί τό πείραμα ἡμιτελές. Ἐνας κινηματογραφικός λόγος μέ τὰ μέσα τῆς τεχνολογίας δέν μπορεῖ νά ἀπαγκιστρωθεῖ χωρίς συνέπειες ἀπ' τὰ αἰσθητικά δεδομένα τοῦ παραδοσιακοῦ κινηματογράφου. Ἡ διαδρομή πού ἔχουν νά διανύσουν οἱ κινηματογραφιστές τοῦ μέλλοντος εἶναι μακρά. Ὁ Ἄντονιόνι εἶχε τήν τόλμη νά τήν ἀρχίσει μέ τόν τρόπο του. Χωρίς πολλές πιθανότητες νά τή συνεχίσει. Εἶναι βάσιμο αὐτό πού δήλωσε μ' ἐνθουσιασμό *"σέ κανένα ἄλλο πεδίο ὅπως αὐτό τῆς ἠλεκτρονικῆς, ποίηση καί τεχνική βαδίζουν χέρι μέ χέρι"*². Εἶναι ὀρθό ἐπίσης ὅτι ἡ κινηματογραφική πραγματικότητα δέν εἶναι πιά φυσική πραγματικότητα, ἐπιχείρημα πού ὁ Ἄντονιόνι προσπάθησε ν' ἀποδείξει μέ τό *Μπλόου ἀπ* καί (μερικῶς) μέ τό *Ἐπάγγελμα ρεπόρτερ*. Τά συναισθήματα ὁμως δέν εἶναι τὰ μοναδικά στοιχεῖα τοῦ πραγματικοῦ, οὔτε ἀτέρμονα μποροῦν νά βρίσκουν τήν περίπλοκη ἀντιστοιχία τους στό "μυστήριό" τῆς ἀναζήτησης μιᾶς γλώσσας πού μπορεῖ νά καταλήξει κενός σχολαστικισμός. Κάπου ὅλα αὐτά εἶναι ἕνα ἄπειρο ἀλλά καί ὀριστικό ἢ πιθανόν καί ἀδιάφορο παιχνίδι.

Νίκος ΚΟΛΟΒΟΣ

¹Περιοδικό *Φίλμ* 28, σελ. 147

²*Φίλμ* 29, σελ. 73.

Αυτή τήν Πολωνία ποιός θά τήν πάρει;

SUCCESS IS THE BEST REVENGE (έλλ. τίτλος: **Ή επιτυχία είναι ή καλύτερη εκδίκηση**)

σεν. - σκην.: Γέρζι Σκολιμόφσκι, σεν.: Μάικ Λύντον, φωτ.: Μάικ Φίς, μουσ.: Στάνλεϋ Μάιερς, παίζουν: Μάικλ Γυόρκ, Άνουκ Αϊμέ, Μάικλ Λύντον, Μισέλ Πικκολί, Τζών Χάρτ.

Ό γιός ντυμένος πάνκ και μέ τά μαλλιά του βαμμένα κόκκινα ότό τέλος τοϋ φίλμ επιστρέφει στην Βαρσοβία. Ή μόνη εικόνα της Πολωνίας πού βλέπουμε είναι εκείνη ενός αστυνομικού, στά σύνορα. Ή έξουσία στη στρατιωτική της μορφή. Άπέναντί της ή πρόκληση από τή Δύση. Μιά ακόμη ταινία πάνω στο σύγχρονο δράμα της Πολωνίας, στην ίδια γραμμή κατά κάποιον τρόπο τοϋ *Άνθρώπου από σίδηρο* τοϋ Βάιντα. Εκείνη πολύ κοντά και μέσα στην έπικαιρότητα, αφού σε κάποια στιγμή της εμφανίζεται ό Λέχ Βαλέσα στο ρόλο τοϋ έαυτοϋ του, αυτή πιό απόμακρη. Ό ήρωας της είναι διαφορετικός. Διάσημος σκηνοθέτης τοϋ θεάτρου, ένας εξόριστος διανοούμενος. Κάτι σάν τόν ίδιο τόν δημιουργό της, τόν Γέρζι Σκολιμόφσκι, τοϋ όποιου ή άμέσως έπόμενη ταινία, τό *Πλοίο τών παρανόμων*, πού είδαμε τόν περασμένο χειμώνα, στάθηκε μία από τίς μεγαλύτερες έκπληξεις (ευχάριστες) τών τελευταίων χρόνων. Παίρνοντας πάλι έναν διεθνή και γνωστό ήθοποιό, τόν Μάικλ Γυόρκ, παρακολουθούμε τίς περιπέτειές του στην προσπάθεια ν' ανεβάσει ένα σώου διαμαρτυρίας για τό στρατιωτικό καθεστώς, χρησιμοποιώντας και κατευθύνοντας μία μάζα από κομπάρσους, Πολωνούς εξόριστους στην Άγγλία. Στην ουσία θέλει νά δώσει τήν παράσταση της ζωής του, κυνηγώντας τήν μεγάλη επιτυχία. Μιά κύρια κατηγορία της Δύσης άπέναντι στην Άνατολή είναι ή καταπίεση τών τεχνών και της κουλτούρας και ό κρατικός τους έλεγχος. Μιά σειρά σκηνοθετών μέ κορυφαίο και πιό γνωστό τόν Ρομάν Πολάνσκι (ποτέ ταινία μέ θέμα τήν Πολωνία), τοϋ όποιου τήν τρέλα στά θέματα και στίς εικόνες μόνο ένας άλλος Πολωνός (στη Δύση κι αυτός) μπορεί νά συναγωνιστεί, ό Άντρέι Ζουλάφσκι (φυσικά), έχουν κατακτήσει μία σημαντική θέση στο πανόραμα τοϋ παγκόσμιου κινηματογράφου έχοντας δημιουργήσει ένα ρεύμα, άν όχι σχολή.

Αυτό είναι ένα φίλμ για τήν επιτυχία ενός μόνου άτομου και όχι τών μαζών. Ή εκδίκηση μπορεί νά εί-

ναι μονάχα άτομική, άκόμη και μέσα από τό ποδόσφαιρο πού είναι κατ' έξοχήν συλλογικό παιχνίδι. Ή ταινία στάθηκε για μās μία "μεγαλειώδης άποτυχία", όπως είπε και κάποιος φίλος γιατί ή προηγηθείσα θέαση τοϋ πραγματικά συναρπαστικού *Πλοίου τών παρανόμων* υπήρξε καθοριστική - περιμέναμε νά της βρούμε αυτό ακριβώς πού της έλειπε, δηλ. τό νεϋρο. "Όλη ή ταινία εκτός άπ' τό τελευταίο τέταρτο πού τήν άπογειώνει χωρίς νά τήν όδηγει πουθενά, δηλ. δέν τήν σώζει, πλατειάζει σε μία άφήγηση χωρίς ρυθμό, χάνοντας συχνά τά σημεία πού έχει ως άφηγηματικούς κόμβους εξέλιξης π.χ. ή σχέση πατέρα - γιού είναι άσχημα διαμορφωμένη και έλλειμματική. "Όμως ό γιός είναι τό μόνο πρόσωπο πού σου μένει άπ' τήν ταινία και ταυτόχρονα ή μοναδική της πρόκληση. Κάποια μέρα, στά σύνορα της Πολωνίας οι αστυνομικοί θά πάσουν νά θέλουν νά είναι και κουρείς. Οι πάνκ θά καταλάβουν τήν Βαρσοβία. Μιά διαφορετική εισβολή, πολιτιστική, από τήν "έκφυλισμένη" Δύση. Ό άνερχόμενος μέ πολύ σταθερά βήματα νεαρός ήθοποιός (και συν-σεναριογράφος της ταινίας - παρά τό νεαρόν της ηλικίας) Μάικλ Λύντον δημιουργεί έναν ευαίσθητο και έξοχα έρμηνευμένο, δύσκολο ρόλο. Οι πατεράδες θέλουν νά στήσουν μία μεγαλειώδη παράσταση για νά δείξουν ότι υπάρχουν. Συνεχίζω νά υπάρχω; Άρα σās εκδικούμαι μέ τήν επιτυχημένη ύπαρξή μου. Τό άτομο ύψώνεται άπέναντι στά τείχη της Ίστορίας. Τά έπίσημα μαρξιστικά βιβλία πάντα λένε ότι ή Ίστορία και οι μάζες της ισοπεδώνουν τό άτομο. Ή ατομικότητα ύπάρχει μόνο μέσα από τή συλλογική της έκφραση. Μπορεί τό άτομο, ως άτομο, νά αντισταθεί σ' αυτή τήν πίεση της ιστορίας και νά μήν είναι μέσα στη μάζα, αλλά νά τήν κατευθύνει και νά τήν σκηνοθετεί; Αυτό ακριβώς θέλει νά αποδείξει μέ τό σώου του ό πατέρας - σκηνοθέτης. Ό γιός άρνείται νά λάβει μέρος σ' αυτήν τήν σκηνοθετημένη άναπαράσταση. Φεύγει σε συνάντηση της ίδιας της πραγματικότητας, γι' αυτό και είναι τό πιό ένδιαφέρον πρόσωπο της ταινίας. Τό παράσημο της άρχής πού δίνεται από τόν σοβαρό και εξαίρετο κ. Μισέλ Πικολί είναι ή ανταπόδοση και ή βράβευση της διαφωάνιας μέ τήν Άνατολή, από τήν Δύση, πρώτο βήμα ένταξης και άπορρόφησης από τό "σύστημα" (λέξη τόσο παρεξη-

γμημένη που θα έπρεπε να χρησιμοποιούν σήμερα μονάχα οι μαθηματικοί). Στιγμή βράβευσης λοιπόν, όπου οι γιοι άκυρώνουν και γελοιοποιούν την εικόνα του πατέρα, ανατρέποντας σε τελική ανάλυση την ίδια τή λειτουργία του τηλεοπτικού μέσου, μία αναρχική πράξη έντελως καταλυτική απ' τις λίγες καλές στιγμές της ταινίας.

Οι Άνατολικοί συγγραφείς (Μίλαν Κούντερα π.χ.), καλλιτέχνες, σκηνοθέτες είναι και οικονομικό κεφάλαιο για τους μηχανισμούς της Δυτικής κουλτούρας. Ποιά είναι η θέση και η στάση του σύγχρονου διανοούμενου σε μία ήπειρο διχασμένη πολιτικά και πολιτιστικά; Πώς μπορεί να γεφυρωθεί αυτό τό χάσμα; Πώς μπορεί να αγωνιστεί κανείς για τά ιδανικά του και τή χαμένη του πατρίδα χωρίς να χρειαστεί να χρηματοδοτηθεί από τόν Ίταλό μαφιόζο, τού όποιου τό χάιδεμα στό μάγουλο προκαλεί άηδία στόν πρωταγωνιστή; Οι Άνατολικοί ύποστηρίζουν ότι οι καλλιτέχνες τους που καταφεύγουν στη Δύση τό κάνουν μόνο για τό χρήμα. Αυτά τά θέματα και έρωτήματα καθώς και αρκετά άλλα, όπως ή σχέση του καλλιτέχνη με τό έργο του ή τής σχέσης πολιτικής κριτικής - καλλιτεχνικής δημιουργίας και τών κοινωνικών της στόχων, απλώς σκισάρονται ή ύπονοούνται και παραμένουν κακά διατυπωμένα και αναπάντητα μέσα στις εικόνες τής Έπιτυχίας.

Άπ' τό μεγαλύτερο μέρος τής ταινίας περισσεύουν κάποιες καλές σκηνές όπως τό έναέριο

«πήδημα» τής νομαρχιακής ύπαλλήλου που με μία ύποψία βιασμού στό βλέμμα, αφήνεται στό βίαιο άγκάλιασμα τού πολωνικού πάθους ή ή στιγμή τής θερμοφόρας, μία άκόμη γελοιοποίηση τού άγέρωχου άγγλικού στύλ, ενώ ή σκηνή με τόν μαύρο και τήν κλωτσιά στόν προφυλακτήρα μοιάζει να είναι τόσο έξω από τήν ταινία και τήν ιστορία της που σου αποτυπώνεται σαν μία εύτυχισμένη παρέκκλιση. Εικόνες λοιπόν που είναι νεκρικές αλλά μένουν μόνες τους, ύπολείμματα ενός συνθετικού ίστου και όχι τά συστατικά του. Εικόνες που κυνηγούν τις ιστορίες που διηγούνται χωρίς να τις φτάνουν, άσύνδετες μεταξύ τους, άναιρούν τό ρυθμό αντί να τόν δημιουργούν («ύπάρχει πρόβλημα» με τό μοντάζ), ενώ ό Μαίκλ Γυόρκ στην προσωπική του άναμέτρηση με τήν Ίστορία, άναζητá με άμηχανία τό σώου του, άνάμεσα τους. Γύρω του, μία σύζυγος που ξεσπά πάνω του βρίζοντάς τον στά πολωνικά, θεωρώντας τον ύπαίτιο τής δύστυχης έξορίας και ένας γιός που ξεπουλάει τό γενέθλιο δώρο του (μία κινηματογραφική μηχανή λήψης, μία άκόμη άρνηση άναπαράστασης τής πραγματικότητας). Η οικογενειακή ένότητα δέν εύδοκιμεί άνάμεσα στους έξόριστους. Διαφαίνεται μία ύποψία νοσταλγίας για τήν πατρίδα και τή χαμένη στέγη (μοτίβο που στοιχειώνει τό έργο τού άλλου μεγάλου Άνατολικού και ενός από τούς μεγαλύτερους σήμερα κινηματογραφιστές Άντρέι Ταρκόφσκι). Πώς μπορεί όμως ή νοσταλγία να είναι γεμάτη έκδίκηση; Ο Σκο-



λιμόφσκι δέν νοσταλγεί, διαμαρτύρεται κατά παραγωγελία - τό σώου του είναι χρηματοδοτημένο από μαφιόζικα χρήματα και ή ταινία ήταν ή επίσημη συμμετοχή τής 'Αγγλίας στό φεστιβάλ τών Καννών του '84 - θέλοντας ίσως νά κλείσει μέ τό δικό του όμως ιδίομορφο τρόπο κάποιους λογαριασμούς, πράγμα πού έκανε τήν ταινία νά ξεχωρίσει (πέρα άπ' τόν πραγματικά άπίθανο τίτλο της) άκόμη και μέσα στην άποτυχία.

Η τελική σκηνή, τό σώου πού τήν τροchioδρομεί αλλά δέν τήν άπογειώνει, έκπληκτική ώς σύλληψη και άποκαλυπτική τής σκηνοθετικής ιδιοφυίας του δημιουργού της, τό harpening τών λεωφορειών πού φορτωμένα τίς μάζες διασχίζουν τίς εικόνες τής Ιστορίας, παρακολουθώντας συνάμα έναν άγώνα τής πάλαι ποτέ κραταιάς Έθνικής Πολωνίας, μεταδίδει μιá συγκίνηση και ένα πάθος πού άρπάζουν τό βλέμμα.

Μιά παράσταση ζωής διασχίζει τήν Ιστορία, ταξιδεύοντάς την. "Όλα μπορούν και πρέπει ν' αλλάξουν. Άρκει νά βρεθούν τά σκηνικά, τά πρόσωπα και ό σκηνοθέτης στην ύπηρεσία μιás αναποδογυρισμένης πραγματικότητας. Τεράστιες τηλεοπτικές εικόνες κατακλύζουν τό μάτι, έγκλωβίζοντάς το. Ψεύτικοί άστυνομικοί συγκρούονται μέ ψεύτικους διαδη-

λωτές. "Όλοι τους πληρώθηκαν 20 λίρες για νά παίξουν τή ζωή τους θέατρο. Κάποιο γκόλ σημειώνεται. Έναντίον τής Πολωνίας; Άδιάφορο. Οί πρωταγωνιστές μπαινουν και είναι οί ίδιοι "γκολ". Δίχτυα, μπάλλες και άνθρωποι, ένα κουβάρι, σηκώνονται από τό γερανό τής Ιστορίας, για νά έναποτεθούν σε κάποια άποθήκη τής μνήμης. Τό γήπεδο γεμίζει από φιλάθλους ένστολους ποδοσφαιρικά, πού «παίζουν» τούς παίκτες, σ' έναν άνισο και άνορθόδοξο άγώνα, χωρίς διαιτητές.

Κανείς δέν ξέρει πόσο άποτελεσματικό στάθηκε τό σώου σε σχέση μέ τούς διαμαρτυρόμενους στόχους του ή άν τά κόκκινα μαλλιά θυσιαστούν στό βωμό μιás ήλίθιας και βλοσυρής στρατιωτικής δικτατορίας (έλπίζουμε πώς όχι).

Η ταινία αυτή - ενός σκηνοθέτη από τόν όποιο ό κινηματογράφος περιμένει άκόμα πολλά - αιωρούμενα ανάμεσα στα ιστορικά και άτομικά της δράματα, δέν δικαιολογεί άπόλυτα τήν ύπαρξή της, αφήνοντας στό στόμα μας μιá στυφή γεύση.

Άς μη ξεχνάμε ότι μέσα της κάπνισε τό πούρο του ό Τσώρτσιλ, ξέρασε πάνω της ό Ρούσβελτ και τελικά τήν έφαγε ό Στάλιν. Είναι πολλές συμφορές για μιá μόνο ταινία.

ΘΩΜΑΣ ΛΙΝΑΡΑΣ

Η ΤΑΧΥΔΡΟΜΙΚΗ ΑΜΑΞΑ

Ταξίδι μέ τόν Τζών Φόρντ

Κινηματογραφική Λέσχη, ΕΡΤ, 15/8/86

STAGECOACH (έλλ. τίτλος: **Η άμαξα τής άγωνίας**)

σκην.: Τζών Φόρντ, σεν.: Ντάντλεϋ Νίκολς, στόρν: Έρνεστ Χαίηκοζ, φωτ.: Μπέρτ Γκλέννον, Ραίη Μπίνγκερ, μουσ.: Ρίτσαρντ Χαίηγκμαν, παίζουν: Κλαίρ Τρέβορ, Τζών Γουέην, Τόμας Μίτσελ, Τζώρτζ Μπάνκροφτ (1939).

Μέσα στή σύγχιση τών εικόνων πού μᾶς κυριεύσαν και πολλές φορές μᾶς καταπίεσαν από τήν τηλεόραση αυτό τό καλοκαίρι ξεχώρισε ένα δίωρο άρμονικής και άπολαυστικής έπαφής μέ τό άντικείμενο πού άμβλύνει τήν έλλειψη και καλύπτει τήν άνάγκη για μιá άλλου είδους θέαση και μιá άλλου είδους έρωτική ματιά.

Η "προβολή" τής ταινίας του Τζών Φόρντ *Η ταχυδρομική άμαξα* (Stage-coach) από τήν τηλεόραση άποτελεί, για τό 1986 τουλάχιστον, ένα σημαντικό γεγονός για τά κινηματογραφικά δεδομένα τής χώρας μας.

Και όχι μόνο από τήν πλευρά τής καθαρής πληροφόρησης για μιá ταινία πού σπάνια έχει κανείς τήν ευκαιρία νά δει ή νά ξαναδει. Άλλά κυρίως άπ' αυτό πού άποκαλούμε συνήθως "καλλιτεχνική άξία" και πού έδω δέν μπορεί νά μετρηθεί συγκρινόμενο μέ ό,τι ύπάρχει στίς άλλες ταινίες. Γιατί ή αυθεντική πλαστικότητα του φίλμ είναι τέτοια ώστε εύκολα, άν δέν ύπήρχε ό *Πολίτης Κέην*, θά μπορούσαμε νά μιλήσουμε για ένα κινηματογράφο πριν και μετά τήν *Άμαξα*.

Η *Ταχυδρομική άμαξα* ξεκινά τό μακρύ ταξίδι τής μέσα στή νύχτα, έχοντας μαζί της έννεά πρόσωπα, έτερόκλητα, πού ό μόνος σκοπός για τή σύνδεσή τους μέ τήν ταινία και τήν αφήγηση είναι ή προσπάθειά τους νά φθάσουν στό τέρμα. "Όλα τά πρόσωπα πού συμμετέχουν στο ταξίδι τής άμαξας και τής ταινίας βρίσκονται μπλεγμένα μέσα σ' ένα παιχνίδι μέ τή λογική, και τά στοιχεία, πού σιγά - σιγά αρχίζουν νά έμφανίζονται έτσι ώστε αυτή ή λογική νά άντι-



στρέφεται και πολλές φορές νά ανατρέπεται τελείως. Ἡ ἀνέλιξη λοιπόν τῆς ἱστορίας στηρίζεται σ' αὐτὴ τὴν ἀντίστροφη ροὴ τῆς λογικῆς πού συμβαδίζει μέ τὴν ἀντίστροφη ροὴ τῆς πορείας τῶν χαρακτήρων. Μέσα στό μικρόκοσμο τῆς καμπίνας, ὁ Τζὼν Φόρντ μέ τὴν ἀποσπασματικὴ χρῆση τῶν πλάνων πού τοποθετοῦνται *χωριστά* τὸ ἓνα δίπλα στό ἄλλο καὶ κάνουν τὸ χῶρο νά μεγαλώνει, διαλέγει νά ἀφηγηθεῖ πρωτόγνωρα - τουλάχιστον γιὰ τότε, ἀλλά γιατί ὄχι καὶ γιὰ σήμερα - χωρὶς νά πέφτει στὴν ὅποια παγίδα εὐκόλων λύσεων κινηματογράφησης πού ἐντείνουν μὲν τὴ δράση - πανοραμικ, πλονζέ, κοντρ-πλονζέ κ.λπ., ἀλλά ὀδηγοῦν στὴν ἀπώλεια τῆς διαφορετικῆς αἰσθητικῆς πού προκαλεῖ ἡ μοντέρνα γραφὴ πού πρωτοεμφανίζεται τότε καὶ πού δίνει τὰ πρῶτα στοιχεῖα γιὰ τὴν παράθεση χαρακτήρων, κινηματογραφικὰ εἰδωμένων, ἔξω ἀπὸ τὰ περιοριστικὰ ὄρια τοῦ κλασικισμοῦ καὶ τοῦ ἀκαδημαϊσμοῦ.

Οἱ χαρακτήρες χάνουν τὴν ἀντιπροσωπευτικότητά τους. Οἱ θετικοὶ καὶ ἀρνητικοὶ ἥρωες δέν ὑπάρχουν. Ἡ μυθολογία ἀπογειώνεται ὡς τὴν πλήρη ἐξαφάνισή της. Συγκρούεται μέ τὴν ἴδια τὴ μυθοπλασία καὶ τους κανόνες της. Τίποτα δέν μένει στὴ θέση του ἢ τουλάχιστον ὅπως ξεκίνησε. Ὁ Φόρντ τολμᾷ νά δείξει τὴ διαφορετικότητα τῶν ἀτόμων τοῦ περιθωρίου στό Γουέστ. Ἡ πόρνη πού κυριαρχεῖ στὴν "κυρία". Ὁ ληστής πού κυριαρχεῖ σ' ὅλους δίνοντας μαθήματα καλῆς συμπεριφορᾶς. Ὁ φιλόσοφος γιατρός δεινὸς πότης καὶ δεινὸς χειρουργός. Ὁ πρῶν ἀριστοκράτης καὶ νῦν χαρτοπαίκτης πού διαλέγει ἓνα ἐντιμο θάνατο. Ἡ καταλυτικὴ φυσιογνωμία τοῦ κ. Πήκοκ πού πουλᾷ οὐίσκου καὶ μοιάζει μέ παπά. Μόνο

ὁ τραπεζίτης κρατᾷ τὸ ρόλο του ὡς τὸ τέλος συνδέοντας τὰ δρώμενα μέ τὴν πραγματικότητα. Ἡ λύση καὶ ἡ κατάληξη τῆς ἀφήγησης ὀλοκληρώνει τὴν ἀναστροφή. Οἱ καλοὶ καὶ κακοὶ ὑπάρχουν μόνο πού δέν εἶναι ὅπως ἀρχικὰ ἔχουν ὀριοθετηθεῖ. Οἱ "κακοὶ" ἔχουν ἀποχωρήσει. Ὁ τραπεζίτης στὴ φυλακὴ, ὁ χαρτοπαίκτης νεκρός, ὁ "παπᾶς" καὶ ἡ "κυρία" παροπλισμένοι στὴ φυσικὴ τους διάσταση ἔχουν δώσει τὴ θέση τους στό ληστή, στὴν πόρνη, στὸν πότη - γιατρό. Τὸ παιχνίδισμα αὐτὸ τῶν χαρακτήρων μέ τίς πράξεις τους καὶ τίς ὅποιες καταλήξεις ἔχουν αὐτές οἱ πράξεις, παίρνει ἄλλες διαστάσεις, ἐνταγμένο στό χῶρο τῆς ἐρήμου πού καλύπτει τὰ πάντα.

Ὁ Φόρντ περνᾷ ἴσως πιο συγκεκριμένα ἀπ' ὅ,τι στὴ *Χαμένη περίπολο* σέ μιὰ χριστιανικὴ θεώρηση γιὰ τὴ μοίρα. Τὰ ἄτομα, ἀπογυμνωμένα ἀπὸ τὸ κοινωνικὸ τους περίγυρο, ἀφήνονται νά ἐξελιχθοῦν ὅπως τους πρέπει, κρατώντας ὀρισμένες ὁμως ἀποστάσεις, καὶ προβάλλοντας ὄλες τίς ἀναστολές πού μιὰ δεδομένη κοινωνία προκαλεῖ καὶ πού σε λίγο πρόκειται νά ἐνταχθοῦν καὶ πάλι ἔχοντας διασχίσει ὄλη τὴν πορεία ἀναγνώρισης τῆς ψυχῆς τους. Οἱ χαρακτήρες αὐτοὶ ἥρωοιοῦνται καὶ προχωροῦν στό ὄνειρο καὶ σέ μιὰ πραγματικότητα πού δομεῖται ἐκεῖ. "Ἔτσι εἶναι ἀδύνατο νά τοὺς συναντήσῃ κανεὶς ἄλλοῦ σ' ἄλλη ταινία. Ἡ ταχυδρομικὴ ἄμαξα θά διασχίσει συνέχεια τὴν ἐρημο τῶν συναισθημάτων καὶ τῶν ἀντιδράσεων πού μᾶς ὀδηγοῦν ἐμᾶς, παθητικά, ὄντα πού ἀναζητοῦμε συνέχεια τὴν ἀπόλαυση πού συνδέεται μέ τίς εἰκόνες Γκράν Κάνυον τῆς Μόνιουμεντ Βάλλεϋ καὶ πού ἡ "Ἀμαξα μᾶς προσφέρει.

Ἰορδάνης ΚΑΜΠΑΣ

ΝΚ

Τίποτα καλύτερο
από μια καλή ταινία

Όταν βλέπετε αυτό το σήμα
σίγουρα κάτι καλό σας περιμένει
μέσα στην αίθουσα...

1986-87

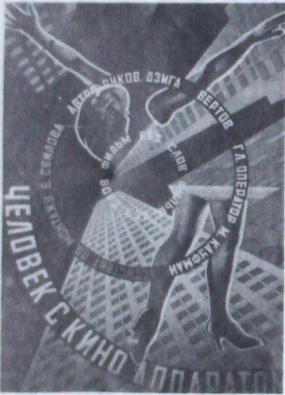
- ΘΟΔΩΡΟΥ ΑΓΓΕΛΟΠΟΥΛΟΥ
Ο ΘΑΝΑΤΟΣ
ΤΟΥ ΜΕΛΙΣΣΟΚΟΜΟΥ
- ΑΚΙΡΑ ΚΟΥΡΟΣΑΒΑ
ΡΑΝ
- ROMAN POLANSKI
ΠΕΙΡΑΤΕΣ
- ΦΟΛΚΕΡ ΣΛΕΝΤΟΡΦ
Ο ΘΑΝΑΤΟΣ
ΤΟΥ ΕΜΠΟΡΑΚΟΥ
- ★ ΦΕΝΤΕΡΙΚΟ ΦΕΛΙΝΙ
ΤΖΙΝΤΖΕΡ ΚΑΙ ΦΡΕΝΤ
- ★ ΜΑ·ΙΚΛ ΤΣΙΜΙΝΟ
Η ΧΡΟΝΙΑ
ΤΟΥ ΔΡΑΚΟΥ
- ★ ΚΑΡΛΟΣ ΣΑΟΥΡΑ
ΜΑΓΟΣ ΕΡΩΤΑΣ
- ★ ΡΟΜΠΕΡΤ ΓΙΑΝΓΚ
ΑΚΡΟΤΗΤΕΣ
- ★ ΖΑΝ ΛΥΚ ΓΚΟΝΤΑΡ
ΝΤΕΤΕΚΤΙΒ
- ★ ΝΑΝΙ ΛΟ·Υ·
ΕΝΤΙΜΟΤΑΤΟΙ
ΦΙΛΟΙ ΜΟΥ Νο 3
- ★ ΑΡΘΟΥΡ ΖΟΦΕ
ΤΟ ΧΑΡΕΜΙ
- ★ ΜΑΡΓΚΑΡΕΤ ΦΟΝ ΤΡΟΤΑ
ΡΟΖΑ Λ.
- ★ ΜΑΡΚΟ ΦΕΡΕΡΙ
Σ' ΑΓΑΠΩ, Σ' ΑΓΑΠΩ
- ★ ΝΤΕΗΒΙΝΤ ΛΥΝΤΣ
ΒΕΛΟΥΔΟ ΜΠΛΕ
- ★ ΜΠΡΟΥΣ ΜΠΕΡΕΣΦΟΡΝΤ
ΕΓΚΛΗΜΑΤΑ
ΤΗΣ ΚΑΡΔΙΑΣ
- ★ ΕΤΟΡΕ ΣΚΟΛΑ
ΜΑΚΑΡΟΝΙ
- ★ ΛΟΥΙΣ ΠΟΥΕΝΤΖΟ
ΕΠΙΣΗΜΗ ΙΣΤΟΡΙΑ
- ★ ΜΠΕΡΤΡΑΝ ΤΑΒΕΡΝΙΕ
ΜΙΑ ΚΥΡΙΑΚΗ
ΣΤΗΝ ΕΞΟΧΗ
- ★ ΤΖΩΡΤΖ ΡΟΜΕΡΟ
Η ΜΕΡΑ ΤΩΝ
ΖΩΝΤΑΝΩΝ ΝΕΚΡΩΝ
- ★ ΜΩΡΙΣ ΠΙΑΛΑ
ΓΙΑ ΤΟΥΣ
ΕΡΩΤΕΣ ΜΟΥ
- ★ ΕΡΙΚ ΡΟΜΕΡ
- ΠΡΑΣΙΝΗ
ΑΧΤΙΔΑ
- ★ ΑΝΙΕΣ ΒΑΡΝΤΑ
ΔΙΧΩΣ ΣΤΕΓΗ
ΔΙΧΩΣ ΝΟΜΟ
- ★ ΣΤΗΒΕΝ ΚΙΝΓΚ
ΜΑΞΙΜΟΥΜ
ΟΒΕΡΝΤΡΑ·Ι·Β
- ★ ΑΝΤΡΕ ΤΕΣΙΝΕ
ΡΑΝΤΕΒΟΥ
- ★ ΚΩΣΤΑ ΓΑΒΡΑ
ΟΙΚΟΓΕΝΕΙΑΚΟ
ΣΥΜΒΟΥΛΙΟ
- ★ Η ΓΥΝΑΙΚΑ
ΤΟΥ ΑΕΡΟΠΟΡΟΥ

από τη
ΝΕΑ ΚΙΝΗΣΗ Α.Ε.



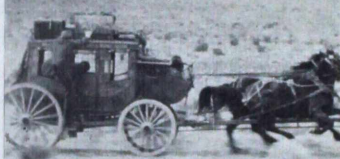
ΕΚΔΟΣΕΙΣ ΑΙΓΟΚΕΡΩΣ
 Ζωοδόχου Πηγής 17
 Τηλ. 36 13 137

ΖΩΡΖ ΣΑΝΤΟΥΑ: ΤΟ ΝΤΟΥΚΥ-ΜΑΝΤΕΡ
 ΑΠΟ ΤΟΝ ΒΕΡΤΕΦ ΣΤΟ ΡΟΥΣ,
 ΚΑΜΕΡΑ-ΜΑΤΙ ΚΑΙ ΚΑΜΕΡΑ-ΣΤΥΛΟ, ΔΙΙ ΟΚΕΙΡΩΣ



ΙΣΤΟΡΙΑ ΤΟΥ ΠΑΓΚΟΣΜΙΟΥ
 ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΥ

ΚΗΘ ΡΗΝΤΕΡ



ΙΣΤΟΡΙΑ
 ΤΟΥ ΠΑΓΚΟΣΜΙΟΥ
 ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΥ

ΑΙΓΟΚΕΡΩΣ

Γιώργος Διζικίρης

ΛΕΞΙΚΟ

ΛΙΘΕΤΗΚΩΝ ΚΑΙ ΤΕΧΝΙΚΩΝ ΟΡΩΝ
 ΤΟΥ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΥ

ΤΟΜΟΣ Ι



ΑΙΓΟΚΕΡΩΣ

30 ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΙΚΟ ΑΡΧΕΙΟ 30

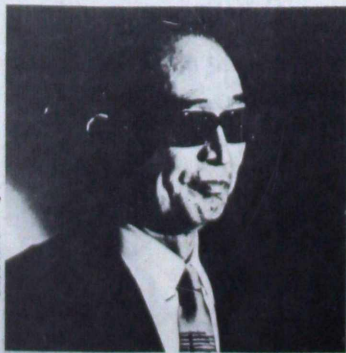
Πιέρ Πάολο Παζολίνι



ΠΑΖΟΛΙΝΙ

24 ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΙΚΟ ΑΡΧΕΙΟ 24

Ακίρα Κουροσάβα



ΚΟΥΡΟΣΑΒΑ

32 ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΙΚΟ ΑΡΧΕΙΟ 32

Φεντερίκο Φελίνι



ΦΕΛΙΝΙ

ΣΠΕΝΤΖΟΣ ΦΙΛΜ Ε.Π.Ε.

ΓΡΑΒΙΑΣ 9 - 13

ΑΘΗΝΑ

ΤΗΛ. 36 20 956-7



Τό Ώτο - στόπ του τρόμου του Ρόμπερτ Χάρμαν με τους Ρούντιγκερ Χάουερ και Τόμας Χάουελ (Άουτσάιντερς).



Η Χάννα και οι αδελφές της του Ιούντι Άλλεν με τους Μάικλ Καϊν, Μία Φάρρου και Γούντι Άλλεν.



Ο στοιχειωμένος πύργος του μέλιτος του Τζήν Γουάιλντερ, με τους Τζήν Γουάιλντερ, Τζίλντα Ράντνερ



Η μύγα του Νταϊβιντ Κρόνεμπεργκ



Άλιενς, ή επιστροφή του Τζαίμς Κάμερον



Χάιλάντερ του Ράσελ Μαλκαϊή

ΙΑΝΟΣ

ΒΙΒΛΙΟΠΩΛΕΙΟ
ΕΚΔΟΣΕΙΣ-ΓΚΑΛΕΡΙ

ΑΡΙΣΤΟΤΕΛΟΥΣ 7 ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗ

ΔΙΑΒΑΣΩ

ΕΠΙΘΕΩΡΗΣΗ ΤΟΥ ΒΙΒΛΙΟΥ

πολυσέλιδο — ανανεωμένο — υπεύθυνο

ΤΟ ΔΕΝΤΡΟ
ΤΟ ΔΕΝΤΡΟ
ΤΟ ΔΕΝΤΡΟ

Ἡ λέξη

Μηνιαίο περιοδικό ελληνικής και ξένης λογοτεχνίας

Ποίηση — Πεζογραφία — Δοκίμιο — Μελέτη — Θέατρο — Κριτική

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

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

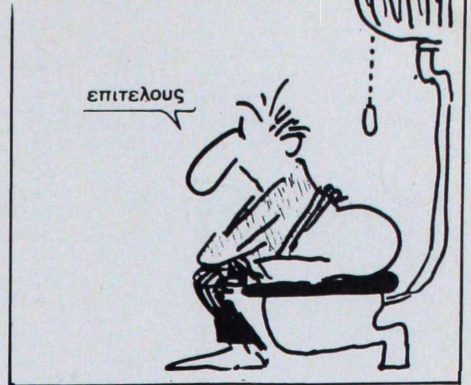
Ἡ λέξη

Έκδοση — Διεύθυνση: Αντώνης Φωστιάδης — Θανάσης Θ. Νιάρχος

Ἡ λέξη

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

ΚΥΚΛΟΦΟΡΗΣΕ
ΤΟ ΚΑΙΝΟΥΡΙΟ ΤΕΥΧΟΣ
της **θαδέλ**



ΔΙΑΒΑΣΟ

ΕΠΙΘΕΩΡΗΣΗ ΤΟΥ ΒΙΒΛΙΟΥ

πολυσέλιδο — ανανεωμένο — υπεύθυνο

26 ΧΡΟΝΙΑ ΣΤΗ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗ

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

ΜΠΑΡΜΠΟΥΝΑΚΗΣ

Αριστοτέλους 4* Εγνατίας 150

ΤΟ 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**

